

Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

Landmark e patrimonio: architetture tra cronache e storia - Pas de tubes? Corpi moderni e infrastrutture domestiche - Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - La ferrea delicatezza. Il cammino di Muky attraverso arte, poesia e socialità - Libri, riviste e mostre

Grafica Elettronica

Op. cit.

Selezione della critica d'arte contemporanea

Op.cit.

rivista quadrimestrale
di selezione della critica d'arte contemporanea

Direttore: Renato De Fusco

Comitato scientifico

Domenico De Masi
Kenneth Frampton
Juan Miguel Hernández León
Vanni Pasca
Franco Purini
Joseph Rykwert
Vincenzo Trione

Comitato redazionale

Roberta Amirante
Pasquale Belfiore
Alessandro Castagnaro
Imma Forino
Francesca Rinaldi
Livio Sacchi
Alberto Terminio
Segretaria di redazione
Emma Labruna

Website e digitalizzazione

Ermes Multimedia digital design per la cultura

Concept: Renato Piccirillo

Sviluppo: Riccardo Marotta, Valeria Pazzanese

Redazione: 80123 Napoli, Via Vincenzo Padula, 2

info: +39 081 7690783 - *fax:* +39 081 7705654

e-mail: rendefus@unina.it - elabruna@unina.it

Amministrazione: 80128 Napoli, Via B. Cavallino, 35/G

info: +39 081 5595114 - +39 081 5597681

e-mail: info@graficaelettronica.it

Abbonamento annuale: Italia € 50,00 - Estero € 70,00

Un fascicolo separato: Italia € 18,00 - Estero € 25,00

Un fascicolo arretrato: Italia € 20,00 - Estero € 27,00

Grafica Elettronica



All'indirizzo **www.opcit.it** è disponibile l'intera collezione
della rivista dal numero 1 del settembre 1964 ad oggi

M. VISONE	<i>Landmark e patrimonio: architetture tra cronache e storia</i>	5
G. CORBELLINI	<i>Pas de tubes? Corpi moderni e infrastrutture domestiche</i>	17
L. MALFONA	<i>Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco</i>	31
C. PIROZZI	<i>Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere</i>	45
F. PIROZZI	<i>La ferrea delicatezza. Il cammino di Muky attraverso arte, poesia e socialità</i>	55
	<i>Libri, riviste e mostre</i>	69

Alla redazione di questo numero hanno collaborato:
Roberta Amirante, Marina Block, Alberto Calderoni, Corrado Castagnaro,
Cesare de Seta, Federica Fiorillo, Roberta Ruggiero.

Landmark e patrimonio: architetture tra cronache e storia

MASSIMO VISIONE

Oggi si fa presto a dire *landmark* e si fa un gran parlare di *heritage*, ma fino alla fine del secolo scorso questi due termini associati a “moderno” sarebbero apparsi come una provocazione verso le istituzioni preposte alla tutela. Solo all’inizio del nuovo millennio una serie di iniziative culturali ha cambiato il corso delle cose. Nel 2000 il nostro Ministero per i beni e le attività culturali ha incominciato il censimento delle architetture del secondo Novecento per favorirne conoscenza e valorizzazione, introducendo sette criteri di selezione di tipo quantitativo (ricorrenza bibliografica) e critico (innovazione tecnologica e tipologica, autorialità e valore urbano) nel panorama dell’architettura regionale, nazionale o internazionale. Nel 2001, Unesco, Icomos e Docomomo hanno avviato un progetto congiunto per identificare, documentare e promuovere il patrimonio costruito del XX secolo; successivamente altre istituzioni hanno attivato una serie di finanziamenti volti a incentivare la discussione sull’architettura moderna e sulle politiche di conservazione.

Questa nuova sensibilità è generalmente condivisa nella comunità scientifica internazionale, ma, in realtà, si scontra con una molteplicità di variabili locali, in particolare in ambito normativo. Per l’architettura del passato sembra più facile individuare e riconoscere l’importanza di un bene – demandata al potere detenuto dalla ben nota “relazione storica” che ne descrive le qualità intrinseche, relazionali o seriali –, dando avvio alle attività di tutela con il plauso del grande pubblico. Per l’architettura del

Novecento l'*affaire* si complica. Questa risulta divisa tra cronache e storia, secondo la felice definizione della rivista di Bruno Zevi, che a riguardo ci ricorda che **siamo imbarcati sulla galera del nostro tempo, ci troviamo dentro l'arena** [editoriale, in «Architettura. Cronache e storia», a. 1, n. 1, maggio-giugno 1955]. In questo caso, il linguaggio architettonico è di più difficile comprensione al di fuori del circuito degli specialisti, a meno di eccezionali casi mediatici, e il giudizio critico alla base della valutazione trova un vivo dibattito pubblico. Inoltre, la legislazione pone chiari limiti temporali al riconoscimento di interesse storico-artistico. In questo contesto di conflittualità è facile si insinuino le diverse istanze del mondo contemporaneo.

In tal senso, è opportuno sviluppare alcune riflessioni sulla legislazione e sul ruolo che svolge la storia dell'architettura nel mondo della tutela dell'architettura moderna e contemporanea.

All'inizio degli anni Ottanta David Watkin dichiarava che **two of the most important and persistent motives which lie behind the production of architectural history are the practice and the preservation of architecture** [*The Rise of Architectural History*, The Architectural Press, London 1980, p. IX], incardinando il ruolo dello storico dell'architettura non solo nella formazione professionale, ma anche nella conservazione della memoria. In seguito è Carlo Olmo a introdurre nuovi argomenti a servizio della contemporaneità, chiedendosi: **Può la storia dell'architettura recare un suo contributo alla discussione sulla storia del Novecento?** [*Architettura e Novecento. Diritti, conflitti, valori*, Donzelli, Roma 2010]. L'autore risveglia così la discussione sull'oggetto dei nostri studi, con una particolare attenzione alla storia dell'architettura contemporanea, concludendo che **lo storico è in realtà il mediatore di una transizione, il garante di un passaggio e il responsabile dell'integrità del messaggio nel trascorrere dalla cifra creativa alla decifrazione critica** [*Progetto e racconto. L'architettura e le sue storie*, Donzelli, Roma 2020, p. 55].

Si tratta di discussioni critiche e metodologiche su cui la storiografia continua a confrontarsi, non senza forme di sperimentazione, per superare un'*impasse* durata troppo a lungo.

La rinnovata partecipazione critica ha mutato la natura della militanza politica e lo storico dell'architettura osserva da una nuo-

va prospettiva il secolo oramai trascorso: qui si è sedimentata una vasta storiografia, molto spesso più descrittiva che interpretativa, contro quella odierna sempre meno ideologica e più pragmatica.

Sembra utile individuare alcuni spunti di riflessione sul rapporto tra storia e conservazione, riconoscendo nella dichiarazione di patrimonio culturale l'elemento di cerniera tra il mondo della ricerca scientifica e quello delle istituzioni preposte alla tutela, con un focus sull'architettura della seconda metà del Novecento, ovvero su quelle opere che si pongono cronologicamente ai limiti imposti dalla legislazione sui beni culturali, i famosi settant'anni nel caso italiano che oggi coincidono con l'avvio della ricostruzione. Come in Fisica, proviamo a sottoporre a verifica questo rapporto nei punti di sua massima tensione: quando la storia converge verso il presente. Ovvero proviamo a comparare la diversità degli approcci culturali e normativi a scala internazionale nei confronti della produzione architettonica che si colloca più a ridosso della conradiana 'linea d'ombra' stabilita dai limiti cronologici di vincolo.

È noto che l'Italia sia il Paese con il più alto numero di beni storico-architettonici, costituendo un modello di riferimento per le politiche di tutela dell'architettura del passato, ma ciò non funziona più se consideriamo il patrimonio costruito del Novecento, in quanto all'estero il rapporto tra dimensione e qualità della produzione s'inverte. Ciò significa che la realtà italiana non può essere più considerata come *leader* per le esperienze nel campo della tutela del "moderno" o del modernismo più in generale, per non dire di linguaggi più recenti. A questo punto risulta necessario confrontare le regole italiane con quelle di Paesi più ricchi di architettura del XX secolo. Inoltre, in linea con i correnti principi storiografici, l'approccio culturale deve essere il più inclusivo possibile, con l'obiettivo di restituire il miglior quadro possibile sullo stato dell'arte.

La storia delle esperienze di tutela del patrimonio architettonico è stata oggetto di numerosi studi, con esemplificazioni sulle più recenti esperienze di restauro e sugli studi comparativi delle politiche di amministrazione – si fa riferimento alle pubblicazioni di Jukka Jokilehto, Robert Pickard, Consuelo Olimpia Sanza Salla e John Stubbs –, che pure non si soffermano sulle proble-

matiche del Novecento, a meno di rare eccezioni [M. GLENDINING, *The Conservation Movement: A History of Architectural Preservation. Antiquity to modernity*, Routledge, London-New York 2013]. Solo di recente diversi studiosi hanno sollevato la necessità di rivedere i parametri di intervento sull'architettura moderna, e ci riferiamo ai lavori nati nel circuito di Docomomo o da progetti specialistici, come *Preservation of Modern Architecture* (2008) di TH. PRUDON, *Riuso del patrimonio architettonico* (2011) di B. REICHLIN e B. PEDRETTI, *Architectures modernes. L'émergence d'un patrimoine* (2021) di M. CASCIATO e É. D'ORGEIX, *Law and the Conservation of 20th Century Architecture* (2014) di R. GRIGNOLO e *Time Frames. Conservation Policies for Twentieth Century Architectural Heritage* (2017) di U. CARUGHI e M. VISONE.

La progressiva rivalutazione del Movimento Moderno va contestualizzata nell'accelerazione che ha subito il processo di mondializzazione del patrimonio edificato. Questa affonda le sue radici nella *Convenzione per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale* (1972), a cui segue la *Carta europea del patrimonio architettonico* (1975), ma anche nella cultura contestataria degli anni Settanta, sempre più favorevole al nomadismo come condizione esistenziale dell'uomo, libero dal tempo e dallo spazio, che trova riscontro nei coevi apporti storiografici [M. RAGON, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Casterman, Paris 1971-1978]. Ciò ha aperto un nuovo filone critico che si è poi depurato delle basi più ideologizzanti [R. ADAM, *The Globalisation of Modern Architecture: The Impact of Politics, Economics and Social Change on Architecture and Urban Design since 1990*, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2012].

Nel processo di condivisione dei database delle leggi di tutela del patrimonio culturale, in funzione di un'inevitabile convergenza delle politiche di conservazione, può risultare interessante concentrare l'attenzione su un solo articolo della legge in vigore: la regola del tempo, ovvero proprio la presenza di un limite temporale per vincolare un'architettura. Come spesso accade nell'analisi di una "lista", il riscontro mostra una variazione sul tema con inedite interpretazioni e quasi si pone come una nuova *keyword* per la storiografia di settore [G. PIGAFETTA, *Parole chiave per la storia dell'architettura*, Jaca Book, Milano 2003].

Negli ultimi anni, l'eredità culturale dell'architettura del Novecento, che ha privilegiato una lettura antistorica e autoreferenziale del moderno e una posizione paradigmatica della tradizione architettonica occidentale, è stata contestata da una serie di nuovi apporti critici, prodotti al di fuori dei canoni della storiografia. Una breccia aperta dall'introduzione della categoria del "regionalismo critico" ha fatto uscire dall'ombra numerosi architetti in territori privi di una fortuna critica di rilievo. Nell'impossibilità di sintetizzare in questa sede le storiografie alla base del dibattito critico sull'architettura contemporanea [*A critical History of Contemporary Architecture (1960-2010)*, edited by E.G. HADDAD and D. RIFKIND, Ashgate, Farnham 2014], ancora pochi sono i libri che esplorano il complesso rapporto tra modernismo, modernità e modernizzazione e le loro relazioni con il colonialismo e il post-colonialismo, il nazionalismo e lo sviluppo, la globalizzazione e il regionalismo. Sibel Bozdogan ha sottolineato che lo studio dell'architettura moderna non occidentale è stato, più o meno fino a un paio di decenni fa, "doubly marginalized" [*Modernism and Nation Building: Turkish Architectural Culture in the Early Republic*, University of Washington Press, Seattle 2001, p. 8], sia dagli storici dell'architettura moderna che dagli specialisti locali. Con questa espansione temporale è emerso un allargamento dei confini geografici nell'ambito della storia dell'architettura moderna, per includere alcune parti dell'Asia, dell'Africa, del Medio Oriente e dell'America Latina, come racconti secondari o come siti di proliferazione dell'architettura moderna a metà del XX secolo.

L'attualità della discussione tende a rivalutare un passato per alcuni versi ancora troppo recente, in particolare nel mondo occidentale, dove le storiografie hanno di fatto elaborato da più tempo una maggiore maturazione scientifica. Anzi, specialmente nel "non-Western world", il moderno ha finito spesso per prevalere sulle opere del secondo dopoguerra, identificando *in toto* l'architettura del Novecento [*The Challenge of Change: Dealing with the Legacy of the Modern Movement*, edited by D. VAN DEN HEUVEL, M. MESMAN, W. QUIST and B. LEMMANS, IOS Press, Amsterdam 2008]. Esse mettono in ombra le architetture successive che subiscono così una più difficile ricezione da parte dell'opinione comune. Una condizione a cui corrispondono limiti culturali e normativi

del tutto inadeguati rispetto alle nuove geografie della storia dell'architettura.

La varietà delle regole del tempo in vigore [*Time Frames*, cit., p. 34] mostra una divergenza sostanziale sulle apriorità di classificazione del patrimonio: alcuni Paesi indicano la distanza cronologica utile per emettere un giudizio critico, altri operano sulla base di un anno limite e altri ancora non prevedono alcuna datazione di rottura. In quest'ultimo caso si rimuove il riconoscimento di una prospettiva storica per la valutazione del cosiddetto "vincolo", a meno di leggi non scritte e condivise (come in Germania), e si valida il principio crociano per cui la storia è sempre storia contemporanea. Al contrario, la definizione nazionale della regola del tempo scaturisce da scelte che non sono sempre e solo di carattere culturale – si ricorda per esempio l'intervento di André Malraux in Francia –, ma anche contingentemente politico ed economico, con implicazioni anche sulla dicotomia moderno-contemporaneo.

Infatti, **una prima questione che emerge è proprio la distinzione tra una modernità da tutelare e una contemporaneità da indagare** [C. OLMO, *Progetto e racconto*, cit.]. I criteri stabiliti dalla legislazione sul patrimonio culturale interagiscono sulla discrezionalità delle periodizzazioni storiografiche. È facile intuire come questi termini siano lungi dall'essere passivi, identificando per 'contemporaneo' quella produzione non soggetta a protezione e, quindi, non 'storica', ovvero sentenziano in forma binaria ciò che può essere tutelato da ciò che può essere perduto. Eppure Renato De Fusco aveva chiarito, sostituendo per primo il termine "contemporaneo" a "moderno" nel manuale di storia dell'architettura del Novecento, che **l'adozione del primo aggettivo si deve anche a un principio storiografico, per cui ci occupiamo di storia sia evidentemente da una visuale critica odierna, sia perché riconosciamo in essa valori ed interessi rispondenti alle pratiche esigenze di oggi, principalmente quella di una storia che serva per la progettazione** [*Storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Bari 1974].

Il quadro internazionale che emerge rivela una serie di differenze nella forma e nei contenuti della conservazione. Innanzitutto, la stabilità politica emerge come una considerazione ricorren-

te. Nei Paesi che hanno vissuto turbolenti processi di indipendenza o che hanno vaste aree di povertà urbana è improbabile che la questione del patrimonio moderno emerga come priorità.

Le normative pongono domande sul riconoscimento del primato delle storiografie sulle normative, del tempo sulla storia, della materia sulla funzione, della proprietà pubblica sulla proprietà privata. Nella loro molteplice varietà, le correnti regole del tempo per la tutela rivelano a tutti gli effetti una sorta di conflittualità e possono essere esse stesse messe in crisi da una lettura di insieme.

Una prima dualità vede il confronto tra le storiografie e la norma. Da un lato si riconosce il ruolo attivo, più o meno vincolante, del criterio storiografico: l'azione di tutela attende un giudizio critico convergente, la conclusione del ciclo di vita di un movimento architettonico o di un codice linguistico ben definito, ma più spesso la morte dello stesso autore, senza far mai prevalere il principio dell'autorialità (ad esempio, negli Stati Uniti non tutto ciò che è di Frank Lloyd Wright è vincolato). Dall'altro, i limiti si collocano all'interno di una distanza temporale indicata con un valore assolutamente quantitativo e non sempre di facile interpretazione.

Su questo punto, infatti, si consuma la *vexata quaestio* della tutela del patrimonio costruito del Novecento. Come scrisse Lewis Mumford: **every generation revolts against its fathers and makes friends with its grandfathers** [*The Brown Decades: A Study of the Arts in America, 1865-1895*, Harcourt, Brace And Company, New York 1931, p. 3]. Sulla base di questo parametro generazionale è comunemente condivisa la regola dei cinquant'anni [J.H. SPRINKLE JR, 'Of Exceptional Importance': *The Origins of the 'Fifty-Year Rule*, in «Historic Preservation: The Public Historian», vol. 29, n. 2, 2007, pp. 81-103], a cui si aggiungono suoi multipli o sottomultipli (25 anni per Macau, 75 per il Pakistan, 100 per il Bangladesh e l'Islanda) o altri imprecisati intervalli (30 per il Regno Unito e Singapore; 40 per gli Emirati Arabi, la Bielorussia e la Russia; 70 per l'Italia). A questi si aggiungono date che costituiscono un momento significativo per la storia del Paese (ad esempio l'assedio di Sarajevo per la Bosnia ed Erzegovina), una distanza temporale dalla messa in vigore della legge (il Qatar fissa

40 anni dall'entrata in vigore della legge nel 1980) o un generico riferimento cronologico, che perde valore con il trascorrere del tempo. La realtà è che per la maggior parte dei casi consultati un vincolo temporale non è fissato.

È stato possibile distinguere un'altra dicotomia culturale: la tutela del patrimonio in quanto bene, per cui si salvaguarda generalmente l'opera nella sua fisicità, e quella che riconosce la memoria e l'identità del patrimonio nella continuità della sua funzione, come avviene in Giappone. Infine, ancora due approcci contrapposti: uno di tipo analitico, in cui il vincolo si applica all'opera o addirittura a una sola parte di essa; un altro di tipo olistico [*Sustainability & Historic Preservation: Toward a Holistic View*, a cura di R. LONGSTRETH, University of Delaware Press, Newark 2011], in cui la salvaguardia dell'architettura è relazionata al riconoscimento del suo contesto storico, in modo tale che l'autenticità del bene sia costantemente salvaguardata nel suo stesso ambiente storico o all'interno di un sistema più complesso, generando una tutela diretta e una relativa.

I limiti cronologici possono essere però non definiti, stabiliti ufficiosamente da una legge non scritta, graduabili in maniera più o meno articolata, valutabili sulla base di un sistema di criteri più o meno semplici. Essi risultano spesso ambiguamente derogabili e contraddetti dalla prassi quotidiana, secondo principi che talvolta sfiorano la precarietà delle situazioni locali, del talento dell'autore e della cultura collettiva.

La questione del valore storico-architettonico, soprattutto, si scontra con la concretezza di interessi economici, con le spinte del mercato, dello sviluppo e della pianificazione urbana.

Si evidenziano classificazioni e competenze distinte e livelli graduabili di protezione, rigidi o elastici, a scala territoriale o architettonica, senza mancare di interagire con discipline più specialistiche, con programmi specifici di tutela distinti per tecniche costruttive o tipologiche, per giardini e per fabbriche, o con interrelazioni con l'urbanistica, il paesaggio, l'housing, l'ingegneria e così via.

Resta l'impressione di un fenomeno architettonico e teorico di grande ricchezza e varietà, in cui il contemporaneo sembra caratterizzato da una serie di fratture culturali e di eventi storici

da cui irrompono temporalità eterogenee, se non talvolta conflittuali. Il Novecento sembrerebbe delinarsi come l'epoca in cui il tempo esplose in ogni direzione, senza termini di paragone con quanto è avvenuto in passato.

Dopo la caduta del muro di Berlino e il crollo dell'Unione Sovietica, Hobsbawm ha proposto nuove considerazioni storiografiche, rendendo inevitabili le riletture critiche per le storiografie di settore. Nel caso dell'architettura, gli storici si sono concentrati sulle origini della radicale trasformazione del linguaggio in età contemporanea, in base a una critica che ha subito una rilevante frattura con la fine del cosiddetto 'secolo breve'. All'interno dello scontro politico che ha caratterizzato il Novecento, lo storico inglese osserva quanto furono volute ed efficaci le strategie rivali per seppellire il mondo dei nostri antenati. La progressiva perdita della memoria storica e la rivoluzionaria mutazione delle identità nazionali hanno creato le condizioni per un cambiamento culturale significativo, per cui il mondo di oggi non è più quello di prima. Con la fine di un monolitico duopolio e l'interruzione del confronto molto teso tra due opposti sistemi economici e culturali, l'architettura dell'età dell'oro, della società di massa e dei consumi dovrebbe apparire oggi storicamente distante quanto l'architettura socialista, seppure in maniera più sottile e con minore immediatezza. Sicché, nella sua innegabile complessità, la produzione edilizia più recente del mondo occidentale andrebbe ricontestualizzata in funzione di una corretta salvaguardia istituzionale. Nel mondo dell'ex Unione Sovietica, ad esempio, i dibattiti che animavano la critica alla fine degli anni Settanta ancora si riflettono sul grande pubblico, come reazione all'architettura del totalitarismo, contando perdite continue del patrimonio moderno. Diverse iniziative in corso cercano di rivalutare la produzione del realismo socialista e di rimettere in discussione i valori più consolidati del patrimonio nel contesto dello sviluppo sociale. Meno si è fatto per rileggere l'architettura dei paesi usciti 'vincitori' dallo scontro del secolo, non senza un certo disagio intellettuale.

Si profila un nuovo approccio critico per reinterpretare la rivoluzione dei linguaggi. L'attuale immagine dell'architettura contemporanea è il risultato di un bagaglio culturale e di una se-

lezione di eventi, ma soprattutto di contributi che si collocano quasi tutti nel secolo breve e che con questo si relazionano, spesso con intrecci contenutistici a cascata e privi di verifiche autoptiche, quindi in attesa di essere ridiscussi.

Partendo da questi presupposti, le più recenti storie dell'architettura si confrontano con nuove sistematizzazioni e "incasellamenti" storici. I criteri di base sono sempre meno selettivi, privi delle ideologizzazioni del passato, ma si presentano con intenti sempre più inclusivi, enciclopedici, quasi costretti nel riduzionismo storiografico. Le biografie collettive costituiscono **un'indispensabile premessa alla riscrittura delle storie dell'architettura moderna** [C. OLMO, *Introduzione*, in *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, a cura di Id., Allemandi, Torino 2000, I, p. 12], offrendosi a un'esponentiale **falsazione** dei suoi lettori, che operano una propria selezione ed elaborano una propria interpretazione nella ricomposizione del mosaico. Il fenomeno delle monografie offre cataloghi completi che eternano sul nascere la ricca produzione nel mondo, celebrano l'architetto come *landmark*, si pongono in maniera antitetica rispetto alla contestualizzazione dell'opera e celebrano l'internazionalizzazione del protagonista di turno.

Negli ultimi vent'anni diversi studiosi si sono misurati con il concetto di sintesi storiografica. Uno dei contributi più recenti è quello di Jean-Louis Cohen. In apertura l'autore dichiara che **the importance of the 'masters' of modern architecture needs to be assessed as much through a careful reconsideration of their ascendancy and period of nomination as through a celebration of their work. From this point of view [...] this book attempts to be as inclusive as possible, within the limits of its format and at the risk of occasionally oversimplifying complex trajectories** [*The Future of Architecture: Since 1889*, Phaidon, London-New York 2012, p. 16].

In conclusione, è davvero difficile dare una risposta ad alcune domande ancora troppo amletiche: l'architettura contemporanea deve essere vincolata? esiste un limite di tempo per la tutela?

Certamente, se la basilica costantiniana di Roma fosse stata vincolata a suo tempo, Bramante o Michelangelo avrebbero dovuto costruire altrove la nuova San Pietro e se quest'altra fosse

stata a sua volta dichiarata di particolare importanza, Bernini non avrebbe potuto giustapporvi i bracci laterali. È anche vero che abbiamo perso e stiamo perdendo molti *landmark* del XX secolo, come avviene appunto nell'ex versante socialista del continente.

Per quanto riguarda le regole del tempo, la risposta è di difficile riduzione, ma così tanti limiti di tempo diversi tra loro significano di fatto che non esiste "la" giusta distanza storica per riconoscere un edificio come patrimonio architettonico, rinviando il giudizio critico ad altri criteri. La stessa modifica di questi limiti ne mette in crisi l'affidabilità, come è avvenuto in Italia o in Islanda, che hanno modificato di recente i propri parametri di tutela, spostando da 50 a 70 anni i limiti cronologici di intervento la prima e passando dall'assenza di una regola del tempo a 100 anni!

All'interno di una frattura storicamente riconosciuta, si evidenzia il conflitto tra un ricco e fertile dibattito storiografico, che si è allargato al di fuori dei tradizionali ambiti geografici, e la salvaguardia di un patrimonio che attende una valorizzazione culturale, ma che non risulta ancora di facile riconoscimento da parte del grande pubblico. La memoria è indebolita da una condizione di eterno presente proposta come unica dimensione collettiva della vita quotidiana. Essa mette in crisi una delle parole chiave emerse dalla cultura della conservazione: l'*heritage*. La sua varia interpretazione è in conflitto con la sua universalizzazione.

Le regole del tempo dovrebbero tenere conto dell'accelerazione progressiva che caratterizza il mondo contemporaneo e mediare con il processo di trasformazione culturale in corso. Al contrario, sarebbe più cogente una distanza in cui la tutela possa dialogare criticamente con la storia, evitando l'oblio della memoria e una ricerca del tempo perduto per l'architettura contemporanea. Infine, l'assenza di una limitazione cronologica avvalorava la teoria di Riegl e l'approccio crociano, lasciando aperte le porte alla conservazione. Siamo di fronte a una discrasia che necessiterebbe di una maggiore riflessione nazionale e di una convergenza verso politiche europee condivise, ma così non è ancora nella realtà.

Parafrasando i principi della dilatazione del tempo gravitazionale, il tempo scorre a differenti velocità in regioni geografici-

che di diverso potenziale e l'opera di un medesimo architetto si confronta contemporaneamente con differenti politiche di conservazione nel mondo. La decisione se un'opera ha o meno un valore storico-architettonico è implicitamente comparativa e contestuale, non meramente classificatoria e binaria, e oggi i termini di comparazione per l'architettura del Novecento dovrebbero essere storiograficamente e geograficamente molto più ampi.

Pas de tubes? Corpi moderni e infrastrutture domestiche

GIOVANNI CORBELLINI

Benché i corpi concepiti dal moderno anelino a una condizione idealizzata, quella apollinea della standardizzazione, dell'ergonomia, della salute e della forma fisica, non possono fare a meno di mostrare il loro lato dionisiaco, trasudare erotismo, obbedire alle proprie necessità fisiologiche e negoziare con i comportamenti che regolano nello spazio domestico socialità e privacy. Due elementi della casa svolgono da questo punto di vista un ruolo strategico: il corridoio e il bagno. Presenza, funzione e articolazione di entrambi hanno subito nell'evoluzione tipologica dell'abitazione un'accelerazione relativamente recente, strettamente intrecciata con il parallelo svilupparsi dei rapporti tra individui e nella famiglia.

