

Centro Studi sulla Comunicazione Anghelos

Fabio Alfano

La CASA dell'angelo

nuovi spazi, dimensioni,
interazioni nell'abitare (domestico)



Il Seminario di Studi di Progettazione architettonica e artistica

La casa dell'angelo

giornata di studi/laboratorio di progettazione, mostra, dibattito

Palermo maggio 2000 - maggio 2001



Centro Studi sulla Comunicazione Anghelos



Città di Palermo - Assessorato alla Cultura



BNL Banca Nazionale del Lavoro

con il patrocinio di

Dipartimento Storia e Progetto Università di Palermo

Accademia di Belle Arti di Palermo

con la collaborazione del



Goethe Institut Palermo

comitato scientifico:

Fabio Alfano (direttore e coordinatore), Pasquale Culotta, Marcello Faletra,
Giovanni Francesco Tuzolino, Sebastiano Triscari

Copyright © 2001 CLEAN
via Diodato Ugo 19, 80134 Napoli
telefax 081/5524419-5514309
www.geocities.com/CLEAN
clean@geocities.com

Tutti i diritti riservati
È vietata ogni riproduzione

ISBN 88-86701-77-2

collaborazione alla redazione:
Cirillo De Luca

collaborazione alla realizzazione:
Davide Modica
Luigi Pintacuda

progetto grafico:
Fabio Alfano con
Davide Modica
Luigi Pintacuda

foto di copertina:
Fabio Alfano

I materiali contenuti in questo libro sono stati oggetto di una mostra svoltasi ai Cantieri Culturali alla Zisa di Palermo (maggio 2001) dal titolo *La casa dell'angelo - qual' spazio per l'uomo?*, a cura dell'autore.

La mostra è stata promossa dal Centro Studi sulla Comunicazione Anghelos, dalla Città di Palermo - Assessorato alla Cultura, dal Goethe Institut di Palermo, Facoltà di Architettura di Roma Iri, Accademia di Belle Arti di Palermo, e con la partecipazione dello ZKM - Zentrum für Kunst und MedienTechnologie di Karlsruhe, che ha curato la videocassegna dal titolo *Idee visionarie dell'abitare* (selezione di Rudolf Frieling dei lavori premiati nell'edizione 2000 di City Festival Internazionale dell'Arte e del Media, con ZKM Karlsruhe SWR - Südweserundfunk).

Info: www.anghelos.org

INDICE

- 5 . Presentazione. Riverberi invisibili dell'architettura domestica di Pasquale Culotta
7 . Introduzione
- I. LA RICERCA: LA CASA DELL'ANGELO - NUOVI SPAZI, DIMENSIONI, INTERAZIONI NELL'ABITARE (DOMESTICO)
- 10 . I.1 Frammenti
21 . I.2 Nuovi 'spazi' per la casa?
22 . I.3 Lo spazio dell'angolo: nuovi spazi, "dimensioni", interazioni nell'abitare (domestico)
42 . I.4 Antologia: evoluzioni dell'abitare (o casa)
50 . I.5 Spazio domestico e spiritualità con Cirio De Luca, Giuseppe Giglia e Marcello Riso
- II. Riflessioni: le giornate di studi
- . Introduzione
- . II.1 L'uomo, l'angelo, l'abitare
67 . Angelo della visione, atrio della presenza di Giovanni Chiaromonte
73 . L'angelo del bello di Michel Pochet
79 . (An)genetologico dell'umano. Bergamin, Klee, Baudelaire di Marcello Falsetta
83 . Commenti. L'angelo-casa: per un'architettura dell'ascolto di Sebastiano Ricci
- . II.2 Una nuova coscienza estetica dello spazio e della forma
87 . Proposte sullo spazio moderno e contemporaneo di Federico Sartori Petteri
95 . Lo spazio per abitazione come azione di forze spirituali di Stefano Andri
103 . Commenti. Lo spazio del possibile di Giovanni Francesco Tuzzolino
- . II.3 Riflessioni spaziose
107 . Tavola rotonda con Giovanni Chiaromonte, Federico Sartori Petteri, Marcello Falsetta, Stefano Andri, Michel Pochet, Giovanni Francesco Tuzzolino, Sebastiano Ricci, Pasquale Culotta
- . II.4 Altre due riflessioni
119 . Spazio-tempo e relazione di Nino Baracca
121 . Lo spazio: dimensione simbolica fra l'immaginario e il reale di Francesco Lo Russo
- III. APPUNTI PROGETTUALI: IL LABORATORIO
- 128 . Introduzione
- . La casa dell'angelo: di Ernesto Mirella
di Elena Motisi
di Chiara Masi
di Luigi Pintacuda
di Emilia Orlando
di Tommaso Francavilla
di Isabella Rumé
di Letizia Adamo e Davide Modica
di Marcella Rotundo
di Anna Roffi
di Giovanna Cardella
di Marco Bernini
di Giacomo Marchese
- IV. CONTRIBUTI Gli ARTISTI
- 169 . Interior shot di Mimmo Catania
160 . Stanze e tracce di l'ommattina Squadrato
162 . Casa dell'anima di Rosella Leone
- V. APPENDICE
- 165 . Interpretazioni della 'domesticità' di Michele Sbauchi
- BREVI NOTE BIOGRAFICHE

Presentazione

Riverberi invisibili dall'architettura domestica

di Pasquale Culotta

Mi piace leggere la scrittura degli artisti. Si è affascinati, soggiogati e addestrati dai procedere di Invenzioni logiche della mente: "Colui che mi parlava aveva come misura una canna d'oro, per misurare la città, le sue porte e le sue mura. La città è a forma di quadrato, la sua lunghezza è uguale alla larghezza. L'Angelo misurò la città con la canna: misura dodici mila stadi; la lunghezza, la larghezza e l'altezza sono uguali. Ne misurò anche le mura: sono alte centoquarantaquattro braccio, secondo la misura in uso tra gli uomini occoperto dall'angelo. Le mura sono costruite con clavo e la città è di oro puro, simile a ferro cristallo. Le fondamenta delle mura della città sono adorne di ogni specie di pietre preziose. Il primo fondamento è di clavo, il secondo di zaffiro, il terzo di calcidonio, il quarto di smeraldo, il quinto di sardonice, il sesto di cornalina, il settimo di cristallo, l'ottavo di berillo, il nono di topazio, il decimo di crisopazio, l'undicesimo di giacinto, il dodicesimo di ametista. E le dodici porte sono dedicate perle: ciascuna porta formata da una sola perla. E la piazza della città è di oro puro, come cristallo trasparente".¹

L'energia della creazione, dalla scrittura al progetto, che la mente elabora (autonomamente e incassantemente), si espande senza appartenenti codici. La poetica già scritta si mescola in quella di chi legge, ed in questo addestramento trova lo sguardo per vedere un mondo nuovo, trova l'arte di costituire l'architettura necessaria alla vita dell'uomo, del suo abitare sensibile l'universo e la terra.

Tra gli strumenti concettuali adoperati nella progettazione, Franco Purini annovera "l'idea di paesaggio originario" e quella di "area virtuale", intendendo con finezza di pensiero teorico e di suggestimento didattico, con il primo concetto: "il risultato di una decostruzione ideale di quel vero e proprio testo stratificato che è il luogo, una recessione temporale alla ricerca della configurazione, primarietà dell'atto"; ... e con il secondo che "qualsiasi spazio e qualsiasi volume non si esauriscono laddove incontriamo i loro margini reali ma si proiettano all'interno in un riverbero invisibile".²

La ricerca sulla casa di Fabio Altano lega sapientemente in un unico addestramento l'arte della progettazione e affidà all'angelo il compito concettuale di farsi strumento concreto del progetto nella duplice condizione di esplorare lo spazio originario dell'abitare sulla terra (l'individuale luogo domestico dell'abitare) e di cogliere l'invisibile riverbero invisibile dell'architettura. La presenza dell'angelo è un'espériente particolarmente interessante anche nella didattica del progetto, in quanto inclusivo di strumenti della tradizione teorica della disciplina, e aggiunge e introduce "l'atto della presenza che ha creato il mondo e l'uomo, come prima stanza di ogni casa e come prima casa di ogni città", come ci svela Giovanni Chiaromonte nel suo testo. Un espediente, quindi, che illumina lo scopo del progetto, dell'abitare e, quindi, dell'architettura. Un espediente che trucece e che addestra, nella progettazione, a cercare con arte l'architettura delle forme dell'abitare. Sono passaggi didattici atti a facilitare soprattutto nelle Facoltà di Architettura italiane dove ha modesto rilievo o è più frequentemente assente l'addestramento orientato dal pensiero critico e logico della creazione poetica. Difficoltà osservate nei lavori dello stesso Laboratorio, dove abbiamo anche registrato una ottima partecipazione e una stimolante pedagogia che daranno misura alla costituzione di questo interessante luogo della didattica del progetto. Né abbiamo ricavato il convincimento che Altano ha individuato un percorso conoscitivo da continuare a praticare e sperimentare. In particolare nella didattica della progettazione, ma, in generale, nel progetto dell'architettura della casa: luogo domestico, individuato con argomentazioni di scienze, dove i margini reali si proiettano con riverberi invisibili nell'universo (poetico) abitato dall'uomo.

¹ Apocalisse, 21, 15 - 21.

² Franco Purini, *Le opere, gli scritti, la critica*, Milano 2000.



M. Mitrano, *Le ciel est loin de terre aussi*
(Théâtre rotto), 1995

Introduzione

L'epoca che stiamo vivendo, più di altro, vede l'uomo impegnato nella ricerca e nel riconoscimento di una pluralità di dimensioni del suo 'essere' (dimensioni sensoriali, emozionali, mentali, spirituali...) che lo conduce ad attivare un processo continuo di integrazione di questa sua molteplicità in tutti gli ambiti della vita.

Questa particolare condizione ha, sicuramente, delle ripercussioni nelle questioni che riguardano lo spazio abitativo e, quindi, coinvolge e responsabilizza l'architettura e, in generale, tutta l'arte: gli spazi da 'abitare' sono chiamati a riflettere, assecondare, esprimere nuove condizioni dettate da un uomo che svolge la sua vita intersecando quotidianamente piani e dimensioni differenti dell'esistenza.

La ricerca architettonica e artistica contemporanea, del resto, ci restituisce un ampio patrimonio di nozioni, informazioni, consapevolezze sullo spazio e sulle forme che lo compongono, e, quindi, sulle possibilità gestionali di esso a tutti i livelli (funzionali, figurativi, tecnici...), che sollecitano e agevolano la necessità di definizione di nuove modalità interattive tra uomo e spazio e, di nuove ipotesi abitative, per esempio riguardo la casa.

I modi per pervenire alla ideazione e alla produzione di nuovi spazi e nuove forme stanno anche nell'essere mutuando nell'ovvialessa sempre più di processualità che evidenziano il ruolo preminente della dimensione sintetico-intuitiva del progetto.

Da cui l'esigenza di organizzare alcuni Seminari di Studi, teorici e applicativi, per mettere a punto alcune riflessioni su questi temi e formulare possibili risposte.

Il libro, pertanto, è il risultato di una ricerca (aperta) sull'abitare contemporaneo, riferita in particolare alla casa (luogo assolutamente rappresentativo nella contemporaneità). In relazione ai mutamenti che investono la società moderna, l'uomo e la sua nuova "coscienza". Lo spazio domestico, protagonista del testo, è analizzato in riferimento al senso e al valore che assume nella cultura attuale e alle soluzioni-interazioni che determina in risposta alle esigenze di un uomo che si riconosce quale entità multidimensionale e in "connessione con il tutto": la casa quale microcosmo individuale, riconoscimento e immagine di sé, rappresentazione del proprio macrocosmo.

Il libro contiene alcuni testi ed una raccolta di esempi di cose che indagano e affrontano l'evoluzione del concetto di abitare e i temi le questioni, le innovazioni che pone oggi l'organismo casa. L'obiettivo è riconoscere nella storia presente uno spostamento di direzione verso un'essenza e una filosofia dell'abitare improntata sempre più di simboli, metafore, posticci, interazioni spazio-uomo, benessere, significati, segni, funzioni nuove che danno riconoscimento anche agli aspetti più intangibili (ma non per questo meno presenti) dell'uomo come la necessità di scoprire e coltivare una propria dimensione "spirituale" nei termini dettati dalla nostra modernità ("estensione" dell'uomo nell'infinito). Un'ulteriore sequenza di esempi di "case", selezionate in varie culture e lungo il percorso della storia, affrontano come la necessità di rapportarsi con qualcosa di al di fuori dell'uomo stesso, attraversando il mito, la religione, l'esoterismo, la cosmologia... «...ha stato un'esigenza che ha accompagnato sempre l'abitare, declinandosi in varie forme».

Il libro, inoltre, raccoglie una selezione delle relazioni svolte da alcuni studiosi (di discipline diverse e con approcci differenti) nell'ambito delle Giornate di Studi dedicate, nei due Seminari organizzati, all'esplicazione e all'istruttoria delle questioni proposte dal tema, e i progetti prodotti dagli studenti di architettura nel Laboratorio del II Seminario relativamente al tema progettuale: "una casa reale, (quella abitata) dove 'incontrare' un ipotetico angelo - osunto come uno dei simboli della modernità - e con esso tutta la complessità del nostro presente".

Tre artisti hanno affrontato lo stesso tema attraverso i loro mezzi espressivi.

Un'appendice contiene un testo riguardante varie interpretazioni recenti del concetto di "domesticità". Il libro così come è stato ideato e strutturato vuole restituire, attraverso la sua dimensione scientifica ma anche descrittiva, la legittimità e l'evidenza del tema, la molteplicità degli aspetti e delle questioni coinvolte, la possibilità di formulare risposte significative nei vari ambiti disciplinari (architettonici e artistici).

I. LA RICERCA:
LA CASA DELL'ANGELO
NUOVI SPAZI,
DIMENSIONI,
INTERAZIONI
NELL'ABITARE
(DOMESTICO)

Una cosa distingue la modernità da tutto il passato
e le dà il suo carattere distintivo:
la conoscenza del divenire e della scomparsa eterna di tutte le cose
in un percorso incessante e l'intuizione del legame esistente tra tutte
le cose.
H. Bohr

I.1 frammenti

I pavimenti sono troppo delicati perché vi si possa camminare con scarpe comuni; del resto, gli ambienti che hanno simili pavimenti non sono destinati ad abitazione, ma sono solo da visitare, e in definitiva persino ciò acquista valore, se lo si può conseguire con fatica.

A. Stifter



Foto di Fabio Altano



1. O. Redon, Nudo femminile in piedi affacciato da destra, c. 1870
2. H. von Bingen, Über chthonium opereum, sec. XII
3. Bau des skeletts für ein planetarium der zolzwerke
4. O. Schlemmer, Man and Art Figure
5. D. Michalek, La condizione umana, 1969
6. C. N. Ledoux, Il riparo del povero, 1804
7. C. Parker, Cold Dark Matter: An Exploded View, 1991
8. W. Lai, mostra Falls the Shadow, 1986
9. Giotto, L'Angelo appare ad Anna, Cappella degli Scrovegni

case contro ogni principio [sociale]

Modestissime, ammucchiate una sull'altra e per giunta carissime. Ecco l'autoquestione sta tutto qui. Non hanno pensato alle nostre esigenze, hanno costruito per guadagnarsi seppia.

Hanno messo i posteggi davanti le case, su tutti e due lati. Il rumore c'è sempre, giorno e notte. È una cosa impossibile quella che hanno fatto.

Ogni tanto dalla rabbia vien voglia di andare a prendere per il culo e per il collo gli archietti. Dovrebbero venire loro a vivere qui dentro.

Copisci che schifo! A confronto i metri quadrati la casa costruita per quattro bambini se fosse suddivisa meglio. Invece come l'hanno fatto, costa per due. È tutta un po' sommerso da menti molte. Eta chiamano una casa funzionale! Ma questa è il contrario di una casa funzionale: delle nostre abitazioni, in un giorno fai dei chilometri con quel corridoio che non ti serve a niente e devi solo pulirlo. Le camere poi sono troppo piccole, il gabinetto è un buco dove non riesci nemmeno a muoverti, e il bagno è un altro buco dove non sai dove sputare.

E la cucina? Ma che è? Una cucina non lo è! Nonne fatto uno vero, vacca! Non sono cucine che vanno bene per famiglie numerose, non ci puoi mettere nemmeno una sedia, niente.

Di dentro le case son tutte uguali: tutti hanno il divano sotto lo stesso, tutte una poltrona davanti. L'armadio lo statti contro l'altra parete e hai belle finestrine.

Non mi ha lega niente di queste cose funzionali: butta una porta là, un'altra, esci da uno e tuffativi contro un'altra.

Testimonianza del Märkisches Viertel di Berlino 107/M/21/m/2001



foto di Fabio Altano



verso una nuova coscienza?

L'uomo plasma l'ambiente in cui vive in modo che risulti in armonia con la sua vita. Non si è dunque lontani dal vero pensando che l'uomo si è modificato se la sua abitazione si presenta diversa. La "sostanza abitativa" nel suo complesso modificherà il proprio aspetto solo quando sarà cambiato l'uomo.
B. Taut

C'è uno spirito nuovo: spirito di costruzione e di sintesi guidato da una concezione chiara. Comunque sia, essa anima oggi la maggior parte dell'attività umana.
UNA GRANDE EPOCA È COMINCIATA
Le Corbusier



Al confine ultimo del 'reale', che tanto ha affascinato l'Occidente, tutto si inverte: alle estreme frontiere, il fuori diventa dentro; e ciò che è obiettivo si cambia in emozione. Agli estremi confini della loro arte, i matematici ci dicono che si ritrovano ad affrontare la musica.
P. van Eersel



L'universo è un circuito eccitato. Nell'espandersi, nel raffreddarsi e, nell'evolversi, fa sorgere la partecipazione dell'osservatore. La partecipazione dell'osservatore fa a sua volta sorgere la cosiddetta 'realità tangibile dell'universo'.
J.A. Wheeler

La realtà è il continuo mutamento della forma; la forma non è che veduta istantanea di una transizione.
H. Bergson

tensione verso l'infinito

l'uomo



corpo
sensorialità
emozioni
mente
anima
percezioni
intuizioni
sogni
desideri

...



6

l'abitare ... "tra la terra e il cielo"



Se consideriamo il verbo abitare in senso lato ed essenziale, allora esso denota il modo in cui i mortali adempiono al loro errare: dalla nascita alla morte, sulla terra e sotto il cielo. Ovunque sia l'errare resta l'essenza dell'abitare come lo stare tra terra e cielo, tra nascita e morte, tra gioia e dolore, tra opera e parola. Se con questo molteplice *tra* indichiamo il mondo, esso diventa la casa inabitata dai mortali. Le singole dimore, i villaggi, le città, sono comunque opere di architettura che radunano al di dentro e all'intorno il molteplice *tra*. Gli edifici avvicinano la terra all'uomo, quale paesaggio abitato, e pongono allo stesso tempo la vicinanza del dimorare insieme sotto la vastità del cielo.

M. Heidegger

la casa ...



Perché rinunciare agli uomini?

Perché agli dei? Perché alla bellezza, che spesso sostituisce le virtù nel fare da tramite?

Nessun problema è risolto se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo.

Una casa non è casa se non è calda d'inverno, fresca d'estate, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia. Una casa non è casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un'alcova, una vasca da bagno, una cucina.

Questa è la casa dell'uomo. E un uomo non è veramente uomo finché non possiede una simile casa. Esiste questa casa?

E mai esistita?

E.N. Rogers

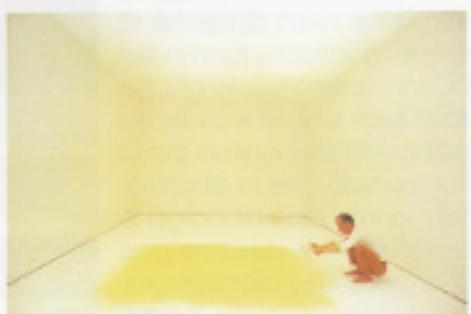


L'architettura della Casa,
è un'estensione,
della vita e dei valori di un uomo.
Incorpora diverse aspirazioni,
il guardare dentro,
il guardare fuori,
guardare dentro-fuori.
Quando guardiamo solo all'esterno,
le necessità sono meramente fisiche,
la vita quotidiana domina e
l'utilità sta in necessità generali.
Solo una stanza, forse,
anche senza finestra o porta, soddisfa i
bisogni.
Non ci si accorge dello sporco,
dello squallore fuori,
da queste considerazioni esterne si è
distaccati.

Lo spazio interno e esterno
il guscio interno e l'ambiente.
Cosa è interno, quanto distante?
Cosa esterno, quanto distante?
Questa la domanda.
Qui sta la differenza tra Oriente e
Occidente.

B.V.Dash

... tra archetipo ed innovazione



Un'abitazione non
dovrebbe essere un
rifuggire dallo spazio,
ma un vivere nello
spazio.
L. Moholy-Nagy

l'angelo

L'architettura esprime quindi in origine il modo in cui l'uomo vuole essere accolto dalle ampiezze cosmiche. Anche quando ci si trova in una CASA, la sensazione artistica dovrebbe essere simile. Si guardano le superfici, si osservano le linee. Perché ci sono? Per avvertirci che, nella direzione di quelle linee, l'anima vuol guardare fuori dalla immensità degli spazi. Così l'anima vuole anche essere protetta dalla luce che le si avventa contro. Osservando il rapporto dell'anima con il cosmo, con lo spazio universale che lo attorna, impariamo a riconoscere come esso accolga in modo giusto l'anima umana; se ne desume così la forma artistica dell'architettura.

R. Steiner



I.2 nuovi 'spazi' per la
casa?

Più d'una volta ho provato a pensare a un appartamento nel quale ci fosse una stanza inutile, assolutamente e deliberatamente inutile.

Non sarebbe stato un ripostiglio, non sarebbe stata una camera da letto supplementare, né un comodato, né uno sgabuzzino, né un angolino. Sarebbe stato uno spazio senza funzione. Non sarebbe servito a nulla, non avrebbe rinvialo a nulla.

G. Perec

Nuovi spazi della casa?

spazio per
il lavoro



Lo studio per lavorare, P. De Rossi, 1983

spazio per la
riflessione



"Camera all'aria aperta", villa Ch. De Noailles,
R. Matei-Stevens, 1924-33

spazio per
l'immaginazione



Kromich Residence and Media Collection,
J. Herzog e de Meuron, 2000

spazio per la
conoscenza



Maison à Bordeaux, R. Koolhaas, 1998

spazio per il sogno



Bacino, V. Sestini, 1996

spazio per
l'espressione



La casa della Bibbia, Paradise Garden, H. Finster, 1961

spazio per la
preghiera

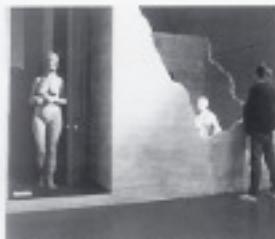


Salone, A. Arbus, c. 1989

spazio per la
meditazione



Aleph, S. Solot, 1989



spazio per la
ricerca di sé

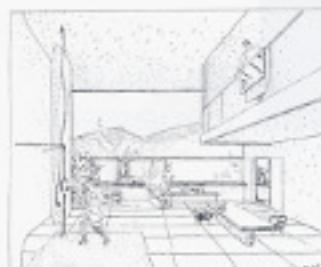
L'abitazione standard, G. Segal, 1986

spazio per lo sport



La scala della memoria.
C. Pireddu, 1976

spazio per la
memoria



Unità abitativa per Edmund C. Wanner.
Le Corbusier, 1928-29

spazio per il gioco



Camera da letto di Cleopatra, Botticino Village.
G. Pristorey, 1986-81

spazio per la creatività



Casa Salvador Dalí,
S. Dalí, 1930-71



Cubo per due amici,
R. Kochhaas, 1964-68

spazio per il
benessere



Chambre à celi ouvert, appartamento Ch. De
Bellefoglia, Le Corbusier e P. Jeanneret, 1929-32

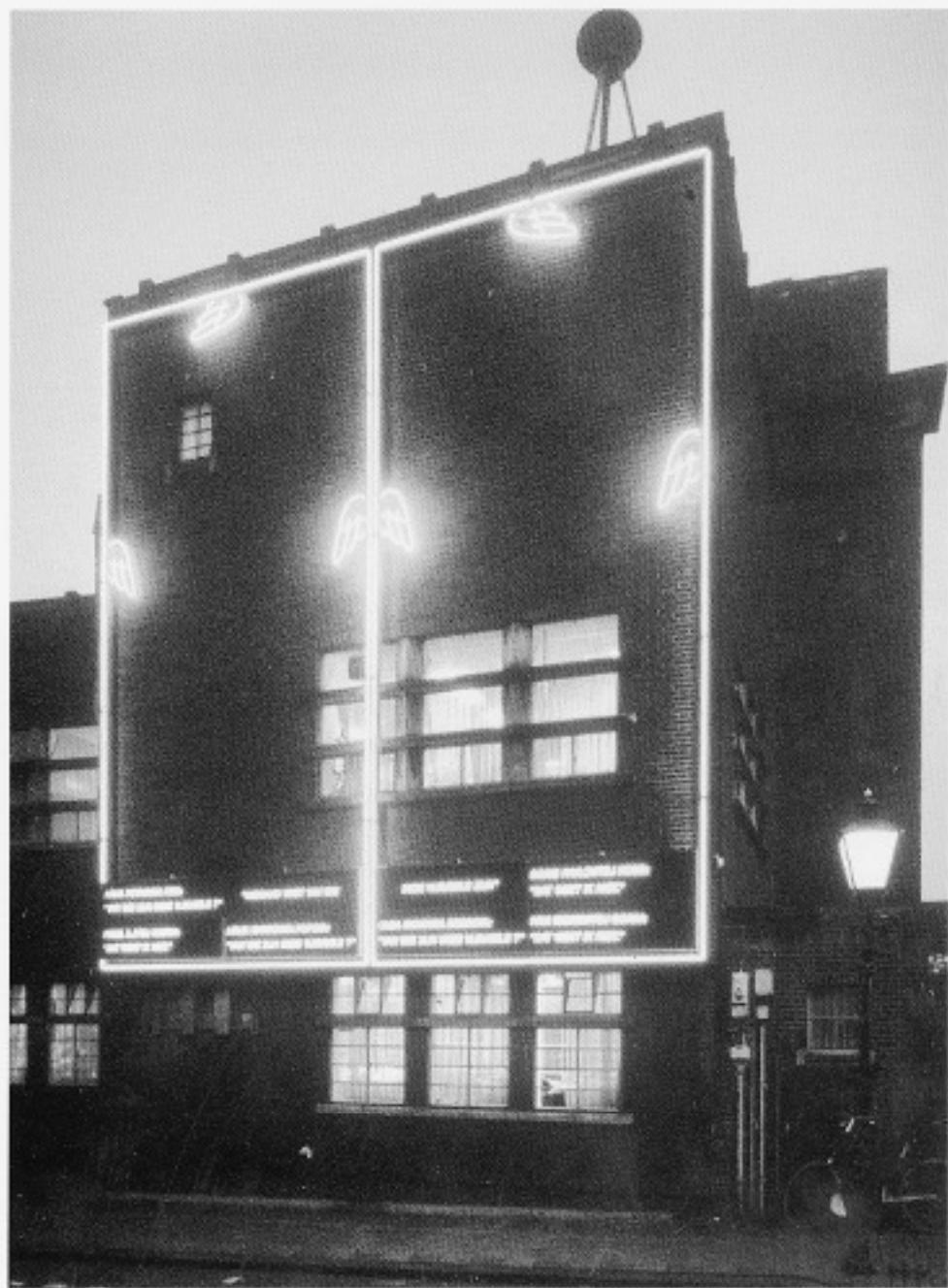
spazio per
l'incontro

spazio indicibile



Show in spring, K. Katsuse, 1968

1.3 la casa dell'angelo:
nuovi spazi, dimensioni,
interazioni nell'abitare
(domestico)



La casa dell'angelo: nuovi spazi, 'dimensioni', interazioni nell'abitare (domestico)

L'uomo di oggi ha "imparato ad abitare", ad intrecciare, cioè, relazioni significative con lo spazio? Ma chi è l'uomo di oggi? Cosa lo differenzia dall'uomo del passato?

Qual è la tua casa? Quali "ponti" di esso lo abitano?

In casa si manifesta la nuova dimensione "domestica"?

E ancora, la contemporaneità ha prodotto case che identificano ed assolvono le necessità abitative attuali?

Sono necessari nuovi studi, riflessioni...?

Certamente l'uomo contemporaneo (oggi) si rivela come soggetto che non lotta più per la sopravvivenza, che non cerca una casa in quanto riparo, rifugio da qualcosa che lo minaccia, che non soddisfa più soltanto le necessità definite storicamente "primarie" - dormire, nutrirsi, relazionarsi con gli altri,..., che vive in una quantità di spazio oltre lo "strettamente necessario".

La condizione abitativa media in occidente, infatti, al di là delle specificità culturali e sociali, registra case con molteplici stanze, servizi, vani accessori e, in taluni casi, con ambienti particolari quali stanze da studio o da lavoro, ateliers, stanze per lo sport o per altre attività specifiche.

Queste case, poi, presentano configurazioni varie per tipologia, "stile", linguaggio, modi di concepire uno spazio che, prevalentemente, viene costruito o trasformato per la ricerca di un massimo confort riferito, quasi esclusivamente, alla collocazione, dimensione e distribuzione della casa e alla possibilità di proiettarvi e rappresentare il proprio status sociale.

La cultura dell'abitare attuale, almeno una grande parte, considera lo spazio casa soprattutto come un bene di consumo, necessario, raggiunto, a cui talvolta ci si affeziona, ma rispetto al quale, comunque, si rimane ai margini, separati dalle sue vere potenzialità.

Questo, per grandi linee, è il modo in cui l'uomo vive oggi la sua casa.

Ma sono solo queste le sue esigenze? Sorgono nuove necessità? E che influenza hanno sull'abitare?

Scrive Pier Luigi Nicolin (ponendosi la stessa questione e da un punto di vista privilegiato), nell'ambito di un testo introduttivo di un numero di *Lefus* dedicato al tema della casa:

"È tuttavia tale espressione, "bisogni primari", risulta sempre più inadeguata alla società contemporanea: appare essa stessa il residuo di un pensiero schematicamente marxista. Difficile per noi operare una distinzione netta tra i bisogni, ormai definiti come un intreccio complesso di elementi, da quando la nostra società ha superato largamente la soglia dei cosiddetti bisogni primari"².

La domanda, allora, si specifica: quali sono i bisogni primari di questa epoca? Occorre fare qualche riflessione.

L'epoca attuale si configura di certo come epoca di grandi cambiamenti che succedono ad un tempo contrassegnato da crisi, da accerchiamenti in vari campi, da un disorientamento generale in parte ancora presente. Questa trasformazione sta producendo una "coscienza" nuova, uno "spirto nuovo" dell'epoca che trova proiezione in ogni ambito esistenziale. Caratteristiche base di questo nuovo modo di essere sono apertura, inclusività, sintesi; i differenti "pensieri" si incontrano (quello occidentale con quello orientale), così le varie discipline (l'arte si incontra con la scienza), i differenti approcci (la razionalità con l'intuizione), le opposte dimensioni (l'immanenza con la trascendenza). Tempi e spazi diversi si sovrappongono.

Le sintesi formulate fronteggiano alcuni schemi portanti della nostra cultura



pagina a fronte
L. Kobakov. Whose Wings ate Those?, 1992
In questa pagina
da S.C. Fabre. Casa fra terra e cielo, 1992



In alto
Le Corbusier, Palazzina Ept-l'Nuevo, Parigi, 1925
In basso
(Hugo Höppener), Bagno di luce, olio e solle, 1901

e creano varchi verso nuove possibilità, conoscenza, consapevolezza. I vari "pezzi" ricomposti riconoscono diritto di sopravvivenza a tutte le componenti dell'uomo affermando definitivamente un'esistenza "pluridimensionale".

A supportare e a legittimare questo cambiamento di pensiero e di coscienza c'è una Nuova Scienza che decodifica non più l'Universo meccanico e deterministico configurato in passato, bensì un Universo dinamico, evolutivo, regolato da un caos "intelligente" in cui più ordini successivi rendono protagonista qualiasi loro spettatore facendolo diventare parte costitutiva dei fenomeni e dei processi ad essi relativi.

Un Universo che si rivela come un complesso organismo "vivente" con una dimensione creativa estesa a tutte le sue componenti insindibilmente collegate. Parte e tutto sono in rapporto, nel tutto c'è la parte, nella parte c'è il tutto, l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo tendono a coincidere. Un Universo, ancora, la cui esigenza è l'energia che lo costituisce, un'energia che caratterizza con vibrazioni differenti tutto ciò che gli appartiene⁴. Una coscienza quella del presente, che definisce una nuova metafisica, una nuova trascendenza legittimata, paradossalmente, più dalla Scienza che dalla Religione.

Una coscienza che ammette, allora, un nuovo senso di spiritualità (parola ambigua ma necessaria). Dopo aver praticato un pensiero e una prassi esistenziale nell'esclusivo riconoscimento e appropriazione (ma anche minuzzolazione) di una realtà totalmente protetta all'esterno, all'interno di qualsiasi sé, indagata attraverso il rigore di una mentalità scientifica, razionale e analitica, dopo aver creduto fermamente, investendo molto, nel progresso, nella tecnologia, nella possibilità di raggiungimento di un pieno appagamento nell'estinzione di un'esistenza imprigionata soltanto sul valori materiali, dopo aver, ancora, toccato limiti estremi evidenziati in afferzioni nichiliste quali "Dio è morto" (Nietzsche) che hanno fatto prevalere una realtà finita, inorganica e fine a se stessa, l'uomo incomincia a reincludere la possibilità di essere altro, di essere più cose, cerca di comprendere cos'è questo altro e come integrarlo con ciò che già riconosce di essere.

Superamento di dimensioni divenute insufficienti. Ricerca di benessere massimo e qualità della propria vita, approdo temporaneo per sfuggire il peso della realtà, "moda"... comunque sia la dimensione "spirituale" (nei termini della nostra modernità) sempre più appartiene a questa epoca ed incide sul modo di abitare⁵.

In un'epoca così fatta, l'uomo, cerca la sua collocazione, tenta di comprendere dove è situato. Guarda se stesso focalizzando anche la sua attenzione sul sistema a cui appartiene. Guarda le cose di cui dispone in funzione delle relazioni che queste hanno con le altre cose e con il tutto. Ha la consapevolezza che la sua realtà è complessa, che la sua vita e esistenza è agito su più piani: fisici, emozionali, mentali... spirituali.

L'uomo, quindi, scopre una nuova corporeità, rilevando soprattutto che il suo corpo è connesso con le emozioni, con la mente, con l'anima (per chi la riconosce)⁶.

Il corpo, infatti, diventa, è un mezzo di conoscenza della realtà, almeno di una parte di essa, quella afferrabile dai sensi e dalla loro estensione (è la funzione dei sensi nei confronti del corpo: comunicare informazioni profonde sulla realtà). Un'estensione ampliata, da una parte, dalle nuove tecnologie (mezzi informatici, strumentari cyborg, nuovi media, Internet,...); dall'altra, dal fatto che il corpo si riappropria delle sue possibilità più ancestrali e "naturali" (utilizzo di tutte le sue "energie", diversa sopportazione del dolore,...).

Il corpo recupera anche la sensorialità nella sua completezza; il nostro ambiente tecnologico, ci spiega Derrick De Kerckhove, introducendo la digitalizzazione, risensorializza la comunicazione totalmente desensorializzata dall'alfabeto (uso della memoria).

Il corpo cerca benessere per sé come premessa per altro benessere.

Il corpo diventa uno dei punti focali della trasformazione dell'architettura in

un processo di addomesticamento dello spazio, non più come corpo 'automa', come meccanismo di cui tutto può essere calcolato - dimensioni, forme, movimenti - ma come unità complessa.

L'uomo coscientizza di essere anche un aggregato di emozioni, distati d'anima, che queste gli necessitano in quanto lo identificano e lo orientano, anche nello spazio. Scopre che tutto ciò che genera emozioni non è qualcosa di superfluo per la sua esistenza ma qualcosa di Integrato; così l'arte. L'uomo scopre nuove possibilità della mente, la capacità di immaginazione, la forza vitale e creativa del suo pensare, la dimensione dell'intuizione. L'uomo scopre di avere un'anima, una parte di sé che non sa chiamare in altro modo e che accoglie e rappresenta tutto ciò che sconfigna nell'"intangibile". Scopre, integrando la lezione che gli proviene dall'oriente, che ciò che egli chiama anima è al suo interno e non al di fuori di sé, che questa sua parte è soggetta a leggi spazio-temporali diverse da quelle a cui è assoggettato il suo corpo, che nuove possibilità per la sua vita possono provenire da una maggiore scoperta di questa componente.

Cosa significa abitare per un uomo così fatto?

E a questo punto non possiamo più prescindere dagli ambiti dove l'esperienza dell'abitare (almeno una parte) si formalizza, quindi, dalla storia e dal pensiero architettonico. Esaminiamo, pertanto, come il concetto di abitare sia evoluto a partire dalla ricerca condotta dal Movimento Moderno e da ciò che è scaturito come conseguenza, anche in contrapposizione.

Nei primi decenni del secolo scorso, parallelamente ad un'ideologia funzionalista che ricercava la qualità della casa attraverso il controllo della quantità e dei "meccanismi" funzionali dello spazio, togliendo fuori molte esigenze abitative, si è sviluppata un'idea dell'abitare (opere dei maestri, pensiero fenomenologico-esistenzialista, lavoro del Ciampi...) che ha, invece, ricercato questa qualità nell'integrazione e nell'esplicitazione di molti degli aspetti che la determinano.

Questa idea dell'abitare è stata fondata su alcune precise e rinomate asserzioni.

Abitare la casa con un *esprit nouveau*¹⁰. La casa deve esprimere lo spirito di una nuova epoca improntata di un'ideologia "macchinista" ma anche di un'esigenza di armonia, bellezza e poesia; un'epoca che deve permettere all'uomo "uno sviluppo organico della sua esistenza"¹¹ (una nuova epoca in parte manifestatasi e in parte ancora da manifestarsi).

La casa deve esprimere le opposte condizioni di appartenenza e di libertà, di identità, di apertura al mondo, di radicamento e di nomadismo¹²; la casa deve consentire all'uomo di identificarsi, di appartenere, di radicarsi, di dimorare un luogo, deve costituire il suo "rifugio", e contemporaneamente deve affermare la condizione di un uomo che, libero, aperto, nomade, non appartiene di fatto a nessuno luogo, che può vivere, se lo sceglie, la condizione privilegiata (in quanto divina) di coltivo, di non essere "mai a casa"¹³.

Abitare in quanto essere sulla terra ma anche sotto il cielo, sentendosi appartenere alla comunità degli uomini ma anche sentendosi al cospetto degli dei. Scrive, infatti, Heidegger, come sintesi di un pensiero "fenomenologico-esistenzialista": "Nel salvare la terra, nell'accogliere il cielo, nell'attendere gli immortali, nel guidare i mortali si realizza l'abitare come quadruplicità bellezza della quadruplicità"¹⁴.

L'uomo deve, soprattutto, imparare ad abitare in quanto l'essenza degli uomini, ci ricorda ancora il filosofo, risiede proprio nel saper abitare la terra. Un abitare che deve riferirsi, allora, alla "originaria unità" fra "terra", "cielo", "mortali" e "immortali", ad una capacità di "custodire" questo quadruplicità di aspetti: "proteggendo e curando i mortali le cose che crescono, edificando appositamente le cose che non crescano"¹⁵.

L'uomo deve abitare poeticamente instaurando un rapporto esistenziale con lo spazio che ne determina la qualità.

Scrive sempre Heidegger: "...è il poetare (*das Dichter*) che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare. Poetare è un autentico fare abitare (*Wohnen*). Ma con quale mezzo noi perveniamo ad un'abitazione?



in alto
Eckstaller nel Bucephala, 1964
in basso

Studio Azurro. La camera oscura, 1987

Mediante il costruire (Bauen). Poetare, in quanto far abitare, è un costruire... il poeta è il prendere misura (die-Mass-Nahme) infuso nel senso rigoroso del termine, nel quale anzitutto l'uomo riceve la misura per estensione (Weite) della sua essenza¹⁶.

Tra l'uomo e lo spazio si instaura un inscindibile intreccio (l'uomo e lo spazio non stanno uno di fronte all'altro, l'uomo è già spazio) che porta il primo ad orientarsi e identificarsi¹⁷ nel secondo e, attraverso esso, a "ricevere misura per estensione della sua essenza": la poesia, come qualità auspicata dello spazio. Infatti, esprimendo per frammenti l'universale, mette l'uomo in rapporto con esso, consentendogli così di "prendere misura di un'essenza più ampia che gli appartiene".

Nel nostro presente, pertanto, arrivano gli echi di un abitare definito come qualcosa di complesso (o forse fin troppo semplice) che l'uomo deve "imparare" a fare riferendolo ad una molteplicità di condizioni, talvolta anche contrastanti. Un abitare connesso essenzialmente ad un atto esistenziale che implica il riconoscimento dei confini di questa esistenzialità richiamata, un abitare che comporta delle responsabilità da parte dell'uomo nei confronti di se stesso, degli altri e del pianeta che abita.

Un 'evo sull'abitare che incanta una storia andata avanti, una coscienza che si è evoluta, un uomo fra le cui esigenze c'è quella di vivere quotidianamente, e a casa propria, la propria pluridimensionalità e la possibilità di interagire con l'Universo che lo circonda.

Abitare, allora, diventa ancora di più, nel riconoscimento o nella ricerca, ma anche nella esclusione di un'esistenzialità che si situa fra tende e cielo, mediare una duplice condizione: quella di vivere un *hic et nunc* in un'assoluta appartenenza ad esso, ma anche rilevando il senso di precarietà e di temporaneità che *de/quod ora* è proprio.

All'atto dell'abitare si associano gli atti del ricercare, conoscere, riconoscere, identificarsi, fare esperienza, estinguere tutte le proprie parti, acquisire consapevolezza, crescere, evolversi, espandersi...

Alla condizione di abitare è richiesto un valore di "qualità" che tiene conto di molteplici qualità dell'essere (e relativo ben-essere).

La condizione dell'abitare si configura sempre più come un'esperienza, un'esperienza dell'essere dentro lo spazio con il quale si crea un rapporto interattivo a più livelli, un'esperienza la cui dimensione estetica afferma la necessità di "poesia", bellezza e verità insita nell'uomo.

Queste condizioni generali dell'abitare valgono ancora di più per la casa poiché essa acquisisce oggi per l'uomo un'importanza mai avuta prima: in un'epoca di evidenti individualismi lo spazio privato della casa è, per chi la abita, il luogo di maggiore riconoscimento e rappresentazione di sé stesso, a sé e agli altri. La casa è per l'uomo di oggi ciò che l'edificio pubblico era per l'uomo del passato.

Una casa che assume una dimensione sempre meno "privata", cercando nuove possibilità di connessione con l'esterno e con quanto tradizionalmente gli appartiene: la casa rompe fisicamente il suo "guscio", si dota di media e strumentazioni informatiche, accoglie al suo interno spazi e postazioni di lavoro, ...¹⁸.

Una casa che, oltre per modelli di famiglia tradizionale e quindi sulla base di esigenze di diverse unità di persone, ricerca configurazioni anche per nuove tipologie familiari quali i singles, le coppie senza figli, che presentano un carico di esigenze differenti e consentono una maggiore libertà nel disporre dello spazio.

La casa di oggi, allora, quale luogo primo e rappresentativo dell'abitare contemporaneo, dovrebbe (come tutta l'architettura) identificare questo tempo, esprimere la sua coscienza, permettere all'uomo di riconoscere, soprattutto nella sua dimensione più "moderna".

Utilizzando le parole del monaco-progettista Dom Hans van der Laan, la casa "nella sua forma... deve essere, prima di ogni altra cosa, la realizzazione di una dimora umana simile al nostro essere..." (De Architectonicae Ruitmo, 1977).

Un microcosmo plasmato in base ad esigenze e modalità del tutto indivi-



In alto
M. Pistoletto, Mobili capovolti, 1976
In basso
M. Rutz de Azua, Portafoto

duali capaci di rapportare e connettere l'uomo con quel macrocosmo che riconosce come vero.

Per quanto riguarda il progetto si pone allora la questione di ricercare forme (nuove o antiche), spazi significati conseguenti, in grado di esprimere e rappresentare le nuove esigenze abitative individuate; queste forme e spazi la disciplina li può trovare, però, soltanto rinnovando la propria "coscienza" e prendendo in considerazione tutti i parametri che la identificano. Fare abitare oggi una casa significa, anche, definire nuovi spazi che permettano lo sviluppo di nuove funzioni da considerare necessariamente domestiche: l'uomo, nella sua casa, ha l'esigenza di pensare, conoscere, meditare, sognare, immaginare, creare, pregare (la casa come il tempio)... Fare abitare una casa significa riconoscere allo spazio la possibilità di interagire con l'uomo o più livelli, e quindi significa progettare delle relazioni.

Gli altri, le attività, le ritualità, le performances¹⁰ compiute quotidianamente dall'uomo dovrebbero trovarsi la giusta collocazione in un insieme spaziale dove corpo, mente, emozioni, anima non siano più considerate entità separate dalla casa e dalle sue componenti¹¹.

I piani soggettivi, psicologici, simbolici, utopici (desideri, memoria, proiezioni, sogni, riferimenti...) dell'abitazione dovrebbero configurarsi nella piena espressione della soggettività e della individualità di chi la abita ma anche nella messa in opera¹² di una consapevolezza delle leggi e dei meccanismi che regolano lo spazio.

La dimensione "estetica" ed "etica" dell'abitazione dovrebbe essere raggiunta attraverso una sapiente "compensazione" fra componenti "costruttive" e umane.

Il piano di relazioni-interazioni della casa, inoltre, dovrebbe includere, oltre il rapporto con l'uomo, un rapporto con lo spazio esterno (anche con quello cosmico). L'uomo, a sua volta, dovrebbe trovare rapporti con lo "spazio" al suo interno: spazio interiore - uomo - casa - cosmo.

Le interazioni così costituite dovrebbero affermare una "coscienza dello spazio" ma anche uno "spazio della coscienza".

Ma quali sono queste forme, questi spazi, queste nuove relazioni-interazioni? Quali i nuovi segni di questa epoca? Quali nuove icone, quali nuovi altari, quali nuovi simboli? Quali rappresentazioni del cosmo?

Charles Jencks nel suo saggio *The Architecture of the Jumping Universe* scrive che "per produrre un'arte che sia convincente, bisogna dare all'occidente Post-Cristiano un nuovo sistema di valori, per resistere alla cultura della globalizzazione, alla Glob Cult tutte le culture necessitano di standard trascendenti. La nuova meta-narrativa proveniente dalla scienza può aiutare a fornire un fondamento"¹³.

È questa un' strada possibile? È l'unica?

L'attività progettuale svolta negli ultimi decenni ha prodotto numerosi esempi di case (realizzate o rimaste progetto) che programmaticamente, o anche solo incidentalmente, hanno raggiunto obiettivi significativi in relazione ai temi tratteggiati.

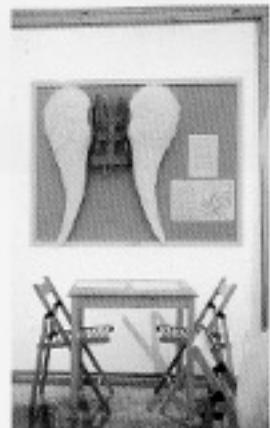
I risultati a cui si è pervenuti e soprattutto i processi che li hanno prodotti possono ritenersi sufficientemente esplicativi al fine di dare fondamento e verità all'iter trasformativo, in atto, della condizione abitativa della casa e che vede da parte dell'uomo nuove richieste e accoglimenti e da parte della disciplina nuove risposte e proposte.

In questi esempi ci sono nuove forme, spazi, significati, segni, fundoni... e soprattutto un nuovo senso conferito allo spazio.

Alcune di queste case sono qui di seguito "raccontate" secondo un ordine che tenta di definire degli ambiti tematici, rispetto ai quali ognuna di esse risulta maggiormente riconoscibile, e di mettere ordine in un percorso di quanto frammentato.

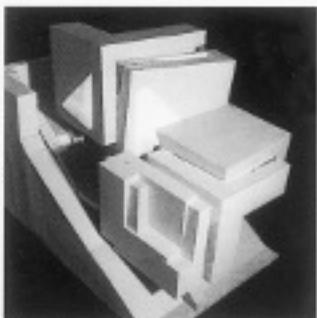
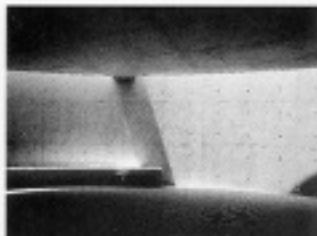
... spazio fenomenologico, esistenziale, esperenziale, poetico, ... l'evento, lo shock.

Un primo nucleo è costituito da alcune case che trovano fondamento teorico e pratico in una concezione fenomenologico-esistenziale dello spazio.



In alto
Le E. Kobjakov, How to Become an Angel, 1997

In basso
A. Campo Bozzo, Casa Gaspar, Zichra, Cadice, 1992



in alto

T. Ando, Kashino House, atelier Ashiya, Hyogo, Giappone, 1984

in basso

P. Eisenman, Quadrilater House, Puerto de Santa María, Cadice, progetto 1988

Poiché, come abbiamo già visto, questa concezione costituisce il contributo della contemporaneità per quanto riguarda l'evoluzione della nozione di spazio, molte delle architetture domestiche progettate negli ultimi decenni "lavorano" sul carattere soggettivo ed esperienziale della percezione e sulle potenzialità emozionali dello spazio.

La scuola italiana (una parte di essa), spagnola e portoghese, per citarne alcune, ci hanno restituito in questi ultimi anni molti esempi di case (perlopiù di carattere modernista) che ricercano l'emozionalità dello spazio.

Le case, per esempio, di Alberto Campo Baeza, nell'utilizzo di configurazioni geometriche primarie, pure e archetipiche (per esempio "la cubicità della cappanna" nella casa Turégano, 1988), con la loro poetica e "mistica della luce" giocata sul colore bianco dei muri, con l'assoluzza dei valori simbolici evocati dagli elementi utilizzati (per esempio, il rettangolo, l'albero, la vasca d'acqua, i masi...), nella casa Gaspal o Cadice, 1992), sono caricate di tensioni emotive che relazionano l'uomo con una dimensione "originary", "sacra", "metafisica", dello spazio, isolandolo da un esterno privo di tutto questo. La casa Dalmat (progetto 1990), inoltre, nella sua composizione duale, una parte inferiore in pietra per la vita "animale" (mangiare, dormire...), una parte superiore in vetro per la vita intellettuale (pensare, osservare, sognare...), istituisce un gioco di relazioni tra aspetti costruttivi e materiali dell'opera, significati e utilizzo del suo spazio.

Anche le case progettate e realizzate, in altri ambiti territoriali, da Tadao Ando (che media la cultura dello spazio giapponese con quella dello spazio occidentale), come del resto tutte le sue opere, definiscono una dimensione esistenziale di uno spazio che è temporizzato (così come il tempo è spazializzato). Il tempo si spazializza con l'introduzione nella casa del paesaggio "esterno" con le sue componenti di dinamiche e mutevoli, quali la luce, la natura; lo spazio si temporalizza attraverso la "costruzione" di un'emozione - percezione alta nell'stante del presente. In uno spazio come quello pensato per l'atelier della Kashino House (1984), dove il gioco di luce e di ombra sulla continua parete in cemento a faccia vista, prodotto dal foglio nascosto nel solai, determina una forte tensione espressiva, il tempo si ferma nell'istante della percezione in una coincidenza tra passato, presente e futuro.

In questa come in altre cose è riconciliato l'evento, o una serie di "eventi", dove si concretizzano sensazioni, emozioni ed anche lo shock.

, nuova coscienza e nuove forme: l'informale

Le nuove estetiche che si sono andate delineando in questi ultimi anni (quali il deconstructivismo, l'informale, il nuovo organico, l'estetica dell'infinito, ... (i cui fondamenti sono in gran parte comuni), attraverso le ricerche proposte stabiliscono modalità innovative di fruizione dello spazio.

A partire da un avvicinamento e da un'appropriazione di una serie di conoscenze e sollecitazioni provenienti dalle cosiddette Nuove Scienze²³ (matematica frattale, la nuova termodinamica, la teoria dei sistemi, l'olismo, la cibernetica...), e con la finalità di definire uno spazio architettonico che restituisca i parametri che oggi meglio traducono la coscienza presente (divenire, dinamicità, organicità, pluriconfigurabilità, interdipendenza...) riferiti all'uomo, allo spazio che abita e all'Universo che lo ospita) queste nuove estetiche stanno cercando di configurare uno spazio che, sovvertendo le regole e i risultati prodotti dalla geometria euclidea, dallo spazio cartesiano (annulare le tradizionali distinzioni tra verticale e orizzontale, tra dentro e fuori, ...) si distingue per la sua informalità, apparente irrazionalità (rappresentazione del caos e degli ordini contenuti in esso), per la sua pluriconfigurabilità, per la necessità di essere percepito nella istantanità del tempo, più emozionalmente che razionalmente.

La Guardiola House (progetto 1988) di Peter Eisenman, punto di approdo e di superamento di una ricerca sullo spazio domestico che ha prodotto numerosi e famosi esempi (come le case "numerate"), attraverso le sue "composizioni" (termine che non piace ad Eisenman) planimetricamente e volumetricamente ottenuta per rotazione, slittamento, sovrapposizione di

piani e volumi, afferma una spazialità poli-configurata, dinamica, complessa, non assimilabile a nessun schema spaziale prevedibile (o spazio "tripolare" contro lo spazio cartesiano). La configurazione della casa determina un processo di "dis-locamento" della parte razionale del fruitore per affidare la percezione quasi esclusivamente alle "emozioni" di questo.

Eisenman In questa casa, come in quasi tutte le sue più recenti opere, porta in avanti la ricerca sulla dimensione "emozionale" dello spazio cercando di far emergere in tutta la sua concretezza la possibilità di definizione di una spazialità "affettiva" da contrapporre ad una più tradizionale, "effettiva"¹². L'uomo abita la casa sollecitando continuamente le sue emozioni. Le configurazioni che gli si presentano tentano di rapportarlo con una visione contemporanea, che forse egli ha, dei principi che regolano il sistema dove svolge la sua esistenza. Queste configurazioni, i segni, gli elementi, le parti che le costituiscono, secondo una logica "decostruttiva", non provenendo da un sistema unitario, riconoscibile, non rappresentando ma accogliendo, producendo esperienze, diventano sfondo su cui egli può proiettare le sue interpretazioni.

La Moebius House a Het Gooi, vicino Utrecht (1997), di Ben van Berkel, ha, invece, come componente specifica, per un'attività abitativa che accoglie anche una dimensione lavorativa, una sequenza di spazi determinata dall'applicazione (non letterale) non di un tipo edilizio, ma di un diagramma. Il diagramma è quello del nastro di Moebius, una sorta di infinito tridimensionale senza punti di discontinuità, derivante da un modello matematico, emblematico per il suo non essere gerarchico, che individua dei percorsi nella casa che intrecciano spazio-temporaliamente ambiti individuali e collettivi, domestici e destinati al lavoro, e che conferiscono alla abitazione una configurazione dinamica.

Il progetto della Dream House (progetto 1996), sempre dello stesso autore, continua questa ricerca della possibilità di mettere l'uomo in rapporto dinamico, fluido, poli-configurato, con la casa. Qui a fare da protagonista è la concezione dello spazio "diagonale", uno spazio che tenta di annullare quanto più la condizione di opposizione tra esterno ed interno, tra orizzontale e verticale, i suoli ondulati, i piani inclinati, la continuità tra gli spazi interni ed esterni sono le componenti di questa casa.

Affertenzi a questo ambito, ma anche con un'identità "autonoma", poi, ci sono alcune case che, più di altre, si costituiscono quali "organismi". In riferimento al particolare rapporto che le singole parti istituiscono con il tutto o per l'adozione di principi (crescita, mutabilità, riproduzione,...) e di morfologie (specie quelle concava-convesse) derivanti dall'osservazione della natura. Queste case, comunque siano configurate, cercano di stabilire delle relazioni di integrazione tra l'uomo, lo spazio-casa, la natura, il cosmo¹³.

Questo modalità progettuali, che oggi prende il nome di "nuovo organicismo", ha differenti radici e si avvale di diversi ambiti di sollecitazione (non tutti strettamente collegati).

Sue derivazioni sono, per esempio, la cosiddetta architettura "organica" (fondamentale il pensiero di Wright) ed "espressionista" del secolo scorso, il pensiero teosofico e antroposofico, quest'ultimo identificato nella figura di Rudolf Steiner che, a partire dagli studi di Goethe, tenta di definire l'essenza spirituale - di relazione con il tutto - delle varie forme e dei colori. Il Comendismo di Frederick Kiesler che, sulla base di una visione "olistica" e infinita dell'esistenza dell'uomo, nellinea l'estetica di uno spazio "senza fine".

Compi di studio e di sollecitazione sono la natura la cui osservazione è filtrata dai parametri e strumenti forniti dalle Nuove Scienze, tutte le ricerche che indagano i rapporti interattivi e organici fra le forme, gli spazi e l'uomo (come alcune branche della bioarchitettura)¹⁴.

La finalità è quella di costruire spazi "a misura d'uomo" e a "misura di universo" sulla base della consapevolezza di potere istituire e controllare alcune relazioni fra elementi appartenenti a sistemi differenti o semplicemente quella di definire un'estetica che esprime la coscienza presente.

Tra le case più note c'è la True Wall House, a Tokyo (1994) di Etsaku Ushida e Kathryn Findlay che, attraverso uno spazio ricavato, quasi per scavo, con



in alto

B. van Berkel, Moebius House, Het Gooi, Olanda, 1997

al centro

B. van Berkel, Dream House, Berlino, progetto 1996

in basso

E. Ushida e K. Findlay, True Wall House, Tokyo, 1994



In alto
G. Lynn, Embryologic Houses
al centro
Kolatian/Mac Donald Studio, Ost-Kutner Apartment, New York, 1997
In basso
M. Merz, Sestiere per qui, 1986

forme concavo-convesse, definisce un modello abitativo fluido, plastico e attivo. Lo spazio di questa casa, superando la classica visione prospettica, cattura il moto umano, evoca il senso del movimento, crea nuove sensazioni.

L'Home for Life di Roger Dean si muove sulle stesse premesse che si specificano maggiormente con lo studio accurato delle relazioni psicologiche fra lo spazio e l'uomo e di alcune proprietà (anche ecologiche) dei materiali e del colori²⁵.

Anche l'Embryologic House di Greg Lynn e la Raybould House del Kolatian/Mac Donald Studio sono progetti fondati sull'uso di spazialità a matrice morfologica 'organica', con una specificità in più, quella che questi progetti costituiscono un prototipo riproducibile in infinite variazioni. Le case sono strutturate, infatti, con una sorta di codice genetico variabile in funzione della specificità dei luoghi di insediamento e di chi le abita; abitazioni pensate come 'organismi' che si adattano rispetto a condizioni specifiche. (È ancora da verificare quale qualità dell'abitare è raggiungibile attraverso questo tipo di progettazione).

Sempre dello stesso Studio l'Ost-Kutner Apartment a New York (1997), dove le forme, gli spazi, le funzioni, gli oggetti si sovrappongono, si rendono indistinguibili per affermare una fluidità spaziale definita per "topografie sintetiche" e "paesaggi domestici".

