La collana dà forma e riconoscibilità ad alcune sezioni di ricerca del Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università Iuav di Venezia. Le tematiche affrontate sono riconducibili a diversi gruppi di studio pluridisciplinari. Il progetto come ipotesi di trasformazione del mondo, attraverso lo sviluppo e l'approfondimento delle conoscenze verificate da pratiche sperimentali, è il terreno privilegiato di dibattito. I quaderni fanno riferimento a quattro parole-chiave che indicano possibili luoghi di confronto collettivo. Al Veneto, come ambito territoriale privilegiato, mentazione progettuale. Al patrimonio, in rapporto alle sensibilità emergenti nel campo delle risorse non rinnovabili e del paesaggio in una visione ampia e problematica della patrimonializzazione. All'immaginario, riferito a quei processi di elaborazione del visive e narrative, costituiscono "immaginari" plurali e sempre culturalmente situati. Ai territori altri, come e situazioni esito di storie, concezioni antropologiche e culturali anche dissimili dalle nostre.

Francesco Bergamo

Viola Bertini

Maria Bonaiti

Paolo Borin

Alessio Bortot

Cristian Boscaro

Federico Bucci

Massimo Bulgarelli

Antonio Calandriello

Giorgia Cesaro

Giuseppe D'Acunto

Agostino De Rosa

Isabella Friso

Francesca Gasperuzzo

Gabriella Liva

Carmelo Marabello

Massimo Mucci

Angela Ndalianis

Giulia Piccinin

Gundula Rakowitz Helen Stuckey

Melanie Swalwell

Utilità e danno della storia

a cura di Massimo Bulgarelli, Agostino De Rosa, Carmelo Marabello Lo studio della storia, e delle storie, in una scuola di architettura continua a essere di grande importanza. A dispetto, e anzi proprio a causa, della chiara consapevolezza che la storia in genere - in quanto disciplina in grado di organizzare il passato a partire dal presente - sia sempre più sottovalutata nell'attuale congiuntura storica.

Questo libro non è il frutto di ricerche coordinate e neppure "interdisciplinari" – almeno non nel senso burocratico che di solito si attribuisce alla parola in ambito accademico – ma intende offrire, senza nessuna pretesa di completezza né tantomeno di organicità, qualche esempio di come ci si possa occupare di storia e interrogarsi sulla storia. Contiene alcuni saggi raggruppabili in parti ben identificabili per oggetto di studio e approccio – gli studi sulla rappresentazione e sulla storiografia – e singoli contributi di argomento vario. Lo si può considerare come un'istantanea, un'immagine in cui qualcuno guarda in macchina, qualcuno si guarda alle spalle, e qualcun altro passa fischiettando. Tutti, più o meno, camminano verso la stessa direzione.

MIMESIS 978-88-575-5448-8



DCP IUAV 978-88-940-5699-0

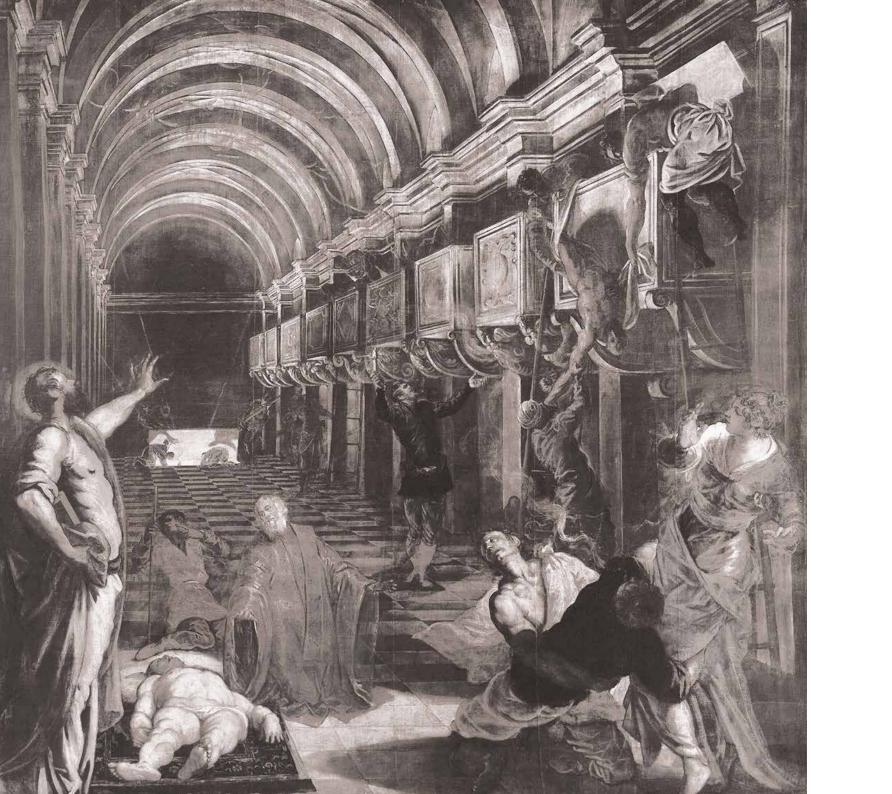


/ IUAV Mimesis

28.00 euro

In seconda di copertina: Jacopo Tintoretto, *Miracoli di San Marco*, 1562-1566.

In terza di copertina: Jacopo Tintoretto, *Miracoli di San Marco*,
DCP / IUAV
Mimesis
1562-1566. Ricostruzione digitale di G. Liva





Università Iuav di Venezia Dipartimento di Culture del Progetto – Dipartimento di Eccellenza Infrastruttura di Ricerca. Integral Design Environment – IR.IDE Centro Editoria – Publishing Actions and Research Development – PARD

Responsabile scientifico IR.ID Carlo Magnani

Comitato scientifico ARD Sara Marini (responsabile dello sviluppo del progetto), Angela Mengoni, Gundula Rakowitz, Annalisa Sacchi

Progetto grafico a cura della redazione ARD Giovanni Carli, Stefano Eger, Sissi Cesira Roselli, Luca Zilio

Collana Quaderni della ricerca

Comitato scientifico della collan Benno Albrecht, Renato Bocchi, Malvina Borgherini, Massimo Bulgarelli, Agostino Cappelli, Monica Centanni, Giuseppe D'Acunto, Fernanda De Maio, Lorenzo Fabian, Paolo Garbolino, Carlo Magnani, Sara Marini, Angela Mengoni, Alessandra Vaccari, Margherita Vanore

I edizione: dicembre 2018 ©2018 – MIM EDIZIONI SRL (Milano – Udine) ©2018 – Dipartimento di Culture del Progetto, Università Iuav di Venezia ©2018 – The authors

www.mimesisedizioni.it mimesis@mimesisedizioni.it Via Monfalcone, 17/19 – 20099 Sesto San Giovanni (MI) Phone: +39 02 24861657 / 24416383

Fax: +39 02 89403935

ISBN MIMESIS 978-88-575-5448-8 ISBN DCP IUAV 978-88-940-5699-0 DOI 10.7413/1234-1234002

Per le immagini contenute in questo volume gli autori rimangono a disposizione degli eventuali aventi diritto che non sia stato possibile rintracciare. I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

Materiale non riproducibile senza il permesso scritto degli Editori.



dcp

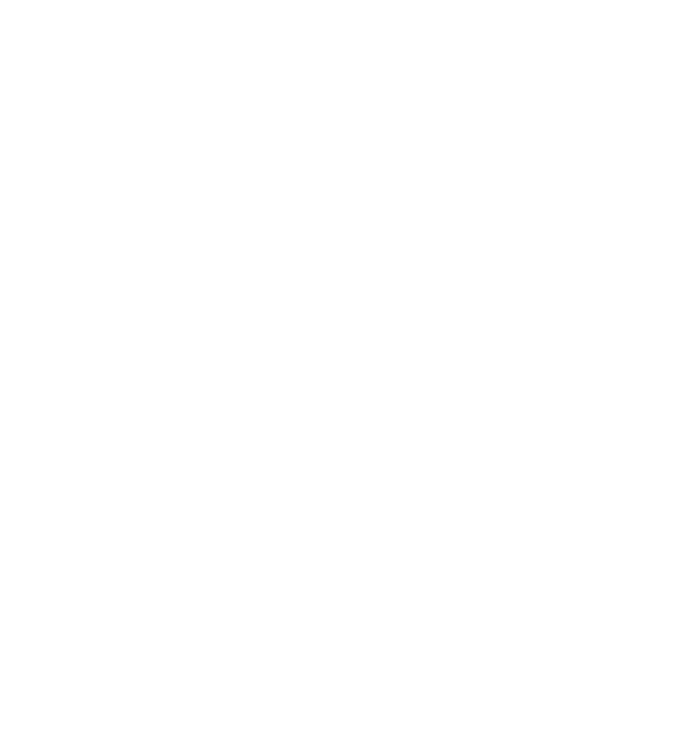
🐿 MIMESIS

dipartimento di Culture del Progetto

Utilità e danno della storia

a cura di Massimo Bulgarelli, Agostino De Rosa, Carmelo Marabello

DCP / IUAV Mimesis



La storia è vista come un "produrre" in tutte le articolazioni del termine. Produzione di significati, a partire dalle "tracce significanti" degli eventi, costruzione analitica mai definitiva e sempre provvisoria, strumento di decostruzione di realtà accertabili. Come tale, la storia è determinata e determinante: è determinata dalle proprie stesse tradizioni, dagli oggetti che analizza, dai metodi che adotta; determina le trasformazioni di sé e del reale che decostruisce.

Manfredo Tafuri

Indice

I. Storie

12	Tafuri e Giulio Romano Massimo Bulgarelli
36	Machine et mémoire. Manfredo Tafuri e Le Corbusier Maria Bonaiti
48	Architecture ensevelie e Gelassenheit. Tafuri commenta Albini Federico Bucci
58	Neorealismo e neorealismi: materie di cinema, materie di architettura (sulla storia e la teoria come progetto di crisi, sul Tiburtino come manifesto architettonico e mediale) Carmelo Marabello
112	Storia della cultura materiale, design histories, progetto "senza aggettivi" Alberto Bassi
126	L'occhio nomade di Johann Bernhard Fischer von Erlach Gundula Rakowitz
	II. Rappresentazioni
146	Fluctuat nec mergitur: rappresentazione come esercizio mnemonico Agostino De Rosa
168	<i>Under the skin.</i> Giorgione "riscoperto" al Fondaco dei Tedeschi

Giuseppe D'Acunto

184	the Preservation of Videogame Culture from the 1980s Angela Ndalianis, Melanie Swalwell, Helen Stuckey
202	Il rilievo degli apparati decorativi. Metodologie e questioni emergenti Francesco Bergamo
216	HBIM. Un complesso dispositivo sincretico Paolo Borin
230	Emmanuel Maignan. Il concetto di proiezione, tra ottica e gnomonica Alessio Bortot
248	I teleri dei <i>Miracolo della Croce</i> . Tra storia e riti cristiani Cristian Boscaro
260	Philibert de l'Orme tra sapere pratico e speculazione teorica Antonio Calandriello
274	Geometria e Metafisica. Lo spazio della creatività nell'opera di Kazuo Shinohara Giorgia Cesaro
288	Juan Caramuel de Lobkowitz. Tradizione e <i>licencia</i> Francesca Gasperuzzo
300	On the borders. Il Salk Institute nei disegni di Louis I. Kahn Isabella Friso
314	Architettura dipinta. I Miracoli di San Marco Gabriella Liva

Disegni per città in trasformazione.
 Storia e progetto nelle invenzioni architettoniche di Lebbeus Woods
 Massimo Mucci

 La Scuola del Carmine.
 Patrimonio storico e tecnologie immersive Giulia Piccinin

 Parco Nazionale delle Cinque Terre.
 Turismo, paesaggio e identità
 Viola Bertini

381

Crediti



I. Storie

Tafuri e Giulio Romano

Massimo Bulgarelli

Giulio a Mantova

In occasione della mostra su Giulio Romano che si tenne a palazzo Te nel 1989, Manfredo Tafuri pubblica nel catalogo un lungo saggio nel quale enuncia "i temi concettuali di una monografia annunciata e mai scritta"¹. Si tratta di uno degli esiti di una stagione di ricerche che comincia nei primi anni ottanta – del 1983 è *L'armonia e conflitti*, il libro sulle vicende della chiesa di San Francesco della Vigna a Venezia scritto a quattro mani con Antonio Foscari² – e si conclude nel 1994 con la scomparsa di Tafuri. E il saggio su Giulio va considerato, secondo me, uno degli studi di storia dell'architettura più importanti del secolo scorso.

Probabilmente non è un caso che il testo su un artista come Giulio – la cui opera, più di quella di ogni altro architetto del Cinquecento, si fonda sulla volontà di meravigliare lo spettatore – cominci con un discorso sui *Modi*, il celebre libro nel quale le immagini erotiche si affiancano ai *Sonetti lussuriosi* di Aretino. Un *incipit* consapevolmente sorprendente – singolare, a detta dell'autore – cui seguono una serie di considerazioni che costituiscono quasi un'*ouverture* in cui vengono enunciati i temi del saggio. In modo aforistico, rapsodico, considerato da Tafuri stesso rispondente alla prassi per lui abituale di costruire un discorso. Per citare da una lunga intervista concessa a più riprese fra il 1991 e il 1992 a Luisa Passerini, *La storia come progetto*, poi pubblicata sulla rivista americana "ANY":

Costruisco libri o saggi lasciando molti buchi, dove non tutto è spiegato; se legge qualcuno dei miei lavori, a un certo punto lei non capisce perché salto da un soggetto a un altro così rapidamente [...] Sembra che [questo] abbia più a che fare con la contemporaneità, cioè, un mero frammento.³

Dai *Modi*, dunque, si dipana una sequenza di enunciati che, uno dopo l'altro, costituiscono l'ordito dell'interpretazione dell'architettura di Giulio proposta nel saggio. La "divaricazione fra soggetto e rappresentazione" delle scene erotiche, considerata come forma di autoiro-

nia, la dialettica fra serietà e gioco, la "bipolarità dell'arte giuliesca", la trasgressione, cui si associa una citazione da Baldassarre Castiglione cara a Tafuri: "le figure del parlare sono abusioni delle regole gramaticali"⁴, e infine l'interrogativo se Giulio abbia voluto r alizzare un "controlinguaggio"⁵.

Il paragrafo successivo – intitolato *Sprezzature*, altro riferimento a Castiglione – comincia riprendendo l'argomento del "linguaggio" di Giulio⁶. Che l'architettura sia una forma di linguaggio è tutt'altro che scontato, anche se l'abitudine a ricorrere al termine in modo più o meno metaforico nella storiografia – oggi come allora – tende, al co trario, a renderne l'uso falsamente famigliare e tendenzialmente neutro. In realtà Tafuri, sulla scorta del suo interesse per lo strutturalismo, torna a più riprese sulla questione, in Teorie e storia dell'architettura e ancora, con approccio differente, ne La sfera e il labirinto, anche riprendendo le riflessioni di Emilio Garroni e di Se gio Bettini⁷. È stato osservato che il linguaggio sia per Tafuri "la spiegazione interna dell'architettura", e che questo sia la premessa intellettuale dell'analisi formale dell'architettura da lui condotta per il resto della sua carriera⁸. E tuttavia, Tafuri si mostra restio a riconoscere al "linguaggio architettonico" la possibilità di esprimere significati altri da sé, di comuncare9. Il che si ripercuote anche sulla sua interpretazione dell'opera di Giulio Romano.

I due paragrafi centrali del saggio – *Il fittizio e il paradosso* segue *Sprezzature* – presentano una delle più estese e sistematiche analisi di forme architettoniche leggibili nell'opera di Tafuri¹⁰. Un esercizio che costituisce il risultato di un difficile apprendistato cominciato qualche anno prima¹¹ e passato – non senza qualche incertezza – attraverso la stesura dei libri su Venezia nel Cinquecento.

Fra le soluzioni che più affascinano Tafuri negli edifici giulieschi sono senza dubbio i "ritmi spezzati e sincopati", caratteristici come il ricorso a contrasti – di cui si era occupato a suo tempo Ernst Gombrich – e all'"impasto di serietà e facezia"¹². L'analisi si sofferma inizialmente soprattutto sulla facciata sul giardino di palazzo Te a Mantova, uno degli *exploits* più straordinari dell'architettura di Giulio, almeno in origine, prima che il tempo e gli uomini si incaricassero di mutilarla e banalizzarla¹³. Qui Tafuri riconosce una specifica declinazione e co densazione dell'arte giuliesca, analizzando il salto di scala, l'accostamento fra il troppo piccolo e il troppo grande. Interpretato ricorrendo

in particolare al *Rabelais* di Michail Bachtin, alla lettura carnevalesca e comico-grottesca di *Gargantua e Pantagruel*¹⁴, del cui valore conoscitivo per chi intenda studiare la cultura popolare si era occupato Carlo Ginzburg già una decina di anni prima. E va ricordato come Ginzburg abbia costituito un riferimento importante per Tafuri nel periodo che precede la pubblicazione dello studio su Giulio¹⁵.

Il salto di scala, e poi l'asimmetria – altra soluzione tipicamente giuliesca – sono inseriti efficacemente in una serie formale nella quale gli immediati precedenti sono indicati principalmente nelle sperimentazioni di Raffaello. E proprio riflettendo sull'opera di quest'ultimo, Tafuri riesce a dimostrare la peculiarità di quella di Giulio, il suo "portare al limite lo strumento della 'sprezzatura', accentuando la componente ludica"16. Compare a questo punto quello che possiamo considerare il fulcro della costruzione interpretativa del saggio, l'individuazione di un atteggiamento di disincanto ironico da parte dell'artista, la "sottile perversità" che ne caratterizza l'opera¹⁷. Che si esprime anche tramite quelle che Tafuri considera "componenti plebee" e triviali: l'interesse per l'arte paleocristiana e medievale e il ricorso al motivo predominante del bugnato rustico¹⁸. Entrambi configurano – si potrebbe aggiungere – la ripresa e la compresenza nell'architettura giuliesca di temporalità differenti. Il rustico poi manifesta anche una volontà di esibizione del fittizio, una volontà di rappresentazione, che trova in Donato Bramante un precedente diretto¹⁹. Per Giulio, però, la rappresentazione significa portare all'eccesso la trasposizione in artificio dell'opera di natura per eccellenza, il rustico, facendo ricorso a tonalità ludiche²⁰. Ironicamente Giulio rappresenta la dissonanza, secondo Tafuri.