Robin Evans, nel suo seminale *Figures, Doors and Passages* [*Translations From Drawings to Buildings and Other Essays*, Architectural Association Publications, London 1997 (originamente pubblicato in «Architectural Design», n. 48, 1978)], traccia il passaggio dalla permeabilità dello spazio residenziale all'organizzazione gerarchica basata sul corridoio, dalle matrici di stanze con accessi multipli (quelle che caratterizzano le ville di Palladio, ad esempio) agli schemi ad albero che collegano spazi senza ulteriori connessioni tra loro. Nell'Inghilterra del XVII secolo il corridoio offre la possibilità di separare la vita dei nobili dai percorsi del personale di servizio e, in soli duecento anni, si afferma come dispositivo tipologico principale nell'organizzazione della vita familiare così come, in una sorta di similarità frattale, di interi

schemi urbani e territoriali e dei corpi sociali che ospitano. Evans ne sottolinea la capacità di funzionare **come misura preventiva; un supporto per la pace, la sicurezza e la segregazione che, per sua stessa natura, limita l'orizzonte dell'esperienza: diminuendo la trasmissione del rumore, differenziando le modalità di movimento, sopprimendo gli odori, prevenendo il vandalismo, limitando l'accumulo di sporcizia, impedendo la diffusione delle malattie, nascondendo l'imbarazzo, confinando l'indecenza e abolendo ciò che è inutile; con il risultato incidentale di ridurre la vita quotidiana a uno spettacolo privato di ombre cinesi** [R. EVANS, *op. cit.*, pp. 89-90, traduzione dell'autore]. Rispetto agli schemi rinascimentali con vani interconnessi, che affrontavano le frizioni funzionali e interpersonali principalmente con il distanziamento, il corridoio introduce un evidente incremento di efficienza, permettendo di comprimere più corpi nello stesso spazio ed evitare, allo stesso tempo, il sovraffollamento. La pandemia e le misure di confinamento domestico prese per contrastarla hanno recentemente messo in luce la sostanza viva della questione. Chi ha condiviso un appartamento in questo periodo con conviventi infetti o malati, o anche solo affrontando sessioni simultanee di lavoro o didattica a distanza, ha sicuramente apprezzato le situazioni che offrivano un certo grado d'isolamento reciproco. Gli schemi tipici del tardo XIX secolo si sono rivelati nell'emergenza più vivibili di *loft* e *open space* modernisti, e persino uffici, magazzini e fabbriche hanno subito vari, temporanei aggiornamenti tipologici fatti di barriere e sistemi di circolazione a senso unico.

Questa efficienza, come Robin Evans non manca di sottolineare, comporta alcuni effetti collaterali. Alla grande come alla piccola scala, la gestione dell'accessibilità attraverso il corridoio permette di categorizzare i corpi in base al loro stato, consentendo a certe persone di raggiungere facilmente le loro destinazioni mentre ne canalizza altre verso punti di controllo, come il bestiame al macello. Alessandro Petti [*Arcipelaghi e enclave. Architettura dell'ordinamento spaziale contemporaneo*, Bruno Mondadori, Milano 2007] confronta ad esempio i percorsi di cittadini israeliani e palestinesi che viaggiano parallelamente da nord a sud, evidenziando il ruolo dell'infrastruttura nell'articolare i territori in spazi

“lisci” e “striati” [G. DELEUZE, F. GUATTARI, *Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 1987, pp. 540-41], vale a dire in arcipelaghi correlati fra loro, che facilitano la mobilità dei privilegiati che vi hanno accesso, ed enclave isolate che rendono un incubo gli spostamenti degli altri. Dividendo lo spazio architettonico **in due domini – un santuario interno di stanze [...] abitate e uno spazio di circolazione non occupato** – il corridoio agisce inoltre come attivatore della specializzazione funzionale e dell’isolamento, **rendendo difficile**, evidenzia Evans, **giustificare l’accesso agli spazi nei quali non si ha qualche motivo specifico per entrare** [R. EVANS, *op. cit.*, p. 75, traduzione dell’autore]. Lo zoning ne rappresenta una logica conseguenza fuori e dentro l’alloggio, che comincia a cambiare insieme all’evoluzione di comportamenti, necessità e desideri, e dei ruoli di potere e di genere che li determinano.

Lo spazio domestico più specializzato e insieme privato sorto da questo processo è ovviamente il bagno. Non sorprende che, insieme al corridoio, gli spazi dedicati alla cura del corpo subiscano un rapido sviluppo sotto la regina Vittoria, quando i miglioramenti tecnici e le esigenze d’igiene s’intrecciano con importanti trasformazioni sociali. L’“invenzione” dell’infanzia, che alcuni individuano in questo periodo [TH E. JORDAN, *Victorian Child Savers and Their Culture: A Thematic Evaluation*, Edwin Mellen Press, Lewiston (N.Y.) 1998], e una crescente, esasperata sensibilità puritana innescano un reciproco processo d’innovazione tra modi di vita, supporti tecnologici e soluzioni spaziali in grado di difendere orecchie, occhi e narici innocenti dai fatti della vita che si svolgono dietro le porte.

Nella loro collaborazione, corridoio e servizi igienici eseguono compiti diversi e attivano conseguenze architettoniche specifiche, anche dal punto di vista “politico”, come evidenziato negli “Elements” che rappresentavano la parte centrale della Biennale curata da Rem Koolhaas nel 2014 [*Fundamentals: 14th International Architecture Exhibition: La Biennale di Venezia*, Marsilio, Venezia 2014]. Il primo è diventato un’attrezzatura specifica delle istituzioni totali moderne (manicomi, carceri, ospedali, scuole...), talmente pervasivo da estendere la sua architettura da **aerei, treni, automobili**, agli edifici più grandi, cui fornisce loro le necessarie

vie di fuga [“Corridor”, in *op. cit.*, p. 217]. Gli altri **rappresentano oggi la zona d’interazione più intima tra esseri umani e architettura** estendendo la loro influenza dalla scala domestica a quella della città nel suo complesso [“Toilet”, in *op. cit.*, p. 289]. Così, mentre il corridoio tende a coincidere con il suo diagramma, senza rilevanti trasformazioni tipologiche nella storia e al variare della scala e della funzione [M. JARZOMBEK, *Corridor Spaces*, in «Critical Inquiry», n. 36, 2010], il bagno ha subito uno sviluppo più complesso, mutando drammaticamente nel tempo e rappresentando ancora un tema sperimentale di progetto. I romani e le romane, ad esempio, usavano sedersi fianco a fianco in attrezzature pubbliche collettive, alle terme o altrove, pare anche spartendo le spugne intrise di aceto che facevano da carta igienica. Ancora nel XVI secolo, in Inghilterra, Hampton Court Palace offriva un *garderobe* comune in grado di ospitare più di una ventina di utenti. Questi servizi erano comunque molto rari. In mancanza di adeguate infrastrutture, la questione si presentava più come un problema di design che propriamente architettonico (sono abbastanza vecchio da avere usato il vaso da notte nella casa di vacanze dei miei nonni, dove fino a una dozzina di persone condividevano un solo wc). La cura personale del corpo è stata infatti e per lungo tempo una questione di oggetti mobili: catini, secchi, brocche, tinozze, pitali, paraventi ecc. Il processo che ha portato alla situazione attuale, almeno nelle società affluenti, ha preso impulso solo intorno al 1850, quando condizioni e soluzioni tecniche, dalle fognature a una fornitura di acqua a pressione sufficiente, dalla tazza con sifone e sciacquone agli altri sanitari fissi, sono diventate relativamente accessibili e diffuse [vedi B. BRYSON, *At Home. A short history of private life*, Doubleday, London 2013, cap. 16, “The Bathroom”]. La privatizzazione della loro funzione ha rapidamente reso i servizi igienici cruciali sia per l’utente che per l’architetto, al punto che, cento anni dopo, Bucky Fuller poteva definire la casa in generale come **un ugello decorato al termine di una fogna** [M. AUBURN, ‘U’ *May Help Build Giant Model of Earth*, in «Minneapolis Sunday Tribune», 6 november 1955, citato da M. WIGLEY, *Buckminster Fuller Inc.: Architecture in the Age of Radio*, Lars Müller, Zürich 2015, p. 85, traduzione dell’autore].

ternando attrazione e disgusto. Adolf Loos, ad esempio, ha elogiato la cultura inglese per aver fatto dell'idraulico un protagonista indispensabile della costruzione e un promotore della civiltà occidentale, riconoscendo il wc come agente principale della modernizzazione [A. Loos, *I Plumbers*, 1898, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972]. Louis Kahn, da parte sua, **odiava i tubi** così profondamente da dedicare particolare attenzione al loro posizionamento nell'edificio e impedire così di **distruggerlo completamente** [J. DONAT, *World Architecture One*, Studio Books, London 1964, p. 35, citato da M. WIGLEY, *op. cit.*, p. 128, traduzione dell'autore]. Questo destino di una sostituzione totale dell'architettura con i sistemi che la innervano, della materia con l'energia, è una ipotesi notoriamente presa in considerazione da Reyner Banham che, portando alle estreme conseguenze le ricerche di Fuller su smaterializzazione e nomadismo dell'architettura [vedi M. WIGLEY, *Pipeless Dreams*, in «Volume», n. 37, 2013] e riconoscendo il progressivo espandersi del ruolo degli impianti nell'edilizia contemporanea, scrive *A Home is Not a House* [in «Art in America», n. 2, 1965, con illustrazioni di F. DALLEGRET]. Le immagini che ritraggono Dallegret e Banham nudi dentro una “bolla” di plastica trasparente incarnano il sogno modernista di un'interfaccia sempre più immateriale tra uomo e natura, in grado di tenere quest'ultima **sotto un appropriato grado di controllo (dentro il sesso e fuori gli streptococchi)** [R. BANHAM, *op. cit.*, p. 74, traduzione dell'autore], un sogno poi portato all'estremo nelle visioni utopistiche di Superstudio, soprattutto nei Fundamental Acts (1972-73), in cui non meglio precisate “supersuperfici” avrebbero fornito i necessari supporti vitali. In mancanza di soluzioni tecniche plausibili nel trattare le nostre deiezioni, tuttavia, il sogno nomadico e naturista dello storico inglese e di Natalini e soci si trasforma nell'incubo di un pianeta sempre più affollato e inquinato che, soprattutto nei paesi in via di sviluppo, non riesce a tenere il passo della demografia con adeguate attrezzature. In attesa che le ricerche promosse e finanziate dalla Bill & Melinda Gates Foundation mettano a disposizione un **wc reinventato e un omni-processor che possano cambiare radicalmente il modo in cui le municipalità e le famiglie gestiscono i rifiuti umani, su grande scala e con ridotto o assente bisogno di acqua ed elettricità**

[<https://www.gatesfoundation.org/our-work/programs/global-growth-and-opportunity/water-sanitation-and-hygiene>, consultato 11.05.2021, traduzione dell'autore], le condizioni attuali sono quelle anticipate dall'altro gruppo radicale fiorentino, Archizoom, la cui No-Stop City (1970-71) accettava i servizi igienici come ultimo elemento architettonico sopravvissuto in una futura vita urbana riorganizzata dialetticamente tra infrastrutture e design industriale. La constatazione di Le Corbusier – **pour Ledoux, c'était facile: pas de tubes** [BANHAM, *op. cit.*, 1965, p. 70] – coglie e sintetizza il mutamento di paradigma introdotto dalle protesi impiantistiche. Nell'attuale pratica edilizia, esse rappresentano spesso la parte più costosa, rigida e bisognosa di spazio nelle diverse situazioni funzionali, quelle residenziali incluse [vedi R. KOOLHAAS, *Last Aples*, 1993, in Id., OMA, B. MAU, *S, m, l, xl*, a cura di J. SIGLER, Monacelli Press, 1995], tanto che la flessibilità oggi richiesta dal mercato immobiliare trova nel posizionamento delle colonne di scarico il suo aspetto meno negoziabile.

Nonostante la pressione generalizzante della necessità – bene o male “andiamo” tutti allo stesso modo... – e l'intenzionalità modernista verso un approccio “scientifico” e standardizzato [vedi A. KIRA, *The Bathroom*, nuova edizione rivista, Viking Press, New York 1977], gli elementi e le configurazioni tipologiche dedicate a queste basilari attività umane sono estremamente differenziate, culturalmente determinate e connesse a usi locali: una condizione ben evidenziata dall'installazione “Your Restroom is a Battleground”, alla Biennale di Venezia ora in corso, che propone un'indagine in diversi continenti su questi **spazi problematici che sono formati e a loro volta danno forma al modo in cui corpi e comunità s'incontrano** [M. CASSANI, I.G. GALÁN, I.L. MUNUERA, J. SANDERS, “Your Restroom is a Battleground”, 17a Mostra internazionale di architettura, La biennale di Venezia, 2021]. Anche solo restando in ambito occidentale, il bidet, più che comune in Italia, diventa ad esempio raro oltre le Alpi, dove può generare qualche sospetto: infatti lo scrittore irlandese Joseph O'Connor, sorpreso di trovarlo **apertamente in vendita a Dublino una domenica pomeriggio**, ci scherza su, trattandolo come **un sanitario dallo statuto morale molto discutibile** [*Il maschio irlandese in patria e all'estero*, Guanda, Parma 2001, p. 107]. L'unione di bagno e

wc nello stesso spazio, del pulito e dello sporco, diffusa da subito negli Stati Uniti, ha peraltro trovato una certa resistenza tra i britannici, dove si sono evoluti separatamente (e la pruderie vittoriana potrebbe aver avuto qualche influenza). Gli olandesi trovano spesso una piccola toilette vicino all'ingresso di casa, forse per eseguire misteriosi rituali di purificazione prima di entrare nel regno domestico. E allo stesso modo le tazze dei gabinetti, come ha avuto modo di notare Slavoj Žižek, cambiano in modo evidente da una nazione all'altra: **Nella tradizionale tazza tedesca, il buco in cui la merda sparisce dopo aver tirato lo sciacquone è di fronte, così che la merda prima galleggi affinché la si possa annusare e ispezionare per trovarvi le tracce di un'eventuale malattia; nella tazza tipicamente francese, invece, il buco è dietro – cioè la merda è supposta sparire il più presto possibile; infine, nei paesi angloamericani la tazza presenta una sorta di sintesi, una mediazione tra i due poli opposti – la tazza è piena d'acqua, così che la merda vi galleggi visibile ma non ispezionabile** [L'epidemia dell'immaginario, Guanda, Parma 2001]. Il filosofo sloveno prosegue l'analisi seguendo Hegel nell'attribuire alle differenti tipologie la capacità di confermare le rispettive attitudini ideologico-esistenziali (**conservatorismo tedesco, radicalismo rivoluzionario francese e liberalismo moderato inglese**), ma Freud potrebbe forse aiutarci a capire meglio questi adattamenti trasversali di spazi, oggetti e comportamenti, specialmente quelli dei suoi compatrioti. Uno dei suoi saggi, *Das Unheimliche*, getta infatti un po' di luce sulla questione, analizzando questo peculiare aggettivo tedesco, *heimlich*, profondamente connesso con l'esperienza familiare [S. FREUD, *Das Unheimliche* (1919), in Id. *Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet*, 1952, a cura di A. FREUD, vol. XII, Fischer Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main 1999, pp. 227-278]. Per rintracciare la variazione del suo significato dalla sensazione confortante del familiare al suo opposto, Freud confronta un paio di dizionari. Quello di Daniel Sanders presenta un'indicazione precisa del gabinetto – lo stanzino *heimlich* – come luogo fisico e psicologico in cui l'intimo si trasforma nell'occultato. **Già consapevole dell'intrusione dell'estraneo, Sanders stesso pare preoccupato del fatto che, come egli stesso avverte: “quest'accezione [originale] avrebbe**

meritato di diventare generale, per evitare che il significato migliore del termine cadesse in disuso”; egli teme che *heimlich* si rivolterà contro se stesso, acquisendo come unico significato quella sua seconda accezione, quella di “nascosto, celato, in modo da non farlo sapere ad altri” [A. VIDLER, *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. 27-28; il dizionario citato è D. SANDERS, *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Otto Wigand, Leipzig 1860]. La disponibilità del domestico a diventare il motore del disturbante attraverso il meccanismo inquadrato da Freud come “ritorno del rimosso” risulta palese nella funzione del bagno e dell'intero apparato orientato a eliminare i rifiuti umani che esso rappresenta e incarna.

Adolf Loos, che opera a Vienna mentre la psicoanalisi trova lì il suo primo terreno di coltura, non è noto per aver disegnato servizi igienici particolarmente innovativi, nonostante l'esaltazione dell'idraulica anglosassone. I suoi progetti, spesso sviluppati in verticale, sfidano piuttosto la separazione introdotta dal corridoio grazie a peculiari operazioni in sezione che insieme individuano e connettono gli spazi specializzati delle zone giorno. Certo, il suo primo progetto residenziale realizzato, Villa Karma (Montreux, 1903-06), dispone di uno spettacolare bagno in marmo nero, ma esso funziona appunto come uno spazio *heimlich*, appartato e autonomo, senza particolari conseguenze sulla spazialità della casa. Proprio la dinamica tra ciò che è esposto e ciò che rimane celato – tra super-io e inconscio potremmo dire – rappresenta tuttavia il dispositivo principale della sua architettura domestica. Il comportamento schizoide d'interni lussuosi e complicati racchiusi da involucri bianchi e quasi afasici è solo l'indizio più evidente di un approccio secondo il quale l'architettura deve “presentarsi in società” appropriatamente vestita: **Quando finalmente mi toccò il compito di costruire una casa, ricorda l'architetto moravo, mi dissi: l'esterno della casa può essersi trasformato al massimo come il frac. Quindi non molto** [A. Loos, *Architettura*, 1910, in Id., *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 251]. L'analogia tra la casa e la dimensione corporea umana, regolata dalle convenzioni della moda, assume un significato particolare alla luce delle vicissitudini personali di Loos,

accusato di pedofilia, arrestato, processato e scarcerato senza chiarire fino in fondo la propria posizione [C. LONG, *Adolf Loos on Trial*, Kant, Praha 2017]. Colpevole o meno, la carica psicosessuale vagamente feticista espressa dalla sontuosa materialità dei suoi interni – specchi, marmi e legni preziosi, tessuti e tappeti a pelo lungo – emerge evidente anche all’osservatore più inconsapevole, specialmente sullo sfondo dei loro gusci intonacati di bianco e nell’organizzazione tridimensionale del Raumplan. Come ha evidenziato Beatriz Colomina, questo caratteristico dispositivo progettuale loosiano organizza nello spazio la complessità delle relazioni familiari e dei ruoli di genere sui quali si basano, concependo una complessa macchina di potere e controllo che dispone tridimensionalmente gli sguardi e le loro interazioni [*The Split Wall: Domestic Voyeurism*, in ID. (a cura di), *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, 1992; B. COLOMINA, *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*, Mit Press, Cambridge (Mass.) 1996]. Il boudoir, dove il femminile è racchiuso e rappresentato, riveste di conseguenza un’importanza strategica: la sua posizione in pianta e sezione (elevata rispetto al soggiorno e al giardino) e le relazioni visive che attiva innescano soluzioni caratteristiche, ad esempio, sia in villa Moller (Vienna, 1927-28) che in villa Müller (Praga, 1930). Solo in due case viennesi, Horner (1912) e Rufer (1922), il tormentato subconscio domestico loosiano affiora sulle superfici esterne con prospetti sorprendentemente irregolari, mentre nei suoi progetti principali le articolazioni degli interni rimangono nascoste dietro facciate composte come maschere simmetriche, in un’analogia con il corpo umano che cela sotto una pelle uniforme – e i vestiti che la coprono – la complessa macchina dei suoi organi.

Rispetto al clima cupo, morboso della *Finis Austriae*, così precisamente raffigurato dalle case di Loos e dalla sua personalità controversa, il lavoro di uno dei suoi ex collaboratori viennesi costituisce un passo decisivo in una direzione opposta. Richard Neutra, che aveva a suo tempo frequentato Freud e il suo circolo, sviluppa una più felice inclinazione verso l’integrazione degli aspetti psicosessuali nel progetto, facilitato in questo sia dall’atteggiamento personale che da un ambiente completamente diverso: lavorare nell’edonista California, con clienti che condivideva-

no una relazione più libera con il corpo, ha sicuramente reso più “solari” i suoi progetti. Come il suo maestro, Neutra sfida solo in parte i consueti dispositivi di privacy del corridoio e del bagno (le zone notte dei suoi lavori presentano soluzioni eleganti ma non particolarmente innovative sul piano tipologico). Anche lui si affida a un materiale come il legno, traducendone la ricchezza in una più amichevole idea di miglioramento del comfort psicofisico attraverso un legame tattile con la natura. Si è poi concentrato sulla condizione di bordo dell’edificio come campo strategico d’indagine, cercando tuttavia una connessione a più livelli tra interno ed esterno che ribalta decisamente l’opposizione così strategica per Loos. Una serie di mosse progettuali mira a sfocare questa transizione: le vetrate, estese dal pavimento al soffitto, consentono la continuità visiva, protetta da **grandi sbalzi che impediscono il formarsi di riflessi sulle superfici trasparenti; travi e supporti si estendono all’esterno, confondendo la coincidenza di collocazione tra involucro e struttura; i materiali, inclusi acqua e vegetazione, si muovono senza interruzione dentro e fuori sia sui pavimenti che attraverso il soffitto; agli angoli, le vetrate si uniscono con bordi a quarantacinque gradi per produrre un ambiente trasparente d’intensa ambiguità spaziale** [S. LAVIN, *Open the Box: Richard Neutra and the Psychology of the Domestic Environment*, in “Assemblage”, n. 40, 1999, p. 18, traduzione dell’autore]. Questa ambiguità, riporta ancora Lavin, è parte del tentativo di Neutra di applicare le teorie bio-energetiche di Wilhelm Reich nella forma architettonica. Si sa che il sesso era il principale interesse di questo ex collaboratore di Freud: le case di Neutra erano pensate per il benessere dei suoi clienti anche da questo punto di vista [vedi *Form Follows Libido: Architecture and Richard Neutra in a Psychoanalytic Culture*, Mit Press, Cambridge (Mass.) 2005]. **Gli angoli di Neutra, aggiunge Lavin, suggeriscono una fuga amorfa della consistenza strutturale, un’oscillazione topologica della membrana domestica che genera un ambiente altamente indeterminato e quasi viscoso. Neutra sosteneva che in questi angoli, saturi dell’energia organica di Reich, la fisionomia architettonica interagirebbe con la fisiologia umana per produrre soddisfazione e piacere psicologico**

26 [S. LAVIN, *Open the Box*, cit., p. 39, traduzione dell’autore].

Tra l'attitudine perturbante di Loos e quella programmaticamente "sana" di Neutra, Le Corbusier rappresenta un'inevitabile terza via, specificamente orientata a sfidare le convenzioni ottocentesche in termini di privacy relativamente a bagni, corridoi e connessioni fra spazi. Una delle cifre caratteristiche delle sue piante è rappresentata dalle forme "organiche" che seguono i corpi in movimento nell'edificio e si estendono dalle curve dei sanitari alle pareti che li contengono, costruendo figure riconoscibili ed esibite sullo sfondo dell'organizzazione ortogonale degli altri ambienti. L'intenzione di manifestare nello spazio domestico la presenza del corpo e delle sue funzioni prosegue intaccando la consistenza fisica e tipologica dei servizi igienici, trasformati in elementi passanti variamente collegati con gli spazi della circolazione verticale e orizzontale e gli altri ambienti della casa, pubblici o privati. La moltiplicazione degli accessi, la riduzione delle pareti a semplici schermi, l'esibizione dei sanitari come ready-made [vedi l'immagine del bidet che apre l'articolo di Le Corbusier, *Autres icones. Les Musées*, in "L'Esprit nouveau", n. 20, 1924] producono una spazialità peculiare e un'immagine della socialità domestica del corpo al tempo (e tuttora) provocatoria. Tra i molti, possibili esempi nell'opera del maestro svizzero, le due case al Weissenhof (1927) rappresentano occasioni sperimentali per sondare i limiti di quest'attitudine. La sequenza ininterrotta tra bagno, camera da letto, boudoir, e soggiorno a doppia altezza della villa tipo "Citrohan" propone, nel contesto di una mostra, una sorta di doppia esposizione della vita familiare, al suo interno e verso il pubblico: Corbu, evidentemente divertito dalla reazione scandalizzata della stampa, ne avrebbe rivendicato maliziosamente il significato disinvolto commentando una foto dell'interno con la didascalia "*La cochonnerie de Paris*" [Le CORBUSIER e P. JEANNERET, *Œuvre complète*, vol. 1, 1910-1929, a cura di W. BOESIGER e O. STONOROV, Birkhäuser, Basel 1999 (1929), p. 152]. Una simile tensione verso la continuità spaziale e visiva emerge ancora più radicalmente nella vicina casa doppia, i cui spazi minimi sono regolati da pareti e porte scorrevoli che rendono possibile una permeabilità di circolazione paradossalmente "rinascimentale" e intaccano la specializzazione funzionale degli ambienti, bagno e cucina inclusi. Il corridoio sopravvive, come attrezzatura di

distribuzione nell'assetto completamente chiuso, ma ritorna nello spazio domestico attraverso la sua reinterpretazione industriale e ridotto a una dimensione minima, da vagone letto.

Questo approccio esibizionista – del corpo, delle attrezzature dedicate alla sua cura e del privato in genere – trova declinazioni ancora più estreme nei progetti domestici che Le Corbusier realizza per sé stesso, dal bidet in piena vista del suo appartamento parigino (1931-34) al water altrettanto esposto del Cabanon (1951). Beatriz Colomina e Mark Wigley, nel passare in rassegna alcuni capisaldi del rapporto tra igiene e architettura moderna [*Toilet Architecture: An Essay About the Most Psychosexually Charged Room in a Building*, in “Pin-up”, n. 23, 2017-18], mettono in evidenza il ruolo preminente assunto dal maestro svizzero in queste vicende. Le successive esperienze di esposizione radicale della privacy individuale e domestica tendono infatti a riguardare progetti utopici, temporanei o marginali, come la House of the Future degli Smithsonian (1956), o la fallica e organica House of the Century di Ant Farm (1972). Nonostante la coppia di storici abbia ragione a sottolineare che questo tema è in parte svanito dall'orizzonte (**non c'è un wc postmoderno, nessun desiderio di revival greco né servizi critico-regionalisti o parametrici**), è altrettanto vero che uno dei più spettacolari contributi dell'architetto svizzero, il bagno “a piscina” di maison Savoye (1929), ha esercitato una vasta e duratura influenza sul progetto dei cosiddetti bagni-spa. Disseminando i sanitari nella camera da letto, Corbu predispone un'atmosfera densa di erotismo, ulteriormente accelerata dal profilo della chaise longue rivestita di ceramica azzurra e nera. La stessa, promettente sospensione del quotidiano che si respira in questa casa di vacanze è oggi caratteristica di molti alberghi di lusso, dove bagni destrutturati e grandi vetrate **offrono un tipo di spazio garantito da una microingegneria psico-estetica, in cui i piaceri e le perversioni dell'idea di pulizia possono essere messe in scena** [S. JACOB, *Plumbing the Depths*, in «ArtReview», 02.09.2015, artreview.com/may-2015-opinion-sam-jacob, consultato 25.05.2021]. Le stanze dell'hotel Puerta America a Madrid (2005), disegnate da vari esponenti dello star system internazionale, propongono a questo riguardo un campionario significativo di connessioni tra bagno e letto: dalla finestrella oscu-

rabile di Arata Isozaki alla grande parete apribile a libro inserita da Marc Newson.