Altre case, meno note, prodotte all'interno di una cornice culturale improntata del pensiero steineriano, evidenziano la dimensione "vivente" dell'organismo architettonico. Le forme adottate in queste case esprimono il modo primitivo e intuitivo con cui sono state percepite, evocano delle relazioni originarie dell'uomo con lo spazio e con il cosmo, simboleggiano le esigenze dell'anima, affermano l'organicità dell'universo, cercano di determinare un benessere di tipo psico-fisico-spirituale²⁶.

... ricerca dell'archetipo, delle ritualità originarie, del primitivo. Opposto per gli esteri formali a cui perviene ma certamente in linea per alcune premesse che lo fondano, è un atteggiamento progettuale che esplora i modelli archetipici, primitivi, originari, della casa per dare risalto e fondamentalità a tali modelli e per recuperarne ed evidenziare l'essenzialità di alcuni atti dell'abitare. Tale ricerca sulle origini si allinea a quella precedente perché ne costituisce, in qualche modo, la parte complementare: in un momento di sintesi e di ricomposizione delle parti, futuro e passato, fine e inizio tendono a coincidere, avanti si trova quello che è già stato.

Riguardo questo riferimento alle origini risulta fondamentale il saggio del 1972 di Joseph Rykwert *La casa di Adamo in Paradiso*²⁷ nel quale lo studioso ricerca l'origine della casa e nel farlo evidenzia anche come uno dei suoi principali archetipi, la capanna, ha attraversato, appartenendovi, mitologie e rituali primitivi che hanno conferito ad essa il ruolo di "casa per l'anima" o cioè di spazio fisico e simbolico di mediazione tra l'uomo e il divino. Nel capitolo appunto intitolato "Uno casolare per l'anima" egli scrive: "Il ritorno alle origini è una costante dello sviluppo umano: in ciò l'architettura si conforma a tutte le altre attività umane... Il ritorno alle origini implica sempre un ripensamento di ciò che si fa per tradizione, un tentativo di dare un valore alle azioni quotidiane, oppure, semplicemente, un richiamo ad una sintonia naturale (o anche divina) al rimaner per una stagione... Ritengo quindi che, per tutti coloro che hanno a che fare col costruire, continuerà ad esser un modello l'immagine di una capanna primitiva sempre collocata al di là, forse, del regno degli storici e degli archeologi, in un luogo che sono costretti a chiamare paradiso. E il paradiso è un ricordo e, insieme, una promessa."

"Ritorno alle origini" è allora apertura verso il futuro. La ricerca dei modelli su cui si stratifica la tradizione dell'abitare domestico è il fondamento della mostra, organizzata per la XVII Triennale di Milano del 1986, dal titolo *Il progetto domestico. La casa dell'uomo: archetipi e prototipi*²⁸ che presenta una sezione introduttiva dedicata specificamente agli archetipi con quattro installazioni: la capanna primitiva di Franco Purini²⁹

che ripropone il mito dell'abitare primigenio. Il modello di un'abitazione standard ritrovabile in una qualsiasi periferia di una città europea abitata dalle sculture di George Segal, il teatro della memoria domestica di Aldo Rossi, l'opera di Mario Merz, *Sentiero per qui*, strada della tecnica che incrocia un legno di vetro e metallo, evocazione di un eterno ritorno all'archetipo. La mostra presenta altre installazioni interessanti riguardo il tema dell'"originario", tra cui *La casa dell'infanzia* di Alice Aycock, una riflessione su quello che potrebbe essere uno spazio domestico per bambini. Le scale rovesciate, alla vista impossibili da percorrere, e le porte sono gli elementi metaforici di questo opera per illustrare le proiezioni fantastiche dei bambini, ma anche degli adulti, fra il mondo superiore (paradiso) e inferiore (inferno). Sempre sulla ricerca di archetipi risulta significativa la mostra, organizzata dall'Arkitektur Museet di Stoccolma, nel 1998, che raccoglie l'esplorazione di alcuni famosi progettisti sul tema del *Kolonistuga* (termine danese che indica le abitazioni costruite in modo spontaneo e individuale dagli operai, alla fine dell'Ottocento, su terreni pubblici): un'architettura spontanea, in particolare la casa. Anche se le elaborazioni prodotte non risultano del tutto istintive in quanto molti sono i riferimenti, le citazioni, esse rimandano ai giochi, alle visioni, ai sentimenti dell'infanzia di questi progettisti. Mario Botta, per esempio, ispirandosi alle sue memorie infantili, "quando da bambini si guardava il mondo attraverso un farfallino", progetta una torre la cui sommità è definita da una corona di coni di bambù attraverso la quale si vede il cielo. Alvaro Siza sceglie il triangolo come matrice formale della sua opera perché a questa figura geometrica associa l'immagine della casa che aveva da bambino.

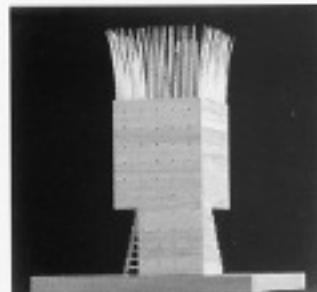
L'attenzione verso il primitivo, e quindi per una quotidianità fondata su atti originali, è ritrovabile nelle case di Glenn Murcutt. Queste abitazioni, progettate per gli aborigeni della parte nord dell'Australia, si definiscono, infatti, a partire dal riconoscimento di forme, spazi, luoghi, insiemi di relazioni che esprimono l'essenzialità di un vivere quotidiano. La Marika-Alderton House, a Yirrkala, Australia (1994) per esempio, attraverso il suo modo di rapportarsi al suolo (sollevato), la sua concezione di contenitore parzialmente apribile che genera una serie di spazi semi-esterni, le relazioni fisiche e visive intrecciate con la natura, la disposizione funzionale, forse anche il valore attribuito dagli aborigeni alla natura, al passaggio, alla casa in esso inserita (la "terra" è sede di rituali alla base dei loro rapporti sociali) e esprime al meglio le esigenze di un clan familiare in continua oscillazione per numero di componenti (il popolo è seminomadico).

Anche la Wishart House di Rewi Thompson, in Nuova Zelanda, esprime un rapporto essenziale e "primitivo" con la natura esprimendo le sue forze, le sue tensioni, la sua irruenza, la sua drammaticità nelle forme scampolate e "precarie" del suo involucro esterno.

, media, informazionizzazione, tecnologie avanzate, virtualità. L'uso dei media, dei mezzi informatici, l'informazionizzazione di alcuni servizi, l'introduzione di una dimensione "virtuale" dello spazio a complemento di quella "reale" creano nuove "dimensioni" e relazioni nella casa: il superamento di una condizione spazio-temporale statica (relazioni a distanza, configurazioni multiple nel tempo,...), una dissoluzione dei confini che separano il reale dal virtuale, l'attivazione di processi percettivi, immaginativi, di riconoscimento....

L'architettura contemporanea ci offre molti esempi di case che sviluppano questi temi.

La Digital House, progettato da Graue Harti e Molgan Harti, New York (progetto: 1998), per esempio, attraverso particolari dotazioni tecnologiche, mette a punto una concezione di casa quale estensione del corpo e della mente manifestata in una serie di "spazi transitari, effimeri" che permettono a chi li abita di vivere condizioni di stonamento rispetto le tradizionali coordinate di spazio e di tempo. Sia all'esterno sia all'interno alcuni schermi a cristalli liquidi producono immagini di vario tipo che modificano costantemente la configurazione spaziale dell'edificio.

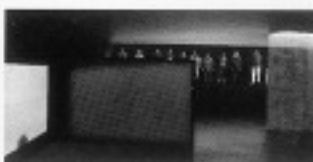


In alto
M.Botta, Kolonistuga, 1998

di centro
G.Murcutt, Marika-Alderton House, Yirrkala, Australia, 1994

In basso

R.Thompson, Wishart House in costruzione, Hokianga, Nuova Zelanda



in alto

J. Herzog e P. de Meuron, Kramlich Residence and Media Collection, Napa Valley, California, 2000

al centro

Studio Azucena, "Tavoli perché queste mani mi toccano?", Ambienti sensibili, esperienza tra interattività e narrazione, 1999

in basso

V. Guallart, Casa a Uria Valencia

Alcuni di questi schermi danno anche la possibilità di collegarsi con persone o situazioni a distanza, degli ospiti virtuali: la cucina potrebbe essere collegata con uno chef di un ristorante favorito per ricevere alcuni consigli. Anche il Kramlich Residence and Media Collection di Jacques Herzog e Pierre de Meuron, a Napa Valley, California (2000), residenza di una coppia di collezionisti di arte elettronica, per l'integrazione delle immagini proiettate nello spazio (sia nelle parti destinate all'esposizione sia in altre parti della casa), è un esempio di abitazione dove si crea una connivenza tra reale e virtuale, tra il concreto e l'immaginario che direziona l'esperienza felice dell'uomo.

La Slow House, ancora, di Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, progettata a Long Island (1990), definita "un apparato per produrre una vista", è uno spazio fondato su una percezione della casa mediata da una grande finestra e da un gioco di immagini prodotte da una telecamera (la forma e la percezione della casa è determinata in relazione a questo avvistamento). In ultimo i tavoli *"Perché queste mani mi toccano?"*, progettati da Studio Azucena per la mostra Ambienti sensibili - esperienze tra interattività e narrazione (1999), sebbene non appartenenti ad un ambiente esclusivamente domestico, con la potenzialità offerta di interazione tattile con essi e con le storie raccontate dalle immagini su questi proiettati, sono un ulteriore esempio delle illimitate possibilità di relazioni tra l'uomo, lo spazio e i suoi oggetti¹⁰.

, flessibilità dello spazio, apertura verso l'esterno, nomadismo

Altro nucleo di esplorazione è quello costituito da quelle case che sviluppano i temi della flessibilità, dell'apertura e del nomadismo. I tre temi mirano a far abitare l'uomo in un ambito spaziale (o geografico) non staticamente definito interpretando alcuni parametri e necessità che contraddistinguono la nostra epoca: flusso, mutabilità, spostamento...

La preoccupazione di conferire flessibilità allo spazio interno è propria, per esempio, della Crate House (1991) dell'artista Allan Wexler, un ambiente vuoto con un cubo all'interno che contiene quattro casselli estensibili con la cucina, il bagno, l'unità soggiorno e il letto, della casa a Uria di Vicente Guallart che definisce uno spazio ampio e vuoto, anch'esso occupato da oggetti mobili per varie attività.

Il senso di apertura verso l'esterno è espresso dalla Glass House @ 2 Degrees (2000) di Michael Bell che afferma, attraverso la sua completa trasparenza, tutta l'ambiguità, l'illusività, la non-finitezza di un volume, pensato per campi di immagini sovrapposte, che incornicia gli atti di un abitare rivelato piuttosto che nascosto.

Scambi con l'esterno, attraverso una pelle intelligente che trasmette informazioni fra la città e l'interno della casa, avvengono nelle abitazioni Flat dello studio norvegese 3R&W Architects presentate all'ultima Biennale di Venezia di Architettura (2000).

Il senso di apertura, di interazione con l'esterno e anche di nomadismo si evince nell'*"Alloggio per una donna nomade di Tokyo"* (1987), di Toyo Ito, una tenda a forma ovoidale delimitata da veli trasparenti con tre mobili evanescenti all'interno.

L'abitazione è così pensata per esprimere una condizione nomade (caso non radicato nel suolo), un'interazione con il contesto circostante (membrane che captano i segnali), un'integrazione con i sistemi distributivi esterni che possono fare pervenire tutto ciò che è necessario in tempo reale (assenza di dispense e ormai di all'interno della casa).

Il senso di nomadismo è maggiormente e definitivamente espresso nell'*Habitat Furti* (1998) degli architetti Roche, DSV & SE, P/B/L il quale, dando seguito ad una lunga serie di case mobili, si costituisce come contenitore, trasportabile in bicicletta, che consente ad un abitante di dormire e di lavori. Il volume al suo esterno è rivestito da lastre di specchio curvato che rimandano le immagini deformate degli spazi urbani attraversati dal veicolo.

coscienza e tradizione orientale

Ultimo ambito è quello relativo all'esperienza di costruzione dello spazio

abitativo da parte di alcune culture orientali come quella giapponese, cinese, Indiana... un'esperienza riferita, più di altre, ad una coscienza "spirituale" integrata con la quotidianità e che detta norme, principi, modalità per quasi tutti gli eventi che la scandiscono, come, appunto, il concepire, costruire e abitare una casa. Una coscienza presente tanto nelle case del passato come in quelle contemporanee.

La cultura giapponese, per esempio, ha sempre tradotto i principi di una coscienza religioso-spirituale, shintoista e buddista-zen, in canoni estetici, come nell'"estetica della negazione", espresso tramite i termini *wabi*, povertà e sobrietà, e *sabi* patina del tempo, malinconia, desolazione strettamente riferita al buddismo, in modi di concepire e comporre lo spazio, per esempio i fondamentali concetti di *ma*, intervallo nel tempo e nello spazio, di *en*, passaggio, di *aku* profondità, o di ususci cambiamento nel tempo, riferito al momento in cui l'ombra della divinità *Kami* emergeva dal vuoto, e di *hitasho*, simmetria, radicato nella filosofia zen secondo cui la perfezione della bellezza risiede nella sua imperfezione; in specifici luoghi all'interno della casa e in un rapporto particolare con la natura¹¹.

La casa costruita vicino al tempio di Dazaifu, in Giappone (1995), da Hiroyuki Arima è un esempio di spazio domestico dove l'intero organismo-casa, nelle sue varie dimensioni, parti e funzioni (il sito, l'idea, il linguaggio, le funzioni, la composizione,...), esprime il carattere quasi religioso di una quotidianità che si svolge al suo interno.

La casa, infatti, ha un carattere minimalista fondato, in riferimento ad una tradizione zen, su un'essenzialità di segni che inducono alla liberazione di spazi interiori ed esteriori per accogliere il sottili l'"illuminazione"; nella sua articolazione a gradini che asseconda il declivio del terreno, oltre gli spazi tradizionalmente domestici, presenta uno spazio di meditazione, utilizzabile anche come sala per la cerimonia del tè, con un cortile annesso.

La natura (bamboo spontaneo e latifoglie), ritenuta elemento di massima integrazione con l'uomo, è portata dentro la casa per confrontarsi con un interno dove i volumi assoluti, che contengono le varie funzioni, articolano il vuoto alla stessa maniera delle rocce nel giardino zen.

Anche la casa Cubista di Shinichi Ogawa definisce una spazialità essenziale, "metatistica" ed evocativa di sacralità. E la raggiunge attraverso l'uso del quadrato ("primo dello spirto sulla materia") che, ripetuto assiduamente fino a generare pianta, volume, partizione dei prospetti, interni, decorazioni, il modo di muoversi nello spazio, definisce un insieme unitario ed unitamente percepibile. Secondo una procedura modernista, in pratica, è affermato un processo di astrazione della forma che, nel suo punto limite, chiomai causa il senso di "trascendenza" dei soggetti osservatori capaci di penetrare l'assoluta immanenza o materialità della forma scelta e dell'oggetto architettonico da essa derivata. Altre tradizioni, come quella cinese o indiana, invece, per la progettazione della casa applicano dei veri e propri trattati come l'antichissimo *Feng Shui*¹² (letteralmente vento e aria) in Cina, di origine taoista, e l'altrettanto antico *Vastu* (luogo dove l'essere vivente risiede), di tradizione induista, in India. Questi trattati in parte scritti, in parte tramandati verbalmente, dethano una serie di principi insediativi, organizzativi della casa che, nel primo caso, cercano di ottenere, ottimizzando tutti i livelli di "energia", una relazione armonica di questa con l'ambiente, e, nel secondo caso, mettono l'uomo in rapporto con le sue divinità, con il cosmo e con i benefici che possono derivare da un corretto rapporto con questi¹³.

spazi per il benessere

Lo spazio domestico sembra sempre di più interessato a definire al suo interno specifici ambiti di benessere, ricercando questo ben-essere attraverso la specificazione dei suoi vari aspetti, delle attività ad esso connesse e degli spazi che possono meglio supportare queste attività.

Sebbene far stare "bene" nello spazio sia fondativo del progetto di architettura alcune case indagano in maniera più specifica e finalizzata le condizioni che conducono a tale benessere¹⁴.



In alto
M. Bell, Glass House @ 2 Degrees, Houston, 2000

In basso
Roche, D&V & SE, PBL, Habitat Funif, prototipo mobile, Parigi, 1998



Il benessere fisico attraverso l'attività ginnica trova, per esempio, piena espressione nella Casa palestra ideata dall'Office for Metropolitan Architecture per lo già richiamato mostra il progetto domestico. Il letto per il vibro-massaggio, il corridoio mobile, la bicicletta di allenamento con paesaggio sincronizzato sul video, altre palestre ed effetti di luce e di suono fanno di questa casa uno spazio per il piacere dell'esercizio fisico e sessuale.

Altre case contemporanee esplorano il tema del benessere dotandosi di spazi d'acqua, per il beneficio e la cura del corpo, a ridosso della camera da letto, come la casa denominata 64 Wakefield, Atlanta (1997) di Mack Scogin e Merrill Elam.

Ma questo aspetto della 'domesticità' è significativamente centrato dalla recente (2000) mostra *Essere e Ben-essere* organizzata dalla rivista *Interni* presso la Triennale di Milano e curata da Alessandro Mendini¹⁰, che, in linea con il suo titolo, indaga lo spazio interno in relazione al benessere prodotto dagli elementi che lo costituiscono. Negli allestimenti proposti, per la maggior parte da designer abbinati a delle aziende, questa dimensione è 'raggiunta', nei vari livelli ed aspetti, attraverso la progettazione, per quanto possibile, di interazioni tra le forme, i colori, gli arredi, gli oggetti, le strumentazioni predisposte e i sensi, le emozioni, i pensieri, l'anima di chi fruisce di questi spazi.

Spazi che rilassano, stimolano, curano, interagendo con l'attività di pensiero del fruttore sollecitato da immagini, colori, suoni (i cromatemi di Alfredo Zengaro ed Elisabetta Brusotti, *Emozioni occidentali* di Claudio Monti e Francesco Mutt, *La casa sensibile* di Italo Lupi con Studio Azzurro), docce intelligenti che circolano le forme del corpo e lo stato mentale di chi le usa per disporre appropriati gatti e massaggi (*Water Dream n.2* di Dieter Thiel), spazi che recuperano geometrie (i mandala), simbologie e tradizioni dall'oriente per creare ambiti idonei per svolgere attività di meditazione (*Mandala con animali* di Arno Gili, *Method Remembered II* di Shigeru Uchida).

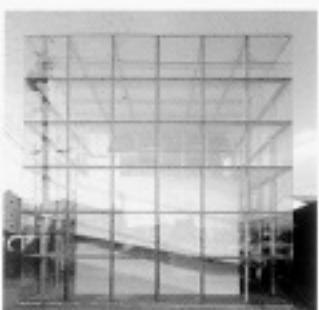
.processi narrativi, simbolici, arti figurative

La portata comunicativa dello spazio si amplia nel momento in cui intervengono dei processi di 'narrazione' e 'simbolizzazione' oppure altre arti oltre l'architettura.

Das Paradies di Cornelius Kalig, a Vorderberg, Carinzia (1980), è un insieme di costruzioni dentro un recinto che sintetizzano il concetto, il significato, l'evoluzione storica del Paradiso e della sua trasmissione architettonico-artistica nel tempo. In un impianto a pianta basilicale dove sventano due torri che rappresentano le orecchie e gli occhi elettronici di questo Paradiso si sviluppano, intorno ad uno spazio centrale dedicato alla meditazione, una serie di installazioni realizzate dall'artista che descrivono la corporeità, la sessualità, la morte e il rapporto dell'uomo con la natura, racconto di un Paradiso più 'fisico' che 'spirituale'.

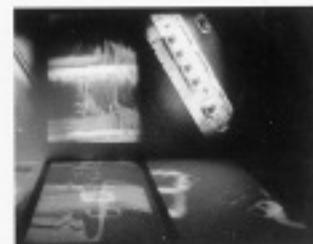
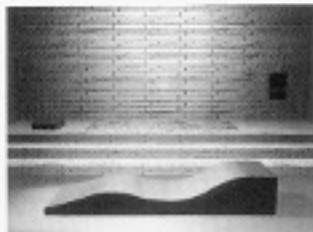
Narrativo, simbolico e riferito alle possibilità di altre arti figurative è l'intervento fatto da Francesco Binfaré in occasione del Salone del Mobile di Milano del 1996 dal titolo *Angeli: Un Insieme di sedute*, progettate per un'interazione organica con il corpo umano, si trovano all'interno di due spazi che, attraverso dei dipinti, sempre dell'autore, raccontano un ciclo immaginario che conduce dalla "sala della carne" alla "sala dell'anima". Protagonisti sono gli "angeli" che sovrintendono una trasformazione generatrice delle forme utilizzate dal designer per i suoi arredi.

Simboli e narrazione si trovano anche nella stanza con il pavimento abitato di Massimo Bartolini presentata alla mostra *Stanze e Segreti*¹¹, recentemente (2000) organizzata a Milano, dove il pavimento, appunto abitato, è luogo di meditazione e di studio e lo spazio soprastante con il soffitto luminoso è "limbo". Si passa da uno spazio all'altro percorrendo una scala a pioli, "assa" di collegamento fra la dimensione sotterranea e il superiore regno dell'unità.



In alto
H. Arima, Casa a Dozaiju, Giappone, 1995
In basso
S. Ogawa, Casa Cubista

1. La definizione "uomo contemporaneo" è riferita all'occidente e individua una situazione media e generale che subisce escluso tutto una serie di particolarizzazioni e sicuramente rappresentativa di una condizione.
2. Altre considerazioni vengono per quel nucleo minimo (rispetto al numero di abitazioni estremi) di case piccole dato "buono architetto" che seppur rappresentativo non corrisponde alla condizione generale.
3. P.L. Nodin, "La tendenza supplementare", in *L'otta* 94 (dedicato in parte a "La ricerca contemporanea nell'abitazione"), 1997, pp. 35-37.
4. V. Fisica della relatività e quantistica.
5. Più funzioni costituiscono questo tipo di "naviglio spaziale" vivibile nella nostra epoca: riappropriazione delle religioni istituzionali le quali, per dar risposta a nuove esigenze, si rinnovano dando vita a nuovi movimenti, incontri fra le religioni, incontro fra il cristianesimo occidentale e orientale, ammirazione al pensiero e alle pratiche di quest'ultimo - meditazione, yoga - e nascita di nuovi movimenti spirituali, come il fenomeno della New Age, "nuova era", che dagli Stati Uniti si è diffuso in tutto il mondo occidentale proponendo concezioni, consapevolezze, modi di vita, imperativi tutti nel riconoscimento di un'appartenenza ad un Universo fatto di energie materiali ma anche spirituali.
6. Tadao Ando chiamò sinistra connessione incalcolabile ha "spazio e come" che caratterizza il corpo e che determina le relazioni con lo spazio. Uno spazio che, come egli l'abb dice, non è casuale (come nella fisica newtoniana) ma è dotato di "direttività specifica e una densità onnitemperante" ed è generata dalla relazione opposta con lo "shinta", da un qui l'odisseo definito dal corpo che genera un lì e di conseguenza tutti i rapporti di distanza e relazione tra soggetto e oggetto. Nella sua relazione dinamica con il mondo, il corpo diventa lo shinta e così prende coscienza del mondo e dei rapporti dinamici del sé. Lo spazio, l'architettura vengono costruiti e compresi in base a ciò. T. Ando, "Architectures and Body: special projects of Peadi", *The Columbia Architectural Journal* New York 1988 (pubblicato in parte in italiano come "Lo shinta e lo spazio", in *Modo* 202, 2000, pp. 70-73).
7. Il primo compito che l'architettura deve assumere è invece quello di definire e immagazzinare un ambiente non proprio per corpi "naturali", ma per corpi che si proiettano al di là di se stessi, assenti ed estatti, grata di nuovi anni estesi per mezzo della tecnologia: lungi dall'interpellare lo strumento o la persona secondo la tradizione meccanicistica del dualismo cartesiano, dobbiamo concepire la strumentazione "come un secondo tipo di corpo, inserito all'interno ed esterno di fuori dei nostri poteri corporali (D. Ledet). B. Tevers, "Body-building, verso un nuovo organismo". In *L'otta* 94 (dedicato in parte di "Corpo e abitazione"), 1997, Ch. con F. Naumann, "L'uomo nuovo. L'architettura del corpo e il corpo dell'architettura", in AA.VV., "Espressionismo e Nuovo Oggettivismo" Milano 1994, pp. 149-158; e con H. Caputo, "Il corpo simulato", in *Cosma* 7/8, 1994, pp. 97-99.
8. In "Cronache del pensiero", Domus 803, 1998, pp. 3-5.
9. Le Corbusier, come è noto, introduce questo termine, primo con la rivista che egli fonda, poi con i Pavillon de l'Esprit Nouveau prototipo di una cellula di abitazione presentato a Parigi per l'esposizione Internazionale delle Arti Decorative del 1925, per affermare che uno "spirto nuovo" anima la nostra epoca.
10. Le Corbusier, *Vite una Architecture*, 1921.
11. Quello che condiziona dell'obietto di difinizione sia attraverso un'idea di cosa razionalista ma anche attraverso un'idea di cosa "organico-espressionista" e di elevazione. Jugendstil. La condizione di cosa rifugio trova, per esempio, alcune sue premesse nella casa di Olbrich, Behrens, von der Heydt, Mackintosh, Hoffmann, Finsterlin... Gaudí che, o nella loro definizione formale complessiva, o in quella di alcune loro parti, o, ancora per la loro concezione intrinseca, esprimono un'idea abitativa: importanza del nome della camera come luogo sacro e intimo, come luogo di rinascita, e di rigenerazione delle proprie energie. La condizione di cosa aperto, di libertà, di nomadismo, trova invece radici nell'ideologia del cratello, altro simbolo espressionista e Jugendstil simbolo della nuova arte e della nuova vita, di un'arte di espressione contro un'arte di impessione (esistenza della forma solo a livello sensibile retinico), di integrazione fra microcosmo e macrocosmo, di un'architettura spirituale interna" che può certamente "generarsi da sé" la forma vincolante. Libertà nel Movimento Moderno significa anche liberazione dai sistemi assolutisti binari, diritti di dovere, di obbligo, di obbligo "in pace".
12. Cfr. M. Cacciari, "Abitare, pensare", *Cosma* 602-603, 1998-99, pp. 2-5.
13. M. Heidegger, "Costruire, abitare, pensare", in *Manuale per una Aeskètie* Tübingen 1954 (ed. it. G. Vattimo, a cura di Saggi e discorsi Milano 1976, pp. 95-100).
14. Ibidem.
15. M. Heidegger, "poeticamente abito l'uomo", in op. cit., pp. 125-138.
16. "Possiamo anche dire che l'abilità consiste di orientamento e identificazione. Dobbiamo scoprire dove siamo e chi siamo, affinché la nostra esistenza acquisti significato. Orientamento e identificazione si raggiungono tramite lo spazio organizzato e la forma costruttiva, cioè, tramite l'architettura." C. Noberg-Schulz, "prefazione", L'abitare. L'insediamento, lo spazio urbano. La casa, Milano 1984, p. 7.
17. V. a questo proposito il catalogo della mostra *The Un-private House*, T. Riley (a cura di), New York 1999.
18. Susanna Rotelli, in "The choice of architecture: from dualization to performance and... back again?", in *Architectural Design (Architecture & Anthropology)* 124, 1995, fa uno interessante collegamento tra la casa come luogo di situazione, cioè di atti compiuti con consuetudine e senza un'intenzionalità cosciente, e la casa come luogo di performatività, di atti compiuti, risposte, con intenzionalità, creatività, possibilità di variazione.
19. Molti gli studi che mettono in rilievo queste connessioni tra uomo e spazio, tra questi c'è quello degli studiosi di antropologia Janet Castren e Stephen Hugh-Jones, *About the house. Levi-Strauss and beyond* (Cambridge 1993), che, esaminando l'idea descisa da Claude Lévi-Strauss in *Anthropology and Myth* (lectures 1961-62 (Oxford 1987) e in *In the way of the Mosai*



In alto
C. La Viola, Camera d'acqua, 2000
In basso
I. Lupi con Studio Azzuro, La casa sensibile, 2000



(Londra 1993) della casa come una forma specifica di organizzazione sociale (che si discosta verso un'antropologia olistica dell'architettura); schivano: "La casa e il corpo sono intimamente connessi. La casa è un'estensione della persona; come una pelle ulteriore, un casco o un secondo strato di indumenti, serve da a rivelare e mostrire sia a nascondere e a proteggere". Casa, corpo e mente sono in continua interazione, la struttura fisica, l'arredamento, le convenzioni sociali o le immagini mentali della casa a un tempo conservano, plasmano, informano, obbligano le attività e le idee che si svolgono nei suoi confini. Intimamente uniti fisicamente e concettualmente il corpo e la casa sono i luoghi per una vita di significati e di sentimento: servono come modelli cognitivi base per strutturare pensare e fare esperienza del mondo. In certe culture, le case sono ben lontane dall'essere mere strutture materiali statiche, esse hanno qualità animate: sono dotate di spirito e anima, e sono immaginate in termini di corpo umano. Andiamo di ciò che le formulazioni di Levi Strauss noi vorremmo chiamare qualità al centro di un'antropologia della casa che considera le case e i loro abitanti come parte di un processo di vita".

20. Chichester, West Sussex 1997.

21. Vi fa il proposito il numero 97/10 di *Architectural Design* del titolo *New science + New Architecture?* (Londra 1997) e i tre numeri (222, 223, 224) di *Quaderni del filo*, in ordine, Biografie (tempo attuale, tempo frattale), Biocles (tempo elastico, tempo avanguardia), Dorsoless (tempo lugaz, tempo precario).

22. L'idea di "iperegoisti" modifica lo spazio multidimensionale della visione... Lo spazio ripiegato è un tipo di spazio emozionale, che riguarda quegli aspetti che non sono più associati all'effettivo, che non sono più della ragione, del significato, della funzione.

I miei progetti "iperegoisti" sono solo un inizio. In essi il soggetto comprende che - io - o lui - non può più concretizzarsi: l'esperienza non spazia alla stessa maniera che - io - o lui - facevano nello spazio cartesiano. Sei cercano di realizzare questo spostamento del soggetto dallo spazio effettivo: un'idea di "presenza", una volta che l'ambiente diventa "affatto" a simmetria con un'altra logica: una logica primitiva non più traducibile in una visione della mente, la ragione si separa dalla visione". P. Eisenman, "Oltre lo sguardo. L'architettura nell'epoca del media architettonici", in *Opere* 734, 1999.

23. Cfr. P. Portoghesi, "Un paese dalla natura", in *Domus* 818, 1999.

24. Alcuni studi etnici evidenziano come le energie elettromagnetiche emesse dagli spazi e dalle forme che li compongono, interagendo con quelle teatrali e operatiche, influenzino l'abitare dell'uomo, v. per esempio J.C. Fabre, *Maison enfe e Cel Rouffignac* 1992 (ed. It., *Casa tra fiume e cielo*, Astoria, secondo le avverenze cronache, Torino 1993).

25. Lo studio di Deon prende avvio da uno studio condotto sulla camera da letto per i bambini. Attraverso numerosi interviste a questi rivela sul modo di "sentire" o di "desiderare" questo spazio, il progettista ha registrato che il comitato d'appalto era legato al senso di sicurezza che lo spazio offriva: i bambini volevano sentirsi come dentro una grotta o una tenda. A partire da queste considerazioni e da questi modelli egli costruisce la sua "estetica spaziale".

26. Riferendo a questo tipo di progettazione è utile segnalare il testo di Christopher Day dal titolo *Places of the Soul. Wiltshire and Northamptonshire* 1990 (ed. It., *La casa come luogo dell'anima*, Coma 1993).

27. Milano (titolo originale: *On Adam's House in Paradise*).

28. M.G. Testori, *Passeggio di interni. Quaderni di Lovis* B, 1987.

29. Nell'ultima Ikkennie di Architettura di Venezia (2000), in una riflessione sulla casa del titolo "Mille volte contornia casa", Punini, tra l'altro, soffre che il carattere individuale e ripetitivo della casa, la sua estesa di piacevolezza indifferente dove evitato gli atti domestici... La possibilità di diventare uniche sepolte di sé lo critica.

30. V. catalogo, AA, Vol. 63 cura d'A, Milano 1999.

31. U.M. Furuya, "Un glossario di concetti spaziali", in *Casabella* 608-609, 1996 e F. Puccella, *Spazio e architettura in Giappone*, Rizzoli, 1996.

32. Il lungauia, originato in Cina, si è diffuso nei secoli in altri territori e da alcuni decenni è pervenuto in Occidente, primo negli Stati Uniti, e poi anche in Europa (nei paesi nord-europei è molto applicato).

33. Ciò che queste oniche tradizioni suggeriscono per una corretta configurazione dello spazio sembra appartenere ad un ambito di mito e superstizione. Oggi, però, la scienza incomincia a suffragare questa tipa di conoscenze in quanto descrive un universo, in tutte le sue forme e manifestazioni, quale insieme di energie interagenti, a diverso livello: tra i luoghi, gli spazi, le forme, i materiali, gli orientamenti, le stelle, l'universo... allora, si determinano delle relazioni in termini di "energie" che possono essere previste, controllate, ottimizzate. V. Spazio e società 60, 1992 (la scoperta degli antichi).

34. Nel Movimento Moderno la ricerca del benessere nella casa era espresso, per esempio, attraverso la cura dell'aula con lo sport e la ricreatività di fare vivere l'uomo nella luce, al sole, nell'aria. L'"uomo nuovo" doveva essere "integrazione del corpo e nell'anima" (Nietzsche). La casa doveva rispettare questa esigenza prevedendo spazi per praticare lo sport, sdraiandosi i servizi e i terrazzi (bagni di sole): "Oggi abbiamo bisogno di una casa che nella sua struttura competitiva reuri in sintonia con una sensazione di liberazione del corpo grazie allo sport, alla ginnastica e a un'hora di vita conforme alle nostre funzioni sensoriali: leggera, traspirante, mobile". S. Giedion, *Befredes Innenraum*, Zurigo 1929.

35. Alessandro Mendini da diversi anni è impegnato nella ricerca di un design che recuperi il valore antropologico, narrativo, evocativo, pittoresco, emotivo degli oggetti.

36. V.G. del Gottifredi, *Cose paraboliche. La costituzione dell'universo domestico ideale*, Barcellona 1999.

37. La meta', non di "arredamento di interni, piuttosto fondazione di una ulteriore dimensione della realtà in cui il tempo della contingenza precipita sulla evidenza formale delle opere" (A. Santu Oliba), raccomiglia una serie di installazioni officiate ad artisti di varia provenienza come Peter Greenaway, Yoko Ono, Robert Wilson, Ilya ed Emilia Kabakov... (v. catalogo Milano 2000).

**1.4 antologia:
evoluzioni dell'abitare
(la casa)**

Antologia Evoluzioni dell'abitare (la casa)

F.L.Wright.
"Organic architecture".
in *The Natural House*, New York 1954

nuovi valori
spaziali

Lé Corbusier: *Almanach d'une architecture moderne*,
(edizione Torino 1970), Parigi 1926

meditazione e
bellezza

E.Kieser:
"Periodo Funcional in Modern
Architecture", *Pontiac Review*, 1929

M. Heidegger:
"Costruire, abitare, pensare".
in *Vorlesungen über Aesthetik*, Tübingen 1954
(ed. it. G. Vattimo, a cura di,
Saggi e discorsi, Milano 1976)

costruire, abitare,
pensare

Libertà dello spazio in pianta e l'eliminazione delle altezze inutili determinano un miracolo nei nuovi alloggi. Un senso di libertà appropriata aveva cambiato il suo aspetto totalitario. L'alloggio divenne più adatto per l'abitazione umana in termini moderni e più naturale rispetto al suo stile. Un totale nuovo senso di valori spaziali s'introdusse nell'architettura. Un'autocoscienza delle implicazioni architettoniche sembrò emergere per la prima volta nell'architettura del mondo moderno. Questo accadde intorno al 1893...

La casa ha due scopi. È innanzitutto una macchina per abitare, cioè una macchina destinata a fornirci un aiuto efficace per la rapidità e l'esattezza nel lavoro, una macchina diligente e premurosa per soddisfare le esigenze del corpo: comfort. Ma in seguito è il luogo utile per la MEDITAZIONE e infine il luogo in cui esiste la BELLEZZA che apporta allo spirito la calma che gli è indispensabile; non pretendo che l'arte sia allo portafoglio di tutti, ciò semplificemente che, per alcuni, la casa deve portare il sentimento della bellezza. Tutto ciò che riguarda i fini pratici della casa, l'ingegnere lo porta; per quanto riguarda la meditazione, lo spirito di bellezza, l'ordine che vi regna (e che sarà il supporto di questa bellezza), questo sarà architettura. Lavoro dell'ingegnere da un lato, architettura dall'altro.

L'uomo è infatti un'entità, biologica, psicologica e sociopolitica che deve riconquistare attraverso la creatività il senso generale e complesso dell'abitare...

1. Che cos'è l'abitare?
2. In che misura il costruire appartiene all'abitare?
All'abitare, così pure, arriviamo prima attraverso il costruire.
Quest'ultimo, il costruire, ha come fine il primo, l'abitare.

Costruire intatti non è soltanto mezzo e via all'abitare: il costruire è in se stesso già abitare.

Essere uomo significa essere sulla terra; come creatura mortale, significa: abitare.

Noi non abiliamo, perché abbiamo costruito, bensì costruiamo e abbiamo costruito nella misura in cui abiliamo, cioè siamo in quanto abitanti. Ma in cosa consiste l'essenza dell'abitare?

Abitare, essere raccapriccati, significa: rimanere riparati nel *trye*, cioè nella libertà che risparmia ogni cosa nella sua essenza.
Il tratto fondamentale dell'abitare è questo risparmiare: attraversa l'abitare in tutta la sua completezza, che si mostra appena pensiamo che nell'abitare risiede l'essere uomini, nel senso del soggiorno dei mortali sulla terra.

Ma sulla terra significa già sotto al cielo.
Ambedue significano coabitare di fronte agli dei e include un appartenere alla comunità degli uomini.
Appartengono, i quattro, ad un'originaria unità: terra e cielo, i mortali e gli immortali in uno.

Nel salvare la terra, nell'accogliere il cielo, nell'attendere gli immortali, nel guidare i mortali si realizza l'abitare come quadruplica bellezza della quadruplicità.
Risparmiare significa: proteggere la quadruplicità nella sua essenza. Ciò che viene preso sotto protezione, deve venir custodito.

Il dimorare presso le cose è l'unico modo secondo il quale la quadruplicie dimora si compia di volta in volta in modo unitario.

Tuttavia le cose stesse custodiscono la quadruplicità soltanto quando esse stesse, in quanto cose, vengono rispettate nella loro essenza. Come accade ciò? proteggendo e curando i mortal le cose che crescono, edificando appositamente le cose che non crescono. Il curare e edificare è il costruire in senso stretto. L'abitare, nella misura in cui conserva la quadruplicità nelle cose, è, in quanto conservazione, un costruire.

Spazio è essenzialmente ciò che è stato sistemato, inserito nel suo confine. Ciò che è stato sistemato viene di volta in volta consentito e così disposto, cioè radunato per mezzo di un luogo...

...se si tratta del discorso dell'uomo e dello spazio, si intende che l'uomo sta da una parte e lo spazio dall'altra. Tuttavia lo spazio non è qualcosa che sta di fronte per l'uomo. Non è né un oggetto esteriore, né un'esperienza interiore. Non vi sono gli uomini e inoltre lo spazio; poiché se lo dico 'un uomo' e mi rappresento con questa parola colui che è in modo umano, cioè abita, allora io nomino con il nome 'un uomo' già la dimora nella quadruplicità presso le cose.

Il rapporto dell'uomo rispetto ai luoghi e, attraverso i luoghi, agli spazi. È nell'abitare. Il rapporto dell'uomo con lo spazio non è altro che l'abitare pensato ed espresso nella sua essenza.

Pensiamo per un momento ad una fattoria della Foresta Nera che è stata costruita due secoli fa ancora dal modo contadino di abitare. Qui l'autosufficienza dalla capacità di fare penetrare terra e cielo, gli Immortali e i mortali in essenziale unitarietà della cosa, ha edificato la casa.

Tale capacità ha posto la fattoria presso il pendio protetto della montagna verso mezzogiorno, di fronte ai pascoli, nella vicinanza della sorgente: essa gli ha dato il tetto di scendere ampiamente sporgente che con adeguata obliquità porta il peso della neve e giungendo fin quasi a terra protegge le stanze contro le tempeste delle lunghe notti invernali; essa non ha dimenticato l'angolo del Signore dietro alla tavola comune, essa ha disposto nelle stanze i posti sacri per la culla e l'albero dei morti - così si chiama la bara - mostrando così alle diverse età della vita l'impronta del loro percorso attraverso il tempo sotto un unico tetto.

Costruire e pensare sono di volta in volta, secondo il loro modo, indispensabili all'abitare.

La vera necessità dell'abitare non consiste semplicemente nella mancanza di abitazioni. La vera necessità dell'abitare consiste nel fatto che i mortali ricercano sempre di nuovo l'essenza dell'abitare, che essi devono ancora imparare ad abitare.

abitare sulla terra e sotto il cielo

imparare ad abitare

M. Heidegger,
"...poeticamente abita l'uomo...", op.cit.

abitare poeticamente

G. Bachelard, *La poétique de l'espace*,
Parigi 1957
(ed. it. *La poetica dello spazio*,
Bari 1975)

le rêveries

L.I. Kahn, "Form and Design",
In *The Voice of America*, Washington D.C.
1960
(ed. it. *Forma e progettazione*,
in C. Norberg-Schulz,
Louis I. Kahn, Idea e Immagine, Roma
1980)

'la casa', 'una casa'

M. Merleau-Ponty, *L'oeil et l'esprit*, Parigi
1964
(ed. it. *L'occhio e lo spirto*,
Lecce 1971)

l'occhio, lo spirto, lo spazio

V. Gregotti, "Modo di essere
architettonico dell'esperienza",
in *Il sentito dell'architettura*, Milano 1966

"...poeticamente abita l'uomo...". Che i poeti talvolta abitino poeticamente è cosa che si può anche, eventualmente, capire. Ma cosa si deve intendere quando si dice che 'l'uomo', e cioè ogni uomo e permanentemente, abita poeticamente?

...dobbiamo dimostrare come la casa sia uno dei più potenti elementi di integrazione per i pensieri, i ricordi ed i sogni dell'uomo. Il fattore coesivo, in tale integrazione, è rappresentato dalla réverie, il passato, il presente, il futuro affidano alla casa dinamismi differenti, dinamismi che spesso interferiscono fra loro, talora opponendosi, talora stimolandosi reciprocamente. La casa nella vita dell'uomo, travolto le contingenze, moltiplica i suoi sussig-
gerimenti di continuità: se mancasse, l'uomo sarebbe un disperso. Essa sostiene l'uomo attraverso le butte del cielo e le butte della vita, è corpo e anima, è il primo mondo dell'essere umano. Prima di essere "gettato nel mondo", come professano i metafisici fulminei, l'uomo viene deposito nella culla della casa e compie, nella nostra réverie, la casa è una grande culla.

Riflettiamo, dunque, sulle caratteristiche astratte di 'la casa', 'una casa', 'la propria casa'. 'La casa' è l'ostacolo definito di spazi buoni per viverci. La casa è la forma: nella mente dovrebbe risiedere senza un aspetto preciso, senza dimensioni. 'Una casa' è un'interpretazione condizionata di questi spazi. Questo è il progetto. A mio avviso, la grandezza dell'architetto dipende più dalla sua capacità di capire cos'è 'la casa', che dal suo progetto di 'una casa', che è un atto contingente. 'La propria casa' indica la casa e chi vi abita. Diventa diversa per ciascuno degli abitanti.

Il cliente per cui si progetta una casa, dichiara che superfici gli occorrono. L'architetto trasforma in spazi le superfici richieste. Si potrebbe affermare che una casa simile, creata per una particolare famiglia, deve possedere la qualità di essere buona anche per un'altra famiglia. Il progetto, così, riflette la sua fedeltà alla Forma.

Quando per esempio si vuol capire come noi vediamo la situazione degli oggetti, non c'è altra risorsa che supporre l'anima capace, sapendo dove sono le parti del suo corpo, di "trasferire là la sua attenzione" a tutti i punti dello spazio che sono sul prolungamento delle membra (Descartes). Ma questo non è ancora che un 'modello' dell'avvenimento. Poiché questo spazio del suo corpo che essa estende alle cose, questo primo qui da cui verranno tutti lì, come lo conosce? Non è come essi un modo qualunque, un campione dell'estensione, è il luogo del corpo che essa chiama 'suo', è un luogo che essa abita.

Ciò che mi importa sottolineare è che senza svelare la relazione con me, senza stabilire il grado del mio consenso, senza metterlo in relazione con il senso generale delle mie esperienze nel mondo, con la mia storia personale, mi sarebbe impossibile compiere qualsiasi lettura di (una) stanza.

G. Moore, G. Allen, D. Lyndon, *Luogo e
cittadina*,
In *Cultura* 6, 1974

Per estendere nella vita di ogni giorno quello che viviamo nella fantasia, bisogna abitare in un posto che permetta a ciò che è materia quotidiana di diventare eccezionale. Esso deve portare la nostra mente a molteplici associazioni. Bisogna che incorpori molteplici condizioni ambientali di luce, colore, aria, rumore, così che i nostri riti quotidiani abbiano la sorpresa del-

l'imprevisto: i riflessi del sole sull'altra parte del soffitto quando i raggi colpiscono una telera lucente, un vento caldo d'estate che muove le tendine, il gocciolio dell'acqua in primavera durante il diluvio.

Non tutti gli elementi che colpiscono la nostra immaginazione sono esotici o grandiosi. Sorvegliando le nostre reazioni, scopriremo la presenza degli Ordini dei Sogni nella più semplice della struttura. Il modo in cui una cosa ci permette di muoverci con garbo o con disordine, i rifugi che essa pone intorno a noi, le cose che porta alla nostra attenzione, tutti questi elementi stabiliscono un fondo di significato che accompagna la vita che conduciamo in quella casa. Gli indizi per la fantasia e l'eruzione, per la finzione e per il ricordo, sono radicali profondamente nella struttura di una casa.

Cose semplici come una scala o un cambiamento di livello entrano nell'Ordine dei Sogni. Esse confermano le azioni in maniera evidente e impregnano la casa di movimenti e di gesti che per noi hanno un significato particolare. Queste cose limitano specificamente il modo, la rapidità e lo sforzo con cui ci muoviamo; così facendo essa ci mostrano il modo in cui ognuno di noi l'immagina se stesso. Cose su cui camminare, stare in piedi e sedersi determinano in larga misura la dignità e la casualità dei nostri gesti di ogni giorno, l'atteggiamento disinvolto o rigido con cui affrontiamo i vari eventi della giornata. Queste influenze permeano ogni cosa, ma ben di rado ce ne accorgiamo. Le azioni che ci vengono dettate da una casa formano una parte dei nostri sogni.

...
Di solito è lo spazio che fa un luogo, quello che noi chiamiamo l'aria tra gli oggetti. Gli indiani, si dice, chiamano questo "opportunità per un evento", un bel modo per esprimere il concetto.

... Elementi narrativi specifici.

Gli eventi possono essere interpretati.

Se le forme sono specifiche, chi guarda può leggere in esse una spiegazione del tipo di azione in corso e del modo in cui i problemi sono stati risolti. Questo può essere interessantissimo e ricco di informazioni.

Bisogna sapere disporre di un luogo per poter celebrare ciò che è peculiare.

La parola "abitare" ... significa qualcosa di più che l'avere un tetto sulla testa e un certo numero di metri quadrati a disposizione.

Per prima cosa, significa incontrare altri esseri umani per scambiare prodotti, idee e sentimenti, ossia per sperimentare la vita come molitudine di possibilità. In secondo luogo, significa mettersi d'accordo con alcuni di loro, ossia accettare un certo numero di valori comuni. E infine, significa essere se stessi, ossia scegliere un piccolo mondo personale. Possiamo chiamare queste tre forme: abitare collettivo, abitare pubblico, abitare privato.

La parola "abitare" comprende anche i luoghi creati dall'uomo per mettere in opera le tre forme. La città e il suo spazio urbano sono stati sempre il forum dell'abitare collettivo. L'edificio pubblico ha rappresentato la piattaforma dell'abitare pubblico.

Mentre la casa è stata sempre quel ritiro privato in cui l'individualità poteva prosperare.

Ainsieme, città, edificio pubblico e casa costituiscono un ambiente totale. Questo ambiente è però sempre in rapporto con quel che viene dato, ossia con la natura, che nel nostro contesto significa soprattutto il paesaggio con le sue caratteristiche sia generali che particolari. Abitare quindi significa fare amicizia anche con un luogo naturale.

Quando l'abitare è compiuto, l'aspirazione umana all'appartenenza e alla partecipazione è raggiunta.

Possiamo anche dire che l'abitare consiste di orientamento e identificazione. Dobbiamo scoprire dove siamo e chi siamo, affinché la nostra esistenza acquisti significato. Orientamento e identificazione si raggiungono tramite

l'ordine dei sogni

opportunità
per un evento

C. Norberg-Schulz, "Introduzione" di
L'abitare. L'insediamento, lo spazio
urbano, la casa, Milano 1984

abitare pubblico,
collettivo, privato

orientamento e
identificazione

lo spazio organizzato e la forma costruita, cioè, tramite l'architettura.

PL Nicolin, "L'inquieto spazio domestico",
in *Lotus* 44, 1985

La codificazione dei bisogni operata in passato in funzione della produzione di massa degli oggetti viene ralegata nell'universo dei valori relativi, il progetto sembra piuttosto dominato da una volontà di rappresentare simbolicamente gli aspetti primari di una filosofia dell'abitare: le riflessioni di Bachelard vengono a sostituire le prescrizioni di Klein. In questo confronto tra gli elementi archetipici dell'abitare e l'insistenza dell'abitante contemporaneo, l'edificio è pervaso da una sorta di inquietudine che lo orienta verso metafore concettuali o letterarie e, talvolta, lo risolve in sottile poesia. (Le) ... 'casa' si prefiggono di smascherare l'illusione di un progetto che presupponesse un abitante standardizzato soddisfatto da una attrezzatura domestica prodotta in serie.

Esse ci mostrano invece un abitante trasformato in personaggio che si nasconde dietro la forte individuazione iconologica della sua abitazione, come dietro una maschera.

Individuazione iconologica dell'abitazione

PL Nicolin, "La funzione supplementare",
in *Lotus* 94, 1997

In effetti, siamo immersi in un processo in cui si verifica una crescita impensata della capacità di abitare il mondo in maniera diffusa; viviamo in un territorio quasi completamente antropizzato, e fruiamo delle opportunità dell'organizzazione globale. Per effetto di tale moltiplicazione delle possibilità abitative non identifichiamo più esclusivamente la nostra dimora con la 'casa'. Neppure riconosciamo nella pura e semplice storicità il principio irrinunciabile dell'abitare, sappiamo di avere a disposizione un mondo reso agibile nella sua gran parte, anche se viviamo angosciosamente la precarietà della nostra condizione di 'viandanti'. Perciò la condizione abitativa si prospetta come una compresenza di rischio e di sicurezza, di pericolo e di abbandono.

Vi è poi una ... categoria di segni che rinviano a un voler dire, che vogliono essere portatori di un senso; questi si richiamano al concetto di espressione. (...) L'introduzione di segni 'espressivi' introduce una ridondanza nel significante che ha una funzione supplementare dovuta al convincimento di una finchezza, di una carenza che deve essere suppedita. In ogni modo, i nuovi quartieri (residenziali) si segnalano soprattutto per il predominio di questi altri segni supplementari che non solo occupano il piano dell'espressione, ma che, a tutti gli effetti, sembrano rappresentare lo spazio della qualità del progetto, della vivibilità, della sua immagine, della sua identità.

abitare come viandanti

la funzione supplementare dello spazio

M. Cacciari, "Abitare. Pensare",
(elaborazione di una conferenza del
1998) in Calabria 662-663,
1998-99

Può l'architettura immaginare, pone-immagine, l'idea della casa cui tende l'eros *aoikos* del filosofo? Voler fingere - in tutti i sensi dell'espressione - la cosa - che - manca - non è questo il paradosso di ogni grande architetto? Perciò il tempio è la suprema finzione: immaginare addirittura la casa del dio, la dimora del perfettamente sapiente, il dove il filosofo abitarebbe finalmente felice - cessando finalmente di essere filosofo. Ma come immaginare la casa, avere, cioè, parole e forme per fingere la cosa, nell'epoca dei *philosophourtes* (o dell'ignoranza, che abita al riparo dei suoi oggetti, credendole vere case)?

... La casa, se non vuol essere idolo, illudere di una dimora-sapienza che manca, sono i ponti, i porti, le strade, sono le 'macchine' che li attraversano, sono le informazioni che vi circolano. Logos-azione che tutto pervade, e che comincia all'apparenza dove vuole.

I luoghi del nostro, non esser che passanti, questo dovranno, allora, disegnare-re-progettare l'architetto, forte abbastanza da rinunciare alla mimetica del-

I'idea. Passagenwerke sarebbero i suoi edifici, manifesti della impossibilità di abitare.

La domanda è questa: quali oggetti hanno il diritto morale di entrare nel prossimo millennio? La risposta è questa: nel 2000 possono entrare solo quegli oggetti che hanno un'anima, che intendono rapportarsi con gli uomini in modo spirituale.

...Ben Essere oggi è una tensione, una tappa, una condizione relativa. Le nostre menti, i corpi e gli spiriti sono oggi perduti nel bosco oscuro e cercano spiegli di luce. Le nostre anime percorrono quel difficile labirinto, i nostri progetti, gli oggetti, gli arredi, i cibi, i programmi, i materiali cercano soluzioni armoniche, vogliono liberarsi da tonfi ricotti. Ci viene in mente che il mondo fa parte dell'universo misticò, non è un semplice 'utopie'. La luce fuori dal bosco ipotizza una speranza, una nuova naturalezza dell'uomo: progetti di vita invece che progetti di design, per la cura della nostra fragilità.

...l'architettura deve ricreaturare le alte sfere della conoscenza e diventare cosmica ancora; cioè la cosmogenesi attuale, che rappresenta i processi di crescita. Questo cammino può produrre una moltitudine di nonsense pretestuosi? Senza dubbio. Può diventare un altro linguaggio formale o alla moda? Naturalmente come d'altronde è accaduto ai principali movimenti degli ultimi cento anni. Garantisca una buona architettura? No. Ma gli argomenti di base, che le nuove scienze devono aiutare a produrre per creare la nuova architettura, restano.

L'Universo vibrante

Sunya permea ogni angolo dell'universo. Forma fisicamente utsu (uno spazio o un vuoto) o ma (un intervallo) che sostiene l'immanenza della materia. È questo utsu o ma che genera la vibrazione, l'origine di tutte le differenze, che poi forma delle onde che pervadono l'universo.

- Linguaggio. Le lingue o i nomi delle cose vengono trasmessi come delle onde con diverse vibrazioni. Questa è una comunicazione secondaria tra la coscienza (vita) contenuta nei corpi, ma la forma principale di comunicazione è o-linguistica e viene trasmessa attraverso la consapevolezza cosmica.

- Architettura. Il profilo disegnato dalle negoziazioni tra le onde della coscienza che si espandono dall'interno dei corpi e le onde della vibrazione che pervade l'universo; la visualizzazione dello stadio-embrionale di questa aura è l'alone o nimbo.

- La città. La visualizzazione dell'architettura cosmica pervasa da vari tipi di onde è il cosiddetto mandala; la capacità di sentire la sua composizione dà una motivazione al fatto che la coscienza individuale (vita) possa essere incorporata nella consapevolezza cosmica; nel frattempo, la città, intesa come comunità, imita, nella sua formazione, il mandala.

- Il Mandala: è un tipo di modello cosmico; in risposta ad esso, la coscienza individuale viene inglobata nell'universo; in altre parole, può vivere nell'universo. La struttura del mondo è quella di un nido di cosmì, di mandala, città, architettura e individuo, in base alla legge naturale.

L'obiettivo perseguito dalla tecnologia consiste in vedere in quante diverse

A. Mendini, "Duemila: da che parte stare. Guida per un elenco di oggetti degni di entrare nel prossimo millennio", in Domus 785, 1996

"nuovi" oggetti

A. Mendini, "Introduzione" alla mostra Essere o Ben essere, Triennale di Milano 2000

ben-essere

C. Jencks, The architecture of the jumping universe, Chichester West Sussex 1997

abitare in una
dimensione
cosmica

A. Isokon, "Architettura trascendentale", in L'essere estetica more ethics, catalogo Biennale di Venezia Architettura, 2000

l'universo vibrante

H. Abe, "La ricerca del Paradiso", In *Less aesthetic more ethics*, catalogo Biennale di Venezia Architettura, 2000

dimensioni di tempo e spazio i nostri corpi possono essere immersi. La capacità che abbiamo sempre avuto di accedere ad altre forme di esistenza è stata da qualche tempo accresciuta, notevolmente accresciuta, dalla tecnologia. Il corpo quale contenitore della nostra esistenza ha incominciato ad espandersi oltre le sue tradizionali restrizioni fisiche e sta gradualmente prendendo la forma di un mondo. Questo avanzamento tecnologico conduce ad un cambiamento di paradigma, dal dualismo occidentale di "spirito e materia" ad un concetto più orientale di queste nodali come esistenti in una singola estensione. Sembra che stiamo avanzando verso il paradosso, che ha unificato l'esistenza individuale e il mondo ambientale.
L'Architettura, comunque, è fondamentalmente anti-paradiso perché cerca di innalzare divisioni fra un corpo e ciò che lo circonda. Se il mondo sta avanzando verso il paradosso, possiamo concretizzare questa condizione nel campo dell'architettura? Oppure l'architettura è ormai una tecnica del passato che dovrebbe essere eliminata? Che cos'è in architettura la condizione unificata di corpo e mondo ambientale?

la ricerca del paradiso

I.5 spazio domestico e
spiritualità
mito, cosmologia, religione,
esoterismo, sacralità,
trascendenza, ricerca
dell'infinito

con Cinzia De Luca,
Giuseppe Giglia,
Marcello Rizzo*

Nelle grotte preistoriche venivano incisi graffiti con valore sacro, rituale, magico.



Particolare della scena della danza, grotta dell'Addaura, Palermo, Paleolitico

Le capanne a pianta circolare hanno, quasi sempre, tradotto un principio cosmologico.



Cappanna del Maie, Etiopia

Neolitico.
Case, cortili, santuari per il culto della fertilità della terra e della donna.



Catal Huyuk, pianimento del livello VI

Nelle civiltà antiche modelli di case erano utilizzati come ex voto, oggetti votivi e funerari.

Statuette in terracotta di dei e di spiriti venivano custodite nelle abitazioni o sotterraneo all'interno per assicurare la protezione.



Modello di casa da Mar, Mesopotamia.

Nella casa egizia la stanza d'ingresso, spesso, ospitava un'edicola con il dio tutelare per il culto religioso della famiglia...



Altare domestico con la famiglia di Aheren-Aton, Karnak

La capanna era costituita da quattro elementi radicali ed irriducibili: il fuocoare domestico, che è il fondamento "monde" di un insediamento, le pareti, il pavimento e il tetto.