In un passo significativo e forse autobiografico – mi pare che si poss parlare di una forma di identificazione da parte sua con i suoi pers - naggi, e Giulio è certamente uno dei suoi prediletti – Tafuri parla della romanità di Giulio: "il Pippi accetta la denominazione di 'romano': alla sua poetica non è estraneo un programmatico contatto dell'*alto* con il *basso*, vale a dire l'impasto di aulicità e di volgarità sperimentata [*sic*] nella vita quotidiana dell'*urbs*"²¹. E subito dopo indica nella contaminazione propria dell'arte romana un modello per Giulio. Qui, forse, a fianco di Bachtin possiamo collocare – anche se non resa esplicita nel testo – l'interpretazione della tarda romanità di Ranuccio Bianchi Bandinelli, che parla appunto di opposizione fra arte aulica e

14 MASSIMO BULGARELLI 15 TAFURI E GIULIO ROMANO

plebea²². Un contrasto rilevato da Raffaello e Castiglione nella *Lettera a Leone X* – certo non in questi termini, ma significativamente c - gliendo una distanza cronologica – a proposito delle sculture dell'arco di Costantino²³, che quindi potrebbe aver costituito per Giulio un motivo di consapevole riflessione

Da notare che Tafuri in testi diversi fa ricorso a concetti analoghi, che tendono a diventare categorie interpretative e a istituire connessioni più o meno esplicite fra architetture lontane fra loro nel tempo. In uno dei capitoli de *La sfera e il labirinto*, si legge del linguaggio "perversamente chiuso in se stesso" delle architetture di James Stirling. Considerate come un "gioco perverso", e caratterizzate da un approccio ironico dovuto alla volontà di dimostrare che il montaggio di frammenti – proprio dell'opera dell'architetto inglese – non possa essere decodificato se non "per catene di associazioni soggettive". Il che spiega, secondo Tafuri, perché "molte macchine formali di Stirling sembrano cristallizzate nel momento del loro crollo"24. Un'espressione singolarmente prossima a quella utilizzata per descrivere l'effetto del rustico e di altri motivi negli edifici di Giulio Romano: "il Pippi se bra [...] rappresentare elementi congelati un attimo prima di rovinare realmente"25. Non c'è dubbio che le argomentazioni siano differenti - anche se in altre occasioni Tafuri stringe il paragone fra l'architetto inglese e Giulio fino a farlo diventare quasi una sovrapposizion ²⁶ – ma quello che interessa indagare è appunto la valenza interpretativa di queste ricorrenze. Che risulta esplicita se si legge uno dei capitoli iniziali de La sfera e il labirinto, nel quale l'opera di Giovanni Battista Piranesi è individuata come inaugurale della modernità: "l'obiettivo [di Didascalo] è la dimostrazione dell'assoluta arbitrarietà della scrittura architettonica, la sua estraneità a ogni origine 'naturale'"27. Da qui alle abusioni che fondano il linguaggio in Castiglione non c'è che un passo. Nel *Cortegiano* – e nel *De re aedificatoria* – Tafuri riconosce poi un'anticipazione della scoperta seicentesca e settecentesca del "carattere arbitrario e convenzionale delle regole"²⁸. Bisogna chiedersi cosa abbia determinato questo scarto all'indietro nei secoli.

Gli inizi del moderno

Dal 1983 in poi i titoli sull'architettura contemporanea scompaiono dalla bibliografia tafuriana, fatte salve pochissime eccezioni. I corsi universitari, dopo quello sulla Venezia del secondo Quattrocento nel

1981-82, sono dedicati esclusivamente a città e architetti "rinascimentali". Analogamente, quaranta tesi di laurea e otto tesi di dottorato seguite in quegli anni studiano architetti e architettura di età moderna, mentre solo quattro si occupano di argomenti di epoca contemporanea²⁹.

È lo stesso Tafuri, nell'intervista a Passerini, a chiarire i motivi della svolta che lo porta a occuparsi in modo pressoché esclusivo di architettura dei secoli XV e XVI. Alla fine degli anni Settanta si sottopone per la seconda volta a sedute di psicanalisi, terapia dovuta anche, a suo dire, a un distacco dalla politica. Dopo qualche anno, sotto l'influenza dell'analisi, il suo interesse verso la contemporaneità si fonde con quello per gli inizi del mondo moderno³⁰. È significativo che, per rendere più comprensibile questo passaggio, citi *Come Jules Michelet inventò il Rinascimento*, saggio nel quale Lucien Febvre ricostruisce la vicenda che condusse Michelet ad abbandonare la storia medievale per creare il concetto storico di Rinascimento. Vicenda strettamente connessa a una profonda crisi personale: Rinascimento come "rinnovamento totale della vita", benessere, speranza, una vita nuova che subentrò a una "morte sentimentale"³¹.

"Io sentivo – dice Tafuri a sua volta – il rinascere dopo l'analisi, e sentivo come unico argomento di interesse il Rinascimento" Può darsi che questa dichiarazione abbia anche a che fare con l'intenzione di costruire una specifica immagine di sé, ma introduce a una precisa strategia di ricerca, l'individuazione delle relazioni fra Rinascimento e situazione presente. Questa nuova consapevolezza, rispetto ad un ambito di studi da lui già frequentato in precedenza, porta a riprendere in mano il pensiero di Martin Heidegger, il saggio *L'epoca dell'immagine del mondo*, e in particolare il concetto centrale di rappresentazione. Nel linguaggio heideggeriano, il rappresentare è "un porre-innanzi [vor-stellen] che mira a presentare ogni ente in modo tale che l'uomo calcolatore possa essere sicuro [...] dell'ente". Un passaggio epocale che istituisce il mondo come immagine prodotta dall'uomo come *subjectum*³³.

È su questa base che avviene l'individuazione degli inizi della modernità non più nella seconda metà del XVIII secolo, come in *Teorie e storia dell'architettura* e ne *La sfera e il labirinto*, ma ai primi del Quattrocento. E siamo all'ultimo libro di Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, che, pubblicato qualche anno dopo il saggio su Giulio

16 MASSIMO BULGARELLI 17 TAFURI E GIULIO ROMANO

Romano, ne riprende alcuni motivi. Nei primi capitoli si trova il riferimento a un insieme di autori affiancati ad Heidegge, grazie ai quali Tafuri definisce il quadro teorico della sua ricerca: Hans Sedlmay, Robert Klein, Walter Benjamin³⁴. Mentre i testi che esprimono il passaggio epocale sono la Novella del Grasso legnaiolo e Il Cortegiano di Baldassarre Castiglione. Il primo è la storia del cambiamento di identità progettato e imposto da Filippo Brunelleschi e compari al Grasso, una beffa in cui un "codice artificiale [...] viene sostituito a quello naturale, pur rimanendo nell'ambito del verosimile", fino a compiere un "rito sacrificale [che] decreta il trionfo del fittizio e dell spirito di calcolo". Un testo che esplicita il legame fra umanesimo e volontà di potenza, secondo Tafuri riconducibile all'espressione heideggeriana "età del mondo messo in immagine"35. Nel secondo il concetto chiave di sprezzatura è profondamente connesso all'idea di "una lingua in perpetua metamorfosi e a quella dell'infrazione come motore di quest'ultima"³⁶, idea che implica una riflessione su licenza e trasgressione.

Trasposto all'architettura, il discorso chiama in causa per un verso la prospettiva come sistema di controllo integrale del reale, matematizzazione dello spazio visivo, e come modo di pensare l'edificio, per un a tro l'artificiosità delle forme. Espressione, quest'ultima, di "un'intera cultura del fittizio confrontabile con le idee contenute nel Cortegiano. Riprendendo gli studi di Christof Thoenes e Arnaldo Bruschi, Tafuri allude a forme e strutture allestite – in senso proprio – in edifici del tempo, e cita la riproduzione di materiali lapidei con elementi fittizi, rivestimenti in intonaco e stucco, o bugnati eseguiti in laterizio intonacato³⁷. A questo proposito Tafuri precisa che non si tratta di individuare un "influsso" di opere letterarie sulle forme architettoniche, facendo riferimento piuttosto a "mentalità diffuse [...] che attraversano obliquamente le aree dei linguaggi"38. Un'argomentazione che sembra di poter connettere, anche per come vengono formulati alcuni passaggi del discorso, alla sua concezione dell'architettura come linguaggio regolato da una sintassi.

Questo insieme di fenomeni si staglia in contrapposizione a un altro mondo, quello del simbolo e del fondamento: "ciò che fondava la relazione fra bellezza e verità – l'analogismo armonico, all'interno di un sistema sintattico solidamente strutturato – viene indubbiamente tolto"³⁹. Proprio quel sistema di certezze che nelle precedenti opere

di Tafuri era presentato come caratteristica del "classico" – quindi dell'architettura ora divenuta "rappresentativa" – la cui definitiva rotura era collocata a fine Settecent ⁴⁰.

Riassunti, per forza di cose in modo molto stringato, i termini di un ragionamento che si presenta come un nodo di pensiero particolarmente denso, possiamo cominciare da qui per qualche considerazione, e tornare poi al saggio su Giulio Romano. È probabile che l'arretramento di qualche secolo degli inizi del moderno, che comporta un'inversione nell'interpretazione dell'architettura del Rinascimento, sia la conseguenza di quel decennio di studi approfonditi sull'architettura del Quattrocento e del Cinquecento – per effetto dei quali, fra l'altro, l'opera di Rudolf Wittkower da riferimento diventa obiettivo polemico⁴¹ – ma anche di tempi e situazioni indubbiamente diversi. La prima pagina di Ricerca del Rinascimento definisce con chiarezza il punto di partenza del discorso: la volontà di contrastare la "terapia del ricordo" messa in atto dal postmoderno, che attribuisce alle avanguardie storiche e al "movimento moderno" la recisione delle radici, l'amnesia collettiva, e che produce chiacchiericcio sulla storia e sulla memoria. A questo si connette l'intenzione di dimostrare come la novecentesca "scomparsa del referente" abbia origini lontane e possa considerarsi il compimento di una storia di lunga durata⁴². Detto questo, il ricorso ad Heidegger si riduce a pura enunciazione. Che per il filosofo tedesco l'"epoca dell'immagine del mondo" abbia inizio con il *cogito* cartesiano⁴³ non è oggetto di discussione, se ne mutua semplicemente l'impianto teorico. Qualche dubbio poi suscita la centralità del concetto di rappresentazione calato nella cultura dei secoli XV e XVI. Scrive Tafuri: "l'elemento nuovo, rispetto all'intero medioevo, è dunque uno soltanto, ma sostanziale; l'introduzione di un sistema compiutamente rappresentativo"44, che si esplica nel processo di matematizzazione e secolarizzazione la cui espressione principale, quanto all'architettura, è la prospettiva. In questo senso l'interpretazione avanzata a suo tempo su Brunelleschi in L'architettura dell'Umanesimo subisce una specie di procedimento di condensazione. La prospettiva diventa il motivo per eccellenza che esplicita la rottura, il passaggio epocale, mentre in precedenza Tafuri prende in considerazione, oltre agli elementi "linguistici" – recupero dell'antico, invenzione tecnologica, spazialità prospettica – la "rivoluzione compiuta all'interno dei rapporti di produzione" che "spezza la continuità

18 MASSIMO BULGARELLI 19 TAFURI E GIULIO ROMANO

dell'organizzazione collettiva del cantiere tradizionale, [e] fa emergere impetuosamente il tema della moderna divisione sociale del lavoro". Ponendo con ciò l'architetto "all'avanguardia delle nuove classi al potere" ⁴⁵.

La prospettiva come esplicitazione epocale della rappresentazione è considerata da Tafuri in un duplice significato. Come elemento int grante dell'architettura, seguendo in questo un approccio storiografico consolidato, cui ricorre per primo in modo sistematico Giulio Carlo Argan che, studiando Brunelleschi, cerca di dimostrare che l'invenzione della prospettiva sia un passo necessario per la razionalizzazione dello spazio architettonico⁴⁶. Tesi che ha avuto un notevole successo, ripresa da Wittkower e da studiosi cui Tafuri è vicino negli anni Sessanta, Leonardo Benevolo e Arnaldo Bruschi⁴⁷, e da lui stesso che ne fa la chiave di interpretazione principale dell'architettura del Quattrocento ne L'architettura dell'Umanesimo⁴⁸ (una qualche eco è ancora avvertibile nelle sue analisi di progetti e manufatti architettonici in Ricerca del Rinascimento). Tesi messa in discussione da Ludwig Heydenreich e poi superata sulla base di più recenti ricerche sul metodo progettuale di Brunelleschi⁴⁹. E, al riguardo, sarebbe anche opportuno tenere conto di quanto scrivono a proposito della precisione della prospettiva come strumento di rappresentazione alcuni dei protagonisti della scena artistica e architettonica del tempo. Nel De re aedificatoria Alberti parla di "illusorie apparenze" 50 di uno strumento da riservare alla pratica della pittura, mentre Raffaello e Castiglione sono ancora più espliciti: "el quale [l'architetto] dalla linea diminuta non po pigliare alchuna iusta misura, il che è necessario a tale artificio che ricercha tutte le misure perfette in fatto, non quelle che appaiono, e non sono"51. Il che potrebbe suscitare qualche dubbio anche sulla possibilità di indicare esclusivamente nella prospettiva il dispositivo che caratterizza il passaggio epocale.

Il secondo significato attribuito da Tafuri alla prospettiva si presta meglio a un'interpretazione in termini heideggeriani. Una relazione già stabilita da Massimo Cacciari, in un saggio in cui prende le mosse dal Brunelleschi letto da Tafuri: la matematizzazione dello spazio visivo si configura qui come "strumento *tecnico* per la razionalizzazione dell'essere" Prefigurazione della *téchne* moderna, dunque, la prospettiva produce uno spazio "completamente razionale, cioè infinito, costante e omogeneo", scrive Erwin Panofsky⁵³ – altro autore di rife-

rimento – considerabile alla stregua di una macchina che se realizzata integralmente "distorce, svuota e dissecca il vivere", come avviene, secondo Tafuri, negli studioli a tarsie prospettiche e nelle tavole delle prospettive urbane di fine Quattrocent ⁵⁴. Una tesi provocatoria e affascinante, che andrebbe forse riconsiderata alla luce della distinzione avanzata da Heydenreich fra prospettiva pittorica e prospectiva aedificandi: gli strumenti e il bagaglio concettuale della prospettiva, se applicati all'architettura, determinano il ricorso a correzioni ottiche e illusionismo, e dunque l'inclusione fra gli strumenti del progetto dei modi della visione, connessi alla fisiologia uman ⁵⁵. Che poi questo genere di espedienti sia in uso fin dall'antichità e sia utilizzato anche in edifici medieval ⁵⁶ – come peraltro il ricorso a tecniche costruttive per la realizzazione di architetture artefatte – potrebbe suggerire di ripensare la questione della periodizzazione del "Rinascimento". Il paradigma interpretativo che Tafuri espone in apertura del libro appare oggi non del tutto convincente, ma enuclea una questione di grande importanza, la consapevolezza del limite all'interno del quale collocare l'invenzione, non una norma codificata ma un "bisogno di regola" che prevede che la trasgressione – l'infinita varietà delle forme dell'architettura antica su cui si esercitano Alberti, Bramante, Peruzzi, Raffaello, Giulio Romano – fondi la norma. Una continua interrogazione riservata a un pubblico intendente in grado di comprenderne le complesse e raffinate articolazion ⁵⁷.

Dalla parte dei committenti⁵⁸

"Piuttosto che focalizzare l'attenzione sulla formazione delle 'norme' – oggetto di una valanga di studi – sembra [...] più utile prendere in esame il modo in cui, nel cosiddetto Rinascimento, viene concepita la 'produzione di senso'" 199. Uno scarto conseguente a quanto appena osservato. Proprio su questo punto la teorizzazione di un "lungo Rinascimento" tende a proiettare all'indietro nella storia fenomeni, "condizioni epocali" propri della contemporaneità. Sembra che talvolta Tafuri consideri gli architetti antichi come se fossero contemporanei. Non perché la sua analisi pecchi di anacronismi, ma perché la sua interpretazione del moderno, gli strumenti concettuali di cui si serve, fondendosi con un approccio storiografico vasariano - ancora ben saldo e presente negli studi a distanza di secoli – produce immagini eroicizzanti di architetti, e paradossalmente può produrre immagini impoverite di

20 MASSIMO BULGARELLI 21 TAFURI E GIULIO ROMANO

architetture. Il sospetto è che "la constatazione dell'avvenuta perdita di significati pubblici da parte dell'architettura [...] in particolare al livello della comunicazione linguistica", l'idea dell'architettura come "oggetto trascurabile" e completamente ineffettuale, priva di funzione sociale e di carica utopica – e anzi, al contrario, portatrice di un'utopia regressiva⁶⁰ – si proietti sul passato rendendo anche il "linguaggio" architettonico quattro e cinquecentesco di esclusiva pertinenza dell'architetto, di conseguenza un linguaggio che non può parlare che di sé. Significativo il fatto che in un passo del capitolo su Piranesi de La Sfera e il Labirinto, riferendosi al saggio di Cacciari citato in precedenza, Tafuri affermi che le Carceri e il Campo Marzio piranesiani mettano in crisi definitivamente il "linguaggio in quanto norma di azione sul mondo", il che significa "rivendicare un'autonomia assoluta per quel linguaggio"61. La trasposizione all'indietro degli inizi del Moderno sembra implicare anche la trasposizione dell'interpretazione. Può darsi che questo abbia a che fare, negli ultimi anni della produzione di Tafuri, con l'intenzione dichiarata di superare definitivamente le tesi di Wittkower – per il quale la peculiarità dell'"architettura dell'Umanesimo" va ricercata precisamente nel significato tutto intellettivo su cui questa si fonda – che nel secondo dopoguerra hanno dominato a lungo la scena della storia dell'architettura, e dell'architettura⁶². E anche con l'avversione per l'"iconologia selvaggia", esplicitata nella "facile applicazione di simbolismi archetipici, malamente sorretti da grucce junghiane"63. Peraltro, come si è detto, il passaggio epocale alla modernità comporta per Tafuri il declino inesorabile dell'universo simbolico.