In quasi duecento anni di sperimentazione, l'architettura sembra quindi riproporre come ideale abitativo la **passione, carnalità e socialità** che Robin Evans attribuiva alla **matrice di stanze interconnesse** [R. EVANS, *op. cit.*, p. 90, traduzione dell'autore] e dalla cui negazione aveva preso le mosse l'ossessione igienica e taylorista del funzionalismo. Il torbido potenziale di frizioni tra corpi di quegli spazi premoderni, tuttora condivisi dalla maggior parte della popolazione mondiale, risulta comunque disinnescato nella sua versione di lusso, elegante, sterilizzata, a uso temporaneo e confinata alle dinamiche di coppia di adulti e consenzienti. D'altra parte, il gioco esibizionista allestito da Le Corbusier facendo diventare i bagni dei corridoi e viceversa non pare aver più bisogno di un'architettura che lo rappresenti: milioni di corpi virtuali partecipano a quel grande spettacolo di voyeurismo ed esposizione personale allestito dalla rete e dalle sue piattaforme. Non sorprende quindi che lo spazio condiviso sia il terreno di ricerca sul quale si esercitano oggi i contributi progettuali più sperimentali in questo campo, ad esempio quello di Stalled!, gruppo interdisciplinare che sta ripensando i bagni pubblici in senso non binario, per accogliere le persone indipendentemente da razza, religione, sesso, età, disabilità, bisogni di assistenza ecc. [www.stalled.online/, consultato 13.05.2021]. Una maggiore privacy delle attrezzature individuali si accompagna, in queste proposte, all'eliminazione della categorizzazione di genere e all'apertura degli spazi di transizione verso gli ambienti di percorso e di sosta, con l'idea di ridurre la minaccia di possibili violenze ed evitare alle identità fluide di fare scelte imbarazzanti riguardo agli spazi di cui servirsi: paradossalmente, lo stesso dispositivo progettuale che permetteva a Corbu di attivare atmosfere domestiche cariche di energia psicosessuale diventa, tradotto nel pubblico, un apparato rivolto in senso opposto: pacificato, amichevole, inclusivo...

Interno parallelo e continuo. Il Manierismo nel Barocco

LINA MALFONA

Gli Stoici e Leibniz inventano un manierismo che si oppone all'essenzialismo di Aristotele e a quello di Cartesio. Il Manierismo come componente del Barocco è un erede del manierismo storico, una variante estesa al cosmo intero. [G. DELEUZE, *La piega. Leibniz e il Barocco*, Einaudi, Torino 2004, pp. 89-90].

Il piccolo disegno di Robert Venturi pubblicato sulle prime pagine del capitolo "The Inside and the Outside" del libro *Complexity and Contradiction in Architecture* [*Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980 (I ed. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966), n. 159, 91] mostra uno dei possibili modi di intendere un interno architettonico. Attraverso la serie di schizzi planimetrici che compongono questo disegno, Venturi illustra le possibili variazioni di un interno racchiuso, uno spazio nello spazio parallelo e alternativo rispetto alla scatola esterna. Nel capitolo IX del suo libro, *extraordinario*, Venturi esamina diverse tipologie di distacco in architettura, guardando alle piante e alle sezioni di edifici come la Cappella Sforza di Michelangelo all'interno di Santa Maria Maggiore, l'atrio ellittico di Santa Croce in Gerusalemme di Gregorini e Passalacqua, il baldacchino all'interno della *Brick House* di Philip Johnson. Se il portato più innovativo dell'architettura moderna è stato il cosiddetto spazio continuo, l'acquisizione principale di quella manierista è l'interno parallelo e continuo che ha tanto intrigato Venturi. Ma cerchiamo di definire per gradi questo concetto.

Il manierismo, secondo Nikolaus Pevsner, raggiunge la sua forma architettonica più sublime nella biblioteca Laurenziana, un paesaggio introverso, un mondo definitivamente intrappolato in un interno, dove ogni forza appare come soggetta a una spietata disciplina, paralizzata: **la Laurenziana di Michelangelo, in realtà, non è un'espressione del barocco, bensì del manierismo che ha trovato qui la sua più alta realizzazione architettonica.** In quest'opera riconosciamo l'immagine di una dissonanza senza sbocco, di una lotta senza speranza di riscatto, di un'architettura che esprimendo l'inutilità di qualsiasi sforzo è molto più tragica di quella del periodo barocco che ha sempre risolto la lotta fra spirito e materia, fra forma e assenza di forma, con il trionfo vittorioso del principio spirituale dell'ordine. Nella Laurenziana ogni forza appare paralizzata, il carico non ha peso, il sostegno non regge. Si tratta di un sistema artificioso al massimo grado che può venir mantenuto in piedi soltanto dalla più stretta disciplina. [*Storia dell'architettura europea*, Milano, 1966 (I ed. *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth, Penguin Books, Middlesex 1942), pp. 354-55]. Questo passo di Pevsner, che descrive la Laurenziana di Michelangelo come un quadro della Metafisica, riporta alla mente degli architetti uno degli interni più perturbanti del cinema americano, qui utile a spiegare il concetto di interno parallelo e continuo. La Loggia Nera, ideata dal regista David Lynch, è uno spazio atemporale e senza dimensioni. Ispirata alla pittura metafisica, essa è anche uno spazio senza via d'uscita, frutto di un paradosso temporale¹. La Loggia si trova nel sottosuolo e uno dei suoi infiniti ingressi è collocato nel bosco, analogamente a una delle più celebri opere manieriste, il Sacro Bosco di Bomarzo di Pirro Ligorio. Ognuno dei personaggi che appare nella Loggia Nera parla al rovescio – *inversione* – ed è il *Doppelgänger* spettrale di un personaggio del mondo reale – *duplicazione*. L'inversione è anche un tipico stragemma compositivo manierista (si pensi al frontone spezzato degli Uffizi di Bernardo Buontalenti), analizzato da Rudolf Wittkower nel suo lungo saggio sulla Biblioteca Laurenziana di Michelangelo, insieme al concetto di doppia funzione [Cfr. *Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, «Art Bulletin», no. 16, 2, 1934, pp. 123-218]. Come l'inversione, anche la duplicazione è una delle

figure centrali del Cinquecento manierista. Il tema della “doppia verità” accompagna l’opera di Martin Lutero, che nel 1521 pubblicò il *Passional Christi und Antichristi* in cui, attraverso le immagini del Cranach, rappresentò la definitiva scissione tra Cristo e il papa, considerato l’anticristo, il suo doppio perverso. In filosofia, il tema della doppia morale è alla base del libro *Il Principe* di Niccolò Machiavelli (1513-32), secondo cui esisterebbe una morale per i sudditi e una per il sovrano, una morale privata e una pubblica per chi è responsabile della stabilità politica: **il fine giustifica i mezzi**, secondo il padre dei gesuiti Ignazio di Loyola [Cfr. A. HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l’origine dell’arte moderna*, Einaudi, Torino 1967 (I ed. *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst*, Beck, München 1964), pp. 77-79]. La doppiezza del mondo è evidente in letteratura come in arte, in quanto l’artista manierista non lavora mai sulla *tabula rasa* ma ingaggia un dialogo con un precedente, di cui fornisce l’analogo eretico. La Loggia Nera, inoltre, è costellata di figure allegoriche come la coppia oppositiva del gigante e del nano, che ricordano il principio manierista della **discordia tra elementi a diversa scala, localizzati in immediata giustapposizione**. [C. ROWE, *Manierismo e architettura moderna*, in P. BERDINI (a cura di), *Colin Rowe. La matematica della villa ideale e altri scritti*, Bologna, Zanichelli, 1990 (I ed. *Mannerism and Modern Architecture*, «Architectural Review» no. 107, May 1950, 289-99), p. 52].

Lo spazio della Loggia è organizzato intorno a una serie infinita di stanze, a cui si accede attraverso un corridoio. Non ci sono muri ma solo tende rosse a separare gli ambienti. Se si considera lo spazio della Loggia come un tutt’uno con gli arredi ivi collocati e con i personaggi che di volta in volta vi compaiono, questo luogo potrebbe essere considerato come un interno “organico” manierista in cui, scoperte le tende, potrebbero comparire da un momento all’altro le facciate interne della biblioteca Laurenziana. A ben vedere, la Loggia non ha un ingresso vero e proprio ma vi è una soglia luminosa tuttavia irreale, varcata la quale la Loggia semplicemente appare. In maniera analoga, nella biblioteca Laurenziana la facciata esterna del vestibolo lasciata incompiuta accentua lo stupore che si prova quando ci si trova improvvisamente nello spazio interno e iper-progettato del vestibolo, o Ri-

cetto². Inoltre, essendo la Loggia un'esperienza spaziale piuttosto che uno spazio vivibile, chi riesce ad uscirne perde momentaneamente le proprie capacità cognitive. Secondo lo storico Werner Hager, anche lo spazio manierista è un **luogo senza luogo, ambiente carico di tensioni, ma privo di sostanza spaziale**. [W. HAGER, *Strutture spaziali del Manierismo nell'architettura italiana*, «Bollettino CISA», no. IX, 1967, 257-271, 262]. E anche chi esce dalla Laurenziana ha la sensazione di aver percorso un luogo al limite delle proporzioni umane.

Ma l'enigma che più intriga della Loggia Nera sta nel nome, *the Black Lodge*. Il termine "lodge" descrive inequivocabilmente uno spazio architettonico ma ha diversi significati: alloggio, casa, padiglione oppure loggia, spazio per manifestazioni pubbliche, e non è dato sapere se si tratti di uno spazio privato o collettivo. L'ambiguità relativa al carattere pubblico/privato del termine, dunque, si aggiunge al contrasto tra questo soggetto e l'aggettivo "black", a cui si associa una connotazione oscura, sommersa, minacciosa. Benché il termine "loggia" descriva uno spazio architettonico, la Loggia Nera non è uno spazio reale ma un luogo collocato fuori dal tempo, uno spazio analogo. Anche il Manierismo, secondo Arnold Hauser, **introduce per la prima volta nell'arte figurativa l'idea di uno spazio fittizio**. [*Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, cit., p. 257]. E accentua il carattere di irrealtà di questo spazio attraverso alcune figure-ponte. Si tratta di figure che fungono da tramite tra le due realtà, elementi architettonici come il proscenio, il paravento, la quinta, il diaframma, il portico, la doppia facciata e la doppia copertura. Queste figure accentuano il carattere illusorio e onirico dello spazio interno, tanto diverso dallo spazio esterno da generare una sensazione di straniamento. Si pensi al quadro di Diego Velázquez *Las Hilanderas*, dove due spazi – che rappresentano le due dimensioni del quotidiano e del mitico – vengono separati con un gesto deciso. Le filatrici in primo piano sono raffigurate in maniera realistica mentre sul fondo, che rassomiglia ad un palcoscenico illuminato, viene rappresentata una scena mitologica. Le figure-ponte accentuano la dimensione artificiale e celebrativa dell'architettura manierista, il suo antagonismo rispetto alla realtà empirica. L'architettura è posta sempre su un

livello più alto e ha forme tanto insolite da apparire aliena rispetto al contesto, basti pensare alla conformazione delle ville palladiane, che anticipano sia le case per i sorveglianti della foresta di Chaux, progettate da Ledoux, che le ville isolate di Le Corbusier. Il manierismo, infatti, accentua il distacco tra l'architettura e il paesaggio circostante oppure addomestica l'elemento naturale, rendendolo artificioso e trasformandolo in un complemento dell'architettura. Due costruzioni manieriste progettate da Jacopo Barozzi da Vignola esemplificano quest'ultima considerazione: se Palazzo Farnese a Caprarola (1547-49) dimostra sin dal sostantivo "palazzo" il suo distacco dal contesto, accentuato da quelle dimensioni insolite che lo rendono più che una villa una fortezza, Villa Lante di Bagnaia (1511-1566) sembra scomparire dietro l'artificiosità del maestoso giardino. In tutti i casi, entrambe le residenze mostrano la loro completa estraneità rispetto al contesto.

Lo storico dell'arte Werner Hager fornì una lettura tipologica del formalismo manierista, sostenendo che in Italia questa tendenza gravitava intorno a specifiche strutture spaziali, come la galleria, il vestibolo, la soglia e la scala elicoidale [W. HAGER, *Strutture spaziali del Manierismo nell'architettura italiana*, cit., p. 258]. L'archetipo della galleria, in particolare, trasgredisce lo spazio centrale e cosmologico del Rinascimento in quanto è lo spazio in cui la linea allungata domina la scena. Si pensi alla frequenza di spazi modellati secondo le figure della galleria, del corridoio e del cortile oblungo, che destano curiosità e che spesso si rivelano ingannevoli, come il cortile della Galleria degli Uffizi di Vasari, molto più simile a una strada, o il vestibolo di Palazzo Farnese a Roma, dove l'accesso al cortile centrale del palazzo è dato da una "serliana estrusa", secondo Renato De Fusco, che crea tre navate di ingresso, quella centrale voltata a botte e le due laterali architravate [Cfr. *L'Architettura del Cinquecento*, UTET, Torino 1981, pp. 170-71]. Nel libro *Complexity and Contradiction in Architecture*, Robert Venturi faceva notare la predilezione dello stesso Louis Kahn per lo spazio polivalente della galleria, uno spazio direzionale e non direzionale, corridoio e allo stesso tempo stanza. Nell'interpretazione di Kahn, la galleria rivela la straordinaria elasticità semantica degli elementi architettonici, esplorata da Venturi

attraverso l'analisi del principio della doppia funzione e da De Fusco a proposito della serliana manierista, un corpo adattivo che si raprende e si distende in maniera elastica.

Troviamo la linea allungata in molte composizioni manieriste, dalla lunghissima Galleria vaticana delle Carte Geografiche – commissionata da papa Gregorio XIII al matematico e geografo Ignazio Danti (1581-83) – alla biblioteca Laurenziana, dove Michelangelo rinuncia alle proporzioni del Rinascimento, dando **al vestibolo proporzioni strette e alte come la cavità di un pozzo e alla biblioteca propriamente detta proporzioni lunghe e anguste come un corridoio**. [N. PEVSNER, *Storia dell'architettura europea*, cit., p. 355]. Se il vestibolo, o “Ricetto”, è caratterizzato da una spinta verticale, la sala della biblioteca è sottoposta a una spinta orizzontale e questa tendenza ad accelerare il movimento attraverso lo stiramento dello spazio è un carattere precipuo del Manierismo. Beninteso, nel Ricetto della Laurenziana, Michelangelo non distrugge soltanto l'equilibrio dell'architettura classica ma anche la sua logica tettonica, provocando un impatto simile alla Sala con la caduta dei giganti di Giulio Romano a Palazzo Te. Le dimensioni alterate, il soffitto torreggiante, le finestre cieche con le loro pesanti cornici e le mensole a coda di cavallo, le colonne incastrate prepotentemente nelle nicchie, incastonate, la bicromia delle facciate interne e la presenza dominante dello scalone in uno spazio così compresso generano un senso sublime di soffocamento e delirio, paragonabile all'Estasi berniniana di Santa Teresa. Seguendo alcune traiettorie critiche già delineate da Nikolaus Pevsner, Werner Hager scrive: **il Ricetto si può dire luogo senza luogo, ambiente carico di tensioni, ma privo di sostanza spaziale, congelato da una luce che scende dura dall'alto. È spazio puramente artificiale, una realtà disciolta dallo scrupolo e poi ricomposta in un'altra, una 'seconda' realtà. Lo spazio manieristico è lo spazio impraticabile eppure esistente**. [*Strutture spaziali del Manierismo nell'architettura italiana*, cit., p. 262]. Questo passo cruciale di Hager dà l'idea di come, percorrendo lo spazio del Ricetto, ci si senta prigionieri di un interno continuo, di uno spazio chiuso eppure senza fine, in definitiva di un'eterotopia³. Si tratta della stessa sensazione che si prova guardando certi dipinti di Giorgio Vasari e Tintoretto,

anch'essi caratterizzati dalla presenza di forti accelerazioni prospettiche. Opere come *La Fucina di Vulcano*, *L'Ultima cena*, *Il Trafugamento e Il ritrovamento del corpo di San Marco* ritraggono spazialità chiuse ma tanto stirate da sembrare infinite, spazialità che hanno un impatto simile a quello del cortile degli Uffizi vasariani. Ma a ben vedere, il concetto di interno continuo era già stato anticipato nella scultura da Donatello, che nella formella bronzea per il fonte del Battistero di Siena aveva rappresentato "Il banchetto di Erode" usando la tecnica dello *stacciato*. La cornice della formella, progettata come una finestra, apre su un'infilata di spazi all'interno dei quali si svolgono delle scene tratte dalle sacre scritture. Le pareti che separano le tre scene sono forate da una serie di aperture, molte delle quali archivoltate cosicché si crei una vista continua e fluida da uno spazio all'altro. Lo spazio non è concluso e anzi sembra estendersi oltre la cornice e oltre l'ultima parete sullo sfondo, nella quale sono accennate delle ulteriori bucatore archivoltate. La scena sembra inquadrata in maniera tale che sia possibile cogliere le azioni che si svolgono nei tre ambienti ma lo sfondo sembra solo una parte di uno spazio più ampio. Probabilmente Arnold Hauser così avrebbe commentato quest'opera: **le figure si accalcano in un angolo o si smarriscono, (...) appaiono come sradicate e smarrite, (...) le afferra un'inquietudine invincibile, una smania di andarsene lontano, un desiderio di sottrarsi a ogni limitazione.** [A. HAUSER, *Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, cit., p. 257], considerando il bassorilievo come un'anticipazione dei temi del Cinquecento manierista. La linea allungata caratterizza ulteriori schemi planimetrici manieristi che si dispiegano intorno ad un unico asse, si pensi a quelli di due note ville cinquecentesche come Palazzo Te a Mantova e Villa Giulia a Roma. Entrambe sono ispirate al modello della villa romana, un modello che però gli artisti manieristi trasformano, contestano e sottopongono a variazioni. Palazzo Te è una reggia privata, luogo di delizie e piaceri ma anche luogo di rappresentazione del potere e della diplomazia culturale, un palazzo che è allo stesso tempo uno scrigno che raccoglie tra le sue quinte architettoniche saloni e giardini. Giulio Romano corrompe il modello classico della villa, tramutandolo in un ambiente dove si concentrano trucchi ar-

chitettonici, virtuosismi e invenzioni: dalle facciate multiple prospicienti i giardini – ognuna dotata di una propria caratterizzazione – all’azzardo del brivido della Sala dei Giganti [Cfr. E.H. Gombrich, *Il Palazzo del Te. Riflessioni su mezzo secolo di fortuna critica: 1932-1982*, in «Quaderni di Palazzo Te», no. 1, 1984, pp. 17-21]. Ma Bruno Zevi osserva che il suo sarcasmo **attrae senza commuovere** [*Controstoria dell’architettura in Italia. Rinascimento Manierismo*, Newton, Roma 1995, p. 66].

Nella residenza estiva di papa Giulio III a Roma, costruita su progetto di Jacopo Barozzi da Vignola, una serie di corpi loggiati aperti su cortili disposti a diverse altezze si allineano sull’asse centrale, il cui effetto prospettico però viene negato dalla presenza dei dislivelli collocati lungo l’asse stesso. La composizione assiale si coglie dunque in maniera ambigua, in quanto l’unità esterna dell’edificio si trasforma all’interno in una sequenza di stanze semi-autonome. Inoltre, i prospetti che si affacciano su giardini e cortili interni mostrano continue rientranze e sporgenze che creano un effetto di teatralità. In particolare, nel ninfeo di Bartolomeo Ammannati, i diaframmi murari sono figure sospese che se da un lato chiudono lo spazio prettamente privato, dall’altro collegano diverse tipologie di spazio. L’esistenza di più prospetti, visibili l’uno dall’altro, pone infatti l’osservatore in uno stato di sospensione e allo stesso tempo di continuo dinamismo. La creazione di spazi generati da facciate altissime e abilmente cesellate, quindi il tentativo di ricostruire anche all’esterno una serie di stanze a cielo aperto è legato alla predilezione per un senso di artificioso raccoglimento, che si sviluppa nel Manierismo prima del Barocco. Basti pensare alla Sala delle Prospettive nella Villa Farnesina del Peruzzi, ideale continuazione delle Logge di Raffaello al piano inferiore, dove la presenza di affreschi *trompe-l’oeil* che narrano il ricco paesaggio naturale all’esterno della villa, accentua la sensazione di un interno continuo che ingloba anche l’esterno come rappresentazione.

Secondo Gilles Deleuze, l’aspetto caratteristico dell’architettura barocca è la scissione tra la facciata e lo spazio interno. **Quale rapporto necessario e immediato intercorre tra l’interno di Sant’Agnese e la sua facciata? Ben lungi dall’adattarsi alla struttura** – Deleuze scrive – **la facciata barocca tende a espri-**

mere solo se stessa, mentre l'interno è uno scrigno in cui riposa l'assoluto. [*La piega. Leibniz e il Barocco*, cit., pp. 47-48]⁴. Ma anziché dire che questa scissione venne anticipata dal Manierismo, Deleuze la attribuì al Barocco individuando una componente manierista nel Barocco stesso. Esprimendo solo se stessa come scriveva Deleuze, la facciata barocca diventa un elemento autonomo che svolge una funzione comunicativa e nella sua azione di propaganda dei valori della Controriforma assorbe alcuni aspetti della teatralizzazione manierista. L'interno barocco è uno scrigno come l'interno manierista ma se nel primo "riposa l'assoluto", secondo le parole di Deleuze, il secondo è uno spazio cinetico, lo spazio della contemporaneità delle azioni e della percezione dinamica. Secondo Arnold Hauser **l'opera manieristica non è un santuario ove entrare in raccoglimento lasciandosi alle spalle la futilità quotidiana; è piuttosto, per usare la nota immagine manieristica, un labirinto, in cui ci si smarrisce.** [*Il Manierismo. La crisi del Rinascimento e l'origine dell'arte moderna*, cit., p. 25]. Com'è noto, il labirinto non ha prospetti ma è uno spazio potenzialmente infinito e tutto interno. Analogamente, lo spazio manierista è uno spazio esperienziale e parallelo, alternativo rispetto alla quotidianità del reale e della vita vissuta; si tratta di uno spazio concepito ad arte e che può essere abitato solo a patto di accettare il formalismo come stile di vita. Modellato compulsivamente, l'interno manierista intriga anziché accogliere come quello barocco. Se il Barocco chiarisce, sintetizza e perfeziona certe posizioni, il Manierismo aspira alla libertà assoluta, rivelando però inibizioni non ancora superate. Mentre il Barocco usa la subordinazione al fine di ottenere un effetto unitario, le composizioni manieriste seguono un processo addizionale per cui l'opera si presenta come un conglomerato di contributi preziosi ed esclusivi che però non restituiscono un'immagine unitaria. Se il Manierismo è essenzialmente formalistico e promuove una razionalità aperta all'irrazionale, il Barocco è realistico e razionale.

Ma se è vero che le opere manieriste hanno il carattere dell'oggetto raro ed esclusivo o del pezzo da collezione, allora il luogo della collezione – cioè lo spazio espositivo – non potrà che essere uno dei temi privilegiati del Manierismo. Come la biblio-

teca, anche lo spazio espositivo è un' *eterotopia* nonché un esempio di interno parallelo e continuo [Cfr. M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, cit., pp. 46-49].

La Tribuna di Palazzo Grimani a Venezia è il luogo deputato a conservare ed esporre il patrimonio di marmi e statue del collezionista Giovanni Grimani, una sorta di stanza della memoria scenografica e intimistica costruita come un museo, dove nicchie, cornici e alcove sono scavate nella massa muraria per contenere al loro interno busti o gruppi scultorei. Si tratta di uno spazio finemente cesellato, nato non di getto ma a seguito di una complessa dialettica tra disciplina e artificio, dove tutti gli elementi della composizione, dal pavimento alle decorazioni della volta, dalle mensole agli architravi sono stati forgiati e direzionati all'ottenimento di una precisa visione. La Tribuna è un' *eterotopia* in quanto è uno spazio fisico che rimanda ad altri regni, reali e virtuali; ad altre epoche, presenti e passate; ad altre storie, legate alle opere che contiene. È qui ed ora e allo stesso tempo contiene oggetti dislocati e narrazioni parallele. Tra il Cinquecento e il Seicento, a seguito delle scoperte scientifiche, si diffuse la tradizione della stanza delle meraviglie, la *Wunderkammer*. Una delle prime raffigurazioni a stampa di una *Wunderkammer* apparve nel 1599 all'interno del libro *Dell'istoria naturale di Ferrante Imperato napolitano libri XXVIII*, dove la *Wunderkammer* in oggetto non rappresentava solo uno spazio allestito ma una pratica epistemologica. La pratica del contenere in un unico luogo frammenti specifici del sapere umano fu iniziata proprio da scienziati, medici e farmacisti, a cui si devono le prime collezioni private, veri e propri teatri della natura. Nel museo di Ferrante Imperato, farmacista e naturalista, coccodrilli e animali impagliati pendono dal soffitto mentre ossa di animali, minerali, pietre e strumenti scientifici decorano le pareti delle stanze espositive. Il gusto per l'esposizione di creature naturali talvolta repellenti sia per la loro conformazione che per le loro dimensioni e il contrasto con specie naturali molto più piccole si conformano a quell'oscillazione tra gigantismo e miniaturizzazione presente nelle opere architettoniche manieriste, tra cui il tardo Palazzo Grimani. Inoltre, il fatto di portare all'interno di un ambiente creature che solitamente si trovano all'esterno e che vengono quindi estratte

dal loro contesto di appartenenza e trasferite in un altro luogo, dislocate, evoca l'ambiguità tutta manierista tra contenitore e contenuto. L'utilità scientifica dell'esposizione e della pratica della giustapposizione – che già contiene un intrinseco gusto scenografico – anticipa il collezionismo. Inoltre, questo nuovo rapporto con la natura utilizzata ai fini della conoscenza anticipa anche il metamorfismo e gli scenari post-umani e caricaturali dei mascheroni di Federico Zuccari e dei mostri del Sacro Bosco di Bomarzo di Pirro Ligorio. Quest'ultimo, in particolare, è un progetto basato sul potere fascinatore della grotta, metafora di un mondo alternativo e collocato nei recessi del sottosuolo. Lo stile grottesco propriamente manierista che impreziosisce casini e stanze private di palazzi e ville si rifà invece a tutt'altro immaginario, riprendendo la tradizione delle leggere e delicate grottesche romane, dipinti dallo sfondo bianco o monocromo raffiguranti scene naturali popolate da uccelli o esseri ibridi e chimere, spesso ritratti come entità calligrafiche, figure esili che si fondono con decorazioni geometriche, poste all'interno di cornici ed eseguite rispettando certe simmetrie, per certi versi anticipando il Quadraturismo. Tali illustrazioni fantasiose o ludiche talvolta rivestono anche uno scopo didascalico ed enciclopedico, riproducendo antologie di arti e scienze. La *Stanza degli uccelli* nel piccolo studiolo del cardinale Ferdinando de' Medici sulle mura aureliane – affrescata da Jacopo Zucchi e raffigurante una struttura esterna ed esile, a metà tra un pergolato e una voliera, popolata da una sorta di enciclopedia della fauna – è uno dei più raffinati esempi di decorazione grottesca, un mondo parallelo di beatitudine ricreato in uno spazio interno eppure esterno al palazzo. Questa stanza si allinea con la tradizione degli studioli del Cinquecento, interni privati e riservati, destinati ad attività intellettuali o di piacere da svolgersi da fermi, dunque piccoli e facili da riscaldare. Questi studioli, inoltre, erano anche una sorta di casaforte *ante litteram* dove conservare i cimeli di famiglia, da mostrare solo a un pubblico selezionato. A ben vedere, la stessa facciata della Villa prospiciente il giardino su cui si affaccia lo studiolo privato di Ferdinando de' Medici appare come una sorta di collezione. Si tratta infatti di una parete espositiva dove vennero incastonati, secondo il gusto dell'epoca, bassorilievi e statue ro-

mane venuti alla luce dagli scavi nelle vigne che attorniavano la stessa Villa. Questi reperti romani vennero utilizzati per comporre un grande museo all'aperto, realizzato da Bartolomeo Ammannati usando la tecnica compositiva dell'assemblaggio. La facciata raffinata, formalista e decorativa di Villa Medici appare dunque come una tavola enciclopedica, un reliquiario che pone l'enfasi sul gusto del frammento, ricordando un'analogha passione, comune a Pirro Ligorio e Giovanni Battista Piranesi.