J. Rykwert, La casa di Adamo in parafuso

Quando i sacerdoti consultavano l'astro del giorno per determinare l'asse del mondo, quando volevano stabilire il templum per richiamare la benedizione divina su un edificio o su una città da costruire, la scrupolosa osservanza dei riti non poteva supplire ad una scienza insufficiente. Il cordo pesò subì nelle località preferite che deviazioni più o meno notevoli che permisero agli oracolomi italiani di determinare i due giorni dell'anno, fra i quali bisogna scegliere quelli in cui furono inaugurate le abitazioni delle femmene... Ad ogni modo, bisogna riconoscere agli antichi Cretesi lo spirto religioso cui si spiegò l'applicazione del cordo.

G. Glotz, La civiltà egaea

I palazzi, come le fondamenta e le porte, derivavano il loro carattere sacro da riti di costruzione osservati soprattutto nei santuari, ma anche nelle semplici case. E poiché è necessario rinnovare continuamente la potenza tutelare del pilastro, esso forma senza posa oggetto di pie cure, ideali e pittici con la biperme, tavole per le offerte e vasi sacri, ogni cosa che gli dia forza viene depositata ai suoi piedi.

G. Glotz, La civiltà egaea

Nel cortile dei palazzi Mikenet (Cnosso) e anche in case private (Agia Triada) si davano altari spesso contraddistinti dalle cosiddette "camere di consacrazione" di natura e origine diversa a quanto pare da quelle degli altari semitici. La civiltà classica ha ereditato in parte le forme di quella cretese-micenea. Ma va distinto l'altare-focacere (Eritto), che si identifica con il focacere domestico (v. la però anche quello cittadino); l'altare-mensa, per le offerte, specie alle minori divinità domestiche; e l'altare vero e proprio del culto pubblico. Voca "altare". Lessico Universale Italconi Ricciani

...di fronte alla porta trovava posto un altare dedicato ad Apollo Agyleus, recente un'iscrizione destinata ad allontanare la mala sorte, nel vestibolo, una nicchia ospitava una statua di Hermes Strophalos e in mezzo all'aula si innalzava l'altare di Zeus Herakles.

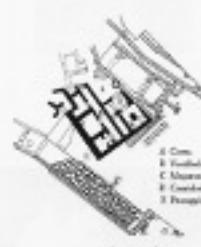
Voce "abitazione", Dizionario Civiltà Greca

I materiali rinvenuti nelle stanze chiariscono senza estibizioni possibili la destinazione di questa parte della casa: infatti sul loro accidentale della posa furono ritrovati un pentimento e due altari in marmo (alt. m. 0,35, base m. 0,21) che presentano dipinto su una faccia un uccello, identificato con un piccione o uno columba; questo soggetto è sicuramente legato alla sacralità di Afrodite, vista nel suo aspetto di dea della fecondità e della riproduzione.

F. Piccardo, Oikos e Resis, la casa greca in età classica



Abitazione privata a levante, Knossos



Casa Isaurica, Micene, XIV sec. a.C.

Megaron: spazio di riunione e luogo di culto familiare



Ipotesi ricostruttiva di un'abitazione greca dell'IV sec. a.C.



House of many colours, Olimpo

Lares familiares Incaricati di vegliare sui recinti domestici, protettori della famiglia.



Altare dei lares domestici, casa dei Vetti, Pompei, 63-79 d.C.

Penati, protettori del focolare domestico.



Armodio-Istria, Rocchiano, prima metà del sec. I d.C.

Estia, dea del focolare.



Estia, particolare della coppia di Chios, Torgonio, VI sec. a.C.

tablinum, spazio della casa dove era contenuto l'altare-focolare e/o l'altare-mensa.

Quando la casa romana diventa sede del primo culto cristiano nel tablinum viene celebrata l'Eucarestia.



Casa del tramezzo di legno, Rocchiano, fine del I sec. a.C.-inizio del II sec. d.C.

Estia, dea del focolare, di cui è la personificazione... Zeus le concesse onori eccezionali: avrebbe ricevuto un culto in tutte le case degli uomini e nei templi degli dei. Mentre le altre divinità vanno e vengono per il mondo, Estia resta immobile nell'Olimpo. Come il focolore è il centro religioso della casa, così Estia è il centro religioso della dimora divina. Questa immobilità di Estia fa sì che essa non svolga alcuna funzione nelle leggende. Resta un principio astratto, ricca del focolare, piuttosto che una divinità concreta.
Voci "Estia", Encyclopedie des M.H.

Iubilazioni, offerte e iustrazioni In particolar ricorrenza sono i riti che si celebrano nelle case private, con cerimonie semplici che richiedono l'impegno di un numero esiguo di strumenti e cioè la patena, il cibarium, l'acqua, e il praeservativum. I primi due oggetti erano di metallo prezioso, in genere d'argento, anche nelle famiglie di modesta condizione, e venivano gelosamente tramandati di padre in figlio; circostanza che esprime in modo perspicuo lo continuità della tradizione religiosa nell'ambito della famiglia romana. Il focolore continua, anche in epoca romana, ad essere considerato l'elemento più sacro della casa, il simbolo stesso dell'indissolubilità del nucleo familiare, anche se progressivamente la sua reale importanza diminuisce col trasformarsi della casa dalla forma semialto con centro nell'atrio alle soluzioni tipiche della tarda epoca romana.

Voci "Iiurgici strumenti e orandi sacri", Encyclopedie Universale dell'Arte

Nelle stanze da letto - per il diffondersi delle pratiche devotionali - compare l'Inghiacchiatolo, spesso sistemato davanti a un altare portatile, o un crocifisso o una statuetta della Vergine.
Voce "Interni", E.U.A.

(dell'XI sec.)... ricana entra in ogni casa privata e divenuta centro della pietà familiare...

Di immagini ad uso di culto privato si trovano numerose testimonianze: specie in Italia (ammesso da Colono, *Recitalus de miraculis Beati Francisci*, c. 1250). Dalle secoli XII/XIV figure di Madonne rappresentano questo tipo in quasi ogni casa civile.

I pittori si preoccupano di indicare per mezzo di immagini, che il quadro sia inteso come preghiera, che l'opera sia destinata da un alto di devozione, che ora essa rivolga a chi la osserva un monito ed una fermea esortazione.

Al contrario delle immagini votive, gli oggetti di devozione non escono dalla sfera della vita privata per entrare in un luogo pubblico, ma passano da un luogo di pubblico interesse nella zona della vita privata, come ricorda di una circostanza o fatto di natura religiosa.

Voce "devozione", E.U.A.



Scena della nascita del S. Cipriano e Cospirone. Particolare di un polittico. Di Francesco primo metà del sec. XVI

Santa Barbara legge genere. Isabella di un trittico. Maestro di Neriello. 1458



La visione di S. Agostino. V. Carpaccio. 1503-1504

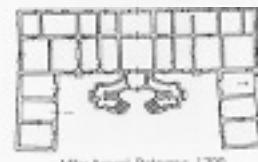
Nella casa monadica di Leibniz, è la piega a collegare fra loro il livello più basso e quello più alto, o lo spirituale con il fisico; e ciò, perché, pur essendo la piega sempre doppia, non si può eliminare un lato senza sopprimere anche l'altro. Analogamente, lo specchio, "velo vergognante", come un dispositivo di riflessione funge da inter-mediatore tra due mondi, dando accesso all'immaginario e all'illusione; e forse per questo motivo è stato delegato a rappresentare lo scacchiere monadico. Nonché medium tra spirito e materia, fra ideale e reale, esso è anche per tradizione un tramite tra l'eternità e la finitza, l'infinito e il finito, o tra interno ed esterno.

J. Teyssot, "Sull'intérieur e l'intériorité"



Los Merinos. D. Velázquez. 1656

Immagini e oggetti sacri. Inghiacchiatoli, altorini e cappelle caratterizzano la casa dell'occidente cristiano a partire dal medioevo.



Villa Aranci, Palermo. 1726

Cappelle nelle ville e nei palazzi.

Alcune case progettate da Gaudí, come palacio Güell o casa Milà, utilizzano elementi dell'architettura cultuale per conferire allo spazio un carattere religioso.



Palacio Güell, A. Gaudí,
Barcellona, 1886-1899

L'architetto si distingue dai costruttori ingegneri per il fatto che il primo rende la costruzione superiore dal punto di vista spiritualità, così lo definisce alla divinità. Anche la casa o la costruzione destinata all'uomo partecipa di tale superiorità; per essere completa, una casa deve avere uno luogo destinato a Dio (o al suo culto o glorificazione). Non è una novità introdotta dal cristianesimo; tutte le popolazioni pagane, infatti, avevano uno spazio dedicato ai lati (dei tutelari della famiglia), come testimoniato da diverse figure custodite nel museo della Campania, rinvenute in ambienti destinati al loro culto.

A. Gaudí, idee per l'architettura

Elementi 'sacri' nella casa moderna.

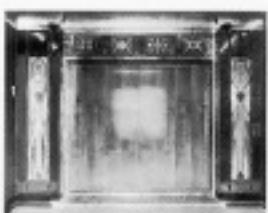


Wingspread, F.L. Wright,
River Forest, Illinois, 1893-1894

C'è un verso della Bibbia che dice: "Un edificio di Dio, una casa non fatta con le mani". Paolo intendeva il corpo spirituale nel quale, afferma, l'anima viverà la vita futura, ma come ben s'addicono quelle parole al fascino domestico - un fascino proprio qui sulla terra!

W.C. Garrett, F.L. Wright, *The House Beautiful*

Simbologia ed esoterismo
nell'abitazione...



Casa Behrens, P. Behrens,
Darmstadt, 1899-1900

E come la polvere di carbone, contagiata dalla violenza degli elementi, si tramuta nella lucente e limpida forma d'un cristallo di diamante, così la vita grezza e senza forme diventa bellezza quando nel la purificazione mediante la potenza dell'attività formatrice artistica e ritmica che è innata in noi.

P. Behrens, testo della cerimonia inaugurale della mostra della colonia degli artisti, Muthildenhöhe, Darmstadt, 1901

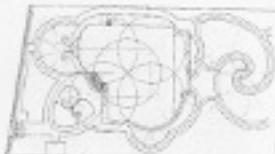


Villa Ida Scassi, E. Boile,
Palermo, 1903-1904

Come non leggese, del resto, una relazione fra la centralità geometrico-simbolica del 'cuore della casa', la collocazione in esso del simbolo janico della fortuna, immagine stessa della casa, del conforto, e di centralità piena, quasi volta nel disegno? Esiste, inoltre, una corrispondenza centrica fra questo luogo geometrico-simbolico della casa e la catena di ferro battuto posta decorativamente allo spigolo della casa stessa (e quindi ancora sulla diagonale)? Anche a voler starne incidentale questo rapporto fra geometria e simbolo, rimane sempre scocciante l'edizione della iavistica.

G. Pirrone, "Villa Ida", in Palermo, una capitale

... geometria e teosofia...



Casa Wottherr Stein, J.L.M. van der Velde,
Göttingen 1912

Lasciate crollare, case di pietra fanno cuori di pietra.

Contenuti di vita diverso creano diverse forme di vita.

Ma le capsule attorno ai nostri corpi devono tenere una notevole distanza dall'abitazione delle idee.

FEDE E AMORE diventano fede e amore alla terra, l'angelo che ci porta
B. Taut, La dissoluzione delle città

La caverna è il luogo della rinascita, è quella segreta cavità in cui si viene riconciliati per essere covati e rinnovati.

C.J. Jung, Gli archetipi e l'inconscio collettivo

... case di raccolgimento, di meditazione, di concentrazione, case in cui è possibile accostarsi alla vita del cosmo e sottrarsi alla vita materiale di tutti i giorni.

H. Festerlin, Nuovi sonetti, in Idea di Architettura

Al momento del risveglio e del sogno ad occhi aperti il mio sguardo non voleva più rimbalzare contro pareti verticali e orizzontali, bensì accasare forme complicate, come in angusti spazioccoli di sogno o in giganteschi organi viventi.

H. Festerlin, "Biographie in großen Zügen", in R. Döhl, Hermann Festerlin Eine Annäherung

... la Casa di cristallo di Bruno Taut, teme e scrigno di vetro, fallo e corolla vaginale, attraverso l'elemento cristallino istituisce un luogo di meditazione, di rigenerazione e di energia vitale, che deve coronare le città da lui immaginate...



"La luminosa casa di cristallo", B. Taut, Der Weltbaumeister, 1920

...la caverna...



Stanza da letto, H. Ritterlin



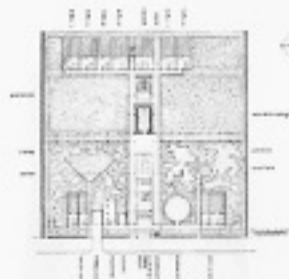
The Barn, E.S. Prior, Exmoor, Devon

... la metafora della "cavemosità", tradotta però come visione di sicurezza e di intimità, è anche l'elemento ispiratore delle case di campagna inglesi, che proclamano una "concedzione di vita dell'uomo maturo, al quale la vita ha insegnato che solo in sé stesso e non nel fervore del mondo egli può trovare la pace tanto agognata" (H. Muthesius, Das Englische Haus)

Simbologie sacre e profane.



Inferno comunista detto "stanzo del labbroso", il Vittoriale, Gorizie



Casa per la famiglia cristiana,
C. Cattaneo, 1942

La casa intesa come rappresentazione domestica dello spazio religioso...



Casa studio Louis Barragán,
Barragán, Colonia Tacubaya,
Mexico, 1947

Il surrealismo...



Endless House, Kiesler, 1959

Ogni qualvolta un figlio nasce, la casa sarà aumentata di una nuova camera da letto per il figlio (su una parte del tetto già riservata); e così lo stesso scrupolo e regolarità quasi simbolica con cui per esempio si prepara il cibo (ai naschitri) e di un nuovo posto sul tavolo da pranzo. I figli cresceranno, diventati uomini si sposeranno e lasceranno man mano la casa per fondere uno nuovo; la casa a poco a poco tornerà vuota, col vecchi genitori che si troveranno il ricordo dei figli partiti.
C. Cattaneo, "La casa famiglia per la famiglia cristiana"

... i progetti di molte Endless House che ho cercato di promuovere da Vienna... a Parigi, a New York sono i primi a rompere integralmente con la tradizione della prigione cubica, a liberare lo spazio in galassie di spazi "dischiusi" per la vita, a inventare uno speciale sistema di costruzione, "il guscio in tensione continua, ad eliminare la netta divisione fra pavimento, pareti e soffitto dello spazio murato"; e a infettare nel concetto complessivo dell'edificio l'impatto psicologico ed emotionale di ombre e larghezze inaspettate degli spazi obiettivi. La pianta del pavimento e le sezioni non erano quadrate, né rettangolari né circolari, "bene! l'espressione di un flusso di forze vitali intensificate fino al punto di una infinita espansione".
F. Kiesler, Notes of Architecture or Sculpture

In estremo oriente la costruzione di una casa non è considerato soltanto un atto materiale, ma riveste anche significato religioso.

Il concetto di spazio interno in Cina contiene valori cosmogenico-magici che nel periodo proto-storico trovarono la loro espressione in un tipo di limitazione spaziale chiamata ming-tang. Sembra essere stata una costruzione costituita in uno spazio vuoto quadrato, senza muri o ricoperto al centro da un tetto rotondo, a sua volta circondato da quattro ambienti orientati secondo i quattro punti cardinali, che richiamavano il principio cinese dell'organizzazione dello spazio abitato. Lo spazio centrale del ming-tang, in cinese *tien-ching* (o pozzo del cielo), era infatti l'asse del mondo intorno al quale gravitavano i vari piani magici e dal quale si irradiavano le forze occulti di creazione.

Dall'ipotetico ming-tang con spazio centrale sacro all'abitazione classica con corridoi all'interno, o "pozzo del cielo", il passaggio fu indubbiamente breve: fu infatti sufficiente ingrandire l'interno, cercando aggiungendovi dei frammenti per ottenere un'abitazione che idealizzasse lo schema del ming-tang.

L'interno di un'abitazione cinese, così com'è giunto o nel attraverso le molteplici modificazioni, è uno spazio suddiviso in tante unità architettoniche a sé stanti e con specifiche funzioni dagli ambienti destinati alla vita pubblica (ricevimenti, affari, ecc.), a quelli soltanto unicamente alle necessità private del nucleo familiare, il complesso, ovunque circostanze lo permettano, è orientato a sud in conseguenza degli antichi principi geomantici. Lo spazio interno acquista un valore assoluto negli ambienti della stanza pubblica, cioè nella ta-tung (sala principale), nel zhu-chai o zhu-tang (biblico), ed anche nell'fang-wu (sala degli antenati). L'interno del ta-tung si presenta come un ambiente regolare dove assumono importanza strutturale i quattro pilastri di sostegno dell'alta, con funzioni di misura dei rapporti spaziali per l'installazione degli arredi e la distribuzione delle pitture su rotolo opposte ai muri, e la parete di fondo, ideale centro artistico della sala. Entrambi qui che viene appena, ci dispera di un tavolo (*liao-chi*) circolare di cui ve ne è un altro più piccolo dal nome *pao-hien-cho*, "tavolo degli otto immortali", un pittura su rotolo di grandi dimensioni e notevole valore artistico (*l'ang-hua* pittura da soffitto) che dà atmosfera all'interno. In molte parti della Cina il posto dell'*l'ang-hua* assume un significato religioso, quasi un altare familiare, per le roventi degli antenati (*p'ao-wei*) che visono posta.

Voces "Interni", E.U.A.

La casa cinese



Interno familiare cinese del sec. XVIII.



Tipica casa di una delle strade extraterritoriali di Pechino.

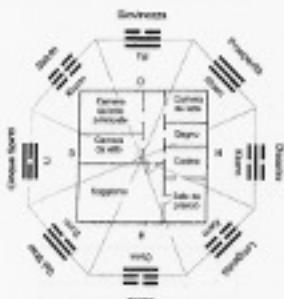


Altare domestico, casa di contadini della Cina meridionale.

Il Feng Shui



Stampa di Holzst. XVII sec.



Il pa kua (Ordinamento del cielo successivo) sul piano di una casa

I cinesi ritengono che l'universo evolva secondo una serie di schemi ricorrenti ma diversi. Per esempio, il sole sorge e tramonta ogni giorno, il ciclo delle stagioni genera durante l'anno diversi climi. Così, piante e animali crescono e muoiono. Se esiste una formula che può spiegare la struttura di eventi passati, la stessa formula può essere usata per interpretare e predirne eventi simili nel futuro. Su queste basi, nella cultura cinese, si sono creati il Feng Shui e altri sistemi mici di calcolo.

Scopo del Feng Shui è di accrescere il benessere degli abitanti di un certo sito o casa col necessario "spirto proprio", per assicurare a loro e ai loro discendenti salute, ricchezza e prosperità, in opposizione alle avversità naturali o umane. I cinesi pensano che l'universo sia pervaso dal *chi*, uno spirito che crea e distrugge a caso. Il *chi* si concentra intorno all'acqua e è portato dai fiumi. Il vento è un elemento che disperde il *chi*. Il Feng Shui è uno strumento per concentrare il *chi* in un punto determinato per mezzo dell'acqua e impedisce che il vento lo disperda. La formula "vento e acqua" definisce quindi i due principali base della pratica geomantica.

G. Yeung Choo, "Il Feng Shui in Hong Kong"

La casa indiana: il Vastu



Il Mandala Vastupurusha



Lo grido Varu con le distribuzione delle funzioni all'interno della casa

Il sito (Vastu) è considerato il corpo di un demone, il *vastupurusha* o *vastuturu* soggiogato dagli dei. Ogni dio vittorioso premia a terra una parte di questo demone perché non possa mai rilevare. Quando si costruisce una casa è necessario propiziare agli dei e lo stesso *vastupurusha*...

La testa del *vastupurusha* è rivolta a nord-est e i suoi piedi a sud-ovest, perché la parte nord-est del sito ha carattere sacro ed è molto importante nel progetto...

Il mandala *vastupurusha* è un diagramma magico in cui è inscritto il corpo del *vastupurusha*. Rappresenta il macrocosmo, l'essenza di ogni cosa, l'Essere Supremo, il purusha...

Il tracciato del sito viene fatto in base alle divinità associate ai pozzi. In genere l'abitazione è posta a nord-est o a sud-ovest mentre i pozzi per gli animali sono situati a nord-ovest o a sud-est. Simbolicamente, la casa è alla testa o ai piedi del *vastuturu*, gli angoli più sacri del sito, che sono anche i più appropriati dal punto di vista climatico.

S. Srinivasan, "Il Vastu moderno"

La casa giapponese tradizionale ha una struttura che ricorda quella dei templi shintisti dell'VIII secolo ed è rimasta pressoché immutata per mille anni, infatti non era stata progettata come semplice ricovero, ma per rappresentare il mito cosmogonico raccontato dal Kojiki, libro sacro della tradizione shintista. Era insomma un micocosmo che aveva la funzione di perpetuare nel secolo un particolare stile di vita, una rigorosa concezione del mondo, il culto degli antenati e i riti sociali connessi, insomma l'essenza della cultura giapponese.

E.S. Moss, *The Japan House*

Prima della seconda guerra mondiale, vedevamo case nella nostra città, le quali, con alcune varianti al piano terreno, confacevano generalmente un soffitto per ricevere la visita, un soggiorno per i membri della famiglia e spesso un salotto posteriore (saluzashiki) servito per intrattenere i visitatori speciali o ad uso del capofamiglia, con spesso un piccolo altare familiare in un angolo.

F. Maki, *The Japan Architect*

L'intero processo rituale del tè ha luogo nello spazio minimo di un giardino e di un interno. Benché fisicamente minimale lo spazio consiste comunque di un'accumulazione di citazioni: la sua disposizione è una catena di citazioni di vari testi culturali preesistenti, che può comprendere elementi donati o meno di forma. La "stanza del tè" individuale riflette il gusto del progettista attraverso la selezione, la modularità e la disposizione delle citazioni, cioè degli aneddoti, dell'architettura degli oggetti d'arte e così via. La gamma delle citazioni va dai classici arrengati cinesi a quelli coreani, europei e giapponesi. Questa condensazione ha lo scopo di rappresentare un micocosmo nel micocosmo concretamente presente nella "stanza del tè".

A. Sasaki, "Uji-an e Yobo-kan: due progetti recenti in Giappone"

Anch'io, da bambino, ero percorso da un brivido quando il mio sguardo si sviluppava in quegli angoli del soggiorno, o del salotto, dove la luce non giungeva mai. In realtà, non esistono né segreti, né misteri: tutto è magia dell'ombra. Se sradiciamo l'ombra da ogni confine del tokonoma, non resterebbe che un vuoto spazio disordine. J. Tontzak, *In the shade*

Nel secolo XVII la crescita dell'influenza zen sulla cultura giapponese condiziona anche il "giardino del tè". Questo prevede che l'ospite si muova lungo un sentiero che conduce, in un'atmosfera reale e il giurato, verso un pieno apprezzamento dell'armonia della natura. Questo via, o "sentiero di rugiada" come è popolarmente conosciuto, ha tradizionalmente grande significato nel "giardino del tè", lungo il sentiero la quiete e la sottile bellezza del mondo naturale nutrono lo spirito, rimuovono l'attenzione dal mundano, e preparano ogni ospite per la cerimonia del tè.

A. Horton, *Creating Japanese Gardens*



B. Tavolino nella casa di Shoin-sōh.
Giappone



Interno di una machiya di Imai-chō
(Nara). In alto a destra l'osuzashiki,
lo spazio più privato della casa



Stanza per la cerimonia del tè
(in fondo a destra il tokonoma),
casa del quartiere Imado, Tokyo



Giardino del tè, Tokio

La casa giapponese.

Quasi tutte le culture abitative esprimono una relazione con lo spirituale.

La casa ebraica.



Tavola di Misach

Nella preghiera ci si rivolge al cielo verso est. Per individuare all'interno della casa questa direzione, si appende alla parete una tavola di Misach lavorata cataliticamente in pergamena: ci regola i testi dei salmi, che vi sono trascritti a mano, sono conformati da diversi simboli o decori. Anche la parete est della sinagoga viene definita Misach in ebraico "est".

La casa ebraica prevede nel montante destra della porta d'ingresso un piccolo contenitore con rotolini di pergamena, la mesusa (montante della porta), su cui è ripartita l'espressione "Ascolta Israele" (Dt. 6,49 e 11,13-21).

Pochi giorni dopo lo Yom Kippur ha inizio la festa dei tabernacoli che dura sette giorni. Sukkot, originariamente una festa del raccolto, alla quale si associa la festa della "giusta nella legge" (Simchat Torá). In giardino o sul balcone si erge una capanna, il cui tetto è ricoperto di foglie o ramoscelli e si va ad abitare in quella capanna per il periodo dei giorni di festa.

La festa Pesach, dalla quale deriva quella della Pasqua cristiana, è una festa molto familiare, con una liturgia domestica ben preciso... Poiché va eliminato dalla casa tutto il cibo che è stato, quest'ultimo preceduto da un'accorta pulizia della cucina come preparativo alla festa, che si svolge in osservanza di particolari usanze... M. Hattstein, Religioni nel mondo

La casa Islamica.



L'appalto per preghiera individuale.
sec. XV

Prototipo della casa è considerato nel mondo islamico la casa di Maometto a Medina, di cui la tradizione permette di conoscere le forme e le vicende costruttive. Terminata nel 2 a.C. 623 e demolita successivamente per lasciare spazio di fortificazione, sorgeva su un terreno aperto e non urbanizzato: un muro di recinzione alto circa 7 (m. 3,5), costruito in mattoni d'argilla secolti al sole, delimitava uno spazio di forma quadrata di ca. cubiti 100 (m. 50) di lato. All'esterno del lato orientale del recinto, ma con l'apertura verso l'interno, si allineavano le abitazioni delle mogli del Profeta: "Quattro case in mattoni d'argilla, con stanze separate da ramì di palma impastati con fango e cinque case con ramì di palma impastati con fango non divisa" in stanze. Sulle porte c'erano tende nere di camme [...] il tetto si poteva toccare con la mano" (Ibn Sa'd, in Cheewell, 1989, p. 6). Lungo i lati nord e sud del recinto furono costruiti, in diversi momenti due portici sostenuti da franghi di palma e coperti da ramì di palma e fango, che servivano fra l'altro da riparo notturno ai più poveri tra i seguaci di Maometto.

Voce "casa", Encyclopedie Arte Medioevale

Poche tracce archeologiche restano dei villaggi di tipo agricolo, composti di earth-houses sparse senza un preciso ordine i quali furono in seguito soprattutti dagli accampamenti di tende, di solito disposti a ventaglio con al centro la grande tenda del consiglio della guerra. Soprattutto durante la stagione estiva, per la grande caccia collettiva ai bisonti, si costruivano grandi accampamenti circondati nei quali ogni gruppo o tribù aveva il suo posto fisso; per la danza del sole veniva eretto nel centro un grande tripode simbolo della terra, con un altare e il palo sacro che sosteneva il nido dell'uccello del fuoco.

Voce "Indian delle Praterie", Dizionario Encyclopédico di Architettura e Urbanistica

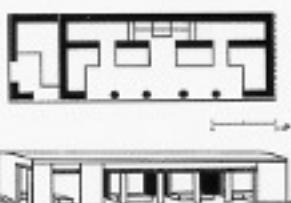


Villaggio indiano di Skidegate, Queen Charlotte Islands, Columbia Britannica

Una di queste case dei nobili da me scavata a Mayapan, consisteva di una lunga stanza sui davanzali con tre stanze più piccole dietro, e un'altra di medio grandezza a uno estremo... La stanza interna del centro era l'alcove di famiglia, e contro il muro di fondo si trovava un piccolo altare. Vi sono testimonianze che in questo periodo tardo il culto degli antenati familiari era diventato molto importante, e ogni residenza nobilitaria aveva la propria cappelletta o in una stanza interna, come qui, o in una costruzione staccata.

J.E.S. Thompson, La civiltà Maya

La casa indiana.
(America settentrionale)



Casa di un nobile, Mayapan, 1200-1450

La casa maya.



Abitazione con Portale decorato, Kasikimo, Columbia Britannica, Canada

La casa nelle culture etnologiche.

È interessante rilevare che in tutte società primitive nella strutturazione degli interni operano in modo determinante fattori d'ordine religioso. Assai spesso si riserva una stretta corrispondenza fra la complessa parentesi degli interni e un'elaborata concezione dell'universo: ad esempio, presso quasi tutti i popoli al livello etnologico il cerchio reale è simbolico dell'obbligazione e costituito dal focaleo: fra gli Aztechi esso era l'immagine del dio del fuoco e, in quanto tale, aveva catalitico socio. Altrove la stessa funzione di centro è esercita dal pilastro centrale che sostiene il tetto: questo ha un particolare significato cosmologico: tra i Somali di Mecca, presso i quali alla sommità del palo è posato un cincio ligneo inciso con motivi che, secondo L. Faberius, rappresenterebbero simbolicamente l'universo.

Un più complesso simbolismo, connesso alla struttura interna ed esterna dell'abitazione, si riscontra fra i Dogon del Sudan occidentale: la "grande casa" di famiglia è immagine sia della coppia di antenati primordiali sia dell'uomo, caricato sul fianco destro in posizione stilistica, e le differenti parti della

costruzione sono assimilate alle varie parti del corpo umano. Conoscenze analoghe compaiono tra i Mossi e sembrano informare anche le complesse costruzioni dell'Alto Volta, note con il nome di "castelli" o "fortezze", in cui la disposizione degli ambienti interni, la decorazione delle pareti, la disposizione delle travi del tetto e della porta, la scultura, ecc., sono determinate dalle conoscenze antropologiche e cosmologiche. Un simbolismo diverso si riscontra fra i gruppi Bantu della Rhodesia presso i quali le porte, lo scanno mobile e gli utensili sono decorati con simboli sessuali femminili.

In sostanza, nelle civiltà a livello etnologico è assente un criterio unico nella strutturazione degli interni, la quale può essere determinata da fattori economici (dimore rudimentali dei cacciatori e raccoglitori inferiori e dimore mobili dei pastori nomadi), da esigenze di ordine sociale (casa per più famiglie, casa per i celibi, casa di riunione, abitazione del capo o del personaggio di alto rango); da motivi di carattere simbolico e religioso (simbolismo degli interni in rapporto a credenze cosmologiche). Vece "interni", E.U.A.

Nella comunità Tenejapan (Chiapas, Messico) quando si deve costruire una casa viene chiesto il permesso agli dei. Come offerta ad essi e per assicurarsi il benessere futuro del sangue proveniente da un pollo viene versato in un buco al centro della casa, buco che successivamente viene riempito e dove brucierà il fuoco.

Gli dei principali sono il sole e la luna e questi vengono propiziati con incantesimi fatti non solo nei giardini prima del lavoro dei comadri, ai margini di croci erette in vari punti lungo il sentiero che porta ai vari luoghi di lavoro, ma anche nella casa. Ogni casa contiene un altare nel quale le preghiere agli dei possono essere dette non solo quotidianamente ma anche in tempi di necessità. Lo spirituale è omnipresente e quotidiano... La casa, poi, non è solo una "macchina" per il vivere quotidiano, ma custodisce lo spirituale e, come tale, è un deposito di significati. È uno spazio rituale

S. Rosita, *The dance of architecture: from ritualization to performativity and ... back again?*

La casa nella tradizione popolare.



Ingresso della capanna di un capo,
Bamileke, Camerun.



Altare devazionale domestico

* Cinzia De Luca, Giuseppe Giglia, Marcello Rizzo hanno condotto il lavoro di ricerca e schedatura relativo ai materiali utilizzati in questo testo. In particolare M.R. si è occupato delle culture orientali, G.G. della cultura occidentale nel '900, C.D.L. della cultura occidentale, dalle origini al '800 e delle altre culture.

II. RIFLESSIONI
LE GIORNATE DI STUDI

Sono qui raccolte alcune "riflessioni" prodotte nelle Giornate di Studi (17-18 marzo 2000) del II Seminario sulla "Casa dell'angelo", secondo una struttura che ripete l'organizzazione di queste due giornate: le relazioni di alcuni studiosi sugli orbi tematici proposti dal Seminario, le introduzioni e i commenti dei componenti del comitato scientifico, una tavola rotonda conclusiva.

Altre due relazioni prodotte nell'ambito del dibattito introduttivo alla mostra (8 maggio 1999) del I Seminario completano questa parte.

Gli argomenti dibattuti sono l'uomo contemporaneo, il suo abitare, il suo angelo, la sua casa.

Le argomentazioni sono generali e specifiche, i punti di vista differenti e così gli approcci.

Varii orbi della conoscenza (anche quelli meno noti) sono messi a confronto in un'ottica di integrazione e con lo scopo di formulare riflessioni utili per la migliore comprensione dello stato attuale della disciplina.

Giovanni Chiaromonte, che "fotografa" della realtà, evidenzia la dimensione "vivente" dell'uomo contemporaneo alla ricerca di una sua collocazione in una esistenza che percepisce come "infinita".

Michel Pochet, artista, da punto di vista della sua concezione religiosa e attraverso il racconto delle sue "storie" personali, inquadra la questione del "bello" che riconosce come componente necessaria alla contemporaneità ai pari del "buono" e del "vero".

Marcello Faletra, riferendosi al disincanto del sacro quale evidente principio della modernità, tratta di una figura di angelo "visibile", umano (ma anche disumano), calato nell'esperienza e nella concretezza dell'uomo. Federico Soriano Pérez indica la concezione spaziale della pianta profonda, fluttuante, anamorfica, come evoluzione della pianta libera del Movimento Moderno e acquisizione, e soprattutto possibilità, dello spazio contemporaneo.

Stefano Andri, dal punto di vista dell'antroposofia steineriana, afferma come la totalizzante dimensione spirituale della realtà, in cui si innesta la dimensione "angelica", struttura e conferisce senso ai vari ambiti dell'esistenza dell'uomo tra cui quello relativo al rapporto con lo spazio architettonico.

Gli interventi-commenti di Sebastiano Triscari e di Giovanni Francesco Tuzzolino cercano di ricondurre le riflessioni sul progetto di architettura evidenziando la necessità di coniugare il "visible" e l'"invisible" per ottenere "un'architettura dell'ascolto" e uno "spazio del possibile".

La tavola rotonda fa emergere altri temi: l'unicità e l'imperibilità dell'essere, la libertà, la nomadicità... come condizioni abitative specifiche dell'uomo del presente, la trasversalità della conoscenza e dell'esperienza, il pericolo di un'eccessiva illusorietà e meccanizzazione della realtà come ulteriori caratteri dell'epoca attuale, la ricerca dell'"evento" nell'"esperienza spaziale" come uno dei degli obiettivi del progetto contemporaneo.

Le conclusioni di Pasquale Culotta evidenziano la necessità di acquisire un " mestiere" e una conoscenza generale e specifica quale presupposto fondamentale per l'attività progettuale.

I due interventi relativi al Seminario vedono Nino Barraco, giornalista e scrittore cattolico, definire, da un orizzonte teologico, quindi, in riferimento alla dimensione biblico della "caso", alcune aspirazioni dell'uomo contemporaneo tra cui quella del "sogno", Francesco La Rosa, studioso della "mente", in relazione a tutte le altre componenti dell'individuo, del nucleo, coniugando il pensiero occidentale con quello orientale, varie necessità di spazio dell'uomo, esteriori ma anche interiori.

Emerge un uomo del presente i cui connetti sono ancora da scoprire ma che evidenzia certamente nuovi aspetti ed esigenze.

Emerge l'utilità delle connessioni con la figura dell'angelo in quanto chiave possibile per decodificare il presente, certamente un modo per "saper vedere". Emerge la complessità di un'epoca contemporanea che sta configurando una nuova coscienza.

Emerge una nuova necessità di spazio... emergono nuove considerazioni per la casa.

II.1 L'uomo, l'angelo, l'abitare

Per secoli, il pensiero ha tentato di convincersi che gli Angeli fossero entità superflue, superstiziose anticaglie. Ma la dimensione dell'Angelo continua a riaprirsi, ci accompagna, si trasforma, ma non ci abbandona...

L'Angelo educa, conduce ad una conoscenza diversa da quella che si sviluppa in rapporto al visibile. "L'Angelo testimonia il mistero in quanto mistero, trasmette l'invisibile in quanto invisibile, non lo tradisce per i sensi". In questo, si oppone radicalmente al dogma, che è al servizio di una fatalità cosmica e impone ogni volta il vincolo della cosa e alla cosa. L'Angelo è l'ermeneuta del movimento opposto: quello che guida fuori dalla lettera, quello che va, non già dalla idea alla cosa, dal segno al rappresentato, ma dalla cosa all'invisibile.

M. Cacciari



Angelo della Visione Atrio della Presenza

di Giovanni Chiaromonte

Faccio il fotografo, sono quindi un uomo la cui vocazione è scrivere con la luce grazie ad una macchina; un uomo il cui compito è rappresentare il mondo, e il modo in cui l'uomo abita il mondo, attraverso un'immagine sindeticamente impressa dall'energia primigenia della natura stessa che la scienza, la tecnica, l'industria in secoli di elaborazione e di evoluzione mi consentono oggi di utilizzare in piena libertà creativa.

Lo strumento della mia arte mi ha fatto così diventare testimone e complice della modernità, perché la scrittura della luce che è la fotografia è stata resa possibile soltanto a partire dalla messa a punto dell'obiettivo e del metodo scientifico di Galileo. L'obiettivo è infatti lo strumento che, confermando, attraverso la visione, l'ipotesi di Copernico e facendo scoprire la posizione fisica della terra e dell'uomo nello spazio e nel tempo dell'universo, ha aperto alla modernità la via della conoscenza e del dominio sulla natura. La corretta definizione metodologica che Galileo aveva posto fra la sapienza della Rivelazione biblica e neocristiana e la conoscenza scientifica, espressa nell'affermazione che "l'intendere dello Spirito Santo... (è) d'insegnarci come si vodia al cielo e non come vadì il cielo", si è però annullata via via smarrendo lungo il percorso della modernità: o meglio lungo gli itinerari culturali ed esistenziali di artisti e di movimenti che hanno via via rifiutato di essere i soli interepielli della modernità e dei suoi processi. In questi amori di riferimento e di egemonia culturali si sono abbandonate assai presto le ragioni del simbolo e non si sono più comprese né la realtà dell'immagine speculare-prospettica, né la verità della sua dimensione poetica, realtà e verità che sono state alla base delle scoperte di Galileo¹. La non visibilità e degli angeli e dei demoni e di Dio sulle lenti degli strumenti di osservazione umana è stata così intesa, o meglio intinta, come la non realtà delle apparizioni attestate nelle tradizioni pagane, da quelle etrusche a quelle greche e romane, e come la non esistenza del Dio di Abramo e della sua corte calista, testimoniata nella tradizione ebraica e cristiana, dal libro della Genesi sino ai Vangeli della Resurrezione. Le gesta delle figure divine nei poemi di Omero e Virgilio, le azioni degli angeli delle gerarchie celesti di Dionigi Areopagita e Dante Alighieri², come pure tutte le storie dei santi castellati di miracoli e visioni, nei modi e nei mondi osservati dall'obiettivo della modernità, diventano così leggende senza alcuna credibilità e senza alcuna forza di coerenza nel diorama delle vicende umane. In Cloré, che è snora il primo e unico poema tentato nella modernità, Herman Melville esprime una disperata nostalgia per "Quelle leggende che, va confessato/ Li portavano più vicino al cielo/ Più vicino lo univano alla loro speranza/ Verso quella che santi e veggenti testimoniano/ Più vicino di quanto il telescopio di Galileo/ Possa avvicinarlo alla sua scienza". In un paradosso rovesciamento delle parti, là dove la Chiesa Cattolica comprende assai presto il proprio errore e riconosce di fatto la giustezza della ragione di Galileo e del suo metodo fondando la Specola Vaticana e promuovendo in ogni modo gli studi e le osservazioni astronomiche, il lato e grottesco Melville al culmine del Positivismo ottocentesco, si riconosce invece nella legge della condanna pronunciata due secoli prima dalla Curia Romana: "Scienza e Fede possono unirsi?/ O è giusto quell'istinto clericale/... il cui strenuo volere/ Fece recitare al palido Galileo/ I Salmi Penitenziali vestito di Sacco; che oggi vorrebbe spegnere/ Quelle potenti energie adesso create nei laboratori d'Occidente?"³. Con amara consapevolezza, Melville constata come l'immagine del deserto silenzioso e infinito, messa a fuoco dalla lente di Galileo, si sia riversata da lì sin dentro il cuore dell'uomo e come, attraverso di esso, sia travalicata nelle sue azioni,

cominciando a far diventare vuota come un deserto l'immagine della sua vita interiore e rischiando di far cadere in rovina l'immagine del suo mondo esteriore. Credo sia questa la ragione del fascino perverso che le rovine, a partire da Piranesi e dal primo Romanticismo, hanno esercitato su tanta cultura dell'Occidente: dalle false rovine nell'isola dei Pionieri a Berlino o nel Giardino Inglese a Caserta, sino alle vere rovine dello Spasmo di Palermo. "Gettando lo sguardo sulla lancia lunare dell'angoscia", molti sulla via di questa modernità finiscono inevitabilmente per esclamare con Melville: "L'uomo fù dal deserto; nella ferita del dolore o della prova soverchianta/ Al deserto egli torna per necessità! Si questi, come vuole casa abbandonata/ Allora chiamano...". I deserti che da allora diventano scena, ed ancora più spesso, tema di tanta arte del Novecento: negli scritti di Wystan Auden e Antoine de Saint-Exupéry, nelle fotografie di Edward Weston ed Ansel Adams, come nei film di Michelangelo Antonioni sino ai *Lightning Bolt* di Walter De Maria in New Mexico. Basta immaginare l'arco della traiettoria tracciata dalle opere di questi autori per comprendere come il dramma esistenziale dell'epoca moderna sia stato in gran parte causato proprio da quel cinismo sempre operante nella cultura e definito, da Melville, istinto clericale: istinto che corrompe e perverte non solo il versante religioso del pensiero e dell'ogre dell'uomo ma anche il suo versante laico, sia esso ideologico, sia esso estetico, sia esso filosofico o scientifico.

Spesso in questi anni ho interrotto le mie lezioni, o le mie conferenze, chiedendo all'improvviso ad uno degli ascoltatori che avevo di fronte una definizione sulla natura dell'uomo. Come risposta ho avuto per lo più imbarazzati silenzi, mentre solo qualcuno ha avuto il coraggio e l'onestà intellettuale di dichiarare la definizione che glaceava nascosta, non detta e non dicibile, nell'intimo del pensiero: "L'uomo è un Animale"; un animale non solo per genere e specie, ma anche per natura e destino, un animale superiore e complesso giunto in cima alla scala evolutiva naturale, e magari all'inizio di una nuova evoluzione artificiale permessa dall'ingegneria genetica nel cyborg, ma pur sempre un animale ontologicamente uguale a tutti gli altri animali apparsi e scomparsi sulla Terra nel corso degli eoni e delle ere.

Senza la presenza di quel Vivente che è Dio, e che è Dio perché Verbo e Parola incarnati, l'uomo è solo. E l'uomo rimane solo un animale che appare in un universo deserto e che scompare in un silenzio perenne dove non si può pronunciare né ascoltare parola alcuna dotata di senso: un universo la cui forma è puro meccanismo, universo in cui ogni forma è puro funzione che l'uomo può riuscire a replicare, ma che, in quanto meccanismo e funzione, rimane un simulacro alla vana ricerca della vita, come il Pinocchio di Collodi, o i replicanti di Ridley Scott in *Blade Runner*, un simulacro dove non c'è nulla da contemplare, un simulacro la cui unica rappresentazione possibile è quella senza immagine ipnotizzata dalla scienza e via via realizzata dalla tecnica. L'arco di questa traiettoria culturale si conclude quindi nella morte dell'arte protettiva da Hegel e compiuta da Duchamp e Warhol nel "grado Xerox della cultura" contemporanea registrato da Jean Baudrillard. Il grado in cui la proliferazione assoluta delle immagini "corrisponde al grado zero dell'arte". "Questa è lo shanda dell'arte moderna da tempo", dice il pensatore francese, "a differenza dell'arte classica non esercita il dominio simbolico della presenza e della trascendenza, esercita solo il dominio simbolico dello spazio". A questo punto il discorso sarebbe finito, ma così non può essere, perché c'è un'altra traiettoria della modernità. O meglio, vi è la stessa traiettoria ma che deve essere semplicemente osservata da un punto di vista opposto: cercando, trovando e mettendo a fuoco, da questo nuovo punto d'osservazione, un punto diverso dall'infinito celeste scrutato sino a un punto nel finito terrestre che diventa visibile anche in un semplice specchio: l'uomo, che, nella tradizione dell'Occidente, diventa visibile e reale solo attraverso la propria immagine riflessa nello specchio¹.

Gettato nella vita della natura, l'animale, in maniera conforme all'istinto, ne accetta ogni forma e ogni figura e ogni limite, anche quel limite apparentemente invincibile che è la morte: non così l'uomo. Dalle industrie litiche di due milioni di anni fa lungo il fiume Olduvai nel cuore dell'Africa, sia all'Indu-



G. Chiaromonte, Scena della natività, 1996

stria informatica dei giorni nostri nella Silicon Valley in California, l'uomo può, e deve, essere definito come l'essere vivente che per sua natura modifica, trasforma, trasfigura, trasconde ogni forma, ogni figura, ogni limite della natura, anche la forma, la figura e il limite della morte; nella parola e nella memoria, nell'atto della sepoltura e nel rito religioso¹⁰; o, soprattutto, nella creazione dell'arte, l'unica "invenzione" che definisce con certezza l'uomo come tale, ben oltre e ben al di là dell'invenzione di qualsiasi strumento, di qualsiasi tecnica, di qualsiasi scienza, di qualsiasi filosofia. "Il male si fa senza sforzo, naturalmente, per fatalità", afferma Charles Baudelaire, "ma il bene è sempre il prodotto di un'arte"¹¹ che supera e vince ogni dinomismo dell'istinto animale. "Insomma, perché ogni modernità acquisiti il diritto di diventare antichità, occorre che ne sia tratta fuori la bellezza misteriosa che vi immette, inconsapevole, la vita umana"¹².

Con geniale consapevolezza, Stanley Kubrick in 2001 Odissea nello spazio mette in evidente connessione gli occhi luminosi del ghepardo che sbirciano i primi uomini: con gli occhi obliqui luminescenti dell'antropomorfa navetta spaziale che scende sulla luna e con gli obiettivi delle telecamere attraverso cui Hal 9000, "il calcolatore algoritmico euristicamente programmato"¹³, scruta l'equipaggio umano del Discovery fino a prendere la decisione di ucciderlo per garantire il felice esito della missione programmata.

Il comportamento della balena, il movimento dell'astronave, la decisione dei computer sono rispettivamente governati dall'istinto animale, dal meccanismo tecnologico, dall'intelligenza artificiale sono quindi intrinsecamente diversi ed ultimamente avversi alla vita dell'uomo, contrari alla vera natura della sua identità che è apertura imprevista e imprevedibile all'infinito del possibile e della libertà. Quell'infinito, quel possibile, quella libertà che la vita dell'uomo rispecchia e rivela nel mistero dell'arte, nell'enigma di un'opera che riesce a superare ogni limite del tempo, della distanza, della morte: nelle parole di Omero e di Shakespeare che lette e rilette hanno ancora qualcosa da dire di nuovo sulla condizione contemporanea, nelle pitture delle grotte di Lascaux o della Cappella Sistina che viste e riviste hanno sempre qualcosa di diverso da mostrare tra le dimensioni del presente, nelle musiche di Vivaldi o dei Beatles che ascoltate e riascoltate animano emozioni e sentimenti mai prima sperimentati.

"Mi son ripromesso di sentire Fritz Lang che dice *la mort n'est pas une solution*"¹⁴, confessa in un breve scritto del 1977 Wim Wenders che, sin dall'inizio della sua opera, ha conjugato la creazione artistica con la ricerca esistenziale del senso e del destino nella vita dell'uomo. "Sono semplicemente cristiano", dichiara il regista tedesco, "è stata una lunga ricerca, attraverso le scienze, attraverso le altre fedi. E ho scoperto che l'unica posizione che risponde alle mie domande, l'unica soluzione decente alle mie inquietudini, l'unica risposta agli interrogativi dei miei film era la religione, era la fiducia nell'esistenza di Dio... Ho ritrovato questo sentimento religioso durante la lavorazione di *Così fontane così vicino*. Il cielo sopra Berlino era una fiaba. Nel mio secondo film sugli angeli, gli angeli non rappresentano più una metafora, ma qualcosa per me molto reale. Perché ci sono gli angeli, ci sono gli esseri che ti impediscono di cadere, tutti hanno sperimentato l'intervento di un angelo, io sono stato salvato dalla morte..."¹⁵.

Questa dichiarazione, fatta da Wenders al quotidiano *La Repubblica* il 10 luglio 1994, ci spinge così a concentrare la nostra attenzione verso il cielo sopra Berlino. Proprio nel suo paesaggio consapevolmente come fiaba proprio nel suo concepito la figura dell'angelo come semplice metafora, questo film del 1987 rende visibile ed inequivocabile che la verità e la realtà scaturiscono nell'opera e dall'opera, a prescindere dall'esperienza o dal pensiero dell'artista stesso perché, con Italo Calvino, ogni artista di ogni luogo e di ogni tempo può solo affermare "...questo: le fiabe sono vere"¹⁶.

Wenders realizza il suo film a Berlino, dopo Paris Texas e la prima lunga permanenza americana, in un momento decisivo dell'architettura europea che aveva nel programma berlinese dell'IBA, diretta da Josef Kleiss, il suo punto forte. Un momento in cui a Berlino stavano progettando e costruendo sia i riconosciuti maestri, sia i più giovani protagonisti, da James Stirling e Vittorio



Gregotti a Léon e Rob Krier, da Álvaro Siza a Mario Botta, in un laboratorio assolutamente unico di idee, ipotesi, realizzazioni.

Quasi al termine del mandato dell'IBA, e due anni dopo l'uscita del film di Wenders, Berlino diventa la scena dell'ultimo atto in cui si chiude la tragedia del secolo breve e delle sue guerre tra le nazioni d'occidente e d'oriente per l'egemonia sul mondo; come tra le rovine del Reichstag del 1945 si era dissolto nel sangue l'ideologia nazi-fascista, così nella caduta del muro di Berlino nel novembre del 1989 s'è infranto definitivamente, e senza vittime apparenti, l'altra ideologia portante della modernità, quella dell'utopico marxista-leninista. Nel prologo del film la prima immagine che s'illumina è quella di un foglio e sopra il vuoto di questa superficie una mano traccia un segno che si fa parola da ascoltare e scrittura da leggere: sul bianco assoluto della carta, sul totalmente altro della luce, il gesto dell'uomo appare come asciuta linea d'ombra, come esile opacità di cenere. Il prologo si conclude con il cielo sopra Berlino dentro il millenario tema della tradizione mistica occidentale secondo cui soltanto la luce eterna e infinita del Verbo che è Dio, e che risuona nella parola viva, può illuminare di senso l'uomo e il corpo mortale della sua esistenza e della sua opera.

Dopo i titoli di testa che seguono al prologo, tra le grigie nuvole delle immagini in bianco e nero traspese per un istante il sole che, in disavvenza, si trasforma in occhio singolare che guarda il mondo dall'alto; e in un lento movimento di discesa dall'alto, dagli squarci fra le nubi, vediamo quindi la città come il condensarsi e il farsi materia della luce e della visione celeste. Sulla cupola della Gedächtniskirche in Europaplatz, emblematica rovina della storia tedesca e della vicenda umana, l'angelo, in figura d'uomo alato, contempla dall'alto di quel tragico punto il mondo e viene scorto dal basso unicamente nello sguardo, fra spesse lenti d'occhiale, di una bambina che lo indica con gioia, tra la cecità e l'indifferenza della gente che le passa accanto. Nei successivi fotogrammi di questo lento e maestoso sequenza, le immagini fanno libiare ancora il nostro sguardo nel cielo sconfinato, per farlo poi dolcemente inclinare e quindi rapidamente precipitare verso i palazzi e, attraverso le finestre, dentro le stanze e, attraverso i muri e le porte, verso i corpi delle persone, fin dentro il cuore dei loro nascosti pensieri e sentimenti.

Dall'esterno celeste che sovrasta la città, grazie alle immagini di Wenders, noi entriamo all'interno delle case, nel centro di quella dimensione esistenziale e personale che ogni abitazione di maturinga davvero è: scena di un dramma in cui ogni uomo è protagonista, luogo di un destino in cui ognuno di noi in ogni istante può perdere o ritrovarsi.

L'angelo che attraversa "Il cielo sopra Berlino" non è l'angelo terribile dell'infinito e dell'indicibile che, nelle "Blätter Duinesi" di Rainer Maria Rilke, trascende ogni figura e che attraverso la dissoluzione della morte riporta ogni vivenza al grembo dell'eterno che è non luogo, ovvero dimenticanza e sterzo, dimensione di nessuna memoria, di nessuna parola, di nessuna immagine. Nell'angelo, l'occhio di Wenders diventa invece occhio che penetra la superficie del mondo e rende visibile e dicibile ogni nascosto pensiero e ogni non detta parola d'amore di ognuno verso l'altro, custodendo il e salvandoli. L'angelo di Wenders è quindi l'angelo della visione e dell'ascolto, figura drammaticamente sospesa fra il bianconero dello spirito e il colore della carne, figura la cui identità è percezione pura che trapassa ogni confine, ogni istante, ogni meccanismo, ogni legge, e che, per ciò, redime il cuore di ogni uomo e dona senso ad ogni cosa nel mondo. Percezione che supera la soglia del già visto e del già detto e che si muove per indicare, nella realtà e nella verità del visibile e del dicibile, la possibilità e la libertà verso il non ancora visto, verso il non ancora detto, ovvero verso la vita.

Nella "Descrizione di un film indescrivibile" del 1986, Wenders rivendica giustamente che il suo film non vuole «affatto narrare una STORIA DI UNITÀ bensì la cosa più difficile: UNA storia della DUALITÀ...»¹⁷. Così, oltre ogni intenzione intiale e oltre ogni consapevolezza, egli finisce per narrare la storia di Dio e dell'uomo, la storia dell'io e dell'Altro, arrivando ad accettare il mistero della trinità. È a partire da questa storia, e dentro questa storia, che l'uomo può abitare il mondo, ritrovando in ogni luogo se stesso.



In alto
G. Chiaromonte, Punto di fuga, 1995
In basso
G. Chiaromonte, Demone etrusco, 1990

Per Oswald Mathias Ungers, che in quegli anni aveva edificato a Berlino alcuni dei suoi progetti più significativi, nella traiettoria della modernità che si è posta fuori da questa storia, l'architettura è diventata "soltanto una parte del generale processo di produzione... le si è negato persino il diritto di un suo proprio linguaggio, di una possibilità di espressione artistica. Il suo ruolo si è ridotto ad un puro funzionalismo, al soddisfacimento di bisogni basati sull'utilità, sull'aderenza allo scopo o sull'economia" ¹¹. Anche per Ungers il principio della trasformazione e della trasfigurazione è il principio fondamentale dell'architettura e dell'arte, ma "ciò presuppone in primo luogo il riconoscimento del fatto che le realtà spirituali, materiali e naturali possono assumere non un'unica condizione, bensì si possono presentare in forme differentate..." ¹². Infatti, "ognuno di questi concetti descrive una qualità specifica della differenziazione..." ¹³ che si ottiene "... grazie all'immaginazione creativa" ¹⁴. È l'immaginazione creativa dell'uomo a discernere e a salvare le qualità specifiche ed essenziali delle forme e delle figure che fondono lo stupore e la meraviglia del mondo. "Quando Schopenhauer scrive che il mondo è rappresentazione", continua l'architetto tedesco, "egli intende che che non esiste alcun oggetto in sé, ma soltanto un soggetto che vede e percepisce l'oggetto. Il mondo è dunque un oggetto soltanto in relazione al soggetto ed al punto di vista di chi guarda o, per dirla con Schopenhauer, è rappresentazione... Senza una rappresentazione della realtà essa si presenta come una massa insensata e amorfa di fatti che esistono senza un rapporto reciproco; essa appare priva di ordine. Incomprensibile e perciò caotico... Se invece il processo di progettazione prende le mosse da un'immagine rappresentativa che si pone alla base come principio di organizzazione del tutto, allora è possibile sviluppare all'interno di questa immagine tutta la ricchezza della fantasia". Così conclude Ungers, "progettare per immagini rappresentative rende possibile il passaggio dal pensiero pragmatico al pensiero creativo, dallo spazio metrico dei numeri allo spazio visionario dei sistemi coerenti" ¹⁵. L'organo che rende possibile la costruzione non è la mano, l'organo che rende possibile la rappresentazione non è il cervello, come l'organo che rende possibile la visione non è l'occhio, ma il cuore dove, attraverso la mano, attraverso il cervello, attraverso l'occhio, l'io dell'uomo incontra il tu dell'altro e di Dio. Qui nel cuore, dove il pensiero diviene sentimento, volontà, azione, qui l'angelo veglia e illumina come altro della presenza che ha creato il mondo e l'uomo, come prima stanza di ogni casa e come prima casa di ogni città. Qui soltanto l'uomo può ritrovare se stesso, perché soltanto qui egli può dire, come Dylan Thomas: "Io sono riconosciuto" ¹⁶.

1. G. Galli, "Lettera a Madama Cristina", in Opere, Firenze 1968, p.263.
2. A. Paronchi, Studi sulla dolce prospettiva Milano 1961.
3. R. Guarini, Der Engel in Dantes goetischer Komödie, Monaco 1961 (ed.it. Studi su Dante, Brescia 1966).
4. H. Melville, Chiaro, Torino 1999, p. 115.
5. H. Melville, op. cit., pp. 285-296.
6. H. Melville, op. cit., p. 191.
7. J. Baudrillard, La sparizione dell'Arte, Milano 1988, p. 18.
8. Cf. J. Battusolli, Le mitoi Essai sur une légende scientifique, Parigi 1979 (ed.it. Lo specchio, Milano 1981); AA.VV., Lo Specchio e il Doppio. Dall'antiguo al Novecento allo specchio neovisivo, Milano 1987; A. Novo (a cura di), Lo Mirro, Milano 1997.
9. F. Faccioli e P. Magnoni (a cura di), MH + RM della Pinacoteca, Milano 2000.
10. C. Baudelaire, "Il Pittore della vita moderna", in Opere, Milano 1996, p.1309.
11. C. Baudelaire, op. cit., p. 1286.
12. A. Clarke, A Space Odyssey, London 1968 (ed.it. 2001: Odissea nello spazio, Milano 1987, p.101).
13. W. Wenders, Emotion Pictures, Frankfurt a.M. 1986, (ed.it. Stanotte vorrei parlare con l'angelo, Milano 1989, p.106).
14. L. Signori, "Wenders, i mille volti del cinema totale", in La Repubblica 10 luglio 1994.
15. L. Carli, Fibre italiane, Torino 1956.
16. R. Guarini, Rainer Maria Rilke, Brescia 1974.
17. W. Wenders, op. cit., p. 148.
18. O.M. Ungers, Quaderni di Lotus 1 - Architettura come tema, Milano 1962, p.9.
19. O.M. Ungers, op. cit., p.13.
20. O.M. Ungers, op. cit., p.15.
21. O.M. Ungers, op. cit., p.107.
22. D. Thomas, Collected Poems, London 1952 (ed.it. Poesie, Torino 1970, p.143).



L'Angelo del Bello

di Michel Pochet

La casa dell'angelo

Il titolo di questo Seminario mi ha incuriosito. Come mai La casa dell'angelo? L'angelo è tornato di moda. Cacciarlo lo definisce necessario. Ma esiste? Se non esistono gli angeli, o che pro studiare la loro casa? Certo può essere una metafora ricca di significati, ma solo questo? Mi sono chiesto se mi era succcesso personalmente di incontrare un angelo.