A proposito di questa concezione dell'architettura – e del modo di studiarla – troviamo una certa corrispondenza e consequenzialità fra una pagina del bellissimo capitolo di *Teorie e storia dell'architettura* dedicato all'*Architettura come metalinguaggio*, il primo capitolo di *Ricerca del Rinascimento* e il saggio su Giulio Romano. Considerando la funzione critica dell'ironia, nel libro del 1968, Tafuri riflette su un grupp di artisti: oltre a Giulio Romano, Paul Klee, Johannes Anglicus, Bernini e continuatori, Jean Androuet du Cerceau, Alessandro Antonelli, Philip Johnson e Paul Rudolph. E parla di "ambigua testimonianza circa i limiti del linguaggio": "quella dell'ironia è una 'critica interrotta', ripiegata su se stessa''⁶⁴. Un'osservazione forse debitrice del pensiero hegeliano⁶⁵ che vale, in questo caso, per personaggi vissuti in un arco cronologico

che si estende dalla metà del XIII al XX secolo. In seguito si aggiungeranno alla serie James Stirling – lo si è detto – e Philibert de L'Orme⁶⁶. L'ironia diventa poi la principale chiave interpretativa per l'opera di Giulio. E, nonostante cambi sostanzialmente il giudizio di Tafuri su di essa – si passa dall'ironia come critica interrotta all'ironia come fattiva resistenza all'epoca della rappresentazione, come vedremo, da Hegel a Nietzsche verrebbe da dire – sembra riaffiorare questa idea del ripiegamento del linguaggio architettonico, che diventa autonomia del linguaggio architettonico. Il che chiama in causa – almeno indirettamente – la questione del committente. Che non può essere ignorata all'altezza dei testi sul Rinascimento. E infatti:

il bisogno di rappresentare e di rappresentarsi lega artisti e committenti. Ma non nella forma della coincidenza dei rispettivi intenti, bensì in modo dialettico; *per tangenze*, si potrebbe dire [...] si delineano molti modi di reciproca strumentalizzazione fra programmi e maniere artistiche.⁶⁷

Una considerazione decisamente sofisticata, che tende a separare le intenzioni dei committenti dalla cultura architettonica, legittimando una lettura autonoma dell'architettura, e per converso uno studio più propriamente storico della figura dei committenti. Peraltro lo studio delle forme architettoniche in quanto tali è una prassi ben presente nelle ricerche degli studiosi internazionali⁶⁸ con i quali Tafuri entra in relazione negli anni Ottanta e Novanta per realizzare una serie di mostre diventate capisaldi degli studi sull'architettura "rinascimentale". Ma nella riflessione di Tafuri questo approccio sembra avere radici anche nella sua storia intellettuale, e nel saggio su Giulio Romano produce una divaricazione fra i paragrafi dedicati all'architetto e quelli dedicati ai committenti, che sono in reciproca relazione *per tangenze*. E produce anche qualche esito significativo

Troviamo un primo accenno quando, occupandosi di irregolarità e scarti esibiti come "specifici strumenti di linguaggio", Tafuri rimanda la questione del loro significato ("tralasciamo, per ora, di chiederci cosa tale linguaggio voglia comunicare")⁶⁹. Ma la prima notazione di rilevo appare in uno dei primi paragrafi dedicati ai committenti, quando Tafuri prende posizione rispetto a una polemica osservazione di Ernst Gombrich. Il quale, tornando sui suoi studi giulieschi, critica

22 MASSIMO BULGARELLI 23 TAFURI E GIULIO ROMANO

l'articolo nel quale Richard Tuttle e Kurt Forster propongono un'interpretazione iconografica della facciata verso il giardino di palazzo Te, considerando l'architettura dell'edificio come una forma di propaga - da imperiale⁷⁰. Si può essere più o meno d'accordo sul temine "propaganda" – magari lo si può usare appunto fra virgolette – e dissentire su alcune considerazioni riguardanti le forme architettoniche avanzate nell'articolo in questione, ma mi pare che l'ipotesi nella sostanza sia perfettamente legittima. Tafuri si dice d'accordo con Gombrich, sostenendo che notazioni del genere sono appropriate piuttosto per l'appartamento di Troia, residenza ufficiale di Federico Gonzaga allestita da Giulio in palazzo ducale⁷¹. Per poi lasciar cadere l'argomento, o meglio per adottare un approccio laterale al tema, uno scarto interpretativo. Su cui tornerò.

Prima però consideriamo un altro testo, strettamente connesso al saggio su Giulio. In un articolo pubblicato nel 1988 – quindi scritto nel periodo in cui si preparava la mostra mantovana – e poi ripreso in Ricerca del Rinascimento, Tafuri si occupa del palazzo di Carlo V a Granada⁷². Dopo un'analisi delle forme del palazzo e dei disegni superstiti, avanza l'ipotesi che Pedro Machuca, fino ad allora considerato autore del progetto, ne sia soltanto l'esecutore durante la prima fase del cantiere, e che la responsabilità dell'idea iniziale sia da attribuire a Giulio Romano. Una delle pagine dedicate alla letteratura precedente contiene la critica all'interpretazione simbolica della pianta dell'edificio – quadrato, cerchio, ottagono – cui era attribuita, insieme alla rotonda della cattedrale granadina, la valenza di simbolo imperiale⁷³. Tafuri, nel costruire l'ipotesi dell'attribuzione a Giulio, sostiene che la soluzione della facciata meridionale del palazzo, scandita da ordini laterali che si interrompono bruscamente scontrandosi con la portada centrale, su cui è allestita una serliana, derivi dal palazzo di Diocleziano a Spalato. E trovi corrispondenza nella facciata sul giardino di palazzo Te. A Giulio poi andrebbe riferita la conoscenza del teatro marittimo di Villa Adriana, che costituisce il modello del celebre cortile circolare di Granada. A questo punto, individuati due modelli antichi imperiali, Tafuri non si domanda se questa specifica connotazione di quegli edifici fosse nota al tempo, all'architetto, al committente, o a un eventuale consulente umanistico, il che comporterebbe, secondo lui, l'esistenza di un programma precedente il progetto. E invece ribalta l'approccio tradizionale, sostenendo che il progetto di Giulio

anticipa il programma celebrativo monarchico-imperiale, interpretandolo autonomamente attraverso un ragionamento condotto solo *per architecturam*. E dunque che "la programmaticità dell'opera sarebbe conseguente alle scelte di un artista e non loro presupposto" ⁷⁴. Il che probabilmente va letto insieme all'accoglimento della critica di Gombrich, di cui sopra. E risulta una chiara applicazione dell'idea della divaricazione delle intenzioni fra architetto e committente, e dell'autonomia dell'architettura. È significativo il fatto che questa conclusione compaia in modo così esplicito nella seconda versione del saggio, una volta inserito nel libro che programmaticamente espone casi storici in cui si manifesta un'opposizione allo spirito del tempo⁷⁵.

Tafuri stesso indica come precedente diretto del suo ragionamento su Granada gli esiti della ricerca su San Francesco della Vigna a Venezia, con analogo ribaltamento – rispetto all'interpretazione di Wittkower – fra progetto e memoriale di Francesco Zorzi, quest'ultimo riconosciuto come giustificazione a posteriori del precedente. Risultato storiografico rivendicato come superamento dell'"iconologia selvaggia", chiaro obiettivo polemico, come si è detto.

Tornando ai committenti di Giulio Romano, Tafuri prende in considerazione Gregorio Cortese, Federico e Ercole Gonzaga con l'intento di "capire quale tipo di rapporto si sia instaurato fra un linguaggio artistico così particolare, come quello di Giulio, e i *desiderata* dei committenti".

Il rinnovamento della cattedrale di San Pietro a Mantova, patrocinato dal cardinale Ercole, costituisce un caso studio particolarmente interessante a causa della decisione di realizzare un impianto a cinque navate e di separarle utilizzando colonne trabeate. Soluzioni che rimandano entrambe alle forme del San Pietro costantiniano, quando all'epoca (1545) Paolo III, acerrimo nemico di Ercole Gonzaga, aveva dato nuovo impulso al processo di progettazione della nuova basilica. L'ipotesi avanzata a ragion veduta da Tafuri è che le forme del San Pietro mantovano si debbano ad "assimilazione, e non [a] puntuale imitazione", con un implicito rimando a un altro famoso saggio di Ernst Gombrich – che distingue fra imitazione pedissequa e processo di appropriazione e rielaborazione dei modelli – facendo riferimento a soluzioni del tutto estranee al modello costantiniano che Giulio con questo combina nell'edifici ⁷⁷. Escludendo in tal modo che, sulla base delle riprese petrine si possa negare, ad esempio, la possibilità che sia

24 MASSIMO BULGARELLI 25 TAFURI E GIULIO ROMANO

stato progettato un ambulacro, come pure è stato sostenuto sulla base di un'interpretazione troppo rigida del concetto di imitazione⁷⁸. La conclusione di Tafuri è che la fabbrica parli non tanto di una polemica nei confronti del cantiere romano – con relative implicazioni religiose ed eterodosse – quanto genericamente "della personalità del cardinale Ercole". Il passo successivo è il riconoscimento della capacità di Giulio di soddisfare committenti molto diversi – per convinzioni, status, modi di vita – grazie alla sua straordinaria "capacità di stimolare emozioni" e di giocare su registri diversi, in architettura come in pittura⁷⁹. Un'affermazione senz'altro condivisibile, che tuttavia in definitiva lascia in sospeso la questione di come, e se, possa funzionare caso per caso – specificamente – la relazione fra artista e committente Ultimo banco di prova è il confronto con l'ambiente di corte. Interlocutore privilegiato potrebbe essere Federico II Gonzaga, marchese, poi duca, di Mantova. E invece il saggio si conclude con un'analisi di motivi presenti nel Cortegiano, che anticipano quelli poi esposti in Ricerca del Rinascimento, di cui si è parlato in precedenza⁸⁰. Uno scarto che si deve, probabilmente, a motivi diversi. All'epoca della stesura del saggio la letteratura disponibile sulla figura del signore di Mantova è decisamente sparuta, contrariamente a quanto si può dire per gli studi sul cardinale Ercole e su Gregorio Cortese, abate di San Benedetto Po, sui quali infatti Tafuri si sofferma in modo analitico. Inoltre, il discorso di Castiglione sembra corrispondere bene, fatti naturalmente i debiti distinguo, ai modi architettonici di Giulio. Di cui peraltro il gentiluomo mantovano è amico e tramite per il suo arrivo a Mantova. Compare qui l'idea di considerare gli argomenti esposti nel libro di Castiglione espressione di una mentalità diffusa comune ai membri della corte come agli artisti che al pubblico della corte si riferiscono. E che, come Giulio – si potrebbe aggiungere – in alcuni casi della corte fanno parte. Quindi la trasgressione, la sprezzatura, e infine il gioco - con inevitabile riferimento, fra gli altri, a Johan Huizinga⁸¹ - costituiscono l'ambito all'interno del quale collocare l'architettura giuliesca, secondo Tafuri.

Su questo il saggio si conclude, su Giulio come "giocatore primo" nell'universo cortigiano dell'artificio e del gioco, e sulla componente "libertina" della sua arte⁸².

Questa analisi rispetta l'intenzione enunciata già nel 1983 di orientare la ricerca verso i "contesti" e di includere quello che la storiografia tradizionale tralascia? Cioè quanto viene enunciato come un programma

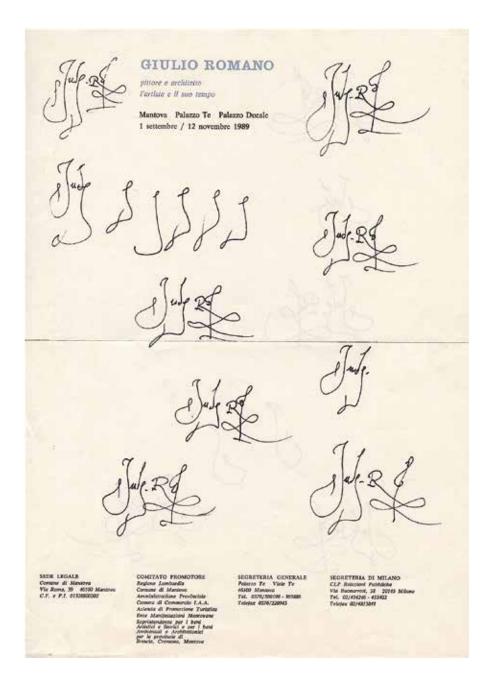
andrà riconosciuto che l'oggetto artistico va interrogato, prima che nella sua individualità, come teste chiamato a deporre circa i ruoli ad esso assegnati dalla (o dalle) mentalità dell'epoca cui esso appartiene circa il suo significato economico, circa la sua funzione pubblica, i modi di produzione in esso incorporati, le strutture di rappresentazione (= ideologie) che lo condizionano o di cui è autonomo enunciatore.⁸³

Si tratta, come si è detto fin dall'inizio, di un saggio che es one i temi di una monografia, e come tale – per forza di cose – non rispon e compiutamente alle intenzioni. Fra l'altro, la procedura a carico dell'oggetto artistico tende a isolarlo, per i motivi su cui mi sono soffermato. E probabilmente anche per un altro, chiaramente formulato nel contributo di Tafuri al convegno svoltosi in concomitanza della mostra mantovana. Un intervento su Giulio Romano e Jacopo Sansovino che intende dimostrare come le esperienze più eccentriche dei due architetti – le case Moro e la Rustica – vadano considerate per motivi diversi l'esito di una forma di resistenza. L'uno per la rinuncia all'architettura, il silenzio, l'altro per la parodia dell'architettura, la perversità. L'intenzione è quella di cogliere il punto preciso in cui l'architetto esprima la sua idea dell'architettura, il balenare di un'intuizione che sfugge alle imposizioni dell'epoca⁸⁴. Non a caso, Tafuri, parlando di artisti che talvolta hanno l'occasione di praticare un'opposizione, accenna a Menocchio, il personaggio di cui Carlo Ginzburg ricostruisce la storia e le convinzioni, affrontando il problema storiografico di evitare interpretazioni iconducibili anche indirettamente alla cultura dominante⁸⁵.

Questa interpretazione determina la definitiva divaricazione fra l'a - chitettura di Giulio e la volontà del suo principale committente, Federico Gonzaga, e la rinuncia a prendere in considerazione l'eventuale, e molto probabile, significato politico delle forme di palazzo Te e di quanto viene realizzato negli anni trenta a palazzo ducale.

Secondo Tafuri, in quelle due architetture Sansovino e Giulio si sottraggono al destino dell'età della rappresentazione, eroicamente. Un generoso paradosso – per cui "nulla [...] è *dato per passato*" ⁸⁶ – che esprime la volontà di un riscatto politico della storia.

26 MASSIMO BULGARELLI 27 TAFURI E GIULIO ROMANO



Manfredo Tafuri, prove calligrafiche sulla firma di Giulio Romano Carta intestata della mostra su Giulio Romano del 1989

Note

Ho discusso dei temi affrontati in questo saggio con Amedeo Belluzzi, Matteo Ceriana, Giovanna Curcio, Francesco Dal Co, Francesco Paolo Fiore.

- 1. M. Tafuri, *Giulio Romano: linguag-gio, mentalità, committenti*, in *Giulio Romano*, catalogo della mostra (Mantova 1989), Electa, Milano 1989, pp. 14-63. La citazione è da A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, Cosimo Panini, Modena 1998, p. 265.
- 2. A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Einaudi, Torino 1983.
- 3. History as Project: An Interview with Manfredo Tafuri, in "ANY: Architecture New York", n. 25-26, 2000, Being Manfredo Tafuri: WICKEDNESS, ANXIETY, DISENCHANTMENT, p. 53, traduzione mia, anche nelle citazioni seguenti.
- 4. B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, I, XXXV, a cura di G. Carnazzi, Rizzoli, Milano 1987, p. 93. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 19. Citato anche, ad esempio, in Id., *Ricerca del Rinascimento*. *Principi*, *città*, *architetti*, Einaudi, Torino 1992, p. 7, nel primo capitolo del quale Tafuri riprende temi esposti nel saggio su Giulio Romano.
- 5. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 15-20.
- 6. Ivi, p. 20.