In linea generale, la facciata manierista con le sue sporgenze e le sue rientranze, con le sue nicchie e le sue finestre cieche, con le sue molteplici tessiture materiche e i suoi contrasti colpisce per la sua enigmaticità. Inoltre, essa mostra l'ossessione degli artisti per la manipolazione dello spazio, in particolare per la manipolazione dei piani che circoscrivono gli spazi e per il loro allestimento. Non stupisce che il postmodernismo col suo culto della facciata – canonizzato dalla *Strada Novissima* di Paolo Portoghesi – riconosca tra i suoi precedenti artistici proprio il manierismo storico. Guardando alla facciata della casa di Giulio Romano a Mantova, è evidente una tensione verso lo schiacciamento della massa sul piano, che ha l'effetto di creare un'architettura di parata, una quinta teatrale su strada. Allo stesso modo, nelle facciate di Palazzo Te prospicienti i giardini, notiamo trattamenti di facciata diversi, che vengono composti per stratificazione o assemblaggio di registri stilistici differenti, analogamente al prospetto di Palazzo Massimo alle Colonne su Corso Vittorio Emanuele a Roma. Come scriveva Colin Rowe, **la superficie del muro manierista è primitiva o troppo ricercata; un bugnato sincero fino alla brutalità compare insieme a un eccesso di attenuata delicatezza.** [C. ROWE, *Manierismo e architettura moderna*, cit., 52]. Quando si passa davanti alle grandi cattedrali del passato, non è difficile notare che la facciata costituiva essa stessa un edificio autonomo, in quanto i colonnati, le statue e le nicchie per le statue erano un ulteriore livello di "architettura nell'architettura". L'impatto della facciata, inoltre, è dovuto al suo carattere narrativo, poiché queste facciate raccontavano sempre una storia o contenevano simboli e allegorie. La facciata è l'oggetto di analisi privilegiato anche per Robert Venturi e Denise Scott Brown, che consideravano il *decorated shed* di Las Vegas come la ripro-

posizione pop-simbolica della facciata manierista. L'ossessione per lo studio della facciata, inoltre, accentua anche il carattere irrealistico dello spazio interno, come i due architetti non mancarono di sottolineare a proposito dei casinò di Las Vegas. Il valore plastico di facciate come quella della cattedrale di Amiens si associa – secondo Venturi e Scott Brown – a quello simbolico, e in questa combinazione è possibile rinvenire l'idea stessa di complessità in architettura. Un caso estremo di facciata staccata – che amplia e rende volumetrico il concetto di *decorated shed* – è la casina di Pio IV in Vaticano, dove la facciata rappresentativa si stacca completamente dal corpo dell'edificio proiettandone molto in avanti l'immagine simbolica. Ma la formulazione teorica più avanzata della facciata manierista è stata probabilmente quella offerta da Andrea Palladio. Mentre nei prospetti delle sue ville private, Palladio faceva uso di elementi architettonici che tradizionalmente appartenevano a edifici religiosi o civili, in un palazzo di città come Palazzo Chiericati a Vicenza, la facciata di un cortile privato veniva dislocata e diventava il prospetto principale dell'edificio su strada. Il carattere privato di un colonnato viene dunque esposto all'esterno del palazzo, estendendo fino al prospetto il concetto di “interno parallelo e continuo”.

¹ La Loggia Nera, o Black Lodge, appare nella serie TV *Twin Peaks*, diretta da Mark Frost e David Lynch nel 1990.

² Come riferisce Rudolf Wittkower, **L'attuale facciata del vestibolo è d'epoca recente: Michelangelo completò solo le finestre e le fasciature del piano inferiore, lasciando l'intero livello superiore allo stato rustico. Il completamento moderno, assieme ad alcune lievi modifiche all'interno, venne intrapreso all'inizio di questo secolo e terminato nel 1904.** [*Michelangelo's Biblioteca Laurenziana*, «Art Bulletin», no. 16, 2, 1934, 123-218. Il saggio in lingua italiana è pubblicato in R. Wittkower, *Idea e immagine. Studi sul Rinascimento italiano*, Einaudi, Torino 1992 (1 ed. *Idea and Image. Studies in the Italian Renaissance*, 1978), 4].

³ Cfr. M. FOUCAULT, *Des espaces autres*, «Architecture, Mouvement, Continuité» no. 5, October 1984, 46-49. Secondo Foucault, le eterotopie sono quei luoghi reali che rimandano ad altri luoghi o ad altri tempi, come le tipologie architettoniche del cimitero, del teatro e della biblioteca.

⁴ L'ultima frase è una citazione di: J. ROUSSET, *La letteratura dell'età barocca in Francia*, Il Mulino, Bologna 1985 (1 ed. *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*, Corti, Paris 1953), pp. 168-171.

Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere

CHIARA PIROZZI

La definizione dei concetti di spazio reale e di spazio mentale rappresenta una sfida per svariati campi del sapere, dalla scienza alla filosofia, che da sempre cercano di delimitarne i confini o, viceversa, di interpretarne le influenze. L'illogicità insita nella nozione di immaginazione ha vissuto nel corso della storia momenti di illuminante funzionalità, rispetto alla pratica della conoscenza razionale, e periodi nei quali è stata interpretata come un elemento disturbante e ostativo rispetto alla definizione della realtà. Impossibile in questa sede ripercorrere le teorie filosofiche, antiche e moderne, che hanno trattato il tema dell'immaginazione e dell'immaginario ma è possibile affrontare una breve disamina su alcuni fra gli artisti visivi che nell'epoca contemporanea hanno formalizzato nelle proprie opere la relazione fra la descrizione della realtà e lo strumento dell'immaginazione.

L'arte si è sempre posta al limite fra reale e immaginario, utilizzando quest'ultimo per offrire una rappresentazione delle cose del mondo filtrata dalla visionarietà dell'artista, per giungere così a un'interpretazione di questioni sociali, politiche o di cronaca svincolate dalla mera documentazione degli avvenimenti, al fine di sublimarne il senso e la percezione dell'osservatore.

La relazione fra immaginazione e analisi della contingenza rappresenta per gli artisti uno strumento per avviare un processo di ricerca visionaria, in grado non solo di giungere a un'interpretazione personale e autoriale degli eventi ma anche di offrire al ricevente del messaggio dell'opera, così elaborata, una cono-

scenza della stessa filtrata dalla mente rivoluzionaria dell'artista. In questo modo, l'immaginazione offre la possibilità di indagare questioni sociali, culturali e politiche del proprio tempo cosa che, in alcuni artisti, si trasforma in capacità anticipatoria verso temi e problematiche, altrettanto attuali, anche a distanza di tempo. Gli artisti riescono a figurare mondi futuribili, esperienze collettive in grado di proiettarsi in avanti, restituendo un'interpretazione sempre viva dell'opera. Ciò accade soprattutto per gli artisti che nella propria pratica trattano temi d'interesse pubblico senza limitarsi a una descrizione pedissequa dei fatti, ma concepiscono opere e progetti utilizzando il medium dell'immaginazione al fine di elaborare ed evocare spazi ancora inesistenti, in grado però di profetizzare contesti non ancora presenti.

Se tale paradigma può essere applicato cronologicamente e concettualmente a innumerevoli artisti, nella necessità di restringere il campo a una serie di artisti attivi negli ultimi decenni, un primo esempio di autore che ha spinto la propria pratica al limite fra realtà e immaginazione è il tedesco Gregor Schneider (1969). L'artista nel 2007 ha realizzato sulla spiaggia australiana di Bondi Beach di Sydney l'installazione ambientale dal titolo *21 Beach Cells*, trasformando di fatto l'arenile in una gabbia costruita con reti metalliche, all'interno della quale era possibile accedere per trascorrere del tempo libero, con ombrelloni e lettini. L'opera si poneva al limite fra la percezione di ritrovarsi liberi di godersi il sole all'aria aperta e la sensazione di essere costretti, come in uno stato di prigionia¹. Tale paradosso esperienziale e psicologico ritorna di urgente modernità a distanza di tredici anni, nell'anno della pandemia da Coronavirus, all'indomani del *lockdown*. Dopo i mesi invernali e primaverili vissuti in regime di quarantena e di distanziamento sociale, per i vacanzieri estivi l'aspettativa è stata quella di ritrovarsi a trascorrere del tempo al mare contenuti e delimitati ciascuno nel proprio box in plexiglass; fra la ritrovata libertà e la limitazione coatta dello spazio entro cui muoversi. Gregor Schneider con questo lavoro è stato in grado di offrire una visione anticipatoria grazie alla potenza profetica insita nell'opera stessa che, all'interno delle stratificazioni di significati di cui si compone, è riuscita a riattivarsi a distanza di anni per tornare ad essere di grande attualità. L'opera visionaria *21 Beach*

Cells negli ultimi mesi è entrata in relazione con un pubblico più vasto, divenendo un simbolo diffuso da una stampa generalista ed entrando così in connessione con una platea di referenti più ampia e variegata rispetto al circoscritto mondo dell'arte². L'opera di Gregor Schneider, ai tempi del Coronavirus, è riuscita a vivificare e a diffondere il suo percepito, arrivando a interpretare stati d'animo collettivi e incombenti.

La costruzione di uno spazio immaginario in grado di deco-dificare e anticipare la realtà rappresenta in Schneider, da un punto di vista temporale, l'esempio più recente e possibile da cui partire al fine di analizzare alcuni fra gli artisti che, dalla seconda metà del secolo scorso in poi, hanno concepito opere e progetti il cui sguardo visionario non solo ha contribuito a farne pietre miliari della storia dell'arte ma li ha anche resi capaci di precorrere tematiche, criticità e storie di straordinaria attualità a distanza di decenni.

Artista nodale di tale indagine dal quale è possibile partire è Joseph Beuys (1921-1986) che, con la sua pratica sociale e partecipata, non solo ha fatto da apripista a esperienze successive nel campo dell'arte relazionale grazie al coinvolgimento di comunità, ma ha anche preavvisato la riflessione su argomenti che oggi descrivono delle urgenze collettive e che, negli anni Settanta del secolo scorso, riferivano lo sguardo lungimirante e visionario dell'artista. Sebbene l'attività artistica di Joseph Beuys sia protagonista di una letteratura critica estremamente ricca e approfondita, l'artista "sciamano" resta spesso confinato a una lettura trascendentale del concetto di "natura", soprattutto per quanto attiene al suo impegno politico di stampo ecologista.

Su tale piano contestuale, nel 2016 il PAV, Parco Arte Vivente di Torino, ha realizzato una mostra a cura di Marco Scotini dal titolo *La Tenda Verde (Das Grüne Zelt)*; l'esposizione si strutturava per essere il terzo capitolo di una trilogia dedicata al rapporto fra le pratiche artistiche e la coscienza ecologica in Europa negli anni Settanta. La mostra *La Tenda Verde (Das Grüne Zelt)* era dedicata alla figura di Joseph Beuys e poneva l'accento sulla visione pre-ecologista che caratterizzava l'artista tedesco, sia nella sua pratica di autore concettuale sia come cittadino attivo politicamente nella creazione del partito dei Verdi in Germania

per il quale, nel 1980, fu candidato. La mostra aveva lo scopo di sottolineare, attraverso la presentazione di azioni come *Überwindet endlich die Parteiendiktatur* (Superate una volta per tutte la dittatura dei partiti) e *Aktion im Moor* (Azione nella palude), come la ricerca espressiva dell'artista tedesco fosse intrisa di attivismo sociale e politico nei confronti di temi, come quelli della difesa della natura e del rispetto per gli ecologisti, ancora oggi estremamente attuali e vivi nel dibattito pubblico e nella riflessione e sperimentazione degli artisti attivi negli ultimi anni³.

L'operazione simbolo in grado di intensificare lo sguardo di Joseph Beuys verso una responsabilizzazione collettiva al tema della salvaguardia del bene "natura" si esplicita nel celebre progetto del 1982 intitolato *7000 Querce*, realizzato per la settima edizione della mostra «Documenta». L'opera, performativa e collettiva al contempo, si poneva l'obiettivo di piantare settemila querce intorno alla città di Kassel, cosa che fu realizzata nel corso degli anni a seguire, anche dopo la morte di Beuys. L'artista diviene in questo modo un catalizzatore di energie, capaci di riflettersi nello spirito del singolo individuo a cui è affidato il compito di perpetuare la buona pratica, instaurando il senso di cura per un luogo specifico e per la terra nel suo senso generale. La visionarietà di Joseph Beuys è stata proprio quella di predisporre come artista perfettamente calato nella contingenza del suo tempo, eliminando dalla sua pratica artistica quel senso di distacco fra l'arte e la vita quotidiana, così responsabilizzata. L'artista tedesco, come sottolineato dall'attivista e fondatrice del partito dei Verdi in Germania Petra Kelly che lo definiva un "ideologo verde", si pone come co-autore delle sue azioni, affidando al pubblico-agente il ruolo e la fiducia di completare in modo proattivo i suoi progetti⁴.

Sull'onda lunga visionaria e interpretativa delle urgenze contemporanee legate ai temi ecologisti, è utile citare l'esperienza della brasiliana Maria Thereza Alves (1961) che nel 1986 è anch'essa fra le fondatrici del partito dei Verdi in San Paolo. L'artista, attiva politicamente, realizza opere e azioni site specific dalla forte matrice ecologica, anche grazie al coinvolgimento delle comunità locali e di esperti botanici e studiosi. Un esempio può essere indentificato nel progetto in progress avviato nel 1999

e intitolato *Seeds of Change*, basato su una particolare indagine inerente alla flora presente sulle zavorre dei cargo e in grado di trasportare semi di continenti diversi lungo i porti commerciali europei. L'azione, oltre al tema legato alla salvaguardia delle biodiversità, si apre anche a idee di grande attualità quali il colonialismo, le migrazioni e le diversità, attraverso un gesto artistico che racchiude insieme sia un aspetto altamente simbolico e poetico sia uno scientifico e storico. Le opere della Alvez, come quelle di Beuys e di Schneider finora analizzate, si formalizzano in installazioni ambientali che, se da un lato documentano processi e tematiche specifiche, dall'altro si svincolano dal dato particolare per giungere a immaginare condizioni generali; ovvero quei paradigmi che rendono l'opera una fonte generatrice di senso e di significato, anche in contesti differenti e cronologicamente successivi⁵.

La costruzione di spazi immaginari ed evocativi di mondi possibili rappresenta uno fra i processi artistici elaborati dall'artista francese Pierre Huyghe (1962) che – attraverso la realizzazione di installazioni site specific, video e performance pubbliche – genera opere visionarie e complesse nelle quali l'autore mette in relazione identità, specie e generi dissimili. La ricerca di Pierre Huyghe si costruisce difatti attraverso l'interesse dell'artista verso discipline come l'antropologia, la scienza, il cinema e la semiologia, strutturandosi così in un teatro di riflessioni dal quale attingere per la rappresentazione d'immaginari simbolici e collettivi.

All'interno della produzione di Huyghe è stimolante in questo contesto prendere in esame due fra le più rappresentative opere dell'artista francese che, in virtù della loro predisposizione formale e contenutistica, svelano letture che corrono parallele fra realtà e rappresentazione. Di grande interesse, dunque, per tale discorso è il progetto intitolato *No ghost just a shell* che è stato realizzato da Huyghe in collaborazione con l'artista Philippe Parreno a partire dal 1999. Il progetto prende avvio con l'acquisto, da parte dei due artisti francesi, dei diritti d'autore e d'uso dell'immagine-cartone animato di una figura femminile, chiamata Annlee, da un'agenzia giapponese specializzata nella realizzazione di immagini virtuali e in 3D. L'immagine di Annlee, svuo-

tata di qualsiasi riferimento identitario o autoriale, viene così offerta ad altri artisti – fra i quali ricordiamo Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster e Rirkrit Tiravanija – invitati da Huyghe e Parreno a realizzare delle opere il cui soggetto fosse il cartone animato⁶. L'operazione *No ghost just a shell* contiene al suo interno numerosi significati e altrettante letture stratificate, come il concetto di autorialità e di spersonalizzazione, la gestione corretta dei *copyright* fino alla riflessione sull'uso delle immagini nel sistema della comunicazione e dello spettacolo. Il progetto *No ghost just a shell*, nonostante sia stato concepito più di vent'anni fa e si sia concluso nel 2003, appare estremamente attuale e anticipatore di una serie di istanze marcatamente contemporanee, sulle quali l'arte pone la sua riflessione proprio negli ultimi anni. Huyghe e Parreno hanno posto l'attenzione su di una serie di questioni che sembrano essere oggi più urgenti rispetto al passato recente. Difatti, l'utilizzo coatto e collettivo di informazioni e dati personali, il concetto di iper-realtà, il tema del controllo e della gestione della *privacy* sono materie oggetto di numerose ricerche sviscerate in opere e progetti degli ultimi tempi e che, in modo lungimirante, risultano essere anticipate nel lavoro elaborato dalla coppia Huyghe-Parreno.

Diversa e più recente opera visionaria di Pierre Huyghe è l'installazione *site specific* realizzata in occasione della quinta edizione dello *Skulptur Projekte di Münster*⁷ (2017) dal titolo *After Alife Ahead*. L'opera ambientale è una struttura complessa realizzata all'interno di un palazzetto dello sport in disuso nella periferia della cittadina tedesca, nel quale l'artista opera uno scavo a pavimento, permettendo al fruitore di “scendere” fra i canyon così costruiti fra terra, alghe, api, argilla e un acquario, posto al centro dello scavo, con all'interno batteri, cellule umane cancerose e una lumaca di mare velenosa. *After Alife Ahead* si completa con un intervento al soffitto nel quale l'artista costruisce delle botole che, grazie a un complesso sistema digitale e interattivo con il resto dell'opera, si aprono e si chiudono consentendo un costante scambio fra interno ed esterno. L'opera di Pierre Huyghe pur non prevedendo un'azione partecipata con lo spettatore, nei fatti si attiva attraverso l'esperienza vissuta nello spazio così connotato, nel quale il visitatore si sente catapultato in una

realtà altra. *After Alife Ahead* è un'opera visionaria in cui l'artista riesce a immaginare un mondo sospeso fra un passato archeologico e un futuro post-apocalittico; Pierre Huyghe costruisce un ambiente devastato, in cui gli organismi vitali e gli ecosistemi posticci ricostruiti dall'artista vivono in costante ricerca di una forma d'equilibrio per la sopravvivenza. L'installazione qui descritta costituisce appieno una pratica d'immaginario ad opera dell'artista il cui interesse non è slegarsi dall'analisi della realtà e delle cose ivi esistenti, ma piuttosto evocare suggestioni in grado di sublimare la riflessione sul mondo tangibile. Anche l'apertura verso il mondo digitale, virtuale e dell'informazione svuotata da un processo identitario, costituisce in Pierre Huyghe uno sguardo anticipatorio di istanze spiccatamente contemporanee.

Nella struttura rizomatica del discorso qui proposto, un ruolo centrale nella connessione fra realtà e immaginazione può essere dato alla ricerca dell'artista afroamericana Kara Walker (1969) che, grazie a una cifra stilistica ben riconoscibile, riesce a tessere un legame profondo fra la critica politico-sociale e l'illusione della visione proposta nei suoi lavori. Kara Walker vive la sua adolescenza nel Sudest degli Stati Uniti, in Georgia, subendo sulla sua pelle l'emarginazione e il razzismo; un'esperienza biografica, quest'ultima, che si fonderà con la ricerca artistica, insieme a temi collettivi come la violenza di genere, la guerra, la schiavitù e le ingiustizie sociali. La Walker formalizza il suo lavoro principalmente con la realizzazione di *silhouette* nere posizionate su fondi bianchi, utilizzando proiezioni, ombre, ritagli o wall paintings. Le sue sagome stilizzate, come in un piano sequenza cinematografico, raccontano storie di uomini e donne vittime di soprusi, di violenze sessuali ed etniche, descrivono scenari di guerra e di schiavitù attraverso un corto circuito costante fra le atrocità narrate, l'ironia e l'immaginazione.

Un'opera esemplificativa di Kara Walker è *Gone, An Historical Romance of a Civil War as It Occurred Between the Dusky Thighs of One Young Negress and Her Heart* del 1994⁸, il cui titolo trae ispirazione dal romanzo di Margaret Mitchell, *Gone with the Wind*. La narrativa proposta nell'opera di Kara Walker è basata, come per il romanzo del 1936, sulla guerra di Secessione americana e le immagini proposte sotto forma di sagome si con-

formano allo stereotipo duale del potere e dell'oppressione, così come raccontato nelle storie "ufficiali" di guerra. L'artista utilizza la leva della comicità e della satira per traslare le sue storie in contesti universali e senza tempo, giungendo a una narrazione sempre al limite fra realtà e fiction, fra specificità di contesto e fantasia infantile. Le scene di violenza sessuale, di sopruso e di guerra interpretate da Kara Walker sono spesso realizzate in larga scala. Ciò consente al visitatore di ottenere una doppia prospettiva di osservazione: la prima allargata e d'insieme, dove il dettaglio si perde a favore di un aspetto ludico; la seconda puntuale e dettagliata, nella quale l'occhio riesce a cogliere i violenti significati politici, sociali e razziali di cui concettualmente si riempie l'opera. L'artista costruisce spazi e storie reali servendosi dell'immaginazione, al fine di rendere i suoi personaggi dei protagonisti di una mitologia sempre contemporanea.

Fantasia, fiaba e immaginazione utilizzati per descrivere eventi storici rappresentano i cardini della ricerca dell'artista egiziano Wael Shawky (1971), che attraverso una produzione multimediale – che procede dal disegno alla scultura, dallo storytelling alla performance – realizza opere in cui riesce a mescolare le esperienze personali, le tradizioni culturali del suo paese d'origine e la storia antica e recente di popoli e nazioni. Wael Shawky vivifica gli accadimenti storici attraverso l'uso di marionette e burattini che l'artista realizza grazie al coinvolgimento di maestranze artigiane in differenti paesi. Gli esseri inanimati protagonisti delle storie proposte nelle sue opere video o installative sono frutto dell'immaginazione dell'artista ma sono anche un pretesto per analizzare i cambiamenti della società contemporanea nell'epoca di internet e nel post-internet, nella quale l'individuo è sempre più indirizzato e manipolato nei gusti, negli usi e nei comportamenti. L'artista egiziano, attraverso l'utilizzo di differenti media, crea ambienti abitati da marionette governate da mani invisibili, conducendo in questo modo una ricerca visiva e concettuale basata sull'immaginazione e sulla finzione, entrambe poste al servizio dell'interpretazione di storie politiche, culturali e sociali appartenenti al passato ma in grado di relazionarsi a fenomeni contemporanei.

52 Per definire al meglio la speculazione di Wael Shawky è pos-

sibile prendere in analisi l'opera filmica, sviluppata come una trilogia, composta dai lavori intitolati *Cabaret Crusades - The Horror Show File* (2010), *The Path to Cairo* (2012) e *The Secrets of Karbala* (2015). La trilogia – esposta per la prima volta in Italia nel 2016 in occasione della retrospettiva dedicata all'artista, a cura di Carolyn Christov-Bakargiev e Marcella Beccaria, negli spazi della Manica Lunga del Castello di Rivoli – ripercorre la storia delle Crociate medievali assecondando una prospettiva storiografica dal punto di vista del popolo arabo, proponendo in questo modo uno sguardo alternativo rispetto alla storia di stampo occidentale. I film sono concepiti per creare negli occhi di chi osserva un corto circuito fra la leggerezza ludica e fantasiosa con la quale le scene sono elaborate – approccio enfatizzato anche da un uso sapiente di colori, colonne sonore e dialoghi – e le storie di terrore, di guerra e di soprusi che, in realtà, la narrativa espone. In definitiva, le opere di Wael Shawky, partendo da un racconto favolistico e creativo sulle storie dell'uomo, si allargano e inglobano i modelli secolari di contrapposizione fra il mondo occidentale e il mondo islamico, proponendo paradigmi comportamentali, culturali e sociali – come la brama di potere, la rivalità e la violenza – universali e ricorsivi.

Gli autori e le opere proposte all'interno di tale percorso costituiscono solo alcuni esempi di un discorso sull'utilizzo fatto dagli artisti contemporanei dell'immaginazione, un processo di ricerca quest'ultimo che, rispetto alla fetta temporale qui proposta, può essere riposizionato indietro, fino alle Avanguardie storiche, o in avanti, ovvero alla generazione più giovane di artisti. La ricerca artistica che è stata qui definita come visionaria è trasversale rispetto ai temi trattati dai singoli artisti, da specifici movimenti o tendenze, alle forme che acquisisce un'opera o ai media in cui si sviluppa.

Esiste però un denominatore comune che lega sottotraccia questi artisti così apparentemente distanti per stile, metodologie e tecniche e cioè la capacità di valicare con la loro immaginazione storie e temi documentati e analizzati, facendo in modo da rendere le proprie opere dei simboli di significati stratificati nei quali l'individuo può continuare a riconoscersi nel tempo presente e in quello futuro.

¹ Per un approfondimento sul lavoro di Gregor Schneider si consiglia il catalogo monografico a cura U. LOOCK, *Gregor Schneider, Wand vor Wand / Wall Before Wall*, Distanz Verlag, Berlino 2017.

² Un esempio di riattualizzazione dell'opera di Schneider in epoca di pandemia da Coronavirus è fornito dall'articolo di Carla Amarillis pubblicato il 14 aprile 2020 sull'edizione on line della rivista «Elle Decor» e consultabile al link <https://www.elledecor.com/it/viaggi/a32155930/coronavirus-box-spiaggia-gregor-schneider/>

³ Per maggiori dettagli sul progetto di mostra: <http://parcoartevivente.it/mostre/archivio/mostre-2016/la-tenda-verde/>.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Per un approfondimento sull'opera di Maria Thereza Alvez si consiglia la monografia a cura di P. DE LLANO, *El Largo Camino a Xico. / The Long Road to Xico. Maria Thereza Alves: 1991-2015*, Sternberg Press, Berlino 2017.

⁶ Al progetto, presentato in diverse mostre, è dedicato il volume a cura di P. HUYGHE e PH. PARRENO, *No ghost just a shell*, edito da Walther König nel 2003.

⁷ Il catalogo dell'edizione del 2017, a cura di K. KÖNIG, B. PETERS e M. WAGNER e pubblicato da Spector Books, contiene gli approfondimenti sui progetti e le immagini delle opere.

⁸ L'opera è fra i primi lavori della Walker ed è stata esposta nel 1994 presso il Moma di New York dove è in collezione.