Penso proprio di sì, anche se il primo incontro ravvicinato che mi viene in mente vi sembrerà ridicolo. Qualche anno fa, dovevo guardare un summenage, e una delle poche cose che riuscivo a fare, era camminare nel boschi. Ho camminato per ore e ore, con coscienza, da solo, con l'energia della disperazione. Ero un po' "perturbante" - per usare questa parola che ho imparato stamattina - perché sa che la natura ti aiuta quando sei in difficoltà, ma non sai come rapportarti con lei. C'erano tanti cani randagi, perturbanti anche loro, anzi terrificanti. Mio padre diceva che i cani sono più terrificanti di noi, attaccano solo se percepiscono la nostra paura. Un giorno, nella profondità dei boschi ho incontrato uno splendido pastore belga nero. Ho nascosto la mia paura. Mi sono lasciato annusare. L'ho complimentato per la sua bellezza, il cane mi ha gentilmente accompagnato per ore. Il giorno successivo ho camminato di nuovo con me. Questa volta è venuto fino a casa, ed è rimasto. In quel periodo gli esseri umani che mi circondavano erano premurosi, servizieli, pieni delle migliori intenzioni, ma ero incapace di comunicare con loro. Il cane era l'unico essere al quale dicevo cose intime, difficili, ed egli, a suo modo, mi capiva. Con lui, per diversi giorni, ho ripassato tutta la mia vita. Ho fatto una sorta di bilancio: portate alla coscienza zone rimaste nell'ombra, assumerle, redimerle.

Il cane non mi parlava, non mi consigliava, ma ascoltava senza pregiudizio, con affettuosa simpatia. La sua presenza leniva le ferite psichiche, curava i lividi dell'anima, consolava, rigenerava. L'ho vissuto come un angelo, un essere mandato a me per aiutarmi quando nessuno poteva farlo. Per un bel giorno è sparito. Quest'angelo quadrupede è un po' ridicolo - lo confessa - Incapitano, perturbante, Bello, sì, ma senz'ali, e nemmeno bianco. A ciascuno l'angelo che meritai.

Non ho mai incontrato angeli con le ali, e dubito che qualcuno li abbia mai incontrati, (anche se sarebbe interessante capire come queste immagini, che poi sono così importanti, si sono formate nell'inconscio collettivo). Quello che è sicuro è che esistono davvero momenti nei quali qualcuno è risvegliato, incoraggiato, fermato, investito da un'idea nuova. I filosofi ricordano il demone di Socrate, i poeti la loro Musa, gli artisti l'ispirazione, i santi l'illuminazione con lo "l grande". Questo succede indubbiamente, ed è importante essere in qualche modo preparato a tali momenti. In questo senso la casa dell'angelo è necessaria: creare cioè le condizioni per favorire l'incontro con l'angelo. Mi è piaciuto il fatto che questa volta lavorerete non con uno spazio scelto da voi, che allora rischia di diventare simbolico, di diventare qualcosa di strano. Lavorate sulla vostra casa, sulla vostra realtà quotidiana, sugli spazi su quello che è la vostra vita, pensando che potrebbe, dovrebbe essere accogliente per l'angelo, cioè per voi, immagino, per voi nella più profonda vostra realtà. Per gli "Esercizi" - cioè per il periodo nel quale si entra nella casa dell'angelo, dove ci si mette in contatto con le realità più profonde, più alte, più vere, magari più crude della vita - Sant'Ignazio di Loyola suggerisce di scegliere un luogo dove ci si sente bene. Non dice di inginocchiarsi sul duro marmo di una chiesa fredda e oscura, ma di scegliere il posto dove ci si sente meglio.

pagina a fronte

In alto

M. Pochet, Lucchetto, 1999

In basso

M. Pochet, Angelo del Bello, 1999

L'angelo del Bello

Allora, volete che parliamo dell'angelo del Bello? Scusate, ma l'ho inventato io quest'angelo del Bello, ma a me piace. L'avete capito: per me l'angelo del Bello è San Michele, l'arcangelo. Da bambino avevo un rapporto non facile con un patrono certamente di alta dignità - quasi troppo per fungere da modello - ma senza biografia, né ritratto se non immagini troppo evidentemente immaginarie. Però il suo nome era interessante, e ad un certo momento l'ho scelto come nome mio, coscientemente. Michele vuol dire "chi come Dio?". Nelle tradizioni ebraica, musulmana, cristiana, si pensa che questo nome significhi che Michele sia capo degli angeli rimasti buoni, fedeli a Dio, mentre altri cappellati da Lucifer, vinti proprio da Michele, cadono nell'inferno. "Chi come Dio?" sarebbe la sua identità, la sua missione.

Lucifero

Chi come Dio? A me piace pensare che sia la bellezza di Dio che Michele afferma con il suo come? L'argomento è debole, lo so, non pretendo di dimostrare niente, ma solo comunicare un'intuizione. Comunque, l'Avversario di Michele in questo combattimento è Lucifer, il portatore di luce. Lucifer è l'angelo che più assomiglia a Dio. È l'angelo bello per eccellenza, quasi bello come Dio. Lucifer è geloso della bellezza di Dio, al punto di rifiutare, secondo una diffusa tradizione, l'incarnazione che percepisce come un inquinamento di tale bellezza. Lucifer tradisce Dio per salvare contro Dio stesso la purezza della bellezza di Dio. Lucifer nella sua follia crede d'essere più bello di Dio. Ecco l'importanza del grido di Michele: chi è più bello del bello? Conosciamo tre angeli, Michele, Gabriele e Raffaele. Sono tre come i tre personaggi nel quale Abramo identifica e adora l'unico Dio, sotto la Quercia di Mamre. Sembrano uomini ma la tradizione vede in loro tre angeli.

Triade angelica

Rublev ha interpretato iconograficamente questa pagina della Bibbia come una figurazione della Trinità. Sono tre angeli che personalmente identificano naturalmente con Michele, Gabriele e Raffaele. Se Michele è messaggero di Dio bellezza, Dio come fantasia, come evento, Dio Spirito Santo della Trinità cristiana, i due altri dovrebbero corrispondere alle altre due persone della Trinità. Infatti Raffaele - "Dio che guarisce" - è l'angelo che accompagna il giovane Tobia nella sua ricerca di un rimedio per il padore, corrisponde a Dio che fa il bene. Nell'Antico Testamento, Gabriele - Dio forte - spiega un sogno a Daniele, nel Vangelo annuncia a Maria la nascita di Gesù, detto il Corano a Maometto: è l'angelo del vero, di Dio verità. Non vi sembra verosimile il mio "angelo del bello"? Ma come D'Artagnan è il quarto dei "Tre" Moschettieri, un quarto arcangelo - Uriel - completa la triade degli angeli. Il suo nome significa fuoco di Dio, e la tradizione vede in lui l'angelo che dice a Mosè dal centro del roveto ardente: "Io sono colui che son". È l'angelo di Dio Uno, di Dio Amore. Contrariamente ad altre lingue, l'italiano, per dire "amore", usualmente dice "volere bene". Sapete quanto si perda? Sessantasei per cento dell'amore. Voler bene è un terzo dell'amore, trentatré per cento. Per amore al cento per cento, ci vogliono i trentatré per cento del volere bello, e il trentatré per cento del volere vero. Amare non si limita a volere bene, a fare il bene. Bisogna anche fare il vero e il bello. Si parla comunemente di atti d'amore, ma nel senso di voler bene, fare del bene. Manca la dimensione della verità, cioè della curiosità, della scienza, e la dimensione della bellezza, del voler bello.

Il bene, il vero e il bello non vanno presi separatamente, e, tanto meno, messi in opposizione. Uriel ce lo ricorda. Sono strettamente solidali. Ognuno in qualche modo contiene gli altri due. Il bello non può mancare alla verità e al bene senza imbruttirsi. Il bene non può mancare alla verità e al bello senza andare a male. Il vero non può mancare al bene e al bello senza mentire. Ognuno portato al massimo delle qualità proprie - all'incandescenza di Uriel - coincide con gli altri due, senza pertanto confondersi con essi.

Bello troppo bello

La bellezza, dunque. Ma quale bellezza? Si confonde spesso e sempre più la



bellezza con il piacevole. È bello quello che piace a prima vista, a prima udita. È tutt'oro quel che riuce.

Torniamo a Lucifer. L'angelo bello, il più bello, quello che più assomiglia a Dio stesso, si pensa, tutto luce. C'è una curiosa confidenza di Santa Teresa d'Avila, specialista per eccellenza in visioni di Gesù. Un giorno Teresa ha una visione di Gesù, sempre la stessa apparizione che le parla. Invece, qualcosa in questa visione, quel giorno, non la convince. Capisce che sotto le sembianze di Gesù è il Maligno che cerca di Ingannarla. Teresa lo smaschera e lo manda via. È Lucifer. L'angelo bello come Dio, anzi che vuole essere più bello di Dio: troppo bello per essere bello.

Esiste una presunzione bellezza troppo bella per essere bella. È così bella, così perfetta, che giudica imperfetta la bellezza stessa. Una tradizione, come già ho accennato, mostra Lucifer, angelo perfetto e cosciente della perfezione di Dio, che non vuole accettare la creazione dell'uomo, cioè che Dio si guadagni incarnandosi. Lucifer, così orante della bellezza di Dio non può accettare che Dio - puro spirito, pura bellezza - si contaminini con noi, imputi, brutti, camai, sensuali, e lo trovi così credendo di essere più fedele a Dio di Dio stesso.

Gesù è la bellezza eterna incarnata, bellezza che si nasconde, fino a morire, per poi risorgere. Questo ci dice tanto della bellezza, se è così, se è come credo. Gesù risorto è uno che ha vissuto la morte, è una morte atroce, "brutta". Così la bellezza risorta che è adesso in Dio non è una bellezza facile, non è una bellezza piacevole, non è kitsch, è una bellezza molto provata, fino alla morte. Coplico il problema di Lucifer, così geloso della bellezza di Dio, quando vede la morte della bellezza, il "brutto": se vogliamo chiamarlo così - assunto da Dio, divinizzato in Gesù) risorto.

Cosa tutto questo può significare nella pratica? Incontrare la bellezza non è facile. Certo esiste tanta presunta bellezza che fa di tutto per piacerci, per adescarcici. È sempre più presente, ha riempito il mercato, è diventata un prodotto di consumo, un argomento di vendita. Non c'è mai stata così tanta bellezza in giro. Siamo subissati da tale bellezza. Una delle mie "crociate" è indirizzata contro i poster: non perché non siano belli, ma proprio perché lo sono, ma in modo bugiardo, luciferino. La quasi bellezza è più pericolosa del brutto - come la virtù ipocrita è peggiore del vizio - perché dissuade dal cercare faticosamente la bellezza vera.

Una videocassetta è sempre e solo riproduzione di film, non cinema. Puoi vedere tutti capolavori del cinema alla televisione e non fare mai l'esperienza del cinematografo, non sapere niente della scrittura cinematografica. Chi ama il grande cinema, chi ha visto un vero capolavoro in un museo, chi ha assistito a un concerto live, fa la differenza. Chi non sperimenta la bellezza autentica, si accontenta inconsapevolmente di un surrogato che sembra appena infilare, ma questa differenza quasi impercettibile è la distanza fra Lucifer e Dio, l'Infinito.

I colori de *La Danse*

Vi racconto l'ultimo dei miei angeli. C'è una mostra che fa molto scalpore perché dopo quasi un secolo un centinaio di quadri del museo dell'Ermitage di San Pietroburgo sono usciti dalla Russia: tutti belli, alcuni particolarmente, uno è un capolavoro famosissimo di Matisse, *La Danse*. Si vedono riproduzioni di questo quadro in tutti i libri su Matisse o su l'arte moderna. Consiglio di mettere l'una accanto all'altra, sono tutte diverse, impossibile forse un'idea esatta. Pensavo di dover andare a San Pietroburgo per vedere *La Danse*, ma è venuta a Roma.

La Danse non è un quadro piacevole, anzi oggettivamente è dipinto molto male come in genere i quadri di Matisse, specie di quel periodo. Visibilmente Matisse non cerca la perfezione della pittura "teccata" di certi pittori classici ma neanche la raffinatezza degli impressionisti. Bisogna non fermarsi a questi difetti, troppo ovvi per non essere una sorta di manifesto di una nuova estetica. Bisogna fare uno sforzo necessario. Ho l'esperienza collaudata che le opere che mi danno più fastidio, più difficoltà a capire, ad amore, entrano poi nel mio museo mentale e fanno parte di me. Penso che come tra essere umani può esserci un primo fulmine - ma quello non è l'amore, è l'angelo dell'amore,

l'infusione dell'amore che verrà col tempo superando molti ostacoli - così può accadere per le opere d'arte: le più belle sono quelle che si lasciano amare più difficilmente, o quanto meno si godono all'inizio per una ragione che lascia posto successivamente a ragioni ben più profonde e durature.

La Danse è un quadro grande, quattro metri per tre, e perciò più che guardarla dal di fuori, bisogna penetrare nella tela, entrare nella danza, lasciarsi inglobare dall'immagine, comprenderne da essa più che cercare di capirla.

La scelta di colori di Matisse mi ha stupito. Non sono tinte particolarmente belle prese separatamente: blu, verde, rosso chiaro, marrone e qualche traccia di nero, tutto lì. Il quadro è piuttosto scuro, la luce nasce dall'intenso rapporto tra i colori. Ma mi è nato il desiderio di ricordarmi di questi colori per mostrarli a chi non ha la fortuna di visitare la mostra. Sono passato dal negozio di materiali per artisti e ho comprato i cinque colori corrispondenti. Due settimane fa, ho dipinto un primo quadro con "les couleurs de la Danse".

Era un giorno apparentemente poco propizio. Ero stanco e depresso, senza la minima ispirazione. Dipingere era una sorta di terapia, e l'unica certezza era che avrei usato solo i vassetti dei colori de *La Danse*. Ho preso una grande tela e ho cominciato a dipingere col verde un mezzo cerchio, altrimenti ho riempito di blu. Era come una sorta di collina che si rialzava ad antichi quadri mali magari stavano rappresentando il Golgota? Avrei dovuto dipingere una crocifissione? Ma non ne ero convinto del tutto. Qualcosa mi ha fatto girare la testa. Così il mezzo cerchio verde mi ricordava altri antichi miei quadri nel quali questo mezzo cerchio rappresentava il Padre oscurità, se negli occhi mettevo piccoli volti al posto delle pupille. La luce, lì usavo il rosso per il disegno, il blu per gli occhi, il marrone per una sorta di cornice. Fundinova. Il quadro era equilibrato, convincente; ma perché una Trinità scura, più tempestosa che celeste? Guardando l'immagine finita, e cercando di capirla, mi è venuto in mente quanto dicevo prima, dello scandalo dell'incarnazione che porta proprio in Dio la sofferenza e la morte. Ho capito che aveva dipinto la crocifissione vista dall'alto, dalla Trinità. Avevo dipinto una nuova immagine: la Trinità fredda. Un'immagine nuova suppone un'ispirazione, un angelo. Chi era l'angelo di quest'immagine? I colori de *La Danse*. Per due o tre settimane ho dipinto solo con i colori de *La Danse*, e tutti questi quadri hanno come titolo *Les couleurs de la Danse*, i quali non hanno nulla in comune con *La Danse* di Matisse se non i colori. Ho avuto per tutto questo tempo la sensazione di vivere con Matisse.

Matisse era molto amico di un altro grande pittore: Pierre Bonnard. La loro corrispondenza è stata pubblicata. Proprio nell'ultima lettera a Bonnard, Matisse confida: "Giotto è per me il vertice del mio desiderio, ma la strada che porta verso un equivalente alla nostra epoca è troppo importante per una sola vita. Pertanto, le rappe sono interessanti." Cosa c'è in comune fra Giotto, pittore religioso per eccellenza, e Matisse, pittore esclusivamente profano prima della Cappella di Vence? Se i colori de *La Danse* mi hanno guidato verso tematiche religiose ma in modo non pietistico, non sarà perché il quadro stesso di Matisse per la scelta dei colori esula dalla propria tematica profana per giungere al sacro? D'altro canto, Giotto, più che pittore religioso, non deve essere definito pittore sacro, lui che meglio e prima di tutti ha saputo portare una verità umana nelle scene bibliche? I colori de *La Danse*, attraverso Matisse, mi hanno guidato fino a Giotto, che ho scoperto come un fratello o un padre, nella mia famiglia estetica.

Profeti della Bellezza

Un seguace di San Francesco, Don Bosco, Teresa d'Avila, Sant'Ignazio, si sente chiamato a far parte della loro famiglia e partecipa alla parola di vita espresso da Dio in questi santi. Analogicamente sono convinto che possa esserci un incontro con tutti i grandi uomini e donne del passato, qualche cosa che continua a trasformare il mondo, in linea con loro, con il loro stesso dono, con il loro stesso coriamo.

È facile riconoscere questi fili d'oro che tessono la storia nelle grandi correnti spirituali, nate da santi che vivono tuttora nel loro segnato. Mi auguro che noi occidentali riconosciamo la santità e la mettiamo in luce quasi esclusivamente

te come manifestazione del Dio che vuol bene. Dio, per così dire, è l'eroe. I modelli privilegiati fanno del bene, portano fino alle estreme conseguenze la solidarietà con tutte le sofferenze e creano scuole, ospedali, orfanotrofi e via di seguito. È sacrosanto!

Però Dio Bellezza anche lui crea a sua immagine delle persone, e chiama anche lui delle persone a parlare magari in un modo eroico, fino al martirio, la bellezza nel mondo. (E Dio Verità chiama eroi della verità).

Martiri del bello

Rileggono la storia dell'arte e sono scovolti da questi eroi della bellezza che rinunciano al bello conosciuto per creare nuove bellezze alle quali loro stessi quasi non osano credere. Picasso ha nascosto *Les Demoiselles d'Avignon* per quasi un anno.

Possibile che non possa esistere come per il bene, una santità - chiamiamola così - un eroismo, un profetismo del bello, come credo che esista anche per il vero?

L'angelo del bello corrisponde a questa chiamata, a quest'altra fedeltà a se stesso, trascendendo. Prima ho citato Rublev, il pittore della famosa Trinità. Rublev è Santo per la Chiesa russa, non perché sia stato un monaco particolarmente bravo ma proprio perché ha dipinto la Trinità.

Questa "Trinità" era un'immagine nuova, rischiosissima, anche perché nella tradizione orientale era proibito rappresentare la "Trinità". Il fatto che fosse stata promulgata dalla Chiesa russa "archetipico", rendeva santa l'icona e ipso facto santo il pittore.

Fra Angelico è beato, per la tradizione popolare, confermata ufficialmente dalla Chiesa. Lo è per la bellezza della sua pittura, o per la bravura della sua vita conventuale? È incominciato in Catalogna il processo di canonizzazione di Gaudí, a quanto sembra perché uomo di bene: sarebbe curioso canonizzare questo bene, mentre Gaudí è ricordato da tutti come un eccezionale uomo del bello, lui l'architetto rivoluzionario e l'insigne creatore di forme. La stessa cosa vale per l'architetto Plecnik in Slovenia, anche lui in odore di santità.

Quando c'è un quadro di Van Gogh, l'intero museo che finora era grigio, marrone, tutto d'un colpo s'illumina. Un quadro suo è come una finestra che fa entrare la luce di un sole, non quello fisico ma quello del sublime. Gli orientali dicono che le icone sono delle finestre aperte sul paradiso che mettono direttamente in contatto con le realtà del Paradiso. Se i quadri di Van Gogh sono delle icone, chi è lui?

Van Gogh è un martire del bello. Perseguitava una bellezza che per tanti anni credeva di non aver raggiunto ma che lo obbligava ad un'ascesi estetica soveriana, sognava un'arte in comunione ed è rimasto solo e incompreso, fino alla disperazione e alla morte. Non so se si può definire un santo, ma un profeta sì.

Terra costellata

Cosa ci distingue gli uni dagli altri? Dove troviamo la nostra identità più profonda? La nostra singolarità deriva dalla ridistribuzione casuale di due quasi infiniti, i patrimonii genetici dei nostri genitori. Questo già basterebbe a renderci unici. In più Dio ci crea a sua immagine e questo introduce tre altri infiniti: il bello, il bene, il vero. Statisticamente la distribuzione deve essere omogenea, con le infinite variazioni di tre parametri che si combinano. La singolarità più singolare è quella.

Spero che ognuno di voi abbia la forza di andare fino in fondo a se stesso, fino all'eroismo della bellezza, fino ad essere profeta della bellezza, e che la società riesca a riconoscervi non come dei mezzi del o dei mostri - comunque deumani - ma come degli uomini che sono andati fino in fondo a quello che avevano dentro, a quello che era il loro vero destino, la loro vera identità.

Che abitano la terra perché la terra sia come il cielo, costellata di una bellezza non ingannevole, non Luciferina, la bellezza che mostra l'angelo del bello, la bellezza che s'incarna, che sparisce magari, che muore, che però dal di dentro feconda il mondo.



H. Matisse, La Danza, 1910



(An)genealogia dell'inumano

Benjamin, Klee, Baudelaire
di Marcello Faletra

Uno spettro s'aggira per la modernità. È lo spettro della fine. Fine della forma classica, fine dell'opera come chiusa organicità, fine dell'eternità della materia, fine dell'identità (l'inconscio, l'Altro), fine dell'originale (cioè del modello), fine dei valori fatti (passaggio alla pura vitalità e alla digitalità), fine del senso come unità di scambio morale, fine della "bolla totalitaria". La modernità ha origini nel passaggio traumatico della società religiosa e assolutista a quella laica produttiva. Dall'universo delle certezze teologiche a quello del totalitarismo tecnico ed economico, che per il pensiero come per l'arte ha significato una sola cosa: la loro incertezza. L'importi della razionalità in ogni ambito del sapere ha decretato la fine delle tradizionali credenze sulla vita, sulla natura, sull'uomo, su Dio, sull'arte, sul pensiero. Ma ha decretato la fine anche sulle visioni della trascendenza: sul doppio, sul fantasma, sugli spettri, sugli angeli... Le loro visioni non procedono più da un universo religioso, ma laico, seduttivo e repulsivo ad un tempo. L'ideologia della modernità non conosce esseri supremi cui riferire dei soggetti. L'idea di Dio è trapassata interamente in quella della tecnica, mentre le antiche meditazioni sull'anima si sono incamate nella dissezione dei cadaveri o nello studio delle sinapsi del cervello. L'accelerazione del processo storico è arrivata ad un punto morto: l'eternità del capitalismo, "fine della storia" (Hegel letto da Kojève), "Morte di Dio" (Nietzsche); fine della stabilità delle sostanze e delle materie (l'entropia di Boltzman e Clausius), fine della temporalità lineare (la durata di Bergson, gli spazi-tempi di Einstein), fine del soggetto storico nell'arte ("La colazione sull'erba" di Manet mette al centro del quadro una prostituta; la donna reale dei piaceri reali dei parighi). Eccezera. Fine, in sostanza, del mondo metafisico basato sulle figure d'equilibrio. L'iconografia dell'arte moderna, da Manet a Duchamp fino alle recenti performance cyborg, è sotto il segno delle epolessie delle forme, dell'abbandono, dell'inumano. Ma tale stato di fatto non va confuso con l'idea elementare dello storismo ossessionato dall'idea di frammentazione del vecchio ordine e dalla ricerca di un nuovo equilibrio. Max Weber ha fatto osservare che la modernità non è l'eliminazione del sacro, nucleo insostituibile nella cultura tradizionale, ma opera uno spostamento di esso dall'invisibile al visibile, dalle potenze invisibili del cielo a quelle materiali terrene. La modernità è il distacco dal sacro, cioè la sua esistenza qui e ora. E in questo traumatico passaggio che anche la figura dell'angelo si trova invaschiata nelle più camai e mondane esperienze di vita.

Non è più l'angelo di Filone Alessandrino per il quale gli angeli non erano creature decodute ma solo esseri aeri, messaggeri di Dio. Tale visione ha costituito il modello per eccellenza della visione degli angeli. La modernità invece conosce un'immagine dell'angelo vicina allo shock. Innanzitutto non è "bello", ma inumano, cioè "troppo umano" come ci dicono i versi del *Reurs du Mal* di Baudelaire. A quelli di Rilke "dove la bellezza è così terribile da uccidere".

O, ancora, come ce li fa vedere il pittore Ensor: angeli sterminatori. Insomma la modernità, contestualmente al massiccio dispiegamento della razionalità, produce una visione dell'angelo come potenza di distruzione, come fenomenologia della caduta, come genio della frontiera, come sollecitazione etica: "oggi in maniera tale che gli angeli abbiano qualcosa da fare" (Kafka), come brivido dove "la soggettività (che) si muove senza già esserci è l'essere toccato dall'altro" (Adorno), eccezera.

L'Angelo della modernità transita negli spettri di Poe, nella imprudenza degli sguardi di Baudelaire, nel perturbante di Freud, nella consapevolezza della catastrofe di Benjamin, nelle creature affioranti di Klee. In ogni caso essi sono



in alto
P. Klee,
Angelo dei campanelli, 1920

portatori di una diversa percezione dell'umano: il "familiare-perturbante", il rimesso (della storia, del soggetto) che affiora tra le pieghe dell'esistenza quotidiana. Nell'arte questo fenomeno è una specie di autodistruzione creativa. Adorno lo dice chiaramente: l'arte moderna si definisce meno per le dichiarazioni e i manifesti positivi che per un processo negativo. Ma Adorno dice di più: "il nuovo è fratello della morte". Un celebre quadro di Klee coglie in immagine questo stato d'iscese, un angelo bizzarro, difforme, attraversa uno spazio indeterminato, molteplice, vertiginoso con lo sguardo rivolto al passato. Nell'ottica di Walter Benjamin questo angelo è testimone di una catastrofe storica: "...egli vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e ricomporre l'infarto. Ma una tempesta spirò dal paradies, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che egli non può più chiuderle. Questa tempesta lo spinge irresistibilmente nell'avenire, a cui volge le spalle, mentre il cumulo delle rovine sale davanti a lui ci cielo. Ciò che chiamano progresso è questo tempore". L'angelo di Benjamin era prossimo ad essere risucchiato in qualcosa di più crudele della morte, il terrore nazista.

La tesi di Benjamin ci mette freddamente di fronte ad una visione di un angelo antumanista. L'angelo, in effetti, guarda alla storia con la distanza necessaria che gli consente di cogliere i ciascuni in esso prodotti. E nello stesso tempo questi stessi disastri lo rendono più che umano, inumano, poiché essa fa, come dice Benjamin, il "contropolo" allo storia, cioè lo vede come storia degli oppressi. Spezzare questa infame continuità storica, il continuum della storia come un dato naturale a vantaggio del "tempo-ora", dell'istante che rompe luminosamente affermando un tempo come rottura, un tempo intensivo, un tempo che è uno "stato d'eccezione". L'angelo di Benjamin è intensamente piophilico in tale rottura.

Per vent' anni l'opera di Klee è stata scandita da figure di angeli. In una lettera suo figlio Felix dice che suo padre era "attratto dalla riproduzione del messaggero divino - spesso anche in senso umanamente tragico" (Schlem). Nel suo ampio studio monografico su Klee (Paul Klee. Disegni 1954), Grohmann vede una profonda affinità fra gli angeli di Klee e quelli delle Elegie alineate di Rilke. Ciò che li accomuna, secondo Grohmann, è il loro appartenere in un tempo alla vita e alla morte. Creature assolutamente precarie, che dividono con gli uomini l'effimero dell'assenza. Nel 1921 Walter Benjamin acquista uno degli angeli di Klee: *L'Angelus Novus*. In esso Benjamin vedeva il tratto più intimo della modernità, la figura che esce dalla continuità della storia e dall'umanesimo per affermare una diversa temporalità: il "tempo-ora" dell'attualità, cioè l'effimero. Gli angeli che interessano Benjamin non sono quelli immortali modelati nelle figure di satana e degli arcangeli, ma quelli che secondo la tradizione talmudica vengono creati ad ogni istante, poiché una volta assolto il compito di testimonianze davanti a Dio, si dissolvono nel nulla. Ma Benjamin era consapevole che l'inumano dell'angelo di Klee non proveniva dalla tradizione talmudica, ma come lo osservare il suo amico Schlem: "da una lunga frequentazione con Baudelaire, che lo affascinò per tanti anni".

Sulla natura humana dell'angelo già Baudelaire ottiene immagini potenti: "Come gli angeli dell'occhio di flebo, lo rifarerò nella tua alcova; verso di te scivolerò in silenzio confuso con le ombre della notte" (*Reus du Mat*). O come quest'altro: "un angelo, imprudente viaggiatore tentato dall'amore del difforme, che in fondo a un incubo enorme, si dibatte come un nuotatore". Una cosa colpisce in questo passaggio del *Reus du Mat*: la modernità si apre con una passione per il "difforme". L'angelo è "un dannato che scende senza lampada" in questa terra che è vista come "abisso", cioè un luogo privo d'identità. Così il passaggio dal cielo alla terra diviene l'imminenza della catastrofe, la sua devastante rivelazione. Nulla è certo nell'abisso terreno. L'"irrimediabile" - titolo della poesia di Baudelaire - è proprio la caduta della coscienza nella crudeltà dissipatrice del tempo-ora della modernità, che fa propria la tensione seduttrice di ciò che non è stato ancora frequentato, cioè il nuovo.

Per amore del difforme - amore dell'Altro - l'angelo rinuncia ai privilegi del



in basso
P. Klee,
Angelus Novus, 1920

cielo, e con le ali eroe sarà testimone dei segni effimeri che popolano l'abisso della terra.

La caduta dell'angelo nell'effimero dell'esistenza rivela questo come luogo dove abonda la potenza distruttiva del nulla, mentre il precario trionfa sulle visioni dell'eterno. Ma c'è di più. In un celebre saggio sul riso (*Dell'essenza del reo*) Baudelaire descrive un angelo che decide di partecipare alla vita degli uomini. Innamorandosi di un essere il cui sesso "non si differenzia per così dire dal suo". L'angelo passeggiando per la città vede una caricatura dove coesistono "disegno e idea; il disegno violento, l'idea mordente e velata". "L'angelo - scrive Baudelaire - guarda ciò che non conosce. In fondo, non capisce cosa significhi né a cosa serva. E tuttavia, non vedete un ripiegamento di col improvvisa, un frenito che svela e vuole ritrarsi? L'angelo ha sentito la presenza dello scandalo". Conoscendo le potenze attrattive e repulsive della metropoli, le sue pieghe oscure, gli sguardi anonimi dei passanti, l'angelo conoscerà la forza perturbante del riso. Nel riso scoprirà il segno della superiorità dell'uomo sulle altre creature, ma anche il segno della sua miseria. In questo segno - umano e inumano al contempo - somaticamente così indefinito, trovano posto l'espressione dell'elemento angelico come quello diabolico. Se la "gioia è una - osserva Baudelaire - il riso è ... contraddittorio; e per questo si ha convulsione". Il riso che turba l'angelo è l'apertura dello sguardo al grottesco, la mutazione identitaria del corpo nelle zone ibride dell'inumano. La più inquietante lirica della modernità nasce con una visione degli angeli assolutamente precaria. Esseri che transitano dalla potenza inumana "dell'occhio di fiera" alle intimità segrete delle alcove; ma soprattutto transiscono da uno stato dell'essere ad un altro per "omore del dittorno". La visione della bella forma precipita nelle assimetrie del quotidiano, affonda nella ombrose incertezze della metropoli, si offre alle violente seduzioni dei corpi. L'angelo è così l'espressione di un sentimento duplice contraddittorio, come il riso e il dolore: il riso è satanico ed è legato intimamente all'evento di un'antica caduta". Se in paradiso nessuno ride è perché nessuno soffre. Se la gioia è trascendentale, neutra, il riso al contrario appartiene agli angeli caduti. Non è né divino né santo: è una performance umana e sospende la schiavitù del lavoro, il suo satanismo. In chiave storico-sociale è tutto qui: minaccia il corso "naturale" della storia fatta dai potenti e imposta agli uomini. Gli angeli di Baudelaire sono in tal senso angeli negativi.

Essi sono, d'altra parte, una manifestazione della coscienza moderna, cioè delle contraddizioni che solcano lo soggettività.

Gli angeli caduti di Baudelaire viaggiano in uno spazio che non è condizione meramente spaziale. Egli li proietta in un viaggio che esplora i tratti nuovi della modernità e che, nel suo celebre saggio *Il pittore della vita moderna*, individuerà nel hasardario, nel fuggitivo, nel contingente. Il segreto della modernità è "l'eterno effimero" e l'io del pittore come quello del poeta è un "Io insaziabile del non-io". E quando commenta: L'uomo delle falle di Edgar Allan Poe dipinge un quadro davvero angelico: "Dietro il velo di un caffè, un convalescente, mentre contempla giocosamente la follia, si fonde con il pensiero a tutti i pensieri che gli si agitano intorno. Reduce dalle ombre della morte, egli aspira con daltata tutti i germi e gli effluvi della vita ... allo fine, si precipita in mezzo alla follia in cerca di uno sconosciuto la cui felicità appena intravista lo ha, nel giro di uno sguardo, affascinato". Questo desiderio d'emigrazione esistenziale e di metamorfosi, questo desiderio d'esplosione spirituale trovano nella figura femminile e androgina un invito al viaggio di cui ne costituisce l'essenza. E così che il femminino nel *Rêve du Mal* è un mercantile (*Le beau novice*), che la sua capigliatura è un porto (*la chevelure*), che il suo profumo è, per Baudelaire, il legame e il luogo di tutte le analogie e di tutte le corrispondenze. Il femminino ci trasporta al di là dei nostri limiti spaziali, temporali e fisici.

Nella visione di Baudelaire l'origine è connaturata con l'immagine della catastrofe, un violento passaggio di stato, un conflitto generatore di forme nuove. Ma come può darsi un'immagine del passaggio, un luogo del transito, un tempo del mutamento? Ciò che viene direttamente investita qui è la visione chiusa ed organica dell'umanesimo, la sua compattezza formale. L'angelo





non annuncia più la "buona novella", ma l'imminenza della distruzione. Annuncia uno stato d'eccezione, un'estremità cui è pervenuta la storia: il passaggio dalla continuità alla discontinuità che in primo luogo chiama in causa la funzione delle impressioni di fronte alle convulse sofisticazioni della metropoli. La dimissione del rapporto fra il singolo e l'eternità del sociale è avvertita come uno shock. Quanto più l'individuo è capace di patire attraverso la coscienza le potenze devastanti della città, tanto più sarà protetto dallo shock, di cui l'immagine della folla - come osserva Walter Benjamin - ne costituisce una delle essenze più intime. Tutti i pittori impressionisti hanno registrato nella velocità della pennellata questa massa anonima e indistinta, un vero formicolio umano che ricorda un movimento automatico, istintivo, animale. L'uomo delle grandi metropoli, l'uomo civilizzato precipita nella primitività animalesca.

E per questo che James Ensor, una generazione prima degli espressionisti, vedrà in questa massa indistinta il senso storicamente determinato del nichilismo: la danza macabra. Le sue pitture sono affollate da anime trasportate da forze sovrumaniche che sono la morte e lo stato di polizia. Le maschere e gli angeli che popolano le sue piazze accompagnano come in un corteo funebre l'umanità verso la propria fine. E per questo che il sorriso che circola nelle metropoli ha un che di grottesco: non trattiene la propria istruttualità, fuoriesce dal volto come un *lapsus somatico*. Benjamin lo definisce con un'espressione calzante: "un paucum mimico".

Questa immagine della folla sollecita un'altra riflessione: lo spazio che essa occupa non è più fisso, ma mobile, lo spazio è in divenire, la metropoli è il terzo stadio dell'urbanizzazione, dopo quello del villaggio e della città, e la temporialità che gli è connessa è il divenire. Se Courbet è il pittore della città con le sue pose fisse, Manet è il pittore della metropoli che scatta la copia a vantaggio del simulacro. La folla urbana è una specie di seconda natura cioè un vero e proprio simulacro senza fine né origine, effimera e amorale. Essa ha fatto uscire l'arte dalla polarizzazione platonica modelocopia. Se nelle immagini di Poe e Baudelaire la folla ha qualcosa di demonico è perché essa è socialmente primitiva - storicamente non si ha folla prima dell'industrializzazione - è grezza, è un non-composto che coinvolge in una nuova esperienza i sensi.

Il simulacro emerge là dove i sensi non sono visti in funzione di un organismo compatto e autoregolato. Esso così sarebbe quel "ci-fuer" che secondo Blanchot e Foucault, intrappe nel sociale quando questo transitò da un modello storico a un altro. In tale processo il nuovo della modernità non è l'originale (il modello), ma l'originario, cioè il non-composto, il misto, la compenetrazione di ordini spaziali diversi; se il piano e l'invarianza spaziale costituivano il modello dell'immagine del mondo, con la modernità la novità è il principio della "variazione continua" costituiranno nell'ambito delle arti ciò che la teoria del calore ha costituito in fisica: c'è della materia perché c'è del calore. Le immagini possono fondersi l'una con l'altra, e come in Cézanne registrare le differenze della materia pittorica provocate dal calore solare (la luce), il calore sollecita una tentazione ontologica: muta gli stati della materia, scioglie le solidificazioni spaziali, in un certo senso essa è anticaresiano e anticosmista. Quando Bergson critica la metafisica idealista e positivista, per il loro ancoraggio concettuale alle metafore geometriche e al determinismo meccanico, fa la stessa cosa di Cézanne: integra il campo delle fluttuazioni, delle sfumature, la luce colorata, nel processo vitale delle sensazioni, per il quale il campo della vita - la percezione degli scambi - viene a sostituire la conoscenza basata sui corpi inerti. Come Cézanne Bergson pratica una visione della scontinuità e della fusione. Tutti i bordi si biforciano, Cézanne abilisce definitivamente la linea di contorno fra i piani, il bordo non è che un'impurità, zona irriducibile alla demarcazione. Il chiasmo cezanniano è l'ingresso dell'opera in un'energetica, in una fisica delle sensazioni, in cui soggetto e oggetto sono inscindibili. Questo è la fine delle figure d'equilibrio, quelle avvezze all'eternità: in questa fine la fascinazione estrema della conformatazione e le forme del desiderio rivelano un angolo singolare, al di là e al di qua dell'umano.



In alto

J. Ensor, La ribellione degli angeli
In basso
O. Redon, Vecchio olatore con lunga
barba bianca, 1880

Commenti.

L'angelo-casa: per un'architettura dell'ascolto di Sebastiano Triscari

Non v'è dubbio che, ad un primo impatto, il tema ha scandalizzato tanti benpensanti che si saranno chiesti: cosa c'entra la "casa dell'angelo" con una ricerca seria sull'architettura? Ma sono certo che molti di questi si sono dovuti ricredere di fronte al contributo scientifico e alla seria riflessione degli studiosi, architetti e artisti, intervenuti alle due Giornate di Studi che si stanno svolgendo in questo spazio accogliente della Spazio di Palermo.

Grazie a loro, infatti, ci sono state svelate inedite e complesse relazioni esistenti tra l'architettura ed il "totalmente altro" di cui l'angelo è simbolo e messaggero; un contributo reso con un intreccio sapiente di opposte visioni culturali e di differenti orizzonti disciplinari, quasi a voler mostrare un mosaico di tessere variegate di un'astratta modernità, chico nel suo messaggio: "un invito ad ascoltare l'angelo nuovo della nostra modernità".

La "radicità del tema", certamente, ha favorito ragionamenti liberi da preconcetti e aperti al possibile, permettendo di spaziare liberamente tra arte, filosofia e poesia, senza per questo trascurare questioni più concrete del quotidiano abitare dell'uomo contemporaneo. Basta qui ricordare alcuni punti colti e appassionati come quello di Marcello Faletta, studioso di estetica, che ha scosso la certezza di Immagini angeliche rassicuranti, consolidate nella nostra cultura occidentale, con Immagini "perturbanti"; di Giovanni Chiamantone, fotografo, che ha collegato l'angelo dalla tradizione biblica con l'angelo della contemporaneità; di Michel Pochet, pittore e architetto, fondatore del Centro Maria, che ha svelato l'attualità della presenza dell'angelo nelle icone e nella pittura dei grandi "artisti-santi". Non si tratta, dunque, di un Seminario di angelologia né di questioni formali-compositive, piuttosto di un Seminario aperto all'esplorazione del "nuovo" ricevuto all'interno di una "pluralità di dimensioni" tra gli interstizi sconosciuti dell'arte e dell'architettura, così com'è negli interventi anche di Fabio Altano. Un Seminario che, per la disponibilità al dialogo dei suoi partecipanti, credo che si sia trasformando in una occasione di "Incontro" fra artisti accomunati dall'interesse verso una poetica dell'ineffabile, curiosi dell'angelo e della sua misteriosa presenza-assenza nel mondo.

Ma se si vuol cogliere il senso più vero di quel che rappresenta questa esperienza seminariale sulla "casa dell'angelo", la sua novità, basta riflettere su una semplice constatazione: che studiosi, artisti e intellettuali, e con loro tanti studenti, si siano incontrati per ragionare intorno al tema dell'angelo e alla sua dimora, non v'è dubbio, rappresentato in sé un fatto eccezionale: un Seminario del genere sarebbe stato improponibile dieci anni fa, tanto basta per cogliere il radicale cambiamento del pensiero occidentale degli ultimi anni, di quella cultura del XX secolo che aveva deciso la morte dello spirito e di tutto ciò che non è spiegabile con la ragione. Dunque, molto è cambiato! Tali mutamenti culturali sono ormai riconoscibili con evidenti segnali, in tante discipline. Ed è, forse, anche per questo motivo che l'angelo, simbolo e messaggero di una multidimensionalità che ma anche religiosa, si presenta oggi come una originale novità del pensare contemporaneo, di un pensare capace ancora di alimentare vecchie e sempre nuove aspirazioni dell'uomo, di un pensare intuitivo di possibili nuovi modi di concepire, di percepire e di vivere lo spazio, dove il pensare alla maniera dell'angelo invita ad un pensare poetico, ad un "pensare dell'anima", ad un pensare in ascolto di eventi "impensabili". Ecco la novità del Seminario!

Così, il tema in sé curioso e suggestivo è diventato ben presto, anche per me, un buon pretesto per continuare a ragionare intorno al fare architettura inabissandomi in quel mondo sconfinato e misterioso.

Che cosa sia esattamente la "casa dell'angelo"... io non lo so!

Ogni uomo ha una propria legittima idea dell'angelo e, personalmente, dopo un primo momento di scetticismo, ho finito per credere alla sua esistenza; col tempo, poi, ragionando intorno alla sua realtà, sono giunto ad ipotizzare anche la sua possibile dimora: "la casa dell'angelo". Nessuna immagine ha preso forma definita, ma solo un sentire: ho pensato la dimora dell'angelo come un tutt'uno con l'angelo stesso, laddove l'angelo si fa casa e casa anche per l'uomo. È stato per gradi di intuizione, dunque, e con stato di ricerca sollecitata da una grande curiosità, che mi sono avvicinato a quell'angelo che, senza preferire parola, perché così mi piace immaginarlo, mi ha invitato ad entrare nella sua dimora, nel vuoto, e ad ascoltare la profondità misteriosa del suo essere: "l'angelo-casa" come luogo dell'ascolto.

Dal punto di vista disciplinare, questa semplice visione dell'essere 'angelo-casa', seppur fantistica per molti, è stata sufficiente nel suggerirmi l'ipotesi di nuove possibili strade di ricerca del fare dentro l'architettura: dell'essere architetto proprio laddove la compresenza dell'essere e il suo farsi spazio nel contempo, quell'essere 'angelo-casa', può individuare un metodo progettuale nuovo che trova le sue fondamenta proprio nell'ascolto: nell'ascolto di sé, dell'altro e delle cose del mondo.

In questo senso 'l'angelo-casa' più che proporsi come sicuro metodo progettuale, credo che possa suggerire piuttosto una tensione, faticosa, del fare poetico nell'architettura, in un procedere, per oscurlo, capace di parlare ascoltando. Da qui, quasi come manifesto per un programma di ricerca, la scelta del titolo a questo mio breve intervento: "per un'architettura dell'ascolto".

E credo che questa stessa disponibilità all'ascolto, trasmessa dal tema della casa dell'angelo, stia caratterizzando, sempre più, l'atmosfera di tutto il Seminario: nulla, infatti, è dato per scontato, tutto ciò è possibile, sino anche immaginare partecipanti attenti 'nell'ascolto' di possibili realtà impercettibili o di leggeri spostamenti d'aria provocati dal battito d'ala di qualche angelo.

E all'ascolto dell'angelo sono invitati anche gli studenti per affrontare l'esercizio progettuale che si dovrà concretizzare, per ciascun studente, nella riconfigurazione spaziale della propria abitazione. Un esercizio che certamente, com'è nelle intenzioni programmatiche del Laboratorio, servirà a ricondurre il fare architettura ad un'esperienza concreta e personale, operando, da una parte, con inviti all'introspezione, come necessaria premessa per prendere coscienza di sé, del senso dell'essere in questo mondo e del proprio 'abitare', nell'accensione heideggeriana¹, e dall'altra, con sollecitazioni allo studio di esempi e questioni più generali dell'arte e dell'architettura di ogni tempo e luogo.

Sotto l'aspetto didattico-metodologico, sono certo che l'esercizio del progetto della propria casa, come 'casa dell'angelo', si rivelerà utile a far emergere, nella piena libertà espressiva, il mondo interiore di ciascun studente-progettista, anche se mi sembra opportuno manifestare alcune perplessità sul rischio che si può correre di un'eccessiva personalizzazione o interiorizzazione del fare architettura, proprio per l'assenza, nell'esercizio progettuale, di questioni urbane o ambientali che maggiormente favoriscono un sentire collettivo, forse più consono ad un 'sentire angelico'. Tuttavia, credo che per superare questo rischio sia sufficiente applicare quella 'pratica dell'ascolto', da affinare sempre più nei cinque giorni di Laboratorio a Baucina, dove tantissimi saranno i momenti di scambio fra docenti e studenti o tra gli studenti stessi, con incontri personali o collettivi, e dove ciascuno potrà esporre il proprio lavoro da sottoporre alla critica costruttiva e al contributo di tutti, in una pratica di interessamento del mondo dell'altro... dell'angelo dell'altro, quasi a sperimentare un metodo collettivo e partecipato del fare architettura o, semplicemente, sperimentare un 'nuovo atteggiamento' dell'essere architetto aperto a tutto e a tutti, in quell'essere 'angelo-casa' in un continuo 'esercizio aperto all'incontro'².

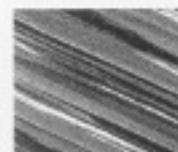
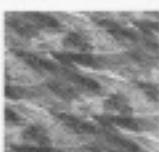
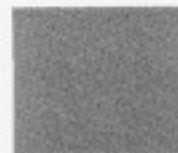
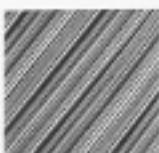
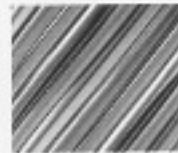
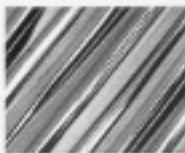
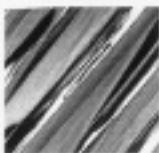
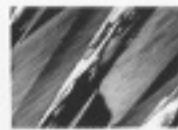
1. M. Cacciari, *L'angelo Necessario*, Milano 1986.

2. M. Heidegger, *Vorlesungen und Aufsätze*, Tübingen 1954, (ed.it. Gianni Vattimo, a cura di, Saggi e discorsi, Milano 1976).

3. G. Milani, *Educazione all'incontro. La pedagogia di Martin Buber*, Roma 1996.

II.2 una nuova coscienza estetica dello spazio e della forma

... ciò che scrivi sta ai margini del caos, anzi è probabilmente un margine del caos, solo quello, tradotto in parole, nient'altro, è la mappa disegnata in parole di quella zona lì, del margine del caos. Quello che hai fatto è stare lì, in bilico, per più tempo possibile, tutto quello necessario perché quel caos si organizzasse quasi da sé in complessità, e dunque nell'inizio di un qualche ordine di cui non sai veramente come funziona, ma senti che c'è, o che almeno ci sarà, quando qualcuno leggerà ci sarà.
A. Baricco



Proposte sullo spazio moderno e contemporaneo

di Federico Soriano Peláez

Verso una definizione della pianta profonda, della pianta anamorfica e della pianta fluttuante.

Possiamo affermare che attualmente si lavora con un concetto spaziale differente da quello adottato dai pionieri del Movimento Moderno? Ci riferiamo ad applicare allo spazio moderno trasformazioni simili a quelle applicate nel barocco in riferimento ai concetti umanistici? O al contrario abbiamo sofferto una rottura più profonda sull'ilo del nihilo provocata dalla scomparsa delle certezze della utopìa?

La pianta libera è molto probabilmente la scoperta più distintiva del Movimento Moderno. Questa innovazione spaziale e costruttiva costituisce, di fatto, uno dei punti di rottura rispetto alla architettura precedente; la sua strutturazione come meccanismo e le sue distinte applicazioni sono stati uno dei motori principali nella storia recente.

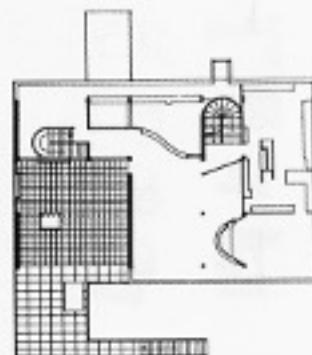
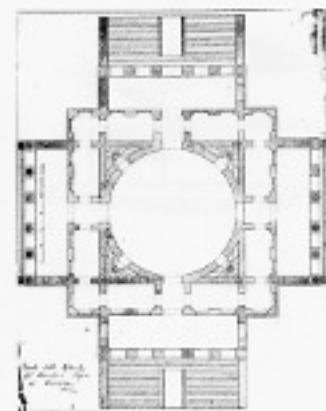
Fondamentalmente si manifesta con la disintegrazione del sistema costruttivo classico. Fino ad allora lo buco e la struttura, indissolubilmente unite nel muro portante, configurano lo spazio. La costruzione dell'oggetto si effettua a partire dal volume: un piano verticale dà forma al vuoto. Tale piano, spesso e compatto, come lungo un perimetro definito dal tracciato tipologico, il tipo di muro e l'invenzione tipologica sono gli elementi che definiscono principalmente l'edificio e il suo stile.

Se osserviamo la pianta di una villa di Andrea Palladio possiamo facilmente apprezzare come muro, buco e struttura delineano lo spazio interno. La struttura tripartita sottostante ordine e gerarchia dei vuoti regolari che possono essere intesi come inversioni del volume. Il dettagliato modello delle superfici, con l'idea della sovrapposizione degli ordini classici nella facciata profonda, definisce il nuovo stile.

Quando Le Corbusier dichiara, fra i suoi cinque punti per una nuova architettura, la separazione della struttura portante e delle aperture, non indica solamente una novità costruttiva ma anche la sostituzione di un muro compatto con un insieme ottimizzato di shati specifici. Egli dà avvio alla formulazione teorica di un nuovo principio spaziale che rappresenta il punto più alto delle aspirazioni formali del Movimento Moderno. Uno spazio che viene conformato dalle azioni gravitatorie che aperture, struttura e portioni come campi di forze indipendenti, materializzano all'interno dell'oggetto architettonico.

È chiaro che questa non è una invenzione esclusivamente sua. L'uso delle strutture reticolari, la Scuola di Chicago, l'apparizione della tecnica del calcestruzzo armato, le esperienze cubistiche insieme alla ricerca di leggi che regolano la dissoluzione della forma, sono momenti importanti di questo sviluppo. Tuttavia a lui dobbiamo ascrivere il maggior numero di prove ed esperimenti progettuali oltre che una formulazione semplice e programmatica. Ricorderemo adesso una pianta della villa Stein o della villa Meyer. La prima cosa evidente è la comparsa di una struttura regolare che si estende per tutta la pianta. Ogni famiglia di elementi strutturali, di aperture, di divisioni interna è un insieme isolato ed indipendente. Ogni gruppo mantiene la proprietà tipologica. Dalla loro interazione si materializza un complesso spazio interno. A fronte della compattezza del volume classico si evidenzia qui il carattere fitzito del solido che definisce il volume. La pianta di ciascuna di queste ville mostra una condizione rigorosamente plastica, come se si trattasse di un quadro purista. La definizione superficiale del muro non ha più alcun interesse. La sua corporività svanisce in una tela immateriale.

Omogeneo, regolare, esteso, indifferenziato sono gli attributi con i quali pos-



pagina a fronte
Piegando, H. Pelli ca. 1957
In questa pagina
in alto
A. Palladio, La Rotonda, 1566-67
in basso
Le Corbusier, Villa Stein, 1927

siamo caratterizzare questo spazio. Non si pretende tanto la fluidità quanto la continuità. I pilastri hanno un'identità corporea e plastica propria. Lo spazio si presenta diviso per fasce, reticolato puntualmente da questa struttura, per sé monofonica. Il movimento diventa un fattore principale nella sua organizzazione fisica, essendo in buona parte il responsabile della forma degli edifici. La pianta libera si presenta con una immagine paradigmatica.

La Maison Dom-inio. Delle solette continue di cemento sostenute da una trama di pilastri identici di sezione quadrata, Le Corbusier costruisce un piano libero per mezzo di questa struttura, ritmica e reticolare, e vi inserisce gli elementi tradizionali, i quali vengono organizzati applicando gli stessi metodi compositivi che in quel momento utilizzavano le avanguardie artistiche. La definizione della pianta si sposta verso la scelta dei modelli formali.

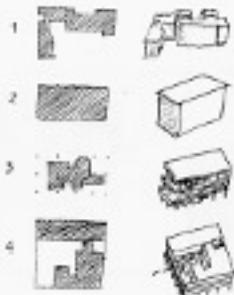
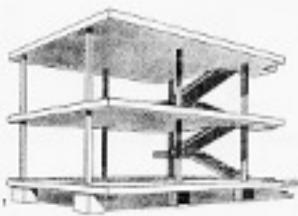
Tuttavia la pianta libera non è un concetto comune a tutto il Movimento Moderno. Tale concetto è stato inteso e reabbracciato in modi ben diversi.

Mies van der Rohe, ad esempio, lavora con una visione distinta. Osserviamo, ad esempio, la villa Tugendhat. Nonostante si possano isolare gli stessi elementi che abbiamo messo in evidenza negli esempi anteriori, non ritroviamo risultati simili. Di fronte alla condizione più chiusa di Le Corbusier questa cosa mostra una vocazione ad una maggiore apertura. Lo spazio interno non vuole sentirsi oppreso da un involucro continuo. Per Mies la scaletta base non esiste (Wright, come vedremo più avanti, l'aveva già distrutta). Non esistono, però, nemmeno limiti interni. Ogni stanza, ogni ambiente vuole fuggire nell'ambiente successivo. In certo qual modo risulta avere più presenza la scaletta virtuale costruita all'esterno, dai recinti in muratura, dalle scale, dai giardini, che i limiti della casa stessa. Riconosciamo inoltre, rispetto a Le Corbusier, che la manipolazione della pianta è meno formale o pittorica e più astratta. I riferimenti al movimento neoplastico sono più obiettivi teorici che non applicazione degli strumenti compositivi.

Mies non crede negli schemi universali di Le Corbusier. Si mantiene sulla composizione classica basata sulla dialettica tra muro e pilastro. La sua definizione di pianta libera viene determinata dai ritmi degli elementi portanti. I muri creano degli ambienti ma non dei recinti. La struttura di Le Corbusier, solette e pilastri, gli è utile solamente per costruire il tetto.

Lo spazio si caratterizza per la sua condizione esclusivamente orizzontale, nell'essere definito da due piani paralleli, pavimento e soffitto. Non è omogeneo, trova delle tensioni nella collocazione degli elementi interni. Pilastri e divisioni sono totalmente indipendenti tra di essi e tendono a ridursi in numero e in estensione a favore della discontinua continuità che si pretende sempre per lo spazio. Questo flusso canalizzato tra i diversi piani che, nell'estendersi fuori dal soffitto e dal pavimento, mediano la differenza tra ambiente interno e ambiente circostante. Entrambi i luoghi sembrano rispondere allo stesso modello. Nel suo disegni di prospettive degli interni delle ville-patio c'è un curioso effetto di riflessione. I saloni si chiudono con vetri interi da pavimento a soffitto, senza parizioni intermedie. La trasparenza del vetro cattiva i vari delle finestre. I saloni e i patii formano quindi uno spazio continuo differenziato soltanto dall'interruzione del tetto; si potrebbe pensare che si tratti di un unico spazio interno con una parte a doppia altezza.

Alcuni anni prima Wright presenta un'altra ricerca parallela. L'interesse di Wright si concentra nella distruzione della scaletta architettonica e nella dispersione dello spazio, inizialmente contenuto, verso l'esterno. La dissoluzione progressiva della continuità dei quattro muri, prima attraverso la scomparsa degli angoli e poi con l'intersezione di un ampio in un altro, lo porta alla definizione di un modello che si avvicina molto al più alto spazio corporale mesicano che allo spazio ininterrotto lecorbusiano. Lo spazio fatto da ambienti, funzionale a fronte di quello razionale, i muri si comportano come delle lame. La sua manipolazione della scaletta architettonica include anche il pavimento e il tetto. Wright critica differenti altezze per diversificare le diverse attività che si svolgono all'interno di una stessa stanza. Gli elementi tradizionali scomposti in questi processi sono riuniti in un altro insieme dopo aver subito le fusioni o le mutazioni protette dall'architetto. Non si parla normalmente di pianta libera a proposito di Wright dato che la



In alto
Le Corbusier, Maison Dom-inio, 1914
In basso
Le Corbusier, quattro composizioni

fluidità spaziale da lui ottenuta non si produce a partire dai presupposti precedentemente descritti; a parte questa eccezione, però, possiamo integrarla nel discorso portato avanti fino ad ora.

Tutte queste definizioni spaziali sono sostenute da una concessione di estensione superficiale dello spazio risolta con la sua definizione planimetrica. Concetti simili erano trattati dalle avanguardie pittoriche di quel momento. Sovraposizioni di prospettive, inserimento del tempo nella definizione plastica dello spazio; il cubismo reinventa un sistema con l'intenzione di sostituire le costruzioni prospettiche del rinascimento e definire un nuovo metodo universale di composizione.

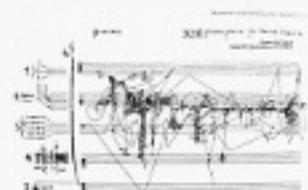
Si tratta, però, solamente di un cambiamento di regole. Simulazioni spaziali intuitive sulla tela sostituiscono altre regole geometriche per creare una finzione della realtà volumetrica.

Allo stesso modo la pianta libera mantiene questo diconomia: risolve, di nuovo, tutte le proiezioni dello spazio per mezzo dell'estruzione di un'unica superficie. Se nel periodo classico erano i muri portanti adesso saranno i pavimenti, cioè la pianta libera. Lo scheletro moderno ha fatto cedere la costruzione dei muri moestii, dei piani verticali, e ha adottato le solette di calcestruzzo armato, i piani orizzontali. La libertà di cui godevano gli antichi nel tracciato delle sezioni, delle cupole, degli archi, ecc., è quella che godono gli architetti moderni nei programmi, nelle distribuzioni o nelle invenzioni formali sulla pianta. Al contempo la rigidità della composizione dell'architettura classica si è trasferita nelle loro sezioni. L'estensione spaziale verticale si produce per mezzo di una semplice sovrapposizione di piani, accumulazione in strati di pavimenti e di letti continui. Una sezione moderna mostra una rigidità estrema nella ripetizione continua di estese solette. Lo spazio è ruotato di novanta gradi, continua a mantenere le stesse relazioni spaziali. Si è scambiata la libertà della sezione per la libertà della pianta.