- 7. M. Tafuri, Teorie e storia dell'architettura, Laterza, Roma-Bari 1973, 3a ed., pp. 199-260; Id., La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70, Einaudi, Torino 1980, pp. 3-29. Su Bettini e Tafuri, A. Vidler, Histories of the Immediate Present: Inventing Architectural Modernism, MIT Press, Cambridge (MA) 2008; tr. it. Storie dell'immediato presente, Zandonai, Rovereto 2012, p. 192. Da segnalare anche S. Bettini, Problemi di semiologia, in "Bollettino CISA", n. 11, 1969, pp. 319-337, si tratta della conferenza tenuta in occasione dell'XI Corso internazionale di storia dell'architettura. Tafuri comincia a partecipare alle attività del Centro Andrea Palladio dal 1967, e nel 1969 tiene una conferenza sulla committenza delle ville palladiane, Sommario, ivi, p. 498, pubblicata nello stesso numero del Bollettino.
- 8. A. Vidler, *Storie dell'immediato presente*, cit., p. 193.
- 9. Contrariamente a Bettini, ad esempio *Problemi di semiologia*, cit., p. 323. Secondo Tafuri l'autonomia del linguaggio costituisce un aspetto fondativo del moderno, lo vedremo più avanti.
- 10. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 20-53.
- 11. Si vedano le considerazioni di Tafuri a questo riguardo in *History as Project*, cit., p. 63.
- 12. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 20; a p. 37 fa riferimento al "bipolarismo" individuato da Gombrich nell'opera di Giulio. E. H. Gombrich, *Zum Werke Giulio Romanos. I. Der*

- Palazzo del Te, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien", 8, 1934, pp. 79-104, trad. it. in *L'opera di Giulio Romano. Il palazzo del Te*, a cura di F. Bucci, M. Bulgarelli, Tre Lune, Mantova 2016, 2a ed., pp. 42-59, testo inaugurale per la storiografia sull'architettura di Giulio Romano.
- 13. Un esempio dei pregiudizi e delle incomprensioni che gravano sull'architettura di Giulio all'inizio dell'Ottocento, probabilmente analoghi a quelli che decisero degli interventi su palazzo Te nel secolo precedente in C. d'Arco, *Istoria della vita e delle opere di Giulio Pippi Romano*, Fratelli Negretti, Mantova 1842, 2a ed., p. 46. Sulla storia delle trasformazioni del palazzo, A. Belluzzi, *Palazzo Te a Mantova*, cit., pp. 229-279.
- 14. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 25-53. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*; tr. it. Einaudi, Torino 1979.
- 15. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi. Il cosmo di un mugnaio del '500*, Einaudi, Torino 1976, pp. 14-15. Su Ginzburg, che ospita *L'armonia e i conflitti* nella collana Microstorie da lui diretta, e Tafuri, C. Keyvanian, *Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories*, in "Design Issues", n. 1, 2000, pp. 6-7.
- 16. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 22-29. A questo proposito Tafuri si concede un'allusione freudiana, sostenendo che le tonalità paradossali cui Giulio spinge la sprezzatura si avvicinano al "motto di spirito", ivi, p. 32.

- 17. Ivi, p. 29. Nelle diverse occasioni in cui si occupa di Giulio Romano, Tafuri torna sul tema dell'ironia, pur attribuendogli talvolta valenze diverse: M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, Officina Edizioni, Roma 1966, pp. 48-54; Id., *L'architettura dell'Umanesimo*, Laterza, Roma-Bari 1976, 3a ed., pp. 151-152; Id., *Teorie e storia dell'architettura*, cit., pp. 133-134.
- 18. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 30-37.
- 19. Ivi, p. 37, p. 53.
- 20. Ivi, pp. 37-41.
- 21. Ivi, p. 37.
- 22. R. Bianchi Bandinelli, *Arte plebea*, in "Dialoghi di archeologia", n. 1, 1967, pp. 7-19.
- 23. J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources (1483-1602)*, Yale University Press, New Haven and London 2003, p. 504.
- 24. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., pp. 327-330.
- 25. Id., Giulio Romano, cit., p. 41.
- 26. Ottobre 1990: Manfredo Tafuri parla di James Stirling, in "Casabella", n. 747, 2006, pp. 68-77, in particolare p. 76. Si tratta della trascrizione di una conferenza tenuta da Tafuri a Bologna, alla presenza di Stirling.
- 27. M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., p. 59.
- 28. Id., Ricerca del Rinascimento, cit.,

- p. 12.
- 29. Una bibliografia degli scritti di Tafuri si trova in "Casabella", n. 619-620, 1995, *Il progetto storico di Manfredo Tafuri*, pp. 170-175. Si veda sugli studi del decennio seguente il 1983, F. P. Fiore, *Autonomia della storia*, ivi, pp. 106-110. L'elenco dei corsi universitari si trova in https://it.wikipedia.org/wiki/Manfredo_Tafuri (consultato il 10 ottobre 2018). L'elenco delle tesi di laurea sul sito della biblioteca di ateneo dell'Università Iuav di Venezia.
- 30. History as Project, cit., p. 61.
- 31. L. Febvre, *Comment Jules Michelet inventa la Renaissance*, in *Studi in onore di Gino Luzzatto*, Giuffrè, Milano 1950; tr. it. in *Problemi di metodo storico*, Einaudi, Torino 1976, 3a ed., pp. 60-63.
- 32. History as Project, cit., p. 61.
- 33. M. Heidegger, *Die Zeit des Weltbildes*, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt am Main 1950; tr. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 81-89.
- 34. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 20. Un commento sul gruppo in A. Vidler, *Storie dell'immediato presente*, cit., pp. 198-199, p. 202.
- 35. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. 1-5, pp. 21-22.
- 36. Ivi, p. 7.
- 37. Ivi, p. 13, p. 15, pp. 22-23.
- 38. Ivi, p. 9.

- 39. Ivi, p. XX.
- 40. Si veda "L'architetto scellerato": G. B. *Piranesi, l'eterotopia e il viaggio*, capitolo iniziale di M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, cit., pp. 33-75. Tafuri dedicò una lezione del corso su Piranesi, il 21 novembre 1980, all'analisi del "classico" come sistema.
- 41. Come scrive acutamente Joseph Connors, *Ricerca del Rinascimento* è il Wittkower degli anni novanta, J. Connors, *Cultura del fittizio*, in "L'indice dei libri del mese", n. 8, 1992, e certamente questa era l'intenzione di Tafuri. Del suo rapporto con Wittkower, Tafuri parla in *History as Project*, cit., pp. 53-54.
- 42. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. XIX-XX. Anche M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986, 2a ed., pp. 230-234.
- 43. M. Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, cit., p. 84.
- 44. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 20.
- 45. M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, cit., pp. 19-20. Il riferimento è all'episodio del licenziamento dei maestri e manovali dal cantiere della cupola di Santa Maria del Fiore nel 1430, A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Il Polifilo, Milano 1976, pp. 96-97.
- 46. G. C. Argan, The Architecture of Brunelleschi and the Origins of Perspective Theory in the Fifteenth Century, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", n. 9, 1946,

pp. 96-121.

47. R. Wittkower, *Brunelleschi* and 'Proportion in Perspective', in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", n. 3/4, 1953, pp. 275-291; L. Benevolo, *Storia dell'architettura del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1968; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Laterza, Roma-Bari 1969.

48. M. Tafuri, *L'architettura dell'Umanesimo*, cit., pp. 15-88.

49. L. H. Heidenreich, Strukturprinzipien der Florentiner Frürenaissance-Architektur: Prospectiva aedificandi, in Studien zur Architektur der Renaissance. Ausgewählte Aufsätze, Wilhelm Fink Verlag, München 1981, pp. 130-139. H. Saalman, Filippo Brunelleschi. The Buildings, The Pennsylvania State University Press, University Park 1993, pp. 70-75, 348-358. Si veda la condivisibile critica all'articolo di Wittkower in M. Trachtenberg, To Build Proportions in Time, or Tie Knots in Space? A Reassessment of the Renaissance Turn in Architectural Proportions, in "Architectural Histories", 2014, n. 13, pp. 1-3.

50. L. B. Alberti, *L'architettura. De re aedificatoria*, a cura di G. Orlandi, Il Polifilo, Milano 1966, p. 98 (II. 1)

51. J. Shearman, *Raphael in Early Modern Sources*, cit., p. 508.

52. M. Cacciari, *Vita Cartesii est simplicissima*, in "Contropiano", n. 2, 1970, pp. 375-399, in particolare p. 376. Tafuri lo cita e lo commenta in *La sfera e il labirinto*, cit., p. 27, p. 47.

53. E. Panofsky, Die Pespektive als

"symbolische Form", in "Vorträge der Bibliothek Warburg", 1924-25, pp. 258-330; tr. it. La prospettiva come "forma simbolica", in La prospettiva come "forma simbolica" e altri saggi, Feltrinelli, Milano 1973, 3a ed., p. 37. Tafuri fa riferimento al saggio di Panofsky in Ricerca del Rinascimento, cit., pp. 15 e 20.

54. Ivi, p. 23.

55. L. H. Heidenreich, *Strukturprinzipien der Florentiner Frürenaissance-Architektur*, cit., pp. 130-139.

56. A titolo di esempio, a fronte di una vastissima letteratura, si veda la sintesi di F. Cecchini, *Ottica*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Treccani, Roma 1998, voce consultabile on line, www. treccani.it.

57. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 5, p. 9.

58. Titolo di uno degli ultimi capitoli in M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 53-57.

59. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 5.

60. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'ar-chitettura*, cit., p. 202; Id., *La sfera e il labirinto*, cit., p. 323, e p. 324: "là dove l'architettura contemporanea pone con ostentazione il problema del suo significato è quindi da vedere lo scintillare di un'utopia regressiva".

61. Ivi, p. 47.

62. H. E. Millon, Rudolf Wittkower, "Architectural Principles in the Age of Humanism": Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture, in "The Journal of the Society of Architectural Historians", n. 2, 1972, pp. 83-91; A. A. Payne, Rudolf Wittkower and Architectural Principles in the Age of Modernism, ivi, n. 3, 1994, pp. 322-342; F. Benelli, Rudolf Wittkower versus Le Corbusier: A Matter of Proportion, in "Architectural Histories", n. 8, 2015, pp. 1-11.

63. A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, cit., p. 9.

64. M. Tafuri, *Teorie e storia dell'ar-chitettura*, cit., pp. 133-135.

65. Come mi suggerisce Francesco Paolo Fiore. G. W. F. Hegel, *Ästhetik*, Aufbau-Verlag, Berlin 1955; tr. it. *Estetica*, Einaudi, Torino 1972, pp. 75-81.

66. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 14.

67. Ivi, p. 21.

68. Qualche considerazione da parte di Tafuri in *Per una storia storica. Pietro Corsi intervista Manfredo Tafuri*, in "La rivista dei libri", aprile, 1994.

69. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 32.

70. E. Gombrich, Architecture and Rethoric in Giulio Romano's Palazzo del Te, in New Light on Old Masters, Phaidon Press, Oxford 1986; tr. it. Architettura e retorica nel Palazzo del Te di Giulio Romano, in Antichi maestri, nuove letture. Studi sull'arte del Rinascimento, Einaudi, Torino 1987, pp. 184-185. K. W. Forster, R. Tuttle, The Palazzo del Te, in "Journal of the

Society of Architectural Historians", n. 4, 1971, pp. 276-280.

71. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 53.

72. M. Tafuri, *Il palazzo di Carlo V a Granada: architettura «a lo romano» e iconografia imperiale*, in "Ricerche di Storia dell'arte", n. 32, 1987, *El siglo de oro. Architettura spagnola del '500*, a cura di C. Tessari, pp. 4-26; Id., *Ricerca del Rinascimento*, cit., pp. 255-305, a cui faccio riferimento.

73. Ivi, pp. 277-279.

74. Ivi, pp. 285-287 e 291-292.

75. Ivi, p. 24.

76. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., pp. 53-60.

77. Ivi, pp. 55-56 e M. Tafuri, *Il duo-mo di Mantova*, 1545 sgg., in *Giulio Romano*, cit., p. 552. E. Gombrich, *The Style all'antica: Imitation and Assimilation*, in *Norm and Form*, Phaidon Press, London 1966; tr. it. *Lo stile all'antica: imitazione e assimilazione*, in *Norma e Forma. Studi sull'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino 1973, pp. 178-188, dedicato in buona parte a Giulio Romano.

78. L. Fairbairn, in *Splendours of the Gonzaga*, catalogo della mostra (London 1981-1982), a cura di D. Chambers, J. Martineau, A. Pizzi, Cinisello Balsamo 1981, pp. 205-206.

79. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 52, pp. 56-57.

80. Ivi, pp. 58-60.

MASSIMO BULGARELLI 33 TAFURI E GIULIO ROMANO

- 81. J. Huizinga, *Homo ludens*, Pantheon, Amsterdam 1939; tr. it. Einaudi, Torino 1973.
- 82. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cit., p. 59.
- 83. A. Foscari, M. Tafuri, *L'armonia e i conflitti*, cit., p. 7.
- 84. M. Tafuri, *Giulio Romano e Jacopo Sansovino*, in *Giulio Romano*, atti del convegno (Mantova 1989), Accademia Nazionale Virgiliana, Mantova 1989, p. 102. Interpretazione di Giulio Romano contenuta in embrione già in M. Tafuri, *L'architettura del Manierismo nel Cinquecento europeo*, cit. pp. 49-50.
- 85. *History as Project*, cit., p. 62. C. Ginzburg, *Il formaggio e i vermi*, cit., pp. XI-XXV e *passim*.
- 86. M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, cit., p. 24. Sulla dimensione politica della ricerca di Tafuri, anche nelle ultime opere, C. Keyvanian, *Manfredo Tafuri: From the Critique of Ideology to Microhistories*, cit.

34 MASSIMO BULGARELLI

Machine et mémoire. Manfredo Tafuri e Le Corbusier

Maria Bonaiti

Il saggio Machine et mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier di Manfredo Tafuri viene pubblicato per la prima volta nel 1983, a introdurre il decimo dei trentadue volumi che raccolgono le riproduzioni dei disegni di Le Corbusier conservati presso la Fondation Le Corbusier di Parigi¹. Affiancato da un testo di Stanislaus von oos, che restituisce una veduta d'insieme dell'urbanistica di Le Corbusier tra il 1910 e il 1935, l'intervento di Tafuri appare piuttosto concentrarsi su un progetto particolare – il Plan Obus realizzato per Algeri tra il 1931 e il 1932² – la cui analisi offre l'occasione per ampliare lo sguardo all'intera opera dell'architetto, nel tentativo di cogliere il complesso rapporto che nel suo lavoro unisce architettura, pittura e urbanistica. Machine et mémoire viene quindi pubblicato nel 1984 sulle pagine di "Casabella" per riapparire nel 1987, in occasione del centenario della nascita di Le Corbusier, nella monografia curata da H. Allen Brooks - che si compone dell'insieme degli scritti originariamente pubblicati nei principali volumi Garland⁴ – e infine tra i testi raccolti nello stesso anno in Le Corbusier, une encyclopédie⁵.

È alla fine degli anni Sessanta che bisogna risalire per ritrovare le prime riflessioni dedicate da Tafuri alla figura di Le Corbusier quando, agli esordi della carriera, lo storico romano viene chiamato a insegnare all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia⁶. Nel 1968 esce *Teoria e storia dell'architettura*, in cui Tafuri affronta la problematica questione del rapporto tra progetto e storia nell'ambito di una rifle - sione volta a individuare la natura specifica dell'"antistoricismo del movimento moderno", riconoscendo nel lavoro di Le Corbusier "una lezione insuperata". Nel 1969 viene pubblicato *Per una critica dell'ideologia architettonica*, accolto in "Contropiano"⁸, nelle cui pagine si ritrovano passaggi decisivi intorno all'opera dell'architetto poi approfonditi, nel 1973, in *Progetto e Utopia*⁹ e parzialmente ripresi, nel 1979, in "AMC. Architecture mouvement continuité"¹⁰.

Si tratta di una fase cruciale per gli studi lecorbuseriani. A tre anni infatti dalla morte dell'architetto, avvenuta il 27 agosto 1965, la Fondazione parigina a lui intitolata (e da lui predisposta) apre i propri archivi agli studiosi, inaugurando una ricca successione di pubblicazioni.

Nel 1968 è data alle stampe la monografia di Stanislaus von Moos Le Corbusier: Elemente einer Synthese¹¹), che insieme al successivo Le Corbusier: l'architecte et son mythe¹², del 1971, costituisce una pietra miliare nella storiografia lecorbuseriana, cui Tafuri contrappone una personale interpretazione che non sembra subire significative revisioni nel corso degli anni. Al Le Corbusier "platonico", tratteggiato da von Moos, Tafuri preferisce i "disincanti" del Plan Obus – osservato in dettaglio sin dalle pagine di "Contropiano" – entrando così nel vivo di un dibattito che lo convince a riconoscere nel lavoro di Le Corbusier l'espressione di una lucidità che non sembra avere paragoni nell'ambito della cultura progressista europea. E nello scegliere il piano per Algeri come oggetto di indagine Tafuri appare pionieristico. Nel 1960 era uscita la Storia dell'architettura moderna di Leonardo Benevolo. In un capitolo del libro, prudentemente intitolato L'avvicinamento ai problemi urbanistici, Benevolo dedica una sezione all'urbanistica di Le Corbusier, accompagnando il testo con diverse immagini, tra le quali una veduta d'insieme del Plan Obus; tuttavia, la narrazione è rivolta esclusivamente alla descrizione del modello della Ville Radieuse, da cui Benevolo fa derivare, senza alcuna distinzione, tutti i progetti degli anni Trenta, compreso quello algerino. Non diversamente von Moos, il quale ancora nel 1983 – pur isolandolo per le sue forme – giunge ad interpretare il piano al più come "una proposta che indica come migliorare la situazione abitativa in aree periferiche con l'aiuto di un'autostrada urbana" poiché, egli aggiunge sorprendentemente, "in un'economia capitalista è più agevole trovare fondi per la costruzione di autostrade che per la costruzione di alloggi"¹³. Ad eccezione dell'intuizione di Tafuri, bisogna attendere gli studi di Mary McLeod nei primi anni Ottanta per ritrovare un'analoga attenzione nei confronti del Plan Obus¹⁴. Nel piano algerino la storica americana individua, infatti, un problematico elemento di discontinuità della produzione lecorbuseriana, avviando un'indagine sistematica, che le consentirà di calare il progetto in un preciso contesto storico e politico¹⁵, offrendo inedite basi documentarie, assunte in seguito da Tafuri per confermare le analisi maturate sulle pagine di "Contropiano" a partire da un'osservazione del progetto colto nell'astrazione delle sue forme.