La ferrea delicatezza. Il cammino di Muky attraverso arte, poesia e socialità

FRANCESCA PIROZZI

Dotata di un temperamento indipendente e volitivo e di una innata insofferenza agli stereotipi e alle convenzioni sociali, l'artista visiva e poetessa Muky (al secolo Wanda Berasi) pone l'esperienza estetica e quella relazionale al centro della propria esistenza. Avendo assunto l'arte e la poesia come lenti attraverso le quali osservare la realtà e come strumenti privilegiati di comunicazione, ella riesce infatti, grazie al suo naturale talento per la creazione di reti di relazioni, a orientare e supportare il proprio percorso di crescita e di ricerca nel territorio artistico. Formatasi a contatto con ambienti culturali diversi, Muky sperimenta dapprima diverse pratiche espressive, per poi stabilire un profondo e più stabile legame con la ceramica e con Faenza, che elegge a propria città d'adozione. Qui esercita con successo, per oltre sessant'anni, il *mestiere* dell'arte, divenendo al contempo animatrice di un vivace cenacolo culturale, espressione emblematica del suo carisma, della sua vocazione alla socialità e dei suoi eclettici interessi.

Nata a Trento nel 1926, in una famiglia alto-borghese d'origine austriaca, la sua infanzia è tristemente segnata dalla scomparsa prematura della madre. Ancora ragazzina, è inoltre segnata dalle privazioni e dagli orrori della guerra, il cui traumatico vissuto – declinato artisticamente in vivide narrazioni poetiche [MUKY, *Presepi contro*, Fondazione Opera Campana dei Caduti, Rovereto 2004, pp. 43-49] e in opere visive – andrà sublimandosi nel suo costante e generoso impegno filantropico e nella sua fervida fede pacifista.

Da fanciulla e poi adolescente, seppur limitata nei propri slanci creativi dalla rigida educazione impostale dall'adorato padre, a Wanda non mancano attenzione e cure amorevoli e con esse l'incoraggiamento a coltivare i suoi interessi e le sue precoci attitudini letterarie e artistiche. A Bolzano – dove la famiglia si è trasferita – Wanda frequenta teatri, sale da concerto, musei e mostre d'arte, spostandosi talvolta anche fuori città per seguire eventi importanti, come la storica XXIV Biennale dell'Arte di Venezia nel 1948. Qui conosce il critico Giuseppe Marchiori che, nell'ambito di quella kermesse, presenta la seconda mostra – dopo l'esordio milanese dell'anno precedente – di una nuova compagine eterogenea di artisti italiani da lui stesso tenuta a battesimo e denominata *Fronte Nuovo delle Arti*, tra le cui fila figurano alcune tra le proposte più interessanti del panorama nazionale.

Si tratta di un incontro cruciale, in quanto, sottoposte a Marchiori le proprie composizioni poetiche e le prime prove artistiche, il suo autorevole consenso rafforza la determinazione di Wanda a intraprendere la strada dell'arte e le istilla l'idea di trasferirsi nella capitale, così da potersi confrontare con un ambiente aggiornato e dinamico, dal quale trarre esperienza, conoscenza e stimoli nuovi. Ottenuto così il permesso del padre, Wanda muove a Roma e qui trova alloggio nel quartiere Nomentano. Dotata di forte determinazione e di una delicata e suadente avvenenza, riallaccia i contatti con alcune sue precedenti conoscenze – come i giornalisti Vittorio Gorresio e Paolo Monelli – e ne coltiva delle nuove. Soprattutto prende a frequentare assiduamente l'*entourage* intellettuale della vicina Villa Massimo¹ dove, dal secondo dopoguerra, sono insediati coi propri studi alcuni dei protagonisti della scena artistica italiana, tra i quali Leoncillo Leonardi e Marino Mazzacurati, già conosciuti a Venezia con Marchiori. Si apre così per la giovane artista una stagione esaltante e gravida di sviluppi: la formazione tecnico-artistica, la pratica diretta del mondo dell'arte e delle sue complesse dinamiche sociali, la ricchezza delle sollecitazioni e degli scambi culturali, l'intensità delle esperienze umane e di relazione, schiudono a Wanda un nuovo orizzonte nel quale ella può finalmente muoversi da protagonista.

A Villa Massimo coltiva la tecnica pittorica, prende lezioni di scultura da Mazzacurati, per il quale posa anche da modella – ma

anche Renato Guttuso, Romeo Mancini e altri le fanno ritratti –, e soprattutto si interessa al lavoro degli artisti ceramisti del gruppo, Salvatore Meli e Leoncillo, individuando nell'argilla la propria materia d'elezione e prendendo grande confidenza con il forno – Leoncillo ne ha costruito uno “legendario” [J.C. KNIGGE, *Italianische Künstler in der Deutschen Akademie Villa Massimo in Rom (1947-1957)*, Humboldt Universität, Berlin 2018, pp. 32, 38]. nel proprio atelier – e con le complesse leggi di trasformazione della materia in cottura [M. VENTUROLI, *Leoncillo Leonardi è l'uomo del forno*, in «La Repubblica d'Italia», Roma, 21 maggio 1949]. Partecipa inoltre all'intensa vita politica, culturale e mondana di Villa Massimo, animata non solo da presenze artistiche, ma da intellettuali d'ogni ambito, e, nel clima di fervore e di attivismo che caratterizza la capitale negli anni Cinquanta, intreccia rapporti e amicizie con critici, collezionisti, galleristi, politici, scrittori, personaggi dello spettacolo.

Sullo sfondo della disputa tra astrattismo e figurativismo, Wanda elabora un proprio linguaggio che raccoglie l'eredità delle tendenze primitiviste e dell'avanguardia surrealista astratta e si apre alle nuove sperimentazioni informali. Declina questo suo personale paradigma espressivo e simbolico in una cospicua produzione di oggetti ceramici con funzione estetica e d'uso, le cui fantasiose forme e partiture grafiche riscuotono apprezzamento critico e commerciale. Se, infatti, la ceramica è fatta essenzialmente per saturarsi nel colore, Wanda privilegia, in questa produzione, l'uso del bianco e nero, che, sull'esempio della *Guernica*, interpreta come allegoria di luce e ombra, vita e morte, come in un suo storico servizio da tè d'impronta informale-segnica, che più di sessant'anni dopo – nel 2016 – sarà esposto alla Triennale di Milano per la mostra *W. Women in Italian Design*.

D'altro canto, in questa fase storica, la pratica e la ricerca nel design e nelle arti decorative e applicate sono largamente esercitate da artisti e architetti senza alcuna discriminazione valoriale rispetto alle cosiddette arti maggiori, come avviene, ad esempio, per altri suoi colleghi di Villa Massimo, come Mazzacurati e Leoncillo, i quali collaborano con lo Studio romano di Enrico Gallassi a Villa Giulia: uno straordinario laboratorio che riunisce le migliori energie creative della capitale nell'esercizio di svariate

tecniche artistiche finalizzate alla creazione di oggetti d'arredo e di complemento dell'architettura².

Ben presto, tuttavia, Wanda si rende conto che essere donna nel mondo dell'arte comporta lo scotto di una feroce *capitis deminutio*, di conseguenza prende a firmare i suoi pezzi con un nome d'arte di genere neutro – Muky, appunto – che possa metterla a riparo dalla aprioristica discriminazione di valore applicata al lavoro artistico femminile³. Conquista così un proprio spazio tra le tante iniziative delle gallerie pubbliche e private romane, dando avvio nel 1952 all'attività espositiva con la mostra personale *Myrica*, in via Frattina, alla quale subito segue quella alla Galleria della Cassapanca in via del Babuino, curata dalla scrittrice e artista Flora Volpini. L'anno successivo espone a Milano, alla Galleria d'Arte di Adriano Totti, grande collezionista di ceramiche d'avanguardia e curatore della storica mostra itinerante *Moderne Italienische Keramik*, che presenta al pubblico d'oltralpe le opere di quaranta artisti ceramisti italiani.

Nel 1954 lo storico cenacolo di Villa Massimo si scioglie e anche Muky lascia definitivamente la capitale. Intanto tiene personali in Canada, alla Vancouver Art Gallery, e in Austria a Innsbruck. Qui soggiorna tra il 1953 e il 1954 per approfondire la sua formazione artistica e ceramica e prende lezioni di modellato dalla scultrice austriaca Fini Platzer, che lavora prevalentemente sul tema della figura femminile, nel solco del nuovo indirizzo dell'arte ceramica inaugurato a inizio secolo dalle artiste del Wiener Werkstätte. Muky plasma sculture con argille cuocenti ad alte temperature che colora poi a terzo fuoco, sperimentando la tecnica (qui appresa) degli effetti riflessanti, alla quale resterà a lungo fedele, applicandola a gran parte della sua iniziale produzione plastica.

Proprio in conseguenza del crescente interesse per la figulina, nel 1955, approda a Faenza per seguire un Corso Speciale (programma annuale di specializzazione) nella prestigiosa e internazionalmente nota scuola locale, l'Istituto Statale d'Arte per la Ceramica G. Ballardini. La formazione ceramica faentina rappresenta, infatti, una sorta di rito di passaggio per chiunque voglia intraprendere la strada della ceramica d'arte. In più Faenza vive nel dopoguerra un momento di grande fermento culturale,

non solo per il notevole livello qualitativo della sua scuola, ma anche per le sue collezioni museali, per le mostre e per l'intensa e aggiornata attività delle botteghe cittadine. Vi si tiene, inoltre, il principale concorso nazionale del settore, il *Premio Faenza*, massima ambizione di ogni artista ceramista – inclusi i suoi illustri colleghi di Villa Massimo, Leoncillo e Meli, premiati rispettivamente nelle edizioni del 1953 e 1954 –, al quale Muky partecipa già nel 1955, ottenendo un primo riconoscimento con il premio-acquisto di un suo bassorilievo con cavaliere, destinato alle raccolte del Museo Nazionale dell'Artigianato di Firenze.

Inizialmente si stabilisce nel centrale e storico albergo Corona di Faenza e il suo comportamento disinvolto e anticonformista non manca di suscitare curiosità e persino un certo turbamento nella tranquilla provincia romagnola, al punto da procurarle persino un formale richiamo da parte del direttore dell'Istituto d'Arte, Tonito Emiliani, che la invita a indossare la gonna, anziché i pantaloni (non ancora usuali tra le donne della cittadina), pena l'espulsione dalla scuola. Ma Faenza non manca di riservare a Muky anche e soprattutto occasioni importanti di confronto e di crescita professionale, grazie all'incontro con alcuni maestri/mentor, che ispirano e sostengono sua personalità artistica, come accade per l'illustre storico Giuseppe Liverani, direttore del Museo delle Ceramiche e docente di Storia dell'Arte al Ballardini, e poi per lo scultore Domenico Matteucci, artista multiforme dalle notevoli doti plastiche e dallo spirito aristocratico e riservato, al quale Muky si presenta di sua iniziativa, offrendo la propria collaborazione.

Al di là delle notevoli differenze caratteriali e di vissuto, Muky e Matteucci stabiliscono subito un'intesa profonda, basata su una sorprendente affinità di vedute e di sensibilità artistica, grazie alla quale intraprendono un solido e duraturo sodalizio creativo-professionale e al contempo una profonda unione sentimentale, che legano Muky in modo definitivo alla città manfreda. Già nel 1955, alla galleria Cosmè di Ferrara, espongono insieme nella prima di una serie di mostre bi-personali e, all'insegna di una parità di genere finalmente conquistata, i pezzi che escono dal laboratorio di Matteucci portano ora entrambe le loro firme o sigle – “U+M” (come Ucci, il nome che Muky assegna al compa-

gno, e Muky) o “Studio Muky Matteucci” – e sono il frutto di una collaborazione nella quale ciascuno riversa il proprio saper fare e il proprio bagaglio di esperienze e conoscenze. Muky tiene fede ad alcune scelte stilistiche compiute nella precedente stagione romana, come l’acromatismo e l’approccio prevalentemente informale alla materia, e con esse “contamina” il linguaggio più tendenzialmente tradizionale e strutturato del suo partner e sviluppa parallelamente una produzione autonoma di pezzi, tra cui grandi forme-contenitore modellate a lucignolo e altorilievi plasmati con impeto gestuale.

Tra questi ultimi vi è la serie dedicata in maniera allusiva alle stagioni, **raffinate presentazioni di una materia animata, al di là di ogni mimesi, da suggestioni naturalistiche** [L. MARTINI, *Approccio alla ceramica informale in Italia*, in «Faenza», LXIX, 1983, pp. 118-119], come scrive Luciana Martini: **materia vivente, dunque, nell’opera *Estate*, trionfante di bianchi solari; spenta nell’*Autunno*, fossile e come consumata nell’*Inverno* il cui colore fa completamente corpo con l’oggetto secondo l’esaltazione tipicamente informale del colore-materia. Si tratta di creazioni artistiche al limite tra il pannello e la scultura (vedi infatti la superficie negata dalla presenza del foro), nelle quali si manifesta senza incertezze una notevole maturità artistica, sia nella sensibilità dell’intonazione coloristica, sia soprattutto nella notevole libertà formale che fa di queste opere quasi esaltanti fenomeni naturali** [*ibidem*]. Vi è, dunque, nei lavori di Muky di questa fase, l’intento – comune a molti artisti “aggiornati” di quella generazione – di infrangere i confini tradizionali di pittura e scultura per realizzare non più un oggetto concluso, bensì un’esperienza estetica, che, in quanto tale, si presenti come non finita, come un divenire nello spazio e nel tempo, in grado di evocare l’essenza di un fenomeno naturale.

D’altro canto, non è un caso che proprio in ambito ceramico si fosse realizzata nell’arte italiana – con il lavoro di Lucio Fontana ad Albisola nei tardi anni Quaranta – una vera e propria anticipazione della poetica informale, vista la capacità del *medium* di assecondare, e addirittura suggerire, taluni aspetti della pratica artistica che saranno assunti come primari in seno a questa tendenza. Basti pensare all’istantaneità dell’atto plasmante, resa

possibile dalla malleabilità della creta che si offre senza alcuna resistenza alla manipolazione, traducendosi immediatamente in traccia tattile e visiva, o all'imponderabilità degli esiti del processo creativo per effetto della cottura, dalla quale scaturiscono talvolta risultati inaspettati, interpretabili come manifestazioni simboliche o espressioni di stati profondi di coscienza. Peraltro – come osservava già nel 1963 il critico d'arte Vinicio Saviantoni – alcune performance scoperte e valorizzate dall'Informale erano già patrimonio della cultura ceramica, che ne aveva precorso nel passato le possibilità estetiche e comunicative: **la “macchia”, che tanta importanza ha nelle tecniche correnti, il ‘materico’ (lo spessore delle terre colorate) e l’inserimento del “collage” di reperti inerciali presi dal mondo neutro della natura, la stessa “oggetto-pittura”, la tecnica del “dripping” (sgocciolamento), sono tutti “medium” espressivi dei quali la ceramica ha già fatto esperienza da tempo e dei quali conserva attualmente consapevole memoria** [B.M. UGOLOTTI, *Ceramica e astrattismo*, in «La Ceramica», 1963, p. 47].

Così, dalla metà degli anni Cinquanta, Muky lavora alacremente, dedicando ogni energia alla produzione artistica, e partecipa con opere pittoriche e soprattutto con plastiche ceramiche a concorsi e mostre collettive in Italia all'estero, con riscontri assai positivi. Nel 1960 vince il Concorso Nazionale indetto dal Ministero dei Lavori Pubblici per la realizzazione di un pannello ornamentale per il Palazzo del Commissariato del Governo di Trento e dà alla luce *Allegoria regionale*, un grande bassorilievo ceramico evocativo delle bellezze e della storia del territorio, colorato a terzo fuoco con la tecnica del lustro, così da ottenere una superficie splendente di iridescenze e riflessi metallici. Nel 1961, l'opera già citata, *Estate* – oggi nella collezione del MIC (Museo Internazionale delle Ceramiche) di Faenza –, è premiata al XIX *Premio Faenza* con la Medaglia d'oro del Ministero dei Lavori Pubblici, mentre, nell'edizione del 1967 della medesima competizione, il suo altorilievo, *Vibrazione dell'ascolto*, conquista il Premio dell'ENAPI. Nel 1962 ottiene con un altro altorilievo la Targa d'oro alla IV edizione del Concorso Internazionale della Ceramica di Gualdo Tadino e l'anno successivo, alla V edizione dell'evento, si aggiudica il quarto premio con l'opera *Terra di*

santi per l'eternità, un “cretto” ante litteram – Burri darà inizio alla celeberrima serie solo dieci anni più tardi – costituito da una spessa superficie di ceramica, dipinta con oro a terzo fuoco, su cui si dipana un fitto tracciato di crepe sottili e più profonde fenditure. Nel 1963 e nel 1966 si classifica al terzo posto rispettivamente al I e al IV Concorso di Ceramica d'Arte di Cervia con l'altorilievo bianco opaco e nero, *Approccio in due*, e poi con *Uovo*, una scultura in bianco zinco satinato alta 110 cm – anche in questo caso anticipando di dieci anni l'iconico *Ovo* di Gubbio della poetessa artista Mirella Bentivoglio –, entrambi acquistati per l'allora costituendo Museo dell'Arte di Cervia. Ancora nel 1964 la sua opera, *Caminetto, caccia, sole e fuoco*, è premiata al IX Premio Gubbio *Mastro Giorgio*, in occasione della III Biennale d'Arte della Ceramica di Gubbio e nell'edizione successiva (1966) dello stesso concorso Muky ottiene ancora la Medaglia d'oro dell'Azienda Turismo di Gubbio con un complesso di sei opere, tra le quali *Arcobaleno*, una grande ciotola in ceramica policroma. Ne conseguono anche numerose acquisizioni di sue opere a collezioni museali, tra cui quelle del MIC di Faenza, del Museo della Scultura Italiana Contemporanea di Gubbio, del Museo Civico Rocca Flea di Gualdo Tadino, del MUST (Museo Settore Territorio) di Faenza.

Se l'adesione all'arte informale caratterizza la prima stagione del percorso artistico di Muky (dai primi anni Cinquanta all'alba del successivo decennio) – come sancisce anche la sua inclusione tra gli artisti selezionati dai curatori Renato Barilli e Franco Solmi per la mostra *L'Informale in Italia*, tenutasi nel 1983 alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna –, nel corso degli anni Sessanta, in linea con le contemporanee tendenze minimaliste, le sue creazioni manifestano un graduale superamento della pratica gestuale a vantaggio di espressioni plastiche sempre più controllate e rigorose, tendenti alla forma pura, spesso prive di connotazione cromatica e invece giocate su ricercate variazioni di bianchi, come nella serie di piatti di varie foggie e di contenitori ovoidali di un bianco zinco satinato, in parte acquisiti poi alla raccolta del MIC di Faenza.

Anche negli anni a venire si succedono le sue partecipazioni a importanti manifestazioni artistiche nazionali ed estere soprat-

tutto connesse al mondo della ceramica e del design, in special modo su invito di personalità e/o enti, spesso legati al territorio romagnolo, attivi nella promozione culturale internazionale del prodotto artistico ceramico italiano d'avanguardia.

Gradualmente la sua produzione si apre al colore, evolvendo dall'acromatismo e dalle inizialmente predilette tinte metalliche e tenui, come le gamme dei rosa, dei viola e dei grigi, a cromie decise e vivaci, e questo elemento del suo linguaggio visivo diviene spesso primario, portando con sé un valore simbolico essenziale, come nel caso del rosso lucido e intenso – adottato soprattutto dagli anni Ottanta – che lei stessa definisce: **il colore della vita, della battaglia, dell'amore, dell'estate** [A. PANSERA (a cura di), *Muky fra astratto e verità*, Freemocco, Deruta 2016, p.n.n.].

Frattanto, all'inizio degli anni Sessanta, la ditta Muky-Matteucci acquisisce a Faenza l'ampio complesso architettonico prospiciente la piazza 2 Giugno e, sul lato opposto, il viale delle Maioliche. Si tratta di un'enorme struttura, che offre alla coppia l'opportunità di riunire in un'unica sede la destinazione residenziale, quella della bottega-laboratorio e quella, che dal 1965 verrà sempre più consolidandosi, del cenacolo culturale. Il suggestivo ambiente della loggetta del Trentanove – dal nome dell'autore delle sculture allegoriche dei quattro elementi ospitate nelle sue nicchie – diviene infatti luogo di incontro, di confronto e di promozione della conoscenza, sede di un simposio quindicinale che riunisce diverse centinaia di persone e del quale Muky è infaticabile artefice e animatrice, coll'intento di ricreare nella piccola Faenza il dinamismo e l'eterogeneità culturale sperimentati nella capitale: **mi è rimasto nel ventre il "Colosseo": l'ho riempito con la gente del mondo stando ferma in questa città "manfrediana"** [MUKY, *op. cit.*, p. 71]. Un appuntamento che si rinnova puntualmente, portando alla loggetta personaggi e intellettuali, esponenti, spesso di punta, dei più vari ambiti culturali e sociali, provenienti da tutta la regione, da ogni parte d'Italia e anche dall'estero, i cui autografi, segni, aforismi, dediche – incisi durante le serate sullo smalto crudo di grandi piatti e ciotole di maiolica, poi sottoposte a cottura – sono ordinatamente appesi alle pareti della stessa sala.

Agli esclusivi incontri della loggetta, si aggiunge poi una lunghissima serie di eventi aperti al pubblico – come mostre, concerti, spettacoli performativi, conferenze, dibattiti culturali e politici, corsi di lingua e di canto – progettati, coordinati e ospitati da Muky senza soluzione di continuità sino ai nostri giorni. E di questa importante attività di mecenatismo e promozione della cultura e dell’evoluzione dei costumi sociali, Faenza rende merito all’artista trentina, attribuendole in più occasioni onorificenze e premi, a testimonianza del profondo legame da lei coltivato con il territorio nei lunghi anni della sua residenza faentina. Un legame che, con la lungimiranza e la capacità progettuale che le sono proprie, Muky ha saputo proiettare anche nel futuro attraverso la recente (2018) formalizzazione della donazione della sua proprietà alla Fondazione MIC per la realizzazione del progetto Casa dell’Arte Muky-Matteucci, uno spazio dedicato a un museo, a residenze d’artista internazionali e alla didattica dell’arte ceramica.

Quest’ultima si conferma infatti per lei, nel corso del lungo cammino creativo, la materia che più di ogni altra sa esprimere il senso del ricostruire e del rinascere – come scrive in una poesia del 2016 dedicata appunto alla terra – e ad essa Muky rimane sempre intimamente legata, anche quando, al passo coi tempi, il suo linguaggio comincia a privilegiare il concetto alla pratica manuale, che tuttavia non è mai elusa del tutto.

Spesso di notevole impegno esecutivo sono, ad esempio, gli interventi artistici – dopo il grande bassorilievo del palazzo del Commissariato del Governo di Trento – eseguiti per spazi pubblici, come i due pannelli a bassorilievo realizzati nel 1998: il primo, intitolato *Ogni cosa si distrugge e si ricompone*, donato al reparto oncologico dell’Ospedale Sant’Orsola di Bologna, e il secondo destinato al monastero di Santa Umiltà a Faenza.

Da sempre, accanto alla produzione scultorea e pittorica, Muky si dedica assiduamente alla scrittura di liriche, racconti, haiku, aforismi, opere teatrali, manifestando un’ispirazione poetica vivace e sensibile. I suoi testi, di tema contemplativo, sociale, sentimentale, erotico, frequentemente connotati da tratti autobiografici o da stringenti riferimenti all’attualità, sono pubblicati in saggi dell’autrice, talvolta accompagnati da commenti visivi

– come *Ho un altro abito sotto il vestito*, illustrato da Silvio Cattani e pubblicato nel 1997 –, talvolta in veri e propri libri d'artista – come *Il vestito*, corredato delle fotografie di Daniele Ferroni e pubblicato nel 2010 –, e in raccolte antologiche e miscellanee, che ottengono spesso riconoscimenti letterari.

In molti casi l'espressione poetica e quella visiva si sovrappongono e si contaminano, non solo nella misura in cui, mentre plasma l'opera scultorea, Muky ne esprime anche una sintesi dei significati attraverso componenti di versi che fungono da titolazione o da commento all'oggetto, ma anche attraverso la sperimentazione di pratiche di visualizzazione del materiale verbale che la conducono alla creazione di opere di poesia-visiva, ottenute mediante l'incisione di elementi testuali, con uno stilo, sullo smalto bianco crudo, pratica che le consente di declinare la poesia in forma ceramica senza rinunciare alla sua elegante e limpida grafia.

Dal 1993 ai primi Duemila si colloca il complesso di opere, in gran parte installate nel borgo di Pennabilli, realizzate da Muky per il poeta, sceneggiatore e multiforme artista, Tonino Guerra, col quale intrattiene una lunga e intensa amicizia. Guerra battezza Pennabilli *Luogo dell'anima* e qui crea un museo diffuso all'aperto, intitolato nello stesso modo e costituito da sette realtà espositive collocate tra il borgo e il circondario, che seguono un percorso poetico, con pitture, installazioni e sculture, e nell'allestimento coinvolge ripetutamente Muky che esegue per lui svariati interventi in ceramica e poesia. In molti casi il poeta romagnolo – che dagli anni Ottanta si dedica principalmente alla pittura – si affida a lei per riprodurre in ceramica i propri disegni o per tradurre in espressioni grafiche i propri versi. Muky realizza così numerose opere di poesia-visiva anche per personaggi illustri del mondo del teatro e del cinema, come Fellini, Mastroianni, Antonioni, oltre a una quantità di artefatti che Guerra destinerà in gran parte anche alla Russia, dove trascorre lunghi periodi.

Così, grazie al continuo aggiornamento e alla non comune vivacità intellettuale, Muky recepisce lo spirito dei tempi in costante cambiamento e fa delle sue opere la traduzione puntuale di un pensiero critico libero e profondo che dalla dimensione astratta della parola confluisce in quella materica della forma scultorea

e viceversa. Ne sono testimonianza i suoi 17 *Presepi contro*, eseguiti come tema prediletto dall'artista dal 1989 al 2004, e acquisiti, in seguito alla sua donazione, alla Fondazione Opera Campana dei Caduti di Rovereto. Concepite come *assemblage* polimerici di forme modellate in argilla e oggetti tratti dalla realtà e titolate con versi poetici, queste opere si offrono al pubblico come riflessione sull'oggi, come monito contro la deriva individualista e materialista delle società contemporanee, come denuncia della feroce violenza dei conflitti e auspicio di pace per tutta l'umanità. Guerra, povertà, sopraffazione, crimini contro il patrimonio ambientale e culturale, sono messi in scena dall'artista attraverso suggestivi diorami parzialmente realizzati in ceramica e popolati da forme e oggetti simbolici, svincolati da ogni consuetudine narrativa della Natività, fatta eccezione per l'immancabile icona del Gesù Bambino, espressione dell'innocenza e delle sofferenze di tutte le vittime.

Come già i suoi *Presepi*, molti dei lavori realizzati nel nuovo millennio, a età oramai avanzata – eppure senza mai rinunciare a una partecipazione diretta nell'esecuzione materiale dell'opera –, sono concepiti con una logica compositiva che procede per addizione di elementi primari nei quali forma, materia e colore assumono valenza simbolico-concettuale, in modo del tutto analogo alle sue poesie ermetiche, dove poche calibrate parole compongono brevissime frasi attraverso le quali Muky esprime con lapidaria immediatezza il suo **mondo avvolto dal dubbio** [A. PANSERA, *op. cit.*, p.n.n.]. Di questo tenore sono ad esempio le opere: *Urla di pace* (2014), *Terra di parole* (2016), *Terra chiama luna* (2018), *Duemilaventi* (2019), concepite in tutti i casi come moniti al risveglio delle coscienze. Si tratta, infatti, – come è stato scritto per la serie di Rovereto – di **unicum di poesia, ceramica e spiritualità** [*ibidem*], perché sempre alle creazioni scultoree si accompagnano brevi componimenti poetici e perché alla ricerca estetico-concettuale si sovrappone l'urgenza di un messaggio etico-religioso, che in questa fase diviene centrale e irrinunciabile per l'artista. Il richiamo alla Divina Provvidenza, all'occhio di Dio che tutto vede e all'intero universo simbolico del sacro e la sua contestualizzazione in un'iconografia del contemporaneo rinsalda il legame problematico tra sentimento religioso e patri-

monio espressivo dell'oggi e riporta l'esperienza artistica alla dimensione trascendente in cui Muky ricerca e trova il senso della propria esistenza.