Il volume moderno si costruisce mediante la sovrapposizione di pianta libere. Ogni livello è un oggetto autonomo. Ancora un'altra volta Le Corbusier, nella sua Opera Completa, spiega attraverso un disegno, che si convertirà in un paradigma, quattro metodi di composizione. Notiamo che nelle prime due composizioni si è prolungata verticalmente una forma per varie altezze, nelle seconde due si sono sovrapposte alternativamente solette e frame di pilastri. Lo stesso modello Dom-Ino è di due piani. La scala che connette i due livelli non è capace di intervenire o interferire sulla trama della struttura. Nelle fotografie o nei disegni degli interni delle case già citate si può verificare chiaramente. Ogni interno ha come referente solo se stesso, i piani sono intercambiabili e non possiamo dedurre dal singolo piano se ce ne sono altri sopra o sotto, o se c'è solamente un piano. Non c'è un'idea spaziale dell'edificio in altezza.

Alla pianta libera manca la profondità. Le Corbusier se ne rende conto. Per questo motivo inizia a perforare i pavimenti nei suoi progetti. Così riesce a stabilire un movimento verticale. Mediante un sistema di vuoti, di doppia o tripla altezza, cerca di stabilire delle continuità spaziali precise per recuperare la qualità scultorea interna della architettura. In un secondo momento, introdurrà il concetto di promenade architecturale. Un percorso fisso, singolo, che unisce gli spazi in forma narrativa. Un ultimo sistema usato sarà l'insertimento violento di una figura organica, irregolare, con un grande volume unico interno, che romperà l'ordine euclidianista delle solette. Gli Immeubles-Villas, il Carpenter Center o il Palazzo dell'Assemblea di Chandigarh sono, ripetutamente, gli esempi di questi meccanismi di correzione. Le carenze della astrazione moderna sono attenuate mediante articolazioni empiriche. Quale forma di applicazione abbiamo ereditato in riferimento a questi principi? Si è continuato prevalentemente la manipolazione spaziale introdotta dalla modernità. Nonostante si possa tracciare un percorso di ricerca diversa manifestato attraverso l'utilizzazione di parole e concetti che precedentemente non entravano in gioco come, per esempio, contesto, luogo, figurazione... continuano ad essere debitori delle riflessioni scaturite dalla pianta libera.

Se cercassimo dei punti in comune tra i vari esempi attuali potremmo segna-



In alto
J. Cage. Solo for Piano, 1957-58
in basso
S. Busceti. Five pieces for David Tudor

fare la giustapposizione o l'incontro tra parti indipendenti, ciascuna delle quali è formata da spazi completamente chiusi o limitati da strutture compatte sia murarie che reticolari. Nel resto dei concetti che potremmo segnalare, di effettivo c'è solo un cambiamento di termini. Quando si menziona la frammentarietà e l'inconcluso si parla in realtà della non chiusura, dello spazio sfuggente, della fluidità ininterrotta analizzata precedentemente. Quando si usa l'incastro o la collisione tra i pezzi come mezzo per produrre tensione, si lavora in contrasto con il tipo di equilibrio astratto che aperture, struttura e funzioni sovrapposte esercitavano nella pianta moderna. Se si compongono senza connessione elementi a figure il risultato tende ad affermare la disgregazione della unità costruttiva della classicità.

In gran parte il superamento o la rottura cercata dai movimenti successivi alla Seconda Guerra Mondiale sono riferiti all'utilizzo diverso ed esagerato degli stessi componenti che formavano lo spazio moderno. Ogni risorsa, forza o trama che entrava in gioco a definire e qualificare le tensioni che specificavano lo spazio moderno si fa esplicita, si moltiplica e si rende indipendente dall'insieme a cui prima apparteneva. In certo misura si evidenzia forte e autonomia. Ciò che era cestrato oggi è, invece, implicito.

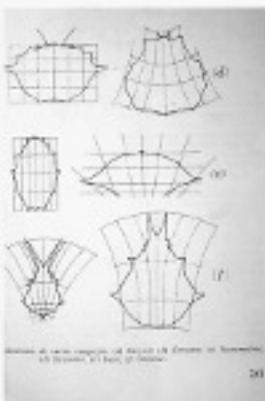
La diversità che coscientemente si riesce a imporre rispetto al Movimento Moderno è il modo in cui si esercita il controllo sopra l'ordine interno. La coesione di tutti gli elementi che intervengono nella definizione spaziale, che nella modernità si stabiliva attraverso il libero gioco delle forme astratte, fa riferimento ad un oggetto o a una legge estranea all'edificio. Si riconosce la necessità di un ordine esterno e primitivo, dettore di una nostalgia della 'architettura centrale'. Scambiamo l'indipendenza dello spazio assorto con una referenza necessaria ad un valore esterno e stabile che diventa necessario reinventare, poiché era stato dimenticato. Lo spazio evoluto acquisisce la sua condizione unitaria quando si relaziona con ciò che sta fuori di esso, con la parte urbana, con la condizione volumetrica. Gli spazi verticali che connettono i vari livelli finiscono per convertirsi in plazze urbane all'interno degli edifici. La conoscenza empirica che aveva fappato i buchi della astrazione si imposta come della architettura trasformando il generale in particolare, lo spazio in luogo, l'astratto in urbano.

Le partiture

Lo stretto rapporto fra le forme di rappresentazione della musica, i ritmi e i segni e il risultato sonoro ha esercitato un forte controllo sull'evoluzione e sviluppo del pensiero musicale, ha rappresentato un certo condizionamento preventivo sulla nascita di nuovi sistemi sonori. Per questo ragione risulta evidente che certe riflessioni avanguardiste che presero avvio proponendo di sovvertire le melodie, i suoni, ecc., dovettero modificare il modo in cui si fissavano i segni musicali sulla carta. Così dove si privilegiavano i suoni rispetto alla composizione, la partitura acquisì l'aspetto di un puro schema, tanto più sommario e semplificato quanto più indifferente era alla sua realizzazione sonora. Una partitura assomiglia quindi ad una collezione di segni ambigui, che non hanno un significato preciso o univoco, con un'ampia lista di traduzioni degli stessi. In altri casi, dove il tempo o la durata sono l'oggetto dell'intervento musicale la traduzione che ciascuna nota aveva tradizionalmente lascia il posto a nuove convenzioni. I segni che traducono tempi e ritmi non sono correlati con le unità di misura ma bensì con indicazioni approssimate che possono dipendere da fattori esterni o da altre parti della esecuzione. Nuovi passi sono fatti nell'evoluzione della annotazione musicale. Si abbandonano i principi seriali e la ricerca pura dei suoni, e si afferma, al contrario, l'interesse sui comportamenti.

Interessa di più dare una pausa di montaggio o di esecuzione che definire esattamente il risultato. Le partiture si riempiono addosso di segni che trasmettono gesti esecutivi o azioni strumentali incaricati di produrre l'indeterminato risultato sonoro desiderato - partiture parallele alla scrittura dell'azione... Lo sviluppo continua fino ai giorni nostri attraverso una libertà sempre maggiore che il compositore concede all'interprete.

Le partiture, oggi, sono diventate cataloghi 'senza significato' che l'artista



Disegni di Carlo Scarpa per il teatro di Stoccolma.
1) Prospettiva, 2) Pianta, 3) Sezione

20

decodifica come vuole. Può inventare nuove possibilità, altri ordini, ha la libertà di scegliere gli strumenti.

Una collezione di immagini di questo partitura presenta senza dubbio un fascino particolare. Sono generiche di idee, tanto è forte la loro potenza catalizzatrice. Esiste un elemento comune tra di esse: la scomparsa del concetto lineare di tempo e, pertanto, la finalità della costruzione narrativa.

Pensiamo ad un edificio come una accumulazione di pianta libera. Qualsiasi sezione presenta una struttura simile a quella di una partitura tradizionale. L'accumulazione delle sezioni è come una carta da musicista con delle note sopra, dà ritmo all'edificio.

In un edificio di sezione complessa non si ripartiscono usi distinti su suoli identici. Queste partiture, messe a confronto con altri tipi di edifici, rappresentano la differenza fra spazio ripartito e lo spazio che si distribuisce. Il primo presenta un piano astratto iniziale con una serie di leggi che lo ripartiscono e lo delimitano. Esiste uno schema a priori. È lo spazio moderno della pianta libera che abbiamo raffratto precedentemente.

Nello spazio che propongo le cose si distribuiscono su uno spazio aperto, non su un piano, a seconda delle frequenze, degli usi, delle lunghezze. Si presuppone l'organizzazione nello stesso istante della sua concezione.

Lo spazio reticolato, frazionato, ripartito, distribuito da strutture, flussi di traffico, vettori, ecc... A fronte lo spazio continuo, non delimitato, non frazionato. Opposto all'idea di città tradizionale. Senza Immagine, senza materia. Etereo. Agile. Volatile. Non si tratta dello spazio libero con gli usi che fusciano da un luogo all'altro. È la composizione, per usare una parola classica che tutti comprendiamo, senza l'aiuto di ordini conosciuti. Ci muoviamo nel campo della composizione con un meccanismo che mette a confronto due situazioni: frame irregolari ed elementi singoli.

La seconda invenzione del Movimento Moderno. Immaginiamo che tutto si presenti sullo stesso piano compositivo senza oggetti. Questo è il punto di differenza. La compattazione non ha l'indirizzo né di uno spazio flessibile, né di un ordine organizzativo. Si riferisce alla pianta profonda, alla pianta futurante o alla pianta anamorfica.

In entrambi gli spazi i tagli, i limiti, le suture sono distinti. Nel primo saranno regolari o irregolari. Appartenenti o in riferimento alla trama e all'ordine. Nel secondo, quello proposto in queste partiture, non vengono definiti, come nello spazio topologico non esiste la definizione della forma. Non c'è rottura, solo intarsi ed incroci.

Citiamo alcuni esempi. L'organizzazione volumetrica della casa Tristan Tzara o della villa Moissi di Adolf Loos. La seduta del Circulo de Bellas Artes di Antonio Palacios. I muri della chiesa di San Marco di Sigurd Lewerentz. La biblioteca AGB di Steven Holl.

Nella città lo spazio reticolato ha acquistato una sua presenza fisica sia nelle reti di infrastrutture sia nei tracciati regolatori. Tuttavia ci sono stati momenti in cui non era questo ordine soffostante a stabilire l'organizzazione dei pezzi nell'aggregato urbano. Gli insiemni che Terragni organizzavano nei suoi progetti della fabbrica di tubi, nella fabbrica del gas e negli studi per Cinecittà sono composizioni strane che si possono comprendere solamente attraverso la prospettiva di questa stessa lettura. Le parti si attraggono e si respingono quasi magneticamente, tanto vicine che ci parlano di forze di natura distinta da quelle che definiscono l'equilibrio delle composizioni moderne di Kandinsky. Le parti si sono autodistribuite in un territorio quasi vuoto.

Pianta anamorfica

Il saggio di D'Arcy Thompson. Sulla crescita e la forma suscita di nuovo un interesse sicuramente condivisibile. Al suo interno si studiano i processi biologici per mezzo di analisi matematiche, fisiche e formali. Il capitolo più riñomato è, senza dubbio, quello che si intitola "Sulla teoria delle trasformazioni o il confronto di forme che si relazionano". In questo capitolo viene applicato il metodo delle trasformazioni cartesiane con il fine di mettere in relazione specie e famiglie. Mediante una semplice relazione topologica un animale diventa un altro della stessa specie evolutiva. In Terminator 2 il cyborg evoluto



che arriva sulla terra si trasforma topologicamente grazie alla sua struttura di metallo liquido. Il *morphing* tecnico di effetti speciali simile alla trasformazione cartesiana, permette trasformazioni fra oggetti di profili, dimensioni e forme completamente differenti. Entrambe le immagini, quella da cui si parte e quella che si raggiunge, devono essere sovrapposte con una identica trama densa di punti. Questo sistema crea una corrispondenza fra i punti di ciascuno dei modelli. In questo film, però, la trama utilizzata dovette essere modellata tridimensionalmente. L'attore fu rivestito in tutto il corpo con una trama poi filmata, studiata e processata con i movimenti che, in seguito, si sarebbero dovuti fare nel film. Ottennero una trama organica sulla quale applicarono il *morphing*.

La pianta libera può subire un'ampia serie di trasformazioni topologiche per adattarsi ai complessi volumi senza perdere le sue qualità. Si può corrugare, può diventare porosa, estendersi e occupare la sezione che definisce un oggetto architettonico. Lo fondono che entravano in guscio nel piano orizzontale indeterminato devono, invece, arrivare fino ai bordi oggi più consistenti. Devono diagonalizzarsi sulla sezione dell'edificio. La manipolazione topologica dello spazio mantiene infatti le sue caratteristiche specifiche mentre genera il determinato profilo. I rapporti e le connessioni sono molto più importanti della forma assunta.

Il Dizionario della Real Accademia de la Lengua definisce il termine *anamorfosis* come la pittura o il disegno che offre alla vista una immagine deformata e confusa o regolare e conclusa, secondo il punto di osservazione.

La pianta anamorfica ha una condizione di non chiusura o incompletezza perché è frutto di un processo di manipolazione su di un oggetto. Questo suppone il passaggio da un concetto di forma statica a quello di forma con le sue relazioni dinamiche. Non esistono soli di perfetti. Si evidenzia il processo di formazione rispetto al risultato. Lo spazio fluido moderno era concepito come spazio statico. La pianta anamorfica coinvolge la fluidità sin dalla sua gestione. È un punto di equilibrio, anche se instabile, nell'applicazione di determinate regole. È un flusso. Non c'è frattura, ma deformazione, trasformazione, adattamento e variazione del nostro sistema di coordinate.

Il profilo irregolare che Venturi definisce nell'ampliamento della National Gallery di Londra o la ricerca e le spiegazioni che Boles & Wilson presentano sul loro softformativo deformato sono due posizioni di partenza estreme.

Planta fluttuante

Un meccanismo interessante da analizzare è il Pop-up. Mediante dei tagli e delle piegature si determina il rilievo di una figura. Nei modellini semplici piantato e alzato possono provengere da un unico foglio di carta. Nei modellini più sviluppati oppaiono diagonali, tempi circolari, infinite direzioni e movimenti. Un giro, un taglio o una tensione esercitata sopra tale foglio, che rappresenta la pianta libera, produce una complessità dimensionale non prevista. I luoghi si allungano o si raccicchiano, si strano o si sovrappongono. Sono piante fluttuanti. Henri Poincaré, nel 1890, aveva già matematicamente stabilito la deformabilità dello spazio realmente percepito dall'uomo in modo che non si continuasse ad immaginare un universo stabile rispetto al quale l'osservatore dovesse adeguare i suoi strumenti ricevitori con massima fedeltà. Lo spazio creato non è più estensione orizzontale, verticale o diagonale ma si tratta di uno spazio mediato tra queste tre dimensioni, che papita instabilmente, vibrando alle diverse scale, l'"uovo che connette" vengono sostituiti con le "rampe e plani che legano". Il risultato è quello di produrre spazi continua per quanto riguarda le connessioni ma discontinui per forma e per scala. Continuità rispetto ai punti molto lontani e diversità rispetto ai punti contigui.

Abbiamo aggiunto una dimensione temporale senza necessità di percorsi narrativi. Lo spazio viene letto inoltre come un avvenimento e non come luogo. Può essere definito da una azione.

In questo senso la seduta o il modello di OMA per il concorso della biblioteca di Jussieu è diventata la nuova immagine paradigmatica, con il progetto delle aule per la Università di Valencia di Enric Miralles che assume un valore complementare. Insieme al piano continuo che forma il volume nella bibli-



teca, nelle parti della didattica un filo denso di corridoi e cui si articola diventando un groviglio volumetrico. Soffitti e pavimenti si confondono, diventando un nastro infinito.

Lavoriamo sulle pieghe dello spazio moderno. Concepiamo lo spazio in forma diversa rispetto a quella reticolare. Esterno e interno non sono più situazioni che si generano dall'opposizione, con una frontiera che li divide. Si parla di interno senza esterno e viceversa. Le aperture diventano poi le appalloni come nuovi spazi di delimitazione, a volte come lobuli dello stesso spazio che esse conformato. Le solette, anch'esse, come pasta sfoglia. La formazione dell'interno viene intesa non come stratificazione di settori differenti ma come una unica matrice.

Piatta profonda

La struttura è una matrice di elementi resistenti. È un insieme di pezzi qualsiasi che hanno, nell'edificio, la funzione strutturale. La trama è una forma particolare nello studio dei campi di forza. Ciò che caratterizza una matrice, rispetto ad un altro tipo di aggregato, è che l'insieme ha una unità formale, propria e indipendente da ogni elemento specifico, dovuto alla sua disposizione generale. Una matrice ha una identità fisica indipendente. Inoltre è dotata di un ordine dove esistono solo elementi autonomi.

Nella trama della Maison Dom-ino ciò che assume valore è la ripetizione omogenea ed infinita. Questa ripetizione culmina nello spazio i pilastri che diventano pezzi astratti, facendo reattore, così, lo spazio che esiste tra di essi. Il ritmo. Nella trama la cosa importante sono gli intervalli. Ripetizione, infinito, estrazione sono parole moderne.

In un campo si parla, al contrario, di Immensità, di sistema, di oggetti (invece di parlare della distanza fra di essi). L'immensità differisce dall'infinito nella dimensione indeterminata. Può essere grande quanto l'infinito ma non è necessario che arrivì fino ai bordi. E gli oggetti non sono elementi ma punti di concentrazione.

Parlare di matrici significa che le definizioni formali, spaziali o strutturali appaiono negli ultimi momenti dell'iter del progetto. Non hanno una forma precisa bensì delle regole iniziali. Non si convertono in segni dall'inizio bensì gli oggetti architettonici generati sono anteriori alla loro formalizzazione. Si materializzano nel sistema di oggetti o nello spazio che è l'edificio.

La tradizionale relazione dialettica tra figura e sfondo ha determinato una comprensione dello spazio come un ampio e infinito campo vuoto dentro il quale circolano gli oggetti e le persone. Indipendentemente dalla percezione che avevamo di questi. Era un apriori esistenziale. È risultato facile isolare l'esterno dall'interno, la struttura dai sistemi di divisione interna. Oggi queste delimitazioni non sono tanto precise. Superando la dualità entrambi i concetti si mescolano in un unico oggetto. La teoria dei campi considera un territorio neutro dove sfondo e figura sono punti con la loro intensità. Affiora qui il concetto del moiré come nuova figura che si produce dalla sovrapposizione leggermente scomponzata di diverse trame. In un modo si dissolve la struttura fisica della trama mentre compare una altra figura virtuale, distinta dalle anteriori, nuova ed eterea. Secondo il grado di distorsione la trama originale può arrivare ad essere iriconoscibile, fino a perdere la sua forma iniziale. La struttura osservata da questo punto di vista può perdere la sua corporeità, dissolvendosi nello spazio.

Questo effetto conferisce profondità alla sovrapposizione di disegni piani. Nemmeno in questo caso si può parlare di problemi di figura e sfondo dato che entrambe sono dissolte in un nuovo complesso sul quale si proiettano visualizzazioni occulte o tensioni latenti.



Lo spazio per abitare come azione di forze spirituali

di Stefano Andri

Il tema dell'angelo è assai stimolante, perché permette di parlare di fatti e fenomeni di cui da tempo, da molti decenni o addirittura da un paio secoli, assai dall'affermazione del pensiero scientifico positivista e rielocationista, non è più permesso parlare, senza essere considerati poco seri. E se ne può parlare in modo rinnovato, in modo scientifico, esattamente "scientifico-spirituale", come non ne ha mai parlato nemmeno la Chiesa.

Infatti le religioni rivelate, e le "chiese" da esse derivate, hanno sempre parlato e parlano del mondo spirituale, a cui appartengono anche i fenomeni collegati con gli esseri angelici, sulla base del principio della fede, appunto come rivelazione di conoscenze date, a cui attenersi con il sentimento e la volontà, ma senza la pretesa che esse vengano comprese dalla ragione, anzi con l'esclusione intenzionale della comprensione razionale, ritenuta insufficiente e limitata.

L'uomo moderno, però, esige anche di coprire i fatti con la ragione, e per questo si è sviluppato il moderno pensiero scientifico che afferma con precisione, razionalmente, coscientemente, i dati della realtà fenomenica. Nel percorso dell'evoluzione scientifica moderna, dal Cinquecento ad oggi, questo atteggiamento concreto, necessario per la coscienza dell'uomo contemporaneo, si è però orientato esclusivamente verso il mondo percepibile sensibile, la realtà percepibile con i sensi, fino ad arrivare a un certo punto ad affermare che la realtà sarebbe solo quella percepibile sensibilmente, cosa costituita di materia fisica, escludendo totalmente quella soprassensibile. Si è affermata cioè una scienza non spirituale ma materiale, addirittura materialistica nella sua pretesa di negare appunto lo spirituale, e su di essa si è sviluppata tutta la conoscenza moderna e contemporanea, che ha raggiunto, bisogna riconoscerlo tranquillamente, enormi risultati sul piano dell'indagine nel campo appunto della realtà fisica materiale. Ma il mondo è costituito anche da una parte incommensurabile di fatti, fenomeni ed esseri di tipo spirituale che non hanno, o non hanno solo o prevalentemente, una manifestazione sensibile, persino per esempio alla vita interiore dell'uomo, alla vita dell'anima che, nonostante la tendenza della concezione scientifica prevalente, non è da considerarsi una modalità di manifestazione o una forma di emanazione di fenomeni fisico-biologici, bensì lo svolgersi di eventi puramente chimico-spirituali. Tutta questa parte della realtà esige oggi una sua conoscenza che non sia affidata più ai mezzi tradizionali, appunto la fede, la mistica e il culto delle religioni rivelate, ma al metodo e al processo scientifico dell'indagine, del pensare oggettivo. Questo naturalmente dovrà avere, però, caratteristiche diverse da quelle che la scienza applica agli oggetti del mondo sensibile, pur mantenendo il suo stesso rigore conoscitivo, per poter accostare i fenomeni molto diversi del mondo soprassensibile.

Ecco quindi la necessità dello svilupparsi di una Scienza dello spirito che possa indagare il mondo soprassensibile, la realtà spirituale, con gli stessi principi metodologici e razionali della scienza materiale, ampliare cioè lo sguardo dell'uomo moderno sul piano sopramatereale in modo adeguato ai nostri tempi.

In questo saggio si tenta il difficile compito di affrontare questo argomento, con le sue implicazioni nel campo dell'architettura, in termini descrittivi, ma poggiando sui risultati dell'indagine compiuta da Rudolf Steiner (1861-1925), filosofo, scienziato ed architetto che ha concepito ed applicato il metodo della scienza spirituale moderna in questo ed in analoghi ambiti. Qui si riferiscono quindi i dati oggettivi della sua ricerca e si adotta come fondamento di interpretazioni e considerazioni relative, appunto, al campo più stretto



pagina a fronte

J. Pollock, *The White Angel*, 1946

in questa pagina

R. Steiner, *Il secondo Goetheanum*, 1925-28

dell'architettura, i cui contenuti particolari sono però di esclusiva origine e responsabilità dell'estensore di questo studio. Oltre a ciò, essendo l'argomento particolarmente inscito e di natura inaccessibile alla conoscenza convenzionale a cui siamo abituati, la lettura di quanto segue potrebbe risultare non solo astica o incomprensibile, ma addirittura potrebbe suscitare in alcuni la sensazione di trovarsi di fronte ad affermazioni assurde o prive di senso. Così non è. La descrizione dei fenomeni riferiti dalla scienza dello spirito è il risultato di osservazioni oggettive della realtà. Sebbene, come in tutte le discipline scientifiche, si utilizzi una terminologia tecnica propria, di cui vanno concettuali presupposti scientifici per la comprensione delle considerazioni che seguono così come di tutte le indicazioni dell'opera steineriana, sono necessari un atteggiamento iniziale veramente privo di pregiudizi e l'applicazione di una normale capacità di riflessione e di pensiero. Altra cosa è invece la possibilità di indagare autonomamente il campo spirituale a cui ci si riferisce, cosa che richiede una serie di condizioni intellettuali ed animiche, proprie della disciplina scientifica spirituale, che sono descritte ampiamente nell'opera letteraria di Rudolf Steiner, e a cui rimandiamo per ogni approfondimento. Questo discorso preliminare è molto importante se si vuole affrontare il tema della figura dell'angelo, anche in un campo specifico come quello dell'arte e dell'architettura, o addirittura della tecnica, poiché tutto ciò che ha a che fare con il raggio di azione di questo Essere si colloca su un gradino che esorbita dalla realtà materiale rivolgendosi al piano spirituale soprassensibile. Esiste cioè una sequenza nella costituzione del mondo, che collega i vari suoi fenomeni e le loro relazioni. Partendo dalla realtà della materia che ci circonda e a cui siamo abituati, costituita da cose, da oggetti fisici materiali, ma anche da esseri, dobbiamo passare a una dimensione retrattante e sovrastante, che è costituita da processi formativi. Ogni oggetto, ogni essere è tale perché prima un processo creativo, naturale o artificiale, l'ha generato e questo va conosciuto per poter comprendere bene il fenomeno stesso. Ma ancora prima del processo formativo è necessario risalire alla forza che gli ha dato avvio, che gli ha dato impulso, ossia alla qualità di movimento, dinamica, che ha messo in moto il processo e l'ha condotto al fine. Un movimento scomposto, e casuale, una forza disordinata, però, non porterebbe né a un processo organizzativo e formativo, né tantomeno a un risultato finale oggettivo, sensato e significativo come è invece ciò che costituisce di regola il mondo. Esiste quindi una saggezza che guida i processi e gli avvenimenti, in modo da incanalari verso risultati formal e materiali precisi, una saggezza che solo una visione curiosa ma un po' mopea del mondo può credere che sia un dito spontaneo e casuale della costituzione del mondo stesso. Essa invece, se si procede coerentemente e razionalmente fino in fondo al discorso conoscitivo e sperimentale, non può che essere una qualità di una realtà situata ancora più a monte del livello organizzativo del mondo, cioè una qualità che naturalmente è propria di menti sagge, dotate di sapienza e conoscenza. Si giunge quindi a riconoscere una dimensione della realtà del mondo costituita da esseri che concepiscono pensieri dotati di saggezza, la quale indirizza le forze, che mettono in moto i processi i quali, a loro volta, portano a formare le cose del mondo fisico sensibile. Questi esseri, così come tutto il contenuto delle dimensioni intermedie della sequenza che abbiamo citato di sopra della realtà fisica soprassensibile, sono di tipo puramente spirituale: sono Spiriti. Gli angeli appartengono al primo genere di spiriti che si trovano nel mondo spirituale.

- a) ESSERE > Volontà
- b) Adone > Saggezza
- c) Forza > Movimento
- d) Processo > Forma
- e) Materia sensibile > Oggetto

È importante quindi, quando si parla di queste cose (degli angeli, delle loro qualità ed azioni), non pensare assolutamente a simboli o allegorie, a valori poetici o enti retorici che, secondo la convinzione dello studioso moderno,



R. Steiner, bozzetto euritmico per uno spettacolo

farebbero parte dell'armamentario immaginativo dell'uomo per costruirsi riferimenti e rappresentazioni utili ai propri fini speculatori ed esistenziali: è estremamente importante invece pensare a Esseri o entità realmente esistenti e viventi, anche se su un piano di esistenza diverso da quello dell'uomo, con le quali l'uomo stesso ha comunque a che fare. Intesse rapporti reali. Bisogna quindi prendere le conoscenze e le caratterizzazioni sul mondo degli angeli e degli altri esseri spirituali con grande serietà e non come curiosità, romanzesche, come fantasie simboliche o poetiche.

Una breve descrizione di come la coscienza del mondo spirituale si è modificata nel tempo può aiutare a capire una realtà di difficile comprensione per la coscienza intellettuale riduzionistica dell'uomo moderno.

Se si risale a epoche di storia e di civiltà molto antiche, ai primordi dell'evoluzione dell'umanità sulla Terra, si trova una situazione, attestata da tutti i racconti mitologici e dalle tradizioni cosmogeniche, in cui l'uomo aveva una percezione diretta di esseri spirituali, una percezione chiarovagante, che sentiva vivere al suo fianco, che sentiva essere parte costitutiva del proprio mondo e del proprio stesso essere: addirittura i creatori del mondo e della sua stessa esistenza. Nel confronti di questi esseri egli sentiva profonda venerazione e li ritenne soci: gli Dei della Creazione. Si può dire, utilizzando una terminologia moderna, che l'uomo con il mondo spirituale aveva un rapporto di identificazione, di esperienza diretta. Questo stadio evolutivo dell'umanità è conosciuto dalle tradizioni come Età dell'Oro.

Con il passare del tempo e delle epoche, è però avvenuto un processo di distacco dell'uomo dal mondo spirituale, nel senso che egli ne ha perduto a poco a poco la percezione diretta e ne ha conservato solo come un'immagine, un ricordo, vivo ma ormai indiretto. È come se si fosse interposto un velo fra l'esistenza spirituale del mondo soprassensibile e l'uomo stesso. Sul piano mitologico questo evento importantissimo, sperimentato con tragicà consapevolezza immaginativa dell'uomo antico, è conosciuto come il Crepuscolo degli Dei. Questo nuovo fatto ha reso necessario lo sviluppo di una nuova forma di rapporto con la realtà spirituale, la nascita della religione, del culto, del sacro. Religione infatti significa riconciliazione (*re-ligo*); connessione rinnovata su un piano mediato, ma intesa con la dimensione divina. Ogni tradizione religiosa affonda le sue radici in questa situazione di coscienza e di necessità evolutiva.

Il processo evolutivo però ha proceduto ed ha attraversato ulteriori modificazioni, man mano che la coscienza dell'uomo si è modificata: dalla religione, che opera sul piano della volontà, dell'azione diretta, del rito attivo, in modo, come dire, magico, nasce l'esigenza successivamente di trasporre l'esperienza sul piano immaginativo, simbolico, sull'atto mediato e rappresentato più che reale: nasce l'arte, nasce il mito, nasce il racconto poetico. Gli eventi spirituali e i fatti divini vengono ora solo immaginati e simboleggiati da segni, figure e non più visuali come operanti direttamente e sacramentalmente, nonostante che l'arte di questa epoca circolava conservi comunque una forte aura sacra e spirituale. Essa ha infatti origine dalle stesse sedi dei Mysteri antichi dove si coltivava la religione e la coscienza divina spirituale. È questo il momento in cui nascono i grandi poemi epici e mitologici. I racconti della Genesi, le prime grandi raffigurazioni pittoriche, segnate, grafiche e geometriche, architettoniche e plastiche dell'antichità.

La storia prosegue nel suo mutarsi evolutivo e con il primo millennio avanti Cristo giunge lo stadio storico della nascita di una coscienza intellettuale nell'uomo, quella che in parte ancora ci appartiene: con l'epoca che corrisponde al florilegio della civiltà ellenica, sorgono la filosofia, la scienza (anche se in forma ancora assai diversa da quella moderna) e generalmente il modo di afferrare la realtà del mondo mediante idee, concetti e rappresentazioni di pensiero, non più solo in immagini. Tutt'al più si parla ancora di simboli, ma come rappresentanti astratti di fenomeni spirituali. In particolare lo concezione platonica e soprattutto la filosofia di Aristotele, che tanto imprimerà di sé la conoscenza delle epoche successive, fanno leva sulla facoltà di ponderare razionale umana per la comprensione dei fenomeni del mondo.

La coscienza dell'uomo contemporaneo è oggi ancora figlia di questo sta-



A. Sorel, ricostruzione dei cerchi di terra e di pietra del neolitico ad Avebury, Wiltshire

gione mirabile del pensiero umano, sebbene con l'evoluzione degli ultimi secoli molto si sia ancora mutato; le idee e i pensieri che l'uomo greco concepiva erano per lui come percezioni viventi della natura spirituale del mondo, mentre per noi oggi i concetti sono ritenuti solo un prodotto intellettuale del cervello fisico e quindi la conoscenza odierna è considerata solo come una modalità convenzionale (funzionale, nominalistica e utilitaristica) di organizzare il nostro rapporto con la struttura e l'apparenza del mondo, ma senza la pretesa che quello che ci essa veniamo a conoscere razionalmente sia corrispondente alla vera realtà. Questa è infatti la concessione che si è imposto definitivamente con Immanuel Kant sul valore della conoscenza. Ciò vale per ogni esperienza che abbiamo del mondo fisico materiale, che la scienza e la filosofia contemporanee elaborano mediante ipotesi teoriche, teorie astratte, che si vogliono oggettive, e meccanismi tecnologici pratici di tipo causale ed utilitaristico. Il nucleo della conoscenza odierna si concentra così esclusivamente sulla natura della materia, sulla sua struttura e le sue trasformazioni come sostanza degli oggetti esteriori.

- a) ESSERE < Esperienza diretta, identificazione, contemplazione
- b) Azione < religione, culto, culto sacrale
- c) Forza < arte, mito, immagine, simbolo
- d) Fenomeno, Forma < scienza, idea, concetto
- e) Materia, Oggetto < tecnico, conoscenza 'oggettivo'

Se questa è l'atteggiamento conoscitivo contemporaneo nei confronti della materia, cioè dell'aspetto più palpabile della realtà, non dobbiamo stupirci che le altre dimensioni della realtà, quelle spirituali come la regione del mondo degli angeli, una volta secolarizzata e materializzata la concezione del mondo, vengano dimenticate e poi addirittura negate.

Noi qui vogliamo invece occuparci dell'azione dell'angelo sul piano terreno, della vita dell'uomo, in modo concreto e reale, scientifico e spirituale al tempo stesso.

Ecludendo quindi ogni simbologia, si può riconoscere la configurazione del mondo spirituale superiore, regione sovrastante quella della dimensione fisica materiale, secondo la struttura che è stata già più volte descritta dalla tradizione del passato, per esempio quella cristiana (da Dionigi l'Aeropagita, nel sec. d.C.). Dalle tre gerarchie spirituali, gli angeli occupano il gradino più basso della prima: sopra di loro operano gli arcangeli e più sopra ancora gli archai. La scienza dello spirito moderna denomina queste tre entità spirituali con termini che ne caratterizzano anche l'azione: spiriti messaggeri (angeli), spiriti del fuoco (arcangeli) e spiriti della personalità (archai). Va quindi considerato che gli angeli sono il gradino di collegamento tra uomo ed entità ancora superiori, i mediatori di ciò che intercorre, più o meno inconsapevolmente tra vita e coscienza dell'uomo e azione delle varie gerarchie spirituali. Anche dalla tradizione sappiamo che ogni uomo è in contatto con un proprio angelo (angelo custode) che ha il compito di regolare dal punto di vista spirituale il rapporto che ogni singola vita umana ha nel contesto generale del mondo.

Queste indicazioni contribuiscono a considerare la realtà materiale non come a se stante, come puro risultato di eventi casuali o come effetto di meccanismi causalici predefiniti, bensì come manifestazione di processi e realtà spirituali, da assumere questi come effettiva parte sostanziale del mondo reale. A questo proposito è importante individuare quale è la collocazione nel panorama spirituale più vasto di quella che è appunto il centro ideale di tutte le nostre riflessioni: l'architettura. Al di là dei modelli più vari in cui si manifesta, l'architettura è un "campo di forze" di natura spirituale, che ha per la sua inglese fisica materiale come edifici, costruzioni, spazi, rapporti e relazioni fra oggetti, oggetti stessi, ecc., che è il frutto della collaborazione creatrice e formatrice di due categorie di esseri spirituali, che appartengono alle gerarchie superiori a quella degli angeli: i Cherubini (Spiriti della Saggezza secondo la denominazione scientifica spirituale) della Terza Gerarchia ispirano agli Spiriti della Forma (Seconda Gerarchia) le Immaginazioni (idee spirituali) che

stanno alla base delle immagini architettoniche archetipiche comparse nell'istoria. Figure come lo Stupa indiano, lo Ziggurat mesopotamico, la Piramide, il Tempio greco, la Cattedrale gotica, ecc. sono vere visioni spirituali che hanno preso corpo nella storia materiale del costruire come traduzione delle immaginazioni percepite soprassensibilmente dall'«anima» dei costruttori archetipi delle rispettive epoche. La loro forma è appunto frutto dell'agire soprassensibile di entità che appunto hanno il ruolo di generare il mondo delle forme nel mondo.

Queste figure archetipiche sono di tipo universale e stanno alla base di tutte le rispettive realizzazioni particolari che, a seconda del momento, del luogo, del popolo, dell'individuo coinvolti, di tutte le contingenze possibili nelle varie situazioni specifiche, assumono caratteristiche individuali ben precise. Il passaggio da un archetipo spirituale alla sua manifestazione particolare nel concreto, avviene attraverso una serie complessa di processi e gradini evolutivi ed interessa altri aspetti del mondo spirituale. Per esempio, sempre facendo riferimento alla dottrina degli Elementi di tipo presocratico e poi cristologico, un primo campo di azione degli esseri spirituali si ha con gli angeli nell'acqua, gli arcangeli nell'aria, gli archeti nel fuoco. Questo fatto non è un dato astratto, ma si esprime per esempio nel temperamento delle singole persone (termatico, sanguinico, collerico), nel momento in cui l'angelo riceve dall'arcangelo l'impulso e lo trae nell'ispirazione temperamentale dell'individuo umano. Un secondo esempio può specificare meglio l'operare degli arcangeli come spiriti guida dei popoli: essi operano collegandosi e pensano conferendo un carattere specifico al paesaggio della regione del popolo a cui sono collegati. Analogamente anche se con stimmature diverse, questo influsso si esercita nel linguaggio che quel popolo sviluppa, e in modo ancora diverso nel modo di pensare che esso coltiva.

È assai interessante prendere sul serio queste indicazioni, che, dette così, possono sembrare astratte, quando si considerano i fatti oggettivi.

Prendiamo in considerazione il cosiddetto "Genius Loci", ossia quella particolare caratteristica di un luogo, di una regione che ha determinato anche lo stile o il modo di costruire nel tempo le case, le abitazioni del posto. Per fare un esempio, l'architettura tradizionale dell'area veneta è molto diversa da quella dell'area lombarda: la prima più morbida e coloristica, più rapportata all'aspetto dolce delle forme di natura, ai colli, ai boschi, all'atmosfera satura di luce, mentre la seconda è più plastica e oscura, in confronto più rustica ed essenziale, più rivolta all'ispirazione del paesaggio ricco di ombre ma costruito con la pietra e il mattone. Queste note salienti sono sì, come si dice, un dato storico tradizionale, ma non sono inventazioni arbitrarie ed astratte, sono nate dal vivo rapporto con il paesaggio, la sua natura e gli Esseri che lo vivono. Il Genius Loci non è un'espediente poetico o metaforico, è un'entità reale: appunto un arcangelo per costruire, ancora oggi, se si vuole tener conto dell'ambiente, del fattore ecologico, dell'insertimento nel contesto, e si vuole farlo seriamente, soprattutto se si vuole operare a dimensione urbanistica, bisogna proporsi di conoscere e dialogare con questa realtà degli arcangeli.

Anche nel caso del linguaggio si possono fare interessanti scoperte e, trasferendo il discorso dal campo letterario o dell'espressione orale a quello dell'espressione formale, imparare "lingue" diverse.

Il confronto per esempio tra le caratteristiche di due popoli come quello italiano e quello tedesco, anche nei fenomeni più esteriori è, alla luce di questi elementi, molto eloquente. A cominciare dal temperamento, fino ad arrivare al modo di vestire, l'abbigliamento, di cucinare i cibi, di costruire gli edifici. Proprio nell'architettura alcune caratteristiche innate ed intrinseche alla natura del popolo non sarebbero spiegabili altrimenti. Il modo di costruire dei popoli germanici ha sempre un carattere fortemente plastico, drammatico, materico, connotato da un fondamento consapevole di tipo ideale e teorico che ne giustifica spesso le scelte pratiche. Nella modernità la corrente espressionista è tipicamente di origine e sviluppo tedesco (Mondrian, Schrödinger, Poetig, Taut, ecc.); l'impulso che ha dato un fondamento filosofico e teorico, formativo e didattico al movimento razionalista non è opera



R. Steiner, il secondo Goetheanum, 1925-26

della svizzero-francese Le Corbusier, che ne è stato semmai il geniale divulgatore e l'instancabile pubblicità, ma è stato, da tutti i punti di vista, in positivo e in negativo. Il Bauhaus di Walter Gropius, In Germania la tecnica del costruire è molto 'rigida', fin nella scelta, per esempio, del diametro dei tubi comuni delle scale o delle balaustre, nello spessore della zincatura dei ferri, nel sistema di gettare le solette interplane di calcestruzzo armato massiccio, nell'uso di fissare i serramenti interni non mediante falegnami leggeri di legno a scomparsa, come in Italia, ma direttamente con ferri definitivi in ferro verniciato o fuoco; questo atteggiamento tecnico pratica d'appunto, al di là di facili e sostanzialmente inesatti luoghi comuni legati al livello economico della Germania, riferito alla sensibilità della gente teutonica per l'agre potente della forza dell'io individuale sulla materia fisica: una caratteristica che è di natura 'ignea' e che è frutto dell'opere dell'arcangelo del popolo tedesco.

La leggerezza dello stile italiano è oggi antipodi. Qui vige la flessibilità, la snellezza, l'adattabilità alle situazioni contingenti, l'iniziativa geniale (e magari di breve durata), entusiasta (ma magari superficiale), ricca di fantasie. La corrente del Futurismo, l'unico di risalto internazionale per la modernità, che abbia preso avvio in Italia, è connotata dall'azione dimostrativa d'effetto, dalla polemica veemente ma emotiva, dalla scappellata di fuochi d'artificio e di parole d'ordine, da forte e geniali immagini; ma nessuna architettura fondativa di valore, è stata mai realizzata. Le opere moderne in Italia hanno sempre un qualche legame con la storia passata, con la Romanità o addirittura con vicende spirituali ancora più antiche; lo stesso modernismo razionalista, che in Europa è comunque un riaffiorare dell'estetica greca in modo astratto e devitalizzato, in Italia si colora di sfumature calde, toni mottigli, geometrie classiche ma elaborate alla luce di un gusto più materico e sensuale. La sensibilità del costruire da noi è caratterizzata quasi sempre o comunque negli esempi migliori (ma con la degenerazione del gusto e dell'educazione dei progettisti, oltre che dei fattori estranei all'architettura, la burocrazia, l'interesse economico, le tendenze ideologiche), da un senso della proporzione e dell'armonia esteriore, dalla misura e dal tatto. Mancano invece spesso il coraggio del nuovo, il vigore espressivo e le larghe vedute, il programma pianificatorio e progettuale sicuro e fondato. Elementi normali nelle iniziative costruttive del centro Europa, dove ci conveniva si rischia, invece, la rigidità e la pesantezza, la mancanza di eleganza e di gusto; ossia un muoversi per linee pensate e razionali come abitudine ed atteggiamento naturale interiore e non come acquisizione per convenienza esteriore.

Questi sono aspetti, nel loro senso positivo o negativo, che in parte attengono al campo del linguaggio, in parte a quello del pensiero, ma che caratterizzano fortemente le due aree geografiche, etniche, artistiche e quindi anche l'ambito architettonico ed edilizio. Ancora un'espressione dei rispettivi arcangeli.

A questi spiriti di ambito superiore si ricollegano poi quelli che fanno da tramite, ossia gli angeli (= messaggeri), lasciate intervenire la volontà e l'agire del singolo uomo. E così l'operato dell'individuo si è affidato alla sua libera coscienza e alla sua qualità personale, ma il modo con cui si inserisce in un contesto sociale, etnico, ambientale, culturale, ecc. è condizionato da ciò che lo ottiene ed è mediato appunto dalla presenza discreta di questi esseri spirituali.

Il pittore-architetto Hundertwasser era austriaco e quindi lavorò in un ambito caratteristico della cultura mitteleuropea, caratterizzata da elementi analoghi a quelli sopraesposti, benché lo spirito che anima il popolo austriaco abbia sfumature molto diverse da quelle strettamente germaniche. Eppure, di fronte alle sue opere si ha l'impressione di un'esplosione di vitalità, fantasia, esuberanza, visionarietà, che si è tentati di attribuire piuttosto ad un artista del sud. Le due realtà, quella personale, di una biografia d'eccezione e di grande estroversione, e quella del contesto ambientale più ampio in cui tale personalità si è espressa, sono doppimmo fortemente contrastanti. La possibilità di una loro armonizzazione è dovuta naturalmente al modo con cui il destino di Hundertwasser si è sviluppato, ma la mediazione tra queste situ-

zioni è possibile solo attraverso una saggia concertazione spirituale dei fenomeni, degli avvenimenti, degli impatti.

I vari esempi soprainportati sono solo spunti indicativi di come si intreccino le azioni umane con l'opere degli esseri spirituali superiori. Altre osservazioni sono possibili. In generale è da tener conto che ogni oggetto fisico, ogni fatto materiale ha un suo corrispettivo, spesso paleamente opposto, nel mondo spirituale.

Prendiamo in considerazione la qualità dello spazio, ossia la caratteristica forse più essenziale dell'architettura. Se un oggetto fisico materiale corrisponde sul piano spirituale a uno spazio uguale ma vuoto, in negativo (secondo le descrizioni della realtà del "mondo ostile"), possiamo immaginare che uno spazio vuoto sul piano fisico è in realtà spiritualmente un "pieno" di sostanza spirituale. Considerando quindi che la qualità dello spazio in architettura, è quella che sta tra i corpi solidi, per esempio fra le pareti, lo spazio di un locale interno dovremo concepirlo non tanto come elemento cavo, vuoto, di tipo dimensionale (lunghezza, larghezza, altezza, ecc.), quanto come espressione di una presenza spirituale. In questo senso l'elemento sensibile dell'architettura, la parete, con tutte le sue qualità percettive (forma, colore, materia, ecc.) dovrebbe essere in sintonia, essendone in contiguità o addirittura espressione, della qualità di ciò che lo "riempie".

In altri termini si ha qui il principio della "noce" con il suo gheriglio, osio della corrispondenza tra contenuto e contenitore, idea creativo che Steiner pone alla base di ogni progettazione architettonica. L'involucro dovrebbe essere espressione fedele e diretta del suo contenuto, cioè ogni parete dovrebbe essere contrasto plastico delle qualità formali e dinamiche di ciò che avviene al suo interno. Se si vuole, è un altro modo per affermare il criterio sullivaniano "della forma che segue la funzione", principio guida dell'architettura moderna, ma con la sottolineatura della natura spirituale dei fatti in gioco. Ogni azione (o funzione, detta in termini più astratti) è svolta da un essere che è in connessione con un entità spirituale (se è un uomo, abbiamo visto si tratta di un angelo), quindi lo spazio in cui si svolge l'azione ha (o dovrebbe avere) un rapporto positivo con la dimensione spirituale (angelica) che la sottende. Ciò può essere soddisfatto e allora si determina la pregnanza dell'ambiente architettonico, oppure no, e allora vengono fuori luoghi scarni, deboli, senza carattere o addirittura deleteri e negativi.

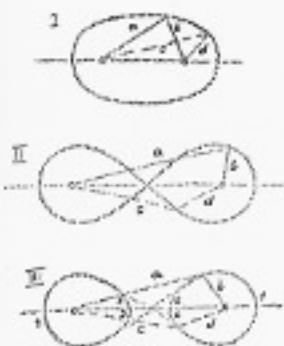
Le varie qualità dello spazio sono quindi da considerare non solo dal punto di vista estetico formale o materialmente funzionale, come si è abituati nella nostra epoca riduzionistica, ma come aspetto dell'opera di forze spirituali edificanti: spazio periferico, spazio centrale, spazio in espansione (centrifugo), in contrazione (centripeto), longitudinale, assiale, rotatorio, ecc... Se si considera che questo operare non è un fatto astratto, indifferente, ma è un agire potente ed effettivo sulle esperienze interiori dell'uomo che viene in contatto con lo spazio (per indicare solo uno degli effetti), si può capire quanto questa qualità dell'architettura, che ha natura essenzialmente spirituale (lo spazio non è una realtà fisica, ma immateriale, è un rapporto, è un'idea, culminata in un valore spirituale), possa determinare nel bene e nel male le esperienze dell'uomo che la vive. Una delle cause del deterioramento delle condizioni attuali dell'esistenza umana in generale sul piano psichico, comportamentale, morale, sociale e persino sanitario è appunto dato per esempio dall'abusivo uso di certe qualità dello spazio e formali. Lo spazio tipico di tutti gli ambienti che abitiamo, con rarissime eccezioni, è di forma cubica/parallelepipedo e di tipo statico. Queste caratteristiche operano nell'esperienza dell'uomo, che si riconverte interamente a vari livelli (su quello animico/psichico, su quello biologico e persino su quello fisico, per esempio nel caso di bambini sotto i 7 anni), con un colpo che, se da una parte conferisce qualità di razionalità, sicurezza, chiarezza e misura (nel caso migliori), dall'altra induce rigidità, asetticità, povertà, cristallizzazione e blocco, chiusura. Oltre a ciò, essendo il panorama edilizio moderno quasi in assoluto monopolizzato da tale schema spaziale, formale e volumetrico (la "dittatura dell'angolo retto"), si ha un occluso unilaterale che non può che essere deleterio. Gli effetti, come detto sopra, sono sotto gli occhi di tutti.



S. Andi, Due edifici residenziali a Lales

L'angolo invece suggerisce altre immagini, altre figure architettoniche che potremmo seguire ben più utilmente. Abbiamo detto che gli angoli trovano espressione spesso nelle manifestazioni dell'elemento liquido, tramite l'azione di forze e agenti intermedi che operano nella natura e nella struttura della materia. L'elemento liquido non ha certo rapporto con l'angolo retto, né con i volumi cubici o gli spazi parallelepipedici, più o meno frammentati, statici o dinamici, caratteristici assai più del minerale e dell'ambito astratto. L'elemento Acqua invece ha la sua caratteristica chiave nella figura della mezzaluna, o dell'onda, o della lemniscata, o, più sinteticamente, nella sfera. Ciò è possibile riscontrarlo per esempio nella crescita e nelle forme delle piante, che sono esseri viventi in divenire continuo e strutturati appunto sulla geometria delle spirali; oppure nella tendenza formale che l'acqua ha in sé come elemento fisico, o anche nei vari liquidi (vedi gli studi di Theodor Schwengen, il caos sensibile o le forme pittoiche di John Wilkes, le Rowforms). Anche in architettura, nell'arredamento, quindi, è possibile, anzi augurabile inserire queste qualità che sono portatrici concrete di impulsi rivitalizzanti, di sviluppo, di crescita, di freschezza e di vita. È evidente che questo è quanto mai opportuno, per esempio, nel caso delle camere da letto, o negli ambienti sanitari o per il relax.

In conclusione, è importante fare aporodare gli strumenti del linguaggio formale architettonico in settori espressivi in cui sia possibile fruire la presenza e l'agire delle dimensioni di una realtà che esorbita da quella strettamente fisica e materiale oppure astratta e intellettuale, spesso arbitraria, oggi di consuetudine. L'inventiva del singolo non ne viene con ciò smarrita, poiché la multiformità del mondo è infinita e la ricchezza dei modi di espressione altrettanto, ma le si annette un valore oggettivo e di rigorosa connessione con i fenomeni della natura e dell'uomo. Salentemente in questo modo è del resto possibile non solo riaprire un dialogo consapevole con gli esseri spirituali del mondo, con l'angelo, ma anche è possibile sviluppare un'architettura che sia a dimensione umana, rispettosa dell'ambiente e della natura, interpreta cosciente e fattiva dell'agire delle forze spirituali che muovono il divenire del mondo.



Commenti.

Lo spazio del possibile

di Giovanni Francesco Tuzzolino

Se dovesse descriversi la mia percezione del mondo, non saprei offrirti un'immagine fissa e definitiva. Credo che potrebbe risultare più efficace proporre l'idea di uno stato di *Aquafia*: uno stato magmatico in cui i fatti si addensano, in cui si mescolano esperienze e sollecitazioni moltiplici, ma soprattutto uno stato in cui ciascuna identità non viene cancellata, ma dispersa in una moltitudine di accadimenti.

Similmente il progetto di architettura, laddove gli si restituiscano il valore di strumento per la descrizione della realtà, deve tener conto della nebulosa dei materiali che si trovano in sospensione, sino ad ottenere il precipitato degli elementi qualificati ed essenziali alla organizzazione e costruzione della forma.

La modernità e le teorie dell'architettura, postulate soprattutto dopo l'affermarsi del Movimento Moderno, hanno a tal proposito suggerito diversi approcci metodologici. Negli anni '60 Christopher Alexander nel libro dal titolo *Note sulla sintesi della forma*, esaltando il determinismo nel progetto, argomenta che la forma possa essere strutturata compiutamente da processi logico-matematici e perviene alla definitiva estromissione del progetto dell'anima e, con essa, della spiritualità insita nella creazione artistica. Così, il peso della speculazione progettuale si è via più spostato sui parametri funzionali, sugli standard e sul sistema delle procedure logico-matematiche.

Al di là del ricorrente desiderio di configurare chiari processi di sintesi per il progetto, il piano sul quale riportare la nostra esperienza del fare architettonico, viceversa, resta pur sempre quello del sogno e della proiezione poetica dell'abitare.

Non bisogna, allora, avere paura di immergersi nuovamente in quella liquidità delle condizioni prima richiamata; non esitare a cogliere la pienezza della contemporaneità, così come è data di viverla; di cogliere in essa la confusione dei linguaggi e la sovrapposizione e lo disarmonia dei suoni. E l'architettura si manifesterà come quella alchimica Intersezionè fra sogno e presente, come quella rete cristallina ma perfettamente distinguibile intessuta nel caos paesistico della modernità. Sul piano della ricerca occorre comprendere sino in fondo il valore ed il senso di quel vuoto che connota gli spazi contemporanei. Vuoto che non denota molta assenza di condizioni ma che, al contrario, manifesta un'impareggiabile densità di relazioni deboli e di fatti mutevoli che rivendicano una più autentica presenza fisica.

Allo stesso modo, anche il progetto deve prefiggersi di svuotare quello spazio dell'architettura in cui tutto risulta fisso e determinato per precisare nuovi contenuti narrativi.

Se riteniamo la narrazione uno degli espedienti necessari alla strutturazione dello spazio, dovremmo chiederci, oggi, quale tipo di narrazione rende comunicativo il linguaggio dell'architettura, ovvero, quali sono i significati da intrarre nel percorso di sintesi della forma. Potremmo pervenire, per questa via, ad uno spazio capace di accogliere la multipolarità delle tensioni e la compresenza dei discorsi che infossano la complessa rete della odierna realtà.

Uno spazio in cui la narrazione non è assente, ma viene continuamente provocata; uno spazio che nasce se stesso nella misura in cui si articola e si sostanzia di tutti quei contenuti che la vita può immettervi.

E la forma nasce dalla de-strutturazione e dalla ri-composizione del sistema di relazioni che, nel tempo, si manifesta. Il progetto, in tal senso, ha molto a che fare con il saper disporre le cose in un giusto ordine, ed equivale in fondo al saper comprendere le stesse relazioni sussistenti tra le cose e tra gli uomini. La coerenza della modellazione del mondo è insita, pertanto, nel paziente riconoscimento e nel conseguente ascolto dello "stato di cose" in cui ci ritroviamo: ascoltare le cose cercando di comprendere la nostra presenza nel mondo è dunque condizione necessaria al progetto e, più in generale, al fare artistico contemporaneo.

Ma, ritornando ai processi di costruzione dell'architettura, è interessante riflettere su come far rientrare il sistema invisibile, quello dei contenuti spirituali, nella ricerca del progetto e come, parallelamente, si rimetta in discussione lo stesso modo di intendere lo spazio architettonico. Potremmo, ancora, sviscerare la misteriosa Intersezionè fra l'architettura del visibile e quella dell'invisibile, che si realizza nell'architettura costruita.

La prima riguarda il sistema dei dati funzionali, legati alle esigenze pratiche dell'abitare e della tettonica dell'edificio; nella seconda, invece, l'insieme delle emozioni, delle percezioni e delle sen-

sazioni legate allo stare in un luogo. Delimitare in maniera chiara i due sistemi concettuali, gli ambiti che, ovviamente interagiscono, convivono e si confondono nel processo creativo del progetto, rende sicuramente più precise le modalità di costruzione delle relazioni formali all'interno dell'opera di architettura. L'obiettivo di ogni ricerca nel progetto è sempre la concretezza dell'architettura che organizza e dà forma alla materia fisica, trasformandola in luogo. Ille processus, elaborando la conciliazione tra i due opposti, ovvero la conciliazione fra i dati visibili ed invisibili dell'architettura, attua in sé la composizione fra i fatti materiali ed immateriali dell'architettura.

Predisporre, nella realtà fisica contemporanea, un sistema spazio-temporale aperto alla narrazione, capace di assorbire ogni suono ma anche di sollecitare ogni anelito di poesia, significa costruire quel luogo all'interno del quale può irrompere l'imprevisto², può manifestarsi l'evento. L'architettura crea i presupposti, svela tutte le più cristalline e precise relazioni affinché ciò avvenga, affinché la forma si arricchisca di qualcosa di misterioso ed immateriale che riesce a trasfigurare l'immagine in magia.

L'evento, l'epitania dell'anima più vera dell'opera d'arte, non ha esclusivamente bisogno della più coerente regolarità ma, soprattutto, della strutturazione di un'assenza, di una sorta di quiete poetica, della calma e serena composizione delle cose. Il silenzio deve essere, allora, assunto come valore, come un'armonia che si esplicita sottraendo i suoni o un colore che si qualifica diminuendo il numero delle parole.

Nella contemporaneità il tempo è strettamente connaturato allo spazio. Quel tempo che nella concezione classica è "computato", con un'inizio ed una fine certa, adesso tende sempre più ad una sorta di progressione infinita e continua. Anche l'idea di spazio si approssima ad una fluida entità che riesce ad appropriarsi quanto più possibile dei fatti fusi: può fare a meno dei suoi rettilini, non necessita quasi più dei muri, tradizionalmente intesi. In un siffatto contesto spazio-temporale, in cui l'istante diventa infinito e lo spazio disponibile alla commissione ed alla contaminazione, rende possibile il verificarsi dell'evento.

Certo, si tratta di capire come tradurre tale fluidità e tale assenza (intesa come sospensione del dire) in materia architettonica. Ovvero, in altre parole, come pervenire ancora una volta al problema cordine dell'architettura: tradurre la costruzione in edificazione³. Ciò, che può apparire una semplice esaltazione dei termini precisi di un problema. In realtà presenta un certo grado di complessità soprattutto per la natura molteplice del contesto in cui l'architettura deve costruire (o selezionare) i suoi significati. Di certo, la costruzione diventa edificazione, in grado di accogliere e di nutrire la nostra anima, solo a condizione di far propri i contenuti immateriali del nostro tempo: intrinseche l'invisibile spirituale.

Si tratta ancora una volta di coniugare la struttura del visibile (la materia fisica dell'architettura) con la struttura dell'invisibile (il contenuto dell'architettura). Pensate che l'architetto possa costituire l'interfaccia di questi due sistemi complessi significando restituire al nostro fare quella dignità che appartiene al sapere: attribuire coerenza alle cose, saper progettare il presente. In fondo, si tratta sempre di fare la spola tra lo spazio metrico dei numeri e lo spazio visionario e delicato del sogno, trasformando questi due sistemi nella verità dello spazio architettonico.