La critica avviata da Tafuri alle linee portanti dell'ideologia architettonica si snoda peraltro, da subito, sullo sfondo di una più ampia teoria

politica ("così come essa si è sviluppata nelle più avanzate ricerche del pensiero marxista dal 1960 a oggi"16), che ne costituisce il presupposto, da cui evincere gli strumenti necessari a decodificare i giudizi proposti. In *Progetto e utopia* a Le Corbusier viene dedicato un intero capitolo, che riprende sostanzialmente quanto esposto su "Contropiano", per arricchirsi tuttavia di molteplici riferimenti alle più recenti indagini archivistiche. Negli studi di Brian Brace Taylor dedicati al complesso di Pessac, ad esempio, Tafuri riconosce "l'inizio di un nuovo filone di studi, destinato a rivedere radicalmente i giudizi acquisiti su Le Corbusier urbanista"¹⁷, secondo un metodo di lavoro sempre più propenso a riconoscere nell'indagine filologica l'"arma" specific dello storico, confermando un procedimento perfezionato nel tempo. Seguendo una traccia già delineata sulle pagine di "Contropiano", Progetto e utopia ripropone una disincantata analisi delle ideologie che hanno accompagnato gli architetti nel corso del Novecento, osservati nell'illusoria speranza di trasformare e guidare i processi sociali e politici in atto. E proprio Le Corbusier, l'architetto forse più "ideologico" del Novecento, viene "liberato" dai veli che ne offuscavano la forza dialettica, riconoscendo nella proposta algerina l'occasione colta per abbandonare visioni "classificatorie" e dare forma a un'immagine in grado di mediare "l'improbabile con le certezze del piano": una visione descritta come dirompente e ineguagliata, per lucidità e coerenza, nel paesaggio culturale del Ventesimo secolo.

Si tratta di temi che Tafuri torna ad affrontare nel saggio qui considerato, "confortato" dai documenti messi nel frattempo a disposizione dalla Fondazione parigina. Per liberarsi dalle ideologie – e il Le Corbusier della *vulgata* ne era impregnato – Tafuri sceglie di interrogare le "fonti", ritirandosi, temporaneamente, nella erudizione dei documenti. Quanto articolato in *Progetto e utopia* appare in *Machine et mémoire* riconsiderato e accolto in una visione complessiva del lavoro lecorbuseriano, confermandone il ruolo di indiscusso protagonista dell'età contemporanea.

Come viene estesamente illustrato nel saggio, a partire dai primi anni Venti – e per tutti gli anni Trenta – i progetti urbanistici lecorbuseriani propongono schemi riconoscibili e ripetuti senza significative vari – zioni nei più diversi contesti geografici, "a Mosca e a Parigi come a Roma". In un simile quadro, il Plan Obus viene riconosciuto come "deviante eccezione"¹⁸. Ed è significativo che proprio a un simile pr –

MARIA BONAITI 39 MACHINE ET MÉMOIRE

getto vada l'attenzione di Tafuri, il quale individua nella eccezionalità che lo contraddistingue un elemento di "debolezza" e l'occasione per scardinare la controllata macchina programmatica predisposta da Le Corbusier. A scalfire peraltro una visione "frontale" del lavoro dell'a chitetto Tafuri procede immediatamente aprendo il proprio intervento con una penetrante descrizione di uno tra i più controversi progetti architettonici proposti da Le Corbusier a Parigi nei primi anni Trenta: l'attico di Charles de Beistegui. "Scrigno prezioso", da cui trapelano elementi utili per cogliere la specificità con cui l'architetto a fronta la tematica urbana, l'attico parigino si distingue per la messa in scena di tensioni non ricomponibili. Da un lato, l'esibizione della tecnica, celebrata dalla presenza di un surreale periscopio che accoglie i visitatori alla sommità di una scala posta all'ingresso dell'appartamento e individuata quale unico strumento in grado di consentire agli abitanti della metropoli uno sguardo complessivo – benché ormai tutto artificiale - sulla città. Al contempo - e in contrapposizione con la precedente esperienza – Le Corbusier predispone la salita alla chambre à ciel ouvert, le cui pareti consentono, paradossalmente, la sola vista dei monumenti, che si innalzano solitari all'orizzonte. Nello spazio, così costruito, domina il tema dell'"attesa", chiamando in causa "indicibili" questioni, quali il colloquio sospeso tra uomo e cosmo, che si imporrà quale protagonista negli ultimi lavori di Le Corbusier. La distanza che tale progetto pone con le ricerche dedicate alle tipologie abitative – si pensi al Padiglione dell'Esprit Nouveau del 1925 – è analoga alla distanza che separa il Plan Obus dai numerosi altri piani urbanistici proposti. Ed è in tali devianti eccezioni che Tafuri riconosce un'occasione imperdibile, impegnato nel far emergere le "motivazioni segrete che guidano – non sempre coscientemente – l'approccio di Le Corbusier al fenomeno urbano"19. Contraddizioni e differenze – sistematicamente taciute dagli scritti ed esaltate invece nei progetti sopra considerati – vengono colti allora come veri e propri "scarti parlanti" da investigare, nel tentativo di comprendere come conciliare simili "sospensioni" con le necessità imposte "dal mito mondano della razionalizzazione"²⁰. Coerentemente, il saggio pone urgenti interrogativi, cogliendo speranze e angosce condivise di un'intera epoca. Quale modernità è quella rappresentata dai progetti lecorbuseriani? Come difendersi o controllare le regole di un gioco in cui la tecnica conduce i destini del mondo? Queste solo alcune delle domande che inaugurano il testo qui

considerato e indirizzano, alla stregua di vera e propria "stella polare", la ricerca dello storico, volto a collocare il lavoro dell'architetto in uno specifico contesto politico e sociale

È utile, giunti a questo punto, seguire le tracce che il saggio offre, a partire dalla indagine intorno alle fonti. La bibliografia (già sovrabbondante nei primi anni Ottanta) viene sistematicamente riconsiderata – e in alcuni casi confutata – nel tentativo di ricostruire il panorama culturale nel quale Le Corbusier si forma e opera. ponendo il lettore al riparo da sintesi semplicistiche. Ed è agli anni di formazione, trascorsi a La Chaux-de-Fonds accanto al maestro Charles L'Eplattenier, che Tafuri ci riconduce, mettendo in fila i passaggi cruciali di una crescita intellettuale e artistica, che consentono di individuare nel pensiero ottocentesco un riferimento imprescindibile²¹. Ecco allora il giovane Jeanneret impegnato a sperimentare modelli di insediamento che guardano alle città industriali a villini operai, come nel sobborgo giardino per La Chaux-de Fonds del 1914, per poi accogliere esempi di tradizione collettivista – basti pensare alla sua Cité de Refuge – dopo aver tentato nella Città per tre milioni di abitanti di far convivere le due proposte.

Se i principi che guidano "i dispositivi messi in opera dai riformatori ottocenteschi" sembrano trovare compimento nelle semplificazi - ni formali della Ville Radieuse, il Plan Obus rappresenta invece un passaggio problematico. Lo slittamento del punto d'osservazione, dalla iconica Ville Radieuse al meno noto Plan Obus – ampliando la riflessione anche all'attività svolta nel campo dell'architettura e della pittura – è ciò che consente di procedere nella conoscenza dell'opera dell'architetto.

Tafuri conduce le regole del gioco, gettando ponti tra lavori di matrice apparentemente differente quali il surreale attico parigino, il piano per Algeri e gli edifici del Campidoglio di Chandigarh: "tracce" che dissemina nel saggio, forte di una interpretazione che inesorabile seleziona e ordina documenti, osservazioni, fonti, incatenando il lettore in una visione storiografica che riconosce nello storico un interprete d'eccezione, intento a comunicare il senso e la direzione della ricerca "accesa" dagli interrogativi dichiarati in apertura al saggio. A tal fine, Tafuri forza la lettura lecorbuseriana nel tentativo di far emergere la "crisi" propria della civiltà occidentale, consapevole di confrontarsi con anni cruciali per il Novecento. Entrambi i principali progetti

40 MARIA BONAITI 41 MACHINE ET MÉMOIRE

considerati – attico de Beistegui e Plan Obus, databili tra il 1931 e il 1932 – si collocano infatti in uno scenario internazionale drammatico, a un anno circa di distanza da una tra le più gravi crisi economiche del secolo scorso. Ed è proprio tale passaggio di "crisi" ad essere posto da Tafuri sotto lente di ingrandimento, seguendo un metodo che gli è caratteristico²². Come già l'appartamento parigino, anche il Plan Obus si compone di eloquenti "differenze", grazie allo sforzo, che resterà peraltro isolato nel panorama lecorbuseriano degli anni Trenta, di "tenere insieme" le diverse discipline che distinguono il lavoro dell'architetto. Nel progetto per Algeri la perfezione del "piano" accoglie sorprendentemente anche l'imprevisto e il caos, saldando in un'immagine unitaria territorio, città storica, macchinismo e figure simboliche. È questa forza "mediatrice" che Tafuri vuole riconoscere a Le Corbusier:

Algeri è anche luogo in cui si esprime ancora un'"altra" civiltà, in qualche modo affine a quella indagata da Le Corbusier nel suo giovanile Voyage d'Orient. Nella cultura musulmana, in quella islamica, nelle abitudini degli "uomini semplici", Le Corbusier non cerca tanto le tracce del "buon selvaggio", quanto quelle di un esistere originario, di un'attitudine cosmica, di una confidenza con l'ordine del gran mare dell'essere, ora perduti.²³

Ecco allora dispiegato, quale contrappunto al piano, il perfetto riposare in un "interno materno", rappresentato dall'immobilità della Casbah, isolata – intoccata e intoccabile – e miracolosamente salva dalla furia dell'universo macchinista.

Nella messa in scena di simili "battaglie" Tafuri riconosce il "grimaldello" capace di svelare i "pregnanti messaggi insiti nel linguaggio lecorbuseriano", che ritorneranno a informare di sé gli spazi del Campidoglio di Chandigarh, con l'evocazione dei quali si chiude il saggio. Contraddistinte da una metodologia di indagine che si chiarisce nel tempo, le pagine dedicate da Tafuri a uno degli architetti che più di qualsiasi altro ha segnato la storia dell'architettura del secolo scorso, consentono di comprendere la "severità" del lavoro di Le Corbusier (e intorno a Le Corbusier), i cui fondamenti chiamano in causa Vita e Destino. E se nel corso degli anni la bibliografia al riguardo pare essersi moltiplicata a dismisura – così come i documenti pubblicati – i "disincanti" tafuriani restano a tutt'oggi sostanzialmente inascoltati²4,

lasciando irrisolte un insieme di questioni, ancora provocatoriamente ricordate in chiusura al saggio *Machine et mémoire*²⁵.

Riproponendo in ciò uno schema che sembra tornare puntuale in contesti differenti, Le Corbusier viene eletto da Tafuri quale possibile "strumento" per cogliere la criticità di un passaggio storico, mentre i progetti presi in esame si impongono come occasione per ampliare lo sguardo all'epoca contemporanea, mettendone in scena le inconciliabili fratture, forse esse stesse specchio dell'anima inquieta di colui che si apprestava a indagarle.

42 MARIA BONAITI 43 MACHINE ET MÉMOIRE

- 1. M. Tafuri "Machine et mémoire": The City in the Work of Le Corbusier, in H. Allen Brooks (a cura di), The Le Corbusier archive, vol. X, Garland-Fondation Le Corbusier, New York-London-Paris 1983.
- 2. Il progetto per Algeri impegnerà Le Corbusier dal 1931 sino al 1942. Per la sequenza dei progetti si veda: M. McLeod, *L'appel de la Méditerranée*, in J. Lucan (a cura di), *Le Corbusier*, *une encyclopédie*, Éditions du Centre Pompidou, Paris 1987, pp. 26-32.
- 3. M. Tafuri, *Machine et mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier. 1*, in "Casabella", n. 502, maggio 1984, pp. 44-51; Id., *Machine et mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier. 2*, in "Casabella", n. 503, giugno 1984, pp. 44-51.
- 4. H. Allen Brooks (a cura di), *Le Corbusier: The Garland Essays*, Garland, New York-London 1987; Id., *Le Corbusier 1887-1965*, Electa, Milano 1993.
- 5. M. Tafuri, *Machine et mémoire, la ville dans l'œuvre de Le Corbusier*, in J. Lucan (a cura di), *Le Corbusier, une encyclopédie*, cit., pp. 460-469.
- 6. Nell'anno accademico 1968-69 Tafuri dedica a Le Corbusier il corso di Storia dell'arte e Storia e stili dell'architettura presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, riconoscendo nella didattica un'occasione imperdibile per discutere temi specifici di ricerca. Al proposito è utile

- osservare come si stabilisca nel tempo una significativa corrispondenza tra le tematiche dei corsi e i lavori scientifici affrontati.
- 7. M. Tafuri, *Teoria e storia dell'ar-chitettura*, Laterza, Bari 1968.
- 8. Id., *Per una critica dell'ideologia architettonica*, in "Contropiano", n. 1, 1969, pp. 31-79.
- 9. Id., *Progetto e utopia*, Laterza, Bari 1973.
- 10. Id., *Le Corbusier à Alger: la crise de l'utopie*, in "AMC. Architecture mouvement continuité", n. 49, 1979, pp. 85-90.
- 11. S. von Moos, *Le Corbusier: Elemente einer Synthese*, Huber, Frauenfeld-Stuttgart 1968.
- 12. Id., *Le Corbusier: l'architecte et son myte*, Horizon de France, Paris 1971.
- 13. S. von Moos, *Urbanistica e scambi transculturali 1910-1935: una veduta d'insieme*, in H. Allen Brooks (a cura di), *Le Corbusier 1887-1965*, cit., p. 272.
- 14. Giorgio Piccinato citato da Tafuri sembra riconoscere l'eccezionalità del Plan Obus nell'ambito della produzione urbanistica lecorbuseriana. Cfr. G. Piccinato, *L'architettura contemporanea in Francia*, Cappelli, Bologna 1965, p. 69.
- 15. M. McLeod, *Le Corbusier and Algiers*, in "Oppositions", n. 19/20, 1980. La ricerca di McLeod inaugura un confronto che si rivelerà attuale ancora nel 2010, quando a tale tema verrà dedicato a Marsiglia, tra il 4 e il

- 5 giugno 2010, il XVI dei *Rencontres* de La Fondation Le Corbusier. Cfr. J. L. Bonillo (a cura di), Le Corbusier. Visions d'Alger, Éditions de la Villette, Paris 2012.
- 16. M. Tafuri, *Progetto e utopia*, cit., p. 2.
- 17. Id., p. 117.
- 18. Si registra comunque uno scarto rispetto alle pubblicazioni precedenti, nelle cui pagine Tafuri ancora considera il piano per Algeri punto d'arrivo di un lavoro che tiene insieme i piani per Montevideo, Buenos Aires, San Paulo e Rio, là dove invece in *Machine et mémoire* il Plan Obus viene isolato nella sua specificità
- 19. M. Tafuri, *Machine et mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier*, cit., pp. 234-235.
- 20. Id., p. 235.
- 21. Nella attenta indagine comparativa tra il pensiero ottocentesco e la visione urbana lecorbuseriana. Tafuri si avvale delle ricerche e delle interpretazioni di uno storico come George Teyssot, più volte citato nel corso del saggio, il quale insegna all'Istituto universitario di architettura di Venezia accanto a Francesco Dal Co, Marco de Michelis, Massimo Cacciari, Giorgio Ciucci, Franco Rella. Insieme, tutti loro inaugurano un confronto sistematico che consente a Tafuri di articolare complesse letture storiografiche. Così si legge al proposit in Progetto e utopia: "Ciò che nel '68-'69 era solo un'ipotesi di lavoro ha avuto modo, specie con il lavoro di ricerca condotto presso l'Istituto

- di Storia dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, di specificarsi, di arricchirsi, di articolarsi i gran parte delle sue linee portanti" (M. Tafuri, *Progetto e utopia*, cit., p. 2). Le indagini intorno alla figura e a ruolo svolto da Le Corbusier rientrano in tale lavoro.
- 22. La città resta tra gli ambiti di indagine privilegiati da Tafuri, che si tratti della Roma papale, della Venezia dell'umanesimo o della metropoli novecentesca. Nella città si dispongono, infatti, le opere degli architetti ed essa si dispiega nel tempo quale "forma politica" per eccellenza: espressione di tensioni in atto tra forze contrastanti, la cui lettura consente di dare voce a un'epoca.
- 23. M. Tafuri, *Machine et mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier*, cit., p. 246.
- 24. Gli scritti di Tafuri e, in particolare, il saggio Machine et mémoire - appaiono più volte citati nella bibliografia relativa ai progetti di Le Corb sier per Algeri (si veda, in particolare, Jean-Pierre Giordani. Le Plan-Obus. 1931-1932: du sublime aux réalités, in J. L. Bonillo (a cura di), Le Corbusier. Visions d'Alger, cit., pp.117-127). Nella maggior parte dei casi, tuttavia, si tratta di interpretazioni riduttive, che non sembrano riconoscere nel Plan Obus, indagato da Tafuri, l'occasione colta dallo storico per avviare una più ampia riflessione intorno all'opera lecorbuseriana e al ruolo da essa svolto nel panorama culturale contemporaneo.
- 25.In chiusura al testo, Tafuri provoca infatti ulteriormente il lettore con

44 MARIA BONAITI 45 MACHINE ET MÉMOIRE

un'ipotesi interpretativa che ancora una volta "scarta" codici consueti. Se Algeri è macchina che tiene insieme le differenze, "assicurandone i significati", esse si sgretoleranno in fra menti negli ultimi progetti. Ed è con l'immagine della Main Ouverte che Tafuri sceglie di chiudere la propria riflessione. "Nella sua ambiguità", e al di là delle spiegazioni che ne ha offerto il suo autore, conclude al proposito Tafuri (Machine et mémoire. La città nell'opera di Le Corbusier, cit., p. 256), "essa esprime anche una volontà di arresto, un alt. Per mutare le regole del gioco che guida i destini del mondo, essa sembra dire, è necessaria una mossa strategica capace di spezzare quel gioco stesso". Espressione ineludibile della "crisi" contemporanea – e insieme della crisi internazionale dell'architettura moderna – il lavoro di Le Corbusier, così come indagato da Tafuri, sembra contenere al contempo un monito, accessibile solo ai più accorti tra gli osservatori, volto a suggerire nuove frontiere "per lo spazio del dicibile".