¹ Palmiro Togliatti, Ministro di Grazia e Giustizia del Governo provvisorio del dopoguerra, predispose l'assegnazione degli atelier dell'Accademia Tedesca di Villa Massimo agli artisti italiani che avevano preso parte alla Resistenza. La Villa accolse così gli studi di Leoncillo, Mazzacurati, Guttuso e i suoi assistenti Turchiaro e Leomporri, Greco, Rossi, Brunori, Lippi, Mancini, Rambaldi, Meli, Caron, Marinangeli, La Regina e divenne polo d'attrazione per l'ambiente intellettuale romano, frequentato, tra gli altri, da Accardi, Zavattini, Prampolini, Moravia, Levi, dai critici Maltese, D'Arrigo, Trombadori e dal giovane Crispolti. Cfr. O. ROSSI PINELLI, *Villa Massimo 1948-1956: un laboratorio di ricerca per un nutrito gruppo di artisti italiani*, in E. CRISPOLTI (a cura di), *Brunori. Una poetica del colore nel Secondo Novecento*, De Luca, Roma 2008.

² Con Galassi collaborano, oltre ad artisti già celebri, come Carrà, De Chirico, Mazzacurati, Savinio, Severini, Maccari, Manzù, Capogrossi, Basaldella, Tamburi, Gentilini, Montanarini, anche giovani come Clerici, Consagra, Leoncillo, Salvadori, Savelli, Scordia, impegnati nelle più diverse tecniche artistiche, come mosaico, intarsio di marmo e di legno, marmo, pietre dure, ceramica, ricamo.

³ **Quando proponevo le mie opere, sculture, quadri o ceramiche, firmate con il mio nome, Wanda Berasi, in pochi se le filavano. In quei tempi, negli anni 50/60, le donne, come in altri settori, non erano considerate. Eravamo sacrificate, schiacciate nell'orgoglio e nel talento. Pensai quindi di attribuirmi un nome d'arte che non permettesse di capire se l'autore fosse un uomo o una donna. E ha funzionato** [N. CASADIO, *Muky, vita d'artista di una ceramista*, in «la Repubblica», 5 agosto 2019].

Libri, riviste e mostre

D. ARASSE, *L'uomo in gioco. I geni del Rinascimento*, Einaudi, Torino 2020.

Ci sono intelligenze che saltano a piè pari la loro specializzazione: un caso esemplare nella storia dell'arte è Daniel Arasse, nato nel 1944 a Onan (Algeria) e morto a Parigi a soli cinquantanove anni. La solida formazione di normalista (greco, latino, letteratura) s'evince in ogni sua pagina: da ragazzo era stato a Firenze, fu uno choc e l'arte italiana divenne il destino della sua vita e la città baricentro delle sue ricerche: infatti dal 1982 al 1989 diresse l'Istituto Francese di Firenze. La tesi alla Sorbona con André Chastel sull'arte italiana del Rinascimento era dedicata a San Bernardino da Siena e fu causa di una acre *querelle* con il maestro, raccontata da Arasse in *Histoires de peintures* («La Thèse volée»): cambia relatore e viene accolto da Louis Marin. È inutile seguire la sua carriera accademica che si corona con l'insegnamento alla École des hautes études en sciences sociales (EHESS) a partire dal 1993.

Ora viene edito, *L'uomo in gioco. I geni del Rinascimento*, pp. 351,

la cui prima edizione risale al 1980 e faceva seguito a *L'uomo in prospettiva. I primitivi italiani*, uscito nel 1978 e poi tradotto dallo Struzzo. Due tomi in cui Arasse costruisce con straordinaria dottrina una storia critica dell'arte italiana che abbraccia tre secoli di pittura con al centro il Cinquecento – il *grand siècle* – e la nascita della *maniera* individuale dell'artista. Il disegno che ne sortisce, di un secolo in continua trasformazione e quanto mai problematico, ha per apici la *terribilità* di Michelangelo e la *divina grazia* di Raffaello. Per darsi conto della sua analisi conviene leggere le dense pagine dedicate al Leonardo di *Sant'Anna la Vergine e il bambino* del Louvre: **Le figure, nell'insieme, formano una massa piena, ma non compatta, grazie all'equilibrio dei movimenti.**

I capitoli dell'opera sono i seguenti: I geni e la loro opera, La breve armonia del Rinascimento, La "maniera italiana", Il superamento della "maniera", L'uomo in gioco. Al testo introduttivo a ciascun capitolo associa delle opere con una lunga didascalia di presentazione: nel primo – a mo' d'esempio – Paolo III

con i nipoti (1546) di Tiziano, Bronzino con l'Allegoria di Venere (1540-46), il Leonardo già menzionato con Monna Lisa, Michelangelo con il Tondo Doni (1504-06) e l'affresco con il Supplizio di Aman (1508-12). Sono opere paradigmatiche che l'autore dipana nel suo discorso.

Dalle sue scelte emerge con forte evidenza la contrapposizione tra la *Deposizione* (1521) di Volterra di Rosso Fiorentino, trattata in modo succinto, e lo stesso soggetto dipinto da Pontormo a Santa Felicità (1526-28) che ritorna nel capitolo dedicato alla spiritualità intellettuale ma, al contrario, trattato in modo assai dettagliato. Sono facce di una stessa medaglia che è la maniera, ma sono contrapposte e non conciliabili: emerge qui la distinzione elaborata da Arasse tra "primitivo" e "moderno", tra "genio" come pensato dal neoplatonismo e "studio" in cui si afferma l'espressione individuale. Così come, partendo dalla pittura di devozione, si giunge alla pittura di "storia", creando così una nuova iconografia che rilegge sotto un'inedita luce quanto scaturisce da una stagione dell'arte in prodigioso fermento. E il talento dell'autore si riconosce nel ricostruire un gioco di rimandi, di connessioni e di contraddizioni, con una inesauribile capacità di legare cose, fatti, opere che sono parte non solo della storia dell'arte ma della civiltà di una cultura dominante che si riconosce nell'Italia. Un'Italia niente affatto pacificata nelle sue contese: il disegno fiorentino e il colore veneziano in primis.

L'autore adotta il consueto ordine cronologico nella narrazione, ma non come semplice succedersi di generazioni: si serve di rado del concetto di influenza, anche se nello stesso pittore ci sono momenti di

cambiamento e riferimento a diverse influenze nel corso di una stessa vita. **La pratica combinatoria delle forme e degli stili non è subito passivamente, ma piuttosto consapevolmente utilizzata a fini espressivi ed estetici.** Di qui la rilevanza del Manierismo che fu italiano in origine ma divenne poi europeo. Un termine peggiorativo in esordio perché rimanda a "manierato": ne indica il momento essenziale tra il 1515 e 1585, periodo in cui il Manierismo compie un'evoluzione strettamente connessa alle realtà alle quali "dà forma". È il centro di quest'opera imperniata sulla descrizione di numerosi meccanismi propri della maniera che sono contrappunto alle narrazioni cronologiche e individuali dei singoli protagonisti.

Arasse è uno scrittore di limpida e misurata chiarezza: non si serve infatti delle figure stilistiche regine dell'*ékphrasis* nei critici d'arte che sono certamente l'elencazione/accumulazione e l'analogia, necessità vitale e imprescindibile da John Ruskin in poi, fino al suo erede Roberto Longhi che dell'analogia fu un virtuoso senza pari. Non è un caso però che in un saggio così denso di riferimenti non ricorra mai il nome del maestro d'Alba. La tastiera della sua scrittura è altra, come ben si vede in *Storie di pitture*, un testo di felice divulgazione dove raccolte venticinque puntate trasmesse da *France Culture* nell'estate del 2003, pochi mesi prima che se ne andasse. In questo Daniel Arasse fu uno straordinario divulgatore della storia dell'arte. Ma conviene ritornare a *L'uomo in gioco* di cui si sta discorrendo. È anche utile prendere ad esempio i paragrafi che scandiscono il capitolo II e mi scusi il lettore la necessaria pedanteria: Firenze, inizio secolo: Roma, 1508-1520: Vene-

zia, 1508-1520: le altre vie della modernità e le reticenze. In questa scansione è tutto di una chiarezza persino scolastica, ma preziosa per intendere la geografia dell'arte italiana privilegiata dall'autore. In essa è evidente la specificità delle proprie determinazioni, dove l'imitazione della natura continua ad essere il principio fondamentale, ma si fa strada anche la valorizzazione della "finzione" che lentamente nel corso del Cinquecento s'afferma come l'idea di una "imitazione fantastica" che "finge" – per risalire a Platone – ovvero che imita, rendendo verosimile ciò che in natura non esiste. Così nasce una coscienza propriamente estetica: l'arte e l'immagine inventano il mondo che rappresentano con ricadute del fenomeno che va ben oltre il secolo designato. Pagine, queste di Daniel Arasse, che non si possono surrogare e leggere per distrarsi: ché esigono da parte di chi legge concentrazione e una buona dose di *patientia* che è essa stessa una forma di conoscenza.

C. d.S.

F. DAL CO, N. GRAÇA MOURA, *Souto de Moura - Ricordi, Opere, Progetti*, Casa da Arquitectura - Electa, Milano 2020.

Il volume curato da Francesco Dal Co e Nuno Graça Moura ha l'obiettivo di tracciare il profilo articolato e complesso di un personaggio emblematico della cultura architettonica contemporanea attraverso contributi di amici, colleghi e studiosi impegnati ad analizzare le peculiarità e i caratteri di Eduardo Souto De Moura e delle sue opere. Il libro è realizzato e pubblicato – in occasione della mostra "Souto de

Moura – Memória, Projectos, Obras" inaugurata a Matosinhos (Portogallo) a ottobre 2019 e conclusasi a marzo 2021 – dalla Casa da Arquitectura – Centro Português de Arquitectura ed è distribuito da Electa Architettura.

L'opera è ricca di contenuti originali, donati dallo stesso autore all'archivio Casa da Arquitectura tra cui: modelli, disegni, appunti, che costituiscono un vasto apparato iconografico a corredo di un'esperienza quarantennale di *architettura etica*. L'intento della ricerca è trasferire un importante valore testimoniale: documentazioni inedite e saggi critici che studiano il profilo e l'operato di un protagonista dell'architettura contemporanea.

Souto de Moura, la cui figura è ampiamente conosciuta e riconosciuta a livello internazionale, è vincitore di numerosissimi premi. Tra i tanti è doveroso sottolineare l'assegnazione nel 2011 del premio Pritzker e il Leone d'Oro come miglior partecipante alla mostra Freespace della Biennale Architettura di Venezia del 2018 curata da Yvonne Farrell e Shelley McNamara. Nonostante la costante presenza sul palcoscenico dell'architettura internazionale il suo è un profilo riservato che preferisce esprimersi attraverso i disegni e le opere costruite piuttosto che con parole e testi. Rappresenta quell'élite di architetti – insieme ad Alvaro Siza, Peter Zumthor e pochi altri – affermati a livello globale che non hanno un sito web attraverso cui raccontare e pubblicizzare i propri lavori, coerentemente con la sua *maniera* di fare e intendere l'architettura. Anche per questo motivo, la pubblicazione dedicata alla sua "opera completa" rappresenta una testimonianza importantissima e dà l'opportunità agli stu-

diosi di analizzare e conoscere il suo lavoro.

Il volume di circa 500 pagine è strutturato in tre sezioni: un corpus iniziale di testi e saggi dei diversi autori coinvolti; una raccolta di circa quaranta progetti selezionati, realizzati tra il 1979 e il 2019, descritti attraverso un vasto apparato iconografico composto da disegni, immagini referenziali, fotografie e annotazioni personali provenienti dal suo archivio; un capitolo conclusivo che raccoglie *Un'autobiografia poco scientifica* in cui sinteticamente l'autore traccia con chiarezza i legami con le figure che lo hanno maggiormente influenzato, mediante appunti e pensieri opportunamente riportati.

Francesco Dal Co, Nuno Graça Moura, Rafael Moneo, Álvaro Siza, Giovanni Leoni, Carlos Machado, Jorge Figueira analizzano storiograficamente e criticamente il profilo di Souto Moura, il rapporto con i "maestri", i riferimenti, il modo di intendere l'architettura. L'eterogeneità e la qualificazione degli autori coinvolti genera un'interessante lettura della figura di Edoardo e delle sue architetture.

Souto è un *architetto intellettuale* che, come afferma Giovanni Leoni, **esercita la propria azione critica mediante l'opera costruita**; una figura a tutto sesto capace di confrontarsi con diversi temi, a diverse scale e in diversi luoghi. Il libro, attraverso un'accurata selezione di progetti, traccia il percorso continuo e progressivo di maturazione nelle sue opere che parte dal tema ricorrente della casa, matrice fondativa del suo operato, per arrivare a complessi progetti di modificazione urbana. In un mondo sempre più privo di valori materiali ed immateriali, divorato dalla fugacità del tempo,

dal consumo sfrenato di suolo, merci, immagini e architettura ciò che emerge dall'operato di Souto De Moura è proprio l'impegno nella produzione di un'architettura *etica*, capace di isolarsi dalle dinamiche del mondo globalizzato e di costruire spazi e forme per la collettività. Il saggio di Rafael Moneo tende a porre in risalto la chiarezza dei suoi progetti e con l'intento di ricercare le ragioni che muovono la sua azione, afferma: **è l'impegno etico a dare senso e a orientare la sua architettura.**

Portoghese di nascita, si forma a stretto contatto con Távora prima e Siza poi, con il quale condivide diverse esperienze lavorative, prima di intraprendere un percorso autonomo che lo porterà ad incrociare diverse figure rilevanti per la sua formazione. Il libro riesce a tracciare i legami che lo connettono al mondo dei maestri diretti ed indiretti, conosciuti e studiati attraverso lezioni, testi e progetti. Emerge, tra i tanti, l'interesse nei confronti di personaggi emblematici come Aldo Rossi, Donald Judd, Robert Venturi, Ludwig Mies van der Rohe che hanno influenzato la sua opera.

È lo stesso Souto De Moura all'interno del suo saggio a citare il testo giovanile di Aldo Rossi *Architettura per i musei* e la figura di Mies van der Rohe, fondamentale per lui, in un momento culturale storico in cui la promozione del Postmodernismo dilagava. **Di fronte a tanti frontoni di cartapesta il «less is more» era realmente una «ventata d'aria fresca». Il Movimento Moderno, il Neoplasticismo, la costruzione industriale come futuro, la permanenza del «Classico» anche con materiali moderni.** Il rapporto con Mies va individuato nella sua continua ricerca di un'architettura

tura elementare, essenziale, non minimalista che “raschia” il superfluo e trova nel moderno un prosiegno del classicismo. Un ritorno alle origini, ai fondamenti, conseguito mediante elementi chiari e semplici, controllati attraverso regole compositive e costruttive capaci di governare e bilanciare la poetica delle forme e degli spazi mediante un “atto” di semplificazione. L’utilizzo di elementi propri e originali dell’architettura avviene attraverso un processo di riconoscimento e di astrazione delle forme, senza finzione e autoreferenzialità. Il suo operato s’inserisce come un atto di resistenza moderna, una riscrittura dell’architettura, nell’era del post-modernismo e in alternativa all’architettura globale della spettacolarizzazione cui faceva riferimento lo star system.

Souto de Moura ha trascorso la sua vita avendo accanto Fernando Tavora e Alvaro Siza; con loro non ha formato una scuola e tantomeno ha codificato uno stile; con loro ha dato vita a una maniera e a una tradizione. Francesco Dal Co, intende la maniera nel senso in cui l’intende Wilhelm Pinder, vale a dire la capacità per cui **gli artisti di un dato tempo sanno dare prova di rapportarsi a quanto prodotto dalle epoche precedenti senza alcuna ingenuità.**

EDSM è un architetto moderno sui generis, profondamente radicato nel luogo e nel tempo, dalla spiccata sensibilità e capacità di relazionarsi e dialogare senza mimesi, con ciò che lo circonda. È ricorrente nei suoi progetti la relazione intensa e complessa con la natura e con la storia. Quest’ultima è finalizzata non a una ricostruzione filologica, ma semplicemente a *risolvere il presente*. Un’architettura che si distanzia dalle forme storiche, ma, come af-

ferma Carlos Machado nel suo saggio *La qualità del linguaggio universale, si struttura a partire dal riconoscimento di ciò che permane e contemporaneamente si trasforma nel corso del tempo*. Un moderno capace di interloquire con il costruito e cimentarsi in importanti interventi di riconversione, di riconoscimento e di trasformazione della preesistenza. Preesistenza spesso utilizzata come *rovina* a cui viene attribuita la funzione di mediazione tra luogo e progetto. **Sorge un razionalismo anti-tabula rasa, una strana architettura moderna che integra, preserva, accoglie,** come afferma Jorge Figueira. È proprio questa capacità di interagire con la preesistenza e di intendere la rovina come materiale *manipolabile*, al pari delle modificazioni subite dall’edificio nel corso della storia, ad emergere con grande interesse nel suo operato. Il tempo è elemento intrinseco all’architettura e alle sue mutazioni: la sua capacità di relazionarsi con il costruito con un’attenzione critica alle trasformazioni, al riutilizzo degli elementi costruiti e della rovina come parte e momento del processo di modificazione dell’edificio consacra il suo essere *architetto progettista*, capace di intervenire con una poetica, una chiarezza ed una sensibilità estranea a molti *architetti restauratori*.

La sua opera si costruisce nella tensione tra permanenza e cambiamento, ripetizione e trasformazione. Il rapporto con il tempo e la sua ciclicità è fortemente presente nel suo operato e nella sua vita al punto da metterlo di fronte al confrontarsi nuovamente con le sue stesse opere, come accaduto a Braga con il caso del Mercato Municipale. La prima occasione progettuale rilevante della sua carriera; una sfida

complessa per il contesto indefinito, privo di una chiara identità urbana. Dopo circa venti anni sarà chiamato di nuovo a intervenire nella modificazione del suo precedente progetto, fallimentare sul piano funzionale, ormai in disuso e divenuto *rudere*, e darà vita a una vera e propria lezione applicativa dei principi architettonici rossiani di costruzione della città e di rapporto con il monumento. Tratterà il suo stesso precedente intervento come rovina, demolendo la copertura e conservando i pilastri e le armature in ferro aperte a mo' di colonne a definizione di un percorso, uno spazio pubblico. Una lettura urbana sofisticata, *un frammento di città in grado di proporre una maglia urbana*, già presente nella prima soluzione del Mercato, enfatizzata nella riconversione a Scuola di Danza e Musica.

Questo progetto è emblematico per definire alcuni temi ricorrenti e fondamentali della sua *maniera* di fare architettura. **A ESDM è sempre interessato fare cappelle, nel senso di architetture per i musei di Aldo Rossi: forme elevate di architettura che sono pezzi da museo. La religione di queste cappelle è l'architettura; arcaica, moderna, nel punto di intersezione fra il dettaglio rigoroso di Mies van der Rohe, la città analoga di Rossi e le porte aperte di Álvaro Siza. Questa definizione di Jorge Figueira evidenzia tutta la complessità della figura, capace di sintetizzare il proprio pensiero in un'architettura elementare, frutto della riduzione all'essenziale. Un lavoro attento di ricerca e comprensione delle esigenze sociali, economiche e tecniche che solo poi si concretizza nella traduzione in forma e materia architettonica capace di evocare e incorporare l'azione del tempo.**

L'apporto dei singoli ed eterogenei contributi è fondamentale per far immergere il lettore in un profilo intricato ed intrigante come quello di Souto de Moura: i temi che emergono dal suo operato sono molteplici e ben analizzati nei saggi che accompagnano i progetti. L'interesse di questo lavoro è forse proprio nella capacità di mettere in luce le relazioni tra teoria e prassi, tra cultura dell'architetto e opera costruita: binomio indissolubile per cogliere il pieno significato dell'azione progettuale di Edoardo Souto de Moura e la profondità di pensiero che ne è alla base.

C. C.

LA TRIENNALE MILANO, *Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli*, Electa, Milano 2020.

Enzo Mari è una Costellazione. Questo *l'incipit* del volume *Enzo Mari curated by Hans Ulrich Obrist with Francesca Giacomelli* che accompagna la mostra dedicata ai sessant'anni di attività del *designer* presentata alla Triennale di Milano, dal 17 ottobre 2020 al 18 aprile 2021 (anche con speciale online). Emblematica la descrizione di Stefano Boeri, presidente della Triennale di Milano, che definisce **Mari a volte austero, a volte dolce, a volte burbero, a volte irruente, a volte ludico, ma senza mai abdicare a un implacabile rigore [...]**

Rigore che emerge divenendo elemento portante della struttura della mostra, così come del volume in oggetto. Francesca Giacomelli, nel rispetto della visione «mariana», imposta il percorso espositivo secondo due direttrici fondamentali. La prima segue il perimetro della

sala e corrisponde al riallestimento della mostra tenutasi nel 2008 alla GAM (Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea) di Torino, dal titolo *Enzo Mari: L'arte del design*, curata interamente dallo Studio di Enzo Mari. Vengono così esposte duecentocinquanta opere ordinate cronologicamente, non in base alla data di produzione bensì rispetto a quella di progettazione. Ciò da un lato comporta la presenza di salti tematici, dall'altro evidenza, però, l'attenzione preponderante del *designer* nei confronti dell'essenza dei suoi progetti e non del carattere consumistico-produttivo. **Dunque la ricerca si tramuta in metodo e lo scopo che si prefigge, fin dalle sue prime indagini sulla comprensione globale dei fenomeni percettivi (il nostro relazionarci con quanto ci circonda), è di poter comunicare i risultati e i teoremi di queste ricerche attraverso un linguaggio che sia collettivamente comprensibile: l'oggetto della sua aspirazione ideale è di socializzare il progetto.**

In linea con detto atteggiamento, Mari, attraverso l'uso della simbologia, differenzia le opere frutto di ricerca personale da quelle nate per rispondere a specifiche richieste di aziende committenti.

La seconda direttrice, invece, focalizza le opere più emblematiche, quelle che costituiscono e concretizzano al meglio le tappe fondamentali dell'evoluzione del pensiero critico del *designer*. L'artificio espositivo utilizzato è quello delle Piattaforme di ricerca, ossia 19 isole tematiche, anch'esse ordinate cronologicamente, attraverso le quali viene tracciato un «atlante mnemonico». Francesca Giacomelli comprende in detto *corpus* anche le *Allegorie* ed ancora l'allestimento realizzato per la Fon-

dation Cartier nel 2011 intitolato *Vaudou. Vodun: African Voodoo*.

Tra le varie piattaforme quella che maggiormente capta l'attenzione è la numero 9 dal titolo *Allegoria, esercizi di "modificazione del reale attraverso l'istigazione alla dignità collettiva" e alla critica*, 1973.

Quest'ultima manifesta l'obiettivo principe di Mari, la tanto desiderata democratizzazione del design. **E allora mi sono arrabbiato molto, perché mi sembra che le persone capiscano benissimo solo alcune cose [...] Capiscono le cose che sperimentano sensorialmente, ma non capiscono nulla della forma.** Di qui la necessità di intervenire sul gusto invitando a vivere l'esperienza sensoriale della costruzione con le proprie mani. A tal fine Mari realizza una proposta di *Autoprogettazione*: un catalogo all'interno del quale vengono presentati 19 modelli, corredati di disegni esecutivi ed istruzioni tecniche, così che chiunque possa cimentarsi nella realizzazione autonoma di tavoli, sedie, panche, armadi ed altri complementi di arredo. Ancora il *designer* suggerisce i materiali e le tecnologie da utilizzare, optando per la tecnica del carpentiere (individuata quale la più semplice ed intuitiva) e quindi tavole di legno grezzo e chiodi (facilmente reperibili).

Lungi dall'esaltare un processo autarchico, la proposta di *Autoprogettazione* rappresenta un esercizio critico mirato all'educazione al progetto tramite la realizzazione diretta, un *learning by doing* di «bauhausiana» memoria. Notevole la risonanza raggiunta (in un anno circa 5.000 lettere di riscontro) oltre i confini nazionali ed ancora oggi i suoi modelli vengono riutilizzati e reinterpretati; non ultimo, il *designer* Danh Vo lo cita nella sua retro-

spettiva *Take my Breath Away* allo SMK (Statens Museum for Kunst) di Copenaghen.

Si comprende allora quanto sia stata e sia tutt'ora, determinante l'opera di Enzo Mari nello scenario internazionale del *design* e, di riflesso, l'estremo valore del suo archivio personale. Come dichiarato nell'intervista *Enzo Mari: i miei archivi per Milano*, conversazione con Stefano Boeri e Hans Ulrich Obrist, pubblicata sul *Corriere della Sera* nel 2016, Mari omaggia la città di Milano del suo archivio a patto che, a mostra terminata, il materiale finisca nell'oblio per i successivi quarant'anni. Questo perché il *designer* qualifica la generazione attuale pervasa dal degrado, per cui priva degli strumenti necessari per comprendere l'essenza dei suoi ragionamenti.

La mostra, e di conseguenza il volume ad essa riferita, rappresenta una vera e propria immersione nell'universo Mari: dalla sua biografia, alla descrizione delle sue opere, fino alle relazioni e ancora agli scritti di e sul *designer*. A tal proposito, di notevole interesse e attualità le sezioni *Omaggi a Enzo Mari*, a cura di Hans Ulrich Obrist e Lorenza Baroncelli e *Selezione di testi critici su Enzo Mari (1957-2008)*, a cura di Francesca Giacomelli. Quest'ultime raccolgono i contributi di *designer* e storiografi di rilievo internazionale quali: Max Bill, Bruno Munari, Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi, Achille Castiglioni, Tomás Maldonado, Giovanni Klaus Koenig, Alessandro Mendini, Lea Vergine, Nanda Vigo, Paola Antonelli, Pier Giovanni Castagnoli, Jasper Morrison, Alice Rawsthorn, e tanti altri.

Un dovuto omaggio a una personalità unica che, con la sua visione, ha contaminato il mondo del *design* con quello dell'arte fornendo nuovi

punti di riflessione, ancora oggi attuali. **Un ribelle con l'ossessione della forma** che attraverso la sua opera esplora e costruisce forme. **Ne indaga le variazioni e ne cerca l'essenza.** Come afferma Joseph Grima, che nel suo omaggio lo definisce un *designer* disobbediente: **il mondo avrebbe tanto bisogno di più persone come lui.**

F. F.

F. BUCCI, *Una tradizione architettonica. Maestri della Scuola di Milano*, Tre Lune Edizioni, Mantova 2020.

Giudicare o comprendere? Con questa domanda Federico Bucci, professore ordinario di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano, apre il suo libro riprendendo l'interrogativo, ancora attuale, posto dallo storico Marc Bloch (1886-1944) nel libro *Apologie pour l'histoire*, pubblicato postumo. Il quesito di Bloch fa riferimento al ruolo che lo storico deve rivestire di fronte ai fatti che racconta, se debba eclissarsi dinanzi ad essi o agire mosso dal desiderio di comprenderli. Trasferendo queste riflessioni in campo architettonico, Federico Bucci si interroga sul ruolo della storia nella formazione dell'architetto, prendendo così spunto per introdurre il tema nodale del suo testo, la nascita della Scuola di Milano, e quello conseguente dell'esistenza di una tradizione architettonica italiana che va tramandata.