La struttura del visibile e quella dell'invisibile, nello spazio dell'architettura riesce, così, a predisporre le condizioni affinché l'evento si verifichi.

La difficoltà, allora, ritornando al nostro fare progettuale, risiede appunto nel fatto che lo spazio di cui parlano si struttura per mezzo della materia. Pertanto, la spiritualità dell'invisibile deve per forza fare i conti con le regole ed i principi precisi ed ineludibili della materia, con la difficoltà di lavorare la pietra, con il dominio dell'equilibrio dei corpi, ecc. Tuttavia mai deve venir meno l'ottimismo e la fiducia che l'evento possa manifestarsi, che l'angelo possa abitare l'architettura e che questo possa trasfigurarsi e trasfigurare, elevando, l'uomo.

Animati, allora, da questa nuova o rinnovata coscienza spirituale dell'architettura, potremo ambire alla costruzione degli spazi aperti, alla libertà del possibile, poiché tutto è possibile in quegli spazi. Spazi che non gerarchizzano o organizzano i comportamenti, non indirizzano l'uomo verso la finitezza delle cose certe. Ben sapendo che si può solo predisporre o preparare le cose all'evento, senza mai pretendere di congegnarlo o cultuarlo nella materia, l'architettura diventa essa stessa avvenimento che costruisce luoghi dove mai niente è fermo, avvenimento che esiste ed è in grado di rendere possibili gli eventi.

1. Cf. Notes on the Synthesis of Form, 1961 (ed. it., Note sul sintesi della forma, Verona, 1967).

2. Quasi come avviene nelle partiture musicali di Silvano Bussotti, nelle quali la regolarità continua del pentagramma viene trasfigurata dall'azione di una concentrazione di segni. È interessante notare come ai fenomeni sonori corrisponda, per analogia, una trasfigurazione di ordine figurativo.

3. Sul senso che qui attribuiamo al termine edificazione cf. Martin Heidegger, Vorträge und Aufsätze, Tübingen 1954 (ed. it., G. Volffino, a cura di Saggi e Discorsi, Milano 1976); in particolare cfr. il saggio IV contenuto dal titolo "Costruire, abitare, pensare", pp. 96-108.

II.3 riflessioni sparse

*tavola rotonda con
Giovanni Chiaromonte
Federico Soriano Pelóez
Marcello Faletra
Stefano Andri
Michel Pochet
Giovanni Francesco Tuzzolino
Sebastiano Triscari
Pasquale Culotta*

Giovanni Chiaromento Il problema della modernità, quello che ci fa essere qui ora presenti e insieme, è quello che in maniera singolare Fabio Altano ha indicato presentando le cose di "pianta stellare" di Bruno Taut: la modernità è il passaggio dall'esperienza del vivente inteso come evento unico e irripetibile, ovvero come immagine, al vivente comprensibile solo attraverso il misurabile, valutabile, unicamente nella dimensione indifferente del numero e della quantità. Bruno Taut, nella giusta osservazione di Altano, indica quindi come luogo dell'uomo, come suo destino, il cristallo. Questo è il problema di un percorso della modernità: aver ridotto l'immagine del mondo e dell'uomo alla dimensione del cristallo, una figura declinabile all'infinito ma non vivente. Il poeta Josif Brodskij rinchiuso in un Gulag perché portava fedele all'evento misterioso della parola, rivendicava il fatto che l'uomo, come ogni essere vivente, è unico, singolare, irripetibile, e per questo responsabile. Ma questo è il problema: l'uomo, con il suo io unico e irripetibile vive dentro una storia che lo genera e vive dentro una comunità col suo inevitabile complesso di relazioni. In questo momento su questo pianeta siamo in sei miliardi ad essere unici e irripetibili, quindi con desideri unici irripetibili, che dovremmo abitare uno spazio unico e irripetibile. Questo è lo crisi della modernità, poiché la modernità tenta di risolvere questo problema che è il problema della qualità, ovvero della differenza, nella quantità e nella indifferenza e non può che fallire. Fondamentale mi sembra la testimonianza di Andrea Scacca nell'articolo che ha scritto sulla modificazione avvenuta allo ZEN di Gregotti a Palermo: questo piano, concepito nell'uniforme indifferenza del moderno, nel comportamento quotidiano dell'abitante unico e singolare viene via via modificato, acquisendo una dimensione personale e vivibile.

E allora bisogna comprendere un certo percorso della modernità americana, una modernità che vuol porsi se stessa contro la memoria come contro la storia. Hawthorn nel libro *Il fiume di marmo* del 1860 compiange il destino di chi si trova a vivere a Roma e in Italia, perché condannato a vivere dentro la storia: Le nostre case hanno fondazioni miliarie e per Hawthorn tutto il peccato, tutto il male, tutto il sangue versato dalla generazioni passate attraverso le antiche mura ci ritorna costantemente addosso. Negli Stati Uniti invece case, quartieri, città vengono rinnovati ogni generazione, lasciando libera ogni generazione da qualsiasi legame con il passato. Hawthorn ha una sua ragione, una profonda ragione: l'uomo che vive dentro la storia nella memoria del passato può diventare schiavo del passato, ovvero schiavo dei frapassati, quindi l'immagine della morte a cui poter vivere un nuovo destino non può che abbandonare la città che l'ha generato. E questo è il destino presente di Palermo.

A finché ogni uomo possiede sempre ad esempio uomo, cioè un io unico e irripetibile dentro la storia, deve scaturire nella sua vicenda esistenziale il paradosso dell'evento; e l'evento si rivela attraverso quella forma vivente che è la liturgia. Abraham J. Heschel, ha giustamente scritto nel volume intitolato *Il Sabato*, che il popolo ebreo ha potuto superare le persecuzioni inflitte dagli imperatori romani, come quelle tragicamente recenti del Nazismo, solo grazie alla liturgia. Brodskij ricorda che lo spazio è secondo rispetto al tempo, quel tempo che il Dio d'Israele glorifica nella festa del Sabato. Sospensione ogni attività, liberandoci da ogni passato, riconoscendo l'unico vero Signore del mondo. L'uomo ritrova la sua vera immagine, non il simulacro che è replica, copia, falsificazione, diabolica macchinazione di gran parte della modernità. Nelle sterminate distese delle abitazioni occidentali, dalla California fino a Istanbul, la omogeneizzante modernità del numero lascia oggi a ogni singola la straordinaria architettura virtuale di un destino apparentemente unico e individuale soltanto nei video-game interattivi o nelle vie della Babel contemporanea di nome Internet.

Federico Soriano Pelizzetti Vorrei sottolineare i termini che maggiormente mi hanno interessato in questi giorni e le parole che costruiscono una continuità nei discorsi.

La prima terminologia è "condizione nomade", lo credo che si sia verificando una trasformazione nell'uomo, della sua visione sedentaria della vita e della realtà, in una visione nomade della vita e della realtà. L'uomo sedentario è quello che rimane fisso in un punto della terra, ma è anche colui che rimane ancorato ad una concezione del pensiero; l'uomo contemporaneo è nomade perché comincia a dubitare, perché pensa che può cambiare posto, nello spazio, nel tempo, nel

penso. La mancanza di certezza invece di essere un errore può essere un valore positivo. Per questa ragione l'angelo costituisce un aspetto attuale della contemporaneità, perché nessuno immagina un angelo sedentario, tutti pensano ad un angelo in movimento alla ricerca del suo posto.

La seconda parola chiave è "trasversalità": lo credo che nella conoscenza attuale ci sia questo calore di trasversalità. L'architettura la comprendi attraverso tutto il resto delle cose: la politica, la filosofia, la sociologia. Lo stesso accade per le altre discipline. Non è mescolanza né contraddizione, è trasversalità. Per questo non dovremmo contrapporre il visibile all'invisibile, la materialità alla spiritualità. Dovremmo invece dire di vedere il visibile attraverso l'invisibile e l'invisibile attraverso il visibile, o vedere il materiale attraverso la condizione spirituale e lo spirituale attraverso la condizione materiale. Questo può dare risultati interessanti: pensare allo spazio domestico come ad uno spazio pubblico, o pensare ad uno spazio pubblico attraverso una visione domestica.

La terza parola è "disposizione", anziché composizione o geometria, e prendo spunto dalla frase che ho detto ieri: "la forma contemporanea è una forma qualsiasi, perché è quella che permette che succomma altro"; per questo credo che lo spazio è quello che permette qualsiasi cosa, che permette il disporci di una vita nomade o di una vita sedentaria, per questo penso che l'ordine non si genera attraverso la geometrizzazione dello spazio, ma attraverso la disposizione. Ad esempio per concretizzare quello che Fabio Altarac diceva ieri può dire che: ci sono due modi di lavorare lo tema: quello dell'agricoltore che, dividendo la terra con i canali per l'acqua, crea un paesaggio reticolare e il controllo spaziale che ha il pastore che lascia che le pecore si organizzino nel territorio liberamente. In questo caso il territorio ha le sue condizioni, il sole, la crescita dell'erba, l'acqua, ma queste cose non sono determinanti per il modo in cui si dispongono le pecore. Ci sono dei rapporti non quantificabili, avvengono degli eventi casuali. Per esempio, quando andiamo in spiaggia ci disponiamo a distanze identiche, però poi c'è un movimento di disposizione: se c'è qualcuno che tiene il volume della radio troppo alto ci separiamo e la distanza aumenta; se c'è una persona che racconta barzellette divertenti o una bella ragazza tendiamo ad avvicinarci. Credo che lo spazio contemporaneo debba permettere di controllare queste disposizioni del luogo, però, allo stesso tempo, consentire che si produca questa disposizione. Introduciamo un valore non meccanizzato che può essere quello spirituale, quello indomito che appartiene alla vita, la reazione alle informazioni che riceviamo in ogni istante, o il proprio sentimento che è il valore più mutabile che l'uomo ha.

Marcello Faletra Sono state fatte osservazioni di ordine estetico, filosofico, ma mi sembra che c'è un piccolo assente, che in realtà è qualcosa di più di un piccolo assente, una considerazione di ordine storico e sociologico. Considerato che il tema è proprio l'angelo e, soprattutto, in relazione con la casa, non possiamo omettere di ricordare che la nozione di casa è storicamente recente. Prima della nascita dei mercati - e pongo una data quanto meno approssimativa, il Trecento - non si ha una percezione sociale dell'idea di casa intesa come spazio di una volontà libera e individuale, ma questo per la stessa ragione per cui l'individuo, cioè la nozione che abbiamo di esso, quella condannata dall'umanesimo, nasce proprio con esso. La percezione dell'individuo come soggetto desiderante rientra in una visione latita del mondo. Nel oggi, in qualche modo ereditiamo e nello stesso tempo sconfiniamo questa percezione della casa legata alla nazione d'individuo. Il tema che stiamo trattando, pertanto, deve tenere conto di ciò. La relazione che ho escogitato questa mattina, estremamente interessante, pone delle questioni in questo senso. Le architetture che ci ha mostrato Andriù sono architetture esemplificative di un rapporto con lo spazio in cui è assente la relazione fra individuo e casa, sono architetture comunitarie, rituali, templi, luoghi sacri, ecc. Soprattutto sono architetture di epoche in cui non si ha un'idea di casa come espressione di una libera volontà e, soprattutto, di epoche in cui le società non hanno una struttura cosiddetta democratica.

Nella storia dell'umanità, e parlo della storia in un lessico molto ampio - di tempo - ieri qualcuno parlava della preistoria, quindi un tempo storico considerevole - l'individuo non è stato mai inteso come 'anima' (nel senso metafisico che diamo a quest'espressione), o visto che qui, in questi gior-

ni, si è dibattuto del rapporto fra anima e casa, faccio una considerazione in modo estemporaneo: di quale anima ha partecipato l'uomo se non di un'anima ingenerata (riproduzione di una forma sociale del sacro) più che geneica, immessa più che prodotta da lui stesso.

Ecco due miti greci: quello d'Icaro e quello di Prometeo.

Quando queste due figure, per metà angeli e per metà umani, cercano di mediare il rapporto degli uomini con l'Olimpo, sono punite; uno è incatenato, all'altro gli si sciolgono le ali. In altre parole il senso di questa osservazione è questo: laddove, nell'antichità, i processi di "articolizzazione tecnica" sono stati provocati attraverso figure mitologiche, queste figure sono state esemplarmente punite, l'ordinamento del potere religioso corrisponde all'ordinamento di quello terreno. La legge morale è che la grande creatura mitologica dei passati, da qualunque parte essa provenga, spesso contempla figure della punizione, e queste figure sottendono processi di mediazione in funzione della tecnica, cioè del passaggio della conoscenza, del sapere, dal divino all'umano. Non è un caso che la bibbia era stata vietata nella formulazione volgare e che soltanto alla fine, contemporaneamente alla scoperta dell'America e della stampa, viene tradotta in lingua volgare, diventando così un patrimonio disponibile per tutti per la formazione della propria anima (naturalmente va qui rilevato che la cultura del cristianesimo non concepisce anima al di fuori del proprio universo religioso).

Questo è un problema molto importante che non va trascurato. Ora, visto che la casa è una questione, da questo punto di vista, moderna - non da punto di vista dell'estetica della modernità che possiamo far risalire a Baudelaire o anche a Kant quando parla del sublime, ma dal punto di vista storico-economico - a partire dalla nascita del mercato l'anima effettivamente incomincia a diventare un problema individuale.

Oggi c'è una forza che cerca di prendere in ostaggio quest'anima, ed è la logica del mercato, la logica del nuovo ordine economico mondiale che si interpone fra noi e quest'anima, o ciò che resta di essa (processi di soggettivizzazione secondo l'espressione di Foucault). E mi permetto un'ulteriore considerazione: pongo l'attenzione sul desiderio individuale. I processi di rappresentazione della dimensione temporale e quindi anche dell'anima sono processi che spesso sono confiscati dal mondo che ci circonda: come accade nelle merci e nelle immagini pubblicitarie. Questo è un problema d'ordine etico e non d'ordine morale. È una definizione che mi pare rilevante, perché i miti dell'antichità e le grandi strutture archetipiche che li sostengono, spesso, fanno valere insegnamenti d'ordine morale, sono delle parole d'ordine; il problema etico attuale è un problema spesso individuale che la modernità in qualche modo ci consegna, perché è legato al desiderio. La casa è un fatto specificamente individuale. Ed ecco la questione di fondo: come può un architetto interpretare il desiderio di un'altro? Questo è un problema d'ordine etico che ogni architetto, credo, debba porsi nel momento in cui inizia a lavorare alla casa intesa come "casa dell'angelo", e nella proposizione che ne sto dando la casa dell'angelo è la casa del Desiderio. E non esiste un desiderio universale, non esiste una dimensione archetipale da questo punto di vista. Il desiderio, proprio perché sempre colpevolizzato, è sempre stato una realtà nascosta. Questo è il problema che a mio avviso non può essere omesso. Come fa un architetto ad interpretare il desiderio dell'Altro? Ecco, ritorno alla considerazione che facevo ieri: il passaggio dall'opera all'evento è esattamente questo: l'opera spesso si serve di modelli. Il desiderio invece è qualcosa che sconnessa qualsiasi modello, qualsiasi proposizione che cerca di creare una struttura in qualche modo organicamente unitaria e fisica. E certamente questo non risponde alla questione individuale del desiderio che appartiene all'ordine dell'evento.

Una volta c'era il villaggio e il feudatario che parlava di anime: ogni feudo stabiliva la propria potenza a partire dalla quantità di anime che possedeva. L'anima, in qualche modo, era un'elargizione, non certamente una dimensione individuale. Noi concepiamo questa dimensione storica e, in un certo senso, non possiamo farne a meno, i processi di "clinacinto del mondo" (la perdita della fraschedenza dovuta all'irruzione delle merci del capitalismo) comportano inevitabilmente anche - paradosseamente - una percezione "democratica" (cioè terrena, materiale o anche felicitistica) del religioso. Purtroppo, le parole democrazia e religione assieme creano un connubio che non mi piace dal punto di vista linguistico, ma non posso in questa sede esprimere diverso-

mente (occorreverebbe un seminario a parte), questa dimensione religiosa non può essere descritta ad alcun modello, ci appartiene, ognuno di noi elabora nello "spirto", ognuno di noi plange, ride, eccede nella propria corporeità e nella propria "spiritualità", indipendentemente da qualsiasi processo spirituale che venga posto come modello. E allora quando un architetto crea una casa, e questa casa è "la casa dell'angelo", mi chiedo, possono esistere modelli?

Stefano Andri I temi sono moltissimi, quindi è impossibile per me fare una sintesi, anche perché sono arrivato per ultimo. Cercherò, invece, di introdurre un altro elemento che può essere di chiarificazione per alcuni ragionamenti fatti oggi e per fugare qualche equivoco che, forse, ho generato involontariamente. Vorrei dire che ciò che l'uomo moderno sperimenta è l'elemento della libertà o, comunque, l'onore del desiderio della libertà e, quindi, dell'esperienza individuale che, come abbiamo sentito nel precedente intervento, può essere molteplice e anche estremamente diversificata. Questo è specifico della modernità, non esisteva in tempi passati dove invece voleva la rivelazione, la legge di tipo morale, famile, religioso e così via. Quindi abbiamo questa polarità, il punto da cui siamo partiti e dove siamo arrivati, una polarità che sembra inconciliabile. Eppure noi, facendo riferimento a questa situazione di libertà, possiamo provare, sperimentare, però questo sperimentalare ha senso se poi ne tralasciamo degli insegnamenti individuali, se riusciamo ad orientarci in tutto quello che ci circonda.

Voltando pagina e cercando di aggiungere materia al nostro ragionare, è visto che sempre questo tema dell'angelo ci appassiona, evidenziando un risvolto del tema di cui non ho ancora accennato - non so se qualcun altro l'ha fatto ieri. Noi pensiamo all'angelo come un essere o a un'idea meravigliosa, però ci sono anche gli angeli decaduti, ci sono anche aspetti estremamente contraddittori di questa dimensione del "soprasensibile" o del "sociale", non tutto ciò che incontriamo in queste possibilità che la libertà della modernità ci consente ha lo stesso valore. Vorrei accennare solamente ad un paio di possibili incontri con queste presenze di angeli decaduti che hanno, anche loro, notevole concretezza e fascino. Direi che una possibilità è quella di entrare nella dimensione dell'illusione: uno di questi angeli può suggerirci una dimensione dell'esperienza che ci porta nell'illusione, nella virtualità, nella astrattezza, in qualcosa che non ha un fondamento concreto in relazione al nostro essere uomini. In un certo senso il simbolo, di cui abbiamo parlato, talvolta anche positivamente, avendo perso la forza del passato, oggi si presenta solamente come un'astrazione illusoria. E così vorrei chiarire anche un equivoco che posso aver generato: questo recupero di dimensioni di coscienza attraverso il quale siamo passati nella storia, non deve essere inteso come un tornare indietro, cioè riutilizzare dei simboli, dei miti, un atteggiamento religioso di tipo dogmatico, rivelatore, questo sarebbe appunto tornare in una dimensione illusoria passata che non ci appartiene più. La conquista di una dimensione spirituale deve, invece, o può, passare per altro via. E il passaggio che può darci questa indicazione è quello del recupero in termini nuovi dell'esperienza viva attraverso immagini viventi, non morte come il simbolo. E qui ci troviamo di fronte all'altra spiegazione pericolosa, o comunque possibile, che un angelo decaduto può dare, quella della realtà materiale, concreta, fine a se stessa, cioè esattamente l'opposto dell'illusione astratta. Vediamo come nel mondo contemporaneo tutto spinga anche in questa direzione: concepire la realtà come se fosse fatto solo di materie, concepire la vita dell'uomo fatta solo di merci, di interessi economici materiali, concepire tutta la vita, tutto l'esperienza dell'uomo come un succedersi di meccanismi, di processi meccanici che conferiscono il massimo valore a tutto quello che è misurabile secondo quantità, numero, peso, una sorta di meccanizzazione della realtà che è esattamente l'opposto, secondo il mio punto di vista, dell'altro aspetto, quello della fuga nel sogno illusorio. Quindi la meccanizzazione e la materializzazione e l'illusorietà, sono esperienze estremamente interessanti da fare, ma, secondo me, sono i suggerimenti di angeli a cui non vorremmo riferirci. Queste due fughe, in un certo senso, portano alla disumanizzazione dell'uomo. La privazione del senso della realtà fa sì che tutto diventi virtuale, un'astrazione, magari fascinosa. Sottrae l'uomo alla realtà concreta, sottrae l'architettura alla sua dimensione più propria che è la dimensione artistica facendola diventare una tecnica, una tecnica normativa, economica, una tecnica in senso proprio, che scade nell'edilizia, un'edilizia magari evoluta che però non è archi-

tuttura. E sottrae l'uomo e l'architettura stessa ai bisogni reali, ai bisogni di tipo animico, psicologico, alla sua vita interiore, sottrae l'uomo alla vita sociale, all'incontro con l'altro. Con questo non voglio riferirmi alle leggi, ai regolamenti che normano i rapporti tra gli uomini, questo è la dimensione giuridica, ma alla dimensione spirituale della socialità, al fatto che costruire la casa per un altro non significa proiettare le proprie rappresentazioni ma significa andare incontro a questo altro, diventare lui sentire come lui essere lui. Una reale e concreta dimensione sociale dell'incontro con l'altro l'angelo decaduto vuole impedirlo, spingendoci verso l'astrazione oppure verso l'eccessiva materialità. D'altri che la via, invece, è proprio quella di sviluppare una umanità facendo pomer sulle facoltà che la mente umana ha, che sono molto più ricche di quelle finora riconosciute. L'uomo ha delle grandi potenzialità sia in termini di sensibilità, sia in termini di comprensione dell'altro, sia in termini anche di comprensione razionale delle cose, di pensiero. Tutto questo va sviluppato per riportare l'umanità nel nostro operato e ripristinare questa dimensione umana. D'altri che l'angelo 'buono' questo vuole da noi, che diventiamo non dei nuovi dei o superuomini - questa è stata una terribile tentazione - né dall'altra parte degli animali dediti solo alla brama, ma veramente uomini nel senso pieno della loro capacità di essere se stessi e anche insieme agli altri.

Michel Pochet Per un attimo rimanei sulla scia di quello che abbiamo appena sentito. Pensando a voi architetti, o comunque artisti, mi viene di sotto neanche la dignità di una vocazione, di un'identità che in questo momento della vostra vita state conoscendo, della vostra responsabilità sociale, verso il mondo, verso le altre persone. La dignità di essere capaci di ascoltare l'angelo, cioè di avere un'ispirazione, di riceverne in qualche modo una conoscenza, di patere entrate, in quanto architetti, nella vita di un'altra persona. Oppure di formulare immagini che non sono solo per voi, ma che attraverso voi saranno per tutti. Tutto lo storia dell'arte ci racconta di immagini passate attraverso la mente e le mani di artisti, in un determinato momento e luogo, che poi sono diventate significative per tantissime persone, magari anche dopo millenni. E questa è la vostra vocazione, la vostra dignità, secondo me molto grande. Questa dignità è una responsabilità legata anche ad un senso di umiltà se si vuole incontrare l'angelo a cui dobbiamo riconoscere, in qualche modo, la potenza dell'ispirazione. L'ispirazione è venuta a noi, siamo noi che la mettiamo in atto, però non è nostra. Credo, per quello che ho potuto vivere, vedere, sentire da artisti leggere nelle loro opere, che c'è sempre uno stupore nell'arte operato, un evento che crea uno stupore. Non sono d'accordo che un'opera d'arte sia qualche cosa che possiamo comprendere del tutto che, soprattutto, possiamo pagare. Chi può pagare l'arte? Chi può pagare la bellezza? Con quale diritto ci si può impossessare della bellezza? È semplicemente stupido pensarlo, perché appartiene ad un'altra dimensione, appunto è un evento, una cosa che stupisce l'artista stesso. Penso che ne avrete fatto già esperienza, comunque vi auguro di stupirvi di quello che fate scoprendo che solo voi potete farlo. Se qualcosa vi caratterizza è proprio questo. Però più un'opera d'arte è rappresentativa dell'artista più credo che l'artista si renda conto che è qualcosa di ciò che delle proprie possibilità. Ecco parola! questa dignità, questa responsabilità, l'umiltà di domandarsi cosa siamo noi per riuscire a fare questo, cosa siamo noi per poter incarnare una tale bellezza. Cosa siamo noi? Questo fa riferimento a un'altra domanda biblica legata all'angelo, l'angelo che dice "Tu sarai madre di Dio", e la risposta non è "cosa sono io per questo", ma "sai". Penso che in questo senso la creazione artistica è molto legata al mistero dell'incarnazione, cioè di un Dio completamente altro che però decide di limitarsi in una dimensione totalmente materiale; e chi deve essere il tramite per questo si chiede come è possibile. Come è possibile? Lo è veramente, ecco. Però torna a questa idea di vocazione, di responsabilità.

Vi voglio raccontare di un altro angelo che ho incontrato per un attimo. Era in Brasile con un giovane architetto - lo sono architetto diplomato dal governo francese, però la vita non mi ha concesso di praticare questa professione. Questo giovane architetto doveva fare un progetto e poiché, eravamo insieme l'abbiamo vissuto insieme. Si trattava di fare un centro di incontro, di spiritualità, in una splendida valle, abbastanza selvaggia. In Brasile, avevo notato in altri viaggi, vi è una terribile perdita di tutti i reperti storici, è rimasto poco, è rimasto qualcosa, nei posti dove non è avvenuto il commercio per distruggere tutta la storia, e il stranamente in questa valle c'era, in

mezzo, un piccolo acquedotto che portava ad un antico mulino in disuso. Era semplicissimo, molto povero, vi erano alcune arcate di pietre e mattoni, non era niente di particolare però dove struttura a questo luogo, diceva della presenza umana degli ultimi cento e cinquanta, duecento anni. L'idea dei comitenti era di demolirlo perché era pericolante, mentre noi stavamo convinti che dovesse essere salvato assolutamente per farlo diventare struttura, spina dorsale di tutto il nuovo insieme. Così abbiamo fatto questa proposta. È stato molto difficile convincerli perché sostenevano che sarebbe crollato. Poi siamo andati via e il nostro progetto è stato realizzato abbastanza fedelmente. Quando sono tornato due anni dopo, ecco l'angelo, credo che quell'acquedotto era qualcosa come l'angelo di quella valle. Diceva qualcosa di questo luogo, era restaurato tra l'altro bene, le cose funzionavano, e perciò era una gioia vederlo l'acqua di nuovo con il suo suono, la sua luce. Ad un certo momento sono passato accanto alla parte originaria di questo acquedotto, che aveva resistito benissimo, era bella, riviveva, e, credetemi se volete, vi dico che ho sentito questo muro dirmi grazie di averlo salvato.

Giovanni Francesco Tuzzolino Il ruolo che stamane Fabio Alfano mi attribuisce, quello cioè di interessere un collegamento tra tutte le ricche esposizioni che si sono succedute mi pare un po' arduo: ritengo, inoltre, che appena abbastanza riduttivo ricercare un confine nel quale imbrigliare ogni ragionamento. Sono convinto, viceversa, che sia più fecondo lasciare cogliere tutti i discorsi sin qui fatti, tenendo conto di quella condizione parafattica suggerita da Marcello Pasetta. E importante, tuttavia, riflettere su alcune questioni: come, ad esempio, il sistema invisibile dello spirito riesca a convivere con il sistema logico suggerito dall'estetica contemporanea, di cui oggi si parlano o più riprese; oppure, come tutto ciò rientri nel nostro modo di fare architettura; o, quanto meno, come si rientri in discussione il nostro personale modo di intendere lo spazio architettonico. Valevo sottolineare alcune sollecitazioni poste nel denso e fecondo ragionamento qui condotto. Credo che sia molto importante comprendere che la nostra esperienza di architetti si muove all'interno di uno stato di liquidità, uno stato molto fluido in cui succedono tanti fatti e nel quale siamo inondati da molteplici esperienze. Si tratta per lo più di uno stato in cui l'identità delle cose e degli individui (di cui si parlava lei) non viene certo annullata, ma dispersa in un'infinità di accadimenti. Allora, paradossalmente tornerei a parlare della paura del foglio bianco che stamattina qualcuno paventava. Vorrei suggerire agli studenti che da domani si cimentino con il progetto di architettura di godere per un attimo del foglio bianco, delle fasi iniziali della personale ricerca della forma: di non avere paura dell'intollerabile smontaggio provocato dall'assenza di segni. La modernità e le teorie dell'architettura ci hanno posto dinanzi diversi metodi attraverso cui pervenire alla sintesi della forma e, di conseguenza, potremmo usufruire di molti temeri sui quali fondare la nostra esperienza della fase architettonica. Non è tuttavia ciò che a noi interessa prioritariamente: non riberchiamo, certo, espedienti deterministici con i quali raggiungere delle soluzioni di tipo logico-matematico: il percorso del progetto inizia con l'addensarsi di un significato a partire dal mognatico presente. Una sorta di bandolo immateriale di una molassa che solo noi siamo in grado di districare. Allora credo che il foglio bianco pesca, come metafora, predisporci ad una sorta di vuoto, di luogo mentale in cui potere fare entrare la ricca e caotica molteplicità delle esperienze. Dovremmo, pertanto, imparare a svuotare lo spazio mentale del progetto, per riempirlo dai processi narrativi della nostra contemporaneità. Potremmo esemplificare questo discorso attraverso la piemontese architettura progettata da Le Corbusier per Villa Savoye: si tratta di un'architettura che, in fondo, altro non fa che predisporre lo stesso fruttore ad una sua propria narrazione, ad identificare una personale visione del mondo. Così come la narrazione costituisce uno degli espedienti per strutturare lo spazio, allo stesso modo, in quegli spazi in cui essa è sfonda, tutti quei contenuti che il fruttore può immettervi riescono a configurare volta per volta un nuovo discorso significante. Ma qual è, allora, la narrazione cui dobbiamo settoppare lo spazio oggi? O, quanto meno, come si calma il vuoto dello spazio che attende una narrazione? Per rispondere alla domanda occorre prima di tutto comprendere quale sia oggi il ruolo dell'architetto nei riguardi della configurazione dello spazio della realtà fisica. All'architetto non rimane altro che saper disporre le cose (il che, si badi bene, non è poco). La forma, in quanto luogo delle

relazioni, e contemporaneamente geometria, composizione, ma forse qualcosa di più, qualcosa che ha a che vedere con le aspirazioni più profonde dell'uomo. Saper disporre le cose, quindi, equivale al saper comprendere l'uomo. L'architetto ha, sempre a che fare da una lato con la materia, la gravità, il peso della materia e, dall'altro, con la spiritualità, la rarefazione del pensiero: In sé sintetizza questa dualità. È importante, allora, riconoscere la densità dei fatti e lo "stato di cose". In cui siamo immersi (così come ce li descrive Wittgenstein), e predisposti all'ascolto: ascoltare le cose per cercare di comprendere la nostra presenza nel mondo. Lo scopo di questo seminario è, appunto, riflettere su come il sistema invisibile, spiritualità nascosta nel modo di fare architettura e come, alla luce di queste sollecitazioni, si rimetta in discussione il nostro stesso modo di intendere lo spazio architettonico.

In primo luogo, mi piace suggerirvi ciò che descrive molto bene il mio modo di costruire il progetto e che può intendersi come una straordinaria intersezione tra due modi molto diversi tra loro: l'architettura del visibile e quella dell'invisibile. Includendo nella prima tutto quel sistema di dati funzionali, legati ai bisogni dell'uomo, alle svariate esigenze pratiche dell'abitare ed alla tattica dell'edificio; nella seconda, invece, tutto quel sistema di azioni o di percorsi legati allo stare in un luogo. Non aggiungiamo niente di nuovo elencando tutti i parametri che intervengono nel fare architettura: la spiritualità, le emozioni, l'articolicità, la funzionalità. Mi pare, tuttavia, opportuno distinguere nettamente i due ambiti che interagiscono nel processo creativo del progetto. Dall'imitare in maniera chiara i due sistemi concettuali rende sicuramente più precise le modalità di costruzione delle relazioni formali all'interno dell'opera di architettura.

La costruzione del progetto si concretizza, sul foglio di carta, per mezzo di una strumentazione che aiuta a strutturare l'immagine di un luogo. Tuttavia bisogna tenere sempre presente che l'obiettivo di ogni speculazione è la concretezza dell'architettura che si organizza e dà forma, trasformandola, alla materia fisica. Ebbene, il progetto è quello strumento che rende operabile tale processo, elaborando la conciliazione fra i due opposti ovvero la conciliazione tra i dati visibili ed invisibili dell'architettura. È il progetto che consente la composizione fra i fatti materiali e immateriali dell'architettura.

Ciò che viene fuori dal dibattito odierno, a proposito dello spazio e del tempo dell'architettura, è la consapevolezza che proprio in questo spazio e in questo tempo dove poterà incomparire l'imprevisto, il sistema spaziale che l'architetto predispone è da intendersi come quell'luogo all'interno del quale si manifesta l'imprevisto. Quasi come avviene nelle partiture musicali di Silvano Bussotti o di Luigi Nono, nelle quali la regolarità continua della narrazione ormonica viene trasfigurata dalla repentina irruzione di uno concentrazione di suoni: ovvero come succede nelle cosiddette piazze libere, aperte (in cui le pareti perimetrali non chiudono lo spazio ma rendono problematica la relazione fra interno ed esterno), fluttuanti o anomorfe: semplici o regolari impianti spaziali in grado di accogliere l'imprevisto, di predisporsi alla contaminazione con elementi altri ed estranei. La manifestazione dell'evento necessita della più coerente regolarità, della strutturazione di un'essenza, di una sorta di quale poesia che rende possibile e significativa l'offesa.

Lo spazio della contemporaneità è essenzialmente fluido, può fare a meno dei suoi tradizionali recinti, non necessita più dei muri. La stessa relazione tra tempo e spazio configura il luogo della sospensione di qualsivoglia certezza e dell'apertura alle infinite possibilità della vita.

Credo che si possa tornare a progettare il presente, a ridare coerenza al mondo solo a partire da questa consapevolezza. Questa nuova (o rinnovata) coscienza schiude la ricerca architettonica a nuovi e moderni obiettivi i quali necessariamente offriranno inedite e sorprendenti verità al progetto.

Sebastiano Tricarico Di certo, dagli interventi di questi giorni non sono emerse delle certezze, piuttosto si potrebbe affermare il contrario. Tuttavia, dal Seminario è venuta fuori, chiaramente, una certa tensione: tensione verso l'altro, tensione dell'intelligenza, tensione scaturita da dubbi... tensione nel bisogno di capire il nostro essere artisti nella contemporaneità. E credo che questa "tensione critica" rappresenti la più grande eredità del Movimento Moderno: il bisogno di porsi continuamente nuove domande nel fare architettura. Nella ricerca del vero e del senso nel nostro fare

artistico. ...In questo slamo all'interno del Moderno; e in questa tensione di nuovo che verrà c'è il vivere della nostra contemporaneità. Dunque, è all'interno della tradizione del Movimento Moderno che è già tracciata una strada possibile da cui iniziare un percorso, per poter indire a ragionare intorno a questa "casa dell'angelo", lavorando insieme agli studenti che affronteranno concretamente il tema progettuale. Questa "casa nuova", per ciascuno, avrà forme differenti, semplici o complesse; qualcuno si sotterrerà nella definizione del dettaglio della bucatura di una finestra per inquadrare significativi scorsi così come potrebbe fare l'artista con un quadro, mentre altri lavoreranno sullo spazio interno o sui materiali; sappiamo che le strade del progetto sono infinite. Ma quello che più mi interessa e incuriosisce non è tanto cosa riuscite a fare, ma scoprire il come riuscire a progettare questa "casa dell'angelo". Come accennavo in premessa, sento che ci sono tante energie positive che si vanno compenando verso un "procedimento" nuovo nel fare architettura che, chissà, non lo sappiamo ancora, potrà avere un suo seguito. L'augurio che faccio agli studenti è di poter ripetere, in qualche modo, l'esperienza emozionale del "nuovo" fatta da Kandinsky all'inizio della sua ricerca pittorica. Una mattina - ancora dipingeva in forme naturalistiche - entrando nel suo atelier, provò una forte emozione di fronte a un quadro illuminato da una particolare luce, quadro che non riconobbe subito come suo perché la sera precedente, distrattamente, lo aveva lasciato capovolto; ma da quel momento Kandinsky decise di non dipingere più oggetti o soggetti naturali e lasciarsi emozionare solo dai colori e dalla geometria delle forme iniziano quella che poi è stata la sua nuova ricerca dello spirituale nell'arte.

Pasquale Culotta Mi sono appuntato alcune cose poiché ho il compito di chiudere le tre sezioni del Seminario.

Anzitutto le due direzioni del lavoro, quella didattica e quella speculativa. La preparazione che abbiamo fatto del Seminario ha individuato nei passaggi, nel commento affidato ad Alfano, a Tuzzolino e a Tricoci, il compito di infilare la tessitura tra i due percorsi. Tra poco ci lasceremo e ciascuno riprenderà la attività propria, del proprio mestiere, e continueremo a seguire anche i ragionamenti fatti, o ne affronteremo altri: Claramente fotograferà, Soriano progetterà architetture, Rocher dipingera e anche Faliero e gli altri, i seminaristi saranno occupati dalle attività progettuali o loro assegnate. E allora cosa vorrà dire il Seminario, cioè questi due giorni, per ognuno di noi sia per chi ha mestiere, sia per chi vuole addentrarsi ad esso. Questo è il punto, dobbiamo ricordare tutto ciò che la speculazione di queste due giornate ha prodotto all'interno del nostro mestiere. E li cominciano le sicurezze, la sicurezza di poter agire, non la paura. Il pittore ha la sicurezza perché ha già dipinto, si è addentrato a dipingere, lo ha fatto per dieci, venti, trent'anni. Per quanto riguarda voi studenti niente paura del foglio bianco, lo sappiamo noi che siamo già addentrati, voi siete qui, avevate accennato di fare questo Laboratorio, non per sentire i nostri ragionamenti, e quindi per avere paura di questi, ma perché avevate fatto la libera scelta di addentrarvi al mestiere, questo è il punto. Due giorni lo abbiamo avuto la presentazione del privato indossato da Giovanni Paolo II per l'apertura dell'Anno Santo, con un eremita d'eccezione, monsignore Crispino Valenzano, e con don Stefano Zanella il sarto, lo stilista, l'artista che ha disegnato e confezionato il mento. La testimonianza di quest'ultimo è stata estremamente importante, abbiamo capito della sua esperienza come un giovane artista, che aveva però mestiere, non ha avuto esitazione alcuna a disegnare e realizzare il privato del ferro millenario della Cristianità, con un notevole carico di responsabilità. Si è addentrato con il suo mestiere per trovare la risposta artistica, con gli strumenti di cui disponeva, a ciò che gli era stato richiesto. Quindi addentrarsi bona al mestiere, questo è il punto, perché senza questo mestiere non si fa nulla.

Riguardo al tema, "la casa dell'angelo", permettendomi di fare un ringraziamento a Fabio Alfano che da più anni ci conduce sapientemente e sviluppa la nostra attenzione verso un ambito tematico ricco e complesso che apre continuamente questioni che ci ricordano con le riflessioni fatte da tanti altri studiosi.

Le vocali che abbiamo ascoltato sono state, infatti, sassi lanciati sullo specchio d'acqua che appartiene alla conoscenza di ognuno di noi, e al contatto questi sassi hanno generato cerchi di riflessione, di rimandi, di curiosità. I cerchi si sono allargati, inhecciori, e poi sono progressivamente scom-

parsi o scompariranno. Lo specchio d'acqua per il visibile ritornerà ad assumere l'aspetto di prima, ma il sasso ha fatto un percorso invisibile, e continua a fare un percorso invisibile sotto la superficie dell'acqua, sfiorando strati, particelle in sospensione, atomi, fibre, toccando poi il fondo di cui ne rimuoverà depositi, sostanze accumulate nel tempo. Così il sasso è stato accolto dall'acqua, è entrato a far parte del deposito personale, è diventato materiale disponibile del patrimonio di conoscenze di ciascuno. Io come architetto lo potrò utilizzare per le mie attività, chissà, però, quando e come attingerò alle cose che ci siamo detti qui oggi, un'altra occasione potrà rimettere tutto in discussione. E allora mi sembra più facile parlare della seconda pista, quella didattica. Il Seminario oggi pomeriggio si sposta in altro luogo e affronterà i lavori della progettazione, avverrà, cioè, in concreto il franghettoamento sullo specifico, su un'occasione di lavoro, su un programma definito. Perché il programma è definito, assegnato con tempi, mezzi, modalità, già precise dalla committente che siamo noi. L'artista, l'architetto, pittore, scultore deve produrre una risposta significativa, cioè utile, solida e bella; questo è il punto. L'artista-progettista deve sentirsi impegnato a trovare nella soluzione il modo di dare corpo all'evento che si vuole annunciare nello spazio. La concretezza sta poi nel riscontro, nelle possibilità che gli altri possono vedere ciò che essa ha cercato di esprimere con la sua arte della creazione.

Per concludere vi leggo uno degli ultimi scritti di Giovanni Michelucci, ormai novantenne dal titolo "L'angelo":

"Ero entrato in un bosco, uno di quei boschi dove c'è l'odore delle foglie marce, delle castagne e dove ci sono tutti i colori della campagna toscana, ecco appunto gioco preso dal fascino degli odori, dai movimenti dei rami e dei tronchi, dai raggi del sole che filtravano... Stava vivendo il bosco, quando scopri, o immagino di scoprire, una piccola capanna, piccolissima, dove ci poteva stare pochissima gente o nessuno. Una capanna ridotta piuttosto male, che aveva la porta semiaperta. E guardandola mi chiedevo chi mai potesse vivere in così poco spazio. Con questo interrogativo mi sono avvicinato alla porta e dalla spiraglio ho potuto intravedere all'interno un'ala che si muoveva lentamente. Cioè era un angelo che con quel movimento dell'ala creava nell'ambiente quell'atmosfera che è necessaria agli angeli per vivere, per continuare a vivere ancora fra noi. Meraviglia. Un angelo vive, all'angelo basta quello spazio..."

Allora c'è da porsi una domanda. Come mai lo spazio non basta mai all'uomo? Invece nella capanna ci sono degli esseri che vivono e mettono a posto tutte le loro piccole cose... quelli creano lo spazio, però non sono mica uomini, sono angeli...

Allora bisogna cambiare il mondo e che l'uomo divenga un angelo.
È possibile? Sì, è possibile".

II.4 altre due riflessioni

Spaesamento e reinvenzione

di Nino Barraco

Uno spaesamento ed una reinvenzione, ecco la casa dell'angelo. Inatualità e progetto, utopia e concretezza, follia del sogno e provocazione di vita. Disegno dell'uomo, sospeso tra la povertà e la bellezza, speranza di un domani come filo d'erba che intrappe col cemento. Ipotezi del cuore, più che della mente, nei giorni lunghi e amari di questo tempo. Progetto di una parola che, alla fine, è slancio che si rivelà, che sovabbonda di significati. Una operazione che esce fuori dalla storia mercantile, dalle progettazioni massive che hanno fatto prigioni e lusa col baratro. Scrive Fabio Altanox: "... la casa dell'angelo, allora, si propone come un insieme di spazi che rendono integrato il tradizionale abitare domestico con lo svolgimento di funzioni quali meditare, pregare, conoscere, contemplare, esprimersi, sognare, immaginare. Una tipologia nuova che accoglie spazi differenti, spazi 'profani' e 'sacri', spazi dell'ordinario e spazi dello 'strabbinario'". È la sfida, il rapporto nuovo con l'abitare, la reinvenzione di una casa che diventa connessione plenaria dell'uomo con tutti i suoi valori. Con il valore del sogno.

Il sogno come trasgressione della struttura, come situazione di ogni uomo che è cittadino, abitante di una storia, di una terra, e che però è anche spacciato, fuori della città, del tempo, delle cose. Una capacità-necessità di essere protago, che costituisce il mestiere fondamentale, permanente, dell'esistere.

E l'utopia, la veritiera, il sogno dell'uomo. Non si vive se non si è capaci di un sogno, se non si è capaci di pensare, di immaginare, di volere un "luogo" che non è mai esistito. Il rischio di oggi è che a questo mondo mercantile, ossessivo, competitivo, manca lo scandalo del sogno.

Ma qui, in questa idea illimitata della casa dell'angelo, il sogno c'è. C'è lo scandalo, la provocazione del sogno. Sono immagini, idee, studi, sono domande, ricerche, ipotesi per la costruzione di una novità, che contengono la suggestione del "dopo".

In questo senso, la casa dell'angelo non è una casa dove insiste una architettura convenzionale. È la sorpresa, al di fuori e al di là di ogni "costituito", è la ricerca, la nostalgia di una spiritualità, la tensione di un futuro, tensione di quest'uomo che ha raggiunto prospettive illimitate nella compenetrazione della natura (abbiamo il robot, il laser, il cervello elettronico, Internet) e che si ritrova, infinto da paure, che chiede un luogo, una speranza, un sogno da abitare.

Una casa per esprimersi, per contemplare, per pregare. Una dimensione familiare, culturale, sociale, religiosa, del sogno dell'uomo che diventa il sogno della casa stessa. È la domanda, la meraviglia di Khalil Gibran: "Non sogna forse la vostra casa? E, sognando, non abbandona la città, per il bosco o la sommità della collina?".

Un sogno, in cui mi piace raccogliere, qui, alcune prelezioni di lettura, lo sgomento di un cittadino teologico.

La casa, nel tempo, nello spazio, è, certamente, un'idea, una realtà laica, eppure è il luogo biblico di Dio.

Lo dico nella fede, ma nel rispetto di tutte le fedi e di chi trova difficoltà a credere. La casa è la "dimora" del mistero. È la casa di Nazareth, dove si compie la più strepitosa, immaginabile peripetia dell'amore di un Dio che decide di abitare nella carne di una donna.

È la casa di Betania, la frequentazione dell'amicizia, della relazione amabilissima di Cristo con Marta, con Maria, con Lazzaro;



pagina a fronte
M. Chagall, Il profeta Geremia, 1908
in questa pagina
R. van der Weyden, L'annunciazione, 1431

Dalla casa del Primo Testamento: "Ti ho costruito, o Signore, una casa potente" (1 Re 8,13) alla casa degli Atti degli Apostoli dove incombe lo Spirito, il Cenacolo, dove l'umanità entra nella sua più grande speranza storica.

È la più grande notizia, lo Spirito che sceglie l'uomo come sua casa. Ed è nell'Apocalisse che, addirittura, la salvezza cosmica si fa invito a casa: "Ecco lo sto alla porta e busco. Se qualcuno mi ascolta e mi apre, lo entrerà da lui e cenerà con lui, e lui con me" (Ap 3,20).

E c'è, poi, una seconda profezia. Die casa è alla fermata, arrivo. Eppure la verità è che la casa resta sempre passaggio, percorso, indicazione simbolica di una domanda esistenziale, segno di un bisogno, di una ulteriorità dell'abitare che sopravvive al precario del tempo.

La casa come parabola del nomadismo dell'uomo, alla ricerca del suo abitare definitivo, che chiede una tenda, una fermata, una consistenza immutabile, un abitare decisivo per il suo camminare di pellegrino, di forestiero. In questo 'frattempo' della storia, della terra, del precario, del mutevole.

La casa, allora, non più come 'stare' ma come parabola di un 'condire', metafora che rimanda ad una felicità abitativa senza fine, oltre ogni limite mutabile, precario, equivoco, del tempo.

La casa è l'angelo, lo ripeto, un tema sostanzialmente laico, e che però ha il fascino di una concordanza religiosa in cui si raccolgono i due segni. Una contiguità in cui l'angelo non è estraneo alla casa, ma è personaggio accanto, indicazione di un luogo e di una presenza, di un invisibile che si rende visibile attraverso il fruscio di un'alba.

È l'angelo che appare, che porta il povero nel seno di Abramo, che lotta con Giacobbe, che si rivela sulla soglia dell'uomo, che "si accampa" intorno a quelli che temono Dio e il suo popolo (cf. Sal 34,8).

Si pensi all'angelo che si fa compagno dell'uomo, di ogni Tobia alla ricerca della strada. E si pensi all'angelo del Getsemani che consola l'agonia di un Dio venuto a porre la sua dimora fra gli uomini, e che, invece, stramastra fuori dell'abitato.

Reinventare l'angelo (siamo sotto il manto di tutte le violenze, le paure, le pesti di un angelo-demonio), riappropriarsi dell'angelo, sollecitare l'angelo ad esistere.

Il giorno della "sospensione" dell'angelo sarebbe l'ultimo giorno inutile della storia, senza canto, senza festa, senza futuro. Il giorno degli Ebrei deportati: "Sui fiumi di BabILONIA, là sedevamo e piangevamo ricordandoci di Sion. Sul salice, in mezzo a quella terra, apprenderemo le nostre canti. Sì, là ci chiesero parole di canto i nostri deportatori, canzoni allegra i nostri oppressori: 'Canta-te i canti di Sion!', Come cantare i canti del Signore in terra straniera?" (Sal 137).

Eci è qui che l'angelo appare, oggi, come grido di giudizio, come condanna dello sterminio a lucidante di questo fine millennio.

La casa distrutta, oggi nel Kosovo, come nella storia di Ierusalem, di sempre. Lo sterminio dell'uomo, espropriato di un sogno, di un futuro, massacrato, deportato da una storia, da una cultura.

Accorato gemito di Ungaretti: "Di queste cose non è rimasto che qualche brandello di muro... è il mio cuore il paese più straziato". Storia di una tragedia che si squarcia ogni volta sull'uomo, che interroga tremendamente la responsabilità del mondo. Ma anche la speranza sulla quale giuriamo.

Nell'attesa di un angelo che ci apra il libro di Israele, la profetica di un giorno nel quale crediamo: "E il lupo abiterà con l'agnello, e la pantera si sdraiherà accanto alla capretta... e il bambino metterà la mano nel covo di serpenti velenosi" (Is 11,6-8).

Quel giorno si saprà che il sogno è possibile.

Quel giorno si saprà che le mani dell'uomo hanno costruito, davvero, sulla terra, la casa dell'angelo.



Lo spazio: dimensione simbolica tra l'immaginario e il reale

di Francesco La Rosa

Chiamandomi nella veste di psichiatra, ho voluto proporre alcuni punti di riflessione sull'idea dello spazio sollemondomi. In particolare, sulla sua dimensione simbolica.

E questo, innanzitutto, come il tempo, uno dei fondamentali parametri di orientamento per l'uomo: spazio e tempo, infatti, rappresentano i due punti di riferimento per eccellenza attraverso i quali questi articola il rapporto con il mondo, sia con quello esterno che con il suo mondo interiore.

Io credo che la possibilità di un confronto fra studi di estazioni differenti, e su un terreno così stimolante, ci uida perfettamente all'adattazione di un metodo di ricerca eminentemente ermeneutico, che forse si pone come utile strumento per avviare un autentico scambio, e quindi anche, giusto per parlarne Emanuele Zola, per recuperare "verità nascoste esposte in evidenza".

Dal punto di vista psicologico-psichiatrico, partendo da questo verifico, è veramente difficile dare una definizione dello spazio. Potremmo sentirci in qualche modo confortati dal fatto che se cerchiamo di ricavare, per esempio, dalla fisica una precisa indicazione, questa stessa ci dice che è quasi impossibile avere una nozione esauriente, definendolo una sorta di "stabilità virtuale" che si può riconoscere solo *ex adiuvantibus*, e soltanto nel momento in cui delle forme, degli elementi, dei corpi, in definitiva, lo occupano. Nel momento in cui questi corpi sono misurabili, allora, e solo allora, si può riconoscere dunque la presenza di questo particolare "volume dell'etere" o di questo particolare vuoto pieno di palpiti, di essenze e di energia.

E nella stessa malattia mentale per esempio, sia che questa si insinui sottilmente, o quando al contrario drammaticamente deflagra, è proprio questo riferimento, il riferimento allo spazio, dunque, uno dei principi ontologici e profondi che immediatamente si sovverte e muta ogni orientamento del paziente nella relazione col mondo dei sensi, della realtà e col suo vissuto interiore.

Come dire: l'uomo ha sempre avuto l'esigenza, nel momento in cui prende atto che esiste e nel momento in cui è proiettato all'esterno, di recuperare degli orientamenti, dei riferimenti esterni ed endorimici.

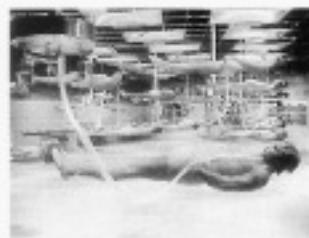
D'altra parte, se per un attimo ci rivolgiamo all'esperienza del Buddha, come il mito di tramanda lui stesso, quando nasce dal fiore di loto e fa i primi passi nell'esistenza, cerca subito un orientamento segnando con lo sguardo quattro punti che sanciranno uno spazio individuato - nella cultura occidentale i quattro punti cardinali.

Nel concetto della filosofia orientale c'è infatti l'idea di un Est che significa tutto ciò che sorge e che ha un suo progetto evolutivo verso il Nord, verso il *telos* per eccellenza, attraverso la determinazione dell'uomo e il pensiero che con la sua direzione e il suo logosimplime una via alla sua opera; ma c'è anche alla stessa maniera un'idea di conclusione, di fine, di ponente, che segna una parabola, toccata l'apice del disegno di ognuno, che si conclude in quel Sud della terra che accoglie freddamente e mestamente tutto ciò che è ormai concluso e finito nell'immaginario di chi inesorabilmente avverte, ma più in senso archetipico, ciò che è già segnato dentro di lui geneticamente, fenotipicamente, simbolicamente.

L'uomo è in quanto si può orientare dunque.

Ma come questi può riuscire a orientarsi nel mondo che lo circonda e nel suo mondo interiore?

Rispetto al mondo esterno, il parametro per eccellenza, lo "strumento" è il corpo ed è proprio grazie a questa apertura originaria all'esistenza che possiamo comprendere allora la definizione heideggeriana di corpo come



M. Crichton, Coma, 1980

"astuccio dell'anima" o come "abito del mondo". E lo stesso corpo che può anche rappresentare un confine, una demarcazione, una pelle, uno yato rispetto al mondo esterno, è lo stesso corpo che rappresenta uno strumento straordinario in grado di creare un'osmosi tra noi e la nostra anima (uso questo termine naturalmente non nell'accademia teologica); anima come "dimensione", in questo senso, come spazio molto vicino al concetto di psiche: un corpo dunque che attiva anche uno spazio contenitore, uno spazio che evoca la possibilità di recuperare le nostre emozioni, i nostri visuti, i nostri desideri, i nostri orribili direbbero i fenomenologi, il visuto interiore di ognuno di noi che riusciamo a "riconoscere" per questo aspetto e per questa qualità. Quando si parla di spazio, allora, come "spazio incontro", "spazio visuto", apriamo dunque finestre su un mondo straordinario che gli esistenti lo hanno concepito come il punto centrale: "esse est coesse" è il principio di fondo di questa filosofia, ovverosia, l'uomo è, in quanto si può consentire un confronto con l'altro da sé, l'uomo è. In quanto sente e avverte tutta una serie di esperienze, che come molti interni lo portano in una dimensione in cui poter riconoscere e riconoscersi, lo autoconfermano nel suo ruolo, in natura, di essere superiore e sergente.

E se per un ultimo volgessimo aprire uno spazio di riflessione su questo aspetto, vorrei riferirmi per esempio al rapporto madre-bambino come dimostrazione di quanto il contatto "pelle a pelle" è dunque "emozione a emozione". In questa coppia fin dalla vita uterina, rappresenta il punto centrale per la sopravvivenza fisica del bambino o per la sua salute psichica.

Questo camosì, questo passeggiò, questi visuti trasmessi attraverso il piano della metacomunicazione sono l'elemento centrale, almeno nell'ottica psicoanalitica, della costruzione della sfera affettiva di chi cresce, potrà e dovrà sempre contare su tutte quelle assicurazioni, quegli stimoli e quelle certezze che verranno sempre assicurate da una *imago materna* positiva, accogliente e provvida.

E questo corpo-spaço, che si connette e si centra su tale dimensione, ci fa pensare anche a tutti quei distutti della mente o a quelle situazioni della vita tremende, a volte dilaceranti in cui c'è anche una difficoltà a rapportarsi proprio con questo parametra. Eco, mi riferisco, per esempio, allo spazio del depresso che è uno spazio angusto, stretto, privo di speranza, tutto centrato sull'idea di fine, non solo fisica, ma anche di fine come momento di depravazione, a tutto fondo; così come anche lo spazio del maniaco che si apre a dismisura, che non ha più limiti, oppure allo spazio evanescente dell'anorettica che si va spegnendo, perché non c'è più alcuna possibilità di trattenere per sé, come Eco che si lascia andare nella sua evanescenza, intelice e illusio per il suo fallimento d'amore per Narciso, o, al contrario, allo spazio che si dilata a dismisura, espandendo ed implodendo in continui conati di vomito, che è lo spazio della bulimica che di questo si infiltra e si invade, perché non può più tenere un confine, e non solo rispetto a se stessa, ma anche rispetto al "sò mondo" che la circonda e la dilata. Penso ancora a uno spazio tremendamente difficile da accettare, lo spazio nell'attacco al panico, per esempio, quando tutto "è accelerato" in un sentimento di fuga immediata da una situazione insoportabile di paura e di angoscia che implica una soluzione subito risolutiva che metta fine a questo indescrivibile e penosissimo stato d'animo.

Ma un altro aspetto ancora su cui potesse aprire un discorso potrebbe riferirsi allo spazio come dimensione di universalità. Abbiamo introdotto il nostro discorso infatti recuperando l'idea di uno spazio critico, archetipico, l'uomo che esiste. Abbiamo parlato dello spazio relazionale come momento interpersonale che è lo spazio madre-bambino, uno spazio relazionale e interpersonale, emotivo e poetico connotato da un filo indebolito ed eterno; possiamo riferirci anche ad una dimensione che conclude ma che evoca nello stesso tempo, che trascende e che chiude a tutta una serie di proiezioni che possono essere centrate sull'idea di restituzione di un visuto interno: è lo spazio nella sua vera accademia simbolica, come può derivarsi dalle *Upanishad*, il testo sacro indiano che, proprio nella sua poesia può rappresentare una buona evocazione per aprire ad un'idea di universalità e di

cosmicità che solo una cultura orientalista può farci immaginare. Si dice festualmente nelle *Upanishad*: "In questa città del Brahmo che è il corpo, un esile punto forma una dimora dentro la quale vi è un piccolo spazio; bisogna riscrivere ciò che vi è dentro questo spazio, in questo secreto; bisogna proprio desiderare di conoscerlo". Quindi immaginiamo questo corpo, all'interno del corpo c'è un piccolo ma enorme spazio: l'esile punto. Il corpo è fatto qui come città del Brahmo, del Dio, ma questo spazio è qualche cosa che nell'accezione propria simbolica evoca tutto ciò che è il nostro corpo. "Quello del cuore è vasto quanto lo spazio - continua ancora le *Upanishad* - che abbraccia il nostro sguardo. L'uno e l'altro, il cielo e la terra, il dentro e fuori vi sono riuniti come anche il fuoco e l'aria, il sole e la luna, la fulgore e la costellazione e tutto ciò che appartiene a ciascuno di noi in questo mondo e ciò che a noi non appartiene.

Tutto ciò che viene tenuto in uno spazio, in un momento, in un essere, ma anche in un non essere".

Quindi il simbolo come momento che può mettere assieme e può finalmente far convivere parti perfino stridenti del nostro essere.