46 MARIA BONAITI

Architecture ensevelie e Gelassenheit. Tafuri commenta Albini

Federico Bucci

Il primo incontro è stato molto impegnativo

Siamo nel 1963 e sul numero 6 di *Superfici*, rivista di "architettura e tecnologie edili", Manfredo Tafuri (1935-1994), neolaureato in architettura all'Università di Roma La Sapienza, conclude la sua appassionata riflessione sulla "vicenda architettonica romana" con l'articolo intitolato *Riesame di un edificio: la Rinascente di Albini*, dedicato al nuovo edificio commerciale realizzato nella capitale dall'architetto "milanese" Franco Albini (1905-1977), celebrato autore di capolavori della museografia italian ¹.

In quello stesso anno, Tafuri è invitato a collaborare al corso di *Storia dell'arte* tenuto alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano da Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), fondatore nel 1932 dello studio BBPR – con Gian Luigi Banfi (1910-1945), Ludovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004) e Enrico Peressutti (1908-1976) – e dal 1953 direttore della rivista "Casabella-Continuità".

La voce più autorevole della cultura architettonica italiana, nonché palestra di nuovi talenti, ha già ospitato due interventi del giovane architetto romano. E poco prima, sul numero di novembre del 1961, ha presentato il "palazzo della Rinascente a Roma di Albini ed Helg" con queste parole, firmate dal direttore: "La prima preoccupazione che hanno avuto i progettisti è stata di tentare un accordo tra la loro opera e le preesistenze ambientali e, in senso più vasto, con i valori non effimeri della tradizione (perfino con quella più valida della stori dei Grandi Magazzini)". A cui si aggiunge la seguente osservazione: "Qua e là l'impostazione del lavoro ha perduto di rigore oggettivo per trasformarsi da logica in psicologia, a spese, forse, della limpidezza concettuale ma acquistando maggior ricchezza di vibrazioni"2. Il misurato elogio di Rogers, a partire dal motivo a lui caro delle "preesistenze ambientali", non intimidisce Tafuri. Il testo pubblicato su Superfici attacca subito le precedenti letture critiche dell'opera, che hanno "parlato di 'continuità' delle ricerche albiniane, di recupero della tradizione, di concezione figurativa al passo con le più o meno aggiornate esperienze estetiche; mentre altri si fermavano a constatare l'errore urbanistico, la subordinazione del programma agli interessi

del monopolio distributivo o l'anacronismo, rispetto alle nuove organizzazioni di vendita, di quello stesso programma". Secondo Tafuri, in sintesi, i giudizi che hanno separato la forma dal programma non hanno colto "l'ambivalenza" del "linguaggio scelto dall'architetto", ovvero, "l'espressione figurativa della situazione drammatica [...] nella quale è immerso il 'designer' contemporaneo", resa evidente nel progetto di Albini da un "equilibrio formale non lontano da un palese omaggio alla tradizione eclettica propria dell'ambiente cittadino in cui è inserita", nel quale tuttavia sono chiaramente visibili "una serie di fratture, di frammenti irrisolti, di lacerazioni improvvise".

Perciò, Tafuri ci invita ad osservare la "tormentata volumetria" dell'edificio, prodotta dall'evidente contrasto tra "l'involucro parietale" e "il sistema delle travature orizzontali", aperta a "una stupefacente poliedricità di motivi, di risultati espressivi, di intenti, organizzata in una sintesi forzata, eppure viva in quanto, appunto, problematica e senza dubbio stimolante".

E in queste contraddizioni risiede, nel commento di Tafuri, la risposta di Albini al "mito della tecnocrazia illuminata, mediatrice di conflitti che si svolgerebbero indipendentemente da essa, interprete di trasformazioni la cui guida si ritiene possibile solo nella catarsi qualitativa di una 'forma' risolutrice, elaborata al di fuori o al di sopra di quei conflitti o di quelle trasformazioni"

In altre parole, nel progetto della Rinascente, Albini sottolinea il "dramma dell'architetto" consapevole della crisi del proprio operare, perché non può ignorare "il valore strumentale" dell'edificio a cui ha dato forma, né "mitizzare l'integrazione fra la società che userà quella struttura distributiva e la forma di monopolio che si impone a quella stessa società".

L'inedito punto di vista di Tafuri si conclude così: all'interno del "sistema esistente" Albini lavora "per indicare ad un tempo i limiti del costruttivismo, ma anche il margine di costruttività che deve presiedere ad una critica in atto nell'operare estetico".

Alle prese con la "nuova dimensione" territoriale, che trasforma in tutta Europa le relazioni tra architettura e città, il raffinato maestro degli allestimenti interni tiene alta la bandiera della tradizione costruttiva nazionale e, contemporaneamente, sottolinea le inquietudini degli architetti verso la rinnovata alleanza tra tecnologia e sviluppo del capitalismo.

Mentre il giovane storico dell'architettura, interprete del pensiero marxista, indica agli architetti una strada possibile per continuare a praticare "l'ideologia del progetto", che di lì a poco sarà egli stesso a chiudere, nella convinzione che non possa fondarsi "una estetica, un'arte, un'architettura di classe, ma solo una critica di classe all'estetica, all'arte, alla architettura, alla città"³.

Il secondo incontro si tiene in Francia

Nel 1975 la rivista "L'Architecture d'Aujourd'hui", diretta da Bernard Huet, pubblica un numero monografico dedicato allo stato dell'arch - tettura in Italia. Il fascicolo, curato da Georges Teyssot e "l'Institut d'Histoire de la Faculté d'Architecture de Venise", contiene articoli di Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co e Mario Manieri Elia, Vittorio De Feo, Carlo Aymonino, Giorgio Ciucci e altri.

Il saggio di Tafuri, intitolato *Les "Muses inquiétantes" ou le destion d'une génération de "Maîtres"*, compone un mosaico dell'architettura nazionale con le tessere che raffigurano l'ultima fase di attività dei suoi "baroni rampanti": Ludovico Quaroni (1911-1987), Mario Ridolfi (1904-1984), Giuseppe Samonà (1898-1983), Franco Albini, BPR (Tafuri non usa mai la sigla BBPR⁴), Carlo Scarpa (1906-1978) e Ignazio Gardella (1905-1999), "chacun juché sur son arbre"⁵.

Nel paragrafo *Albini ou la joie du nouveau fatalisme*, Tafuri marca subito la distanza tra l'Albini degli allestimenti museografici, "l'Albini du Trésor de S. Lorenzo à Génes, et de l'exposition Palladio à Vicence (1971-73), et l'Albini architecte".

Se lo stabilimento termale Luigi Zoja a Salsomaggiore (1963-70) è considerato da Tafuri la miglior opera recente dell'architetto, ma anche "la plus maniériste (ou maniérée)", il palazzo per uffici della Snam a San Donato Milanese (1970-72), la villa Corini a Parma (1967-70), le case in via Argelati a Milano (1958-1972) mostrano, nonostante la preziosità di alcuni dettagli isolati, una "médiocrité" che trasfigura la poetica "discrétion d'Albini" in una molto più prosaica "aphasie linguistique".

Si salva solo "le premier project pour la Rinascente de Rome", quello con la scala esterna e il parcheggio sul tetto⁶, in cui "le surréel pénétrait et déformait le langage de la technique".

Ne consegue che il miglior Albini sia da ricercare nei musei genovesi di Palazzo Bianco (1949-1951), Palazzo Rosso (1952-1962) e del Te-

soro di San Lorenzo (1952-1956), laddove i reperti della storia sono sospesi, con un procedimento vicino a quello praticato dall'avanguardia surrealista, negli spazi di una "architecture esevelie".

La nota del traduttore (posta al piede della pagina precedente), precisa che il termine è usato in lingua francese anche nel testo originale italiano, ma non fornisce altre indicazioni.

La citazione, facile da trovare, è contenuta nel trattato *Architecture*. *Essai sur l'art*, di Étienne-Louis Boullée (1728-1799), manoscritto all'interno del quale, per spiegare i suoi progetti di monumenti funerari o cenotafi, l'architetto francese dichiara d'aver avuto l'idea d'o frire "le tableau de l'architecture ensevelie", ovvero, di una "architettura sepolta" come il termine è tradotto nell'edizione italiana, pubblicata nel 1967 a cura di Aldo Rossi (1931-1997).

Ma dove è "sepolta" l'architettura nelle opere di Albini? Nell'*inte-rieur*, precisa Tafuri citando Walter Benjamin⁸, cioè negli spazi interni dei musei e degli arredamenti che posseggono un proprio autonomo linguaggio, rivelato nell'arte del porgere al visitatore-abitante gli oggetti dati, sospesi nell'aria, affinché si possa interpretarne la storia e la tradizione e aprire le vie della creazione del nuovo.

Perché "sol l'interieur protege du monde, rend abstrait le dialogue de la technologie avec la volonte de forme, permet d'exalter la dimension ireelee des objects".

In questo modo, conclude Tafuri, il lavoro di Albini esprime la "joie du nouveau fatalisme [...] basée sur la pensée que *toutes les choses ne sont que qu'elles sont*", di cui parla Henry van de Velde (1863-1957). Anche in questo caso, pur in assenza del riferimento bibliografico pr-ciso, non è difficile giungere alla fonte. Si tratta, infatti, di una frase tratta dal testo *Prinzipielle Erklärungen*, che il maestro belga inserisce nel volume *Kunstgewerbliche Laienpredigten* del 1902 e che così ritroviamo nell'antologia di scritti curata da Hans Curjel nel 1955: "Diese Atmosphäre wird uns mit einem neuen Fatalismus beglücken, mit einer dogmatischen Ruhe erfüllen, die in dem Gedanken liegt, daß alle Dinge des materiellen und moralischen Lebens *so* sind, *wie sie sind*, weil sie nicht anders sein können, aber daß sie in der Tat durch unsere gemeinsamen Bestrebungen zum Guten *das* sind, *was sie sein sollen*"9.

Nella citazione del "neuen Fatalismus" di Van de Velde, non può sfuggire il richiamo al "freudigem und vertrauendem Fatalismus"

("fatalismo gioioso e fiducioso" ¹⁰ che Friedrich Nietzsche, nel libro *Götzen-Dämmerung*, utilizza per parlare della fede nella vita di Goethe: un concetto che anticipa le riflessioni di Martin Heidegger sul tema dell'Essere.

Arriviamo così al terzo incontro, quello più denso

Nel 1982, nel settimo volume della *Storia dell'arte* italiana della casa editrice Einaudi, Tafuri pubblica il saggio *Architettura italiana 1944-1981*, che con aggiunte e correzioni nel 1986 diventa il libro *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*.

Per quanto riguarda i giudizi su Albini, tra le due edizioni non ci sono molte differenze¹¹.

Sulla produzione più recente dello studio Albini-Helg, Tafuri conferma quanto affermato nell'articolo francese, che nel testo compare citato in nota.

Il valore dell'opera del maestro, è quindi da ricercare nella "correttezza formale" dell'edificio per l'IN a Parma (1950-1954), "fatta di precisione tecnologica e di gusto irrealista".

Mentre nell'edificio della Rinascente, superate le critiche giovanili (che l'autore non inserisce nella bibliografia sull'a gomento), "nel passaggio dal primo progetto (1957-59) all'esecuzione, la 'macchina' albiniana subisce un sensibile calo di tensione".

Più generose sono, invece, le frasi dedicate allo "stile museale di Albini", nelle quali per Tafuri, la "poetica albiniana" si esprime in "una vena surreale tanto più sottile quanto più risolta in etimi tecnologicamente inappuntabili". E in questa sede ritorna "l'*architecture ensevelie* di Albini", fondata sulla "astrazione come immagine sospesa" che "gioca come reagente a contatto di oggetti magicamente spaesati all'interno di invasi effimeri"

Ma è qualcos'altro a sorprenderci, laddove Tafuri, nel confrontare il "mormorio sommesso" dei musei genovesi di Albini con le "invenzioni museografiche di Carlo Scarpa [...] troppo parlanti", così scrive: "Da un lato, dunque, il 'lasciar essere' di Albini, dall'altro la magistrale narratività di Scarpa: l'alternativa non dà ancora scandalo".

Cosa vuol dire "lasciar essere"?

In un precoce lettore di Heiddegger, qual era Tafuri¹², anche l'uso di questo termine non può esser casuale. Lo troviamo tra le pagine di *Sein und Zeit*, del 1927, libro seminale del filosofo tedesco, nel terzo

capitolo intitolato *Die Weltlichkeit der Welt*, in cui "sein lassen" sta per "lasciar essere", che "non significa fare o produrre un essere, ma scoprire, nella sua utilizzabilità, qualcosa di 'essente' già da sempre, e lasciare così incontrare l'ente che ha un tale essere"¹³.

Da "sein lassen" a "Gelassenheit" il passo è breve e qui entriamo in un concetto fondamentale del pensiero heideggeriano, ripreso dalla tradizione mistica cristiana, a partire da Meister Eckhart, e il cui ampio significato non è di semplice traduzione in lingua italiana Gelassenheit è il titolo di un discorso tenuto da Heidegger il 30 ottobre 1955, poi pubblicato nel 1959, da cui possiamo citare un passaggio che così chiarifica definitivamente il concetto: "Possiamo dir d sì all'uso inevitabile dei prodotti della tecnica e nello stesso tempo possiamo dire loro di no, impedire che prendano il sopravvento su di noi, che deformino, confondano, devastino il nostro essere. [...] Vorrei chiamare questo contegno che dice al tempo stesso sì e no al mondo della tecnica con un'antica parola: l'abbandono di fronte alle cose"14. "Die Gelassenheit zu den Dingen" dice Heidegger, dunque "l'abbandono di fronte alle cose" e "l'apertura al mistero" (die Offenheit für das Geheimnis), è un modo che "conduce ad un nuovo fondamento, ad un nuovo terreno".

Tornando a Tafuri, quindi, il "lasciar essere" di Albini, evoluzione della "gioia del nuovo fatalismo", significa che nelle sue migliori op re, nel porgere i reperti della storia sospesi nell'*interieur* dei musei di Palazzo Bianco, Palazzo Rosso e del Tesoro di San Lorenzo, ma anche – aggiungiamo noi ricordando l'articolo di *Superfici* – nell'ambivalente "sì e no al mondo della tecnica" che caratterizza l'edificio della Rinascente, l'architetto milanese ha espresso il suo abbandono di fronte alle cose e l'apertura al mistero, "e su questo terreno la creazione di opere durature potrebbe gettare nuove radici"¹⁵

Note

- 1. M. Tafuri, *Albini: riesame di un edificio. La Rinascente di Roma*, in "Superfici", n. 6, settembre 1963, pp. 60-63. Il progetto del palazzo della Rinascente (1957-1961), in piazza Fiume a Roma, è firmato da Albini con Franca Helg (1920-1989), sua collaboratrice dal 1952.
- 2. Il corsivo senza titolo, firmato E. N. Rogers, presenta il servizio *Franco Albini e Franca Helg. Un grande magazzino a Roma*, in "Casabellacontinuità", n. 257, novembre 1961, pp. 2-13.
- 3. M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 168.
- 4. Cfr. M. Tafuri, voce *Banfi, Gian Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. V, 1963, ora anche in http://www.treccani.it/enciclopedia/gianluigi-banfi (Dizionario-Biografico
- 5. M. Tafuri, Les muses inquiétantes ou le destin d'une génération de "Maîtres", in "L'Architecture d'Aujourd'hui", n. 181, settembreottobre 1975, pp. 14-33. Il primo paragrafo, Les barons perchés, allude evidentemente al romanzo di Italo Calvino intitolato Il barone rampante, ma anche all'articolo I baroni rampanti del movimento moderno, firmato da M. Bellini, R. Orefice, L. Zanon Dal Bo e pubblicato in "Superfici", n. 0, maggio 1960.

- 6. Edificio per un grande magazzino di vendita a Roma, in Tre opere recenti di Franco Albini, in "Casabella-continuità", n. 223, gennaio 1959, pp. 27-33.
- 7. E. L. Boullée, Architecture. Essai sur l'art. Textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos, Hermann, Paris 1968, p. 133. Nell'introduzione alla traduzione italiana (Architettura. Saggio sull'arte, Marsilio, Venezia 1967) Aldo Rossi scrive: "Se il carattere è l'architettura del soggetto anche l'architettura di un cenotafio sprofonda nella terra e B. afferma di avere un'idea tanto nuova quanto ardita 'ce fut d'offrir le tableau de l'architecture ensevelie'. Nell'esposizione dei cenotafi, come in altre opere, B. ci offre l'autobiografia dell'opera che è in fondo la testimonianza più preziosa che ci lascia un artista". Sono parole che svelano il senso della citazione di Tafuri in relazione al suo tempo.
- 8. W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982.
- 9. "Quest'atmosfera ci darà la gioia di un nuovo fatalismo, ci colmerà di una pace dogmatica, consistente nel pensiero che tutte le cose della vita materiale e morale sono così come sono, perché non possono essere altrimenti, ma in realtà, grazie ai nostri sforzi per il Bene, sono così come devono essere". H. Van de Velde, Zum Neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel, R. Piper & Co. Verlag, München 1955, p. 133; trad. it di H. Curjel, Per il nuovo stile, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 137.
- 10. F. Nietzsche, Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer phi-

losophirt (1889), trad. it. di F. Masini, Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello, in Opere di Friedrich Nietzsche, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli, M. Montinari, Adelphi, Milano 1964, p. 151.