Soffermandosi sul periodo compreso tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, l'autore trova in Ernesto Nathan Rogers un maestro che è stato in grado, infatti, di mettere in atto una **vera e propria «rivoluzione pedagogica»**, impo-

stata su un modo di intendere la storia dell'architettura in relazione al lavoro progettuale. Le idee di Rogers portano a quelli che sono stati considerati gli anni d'oro per gli architetti milanesi il cui successo risiede proprio nella «scoperta» della storia come chiave per interpretare l'insegnamento dei maestri dell'architettura moderna europea e come modo per rapportarsi alla nuova realtà della vita.

Partendo da questi presupposti, Bucci, in modo decisamente parziale e partigiano, per sua stessa ammissione, individua in Franco Albini (1905-1977), Ignazio Gardella (1905-1999), Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) e i BBPR (Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso, Enrico Peressutti), Carlo De Carli (1910-1999), Marco Zanuso (1916-2001), Guido Canella (1931-2009), Enrico Mantero (1934-2001) e Antonio Monestiroli (1940-2019) i Maestri della Scuola di Milano dedicando ad ognuno di loro un capitolo del suo libro, pur consapevole di importanti assenze, come quella di Gio Ponti, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e Giorgio Grassi, per citarne solo alcuni.

Il libro è strutturato in capitoli monografici la cui forma discorsiva si deve alla loro originale destinazione; i testi, infatti, sono frutto di convegni e conferenze, o inaugurazioni di mostre, tenute dall'autore e destinati, quindi, a un pubblico ampio che non richiedeva particolari tecnicismi. Attraverso un linguaggio semplice, ma mai banale o semplicistico, Bucci analizza questi maestri-architetti seguendo il filo conduttore della Scuola di Milano e della sua tradizione che, secondo l'autore, si è fatta strada nel XX secolo anche grazie al contributo dei personaggi protagonisti del volume. Non sarebbe corretto parlare di una semplice

raccolta biografica degli autori scelti perché, se è vero che il testo è un susseguirsi di capitoli monografici, è altrettanto vero che ognuno di questi diventa un'occasione di riflessione e di analisi che offre uno sguardo più ampio sull'architettura italiana e, in particolare modo, su quella milanese. Inoltre, a rafforzare l'intento non meramente biografico, ognuno dei maestri è affrontato da una prospettiva inedita.

Un punto di vista più scientifico, con cui l'Autore analizza l'attività e le idee di ciascun architetto e quanto queste abbiano contribuito alla formazione di una "scuola", si incrocia con un'interpretazione più personale, che riporta aneddoti ed esperienze di un ragazzo, l'autore, la cui biografia è stata segnata non solo dallo studio di questi maestri ma, in alcuni casi, dalla fortuna di averli conosciuti personalmente.

Dopo il primo capitolo introduttivo ed esplicativo del tema nonché degli intenti del libro, si succedono i brevi ma intensi interventi sui maestri della Scuola di Milano, intervallati dalle suggestive fotografie di Marco Introini e da alcuni disegni originali dei diversi progetti descritti.

Il primo autore affrontato è Franco Albini e i suoi "spazi atmosferici". L'intera carriera di Albini si fonda sul problema dell'abitare, cercando di coniugare le esigenze di vita quotidiana con soluzioni suggestive e sperimentali che, avvalendosi di tecniche e materiali all'avanguardia, ricordano quanto fatto negli allestimenti di mostre e padiglioni fieristici. Così, il progetto, fondato sul complesso intreccio tra abitare ed esporre, trova una felice soluzione **nella messa in scena di «spazi atmosferici» in cui la dimensione onirica trasfigura la realtà della storia, secondo un metodo proget-**

tuale che l'architetto mantiene coerente durante tutta la sua carriera. Ed è proprio questo metodo che fa dell'architettura di Albini la rappresentante della Scuola di Milano, un'architettura caratterizzata da **una silenziosa eloquenza, nella quale convivono la razionalità con il sogno, il metodo con l'invenzione, la misura con la sorpresa.**

Sulla scia di quanto sostenuto da Antonio Monestiroli, in un'intervista pubblicata nel 1995 nel volume *L'architettura secondo Gardella*, l'autore trova in Ignazio Gardella, coetaneo e amico di Albini, un altro indiscusso protagonista della storia della Scuola di Milano. Immaginando una linea cronologica dagli anni Trenta ai Novanta del Novecento, che abbia agli estremi due opere di Gardella e nel mezzo architetture di altri protagonisti del periodo, Bucci individua un metodo che, oltre a dare un'utile possibilità di confronto, consente di **visualizzare la produzione di una scuola i cui insegnanti potrebbero facilmente cambiare aule e discipline di insegnamento, e persino scambiarsi i nomi, poiché risultano saldamente uniti da un comune linguaggio architettonico, in cui la razionalità delle geometrie costruttive è animata da una forte «idea di civiltà».**

Fortemente impegnato dapprima politicamente, quando da giovane studente aderisce al fascismo e, dopo la guerra, come intellettuale che, attraverso l'editoria e la scuola, coinvolge la cultura architettonica del paese, è Ernesto Nathan Rogers architetto la cui personalità, indissolubilmente legata al gruppo BBPR, si distingue soprattutto attraverso i suoi scritti e i suoi pensieri. Ma, anche in questo caso, la narrazione ci offre la possibilità di guardare questo noto architetto da una prospettiva

va nuova; obiettivo dell'autore, infatti, è dimostrare, lasciando in secondo piano le opere, che le più note definizioni di Rogers vanno rilette rilevandone origini, sviluppi e metamorfosi. L'altro obiettivo, sempre attraverso l'analisi dei suoi scritti, è quello di far emergere il Rogers intellettuale che trasforma il mestiere di architetto in passione e **si impegna a trasmettere questa passione, nella scuola, alle giovani generazioni, attraverso un metodo che noi, oggi, abbiamo la responsabilità di sottoporre a una seria e coraggiosa azione critica.**

Proprio quella prospettiva personale, di cui si accennava all'inizio, fa però vacillare la sicurezza dell'autore al punto che in alcuni casi, come nel capitolo su Monestiroli, arriva a dubitare delle sue capacità critiche a causa di quella **«antica amicizia»** che lo lega al maestro. L'autore sente di avere un debito con Monestiroli che ha il merito di avergli trasmesso un metodo di studio del passato che guarda all'essenza delle cose e un metodo di lavoro adoperato nella scuola, costruito sul dialogo aperto e sull'attenzione ai rapporti umani. Ma questo forte ed intimo legame che traspare in ogni riga, non influenza negativamente la narrazione, anzi le conferisce sicuramente un valore aggiunto. E così, una prospettiva personale diventa un punto di vista privilegiato dal quale analizzare e commentare il pensiero e l'opera di Monestiroli, approfonditi ulteriormente nell'ultima parte del capitolo nella quale è riportata "un'intervista in forma di antologia". Qui l'A. mette in scena un'originale conversazione immaginaria, recitata in occasione del seminario conclusivo della mostra «Antonio Monestiroli. Architettura. La ragione degli edifici» tenutasi nel 2019,

che prende spunto nella forma dall'intervista fatta dallo stesso Mone-stiroli a Ignazio Gardella e della quale Bucci fu fortunato testimone.

Una tradizione architettonica. Maestri della Scuola di Milano è un piccolo libro ma ricco di contenuti interessanti e lodevoli. L'autore, attraverso una narrazione semplice e scorrevole, ci trasporta nel mondo della cultura architettonica italiana e, nella fattispecie, della tradizione milanese e dei suoi artefici della cui eredità noi tutti portiamo il peso. Ogni capitolo, e ogni maestro che ci viene raccontato, offre numerosi spunti di riflessione o, semplicemente, l'occasione per conoscere da una prospettiva inedita degli architetti che hanno scritto la storia dell'architettura del Novecento. Così, tornando alla domanda iniziale e interrogandosi su cosa lo storico/architetto debba comprendere, Bucci risponde: **che l'architettura è lo spazio dove si svolge il «tempo umano», un tempo che sfugge «sia all'implacabile uniformità che alla rigida ripartizione del tempo dell'orologio». E per misurare lo scorrere del tempo umano serve la plasticità della storia, che nel suo continuo tentativo di capire, esercita l'arte del dubbio, unica via per la conoscenza.**

R. R.

C. BOANO, *Progetto minore. Alla ricerca della minorità nel progetto urbanistico ed architettonico*, LetteraVentidue, Siracusa 2020.

Un piccolo libro, 100 pagine minute (a occhio, 12×17 cm) nella collana Compresse di LetteraVentidue. E una bibliografia di 150 titoli: tra i testi elencati, i cui temi si collocano su alcune precise traiettorie del-

l'amplessima rete teorica che innerva il rapporto tra architettura e filosofia, quelli scritti e/o tradotti in italiano non sono più di 40. E il più citato è Giorgio Agamben. Piccoli indizi che potrebbero portare, da soli, a ricostruire la biografia dell'autore e a riconoscere l'origine, la coerenza e l'interesse della sua postura intellettuale, orientata verso il "minore".

Camillo Boano, noto in Italia soprattutto per il volume dedicato all'interpretazione del pensiero sull'architettura di Agamben (*The Ethics of a Potenzial Urbanism. Critical Encounters between Giorgio Agamben and Architecture*, Routledge, London 2017), muovendo dal Piemonte è approdato all'University College di Londra e lì è diventato Full Professor e co-direttore dell'Urban Laboratory di quella Scuola: poi, un paio di anni fa, è tornato in patria, chiamato dal Politecnico di Torino come professore ordinario di Progettazione architettonica. Ma il suo biglietto di viaggio, che sembra di andata e ritorno, è invece di quelli che nel frattempo ti permettono di moltiplicare gli itinerari, di andare in giro, nei posti che vuoi visitare. Nel suo caso, la scelta degli itinerari di viaggio, materiali e intellettuali, è tutt'altro che casuale: in giro per il mondo, nei luoghi più difficili dell'America Latina, dell'Asia, del Medio Oriente, luoghi di crisi, crisi di vita, ma anche luoghi di densità di pensiero. Perché – Boano ne è convinto – solo dentro i luoghi di crisi materiale e di densità di pensiero critico può maturarsi la consapevolezza del legame strettissimo tra il progetto e la sua produzione che **non sono da intendersi come categorie parallele e indipendenti ma imbrigliate nelle maglie del politico, nella complessità dell'incertezza e nella violenza della realtà sociale.**

Boano mette in conclusione del volume una premessa fondamentale: **la critica non è una pratica passé, inefficace sorpassata e ingessata nel suo uso iperbolico e linguistico.** Anzi. Sta alla critica interrogare il progetto urbano e architettonico **non solo per metterne in luce i fallimenti ma anche per rivalutarlo nella interrogazione sistematica delle questioni che sono state oscurate, nei dibattiti che sono stati ignorati** e anche nella capacità di **sviluppare traiettorie alternative alla sua tradizione: da fuori e da south.**

Certo, dunque, della fecondità della crisi, e cultore di un pensiero critico **del margine, dal margine,** frequenta luoghi, persone e letterature: e, nel libro, questi contatti e questi *credits* entrano con una frequenza persino ossessiva e con una connotazione impellente. E danno ragione non solo del peso della bibliografia, ma del carattere narrativo del testo, al tempo stesso ordinato e affollato, e della sua struttura metodologica. Del resto, l'idea di un progetto minore **non pretende di offrire soluzioni immediatamente applicabili per generare ordine e stabilità, sicurezza e convinzione del fare progettante. Al contrario ha inteso aprire dialoghi, traiettorie e percorsi di riflessione e critiche per nuove istanze plurali di liberazione, senza sintesi né composizione, interrogando la sua stessa possibilità.** E in vista di questo obiettivo l'A. mette insieme le proprie riflessioni, coscientemente sparse perché **vogliono visualizzare le dinamiche di un pensiero complesso e mediare tra visione e speculazione, tra paesaggio e pensiero, tra spazio ed espressione e tra luogo e parola.**

Al centro di questi pensieri c'è

una domanda, anzi due: **esiste un progetto minore? E, se esiste, com'è fatto?** Lancia un'ipotesi e prova a farle spazio. Ma, attraverso l'articolazione del libro, non costruisce una "piattaforma" perimetrata, proiettiva/protettiva, come si fa di solito per le ipotesi/manifesto. Prova piuttosto a presentarla come un personale punto di arrivo e a renderne rintracciabili e condivise le premesse. E, soprattutto, si propone di consentire a quanti le condividono di contribuire al loro possibile sviluppo, lasciandone del tutto aperta la definizione. Per convincere i suoi potenziali alleati della bontà della sua ipotesi, rifugge da petizioni di principio: prova invece a metterli in condizione di assumere, eventualmente e consapevolmente, il suo stesso punto di vista, di condividere la cornice con cui egli inquadra la realtà contemporanea del progetto architettonico e urbano. E, nel farlo, piuttosto che prefigurare il futuro della sua idea di "progetto minore", si impegna a segnalare alcuni dei rami critico-teorici che potremmo definire "affluenti" della sua ipotesi, rintracciandoli all'indietro, "retro-ducendoli".

La struttura del libro è logicamente ordinata per assecondare queste finalità. L'enunciazione dell'ipotesi è affidata al primo capitolo: "ricercando un progetto minore" (il gerundio va sottolineato: per un autore abituato a scrivere in inglese più che in italiano, il valore di "processo in atto" di questa forma verbale è un punto nodale).

Progetto minore è alcune cose, e soprattutto *non* è altre cose. È una riflessione **sullo statuto di crisi del progetto e delle sue discipline nella relazione con la teoria,** sviluppata attraverso il richiamo a riferimenti e tradizioni che vanno dalla filoso-

fia agli studi culturali, dall'antropologia alla tradizione femminista. Non è una ritirata in altre discipline, modelli, pratiche o in un doloroso nichilismo di impotenza. È una azione etica che ricodifica, rielabora e sovverte le categorie chiave del progetto (interno/esterno, pubblico/privato, funzione/uso, ignoranza/conoscenza, presente/futuro, reale/possibile) senza svuotarle o appiattirle ma liberandone le potenzialità, alterandone le valenze, e facendole reagire con la diversità, l'indistinto, il complesso, il meticcio: esplorare le divergenze, aprire alle dissonanze. Progetto minore è un suggerimento per il progetto urbanistico: lo invita ad assumere una postura decoloniale, a far emergere la minorità come forma di solidarietà, a resistere al funzionalismo determinista del progetto moderno neo-tecnico-ecologico, ad affermare nuovi *abitare*, a formulare nuove grammatiche spaziali. Progetto minore non è una riflessione finita, conclusa, completa, né tanto meno precisa: si colloca nel *griete* di cui parla Catherine Walsh: fessure, rotture, ferite, margini, soglie, non intesi come semplice elogio di una posizione, ma come spazio della crisi e nel contempo come luogo dove "passa la luce". Progetto minore è un luogo sollecitato da altri saperi, ma che sa dell'esistenza di saperi propri: è un linguaggio altro che rinuncia all'arroganza sterile per abbracciare una minorità fertile. Ispirato anche al "canone minore" di Rocco Ronchi. Progetto minore, in sintesi, non è un progetto inferiore, incapace di agire, o di stare nella crisi, o di farsi concreto; ma neanche marginale, esterno, depotenziato. Semplicemente è un'intensità di progetto differente, che non si fa ontologia di un pote-

re disciplinare, geografico, metodologico ma che sa essere destinata, cioè capace di offrire e far emergere una "potenza di non".

Sono tre gli attributi che l'A accosta al progetto minore per chiarire in quali direzioni gli piacerebbe che il senso di questa melvilliana "potenza di non" fosse rilanciato. Li prende a prestito da tre autori (due filosofi e un semiologo) che li hanno usati per parlare soprattutto d'altro. Ognuna di esse, scrive Boano, vuole essere una "immagine ombra", una illuminazione politica ... in quanto operatrice di critica e di resistenza rispetto a un orizzonte totalitario, maggiore, dominante.

Progetto minore è *inoperativo*, l'immagine ombra è quella di Agamben: il progetto minore ... con una azione inoperosa lavora il progetto maggiore dall'interno lasciando aperte possibilità, istituendo la critica ... senza mai fissare in anticipo nulla. Questa apertura, indistinzione e indeterminazione del progetto non è da intendersi come lassa, imprecisa, assente, superficiale, piatta ma invece come immanente all'atto ... non irrigidito dal pragmatismo della doxa dell'uso e della funzione, né tantomeno dalla passiva accettazione del problem solving.

Progetto minore è *decoloniale*, qui l'immagine ombra è quella di Walter Mignolo: non gioca sulla dinamica, ancora "maggioritaria" del post-colonialismo, contrasta le pratiche "estrattive" che riducono le identità a oggetto di scambio, rinuncia all'epistemologia occidentale e si allinea con altre modalità di pensare e di fare appartenenti a gruppi indeboliti, repressi, discriminati o massacrati dal dominio coloniale, imperiale, neoliberale e patriarcale. Il pensiero decolonia-

le propone di ri-sperimentare, ri-immaginare e ripensare il mondo su diverse basi e ontologie ... la teoria e la critica non spiegano, non interpretano, ma nascono, emergono, immanenti nelle pieghe del fare.

Progetto minore è *istituente*: stavolta l'immagine ombra è quella di Roberto Esposito: come la *minor gesture* che inverte, ribalta, riafferma la sua posizione e i suoi immaginari pur rimanendo relegata in un posto particolare e che dunque "destituendosi si istituisce", il progetto minore **afferma la critica al progetto sottile, semplificato e appiattito nelle sue coordinate estetiche e nelle ideologie sociali del processo, della partecipazione, della crescita, della sostenibilità, del riuso o dell'austerità. Rimane capace di resistere alla arroganza e alla volontà di potenza degli imperativi che costituiscono un'ontologia dell'azione, un'arroganza del gesto e un'esaltazione dell'ego nel fare e pensare il progetto urbanistico e architettonico e alle sue riduzioni.**

Alla traslazione di questi tre termini nel proprio discorso sul minore è dedicata la parte conclusiva del volume. In mezzo trovano posto una serie di riflessioni **fondanti del ragionamento**, corollari della premessa principale, che anticipano quelle conclusive.

Il minore, come spiegano Deleuze e Guattari parlando di "deteritorializzazione", non è *altro* dal maggiore, ma è capace di sovvertirlo dall'interno: letteratura minore è quella che una minoranza fa in una lingua maggiore, contando su una singolare condizione: "essere straniero nella propria lingua". Ne approfitta per fare una piccola sottolineatura, solo apparentemente de-

viante rispetto al contenuto della recensione: alcuni, mi auguro sempre meno, potrebbero storcere il naso di fronte a qualche brano del testo: Boano ha scritto per anni solo in inglese, e questo talvolta si avverte. A me non ha dato fastidio affatto: e non tanto perché me ne dà parecchio lo snobismo degli anglosassoni di fronte alle nostre imperfette traduzioni in inglese, ma perché sono affascinata dal coraggio dell'imperfezione e perfino dai rischi dell'imprecisione. E poi perché tra quelli a cui Boano fa riferimento più o meno esplicitamente c'è Benjamin e, se non ricordo male, lui ci credeva molto nelle potenzialità dell'"essere straniero nella propria lingua".

Tornando sul contenuto del testo: le forme di "Minor Theory" che muovono da Deleuze sono intercettate da Boano in più punti, anche tra le maglie del pensiero femminista (Cindy Katz, *Towards minor Theory*, 2016), con una sottolineatura della posizione "interstiziale" e non "marginale" dell'idea di minorità che le sottende: anche per questo il minore sopravvive e riappare continuamente, nonostante la sua precarietà, sostenendo non lo spazio in quanto tale ma lo spazio della variazione (Erin Manning, *The minor Gesture*, 2016). Così, tra l'altro, il progetto minore evita la trappola del "negativo", e vede nell'immanenza, con Deleuze, la possibilità di produzione di un nuovo **che non è mai qualcosa di trascendente, una misteriosa rottura di fondamenti o una drastica interruzione**, ma uno s-fondamento, **qualcosa di completamente immanente che produce differenza**. Se nulla è pre-supposto, si lascia spazio solo al "positivo": **ciò che è importante sottolineare in questa ricerca di senso della minorità progettuale**, sottolinea Bo-

no, è la misura in cui il virtuale è sempre processo e produzione, piuttosto che un prodotto; un contenitore di molteplici tendenze e propensioni che possono essere attualizzate, piuttosto che una sequenza fissa con un obiettivo teleologicamente predeterminato; una forza urgente, insistente, imprevedibile che può inserirsi (e spezzare) la tangibilità della realtà concreta.

Con la volontà di minare i fondamenti del progetto “maggiore” che, come scriveva Cacciari già quarant’anni fa, costituisce il proprio obiettivo e rende disponibile, piega, al suo conseguimento il divenire, contro quella visione tecnico-scientifica per cui c’è solo produzione pre-vista e nulla da cui allontanarsi, da cui scostarsi di cui parla Carlo Olmo (*Progetto e racconto. L’architettura e le sue Storie*, 2020), il progetto minore punta sull’*entwurf*, inteso come strappo, come “via da”. Non solo quindi come carica prefigurativa ma come avanzamento, differenza e differenziale da ciò che si deve ancora sbrogliare. Il progetto minore ha bisogno anche che ci sia un’idea di spazio “minore”: muovendo dalle tesi di Elisabeth Grosz, l’A. pensa a uno spazio che si apre al tempo e che non può essere misurato in termini cartesiani, uno spazio che è effetto malleabile della materia e del movimento: **indeterminato, dispiegabile, seriale, moltiplicativo, complesso, eterogeneo**. Quando si scontra con il divenire, con il possibile, con il potenziale, il progetto deve misurarsi con l’imprecisione, con l’indeterminato e con il latente, interpretando i *possibili* non in quanto invenzioni e novità – semplicemente non pensati – ma come differenze.

Un libro senza figure, che non cita nessuna architettura progettata o costruita, e nemmeno paesaggi e città (a memoria mi sembra che tra gli architetti sia citato il solo Aravena, ma tra le righe e non per farne un elogio). Eppure sono convinta che per ogni lettore, anche il più disinformato, le parole che affollano il libro si attaccheranno a delle immagini di spazi e di luoghi, di paesaggi lontani dall’oleografia, e di architetture costruite o progettate, genericamente povere, del Sud del mondo, eque e solidali, giovani, straniere, estranee o solamente *strane*. In questo senso, il libro di Boano, denso e passionale, centrato e ricco di derive, potremmo leggerlo come un “manifesto retroattivo”, molto diverso da quello koolhaasiano, nelle premesse, nelle prospettive e nei suggerimenti. Un manifesto potenzialmente utile: capace di intercettare questioni sentite ormai da tutti come molto urgenti, e agite già da tempo da *minoranze* sempre più estese e attive, non sempre consapevoli dell’intreccio di “concetti” che potrebbe mettere in rete, e sostenere, i loro tentativi generosi e disseminati di dare un nuovo orizzonte al progetto architettonico e urbano. A rintracciare le origini e a progettare il futuro di quell’intreccio, il piccolo volume di Boano contribuisce non poco.

R. A.

M. PERRICCIOLI (a cura di), *Architettura, Design e Cultura Tecnologica. Il racconto di 18 protagonisti del Novecento*, Progedit, Bari 2021.

La narrazione genera futuro. Raccontare e progettare sono attività che l’uomo da sempre compie

quando deve costruire il proprio mondo e guardare al futuro; attività accomunate da un fine comune: sottrarre all'indeterminatezza dello spazio e del tempo i propri luoghi e le proprie idee, imponendovi la misura dei bisogni umani per dare un senso nuovo al nostro essere nel mondo in un rinnovato rapporto armonico ed equilibrato con i nostri *habitat*.

In queste parole di Massimo Pericoli è possibile riconoscere uno dei principi che lo hanno guidato nella cura dell'antologia di racconti dedicati a diciotto figure della cultura del progetto del Novecento: Richard Buckminster Fuller, Ove Arup, Hassan Fathy, Konrad Wachsmann, Jean Prouvé, Bernard Rudofsky, Charles e Ray Eames, Marco Zanuso, Alberto Rosselli, Angelo Mangiarotti, Reyner Banham, Victor Papanek, Yona Friedman, Frei Otto, Nikolaas Habraken, Cedric Price, Peter Rice, Archigram. Sono loro i protagonisti eletti a riferimenti culturali imprescindibili per la costruzione di una storia del **pensiero tecnico** del Novecento e per la definizione di una nuova dimensione progettuale della ricerca tecnologica nel campo dell'architettura e del design in grado di rispondere adeguatamente alle sfide del tempo presente.

L'autore, che da anni ha aperto un dibattito intorno alla crisi identitaria della Tecnologia dell'Architettura, dei suoi fondamenti teorici e dei suoi statuti epistemologici, tentando di prefigurare delle strategie di azione sempre più aperte e interdisciplinari, alimenta ulteriormente la riflessione, attraverso un'originale **controstoria del pensiero progettuale della modernità**. In una elegantissima operazione corale, che ha visto coinvolti diciassette tra ricercatori e studiosi dalle più sva-

riate sedi nazionali e da differenti settori disciplinari, propone una rilettura critica e non convenzionale delle storie di progettisti ai margini della storiografia architettonica, eppure precursori di temi e questioni con cui il progetto è chiamato inevitabilmente a confrontarsi.

Diciotto racconti, diciotto personaggi spesso considerati figure eterodosse, le cui storie oscillano costantemente tra riflessione teorica e prassi progettuale, talvolta anche fallimentare. A legarli, il *fil rouge* delle trasformazioni e dei cambiamenti avvenuti, a partire dagli anni '30 del secolo scorso, nel modo di pensare e produrre l'architettura e il design, alla luce delle emergenti istanze sociali e ambientali. In tal senso, il volume sembra ampliare quel percorso di riscoperta di una parte del recente pensiero tecnico, avviata da Sloterdijk nel terzo volume della sua trilogia *Sfere, Sfere III. Schiume*, travalicando i confini del dibattito architettonico e investendo nuovi campi del sapere.

A ben guardare, i racconti presentati non hanno solo il merito di presentare la ricchezza e la varietà degli approcci teorici e pratici dei loro protagonisti, tutti accomunati dallo stesso spirito di ricerca che, come direbbe Tomás Maldonado, tiene insieme l'animo del "geografo" e dello "speleologo". L'attualità di queste storie risiede nella loro capacità di delineare una mappa dei processi di trasformazione che, oggi come allora, si rivelano utili nel confrontarsi con la complessità del progetto e dell'ambiente in cui viviamo.

La scelta formale del racconto non è casuale e cerca di allargare il campo conoscitivo, interpretativo e comunicativo di una contemporaneità complessa e viscosa, attra-

verso inedite modalità descrittive volte ad aprire nuovi percorsi di ricerca interconnessi e transdisciplinari. L'atto del narrare tiene insieme l'impatto culturale di questi personaggi sul contesto a loro contemporaneo e il vantaggio per il lettore di aprirsi a riflessioni originali e inattese sul tema della cultura tecnologica della progettazione calate nel proprio contesto; in tal senso, l'opera si rivolge a tutti gli studiosi interessati a comprendere la genesi e l'evoluzione del pensiero tecnico nel progetto di architettura, **guardando alla Storia come ad una fonte d'ispirazione per prefigurare possibili scenari futuri**. Si percepisce altresì la volontà di rivolgersi a una generazione giovane, diversa, che, parafrasando Marc Bloch, assomiglia sempre più ai propri tempi che ai propri padri; e questo emerge intrinsecamente dalle narrazioni di conquiste che non hanno mai avuto la pretesa di sembrare ferme e indiscutibili e che quindi possono sottoporsi oggi alla prova della nuova configurazione del mondo. La scrittura è pertanto attenta e selettiva, evocativa più che sistematica, in grado di raccontare i contesti storici e i percorsi di vita, attraverso delle istantanee talvolta volutamente frammentarie e non convenzionali.