E allora, seguendo questo filo, non possiamo pensare al corpo nello spazio senza pensare contemporaneamente anche alla dimensione dello spazio nel corpo, del cosmo nel corpo, dell'infinito della mente nel corpo, a questo vuoto infinitesimale e psicologico, ma allo stesso tempo denso e fecondo, simbolico e proiettivo, una parte del tutto in una parola, il nostro corpo infatti, si potrebbe dire, è nello spazio come una goccia, è in un mare, comprendendo perfettamente al suo interno l'ambiente tutto, tutto ciò che ci appare allora come uno spazio vuoto e irrazionale che sia o pieno e ricco alla stessa maniera, può diventare reale soltanto quando la nostra città del Brahmo, quindi il corpo, usufruisce di una serie di collegamenti pianificati che, come ponti, connetti strade, ferrovie, consentono un continuo interscambio e quindi infinite interazioni. Così gli occhi, la voce, un gesto, coordinati dalla mente ci consentono il rapporto con lo spazio circostante che possiamo progettare e razionalizzare, vivere o solamente immaginare; ma, alla stessa maniera, questo spazio, questo elemento estero, può influenzare e condizionare i nostri visuti e il nostro comportamento.

E qui il tema dell'uomo nello spazio, nel cosmo o più in particolare nella "natura", in un'accezione più filosofica e steineriana.

È il tema del rapporto che l'uomo ha con l'Universo tutto, col creato come spazio o ambiente che ci circonda. Ed è proprio su questa relazione che l'individuo può invero riconoscere tutto il senso delle sue proiezioni, delle sue scelte, dei suoi gusti, delle sue esigenze, delle sue ragioni.

D'altra parte l'uomo è "Natura" nella cosmogenia: il fuoco connata l'uomo nella sua assoluta determinazione: il fuoco è tutto ciò che evoca il pensiero, la felicità, il maschile, lo yang e tutto quanto porta in quella direzione.

All'opposto la terra, lo yin, il concreto, ciò che accoglie tutto il rappresso, il finito e il concluso, ciò che si organizza come scheletro, come cesa (le pietre della terra), "ciò che struttura era e polvere diventerà".

Ciò che invece è intermedio, ermeneutico, è in natura, poi, ancora, il transiente: aria e acqua: Questi gli elementi che evocano gli aspetti che dentro di noi hanno la funzione di connettere e di trasformare nello stesso tempo: l'aria il soffio, la pancia che consente di respirare, con le sue escursioni, di dare una luce anche al mondo interiore ed intimità di ognuno; l'acqua, il bios, l'elemento germinale, il sorgere, l'ammasso che consegna alla vita palpante un insieme di cellule che si differenzieranno sempre di più nel mistero infinito che è certamente un'essenza.

E anche la stessa casa, la nostra abitazione, come utero primordiale, continua in questa accezione, può evocare, pure essa infiniti simboli rispetto all'idea di un femminile archetipico riconoscibile in questa Immagine. Certo, scoprendo l'infinità di rimandi tra noi e lo spazio forse potremmo darsi, lo credo, un corpo e un'anima perfino a un mondo o a una cosa stessa; e lo spazio infinito che lo circonda sarà lo stesso spazio racchiuso nel cuore del mondo che bisogna conoscere perché possa essere compreso, come racchiuso in quel punto minuzioso e misterioso del Brahmo delle *Upanishad*.



Antico disegno indù dello Nadi e del Chakra

Il nostro corpo allora sarà come un invaso immenso, come un'acqua sempre viva e diversa come una cosa, ed ogni sua espressione sarà l'espressione di tutto il mare, come un corpo della natura, come un corpo la cui pelle, di cui si diceva poco fa, sarà la pelle dell'anima che è il soffio della psiche nel linguaggio della psicologia che permea e connota di sé ogni espressione, ogni atto, ogni sentimento e alla stessa maniera ogni oggetto, ogni suppellettile, ogni stanza di quella casa.

E mi piacerebbe chiudere questo brevissimo discorso così, con qualche simbolo sul tema dello spazio in una lettura più ermeneutica, ricordando il grande messaggio di Wolff, grande filosofo e scienziato, quando sostiene che tutta l'organizzazione del nostro corpo è la forma stessa, che determina il nostro apprendimento nel mondo, come dire che materia è forma, o peso e gravità dipendono dall'esperienza che noi abbiamo già fatto dentro noi stessi. "Siamo crollati al suolo" - dice questo autore - quando non abbiamo più avuto l'energia occorrente per opporci all'attrazione gravitazionale verso il basso, quella esercitata dal peso del nostro corpo." quando, aggiungereli io, non abbiamo più puntato cioè allo spazio ascendente dell'evoluzione del corpo e dello spirito in una mente sempre proletaria verso il bene, verso l'Eros, verso il progetto individuativo sempre instito in ognuno di noi.

E non lontano da questa concezione poetica e sacrale dell'idea di spazio vissuto mi pare pure possa porsi il punto di vista orientalista che considera l'uomo al centro di quel'universo aperto e circolare che si espone per noi e a partire da noi stessi avvolgendo in una spirale senza fine, ma anche senza inizio, civiltandosi dentro e insieme e fuori da noi, modificandoci e modificandosi. L'ambiente sarebbe, dunque, o il cosmo se vogliamo (per recuperare il linguaggio dell'anima), un'equivalente del Sé, un cerchio magico il cui centro è ovunque, ma lo cui periferia non è in alcun luogo. Un cerchio che contiene quel nulla senza cui nessuna costruzione avrebbe senso, come scrive Lao Tze: "Trenta raggi si incontrano in mezzo, ma nel suo vuoto sta l'uso del caro. Si tratta l'argilla e se ne foggia un vaso, ma nel suo vuoto sta l'uso del vaso. Si cittano porte e finestre per fare una casa, ma in questi vuoti è l'intimità della casa".

Perciò dall'essere viene il possesso, ma dal non essere l'utilità, dice Lao Tze. E allora, e chiudo: se a mia avviso l'architettura ha dunque il compito di progettare e costruire razionalizzando lo spazio, la psicologia dovrebbe assumersi piuttosto quello di indirizzare verso il grande sentiero, verso il clamore della porta senza porta, verso la via della non certezza, verso il progetto alla vacuità, ma anche della creatività e della sfida, della determinazione e della fiducia, della speranza e della linierità.

"Il grande sentiero non ha porte, migliaia di strade vi sboccano;" ma quando si attraversa quella porta allora si può camminare liberamente fra cielo e terra, fra vita e morte, fra Atman e Brahma.



Brahma rappresentato con i simboli del culto brahmanico



III. APPUNTI PROGETTUALI: IL LABORATORIO

Una camera da letto, è una stanza nella quale c'è un letto; una sala da pranzo, è una stanza nella quale ci sono un tavolo e delle sedie, e spesso una credenza; un salotto, è una stanza nella quale ci sono delle poltrone e un divano; una cucina, è una stanza nella quale ci sono i fornelli e una presa d'acqua; il bagno è una stanza nella quale c'è una presa d'acqua sopra la vasca; quando c'è solo una doccia si chiama bagnetto; quando c'è solo il lavandino, si chiama stanza da bagno; un ingresso, è una stanza in cui, almeno una porta conduce all'esterno dell'appartamento; In via accessoria, vi si può trovare un attaccapanni; una camera dei bambini, è la stanza nella quale si mettono i bambini; lo sgabuzzino delle scope, è una stanza dove si mettono le scope e l'aspirapolvere; una camera di servizio, è una stanza che si affitta a uno studente.
G. Peric

13 progetti di "case" prodotti nell'ambito del Laboratorio di Progettazione architettonica e artistica del II Seminario di Studi "La casa dell'angelo" svolto dal 18 al 23 marzo 2000. Il Laboratorio, introdotto da alcune fasi preliminari e dalle Giornate di Studi, aveva come obiettivo la comprensione e la specificazione del tema della "casa dell'angelo" e la ricerca di metodi e soluzioni progettuali relativi a questo tema.

I partecipanti al Laboratorio, studenti della Facoltà di Architettura e dell'Accademia di Belle Arti, sono stati coinvolti nelle loro componenti intuitive e analitiche per sviluppare un lavoro di conoscenza e di creazione intorno alla trasformazione della casa che ognuno di essi abita.

Ogni studente ha individuato un ambito tematico al quale ha riferito la propria progettazione con l'obiettivo di definire una soluzione progettuale di casa ma anche di circoscrivere e definire una questione dell'architettura contemporanea.

I risultati ottenuti vanno pertanto valutati in riferimento al lavoro istruttoria più che per la soluzione raggiunta.

I temi affrontati sono, nella casa di Ernesto Mistretta, la sacralizzazione e la teatralizzazione degli atti quotidiani protagonisti di uno spazio domestico indifferenziato e strutturato da un "conferitore" di funzioni; nella casa di Elena Motte, il potere catalizzatore ed evocativo di segni e simboli (vecchi e nuovi) che configurano e conferiscono una dimensione esistenziale ad uno spazio semplice e assoluto; nella casa di Chiara Mili, la conjugazione di modelli (casa come rifugio) e forme archetipiche con modelli, forme e domesticità contemporanee (la cybercasa) in una casa attenta agli aspetti psicologici dello spazio; nella casa di Luigi Pintacuda, l'affermazione di una dimensione "scenografica" dell'abitare attraverso una strutturazione dello spazio che coinvolge in vari modi i sensi dell'uomo; nella casa di Emilia Orlando, la definizione di un nuovo spazio domestico, un giardino per la riflessione e la contemplazione; nella casa di Tommaso Francavilla, la ricerca di un linguaggio delle forme capace di restituire aspetti della coscienza contemporanea e "costruire" spazi per il benessere; nella casa di Isabella Riumo, l'attuazione di processi di scomposizione e ricomposizione della forma per una casa-percorso (fisico e visivo) che conduce al "nuovo" spazio dell'incontro; nella casa di Letizia Adamo e Davide Modica, la ricerca di Immagini (statiche e dinamiche, reali e deformate) per determinare nuove "visioni" dello spazio; nella casa di Marcello Pizzuto, lo studio delle possibilità delle forme e dei colori di creare interazioni fra una stanza, i mobili, gli oggetti e chi li abita; nella casa di Anna Patti, la ricerca di spazialità e caratteri che creano nuovi "scenari" domestici; nella casa di Giovanna Cardella, l'esplorazione di un'estetica fondata su geometrie informali; nella casa di Marco Bennici, l'introduzione in una casa "ordinaria" di uno spazio "straordinario" per la meditazione; nella casa di Giada Marchese, la definizione di una nuova spazialità definita dalle linee di corpi che danzano.



foto di Luigi Pintacuda

IL TEMA DI PROGETTO: LA CASA DELL'ANGELO

Il tema proposto è il progetto di una casa che, oltre la sua dimensione tradizionalmente domestica, consente a chi la abita di entrare in contatto simbolicamente con un angelo e quindi con tutto ciò che questa figura (oggi) rappresenta.

La figura dell'angelo è, infatti, uno dei simboli che contraddistingue la nostra modernità. L'angelo è un punto di vista altro, fuori dagli schemi ordinari, è un simbolo di mediazione, di congiungimento fra realtà e dimensioni differenti; un comunicatore di tutto ciò che per sua natura risulta intangibile. L'angelo è anche ricerca, sconfinamento in ambienti nascosti.

Realtà e irrealità, concretezza e astrazione, specificità e generalità, ordinarietà e straordinarietà, immanenza e trascendenza, finitza e infinitezza... e tutte le altre contraddizioni, proprie dell'essere dell'uomo, apparenti e non, trovano convergenza, risoluzione ed espressione propria in questa figura.

La casa dell'angelo, allora, si propone come casa di ricerca, di introspezione, di scoperta, di domande poste, al dubbio, ai tensioni verso, ma anche di cautela, di pause... un insieme di spazi dove l'uomo può operare un processo di integrazione di tutte le componenti che configurano la sua esistenza.

Gli ambienti che la costituiscono, riconoscibili per forme e contenuti, consentono di esplicare anche funzioni quali ricercare, conoscere, riflettere, contemplare, esprimersi, meditare, pregare, immaginare, sognare, incontrare, ... e quanto altro oggi necessita all'uomo per "far abitare" ogni parte del suo essere.

La sua dimensione spaziale e formale crea un insieme di relazioni a più livelli che determinano le condizioni più adatte all'estinsezione delle attività abitative previste.



tutors: Fabio Alfano, Sebastiano Triscari, Giovanni Francesco Tuzzolino

La casa dell'angelo
di Ernesto Mistretta

Il luogo
appartamento nel centro storico di Marsala



l'angelo

Realtà, quotidiano oppure poesia
in situazioni apparentemente banali,
transitorietà degli eventi,
rispettività dei poetti.
Niente di tutto questo.

I frammenti
'sacralizzazione' degli atti domestici

non è il niente, è il creativo. Produce, fa
nascere ogni cosa. In occidente è perdita
non essere, essenza, è negativo. In oriente
è sacro.
A. Weisler

gli uomini



si rende più visibile ciò che
invisibile o nascosto,
proprio riducendo la
visibilità

gli atti

voglio rendere
monumentale il
quotidiano,
il cestello,
il cucchiaino,
la pentola,
la paelola,
lo zucchero, l'olio. Sono
queste cose che
ho isolato,
trasformando
in scultura,
trasformando il
loro uso in teatro,
facendo
dell'esistenza di
tutti i giorni una
danza.
A. Weisler



gli oggetti



vuoto



la trasparenza



1. G. Segal, "Passeggeri in un autobus", 1964
2. V. Kandinskij, "Komposition d'Armenia", 1913
3. M. Cervi, "Cina", 1966
4. A. Weisler, "Città Noviss.", 1991
5. L. Nierison, "Royal Tide IV", 1961
6. L. Nevelson, "Down's wedding mixer", 1966
7. M. Duchamp, "Il grande vetro", 1915-23
8. Y. Klein, "Id", 1947, 1957

il progetto

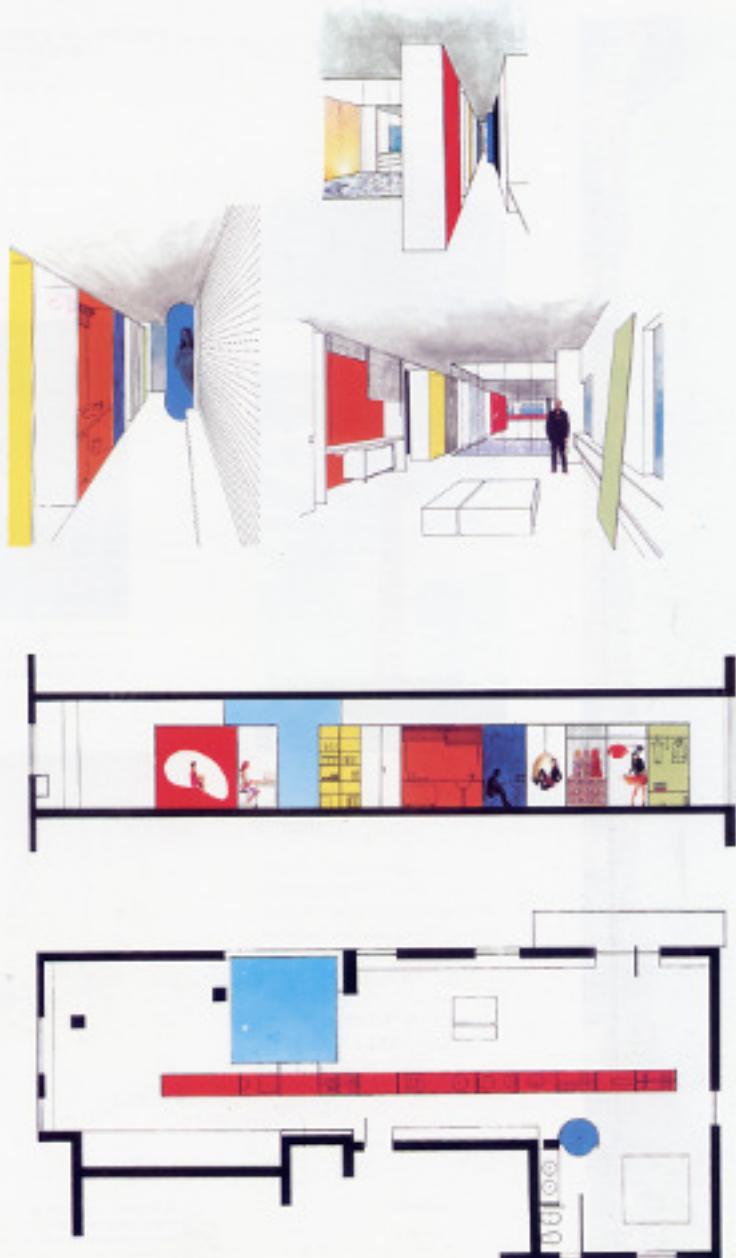
L'angelo del quotidiano

Ritornare bene nel nostro spazio abitativo abbiamo bisogno di abitudini e di oggetti ad esso adeguati, ma viviamo sognando di poteri mettute da parte, per cercare la nostra dimensione spirituale, per trovare "l'angelo".

Un'area vuota, uno spazio individuale: le attività domestiche restano condensate nel blocco centrale, includendo arredo e attrezzature a favore di una maggiore mobilità e libertà dello spazio.
Non c'è distinzione fra lo spazio per soggiornare e quello per cucinare, lo spazio per pranzare e gli spazi di servizio; tutto acquista la stessa "dignità".

L'uomo non è più emarginato, ma stimolato e favorito nell'apprendimento dell'esperienza del proprio ambiente quotidiano, domestico e sociale, nonché proiettato all'esterno, del quale percepisce soprattutto la luce filtrata.

Questa casa è una "scatola magica", il grande contenitore lungo 16 metri, che trasforma gli abitanti in ombre, in sagome in movimento, è come un filtro che riceve e trasmette informazioni, percorso obbligato per chiunque vuole vedere come spartirsi la pellicola su cui è impressa, ottimo dopo ottimo, la vita domestica della quale è offere. Allo piano fondamentale: un muro rivestito di quel mosaico verde una volta usato nelle pescie e che di questa conserva il rifrangere della luce e il colore dell'acqua immobile. Acqua di una vasca di sale, extrapolata dalle vicine saline dello Stagnone, che porta dentro le atmosfere, i colori, lo "magia"; che ci permette di percepire il cambiamento delle stagioni, il passare dei giorni...



La casa dell'angelo
di Elena Motisi

Il luogo

una casa sulla costa Ovest (San Vito Lo Capo)



l'angelo

Il mio angelo, luce nel buio,
trascendenza, impalpabilità,
evanescenza, punto di arrivo
per la completezza interiore.
Può essere evocato da una
serie di eventi, vari e
sfaccettati,
difficilmente razionalizzabili:
...un raggio di luce filtrato dalle
tologie, una stella, una
candela, un faro sul mare,
di notte...

i frammenti

segni, simboli nello spazio

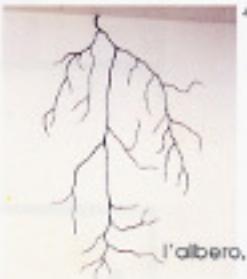
L'architettura guida la luce
nel buio originario
della grotta
H. Sedemeyer



2 lo luce è coscienza,
è ciò che si manifesta,
è fenomeno



3 i graffiti sono immagini incorporate che
prendevano vita, durante i riti magici,
grazie alla luce rivelatrice del simbolo



4 l'albero, simbolo mediatico

- 1.A Kapoor, Building for a Void , 1992
- 2.Pittura rupestre della grotta di Loscaut
- 3 Pitture della Cueva de Altamira, Santander, neolitico
- 4.A Kapoor, senza titolo, 1992

il progetto

incisioni

Lo occhio in cui poter
incontrare il mio angelo,
un susseguirsi di spazi diversi,
rapidi ed incostanti,
domestici e meditativi,
luminosi, aperti,
ma anche, chiusi, bui... i colori
Invoca "sofferenza della luce",
tenuti richiami su superfici nere
nel bianco ...

Percorso ascensionale con una
serie di simboli che si rivelano
progressivamente nella luce
naturale, ricordando, quasi, i
graffiti dell'uomo delle
cavità: immagini incorporee
che prendevano vita grazie
alla lieve luce delle
fiamme...

La luce, così, diventa simbolo
della "vita cosciente".
L'albero, nella sua apparente
nudità rappresenta
l'ascensionalità, la sosta è
evoluzione progressiva e
meditazione fra spazi che
aiutano a percepire la realtà
emozionalmente.

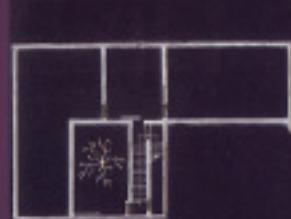
Le percorrenze si espandono e
raggiungono uno stato di
consapevolezza ed elevazione
che è manifestato nell'ultimo
livello della scala.

Qui, finalmente, in questa
"camera oscura", avviene la
rivelazione: l'angelo, fugace e
indistinto, essenza incorporea,
appare e scompare nel loglio
di una faro.



O

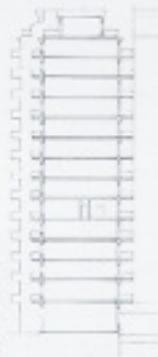
A
N
G
E
L



La casa dell'angelo
di Chiara Mini

il luogo

appartamento in un condominio a Palermo



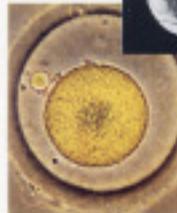
l'angelo

Appena chiudo la porta ne definisco lo spazio.
la presenza e, insieme
ciò, volo volando fra i muri,
vago nella mia casa,
dove posso sfuggire una
mano, per sentirmi protetto
e avvolto da ciò che
conosco e riconosco.
La casa come un assoluto
interno, identità del mio
respiro, il trampolino dal
quale osservare l'infinito
interno, ancorata al mio
luogo-ricordo,
la copertura primitiva,
la compagnia del
mio angelo.

i frammenti

casa, archetipi e innovazioni

casa come rifugio



la casa e il cosmo



la casa 'organica'



la casa 'psicologica'



cyber casa

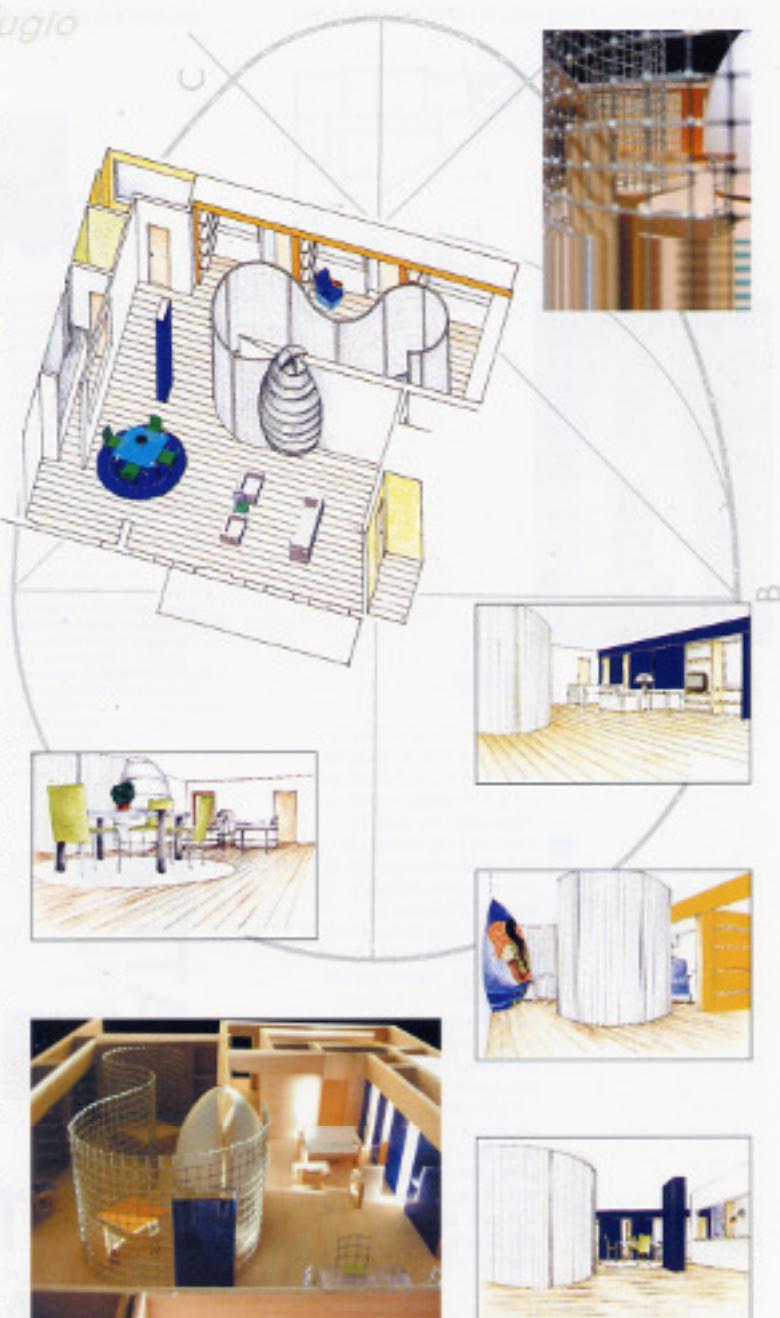
1. Embrione di un animale
2. Cellula dell'uovo umano
3. Palazzo della Francesco, Salta conversazione (particolare), 14/15
4. 5. Dell. Mammouth di Nacchio, 1980
5. P. Dean, Home for Us, 1998
6. D. Graham / J. Watt, Padiglione degli infantil
7. F. Ippolito / D. Power, Ipswich - Jones apartment, 1998

Il progetto

la casa rifugio

La casa è per ogni cultura e tempo la protezione stessa dell'uomo e si determina come il suo "angolo del mondo". Dal momento in cui l'uomo lascia il suo primitivo luogo, con l'atto del nascoere, è ciò che continua ricerca del contenitore della sua memoria. La casa, infatti, contiene i ricordi, è il passato del presente e nel suo spazio, nei piccoli angoli e nelle più minuscole concavità, trattiene i ricordi e comprome il tempo. Tempo che nella memoria si smaterializza e dipana, negli spazi dell'intimità, il lungo filo della vita. Così, nel momento in cui si dà vita ad un progetto si selezionano gli spazi della raccolta, si programmano i luoghi del passato, del presente, del futuro. Progettare, infatti, indica una anticipazione del futuro "pro" e la necessità di "gettarsi" nella realizzazione di un bisogno.

La casa, quindi, essendo una sorta di madre adottiva dell'uomo, si pone come una grande culla. E nella casa-rifugio ideata si ritrovano forme che ricordano il sacco ampio. Questo identifica uno spazio mediano, uno spazio di limbo tra i luoghi della socialità, della quotidianità e la reale comunicazione del tema del progetto. Quest'ultimo infatti trova massima espressione in una struttura critica, una geometria organico: l'uovo. Nella sua forma, da sempre definita perfetta centro di più cosmologie, si riconosce il senso della nascita, della maternità della casa, del senso di protezione. Si viene quindi a definire un luogo concreto, un interno a scala umana. Si determina un piccolo spazio che induce "protezione" per i significati contenuti nella sua forma e per le dimensioni che "comprimono" chi lo utilizza. Varie strumentazioni qui contenute informizzano la casa. La sua sezione circondata, il cerchio, ciclicamente ritornando al punto di partenza, riconduce all'infinito.



La casa dell'angelo
di Luigi Pintacuda

Il luogo

appartamento a Bogheria tra città e campagna



l'angelo

L'angelo non è materiale, non è del mondo tangibile, ma qui lo si può incontrare. Forse non esistono tanti angeli, ma uno solo: lo spirito di tutto ciò che è. Probabilmente ognuno lo percepisce in maniera diversa attraverso la propria soggettività. Non lo si può percepire ovunque perché si è troppo distratti. La percezione, anche se soggettiva, può essere uguale per più persone, in uno stesso luogo. Uno spazio per incontrare l'angelo deve stimolare, anche inconsciamente, tutti i sensi; nei casi delle sottili sollecitazioni l'uomo trova l'equilibrio e domina tutti i suoi sensi. Ebbene di stimoli, così forse, l'uomo ha trovato l'angelo in se stesso.

I frammenti
esperienze sensoriali

oggi siamo bombardati da una tale quantità d'immagini da non poter più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione... allarmo, comendo (il pericolo) di perdere uno occhio un'ora, fonda manifattura il polso di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi... L. Caviglio

VISTA



aveva già visto il legno centinaia di volte, aveva sentito la parola centinaia di volte. La parola anche... Ma il legno come oggetto non gli era mai sembrato così intensissimo da dargli la pena di pronunciarne l'nome... Non vedeva nulla, non sentiva e non provava nulla. Si limitava soltanto ad ammirare il profumo del legno.

Brevi, quello profumo, si annegò dentro, se ne imprigionò fino all'ultimo e al più interno dei pori, divenne legno lui stesso... finché... pronunciò con fatica la parola «legno». Come se si fosse imbucato di legno.

Fin sopra le cecchie, come se il legno gli avesse già nato ai capelli, come se avesse il ventre, la gola, il naso, naso come di legno, così voluttà fuori la parola... Per giorni e giorni fu preso totalmente dall'intensa esperienza olfattiva, e quando il ricordo salvo in lei così troppo profondo, barcollava fra sé e sé legno, legno, a modo di sangugno. Il Suelend

OLFATTO



GUSTO

quando fuorbi ben vicini, videro che la casina era fatta di pane e coperta di focaccia; ma le finestre erano di zucchero trasparente... staccò un pezzo di tetto, per sentire che gusto aveva... J. de W. Grimm

TATTO

ruvido
liscio
 morbido
 duro



UDITO SUONO È VIBRAZIONE

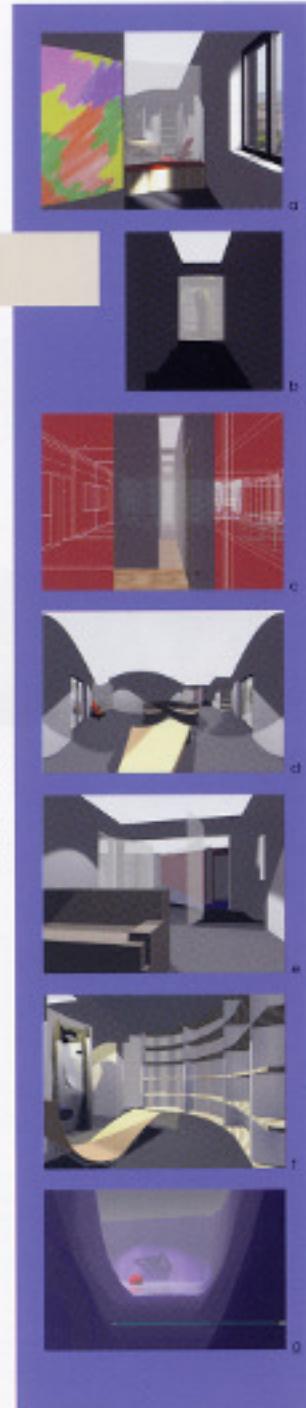
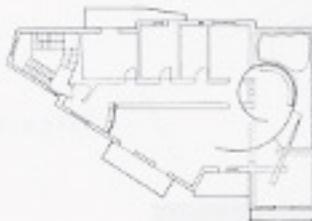


Il progetto

sensorialità

Il mio angolo è in una condizione intermedia tra cielo e terra, fra l'angelo di Wim Wenders, tra il desiderio di conquistare la materialità, e la figura di Icaro, l'uomo che tentò di lanciarsi nel cielo; comunque è un angolo materiale. Così la casa deve far prendere coscienza all'uomo della sua materialità, della sua sensorialità. Il percorso è quasi un illusio. Nel primo ambiente ci si taglie le scarpe e si riprende contatto con il suolo. (questo spazio non è ancora "caso", è un luogo di decontaminazione). Su uno schermo vengono proiettate delle immagini, attraverso un'altra si intravedono virtualmente gli spazi della casa: l'uomo, disorientato dai due schemi, rimane al di fuori della scena. Poi un percorso che inquadra un angolo celato da una membrana traslucida. Su questo percorso si aprono le stanze da letto e i servizi. Elemento conclusivo del sistema è una parete con chiusura a spirale che genera ulteriori ambienti rompendo il rigido sistema murario. Al suo interno la musica e la lettura sollecitano l'intelletto: si viene piacevolmente guidati dall'olfatto verso l'ultimo ambiente, la stanza dei sensi. Lo spazio si fa angusto, le pareti diventano memorie elastiche vibranti e fanno percepire il suono; si è costretti a toccare. La presenza dell'uomo, qui, modifica lo spazio; quindi la vasca. All'bullo il corpo è interamente sollecitato, si inizia a vedere con gli occhi della mente mentre il profumo nevoca il percorso fatto.

sensorialità



La casa dell'angelo
di Tommaso Francavilla

il luogo
appartamento in un condominio a Palermo

i frammenti
forme, relazioni, benessere



l'angelo

Angelo, entità che dimostra che oltre il corpo esiste un'anima.
Immagino un luogo in continua mutazione, attorno al quale si sviluppa il resto della mia casa... così come il corpo protegge e avvolge l'anima, in continua evoluzione.



1. **I'ENERGIA**



2. **I'ENERGIA**

si concentra si espande

una forma
che si muove
nello spazio
e muta nel
tempo



4

spazi per il benessere del 'corpo'



5

1. P. Klee, "Due elementi d'energia si scontrano vicendevolmente in rapporto" (schizzo)
2. Mondrian, Composizione con rosso, giallo e blu, 1922
3. P. Klee, "Un organo instillato nel suo riflesso" (schizzo)
4. Apparato di Golgi e filamenti citoplasmatici in una cellula
5. R. Finn-Kelcey, senza titolo, 1992

il progetto.

una casa 'a vapore'

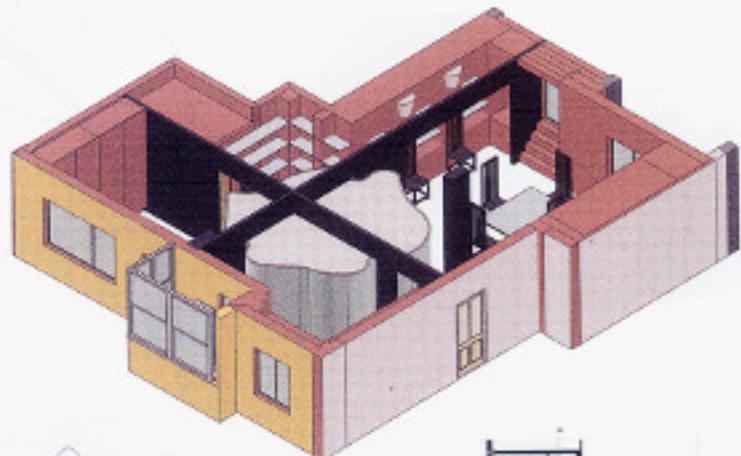
Quando si entra, lo sguardo viene attratto da una parete curva, semitransparente, che racchiude una stanza, posta al centro della casa, luogo d'incontro con l'angelo.

Il vapore contenuto in essa rende la stanza vibrante e mutevole, le pareti sembrano muoversi e produrre 'energia'. Il vapore non è fine a se stesso, questa stanza è luogo del rilassamento fisico e mentale, ovvero assolve la funzione di un moderno bagno turco.

Le altre stanze della casa sono separate, ma al contempo unite alla 'stanza dell'angelo'.

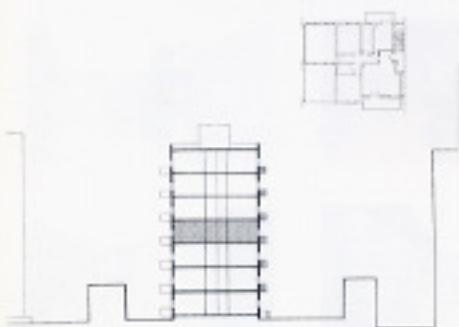
In questa casa tutto assume un valore simbolico: le pareti ortogonali, nere e bordeaux, rappresentano la 'radicalità' e la condizione umana, la parete curva rappresenta l'intuizione', guidi il trascendente.

Queste due geometrie messe a confronto determinano l'incontro'.



Il luogo

appartamento in un condominio a Palermo



l'angelo

Ricerca del proprio io, di un nuovo spazio, di una nuova dimensione, di un nuovo cielo.

Indagine del nastro essere uomini.

Bisogno innato e quasi incomprendibile di scrutare la realtà distaccandosi dalla quotidianità.

Mediazione tra mondi che si incrociano, si influenzano, si attraversano.

i frammenti

scomposizioni e ricomposizioni



1. M. Duchamp, *Nu descendant un escalier n. 2*, 1912-16
2. W. Kandinsky, "Linea curva libera verso il punto: suono simbolico di linea curva geometriche" (schizzo)
3. C.D. Friedrich, *Schrift im Banne der order Die gerinnende Hoffnung*, 1821

il progetto

L'evento

Non c'è un punto di vista prioritario per leggere o copiare gli spazi, ma una successione di cavità, una sequenza di vuoti e di volumi che si compenetranano.

Ne segue che al fruttore, non è dato un percorso prestabilito, un cammino tracciato, un'unica chiave di lettura; egli dovrà invece percorrere il proprio percorso. È una sorta di labirinto tracciato da una spazzola, schiaffo dell'interno oscurato, vari spazi si aprono e si succedono.

La presenza dell'angelo si avverte nei frammenti nei fogli verticali che si aprono nella materia e catturano la luce. Fogli colorati che ripropongono lo spirito del nostro io che, prendendo coscienza della fisicità, mette radici in terra.

Le trasparenze all'interno della casa permettono la percezione simultanea di diverse situazioni spaziali, oltre, è possibile distinguere un percorso fisico ed uno visivo.

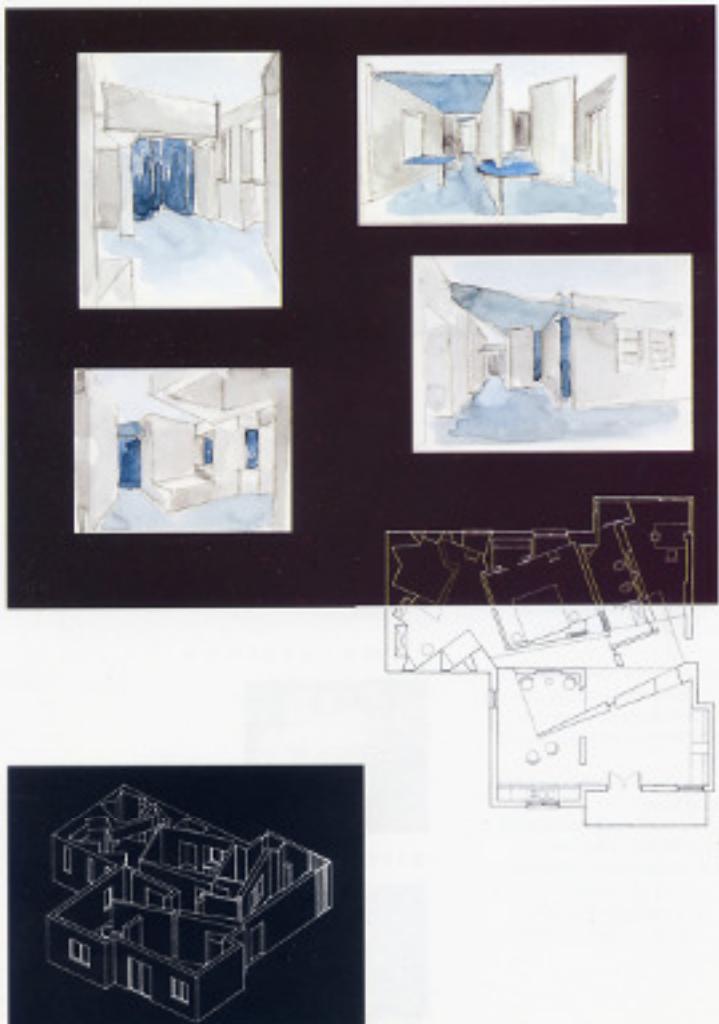
Lo spazio in cui l'angelo si manifesta si trova nella parte più nascosta della casa. Qui, le pareti sembrano quasi corrose e la stanza si caratterizza per le successive composizioni e dilatazioni di una materia squarcata e laccerata da fenditure.

Questo ambiente è un luogo di sosta, di riflessione, di ritrovò; un ambiente che, però, rivendica la sua domesticità attraverso le diverse funzioni che vi si possono svolgere. Il sistema geometrico generico è caratterizzato da un quadrato che ruota definendo nuove direzioni e rompendo ogni rigidità. Tutto lo spazio si dilata e si comprime costantemente, cioè delle accelerazioni e dei momenti di sosta, attua variazioni e labirinti.

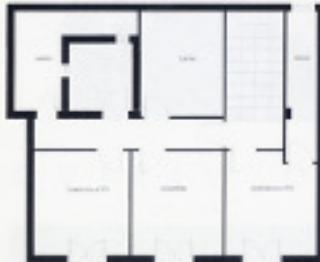
Sequenze spaziali in cui riombrano frammenti che, ricomponendo l'evento, annunciano la presenza dell'angelo.



un percorso visivo



Il luogo
una casa a Callaglione



L'angelo ... e la sua visione

È difficile scrivere parole per fare dieci righe,
Io non so cosa sia l'angelo e
se esiste, se è così presente
da possederlo.
Quando ero piccolo
credevo ad una presenza
sempre accanto a me...

...ma non mi si chiede questo.
Cos'è l'angelo non lo so.
Forse lo incontro quando
incontro la parte più bella di
me...
...i mezzi per raggiungere ciò
quelli sono?
...l'intensità delle sensazioni
provate finora è stata
sufficientemente forte per
favorire l'incontro?
...forse l'angelo è al di fuori
di me, ma dove?
Letizia

I frammenti
nuove visioni

d i n a m i c i t à

l'espressione critica
dell'angelo si articola di un
dinamismo sorprendente. La
scena diventa l'insieme di più
visioni ognuna dotata di una
propria autonomia



m o v i m e n t o

i punti di vista dell'osservatore
sono molteplici e generano
un movimento continuo
dovuto anche al mutare
della prospettiva durante la
giornata. Questa unità
compositiva fra movimento
cosmico e movimento
dell'osservatore valorizza
l'elemento temporale in
continuo diversificarsi.



a n a m o r f o s i



c o m p r e s s i o n e



d i l a t a z i o n e



s c i e n z a e a r t e

... che si uniscono in un
intenso rapporto di
conivenza. Partendo da
una ricerca fotografica si
raggiunge una particolare
finale della linea che ha la
possibilità di accogliere
l'infinito e di rendere leggibile
l'evento.

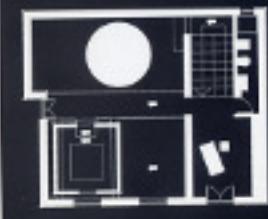
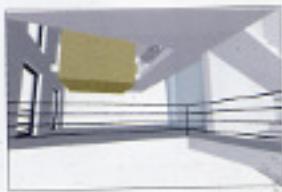
1. Anamorfosi, da Encyclopédie di Diderot e D'Alembert, 1751
2. A. Mantegna, Cristo morto, 1461
3. G.B. Gaull (Facciozzo), Chiesa dei Gesù, 1576-79

Il progetto

La consistenza della trasparenza

Visone del dinamico, del contraddittorio, di tutto ciò che non sta né dentro, né fuori, ma che si muove da dentro a fuori e viceversa. Il movimento, la dinamicità, la contraddizione tra pieno e vuoto, tra interno ed esterno, tra consistenza e trasparenza, tra leggerezza e pesantezza. Un volume penetro, quasi con impenso e lo vivere l'angelo nella sua casa.

La pesantezza della camera "sospesa", un blocco di pietra in opposizione alla "leggerezza" del cono di vetro, trasparente, inconsistente, quasi privo di massa. Lo sbandio verso l'alto si contrappone allo spazio compreso che il volume di ghiaccio invece genera. Immaginiamo un percorso veloce, curioso, in cui si lo viva la volontà di toccare questo spazio vuoto, questo volume trasparente da cui trae vita il nostro angelo.



La casa dell'angelo

di Marcella Pizzuto

Il luogo
una stanza in affitto



l'angelo

La mia stanza, dove studio,
dormo, penso, mangio...
trascomendo le ore del
giorno e della notte.
Ha uno spazio vitale di tre
metri e mezzo per quattro,
occupato da un armadio,
una scrivania, un tavolo ed
una cassetiera...

...dalle finestre della mia
stanza, a pochi metri di
distanza, vedo solo vecchi
palazzi...

...da una delle mie finestre,
sporgendomi un po' scorgo
un piccolo giardino, unica
presenza di vita tra il grigore
dei palazzi...

I frammenti
abitare i colori, le forme, gli oggetti

I colori

radicità, espansione, movimento, libertà....



giallo

la luce più forte dell'intero quadro
è semplicemente dell'occhio giallo
V. Van Gogh

meditazione, riflessamento, rigenerazione.....



verde

la legge dell'infuso nei verdi è
visto doppertutto. Scrisse
eccessivo che che all'aria aperta,
il riflesso dove essere prodotto
dal riseno (luminoso dal sole
cioè di giallo) e dal cielo blu e che
questi due colori producano
necessariamente un colore verde?
E. Delacroix

silenzio, tranquillità, contemplazione, spiritualità....



blu

la tendenza dell'azzurro
all'approfondimento è tale che
nelle gradazioni più scure, esso
diviene più intenso ed esibisce
un'odore intorno più tiepida,
quanto più diventa profondo, tanto
più inizia l'urto verso l'infinito,
dato in cui il desiderio del puro e
infine, del sovrasensibile. È il colore
del cielo.
W. Kandinsky

le forme e gli oggetti



2



1

1. G. De Chirico, Motif nella valle, 1927
2. C. Carrà, La camera incantata, 1917

il progetto

giallo, verde, blu

Due soffici pareti curve dividono lo spazio in base alle funzioni che si svolgono distintamente durante il giorno e la notte.

Le singole parti, comunque in composizione, riflettono i colori delle pareti: giallo, verde e blu. La zona gialla è caratterizzata da mensole dove è possibile sedersi, posizionato ad altezze diverse per guardare ciò che sta oltre la finestra da punti di vista differenti. Ci si arrampica fino a raggiungere il livello più alto, o si guarda il giardino. I vetri colorati e deformanti danno una diversa percezione dei palazzi antistanti.

Le forme seguono le linee curve, sono assenti spigoli e angoli, ogni rigidità e tensione è eliminata.

Dalla zona gialla, da abitare di giorno, si passa alla zona intermedia di colore verde. Dal soffitto pende una piccola sedia-attraverso, dove si può riposare, riflettere, rilassarsi aiutati dalla particolare energia del colore.

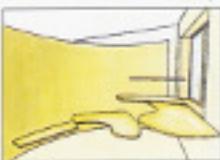
Oltre la parete verde ci si immmerge nel colore blu che caratterizza la zona della notte. Un letto, anch'esso dalle forme fluide, è posizionato di fronte la seconda finestra della stanza che incatena il blu di cielo di Kandinskij affrescato sul grigio muro del palazzo di fronte: nell'azzurro atmosferico, leve, lottignoso, danza una galà costellazione di piccole figure biforme, insetti fantastici ed enigmatici, creature artificiali. Come aquiloni della mente o tappeto volante, questo dipinto ha qualcosa di inaccessibile e di fragile: è il sogno-sogno che Kandinskij oppone alla durezza dei tempi.

È questa la dimensione del sogno.



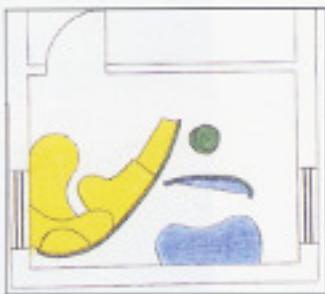
GIALLO

lo spazio soggiorno studio

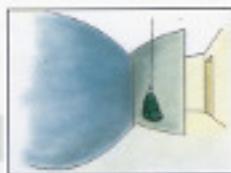


VERDE

lo spazio per la meditazione



VERDE



BLU

lo spazio per la notte

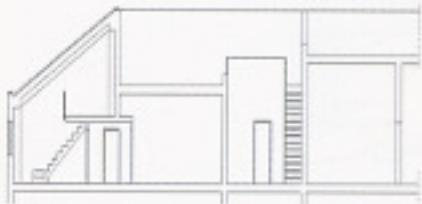


Il sogno



Il luogo

una cosa borghese

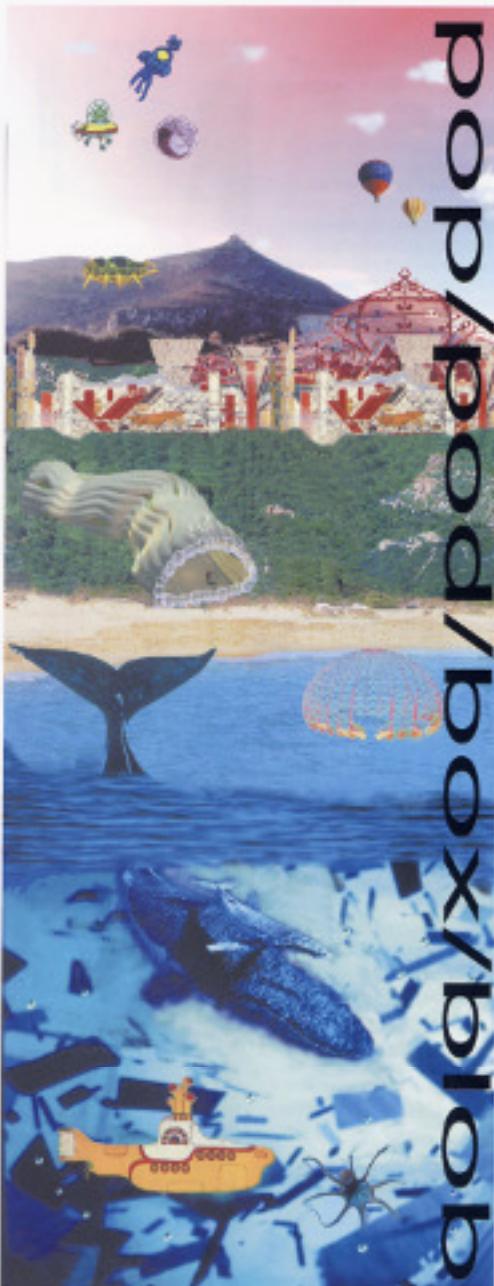


l'angelo

L'angelo è un folletto che cattura i sogni e li porta in casa, maestro della visione e dell'illusione gioca con intrecci di color pop, vibrazioni di luci policrome e un'ironica miscela di box e blob guci claustrofobici che fluttuano in spazi agorafobici ... connessa con mondi magici, manifesta così la leggerezza del suo essere.

I frammenti

montaggi



Il progetto

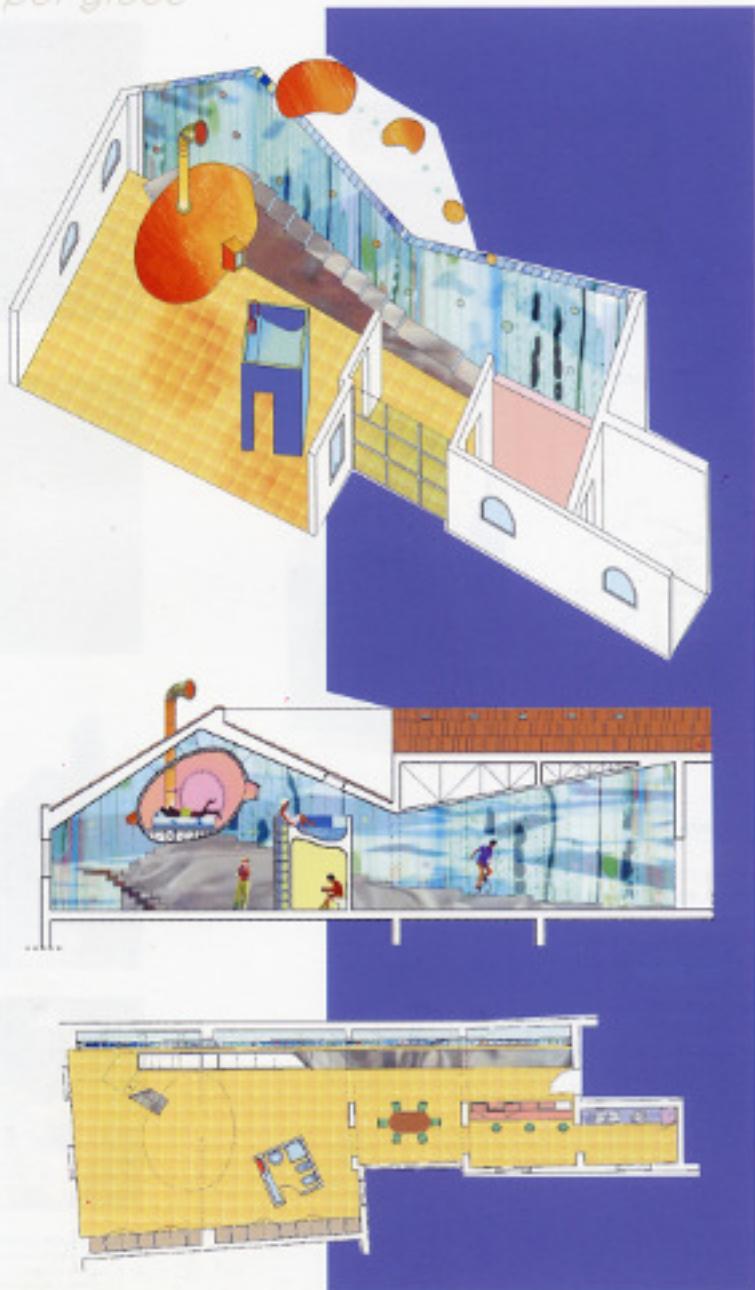
"una casa per gioco"

Lo spessore della muratura esterna definisce chiaramente i confini di uno spazio che si sviluppa prevalentemente secondo un asse longitudinale che si apre dall'ingresso. Questo spazio è unico volutamente. Fluido e senza ostacoli, per essere percorso facilmente nelle tre dimensioni.

Ha un'altezza che varia tra i 3 e i 6 metri, ed è attraversato da scale che consentono di osservarlo sia dal basso che dall'alto, proponendo sempre prospettive diverse. Ad ovest, la casa,

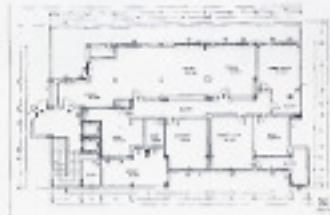
è delimitata da una parete-acquario che annulla l'originale senso di chiusura e pesantezza, conferendo profondità, luminosità e leggerezza allo spazio.

Il liquido che scorre nella parete acquario è "oltrequal trasparente" ed è tempestato di piccoli oggetti in movimento; la dimensione critica evocata avvolge stereoscopicamente le superfici e le profondità delle cose. Dal muro d'acqua saltano fuori una bolla e un cubo, che, ingrandendosi, diventano stanze. Interni dentro un interno, come organi vitali dentro il corpo. Un piccolo servizio con una vasca sul tetto, per il benessere del corpo e della mente, un'intima camera da letto, un nido, guscio, pod, capsula sottomarino con periscopio per guardare il mare, quello vero, di Mondello.



La casa dell'angelo
di Giada Marchese

Il luogo
un appartamento in un condominio a Palermo



l'angelo

E aria, luce, sensualità,
gesto, movimento;
la parte dello spazio e del
tempo, categorie che
scandiscono il nostro essere
qui.

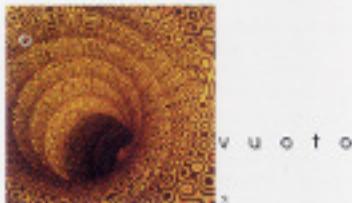
Il movimento, inteso come
fluire delle cose, mi affascina:
creare relazioni, ragionare
per accostamenti, sentire
sempre parte di un tutto, che
è talmente vario, da non
potersi racchiudere
in un'unica immagine.

I frammenti
spazio e movimento

movimento

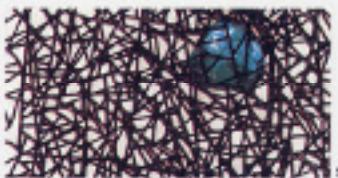


corpo



siamo composti da linee
variabili in ogni istante
diversamente combinabili
longitudini, latitudini,
tropici e meridiani
G. Deleuze

linee



1.D. Rossetti The伊丽莎白女王 Dreams o Miroir (pomiceo), 1903

2.G. Cottet-André, Angeli di luce, 1905

3.W. Löffler, Internal Form

4.W. Kandinsky, Tonstudien zu der Tänze der Polka, 1926

5.P.M. Merini, senza titolo

il progetto

la danza dell'angelo

Il mio angelo si svelerà nella danza.

Danza, non, come ricerca di un'estetica classica, ma come forma espressiva legata alla quotidianità del movimento.

Danza che non ricerca la bellezza esteriore, ma studia il rapporto tra corpo e spazio. Inteso così la danza si lega fortemente al luogo che lo ospita.

Il progetto prende avvio dalla potenzialità di un appartamento caratterizzato dalla massiva presenza di elementi strutturali. Essi diventano "presenze" che scandiscono ritmicamente uno spazio unico, suddiviso solamente da arredi fissi e muri che non arrivano al soffitto. Lo spazio diventa fluido, si attraversa secondo direzioni prestabilite, si riempie della gestualità dei corpi che lo abitano.

E costituito da presenze fisiche e linee immaginarie che si intersecano e evolvono secondo una successione spazio-temporale che segue il filare della vita quotidiana.

I muri, tramite la luce diffusa delle finestre, creano un gioco di ombre, divengono tele su cui si proietta la molteplicità istantanea delle azioni compiute.

Lo spazio proprio della danza, rotolato, è il fulcro della composizione, punto di partenza, appoggio di questo incessante movimento.

E su questo "palcoscenico" che la danza si fissa, ma anche cui l'assolutezza della forma viene contraddetta dall'assenza di un punto di vista prioritario.





Mimmo Catania
Departure
pialedone, 1997

IV. CONTRIBUTI:
GLI ARTISTI



Ecco dunque l'immagine del ventre al mondo:
un corridoio, una volta, il bulbo
(...) non quattro pareti, ma tre; la quarta si è aperta,
spalancando il suo bulbo
ghigno cavernoso, rivelando un'enorme quantità di altre stanze (...)
stranamente nate sono le pareti che portano nelle profondità smisurate.
A. Belys

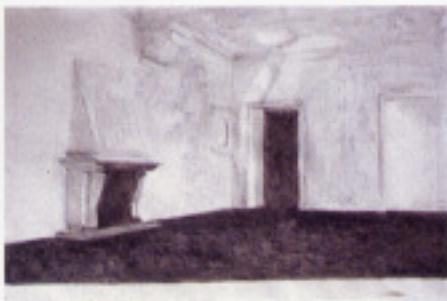
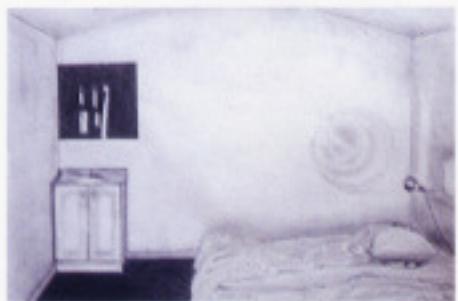
Interior shot
di Mimmo Catania

I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning.



I have always found that Angels have the vanity to speak of themselves as the only wise; this they do with a confident insolence sprouting from systematic reasoning.