11. M. Tafuri, Architettura italiana 1944-1981, in Storia dell'arte italiana, II. Dal Medioevo al Novecento, vol. VII, Il Novecento, a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1982, poi M. Tafuri, Storia dell'architettura italiana 1944-1985, Einaudi, Torino 1986.

12. "A corso Trieste, be' insomma, c'era una piccolissima libreria, dove io vidi che era uscito il volumone, tradotto da Chiodi se non mi sbaglio, da Pietro Chiodi, Essere e tempo di Heidegger. 'Cinquantatre. Io comprai questo libro. Ecco, l'estate del '53 cominciai a leggere Heidegger. Cosa potevo capire? Capivo l'atmosfera. Capivo qualche cosa, ma principalmente capivo l'atmosfera, che mi colpiva in una maniera violenta. Proprio violenta. Ricordo, andavo sotto gli alberi, e invece di leggere le *Egloghe* o le *Bucoliche* leggevo questo libro". M. Tafuri, La storia come progetto (History as pro*ject*), intervista di Luisa Passerini, Art History Oral Documentation Project (completed under the auspices of the Oral History Program University of California Los Angeles and the Getty Center for the History of Art and the Humanities), The Regents of the University of California and The J. P. Getty Trust, 1993.

13. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle an der Saale 1927, trad. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Fratelli Bocca, Vicenza 1953 e Longanesi, Mi-

lano 1976, p. 114. 14. M. Heidegger, *Gelassenheit*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1959, trad. it. di A. Fabris, *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova 1983, p. 38.

15. Ivi, p. 40.

56 FEDERICO BUCCI

Neorealismo e neorealismi: materie di cinema, materie di architettura (sulla storia e la teoria come progetto di crisi, sul Tiburtino come manifesto architettonico e *mediale*)

Carmelo Marabello

When history is made in the streets, the streets move onto the screen.

Siegfried Kracauer

La casa è un problema di limiti [...]. Ma la definizione dei limiti è un problema di cultura e proprio ad esso si riconduce la casa [...]. Se così è, anche le parole sono materiale da costruzione.

Ernesto Nathan Rogers

Chiediti se sia completo il nostro linguaggio; – se lo fosse prima che venissero incorporati in esso il simbolismo della chimica e la notazione del calcolo infinitesimale; questi infatti sono, per così dire, i sobborghi del nostro linguaggio. (E quante case o strade ci vogliono perché una città cominci ad essere città?) Il nostro linguaggio può essere considerato come una vecchia città: un dedalo di stradine e di piazze, di case vecchie e nuove, e di case con parti aggiunte in tempi diversi; e il tutto circondato da una rete di nuovi sobborghi con strade diritte e regolari, e case uniformi.

Ludwig Wittgenstein

Tiburtino III: prima del Tiburtino. Descrizione '55. Il mare a Roma, la borgata, l'ultra-popolare

A mancina il Monte del Pecoraro, a destra i lotti di Tiburtino in fondo al piazzale, con la campanella che suonava come una disgraziata, sparirono indietro. Sparì via delle Messi d'Oro, con l'osteria, la fila di oleandretti sderenati lungo il ciglione, con tutta l processione di gente e le truppe dei ragazzini e dei giovanotti, che, qua e là, andavano sempre nello stesso senso, per la Tiburtina; sparì il SilverCine e sparì la fabbrichetta zozza di sapone appena costruita

lì vicino. L'Aniene arrivava a Tiburtino scendendo giù dai Castelli: arrivato lì, passava sotto un ponticello vecchio di mattoni, dove c'era una draga e un'osteriuccia antica, una catacomba. Poi sfi ava un po' d'orti decrepiti, trucidi, pieni d'ogni ben di Dio, da una parte, e, dall'altra, verso i lotti di Tiburtino, tutto un pezzo di campagna a canne e spezzoni di grano mal tagliato. Passava poi sotto la fabbrica della varecchina, un accrocco di serbatoi, di ballatoi, di terrazze marziane, che spurgava un ruscelletto bianco di acidi sulla corrente: imboccava l'archetto del ponte sulla Tiburtina, scompariva sotto una galleria di canne, e se ne andava giù, verso Montesacro, a buttarsi nel Tevere. Tutto questo pezzo di pianura, quella domenica, era trasformato in un mare. Fin dove l'occhio poteva arrivare, da una parte verso i monti di Tivoli, dall'altra lì presso, verso Tiburtina, non c'era altro che acqua. Tiburtino sorgeva come un porto, con le sue file tutte uguali di lotti, come magazzini, che avevano una facciata bianca illuminata dal sole, e l'altra in ombra, nera. Non c'era più distinzione di campi, prati, argini, strade e stradelli. In fondo in fondo il piccolo gasometro e la selva dei fari e dei riflett ri della centrale, parevano tanti bastimenti ancorati.

Pier Paolo Pasolini, Una vita violenta

La realtà fisica / la realtà filmica. Due schede. Geo-referenze. Prima degli immaginari

0.

Il quartiere INA-Casa Tiburtino (detto anche Tiburtino IV) sorge al Km 7 della via Tiburtina tra via Diego Angeli e via Lucatelli, fu costruito tra il 1949 e il 1954, fu progettato da Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi, a capo del gruppo costituito dagli architetti C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. Lugli, C. Melograni, G. Menichetti e M. Valori. Il quartiere INA-Casa Tiburtino fa parte del quartiere Collatino di Roma (Q. XXII) che si sviluppa tra Tiburtina e Prenestina, via di Portonaccio e viale Palmiro Togliatti. Oggi il quartiere fa parte del V Municipio del Comune di Roma che ha sede in via Tiburtina n. 1163. Le strade del quartiere sono intitolate a giornalisti. Area totale mq 88.000, area coperta mq 17.068, alloggi realizzati 771, vani 4.006. Definito da Manfredo Tafuri, "Manifesto del neorealismo architettonico e insie-

me dell'ideologia dell'INA-Casa primo settennio", si presenta come un complesso prevalentemente residenziale realizzato sulla base di tre tipologie definite: le case a torre (sette piani con tre o uattro alloggi per piano), le case a schiera (due o tre piani) le case in linea (prevalentemente di 4 piani). In aggiunta vi sono 4 edifici com erciali di Ridolfi. Nel progetto dell'impianto viene abbandonata gni idea di ritmo planimetrico, la strada è la regola che unisce le geometrie irregolari degli edifici, per i quali è stato tenuto in assima considerazione l'orientamento Nord-Sud e Est-Ovest. L'elemento di base è l'alloggio aggregato in linea, in cui alcune abitazioni sono raggiungibili da scale esterne al corpo di fabbrica, o disposte lungo il ballatoio. L'andamento è definito da linee spezzate e articolato d slittamenti e rotazioni dei corpi di fabbrica di cui i volumi delle scale rappresentano i fulcri. Il sistema strutturale è costituito da una muratura continua che condiziona la distribuzione degli alloggi: si ottiene una sequenza di stanze chiuse con disimpegni di piccole dimensioni. Alcune abitazioni hanno soggiorno e cucina sullo stesso fronte mentre altre su fronti opposti. Variazioni della tipologia sono date dalla possibilità di avere finestre su tre lati grazie alle rotazioni dei corpi scala, oppure al cambiamento di spessore dei corpi di fabbrica. Lungo via Arbib si snoda una piazza progettata con l'intento di definir uno spazio pubblico centrale. Primo quartiere INA-Casa romano. Nelle case in linea le strutture portanti in muratura sono l'esito di blocchi regolari di tufo con ricorsi in mattoni intonacate esternamente; nelle case a torre si utilizza una struttura in cemento armato e tamponatura in forati intonacati. I colori degli esterni erano basati su due o tre gradazioni di "terre romane". Ridolfi progetta qua tro case a torre di sette piani, tre edifici a schiera di tre piani tre edific a quattro piani, quattro edifici a quattro e cinque piani nella zona centrale e i negozi. Quaroni e Fiorentino progettano l'edificio in linea a doppia T nella zona centrale.

Tra via Tiburtina, via Diego Angeli e via Cesana vi sono le "Case a ballatoio", una tipologia di case a schiera di tre piani con un alloggio a piano, posto intorno a un patio da cui prende luce. Gli alloggi ai piani superiori sono distribuiti da un ballatoio, una sorta di strada sopraelevata. L'insieme reinventa le case cinque e seicentesche dell'alto Lazio. In via dei Crispolti si trovano le "Case in linea" di Quaroni e Fiorentino. Il lungo corpo snodato, elemento centrale del quartiere , è formato

dall'assemblaggio di più corpi edilizi, a volte con leggeri slittamenti, altre con decise rotazioni. I punti di cerniera sono risolti, ad esempio, con le scale triangolari che smistano gli alloggi sfalsati in altezza. Le logge, ora esagonali, ora rettangolari, o di altra foggia, creano effetti volumetrici e chiaroscurali diversificati sulle facciate. Tra via Diego Angeli e via Luigi Cesana si trovano le tre "Case a torre", alte sette piani, queste fanno da contrappunto alle case a schiera basse e vogliono rappresentare un elemento di eterogeneità nel quartiere. Ekfrasis tecnica, descrizione densa, nel linguaggio architettonico, descrizione comunque meno intensa di quella che, nella lingua pasoliniana, raccontava il Tiburtino III ne *Una vita violenta*. Episodio qui di una lingua inventario, lingua norma. Lingua, che pur senza forma, crea comunque un punto di vista di lettura, nella pienezza apparente della lingua dei dati. Un'ontologia sociale inscritta in una scheda, un'ontologia sociale non tanto inscritta nella storia di un progetto, ma nel progetto di storia insito nel quartiere di Quaroni e Ridolfi nelle storie visibili che Quaroni ritroverà nella sua passeggiata del 1957 al Tiburtino

1.

La zona est di Roma, da San Giovanni sino ai piedi dei castelli romani è l'area che il cinema italiano usa per il racconto della vita del sottoproletariato urbano. Il Pigneto è il cronotopo più intenso che il cinema italiano del dopoguerra inventa dapprima nel racconto neorealista, quindi nell'analisi urbana e umana di Pasolini nei primi anni sessanta. Il quartiere, situato oltre le mura di Porta Maggiore si offre come set, come reale per Rossellini, che nel 1945 gira qui Roma città aperta. La chiesa di Sant'Elena su via Casilina, teatro dei dialoghi tra Anna Magnani e Aldo Fabrizi, o via Montecuccoli, dove la donna corre per l'ultima volta dietro il camion dei nazisti impegnati in un rastrellamento prima di esser falciata, sono luoghi esemplari del primo neorealismo. Val Melaina al Tufello, è il cuore fisico d Ladri di biciclette di Vittorio De Sica (1948), dove si muovono il protagonista Antonio Ricci e suo figlio Bruno. Le case popolari, l'uficio di collocamento in Via Gran Paradiso, Ponte Tazio e gli autobus stracolmi di pendolari, Porta Portese e il furto della bicicletta in Via Crispi, sono ancora ulteriori luoghi esemplari del racconto del cinema post bellico. Lungo la Tuscolana, verso Cinecittà, Visconti am-



Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi con C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. M. Lugli, C. Melograni, G. C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori, Quartiere INA-Casa Tiburtino, Roma, 1950.

Foto di L. Soprani

bienterà *Bellissima* nel 1951. Pasolini girerà al Pigneto larghe parti di *Accattone*, mentre il Quadraro sarà il set di *Mamma Roma*.

Nessun film neorealista è ambientato al Tiburtino.

Una questione di storia, una questione di linguaggio: primo quadro. Genealogia del neorealismo e del cinema della modernità

1.

Neorealismo: una parola per tanti usi. Stefania Parigi nel suo bel volume del 2014¹, declina la storia e la genealogia del termine neorealismo, disegnando, opportunamente, il quadro delle fonti, delle dichiarazioni di registi e critici, mettendo in scena, in forma di parole, il neorealismo cinematografico come definizione, come categoria. Mette in scen soprattutto, il paradosso di Humpty Dumpty, per così dire: chi decide il significato delle parole? A chi ascrivere il significato di un termine? I Alice nel paese delle meraviglie i termini della questione sono infatti così descritti: "'Quando io uso una parola' disse Humpty Dumpty con un certo sdegno, 'quella significa ciò che io voglio che significhi – né più né meno'. 'La questione è' disse Alice, 'se lei può costringere le parole a significare così tante cose diverse'. 'La questione è replicò Humpty Dumpty, 'chi è che comanda – ecco tutto'". Il potere dei critici, dei letterati è tuttavia un potere debole, il tratto di una persuasione casuale seppure complessa, che si esercita in scritti e riviste, che si riflette poi, nel Novecento, in interviste, dichiarazioni, testi di occasione; che si fa parola mediale, da tracciare e inseguire in rivoli di fonti, di occasioni, di contesti dove lo stesso termine risuona diversamente, nel solco di discipline e linguaggi diversi dove la parola si trasforma, muta di senso, o produce malintesi diversamente produttivi. Se il termine neorealismo, rimanda infatti, in senso lato, al New Realism americano come movimento filosofico anti idealista del primo novecen ², un saggio del 1925 di area sovietica vede il termine muoversi in un ambito cinematografico e assumere una funzione categoriale e descrittiva³, la scena italiana, nella ricostruzione storica di Brunetta⁴, rimanda ancora a un uso primigenio in ambito cinematografico, come risulta da due saggi di Solarol sul finire degli anni Venti, dove i teorici del cinema sovietico sono inscritti nella categoria neorealista⁵. Tuttavia il termine, in quegli stessi anni,

segna la riflessione italiana sulla letteratura sovietica, negl scritti di Ettore Lo Gatto, mentre Umberto Barbaro ne fa un uso più largo riferendolo alla letteratura tedesca e persino a Proust e Joyce⁶, e la stessa *Neue* Sachlickeit tedesca è approssimativamente tradotta come neorealismo. La genealogia del termine come definizione e riconoscimento di na forma e di una poetica del cinema italiano ci rimanda invece al 1948, a un saggio di Luigi Chiarini, pubblicato su "Bianco e nero", la rivista del Centro Sperimentale di Cinematografia, dal titolo assai sig ificativ Avviso, dove si discute della scuola neorealistica italiana, riconoscendola come un esito e un'invenzione della critica francese, mutuata certo, come nel caso di Bazin, da etichette e designatori attribuiti già al cinema del realismo poetico francese degli anni Trenta. Tuttavia il neorealismo è termine con cui negli anni Trenta si indica il lavoro di scrittore di Zavattini, così come sul finire degli anni Quaranta l'etichetta segnerà Pavese e Vittorini come eredi di un neorealismo americano identificat in Hemingway, Cain, Dos Passos, Faulkner, Lee Masters, designando di fatto il lavoro editoriale di Vittorini⁷ come matrice di una poetica che il termine di uso cinematografico sembrava poter riassumere, te mine protestato e rifiutato da Pavese in un'intervista radiofonica d 1 1948, dove si osservava come il neorealismo italiano si presentava come assolutamente distinto dal cinema hollywoodiano coevo agli autori citati in precedenza⁸.

2.

Se la genealogia del termine è qui parzialmente ricostruita, al di là della questione lessicale, quanto storicamente emerge non è tanto l'evidenza cinematografica della sua origine quanto il suo costituirsi nel linguaggio pubblico come etichetta cinematografica, come termine di riferi ento critico nella definizione di un *corpus* di film, di autori, cineasti, scene giatori. Definizione per nulla indicativa in senso proprio di u movimento coeso, espressa piuttosto nell'ambito della scrittura critica, così come di una certa dimensione poetica e politica – come mostreranno i convegni di Perugia, 1949, e Parma, 1953, e che la figura e l'a ione di Zavattini in quegli anni esemplificano nettamente. Definizione e il dibattito giornalistico e la censura politica amplificheranno, he i media governativi del tempo useranno come apostrofe, come traccia *contenutista*, come marca polemica dell'immagine dell'Italia post-bellica: i poveri, i diseredati, la crisi dei valori e delle vite dei personaggi di un certo

64 CARMELO MARABELLO 65 NEOREALISMO E NEOREALISMO





cinema italiano contrapposto alla speranza di mutamento materialmente declinata dal piano Marshall e dai progetti americani di ricostruzione, dalle politiche della Democrazia Cristiana di De Gasperi e Fanfani, del giovane Andreotti. In attesa di tracciare la genealogia di una poetica, la relazione tra cinema e realtà, tra istanza di realtà e progetto estetico.

3.