Ai narratori (Alessandra Zanelli, Andrea Campioli, Roberto Bianchi, Mauro de Luca, Spartaco Paris, Gerardo Doti, Massimo Perriccioli, Roberta Grignolo, Pietro Nunziante, Andrea Giachetta, Pietro Nunziante, Francesca Castanò, Lina Malfona, Manuel Orazi, Sergio Pone, Giorgio Giallocosta, Giovanni Corbellini, Roberto Ruggiero) con le loro specificità disciplinari e stilistiche, va riconosciuto **il merito della precisione, la coscienza di riconoscere nell'atto del narrare non la sem-**

plice prosa, ma l'impegno di aderenza alla realtà, senza per questo cadere in una mera ricostruzione storiografica degli eventi.

In questi racconti è infatti possibile rintracciare la volontà di portare alla luce quello che Luciano Floridi definirebbe un "design concettuale", in grado di migliorare la nostra facoltà di comprensione dei cambiamenti in atto, che ci abilita a "guardare oltre" e ad agire nel presente inventando strumenti nuovi per "prototipare nuove idee".

D'altra parte, come lo stesso autore riconosce introducendo i 18 racconti, **la rinuncia alla ricostruzione organica, cronologica e strutturata, tipica della Storia, non significa rinuncia alla Memoria**, al punto che il messaggio sotteso sembra essere quello di **provare a guardare con occhi nuovi ad esperienze passate, la cui narrazione è dunque portatrice di valori euristici e capace di innescare processi di fruizione, interpretazione, rievocazione di esperienze, intrise di un nuovo senso ed una nuova forma**.

Nella scelta di presentare i racconti in ordine cronologico, come si legge nella postfazione di Andrea Campioli, si coglie l'intento di costruire quella che Umberto Eco definisce un'"opera aperta", che non privilegia legami e connessioni tra i personaggi e le loro vicende, ma suscita nel lettore una libertà interpretativa nell'individuazione di molteplici relazioni sempre diverse. Ed è lui il primo lettore a individuare e proporre quattro possibili **traiettorie di convergenza tra pensiero progettuale e pensiero tecnico**, utili a mettere in luce l'adeguatezza delle esperienze selezionate nell'alimentare un dibattito critico che **interroghi il passato a partire dalle domande del presente**.

Innanzitutto, la **visionarietà intesa come capacità di costruire il quadro di riferimento all'interno del quale dare struttura e informare problemi, ricercandone le soluzioni adeguate**, come risulta evidente nella ricerca sulle cupole geodetiche di Buckminster Fuller, o nell'esperienza di Prouvé a Maxéville, ma anche nell'Interaction Center a Kentish Town di Price e nella *Plug-in City* degli Archigram.

In secondo luogo, **la necessità di una ridefinizione dell'abitare rispetto ad *habitat* in continuo mutamento**, come rivelano le esperienze di Friedman, Papanek, Fathy, Rudofsky, Banham, nella loro progettualità capace di interpretare correttamente le dinamiche tra contesto locale e globale, o le teorie sull'*open building* di Habraken e i progetti degli Eames nel fornire una risposta spaziale e tecnica a tempi e modi dell'abitare; non ultimi i lavori di Zanuso, Mangiarotti e Rosselli, che raccontano un rinnovato rapporto tra il progetto dello spazio e i processi di produzione di età industriale.

In terzo luogo, dalle esperienze di Arup si coglie in maniera evidente l'idea di **progetto come espressione di un'intelligenza collettiva**, così come quelle di Wachsmann e Rice segnalano la necessità di un ampliamento delle competenze chiamate a convergere nell'attività progettuale, approdando in tal senso a quella che Derrick de Kerckhove chiama "intelligenza connettiva", spostando il quadro di riferimento dal "pensiero umano" alla "risoluzione sperimentale".

Infine, i primi approcci di Charles e Ray Eames nel campo della scienza dell'informatica, le architetture cibernetiche di Price, la ricerca di una dimensione scientifica dell'architettura di Friedman costitui-

scono utili riferimenti nella definizione del **progetto come luogo della contaminazione tra saperi**, nonché come modalità per aprire a nuovi modi di progettare.

La scelta di traguardare le vite e le vicende di personaggi "lateral" attraverso punti di vista inediti e "voci" così variegate, si pone in continuità con una delle ultime lezioni di Eduardo Vittoria, 'L'invenzione del futuro' (2008), nel suo invito a riscoprire il **significato greco della *techne* (teoria-arte-scienza) per esprimere il divenire dell'abitare tra astrazione dell'arte e concretezza del costruire, approfondendo quella cultura materiale, vera fonte ispiratrice del processo inventivo del *habitat*, nel lavoro di progettisti che hanno competenze culturali e disciplinari diverse, fondate sulla conoscenza del sapere umanistico, scientifico, tecnologico, programmatico.**

Gli studiosi coinvolti raccolgono tutti questa eredità e, attraverso le loro originali narrazioni, sembrano auspicare l'"invenzione del futuro" che, come l'autore ama ricordare, **richiede audacia nel formulare utopie, con un'attitudine al progetto olistica, anticipatoria e comprensiva, e uno sforzo collettivo nel rinsaldare il rapporto tra pensiero progettuale e pensiero tecnico che non perda di vista la storia degli uomini, dei loro luoghi e della loro cultura.**

M. B.

E. COCCIA, *Filosofia della casa. Lo spazio domestico e la felicità*, Einaudi, Torino 2021.

Nell'incontro con il volume di recente pubblicazione di Emanuele Coccia per i tipi di Einaudi, nella

collana Stile Libero, si ha la sensazione di immergersi in uno specchio, come se la superficie piana dell'oggetto riflettente riuscisse ad avere una propria fisica profondità tridimensionale, davvero abitabile, nella quale affondare, attraversandola, e osservare la propria immagine, contemporaneamente, da infiniti punti di vista. Una sensazione stranante, perturbante forse, ma che fa della *Filosofia della casa* uno strumento utile ad accendere domande a partire dalle esperienze del quotidiano, e riflettere su noi stessi, senza filtri.

Un libro dalla scrittura permeabile, accessibile, con un chiaro orizzonte divulgativo, che riesce a definire i margini entro cui la filosofia – attività urbana per eccellenza – possa operativamente essere dispositivo epistemico con cui costruire una “teoria della casa” capace di porsi come presupposto e compimento di una “teoria morale”. Insomma, la proposta è di riuscire a raccontare le case che abitiamo come piccoli manuali di estetica del quotidiano. A partire dai convenzionali temi che hanno costruito nell'immaginario collettivo occidentale l'idea che gli spazi che abitiamo siano “il nostro angolo di mondo [...] il nostro primo universo” – per dirla con Bachelard – Coccia ne ribalta la prospettiva, portandoci a ragionare su quanto invece lo sguardo proiettato verso il futuro della nostra specie debba considerare *la terra* come il nostro angolo di casa, il nostro unico universo disponibile, ribadendo istanze ecologiche già frequentate in altri scritti.

Una prima, urgente considerazione, va fatta, per cominciare, riguardo al titolo. Le aspettative di chi scrive – architetto e ricercatore di composizione architettonica interes-

sato a quanto le peculiari caratteristiche fisiche dell'ambiente costruito siano in grado di generare precise e specifiche condizioni al fine di modulare i sentimenti di chi le esperisce – sono state presto disattese poiché il volume, non pensato come strumento immediatamente disponibile all'architetto, è una operazione filosofica tesa a mettere in evidenza quanto l'architettura (della casa e non solo) sia invece strumento per la costruzione di legami sociali e, quindi, politici. Le annunciate (nel sottotitolo) inferenze tra la casa e la felicità – sentimento spazializzato che più di ogni altro è nutrito dalle condizioni atmosferiche definite dall'architettura – sono quindi solo un pretesto comunicativo per farci invece addentrare nel labirinto di stanze abitate dall'autore, dispositivi che lo hanno aiutato a metabolizzare questa proposta (assolutamente operativa) di lettura del mondo. E in effetti il volume si potrebbe sinteticamente definire come una autobiografia scientifica di Coccia, costruita attraverso le case che ha abitato e le pagine che è riuscito a scrivere in quei luoghi, e che, a loro volta, lo hanno formato, tanto nella sua dimensione intima quanto in quella sociale. Tecnica, quella dell'*io narrante*, che aiuta ancor di più a far permeare nel lettore le intuizioni e le congetture messe in campo dall'autore e a verificare quanto scritto grazie all'immediato confronto personale con le esperienze di vita di chi legge, rendendo tangibili complesse procedure teoriche.

Il volume, condotto attraverso l'alternarsi ben ritmato di brevi capitoli dai titoli pensati come voci di un dizionario analitico (bagni, boschi e giardini, camere e corridoi, cucine, traslochi, ecc.) sembra riuscire a destrutturare la nostra espe-

rienza dell'abitare conducendoci, mano nella mano, a osservare, fenomenologicamente, come gli oggetti e le relazioni che con essi si instaurano siano in grado di definire la nostra intima visione del mondo e, dal particolare al generale, come le case riescano ad essere, quindi, contemporaneamente, **il programma materiale, l'ossatura, ma anche l'atmosfera oggettiva** entro cui prendono forma le relazioni sociali che strutturano la nostra società. In senso estensivo, dovremmo accorgerci, sottolinea Coccia, **che rendere possibile, prolungare o modificare la forma di un gesto significa sempre modificare anche la psicologia che lo sostiene. Una casa è una scultura psichica, un ordine di spazializzazione della nostra anima o di gestualizzazione del corpo: la sua traduzione in gesti, abitudini, sentimenti.**

Usando quindi la *metafora spaziale* come principale processo analitico, vengono tratteggiati i limiti di un fondamentale argomento, a nostro avviso, indispensabile per la ricerca architettonica che verrà: considerare la casa come indiscusso dispositivo morale. La casa è **la realtà morale per eccellenza: un artefatto psichico e materiale che ci permette di essere al mondo meglio di quanto la nostra natura ce lo permetta** ovvero è **una tecnica materiale e psichica che usiamo per intrecciare la nostra vita e il nostro destino con quelli altrui. È proprio perché questa è la sua funzione principale che la sua natura non è architettonica ma morale. L'insufficienza delle nostre case non è mai puramente architettonica o estetica, è sempre e soprattutto etica.** Conducendoci in questa disamina, stanza per stanza, emerge come l'intrecciarsi di solide ricerche

progettuali con altri saperi funzionali alla messa in luce di questioni generalizzabili (risuonano, tra le varie, *Il buon abitare* di Àbalos, *Sexuality & Space* di Colomina e *La cucina* di Forino), sia ancora un'indispensabile operazione culturale, fondamentale tanto per l'architettura quanto per la filosofia. Senza occasioni speculative, prive di quella immediata utilità prestazionale a cui i saperi accademici sembrano essere inflessi quotidianamente, alla ricerca di contingenze funzionali all'ottenimento di spazi riconoscibili nella società civile, è impossibile la crescita, verticale e orizzontale, di un sapere comune che è struttura portante della persistente evoluzione di una civiltà.

Tre sono gli spazi su cui maggiormente si concentra l'attenzione di Coccia, nel definire gli argini di una interpretazione morale degli spazi che abitiamo: il bagno, il corridoio e la cucina.

Il bagno si presenta (assieme alla cucina) come **lo spazio tecnicamente più complesso e quindi moderno di ogni appartamento, perché implica una circolazione nascosta di elementi che non ha luogo altrove.** E, a partire dalle connotazioni tecnologiche che le compongono, l'autore ci conduce a osservare, quasi come dal buco della serratura, su quanto le stanze da bagno siano **uno spazio-tempo che si rifiuta di sovrapporsi agli altri, di confondersi con gli altri, di ammettere che la vita che ospita al suo interno possa avere luogo anche al di fuori.** Una convenzione, radicalmente occidentale seppur tutta moderna, che fa del bagno l'unica stanza ineluttabilmente chiusa a chiave, in cui l'edonismo e l'egocentrismo trovano la massima espressione nella sfera intima di

ognuno di noi, completamente separata dalle altre stanze, luogo in cui si condensa **un desiderio ostinato di estraneità**. Cartina al tornasole di quanto, nella nostra società determinata dall'architettura funzionalista, sia ancora fortemente radicato un determinismo biologico che si oppone all'evidenza storica di quanto **la morale di genere** sia sempre **un'operazione collettiva di cui è impossibile una tradizione: non può mai declinarsi al passato, e, in quanto legata a un uso che sarà sempre altrui, non può mai legarsi a precetti. Nel genere si dà sempre e solo divinazione**. Considerazioni solo in apparenza estranee al discorso architettonico, che mai come oggi sono invece di importanza cogente, proprio per una indispensabile "ristrutturazione" etica delle case che abitiamo (e quindi delle società che siamo), cercando, abitandole, di imparare a fare la stessa cosa che ci è concessa fare con gli abiti: **inventare identità morali**.

I corridoi, luoghi per eccellenza del perturbante, **macchine che fanno del vivere l'obbligo al movimento**, sono l'occasione per Coccia di dimostrare quanto gli oggetti, con la loro presenza fisica, siano in grado di farci sentire protetti, indispensabili presenze per il nostro abitare, arrivando parossisticamente ad affermare che **abitiamo davvero solo le cose** contenute in casa che, privata degli oggetti, si presenterebbe come **una forma di deserto, una struttura puramente minerale**. Le camere, con il loro articolato insieme di cose, riescono a trasmettere conforto, tanto che **un adolescente può trasformarle in un secondo corpo**. I corridoi, all'opposto, privi di finestre, **spazi scabri, oscuri, senza identità**, si presentano come quei momenti fisici **in cui una casa**

cessa di declinare i verbi abitare, stare, soggiornare. Il corridoio viene quindi a essere quel dispositivo capace di far nascere, in un bambino spaventato dal buio e dall'indeterminatezza fisica di questo spazio, il sentimento indispensabile a superare tale paura: il desiderio. Perché **solo il desiderio può vincere la paura**, non il coraggio e, citando Spinoza, Coccia ci ricorda che **la paura è quell'affetto per il quale l'uomo è disposto a non volere ciò che vuole e a desiderare quello che non vuole**.

Ma è nella cucina che l'autore celebra l'evidenza che la morale possa immediatamente derivare in una sua forma compiuta dagli spazi in cui ci appartiamo rispetto al mondo esterno: **la cucina è assieme la realtà e il simbolo della nostra relazione con il mondo**. Luogo della trasformazione costante, del contatto con l'esterno e con le altre specie, la cucina è il più recente degli spazi a essere entrati **nelle abitazioni borghesi**. La cucina **dovrebbe in realtà fagocitarle interamente, diventarne il nuovo paradigma e trasformarle in un laboratorio in cui alterare noi stessi e il mondo per trovare, ogni giorno e ogni giorno in modo diverso, il giusto grado di mescolanza, la possibile felicità comune**. E, concludendo un alternarsi di ragioni e ipotesi operative a cavallo tra etica ecologica e azioni del quotidiano, invita la filosofia a ricominciare a **pensare la città a partire dalla casa e la casa a partire proprio dalla cucina**, come Cronon, Steel e Imbert propongono nelle loro appassionante ricerche.

Questo denso saggio entrerà di sicuro con forza nel dibattito architettonico contemporaneo, e, grazie all'accelerazione data alle ricerche sugli spazi dell'abitare dovuta al-

l'attuale condizione post-pandemica, il richiamo che Coccia fa ai produttori di spazi, speriamo non resti inascoltato: la riflessione architettonica sulla città ha raggiunto livelli di complessità inauditi e la realtà urbana contemporanea ha un virtuosismo incomparabile con quello del passato, il pensiero attorno alla casa e soprattutto alla pratica costruttiva dello spazio domestico civile ordinario è tal-

mente grossolano e preistorico da permettere ancora alla stragrande maggioranza degli architetti di credere che il problema che ogni casa pone loro sia quello della composizione spaziale di una manciata di parallelepipedi cui è stata assegnata una qualche funzione vitale: il sonno per la camera, lo svago per il salotto, l'alimentazione per il cibo.

A. C.

Sommario dei fascicoli pubblicati

N. 121. La rivista compie 40 anni: in questo numero alcuni dei suoi testi migliori

N. 122. L'architettura delle 4 avanguardie - Le icone trasparenti e il museo della storia - Design: la legge distributiva 1101 - Libri, riviste e mostre

N. 123. Il longevo eclettismo di Philip Johnson - L'arte di oggi. Oggi, l'arte? - Design: gli oggetti a più funzioni - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 124. Ragionamenti sulla architettura - Il design per il marketing - La Biennale di Venezia tra dislocazione e direzione manageriale - Ragghianti e il linguaggio visivo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 125. Arbitrarietà e norma nella progettazione - Maniera e artifici per narrare l'arte - Design: dalla produzione al mercato - Panorami domestici, fra utopie moderne e visioni contemporanee - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 126. L'agenda della città - Design e Activity Theory. Il valore delle merci da reale a percepito - Un museo dell'immaginario nel cuore di Lisbona, tra realtà e scenari possibili - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 127. Normopatia, disincanto della Carta di Venezia - Tre scultori italiani - Artefatti fluidi - Verso una critica dello snobismo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 128. Vema - Design e ready made - Human Design, alias della moda e dintorni - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 129. Architettura e politica - Snobismo e arti visive - Il design dell'energia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 130. Architettura, arte applicata - Nuova galassia tipografico-digitale - L'iconografia dell'estasi - Quando i designer erano architetti - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 131. Città e architettura: ipotesi per il futuro - Il Design oggi - Neo-avanguardie visive? - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 132. Democrazia e architettura - Il futuro critico dell'arte - Traslitterazioni (visive) per l'oggetto d'uso e d'arredo - Moda e design: complicità e antagonismi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 133. Per un'architettura normale - Scatti d'autore: le nuove frontiere della fotografia contemporanea - La marca messa in vetrina - Furniture design & Exhibit - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 134. Abitare la razionalità - Per una nuova classificazione delle arti - Il design aeronautico, Filippo Zappata e la Breda - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 135. Costruire di nuovo - Il design ai tempi della crisi - Arte programmata e Manfredo Massironi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 136. *Venustas blog cit.* Dialogo su bellezza, architettura, mercato, democrazia - Piercing, tatuaggi, graffitismo: nuove frontiere d'arte? - Arredamento come arte decorativa - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 137. Le oscillazioni del digitale in architettura - Ricordo di Rogers - Torino 1969-2009: quarant'anni di design e sapere politecnico - Stile concettuale - AG Fronzoni: per un nuovo linguaggio grafico - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 138. Bob Noorda e la grafica di sistema - Algoritmi per progettare - Celebrazioni del centenario futurista - Magritte e Kandinskij: la rappresentazione nell'arte contemporanea - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 139. Cinque voci sulla *venustas* in architettura - Biennale Internazionale del Design / edizione "0". Laboratorio di idee per l'innovazione e il futuro - L'immagine-processo. Media digitali e design del codice - Yacht design - Il *Pneu World*: immaginari artistico-architettonici tra XX e XXI secolo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 140. Venezia e Amburgo: la Biennale e l'IBA - L'archivio come "forma simbolica" del XX secolo - Dieter Rams progettista d'interfacce - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 141. Circolarità ermeneutica tra *Theoria* e *praxis* nel progetto di architettura - Il contributo della Biomimesi per un design sostenibile, bioispirato e rigenerativo - Fotografia e spettacolarizzazione del quotidiano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 142. *Nescio quid*: riflessi del sublime nell'architettura contemporanea - Continuando ad interpretare l'arte d'oggi - Le cose che contano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 143. Architettura: un riesame - Per il disgelo delle arti - Design: verso una riscoperta della cultura materiale - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 144. Architettura: due paradigmi tra '900 e '2000 - Contro l'arte d'oggi - Radical design, Superstudio - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 145. Che cos'è la critica? - L'arte e la comunicazione dell'arte nell'era digitale - Quale storiografia per quale storia? Dalla storia universale alla scomparsa dell'Icar 18 - Edoardo Persico e il labirinto di Camilleri - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 146. Common Ground - Per il centenario di Jackson Pollock - Design: segni del tempo - Interni d'avanguardia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 147. Architettura e identità islamica - *Umano / disumano*. Un percorso nel ritratto del novecento - Il Grande Fiume del design italiano - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 148. Innovazione e tradizione tra origine e inizio - La Biennale d'Arte di Venezia 2013: il Palazzo Enciclopedico e i padiglioni nazionali - A cinquanta anni dal mopen: l'eredità pesante degli oggetti leggeri - L'autore e la firma nel progetto di design - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 149. Maker - La finzione in architettura - L'impegno pubblico degli artisti in Olanda, oltre "il tempo dei manifesti" - Se la critica entra in crisi: il dibattito del ventennio '60-'70 - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 150. Abduzione e valutazione - Per una teoria dell'arte relazionale e connettiva - Designscape. Processi istantanei del design contemporaneo - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 151. I primi cinquant'anni della nostra rivista - fascicolo speciale con una scelta dei saggi pubblicati e il sistema che comprende sia l'edizione cartacea sia quella digitale - Le pagine dell'ADI

N. 152. Due modi di essere nel web - De mundo multiplo: pensare l'arte oltre la modernità - La crisi del prodotto nel "design del prodotto" - Libri, riviste e mostre

N. 153. La fine del disegno? - Happening come rituale dell'interazione - Confronto critico tra Victor Papanek e Alain Findeli - Libri, riviste e mostre

N. 154. Historic Urban Landscape: un concetto in costruzione - Ancora sul rapporto tra arte e pubblico - Design: scenari morfologici della contemporaneità - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 155. Nuovo Realismo/Postmodernismo: dibattito aperto fra architettura e filosofia - Realismo sensoriale: per una diversa prospettiva fra Nuovo Realismo e Postmodernismo - Della omologazione in architettura - Arti visive: da

zona franca a fronte comune - È del designer il fin la meraviglia - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI

N. 156. Architettura in mostra: il caso «Comunità Italia» - Modern/post: un territorio in-between - «Mostrismo»: un'avanguardia globale per un paradigma espositivo - Moda: sistema e processi - Libri, riviste e mostre - Le pagine dell'ADI Campania

N. 157. Editoriale - Una "ipostasi" della forma-tatuaggio - Aspetti e intenti del graffitismo d'oggi - *Lebenswelt* e architettura - Design vs *Lebenswelt* - Libri, riviste e mostre

N. 158. Architettura e qualità nell'età dei concorsi - La nostalgia nella cultura digitale - Conformazione e trasformazione degli spazi interni - La ricerca di una definizione di design - Libri, riviste e mostre

N. 159. «Corporea» alla Città della scienza di Napoli - Mono-ha nel contesto globale. Poetiche e culture a confronto - Distruzioni e ricostruzioni a Berlino - Il tempo del tipo nello spazio del design - Libri, riviste e mostre

N. 160. Il mestiere di architetto: prospettive per il futuro - *Téchné* e progetto d'architettura - Riflessioni sulla 57ª Biennale di Venezia e Documenta 14 a Kassel - Didattica e design, dal learning by doing al learning by design - La rivista «October»: temi e nuclei teorici - Libri, riviste e mostre

N. 161. La metodologia circolare della progettazione in architettura - Aldo Rossi. Topografia urbana - Artisti italiani e realtà sociale nel secondo dopoguerra - La rivista «October»: novità metodologiche e crisi di un paradigma - Il design (morale) dell'ordine - Ernesto Basile. Dall'architettura d'interni all'industrial design - Enzo Mari. Opera, multiplo, serie - Libri, riviste e mostre

N. 162. Il BIM. Un parere in evoluzione - Bruno Zevi e lo spazialismo architettonico - Semantiche del sublime architettonico - Brecht nostro contemporaneo - Il dono e l'arte, la festa e la *dépense* ai tempi di internet - Il "nuovo" nel modello Design-Oriented - Handmade in Italy - Libri, riviste e mostre

N. 163. L'architettura è (ancora) un'arte? - Sull'*unbelievable*: Hirst, il fantasy, la post-verità - La Biennale d'architettura 2018 - *Crossing the border*: la storia dell'arte nell'epoca della globalità - La teoria in scena: Adolphe Appia - Libri, riviste e mostre

N. 165. Organic and mechanical - Paesaggi dell'Antropocene - Carlo Ludovico Ragghianti "architetto". Dal dibattito al museo - Oltre il biomorfismo: l'approccio bioispirato - Libri, riviste e mostre

N. 166. Linguistica, semiotica e architettura - Il museo nell'era del web - La poesia scenica di Gordon Craig - Fare, pensare e progettare nel tempo della app economy - Essere designer: ruoli e dinamiche al confine con l'arte - Libri, riviste e mostre

N. 167. Smart Cities - Fenomenologia della nostalgia - Olivetti in Messico: 1949-2002 - Donne e architettura: il Woman's Pavilion di Chicago - L'opera, l'immagine digitale e il Digital Storytelling 2.0 - Sulle tracce dell'opera d'arte. *Video-recording* e XXI secolo - Incoming/Outgoing. Flussi trans e multiculturali nel design contemporaneo - Libri, riviste e mostre

N. 168. Napoli: architettura internazionale anni '70 - Telelavoro - Design quotidiano al tempo della vulnerabilità diffusa - L'Opificio Bertozzi & Casoni: estetica, concetto e sapienza fabbrile - Tra il sacro e l'espositivo - Cucinare e consumare: la cucina-casa - Quando i Giganti cadono. Fenomenologia della Memoria - Libri, riviste e mostre

N. 169. Chi parla inventa e chi ascolta indovina - Insegnare a distanza: il "progetto della didattica" - La prospettiva anarchica di Giancarlo De Carlo - Contro il parametricismo - Oltre il biomorfismo: il bioispirato e i materiali per lo sviluppo di prodotti resilienti e sostenibili - Antinomie del progetto Moderno - Soglie critiche. Sulla trasformazione come perdita e recupero - Tra tradizione e innovazione: gli artisti contemporanei e la ceramica - Libri, riviste e mostre

N. 170. L'analogia: l'euristica dell'architettura e del design - La città in quanto software - Sul *potenziale della situazione*: architettura come infrastruttura - New Media (e) Public Art. Arte oltre l'emergenza - Riflessioni sulla HfG di Ulm, per una storia delle scuole di Design - Pratiche d'immaginazione per decodificare la realtà. Alcuni artisti e opere - Due idee di vuoto: Dino Buzzati e Yves Klein - Il lato buono degli Scandinavi - Bisogni e desideri - Libri, riviste e mostre

N. 171. Dall'industrial design all'interaction e social design - Il pensiero come corpo. Per una concezione empatica dell'architettura - Soft skills e consapevolezza identitaria. A che cosa serve l'arte? - Teoria e pratica del dissenso in Giovanni Klaus Koenig - Arte Ricerca Scienza: per una visione palindroma della conoscenza - Sezione visibile e *réalisation*. La materia delle cose (e il loro linguaggio) - Ambientalismo e Design - Libri, riviste e mostre

Direttore responsabile: RENATO DE FUSCO

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4967 del 29 maggio 1998

«Grafica Elettronica» - Via Bernardo Cavallino, 35/g - 80128 Napoli

Spedizione in abbonamento postale / 70%
Direzione commerciale imprese - Napoli