Angeli?
matita su fotocopia, cm 60 x 80, 1996



La Casa Rossa.
graffiti su carta, cm 60 x 80, 1996
installazione, 1996



Interno.
graffiti su carta, cm 60 x 80, 1996
installazione, 1996

Stanze e tracce

di Tommasina Squadrito



Tracce degli Angeli
della Trinità di Rublev
Inchiostro, squarcio su poltiglia, cm 63 x 87
1999



Corollario alle tracce
degli Angeli
della Trinità di Rublev
Inchiostro, squarcio su poltiglia,
cm 26 x 28, 1999

La scena, l'imprimatur di quelle pietre consumate in circuiti sempre più immateriali.

Arrivando nella sala del Seminario, essendo entrato dal grande portone della Spasmo, avendo percorso l'atrio.

Camminando dentro, fermandomi, muovendomi nell'ambiente e abbandonandolo, ho tracciato una linea con i miei passi, una linea materiale fatta con il corpo eppure invisibile. È avvenuto un cambiamento quando le impronte hanno toccato il suolo e, nel momento in cui è rimasta la traccia, non ero più lì.

Non una graphia quanto una litura, una cancellazione non volontaria, senza strumenti. Una fondazione, un'inclusione nella terra, un ancorare nel vuoto, in alto, in basso, in tutte le direzioni.

Quest'imprimatur era una promessa

di mutamenti, collegamenti che occadranno, che potranno accadere dove, con quest'imprimatur, si sta dellineando un margine. Nell'interno, dove, attraverso il ristoramento, appare la memoria del luogo, l'Imperfetto Genocidio.

Il tracciato di una linea è già un insieme di punti infiniti, geometricamente tutti legittimi. In questi, in questa varietà da cui nasce la linea, si muove l'intensità del segno, l'affanno della traccia stessa che, come ricerca, non ha un termine. C'è tutta l'intensità della nostra contrazione? Chiama l'altro che la nutre?

L'angelo è immateriale malascia delle tracce quando incontra il mondo. Messaggero di relazioni, veicolo di rapporti umani, la sua casa non è molto angelica. La fermata del bus, il sottopassaggio, lo spazio più residuo,

un territorio mobile, la cosa costruita con i materiali più poveri e con un disegno non molto commerciale ma che possa accogliere i nostri cedimenti, i nostri slanci.

Una casa in cui si può anche lottare non sapendo se, dopo la lotta, si è vivi o morti. Dopo restano le tracce dei nostri combattimenti. Le sue impronte toccano, bruciano il foglio, le mie si ritraggono.

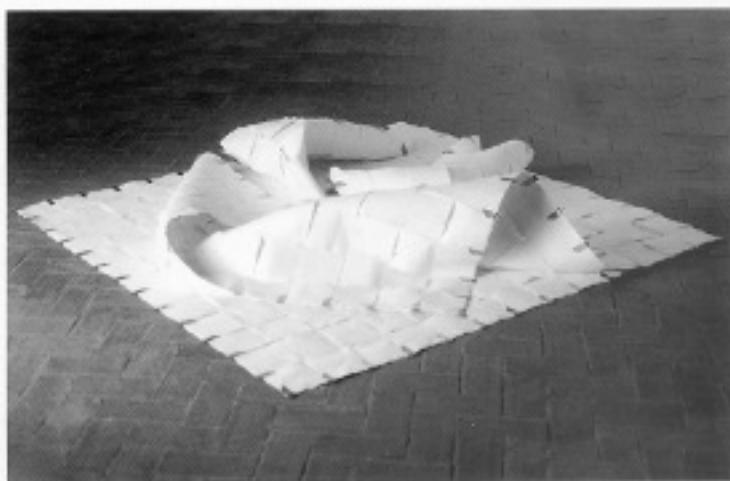
Rimangono gli squarcii, i lacceramenti della superficie che delimitano il piano di attraversamento, lo spazio-cenere che indica, dà un contatto e il cui gioco è l'aratura di relazioni che si stabiliscono, infreddano una frontiera con la reciprocità del nostro stare. L'angelo brucia, sconfigna, il suo contatto è infuocato, il suo pensiero fottile restituisce la pressione, la sua scrittura che la sabbia ferisce e fa intravedere.



Sabbie sulle tracce degli Angeli
della Trinità di Rublev
sabbia, inchiostro su quarzo su politolio, 2000

Casa dell'anima

di Rossella Leone



Casa dell'anima
carta di cotone, acciaio, cm. 220x220, 1997

Ho trascorso la mia infanzia in una "stanza tutto per me" su in cima alle scale, con una finestra sui tetti dove andavo a passeggiare pericolosamente e altre due sul paesaggio per aspettare la luna. Libri, musica e colori mi prendevano tanto da farmi anche resistere al sonno.
Era quasi una prigione ma lo respiravo aria di libertà.

Crescendo ho avuto altre "stanze tutte per me" sebbene avessi scoperto precocemente che il mio corpo era già stanza di un 'Io' ingombrante e sfaccettato.

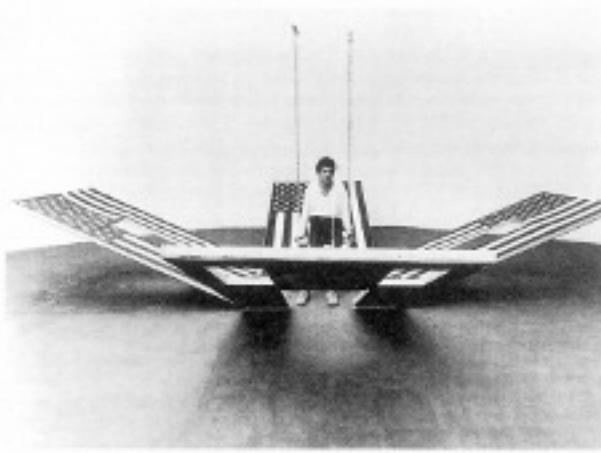
"L'arte di costruire è un'arte attualmente filosofica" dice Thomas Bernhard in *Corazione*.

Non bastano una soglia, uno spazio circondato da pareti,

il contenitore che ci contiene, l'abitazione, è più della sua presunta forma, è spazio respirato e denso, non involucro ma apertura, energia pulsante che genera i suoi stessi confini. La stanza come casa del corpo, il corpo come casa dell'anima.

Costruirò mai una casa dell'anima.

V APPENDICE



Interpretazioni della "domesticità"

di Michele Sbacchi

Un tema ambiguo

La nozione di domesticità o, molto spesso, il merito termine "domestico" fanno comparsa sempre più frequente nel mondo della cultura e in particolare dell'architettura. Modo culturale in molti casi, ma spesso anche sintomo di esigenze reali dell'architettura o punto di arrivo di percorsi di ricerca.

L'argomento, a riprova della sua importanza ed attualità, è maturato negli stessi tempi in settori diversi. Il fatto non è così sorprendente: da molti anni si riflette sulla presunta incapacità dell'architettura moderna di garantire certe qualità di comfort psico-fisico che, al contrario, costituivano componenti inalienabili dell'architettura antica. È avvenuto così che, negli ultimi decenni, l'argomento sia stato affrontato come tema generale per l'architettura in genere. Ma esso è stato trattato con ancora maggiore puntigliosità nel caso specifico dell'edilizia abitativa: la casa, ed in particolare il suo interno, mettono a nudo nel modo più diretto il problema. Il dibattito però, seppur articolato e valido, si è spesso arenato in considerazioni poco proficue e di scarsa applicabilità. A tal proposito possono essere richiamati nei luoghi comuni la "teddezza" dell'architettura moderna, l'anonimia dei quartieri di nuova costruzione, la genuinità dell'architettura vernacolare. Tutti percorsi che partono in vicoli ciechi per il semplice motivo che affrontano il problema con la pragmatica e semplicistica proposizione dell'opposto: la mancanza di domesticità si risolve con il riferimento all'architettura del passato. Tali collegamenti si sono diffusi dentro e fuori la cerchia degli addetti ai lavori, bastino come esempi il caso di Leon Krier¹ e del principe Carlo.

D'altra parte c'è chi, come Gregotti, ha dedicato una costante attenzione al pericolo della "conservazione", evidenziandone la sempre più diffusa presenza.

Se si pensa ad un episodio come la pubblicazione di *The Shingle Style Today* di Vincent Scully² dove veniva tracciata una continuità fra l'opera, ad esempio, di Richardson, e quella successiva di Mitchell/Giurgola o Venturi, si nota come proprio gli stessi argomenti che legittimavano l'architettura moderna come giusta e necessaria evoluzione di fatti precedenti sono ora utilizzati per sostenere il contrario e cioè l'incompatibilità tra i due fenomeni. L'influenza enorme che quel testo di Scully ebbe negli anni della sua pubblicazione sarebbe impensabile oggi con la diffusione delle opinioni a cui abbiamo accennato.

Ma fortunatamente gli approcci non sono stati solo questi. In modo più critico, sebbene non ciano da simili equivoci al fondo, altri contributi hanno affrontato lo stesso tema con una pluralità di vedute: la revisione della Carta di Atene, la critica al funzionalismo ingenuo, ed, ancora prima, vari fenomeni culturali ed espressioni architettoniche sono testimonianze dirette al come, in fondo, ci si sia cimentati con lo stesso problema, un problema più generale. Cittiamo solo alcuni di questi episodi promettendoci di tornare più avanti in maniera specifica sul tema: l'architettura del neoclassico, il funzionalismo organico, certe articolazioni dell'analisi urbana.

S'è verificato che, col background di una riflessione che dura almeno dal dopoguerra, negli ultimi anni vecchi temi, che a volte celano problemi archeologici di tutta l'architettura - non solo di quella moderna - abbiano trovato una focalizzazione su un tema specifico: quello della domesticità o, meglio, della sua assenza.

Il fenomeno deve essere visto in relazione a studi e concetti maturati in vari ambiti - la storia, l'antropologia, la sociologia - ma riguarda in maniera specifica l'architettura.

Il nostro contributo qui riguarda la definizione quanto più precisa della nozione di cui parliamo per dare seguito alla ferma convinzione che molti degli equivoci e delle svolte intraprese dal dibattito a cui abbiamo appena brevemente accennato dipendano da una mancata intesa sul significato di una nozione che è peraltro tra le più complesse e difficili da definire. Circoscrivere con certezza ultimo questo concetto non è certamente il nostro obiettivo; ci interessa semmai indagare sulle sfumature, sui contorni imprecisi di un concetto che, proprio per la sua indeterminatezza, è, contemporaneamente, fonte di equivoci, per un verso, moriccio di stimoli per un altro verso. In questo senso, quindi, anche banali travestimenti di significato, avvenuti quasi sempre in ambiti di pura divulgazione, ci riguardano e possono essere rivelatori. Che cosa unisce la generica richiesta di "domesticità" per la casa da parte di un qualunque architetto o del suo cliente, all'appello di Georges Teyssot³ per una "scienza della domesticità"? Che cosa unisce - o significativamente



separa - la "domesticità della guerra" di cui scrive Beatriz Colomina¹ con il paesaggio domestico della Triennale di Milano? È solo nel "luogo comune" del linguaggio, di un termine condiviso, che visioni diverse si incontrano e, piuttosto, l'intreccio fra le parole è sintomatico di un intreccio fra le cose?

Andando oltre, ci interessa prendere atto che una, seppur maldefinita, "domesticità" dei luoghi o degli spazi, o dell'architettura tout court, è richiamata molto spesso e si intuisce come essa dovrebbe giocare un ruolo non secondario nel progetto di architettura. Essa si configura come una qualità che l'architettura deve possedere per garantire una maggiore fruibilità ma avverremo che non si tratta certamente di un presupposto inscrivibile in tematiche opposte quali quella della qualità vs. la quantità, la dimensione umanistica dell'architettura vs. quella tecnica e nemmeno che si tratti più automaticamente, di domesticità come puro comfort o decorazione. Anzi proprio queste accidenze sono sintomo di quegli equivoci che allontanano dalla corretta definizione del problema indirizzando il tema su luoghi comuni che nulla possono offrire all'architetto, che non determinano in alcun modo "materiali" per il progetto.

Peraltro il termine stesso contiene un'ambiguità: il legame etimologico alla casa

- "domestico" ovvero "della domus" - per nessuna ragione ci deve indurre a pensare che la domesticità sia una prerogativa unica della edilizia abitativa. Con questo non si vuole nemmeno affermare il contrario, ma se tale qualità trova la sua massima definizione certamente nella casa, è proprio il suo essere un carattere intrinseco di tutta l'architettura a dare alla nozione un valore fondativo. Inoltre, ma ciò è parte di un livello più complesso del problema, l'esportabilità della nozione ad ambiti altri rispetto a quello specifico dell'abitazione la rende ancora più meritevole di riflessione. In questo senso infatti la domesticità esige un ruolo di materiale di progetto. Domestico, se possiamo dirlo, era azzardare un principio, dove, a nostro avviso, essere il "luogo", ma ciò naturalmente avrà con gradazioni ed intensità diverse determinate da altri fatti dell'architettura. L'appello generalizzato a una "domesticità" indifferenziata non potrà quindi soddisfarci così come inedidiscutibili sono tutti i richiami al carattere generale che, in quanto tali, preesistono dall'estrema complessità di condizioni e situazioni che l'architettura presenta. Possiamo parlare di domesticità di una villa, di un luogo pubblico, di un edificio, di una strada senza che questo significhi renderli simili alla casa. Si tratterà invece di favorire maggiormente l'insorgere di certe condizioni tra luogo e persona, condizioni che in maniera più netta e paradigmatica avvengono nella casa. Ciò, peraltro, non implica che dovremo tendere comunque a rendere più domestici tutti gli spazi. Semmai ciò che si auspica è il favorire diverse intensità di tale qualità che sono, proprio per la loro variabilità, elemento qualificante del progetto.

Carattere domestico

Ideologie fra le più variate confluiscono nell'atto del formarsi di questa nozione così legata all'architettura. La domesticità infatti si genera dalla privacy, dalla seclusione, dal rapporto con la famiglia ed è altresì connessa al fenomeno della separazione dello spazio del lavoro da quello della residenza. "Domestico" è sinonimo di privato vs. pubblico e di interno vs. esterno. La domesticità è peraltro connessa all'ideologia della serenità ed al ruolo della donna, lo spazio domestico è lo spazio femminile. Lo spazio domestico è anche in certi casi segno della autonomia dell'esercizio del possesso, della messa in opera dell'appropriazione.

Coprire fino a che punto queste diverse e sedimentate idee debbano essere rivedute o accettate, criticate o elaborate è nucleo fondamentale dell'avorio di messa a nudo della nozione per un suo utilizzo nel progetto di architettura.

Per fare ciò addentriamoci nell'argomento dal lato più ovvio e più appariscente, quello che configura la domesticità come "carattere" di un luogo, come qualità riconoscibile e, dopo tutto, paradossalmente generalizzabile, astrattibile dagli specifici contesti. Ci vogliamo pertanto riferire, in un primo approccio, al "carattere domestico" alla maniera in cui ne avrebbe potuto parlare Quatremère de Quincy.

In questo senso esso è un attributo del luogo, e lo caratterizza, e allo stesso tempo è tale in quanto generalizzabile. Ci riferiamo alle qualità di spazi ordinariamente considerati domestici: una casa rurale o un appartamento di città o a frammenti di spazio domestico, uno stoep olandese o una back door anglosassone. Pensiamo al loro essere domestici, cioè gradevoli, accoglienti, piacevolmente abitabili, in una certa misura, discreti e certamente non austeri, non imponenti.

Ritulta chiaro che stiamo configurando una qualità positiva, ma soprattutto riconoscibile. Ma se ci soigniamo oltre per coprire da cosa dipendano queste condizioni noteremo che esse sono il frutto di varie componenti: materiali dell'architettura, tipi di arredo, dimensioni dello spazio, proporzioni di questo, clima, oggetti, tipi di uso, funzioni. Cioè che al tratto di tipologie spaziali definibili e

classificabili, ma che la sola classificazione tipologica non basta per definire interamente: qualcosa di relativo alla loro rappresentatività entra in gioco. Ci stiamo allora riferendo alla nozione di "carattere," il cui ruolo in architettura ha radici profonde. Derivata dalla retorica e dalla teoria dei caratteri di Teofrasto e ripartita in auge da La Bruyère nel Seicento, la nozione di carattere venne ad influenzare fortemente la teoria dell'architettura. Blondel, Le Camus ed infine Quatremere ne dettero trascrizioni significative. Alle loro ben note definizioni rimandiamo il lettore.

La domesticità è quindi una condizione caratteriale e non solo tipologica dell'architettura.

Nel limiti imposti da questa sede ci limiteremo ad accennare al caso particolare in cui il carattere domestico è oggetto di contaminazione. Lo scambio dell'ambito del domestico a quello del non-domestico e viceversa è stato spesso elemento di riflessione teorica ed elaborazione progettuale. Nella villa a Poggio a Caiano Giuliano da Sangallo introdusse per la prima volta, ed in maniera rivoluzionaria, un elemento dell'architettura sacra - anz' l'elemento per eccellenza dell'architettura sacra - la cupola, in un'architettura secolare, una villa privata.

Palladio, che di queste contaminazioni era un maestro, oltre che un teorico, ripropose lo stesso tema, in forma aulica, nella Rotonda e ne fece un principio nell'ambito della sua teoria, decisamente antialbertiana, della preminenza rappresentativa della casa proponendo una trasiazione dal privato al pubblico. Le facciate delle sue chiese sono il paradigma di questa contaminazione. Per Palladio infatti il portico in facciata era adeguato sia alla casa dell'uomo che alla casa di Dio, contro la prescrizione di Alberti secondo il quale "il portico della casa privata non deve imitare la maestosità di un tempio".

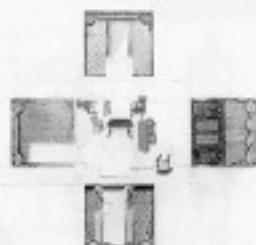
In questo caso il carattere domestico diventa elemento del progetto per negazione, scomodo, stranimento.

Abito/abitazione

Un passo memorabile di Virginia Woolf nell'*'Orlando'* - che riportiamo integralmente in nota - ci trasmette l'inizio dell'era vittoriana per mezzo di una formidabile metafora¹. La scena evocata è quella di un drammatico cambiamento del già tetto clima inglese: un peggioramento generale delle condizioni segnato dall'aumento repentino del freddo e dell'umidità. L'enfasi della descrizione della Woolf non è posta però sul cambiamento climatico ma sull'adattamento degli uomini a questo evento estremo. Primo un mutamento negli abiti che diventano sempre più pesanti, poi un mutamento nelle dimore che si trasformano diventando sempre più calde ed accoglienti in relazione al clima. Al centro di questa straordinaria metafora - ed è questo ciò che ci colpisce - è posta la costituzione della casa. La casa ed il suo metabolismo nascono diventano così parte dell'ideologia vittoriana *'lour court'*. Le generosissime decorazioni, l'innumerabile schiera di suppellettili, tappeti, decori, il senso di accoglienza e di comfort profusi in ogni dettaglio, che vengono tipicamente a caratterizzare le abitazioni in Inghilterra in quel periodo, sono, per la Woolf, conseguenza diretta di un modo di intendere la vita. La metafora metafisica vuole evidenziare il rapporto stretto interamente tra modi di vita e forme dell'abitazione.

Ma è importante stigmatizzare due principi fondamentali sottesi a questo brano. Il primo è quello secondo il quale l'architettura non sarebbe l'unica componente della definizione dello spazio. Infatti è chiaro come nel brano in questione essa, sebbene sia al centro della descrizione e ne costituisca parte fondamentale, alla fine si configura come segmento di un processo molto più vasto. Essa semmai è il punto di confluenza di una serie di elementi che sono gli oggetti, gli utensili, i vestiti, la decorazione, il clima e altri molteplici - "progettibili" o non - elementi di definizione dello spazio.

Il secondo principio che informa il brano è quello che stabilisce un legame indissolubile fra l'architettura ed il corpo umano, un legame in questo caso generativo: l'architettura sorge per un'esigenza del corpo. La Woolf metaforicamente racconta il processo della genesi della casa vittoriana² come una sequenza che trova origine dall'universo delle sensazioni corporee: umidità, freddo, luce sono gli elementi scatenanti e da essi si genera un'esigenza di protezione e "vestimento" del corpo che sfocia in ultima analisi in quell'abito più grande che è la casa. Mario Praz in *'La filosofia dell'arredamento'*, riferendosi su questo stesso brano, nota anche lui la centralità del concetto di rivestimento e la conseguente centralità del corpo. Ma notiamo che Praz adotta una più accurata terminologia preferendo il termine "ricoprimento" o "rivestimento". La distinzione è sottile e sposta l'argomentazione in maniera più centrata sull'architettura nel cui ambito le procedure ordinarie di sovrapposizione, la stratificazione, l'accumulo veranno più sul ricoprimento che sul rivestimento³. L'architettura è così ricondotto ad una sua genesi "tessele" che, come è noto, vanta un'autorevole origine teorica⁴.



Il rapporto che esiste fra forme di ricoprimento del corpo e genesi della decorazione della casa, da un lato, e definizione stessa della casa, dall'altro, è quindi fondamentale: la comune etimologia tra abito ed abitazione è, in questo senso, sintomatica. L'architettura della casa sorge quindi come ulteriore ricoprimento del corpo, una seconda colonna dopo quella immediata dell'abito. È risaputo come Hugo Höring avesse citato questo argomento e teorizzato il ruolo della casa come estremo involucro del corpo, espresso dal paradigma della casa come pelle. Così scrive Höring ribadendo il tema organico: "A molti sembra tuttora inconcepibile l'idea che anche una casa possa svilupparsi esattamente come una formazione organica, che la si possa ricavare dalla forma come adeguazione funzionale, vedere la casa come la più estesa pelle dell'uomo e quindi come organo"». La casa indossata di Tedeschi, un'opera del 1948,¹² denso certamente di numerose altre implicazioni, evoca, in maniera, questa volta, più violenta e drastica, lo stesso tema. Ma a questo proposito vengono in mente anche le parole di Sartre: "Il mio corpo è davunque: la bomba che distrugge la mia casa distrugge anche il mio corpo nella misura in cui la casa è già un'indicazione del mio corpo"».

Ed è peraltro significativo che la persona che più ha indagato le implicazioni psicologiche dello spazio abitativo nell'idea architettonica in relazione al corpo, Gaston Bachelard infatti ci avverte che la prima camera immaginaria che l'uomo concepisce è proprio intorno al corpo¹³.

Discutendo della analogia tra corpo e architettura trattiamo - non è superfluo ricordarlo - di un tema centrale della teoria della progettazione, che ha attraversato con continuità tutta la storia dell'architettura. Ma l'occasione che ci riguarda non è quella dell'antropomorfismo profondo dell'etimicità dell'architettura classica. Intendiamo piuttosto chiamare in causa un rapporto più diretto e fisico col corpo, un rapporto che fa eco riferimento alla condizione fenomenologica delle percezioni umane. Percezioni che trovano luogo simultaneo all'esistenza nel corpo umano: il corpo come luogo delle sensazioni e quindi come veicolo fondamentale del rapporto tra uomo e architettura.

Dobbiamo alla grande riflessione existentialista e alla conseguente fenomenologia della percezione se un "ruolo" culturale del corpo è oggi pensabile anche in rapporto all'architettura. Non è certo possibile sintetizzare in questa sede l'enorme portata di questo pensiero ma ci permettiamo di rimandare ad un saggio di Ignasi De Solà Morales che sintetizza molto bene la questione¹⁴.

Ma se torniamo al nostro tema iniziale non può non comporsi nel nostro discorso un personaggio di importanza cruciale. L'anglofilo Loos, con in mente la scritta ironia della Woolf ad scherziando esplicitamente Semper, farà di questi due principi - il rapporto tra architettura e corpo e la non unicità dell'architettura nella definizione dello spazio - una teoria vera e propria, rivoluzionaria come sempre: la vera architettura è quella del rivestimento, quella dell'interno. Non l'involucro tattico lontano, civile del corpo ma le superfici di contatto sono oggetto dell'architettura¹⁵. È questo il messaggio latente che "il principio del rivestimento" - ma anche di altri scritti di Loos - spesso sovravolato ed addombriato da altri messaggi più invadenti ed immediati e altrettanto importanti.

Certamente lungi dall'ammirare nella cultura tardo-ottocentesca della casa il ricorso al decoro, Loos vedeva nel rapporto con tutto l'universo degli oggetti "al conforme" del corpo umano l'unico possibile modo di intendere l'architettura. Il suo interesse per gli oggetti, per il vestiario, per la moda, spinto fino a considerare forme ultime di intervento sul corpo (il taglio dei capelli, il tatuaggio) è sintomatico di questo pensiero. Sotto questa luce l'architettura in senso lato riduce notevolmente la sua portata mentre l'architettura degli interni assurge al ruolo di massima espressione della disciplina.

Oggetti

Il brano della Woolf già citato poneva in un unico, indissolubile contesto abiti, oggetti, strumenti, decori, arredi e cose - un unico insieme amalgamato dalla relazione con i corpi degli abitanti. Abbiamo anche visto come l'architettura, attraverso il carattere e il decoro, trovi il modo di porsi in modo significativo con questo insieme, ma vogliamo ora notare che l'ambito degli oggetti ed il rapporto tra oggetti e architettura assume connotati particolari che meritano una ulteriore riflessione.

Aldo Rossi rivela come la presenza frequente, quasi ossessiva, di oggetti particolari quali fazzie e cofettiere nei suoi disegni sia frutto di una giovanile attrazione. Cioè, come Rossi stesso dichiara, trascisce un afflato purista, per la qualità delle forme pure, un rapporto con immagini o forme che diventano, in seguito, repertorio dell'architetto. Sappiamo anche che questo indagare con osti-



nazione la natura enigmatica degli oggetti rivela la volontà della messa in scena di un surrealismo latente, di una dimensione metafisica dell'oggetto. La relazione fra gli oggetti fuori sede disegnati da Rossi e dai maestri del surrealismo come Magritte (si pensi, per citare un esempio, a *Les valeurs personnelles*) o della metafisica come De Chirico è evidente, ma di interesse qui notare che l'oggetto d'uso per Rossi è importante non solo come forma pura ma per la sua condizione in rapporto alla casa dell'uomo. Nei disegni di Rossi, forse proprio per l'estraniazione alla quale vengono sottoposti gli oggetti si rivelano nella loro possibilità di strutturare lo spazio. Oggetti e architetture nella loro essenza di forme pure vengono, in un certo senso, posti sullo stesso piano. Il "Teatrino domestico" che Rossi chiamò alla Triennale di Milano¹⁸, significativo già per il suo stesso titolo, si caratterizza per la presenza delle caffettiere in una casa sezionata.

La teatralità domestica è qui senza dubbio espressa dall'insieme unico costituito dall'architettura della casa e dagli oggetti. Di nuovo, ma fuori dallo specifico ambito del "carattere" che prima abbiamo analizzato, l'oggetto è elemento di costituzione dello spazio domestico. Il tema era peraltro ricorrente in Rossi da lunga data: si era soffermato a riflettere sulle case di Berlino che esponeranno le loro sezioni mettendo a nudo frammenti di domesticità bruscamente interrotti già in un testo "scientifico" come *L'architettura della città ed era tornato successivamente sull'argomento in Autobiografia Scientifica*¹⁹. In questo senso ci palpano pertinenti le riflessioni di De Chirico sulla condizione dei mobili "estratti" dalla casa. Ma mobili, oggetti e altri strumenti dell'uomo costituiscono quello che Baudrillard ha definito un "sistema": instaurano, cioè, tra di loro una serie di relazioni specifiche che sminuisce il loro valore di singoli elementi. In questo senso il loro rapporto con la casa diventa cruciale perché l'abitazione è il luogo dove questo sistema si definisce, si delimita. Questa particolare condizione degli oggetti è stata trattata acutamente da Georges Perec per esempio in "Note riguardanti gli oggetti che si trovano sulla mia scrivania"²⁰.

Ma l'involucro dell'abitazione è molto di più della semplice separazione tra spazio interno e spazio esterno. Esso è piuttosto il confine che separa un sistema di oggetti da un altro, molto più vasto e generale. La riflessione di De Chirico sui mobili "senza" casa è significativamente caratterizzata proprio dall'assenza di questo limite. Né ci può stupire che Rossi indichi un artista come Edward Hopper come uno dei riferimenti principali della sua architettura²¹. Hopper infatti riesce a mettere in relazione molto chiara la definizione di uno spazio, la creazione di una sua atmosfera, come rapporto fra oggetti e persone nella specifica comunicazione fra interno ed esterno. Nelle sue immagini, non a caso quasi sempre di atmosfere urbane, infatti è proprio nella possibile esteriorità degli interni che si manifesta il rapporto con gli oggetti.

Di interesse centrale a questo riguardo - ma purtroppo non indagabile in questa sede - ci sembra l'opera di un artista come Vito Acconci²².

Casa fisica, casa psicologica

Ma non possiamo a questo punto, pur con le precauzioni sopradette, non affrontare il tema nel suo terreno privilegiato e cioè quello della casa. Abbiamo già evidenziato la civile connessione fra il concetto di domesticità e quello di casa. Esso è peraltro evidente non fosse altro che per molte ragioni etimologiche: dove se non nella *domus* dovremmo andare a cercare le origini e le ragioni della domesticità? È la casa infatti l'ambito dove avviene la massima identificazione fra persona e luogo o, per meglio dire, alla luce di quanto vediamo in seguito, fra persona, luogo ed oggetti. Affermiamo ciò senza chiamare in causa ragioni profonde ma indirette, che più ovviamente non mancherebbero di affiorare. Piuttosto si tratta di conseguenze dirette: la permanenza, la proprietà esclusiva e la prossimità al corpo connettono la casa come il luogo dove la domesticità si acciende, si sedimenta. Si tratta di ragioni precise, fra circostanze verificabili solo nella casa. Il nostro privilegiare la casa come luogo della domesticità non è quindi supportato da una presunta priorità "ideologica" della casa rispetto ad altri spazi: è conseguenza, invece, di un ragionamento stringente.

Richiamiamo quindi quanto già scritto: se certamente la domesticità è una nazione associata alla casa ed è, di conseguenza, un carattere dell'architettura abitativa, ciò non postula che questa nazione costituisca una prerogativa esclusiva della casa. La domesticità è piuttosto una dimensione dell'architettura, intrecciabile e comprensibile in relazione alla casa, ma verificabile in tutto lo spettro dell'architettura. Un concetto che, dal contesto dell'abitazione, migra con facilità altrove e si costituisce come carattere assoluto dell'architettura.

Possiamo infatti parlare del carattere o della dimensione domestica di un giardino, di una piazza, di una strada, di un qualunque spazio pubblico così come più o meno domestici - e più o meno adeguatamente domestici - potranno essere spazi particolari di qualunque edificio. Domestica-



A. Rossi
Teatrino
domestico, 1986

potrà essere la cappella di un boglio siciliano, o la cappella palatina di un palazzo nobiliare o di una dimora inglese. Ne consegue che, contrariamente a quanto si è portati a credere la domesticità non è strettamente legata né alla posizione del luogo rispetto ad altri luoghi né alla appartenenza di questo allo stesso del "privato". Saranno sottilmente le criticazioni tipologiche e il "carattere" in senso lato a conferire la domesticità ad un luogo.

Ma torniamo alla nostra attenzione alla casa: nell'assumere la casa come luogo privilegiato della domesticità ci auspiciamo di compiere la funzionale omologia casa/architettura, usufruendo però al tempo stesso della ricchezza che proprio la sovrapposizione di questi due concetti cela. Da un lato quindi la occorta attenzione sul pericolo di unificare le due nazioni, dall'altro il fascino delle motivazioni di una tale coincidenza.

Ci riferiamo, per fare ciò, in primo luogo all'Albertiana e più ristretta coincidenza tra casa e città²⁴, Invero più puntuale di quella tra casa e architettura, e proprio per questo aperta ad altre possibilità per l'architettura.

Seppure leggermente diversa dalla coppia di termini che ci interessa, il binomio proposto da Alberti ci illumina innanzitutto sulla complessità della casa che non è quindi un elemento dell'insieme città od uno spazio semplice da contrapporre al complesso spazio urbano. Ma ci fa comprendere come la metafora della casa si proietti sulla città fino a concepirla come grande casa e ripropondo tutto il problema dell'architettura alla concezione della casa. Si, certo come abbiamo precisato, i termini non sono gli stessi - l'architettura non è la città - ma il pensiero di Alberti in questo senso è molto vicino al nostro interesse per il binomio casa/architettura. È significativamente, per questo grande cultore, il concetto di casa è di centrale importanza e molto vicino, come abbiamo detto, a riassumere in sé tutta la problematica dell'architettura. Certo è da notare, a questo proposito, come l'idea di casa era dimensionalmente e concettualmente molto più complessa ai tempi dell'Alberti di quanto non lo sia oggi per noi.

Ma se per Alberti la coincidenza è tra casa e città, per molti progettisti e teorici la coincidenza tra casa ed architettura è sempre esitata ad un livello increscioso o mitologico. Per Vitruvio, per Louguier, per Le Corbusier, e così per tanti altri, l'archetipo, la forma primaria che riassume in sé la quintessenza dell'architettura, è stata nella sua varia forma una casa. Non ci dilunghiamo sull'argomento già sondato abbondantemente da studi specifici è evidente che il nostro riferimento è quello "casa di Adamo in Paradiso", quell'archetipo irrinunciabile che ha stazionato nelle menti di molti progettisti sfatando il morrisiano avvertimento sulla onnipresenza dell'architettura²⁵.

E' stato recentemente notato come sebbene il più piccolo tra i manufatti architettonici la casa sia il più grande come presenza²⁶. Non ci riferiamo solo alla presenza quantitativa - la percentuale di casa nel totale dell'edificato è la più alta - ma al fatto che la casa assume un ruolo culturale molto più grande di quello di tutte le altre tipologie ed argomentazioni architettoniche.

Tale preminenza ed importanza porterebbe a credere che il campo di definizione dell'oggetto-casa sia assolutamente certo e circoscritto dai limiti oggettivi ben definiti. In realtà le cose stanno in tutt'altro modo. Quello che sembra essere l'ambito architettonico più facilmente controllabile, e di fatto controllato in tutti i dettagli, in realtà è solo una parte di un universo più complesso e spesso più vasto che pone la casa come concezione culturale ben oltre la casa fisica, quest'ultima immediatamente percepibile ma immediabilmente riduttiva. L'idea di casa alla quale l'utente fa riferimento travalica notevolmente l'ambito immediato dello spazio fisico oggettivamente determinato. Avviene così che mentre dal punto di vista dimensionale la casa singola si pone come elemento semplice ed inoltre diffusissimo ed estremamente sperimentato dando luogo alla illusoria convinzione che sia perfino più facilmente progettabile. In realtà nella casa interviene un fattore che fortemente complica e rende difficile un terreno altrettanto semplice. Infatti nella casa avviene la massima e permanente identificazione tra abitante ed architettura, fatto che in tutti gli altri manufatti architettonici o spazi in senso lato avviene solo temporaneamente.

Significativa è a questo proposito la doppia denominazione di casa presente nella lingua inglese (*home/house*) e in quella olandese - non a caso culture che hanno elaborato la nozione di casa e di spazio domestico in maniera più densa. Come è noto termini diversi vengono usati per la propria casa (*home*) e per la casa generica (*house*): ma ci interessa notare che mentre il termine "*house*" si riferisce ad un ideale modello fisico assoluto, "*home*" riunisce i significati di casa e abitanti, residenza e rifugio, proprietà ed affetto. La casa quindi è un oggetto che, storicamente, ha sedimentato nella lingua un uso che implicava questo integrante rapporto con l'abitante e da questo rapporto acquisisce significati diversi.

Peraltro nella cultura anglosassone esisteva una vera e propria ideologia della *homeliness*²⁷, intesa come una qualità dell'architettura - così come un'ideologia della *coshiness*. Girouard ci ricorda la



R. Magritte, *Le Vol de l'Amour*, 1952

retorica con la quale le classi egemoni in Inghilterra proponevano le loro dimore come *homes* e non *houses*, per quanto magnifici questi esseri potessero essere²⁷. Lo stretto rapporto con l'abitante inoltre si carica di significati ancestrali: la casa è stata infuso perfino come uno spazio di transizione: l'uomo viene dal grembo e deve tornare alla natura - la casa è intermedia²⁸. Per Gaston Bachelard il tema della riconciliazione presiede addirittura alla distribuzione verticale della casa: dall'oscuro cantina che riflette l'anima irrazionale fino al tetto, luogo pubblico e della razionalità. Addirittura il rapporto è reciproco: seguendo una metafora di Jung, Bachelard paragona la sezione di una casa a quella della mente umana - l'inconscio trova luogo nei recinti spazi della cantina e la razionalità si esprime proporzionalmente allo spostamento verso il tetto che con le sue falde costituisce il manifesto della razionalità proteso verso l'esterno. Niente potrebbe essere più lontano di quell'atto di trasparenza che Paul Scheerbart proclamava come elemento della nuova architettura: "Nelle cantine delle case in mattoni l'aria è impregnata di quel bacillo, l'architettura di vetro non ha bisogno di cantine"²⁹.

Ma Gaston Bachelard ci illumina in senso più vasto sulla dimensione psicologico dello spazio analizzando copiose testimonianze letterarie e chiarendo in modo mirabile come la casa sia una costruzione psichica oltre che fisica e forse prima psichica e poi fisica. Bachelard ci ricorda come una inquietante quantità di sogni sullo spazio o sulla casa popolino la nostra psiche.

Si tratta di costruzioni irrazionali che non coincidono con la costruzione fisica reale. Di queste costruzioni i poeti ci hanno lasciato una campionatura vastissima ma le loro revérées pubbliche postulano le revérées private di ciascuno di noi. Pareti immaginarie vengono dalla psiche stessa fra gli spazi e costituiscono spesso ripari più fatti di pareti costruite, certamente più solide, ma a volte come inesistenti. Così esistono spazi di possessio, spazi difesi, spazi ammotti. Una scienza che, a detta di Bachelard, potrebbe chiamarsi topoanalisi ci potrebbe aiutare a classificarli.

Bachelard poi radicalizza la nozione di casa e la lega indissolubilmente al corpo facendoci notare come ogni spazio raccolto in cui si può raccogliersi è il germe di una casa. In questa serego gli angoli costituiscono dei luoghi privilegiati e non marginali della casa, sono luoghi dove l'esportanza didattica più che raro sarà si accenderà. Le riflessioni di Bachelard sono complementari a quanto, su base decisamente più scientifica, hanno teorizzato gli studiosi di scienze comportamentali ed in particolare di prossemica.

Parallelamente a Bachelard infatti antropologi, sociologi e psicologi hanno verificato come la nozione di spazio sia estremamente variegata: addirittura una branca della psicologia è sorta, la prossemica, per lo studio delle relazioni intercorporali o tra corpi ed oggetti. Tra le altre è stata elaborata la nozione di "territorialità" cioè quel modo ideale di assumere come proprio territorio una determinata porzione di spazio all'interno di uno spazio geometrico-fisico. Si è inoltre notato che l'uomo distingue tre tipi di spazio: il campo di azione, lo spazio tattile e quello visivo. E con ciò si vede che, anche all'interno della propria personale percezione spaziale, esistono ulteriori specifiche da fare. Che le misure oggettive e geometriche dello spazio siano solo degli aspetti di un universo molto più complesso è messo in evidenza anche dalla esistenza di distanze "altri" come la distanza personale e sociale, la distanza critica, la distanza di fuga, la *home range*.

Ancora una serie di riflessioni andrebbe fatta sulla condizione rappresentativa di queste concezioni della spazio cioè sui riti domestici di appropriazione dello spazio: e ci riferiamo ad indagini come quelle di Goffman³⁰.

Casa perturbante

Soprattutto ai cieli delle riflessioni di Bachelard sulla casa psichica e sulla irrazionalità dello spazio non possiamo a questo punto non addentrarci nel territorio del perturbante che Freud ha acutamente delineato in un celeberrimo soggiorno del 1919³¹. L'immagine della casa può infatti scavalcare sul terreno della patologia. In taluni casi, e, comunque, sul terreno di una condizione psicologica latente in altri casi. La casa infatti, luogo della massima intimità e della massima familiarità, viene indicata da Freud entro quell'insieme di oggetti, situazioni, luoghi che possono provocare il sentimento dell'angoscia. Nella casa, infatti, condizioni di estrema familiarità possono diventare repentinamente non-familiari quindi perturbanti. Come per le bambole od i pupazzi parlanti che sconvolgono i bambini perché rendono improvvisamente estranei ed anomali oggetti ai quali la consuetudine ha assegnato la massima sicurezza, allo stesso modo la casa e tutti gli oggetti in essa contenuti, assunti come estremi depositari della familiarità, diventano temibilmente inquietanti qualora si carichino di caratteri diversi ed ad essi imposti. In questo senso è significativo come la parola tedesca *um-härmliche* - tradotta con i nostri "perturbante" "non familiare" - trovi una relazione proprio con la casa (*heim*). Essere perturbante, sconvolgente, angoscioso significa essere non-



G. De Chirico,
Interno in una
volta, 1927

domestico, non riconosciuto alla casa. L'uso ha sedimentato nelle parole una condizione che pone la casa quindi come luogo della sicurezza per antonomasia. Il fatto che nella lingua italiana manchi sia questo rimando alla casa - cioè la definizione di "ognoscibile" come non-domestico - sia la possibilità di un termine esattamente corrispondente ed altrettanto efficace rende la questione dell'*umheimliche* di più difficile comprensione. Quello che ci interessa però, nel contesto di questo studio, è che la teoria di Freud - e di altri sia prima che dopo di lui - conferma la conclusione di domesticità un ruolo centrale, ben oltre gli aspetti puramente architettonici. Inoltre esso è confermato che quella "identificazione fra persona e luogo" che avviene nella casa è alla quale abbiamo fatto spesso riferimento è una relazione dalle profondissime implicazioni ed è quindi di archetipico nella psiche. Per Freud la consapezione di appartenenza alla casa e alla famiglia comporta un rimoso desiderio di ritorno al grembo materno¹. Questo perturbante estraneità della casa "non è in realtà niente di nuovo o di estraneo, bensì un qualcosa di familiare alla vita psichica fin da tempi antichissimi che è diventato estraneo per via del processo di rimozione"².

Un desiderio rimoso che è alla base anche del sentimento della nostalgia - sentimento certamente relazionato al perturbante e che stabilisce una relazione di "mancata appartenenza ad un luogo casato, anch'esso su un pensiero rimoso". Anche in questo caso le notazioni psicologiche sono rafforzate da una parentesi linguistica nella lingua tedesca dove la parola patria (Heim) ci riporta all'*umheimliche*.

Nel progetto

Quanto di questa complessità permette la prassi progettuale è assai difficile stabilire. Né è auspicabile che il rapporto fra fatti così complessi scivoli sul terreno dell'applicazione pragmatica e diretta. Certamente però i fermenti che abbiamo descritto in apertura preannunciano un'epoca di maggiore consapevolezza del problema.

Come abbiamo detto, il modo in cui il progetto di architettura debba relazionarsi a questo insieme di problemi è molto complesso ma vale la pena esprimere alcuni principi.

Possiamo infatti affermare con certezza che la domesticità non è un attributo da conferire né a una qualsiasi aggiuntiva dell'architettura. La intendiamo piuttosto come un parametro di riferimento, una sorta di misuratore che, ponendosi tra le carte di tomasone del progetto, permette di relazionare a fatti più ampi quella che è la pura costruzione logica del progetto.



Rileviamo peraltro, come già affermato, che la domesticità è una dimensione dell'architettura in tutti i suoi campi di applicazione: non è circoscrivibile alla casa, anche se in quell'ambito viene più specificamente a definirsi. Intendere gli spazi esterni, ad esempio della città, come somma di rapporti "domesticati" tra singole persone e luoghi può permetterci di uscire dai luoghi comuni dell'arredo urbano o della memoria collettiva che in questi anni hanno svitato la problematica dell'architettura urbana ed un semplice problema di "decoro urbano" o *embellissement*. Possiamo anche aggiungere che essa si situa sia nella storia del calcetto che in quella della tipologia, anche se è nella prima che la possiamo apparentemente meglio rilevare.

Il progetto contemporaneo si pone sempre di più in relazione a questa tematica. Un attento esame delle sperimentazioni contemporanee sulla casa può dare atto di tale reazione. Rinviamo il lettore a quella parte di questo testo dove tale attenzione è meticolosamente proposta.

1. Il ruolo svolto da Leon Krier in tutta la produzione dello studio di Stirling ed in particolare in alcuni progetti non è stato secondario. Cfr. K. Frompton, "On James Stirling, a Premature Critique," in *Architectural Association Files* 26, 1993, pp. 3-6.

2. In quel famoso e pluripubblicato testo Scully traccava un filo rosso dell'architettura della casa isolata in America. Cfr. M. Scully, *The Single Style Today*, New York 1974.

3. Teyssot ha affrontato numerose volte il tema. Ci riferiamo qui al titolo di una sua lezione tenuta alla Columbia University di New York il 16.4.97: "A Science of Threefold Spaces and Domesticity", ma vediamo anche "Acqua e gas a tutti i piani. Appunti sull'estensione della casa", in *Colloque Internationale* 44, 1984, pp. 82-93.

4. B. Colomina, "Il domestico in guerra", in *Cittagione* 97, 1990, pp. 24-49.

5. G. Teyssot (a cura di), *Il progetto domestico. La casa dell'uomo architetto e prototipi 2 voll.*, catalogo della Triennale, Milano 1988.

6. L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria* (X), 1486.

7. "La grande nebbia che incombeva non solo su Londra, ma su tutte le isole Britanniche il primo giorno del diciannovesimo secolo, si sarebbe, o meglio, non si sarebbe, essendo continuamente scossa da venti burrascosi, abbordando a lungo da causare conseguenze sconvolgenti su chi viveva sotto la sua ombra. Pareva che fosse intervenuto un cambiamento nel clima dell'Inghilterra. La pioggia cadeva di frequente, ma solo a scarzi impigli che appena finiti subito ricominciavano. Il sole splendeva naturalmente, ma era così avvolto di nubi e l'aria costituiva di umidità, che i suoi raggi erano sfalcati e i violi, gli arancioni e certi rossi smarriti si erano scostati al potereggio più decisivo del diciannovesimo secolo. Sotto quella volta livida e mista, il verde dei cavoli era meno intenso e il bianco della neve era intorbidito.

Ma il peggio era che l'umidità cominciava ad infiltrarsi in ogni cosa - l'umidità che è il nemico più insidioso di tutti, perché se il sole può essere escluso con gli scuri o il gelo avvenendo da un fuoco ardente, l'umidità si insinua furtiva mentre dormiamo; l'umidità è silenziosa, imperturbabile, omnipresente. L'umidità gonfia il legno, incrosta il parco, strugge il ferro, marcisce la pietra. Il processo è così graduale che soltanto il giorno che solleviamo un casermetone o il secchio del carbone e ce ne resta un pezzo in mano, soggi in noi il desiderio che il marmo sia all'opera. Così, furtivamente e impercettibilmente, senza che alcuno notasse l'ora o il giorno del cambiamento, il carattere dell'inghiltezza si era trasformato e nessuno lo sapeva. Dunque se ne risentirono gli effetti. Il nudo gentiluomo di campagna che si metteva a tavola con gloria davanti a un piatto di manzo e a una birra, in una sala disegnata forse, con classica dignità, da fratelli Adam, ora si sentiva infreddolito. Apparvero Hopperi: crebbero le barbe, i pantaloni furono acciuffati al collo del piede, il brivido che sentiva alle gomme il gentiluomo di campagna lo comunicò subito alla casa: i mobili vennero imbotti; portelli e tavoli risponsero niente fu lasciato nudo... Il castello sopravvive il banchiere di poro dopo cena; e siccome il castello esigeva un salotto dove bere, e il salotto: una veranda, la veranda dei fiori artificiali e i fiori artificiali un caminetto, e i caminetti un pianoforte, e i pianoforti romane da solo No, e le romane da soli... [sfondando un po' di paesaggi] un gran numero di cognacini, tappeti, sognabilissimi di porcellana, ecc co che la casa - divenuta d'importanza grandissima - mutò completamente aspetto". V. Woolf, Orlando, o Biography. London 1928 (ed. it. Orlando. Milano 1993, pp. 219-220); cit. in A. Panza, "Elettrico, gianico, eugenico. Patrick Geddes ed il nuovo ordine domestico" in D. Collobi (a cura di), Architettura domestica in Gran Bretagna 1890-1930, Milano 1992, pp. 23-38, p. 23.

a. Non si tratta di considerazioni casuali. La riflessione sulla casa e sull'ambiente domestico erano di centro degli interessi della Woolf e di buona parte del gruppo di Bloomsbury. Cfr. C. Reed, "A Room of One's Own": the Bloomsbury Group's creation of a Modernist Domesticity", in C. Reed (a cura di), Not at Home. The Suppression of Domesticity in Modern Art and Architecture, London 1996, pp. 147-160. Cfr. V. Woolf, A Room of One's Own, London 1929. Sulla casa vittoriana ved anche le brevi note di Aldo Rossi: "Ho imparato tardi a comprendere gli Interni vittoriani, le mezze luci, le tende e svolazzi, l'onore dello spazio vuoto che dove essere colmato e sempre coperto e velato". Cfr. Autobiografia scientifica, Parma 1990, p. 40.

9. Cfr. M. Pratt, Lo spirito dell'arredamento, Milano 1964, p. 366.

10. Ci riferiamo ovviamente a Semper. In maniera più specifica, e più recentemente, vedi comunque J. Rykwert, "L'architettura è tutta nella superficie. Semper e il principio del rivestimento", in Rassegna (Rivestimenti) 73, 1998, pp. 20-29.

11. H. Haring, "Versuch einer Orientierung", in Die Form 7, 1930, pp. 218-23. Citato da P. Bucciarelli, Hugo Haring. Impegno nella ricerca organica, Bari 1980, p. 89.

12. Cfr. G. Teysset, art. cit., p. 92.

13. J.-B. Sartre, L'Etre et le néant, Parigi 1943 (ed. it. L'Espresso e il nulla, Milano 1958, p. 90).

14. G. Bochard, La poétique de l'espace, Parigi 1967 (ed. it. La poetica dello spazio, p. 32, Bari 1975).

15. Così scrive Morales: "Lo spazio dell'abitare non è uno spazio meramente geometrico, ma uno spazio estetizzante, risultato della percezione fenomenologica dei luoghi e di una costituzione fatta a partire da questa esperienza... L'estetismo, figlio della fenomenologia, produce un sistema estetico rinnovato in cui diffusione influisce in modo sostanziale sull'architettura e sul modo di pensarlo e spiegarlo... Per la tradizione fenomenologica il primo dato è quello della intenzionalità della coscienza. Vale a dire il postulato secondo cui non esiste un sistemo di oggetti regolari in base a leggi formali che garantiscono l'efficacia estetica. L'unica cosa che c'è, d'intesa, è la volontà del soggetto di mettersi in relazione col mondo ancora da costruire attraverso la mediazione del corpo". E da solo Morales, "Architettura e estetiziammo: una crisi dell'architettura moderna", in Casabella 583, 1991, pp. 38-40.

16. Cfr. J. Rykwert, art. cit., p. 22.

17. Cfr. A. Losi, Sonnette Schriften, Estet band 1, in Loeser gesprochen, Trubadur, Vianina-Monaco 1962 (ed. it. Paese nel vuoto, Milano 1972).

18. Verdi II relativo catalogo, op. cit.

19. Cfr. A. Rossi, op. cit., pp. 86-87.

20. Cfr. J. Baudrillard, Le système des objets, Parigi 1968 (ed. it. Il sistema degli oggetti, Milano 1972).

21. Cfr. "Les Nouvelles théâtres", 2021, 26-27, p. 17, ripubblicato in Persée/Closet, Parigi 1988 (ed. it. Persée/Closet, pp. 17-22, Milano 1989).

22. Cfr. A. Rossi, op. cit., p. 13: "Quando ho visto a New York l'opera completa di Edward Hopper ho capito tutto questo della mia architettura: quadri come Chair Car o Four Lane Road mi hanno riportato alla frutta di quei miracoli senza tempo, favole opposte collegate per sempre, bevande mai consumate, le cose che sono solo se stesse".

23. Cfr. Ch. Poggi, "Vito Acciari's bad dream of domesticity", in C. Reed, op. cit., pp. 237-252.

24. "Se (come sostengono i francesi) la città è come una grande casa e la casa di confine è come una piccola città, non potrebbero le varie parti della casa - altri vestiti, stanza da pranzo etc. - essere considerati come edifici in miniatura?" L.B. Alberti, op. cit., 9.

25. Cfr. J. Rykwert, On Adam's House in Paradise, New York 1972 (ed. it. La casa di Adamo in Paradiso, Milano 1972); rinnoviamo superficialmente la ben nota definizione di William Morris.

26. T. Riley, "The Un-Private House", in The Un-Private House, p. 9, New York 1999.

27. Cfr. D. Collobi, op. cit.

28. M. Giraudau, Life in the English countryhouse, p. 270, New Haven e Londra 1978.

29. Cfr. J. Rykwert, "Un modo di concepire la casa", in Lotus International 8, pp. 36-41, 1974.

30. P. Scheerbart, Glasarchitektur, Monaco 1971 (ed. it. Architettura di vetro, Milano 1985).

31. E. Goldmann, The Presentation of the Self in everyday life, Garden City, NY 1969 (ed. it., La vita quotidiana come rappresentazione, Bologna 1969).

32. Cfr. S. Freud, "Das Unheimliche", in *Imago*, vol. 5-6, 1919, pp. 297-324, (ed. it. "Il perturbante", in Saggi sull'arte, la letteratura e l'inguaggio, Torino 1975).

33. Cfr. S. Freud, op. cit., pp. 297-324.

34. Ma cfr. anche G. Heywood, art. cit., p. 84.



V. Acciari, Room Piece, 1970.

BREVI NOTE BIOGRAFICHE

Pasquale Cuttitta, architetto, docente di Progettazione architettonica presso la Facoltà di Architettura di Palermo.

Marcello Falsetta, pittore, docente presso l'Accademia di Belle Arti di Palermo, studioso delle problematiche dell'estetica della modernità.

Sebastiano Triccas, architetto, cultore della materia (Progettazione architettonica) presso la Facoltà di Architettura di Palermo.

Giovanni Francesco Tuzzolino, architetto, dottore in Progettazione architettonica e docente a contratto presso la Facoltà di Architettura di Palermo.

Giovanni Chiaromonte, fotografo, docente di cinema e fotografia, creatore e direttore di collane di fotografia.

Michel Rochet, architetto, pittore, scrittore, fondatore del centro d'Arte Maria a Roma.

Federico Sicignano Peldzé, architetto, docente all'E.T.S. Architettura Madrid, coeditore della rivista Ruris.

Stefano Andri, architetto, responsabile della sezione italiana del Forum Internazionale Uomo e Architettura - Movimento per l'Architettura Organica Vivente.

Francesco La Rosa, psichiatra, psicologo analista, studioso della psiche tra pensiero occidentale e filosofie orientali.

Nino Barocci, giornalista e scrittore del pensiero e del sentimento della religione cattolico-cristiana.

Ermes Mistruffi, studente della Facoltà di Architettura di Palermo, V anno.

Elena Motisi, studentessa della Facoltà di Architettura di Palermo, II anno.

Chiara Minì, studentessa della Facoltà di Architettura di Palermo, II anno.

Luigi Pitrancuta, studente della Facoltà di Architettura di Palermo, II anno.

Emilia Orlando, studentessa della Facoltà di Architettura di Palermo, II anno.

Tomaso Francavilla, studente della Facoltà di Architettura di Palermo, V anno.

Isabella Rume, studentessa della Facoltà di Architettura di Palermo, V anno.

Davide Modica, studente della Facoltà di Architettura di Palermo, V anno.

Lettizia Adamo, diplomata all'Accademia Di Belle Arti di Palermo.

Maicella Pizzuto, studentessa della Facoltà di Architettura di Palermo, II anno.

Anna Porti, studentessa della Facoltà di Architettura di Palermo, V anno.

Giovanna Cardella, studentessa della Facoltà di Architettura di Palermo, V anno.

Marco Bennici, studente della Facoltà di Architettura di Palermo, V anno.

Giada Marchese, studentessa della Facoltà di Architettura di Palermo, V anno.

Tommasina Squadrito, calligrafa tra poesia, filosofia e teatro.

Mimmo Catania, artista, vive e lavora a Berlino.

Rosella Leone, architetto, artista, scenografo e costumista.

Michele Siacchi, architetto, ricercatore presso la Facoltà di Architettura di Palermo.

Cinzia De Luca, laureanda della Facoltà di Architettura di Palermo.

Giuseppe Giglio, laureando della Facoltà di Architettura di Palermo.

Marcello Rezo, laureando della Facoltà di Architettura di Palermo.

Fatto di stampare per conto della
edizioni CLEAN presso la LEGMA/Napoli
nel mese di aprile 2001

Il tipo di "cosa" identificato in questo libro, oltre che per la dimensione tradizionalmente domestica, si configura per la possibilità offerta a chi lo abita di entrare in contatto con l'"angelo", figura simbolo della modernità, e con tutto ciò, quindi, che esso, oggi, rappresenta. Quale punto di vista altro, fuori dagli schemi ordinari, mediatore di realtà e dimensioni differenti, comunicatore di tutto ciò che per sua natura risulta intangibile, l'angelo sintetizza le tensioni, le esigenze, le contraddizioni, le certezze e le incertezze dell'uomo contemporaneo.

La casa dell'angelo, allora, è una "casa" di ricerca, riconoscimento, scoperta, identificazione... un insieme di "spazi" dove l'uomo opera un processo di integrazione di tutte le sue componenti sensoriali, emozionali, mentali...

Gli ambienti che la costituiscono esplicano anche funzioni quali conoscere, immaginare, sognare, riflettere, esprimersi, pregare, meditare,... la sua dimensione spaziale e formale crea un insieme di relazioni a più livelli che determinano le condizioni più adatte per le attività abitative previste.

Il libro, attraverso i differenti materiali contenuti (scritti, progetti, opere, documenti, esempi,...) pone questioni e interrogativi sul tipo di coscienza che pervade l'uomo del presente, sul suo "spazio" abitativo e, in particolare, sulla sua casa (microcosmo individuale e rappresentazione di un personale macrocosmo), rivelando una filosofia dell'abitare direzionata sempre più verso la ricerca di dimensioni poetiche, di metafore, di rapporti interattivi tra uomo e spazio, di connessioni tra le cose, di benessere, di significati e segni nuovi che riconoscono la necessità per l'uomo, di trovare una propria collocazione nell'"Infinito".

L'indagine è, anche, rivolta alla definizione di nuovi approcci e modalità per la concezione e la pratica di una progettazione architettonica e artistica che affidia all'angelo il ruolo concettuale di "fare strumento concreto del progetto nella duplice condizione di esplorare lo spazio originario dell'abitare sulla terra e di cogliere l'inesauribile riverbero invisibile dell'architettura".

Scritti di

Stefano Andri
Nino Baraco
Giovanni Chiaromonte
Pasquale Culotta
Marcello Faletra
Francesco La Rosa
Federico Soriano Peláez
Michel Pochet
Michele Spacchi
Sebastiano Triscari
Giovanni Francesco Tuzzolino

Il Centro Studi sulla Comunicazione Anghelos, fondato nel 1997, studia i processi di comunicazione nelle varie discipline secondo una percezione integrata della conoscenza.

Fabio Altano, nato nel 1963, è dottore in Progettazione Architettonica e professore a contratto presso la Facoltà di Architettura di Palermo. Ha pubblicato con la CLEAN il volume *Trasmissibilità e insegnamento del progetto di Architettura. L'esperienza della Scuola di Palermo*.