Alcuni articoli e testi pubblicati negli anni Trenta precedono, di fatto, il dibattito del neorealismo storico e la sua peculiare forma a cavallo della guerra e dei primi anni del dopoguerra, come dimostrano la forma di intervento poetico e critico di Antonioni e De Santis, soprattutto⁹. Nell'articolo Sorprendere la realtà apparso su "Cinema"¹⁰, Leo Longanesi, anticipando Zavattini, sollecita e auspica un "cinema del pedinamento", in grado di "cogliere in fallo situazioni che, riportate sullo schermo, rivelano gli infiniti segreti della nostra società", e che prov chi "un documentario sulla vita degli anonimi", con scene reali riprese da un operatore capace di andare in strada con la sua macchina da presa; una sorta di operatore vertoviano in viaggio per le strade con la sua cinepresa in spalla, teso a cogliere la verità, "verità che nessun attore potrebbe recitare", in grado di leggere una trama del reale come intreccio di abitudine e pratica. Sulla stessa rivista in L'obiettivo nomade Domenico Purificato s augura un modello di "cinematografia che vorremmo chiamare noma e" - quale "antitesi all'altra [che] chiameremo sedentaria [...] anemica cinematografia che non varca mai la soglia del teatro di posa", per etrando "falsi in atto pubblico" – ovvero un cinema che "va in cerca di scenari che solo la natura può apprestare nel debito modo", muovendosi "alla ricerca di naturali elementi che diano maturità all'atmosfera, verosimiglianza agli elementi, carattere alle vicende"11. La lettura di questi testi e le brevi citazioni qui riportate manifestano come, fin dagli an i Trenta, viene alla luce un'istanza di rifiuto del cinema delle "città d' cartapesta" che Chiarini denunciava, una certa diffidenza del manierismo at oriale e dell'anonimia del paesaggio, nell'aspirazione, ancora di Longanesi a "un vero ancora da fare, un vero che vedremo, un vero che verrà" da contrapporre al "falso che vediamo, e che morirà". Sono citazioni sintomatiche, prima che programmatiche, per certi versi ascrivibili alla retorica di certo fascismo di sinistra, ai progetti di modernità irrisolta e controversa, già in atto nel cinema di Camerini o del primo Matarazzo, ma ancora lontane dalla evidenza teorica del progetto di Per un film sul Po pubblicato da Antonioni ancora su "Cinema", nel 1939, dove il montaggio di immagini e testo rivela problematicamente la necessità di un racconto del reale come progetto di una politica dello sguardo, di un traguardo necessario da cui rilevare il mondo come paesaggio, come traiettoria di umano e natura¹³. E tuttavia tracciano la necessità di una nuova estetica, di una diversa corporeità, di cineasti operatori, di attori, il segno di un'istanza di realismo fenomenologico che il neorealismo produrrà e mostrerà, e che, di fatto, definisce e parzialmente risolve le di ferenze e le poetiche dei suoi protagonisti. Che ne marca il progetto nel segno di un tempo dell'umano come tempo del dopoguerra, tempo post bellico, che lo definisce, a partire da Zavattini, come una sconfinata temat a sull'uomo. Zavattini nel convegno di Perugia del 1949 non a caso affermerà la necessità per il cinema di muovere verso l'osservazione dell'uomo in quanto uomo, di quanto rende possibile, nel segno della cinepresa, di seguirlo con occhi nuovi e attenti così da trovarcelo di fronte "senza favola, senza storia apparente" per poter dire, infine, che il cine a si può fare strumento della sua riscoperta, così da poter dire infine di es ere "alla vigilia di ritrovare plasticamente il valore originale della nostra immagine"14, mettendo in scena, in questo passaggio, lo statuto stesso del realismo occidentale, e tentando di ricondurre a unità l'originale – quanto noi crediamo tale, il fondo stesso del mondo – e la sua messa in immagine, vista qui come sua riproduzione perché produzione di umano, come necessità stessa di un'ontologia umana di cui il linguaggio e le sue tecniche si fanno modo e moto, tra occhio-corpo e cinepresa-protesi.

4

Se è la critica francese a cogliere storicamente l'emergenza del neorealismo come movimento originale del cinema italiano, al punto da definirne, con Bazin alcune delle sue caratteristiche, la scrittura italiana coeva accompagna i film nel segno della militanza, riflette s di essi, accompagna una teoria del cinema che si esprime per lo più nei film e nei fatti, nella dimensione storica dell'Italia del dopoguerra che il neorealismo restituisce e produce come poetica e come *poiesis*, nelle istanza di un cinema segnato dalle riprese per lo più in esterni, da attori non professionisti, soggetti contemporanei, da una disinvoltura stilistica e grammaticale della messa in scena volta alla ricerca di un reale collettivo e sociale da tracciare e rintracciare, nel segno di un *vero* il cui progetto può esser contraddetto persino, se necessario, dalle

68 CARMELO MARABELLO 69 NEOREALISMO E NEOREALISMO

riprese in studio, come accade in modo esemplare in *Umberto D.* o in alcune scene di Roma città aperta¹⁵. Introducendo il primo volume del Lessico del cinema italiano, Roberto De Gaetano, indagando l'irriducibile e inalienabile dimensione del neorealismo, lo legge come una sorta di "invenzione dell'umano al cinema, che è allo stesso tempo la reinvenzione del cinema"¹⁶. Se la filosofia, dopo la Seconda guerr mondiale, dopo l'uso dell'arma atomica e il genocidio degli ebrei nei campi ritorna da Sartre ad Heidegger, da Arendt ad Adorno e Jonas, alla domanda radicale "Che cos'è l'uomo?", il cinema neorealista risponde – o almeno si dispone – al perentorio invito zavattiniano "Uomo, vieni fuori!", da cui procede e origina una narrazione segnata dal gesto, capace di farsi mondo, in primis esterno cinematografico, e di offrire il proprio corpo e la propria umanità possibile, la forma storica di una nuda vita, come nuova trama e nuovo trauma del pro-fi mico, intanto, e quindi del linguaggio, del film che dispone dinanzi ad una *realtà* catastrofica dove il reale si profila come necessità appunt di linguaggio, di interpretazione¹⁷. Dove il sensibile si fa spazio, dove lo spazio – il paesaggio, la città, la casa – si fa, per via dei corpi agenti e attori, una drammaturgia diversa del presente, una teoria del quotidiano¹⁸. Qui, in questa cornice, Bazin riconosce la potenza del cinema italiano, il suo farsi forma nella catastrofe "in un mondo ancora e già ossessionato dal terrore e dall'odio, in cui la realtà non è più quasi mai amata per se stessa, ma solo rifiutata o difesa come segno politico, il cinema italiano è il solo a salvare, nel seno stesso dell'epoca che dipinge, un umanesimo rivoluzionario". Tra linguaggio e mondo l'istanza neorealista si fa film, producendosi come traccia della modernità, come esito di questa, certo, ma soprattutto come radicale ripensamento del cinema storico, del progetto di cinema come set, studio, location, come continuità del verosimile del linguaggio hollywoodiano. Ciò che Bazin riconosce al cinema neorealista è il suo progetto di crisi, il suo farsi storia e non soltanto cronaca del presente, il suo farsi forma critica della forma classica del cinema, il suo presentarsi come modernità cinematografica, nuova drammatu gia del paesaggio e dello spazio: di essere l'esperienza di linguaggio che ingaggia radicalmente il mondo post bellico, il mondo di un umanità diseredata, prostrata, e la cui forza è di ricercare le sue storie tra le ceneri umane dei campi di concentramento e tra le macerie fisiche e morali della Storia, di una storia che nel segno del cinema si fa immagine pubblica. Di un neorealismo che,

di fatto, si presenta come una *teoria* del dopoguerra, atto poetico e poietico, messa in scena possibile di totale e singolare, di esemplare e accidentale, progetto filmico di una possibile ontologia per immagini movimento del reale, di un nuovo stile di montaggio teso a leggere il tempo come *forma* della realtà.

Una questione di storia, una questione di linguaggio: secondo quadro. Genealogia del neorealismo architettonico: slittamenti temporali, discorso della modernità e del progetto, ideologia della storia

1.

Nei testi che Bazin pubblica dal 1945 a metà anni Cinquanta la questione dello spazio risulta centrale in quanto accomuna lo statuto dell'immagine cinematografica e il mondo che ci circonda. a profondità di campo rimette in gioco l'ambiguità possibile dell'immagine, mentre la natura plastica della rappresentazione cinematografica, spogliata dagli e fetti di montaggio, interroga lo spettatore suggerendo, nel piano sequenza, una nuova totalità visiva, come accade ne La terra trema di Visconti, questo perché nei termini del teorico francese il mondo filmato non è metaforicamente figurat o. Si tratta infatti di una spazialità reale, perché seppur l'immagine cinematografica può esser svuotata di realtà, la realtà dello spazio non le può esser sottratta. Dinanzi alla realtà del dopoguerra, agli effetti di realtà prodotti dalla guerra – distruzioni su larga scala delle città, dei trasporti, del paesaggio, di forme di vita individuale e sociale – il cinema neorealista produce una dolorosa istantanea dell'Italia attraverso una drammaturgia dello spazio. Se, come scrive Vidler la relazione tra architettura e cinema non può che innestarsi sulla potenza del film

ability of film to 'construct its own architecture in light and shade, scale and movement, [which] allowed from the outset for a mutual intersection of these two 'spatial arts'.¹⁹

gli anni del dopoguerra italiano impongono tuttavia una riflessione necessariamente più ampia, determinano una diversa convivenza tra discipline e ragioni, tra forme e poetiche dei progetti, tra contingenza e mercato. La cornice neorealista, come vedremo, assume una diversa leggibilità, in campo architettonico, configurando un'istanza storica interpretata in maniera diversa, non solo in virtù delle prassi costituite e proprie di architettura e cinema – edificare, filmare –, ma anche all luce della riflessione sulla storia e sulla contemporaneità. Noa Stematski ha sottolineato come il paesaggio italiano – urbano e non – sia stato abitato e riabitato dal cinema neorealista in quanto cinema, e come questa poetica, insieme con l'architettura, che si fece carico della ricostruzione fisica e della trasformazione delle città già dal finir degli anni Quaranta – coi piani UNRRA, INA-Casa – abbia determinato, largamente, la riscoperta del nostro paese e una sua diversa messa a fuoco, all'insegna di luoghi, regionalismi, vernacoli²⁰, nostalgie di socialità altre. Così come la rinaturalizzazione della natura, che osserviamo in film come Stromboli segna, a sua volta, un regime scopico e una politica della visualità drammatica, delineando una scelta tesa a rimuovere dalla storia, e in nome del *naturale*, la storia del paesaggio come bonifica propria degli anni del *ruralismo* fascista, così come le trame del modernismo ambiguo delle città di fondazione, delle architetture tradizionali e vernacolari dei borghi di servizio degli anni Trenta²¹. Tuttavia la questione del neorealismo in architettura ha un'origine diversa, una contingenza storica puntuale, che i termini della teoria del cinema e della storia dell'architettura colgono in parte, ma che diversi malintesi e interpretazioni propongono ricorsivamente nei termini di una continuità estetica e politica, di percezione e di contenuto.

2. In un breve intervento del 2007, in un convegno dedicato al neorealismo e al reale come progetto del film, Franco Purini traccia rapdamente la questione del neorealismo architettonico assumendo una posizione assai netta:

Nella storiografia architettonica è molto di fusa e radicata la tesi che vede il neorealismo cinematografico trovare una corrispo - denza precisa nel neorealismo architettonico. Secondo questa lettura, proposta con particolare autorevolezza e convinzione da Paolo Portoghesi, Roberto Rossellini sarebbe l'analogo di Mario Ridolfi, il più noto tra gli architetti neorealisti [...]. Mentre nel cinema la ricerca di un'espressione di eventi e di storie individuali si presenta pur con tutti i limiti, diretta ed esplicita, nell'architet-

tura il riferimento a un linguaggio popolare del costruire acquista, pressoché in tutti gli interventi, una totalità intellettualistica e un che di retorico e artificioso. 'evocazione dell'architettura spontanea, come nel villaggio La Martella, presso Matera, insediamenti considerati come emblema della dimensione comunitaria alternativa alla disgregazione sociale, acquistava una dimensione tra il sociologico e il narrativo che sfociava facilmente nell'astrattezza e in un generico utopismo. Non a caso Ludovico Quaroni, che fu coinvolto in modo consistente nella stagione neorealista, se ne distaccò in un celebre articolo sul Tiburtino III dal titolo *Il paese dei barocchi*, nel quale faceva una lucida autocritica di quell'esperimento, peraltro storico.²²

Questa lunga citazione che merita un successivo commento va affia - cata a un altro frammento, un testo pubblicato su "La Rivista di Estetica", nel 2016, dove Purini ritorna sullo stesso argomento affrontando nella forma della breve sintesi storica la questione neorealista:

La quarta fase, dalla ricostruzione alle Olimpiadi di Roma ricopre circa un quindicennio, dal 1946, l'anno in cui l'Italia diventa repubblicana, al 1960. Nella sua prima parte questo periodo è l'età del Neorealismo, il movimento, nato nel cinema e nella letteratura, che trova un suo puntuale ma anche autonomo rispecchiamento nell'architettura. La vicenda dell'INA-Casa, al cui interno si affronta il problema dell'abitazione, si traduce in una cospicua serie di interventi in tutto il paese nei quali si sperimentano modalità progettuali ispirate alla ripresa di temi popolari. I quartieri neorealisti, più vernacolari al centro e al sud, più attenti a una continuità con il razionalismo al nord, si configurano come parti compiute di città. In qualche caso, per esempio a Roma, gli interventi sono pensati come altrettanti paesi che dovevano ricordare ai contadini inurbati i piccoli centri rurali che avevano abbandonato. In altre situazioni, come a Bologna e a Milano, tali interventi sono concepiti come frammenti di una città che non rinuncia alla modernità, anche se vuole intrattenere un dialogo con la compattezza dei tessuti storici.23

I due interventi, la cui strategia retorica è visibilmente diversa, dise-

72 CARMELO MARABELLO 73 NEOREALISMO E NEOREALISMI





gnano una serie di luoghi ricorsivi con cui la ricerca architettonica italiana, storica e teorica, da sempre affronta l'ipotetica relazione dei due neorealismi. Mentre nel primo intervento la scrittura apodittica rimanda all'intervento estemporaneo, all'oralità da convegno, il secondo è parte di un articolo compendio di carattere accademico. Nel rileggere la vicenda neorealista Purini legge il neorealismo cinematografico – e il cinema italian tout court – come un progetto di storie individuali la cui fragranza pop è indice del linguaggio cinematografico, mentre il popolare del linguaggio architettonico è assunto come strategia ingenua di citazione – Tiburtino III – o utopia politica elementare e contradditoria – il caso del villaggio La Martella. La dimensione vernacolare, popolare, risuona come dimensione comune di entrambi i neorealismi, risolta felicemente dal cinema, improvvidamente dall'architettura. Tuttavia la natura moderna del linguaggio del cinema neorealista non è qui messa fuoco. Lo spazio neorealista si fa contenuto, il movimento di macchina diviene, come in molti altri casi di lettura, una sorta di rilievo narrativo della realtà invece che una letterale scelta di campo, la grammatica di una drammaturgia originale del visibile che frattura il cinema classico e dà, e darà luogo, al cinema moderno. Qui si pone, infatti, la questione interpretativa e storiografica più proble atica: il neorealismo architettonico, nel suo riconoscersi ed essere riconosciuto come movimento, nel suo farsi critico e storiografico as ume - ha assunto - il cinema come thread di luoghi visivi e narrativi, lista di spazi e istanze, di dialetti e regionalismi, misconoscendone la dimensione di fatto linguistico e plastico. Nello stesso tempo la cornice si complica allorché il neorealismo architettonico diviene un oggetto storiografico dove storia operativa, in senso architett nico, testimonianza dei protagonisti, dibattito, ricerca più recente, concorrono alla costruzione metastorica e categorizzante del realismo e del moderno come paradigmi normativi di lettura. Ricostruire, a ritroso, la vicenda del neorealismo architettonico comporta un lavoro di decostruzione storica di pratiche storiografiche e concetti, di storia politica e disciplinare della storia stessa dell'architettura, dell'uso critico e operativo dei concetti e dei progetti così come del lavoro storico recente, all'intreccio di esiti e teorie, di storia e storiografia tra architettura e urbanistica.

3.

Nel 2001 Paola di Biagi cura l'edizione de La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni Cinquanta, un volume di raccolta di numerosi saggi esito di una ricerca Iuav sul piano Fanfani e sulle politiche della casa, sui progetti di architettura popolare dell'Italia post bellica. Un intervento di Maristella Casciato affronta la relazione tra i diversi neorealismi italiani, in letteratura, cinema e architettura²⁴. Il neorealismo cinematografico è qui ripreso come poetica della realtà che, ne l'atto di descrivere il paese di quegli anni, accoglie e accosta il linguaggio parlato, la vita quotidiana, il carattere spontaneo della cultura popolare, in un'accezione che trascrive appunto il visibile dei film neorealisti, la dimensione referenziale e di contenuto di essi, ma non si interroga sul linguaggio di quel cinema²⁵. Nell'accostare la storia del neorealismo architettonico la ripresa dell'articolo – pubblicato da Carlo Aymonino in "Casabella-Continuità" del 1957 – induce l'autrice a riflettere sull'ambig ità stessa della definizione neorealismo applicata all'intervento architettonico di alcuni dei protagonisti degli anni della ricostruzione, cogliendone la genesi ironica nella citazione parentetica dell'autore. Nell'articolo del 1957 Aymonino, infatti, traccia così la memoria di un'esperienza – quella del Tiburtino – in forma di arguta cronaca *politica e disciplinare*:

> Sotto la spinta di un rinnovato interesse per i materiali tradizionali, come elementi di linguaggio in condizioni di forte economia, e l'orgoglio della rinuncia per essere realistici (oggi considerando il periodo nel suo insieme potremmo dire scherzosamente "neorealistici"), si giunse all'assurdo di prender spunto dalla Roma settecentesca.²⁶

Al di là della formulazione ironica di Aymonino, come rilevato dall'autrice, la questione del neorealismo riporta più in generale alla questione del realismo e della sua relazione storica col funzionalismo, per un verso, ma più nettamente, e in maniera più complessa, alla relazione tra modi progettuali e linguaggi formali storicamente dati, sulle tracce di un dibattito che rimanda ancora agli anni Cinquanta, col saggio di Portoghesi, e poi agli interventi di Tafuri, sin dalla monografia dedicata a Quaroni nella prima metà degli anni Sessant ²⁷, trama in cui il neorealismo italiano sembra costituirsi, piuttosto, come indice ed emergenza, più o meno consapevole, della relazione tra movimento

moderno e idea della storia, tra modernismi possibili e pratiche situate del progetto di architettura, almeno in apparenza, contraddizione già chiaramente avvertita e acutamente presente, ancora a proposito del Tiburtino, nell'autocritica quaroniana de *Il paese dei barocchi*:

Nella spinta verso la "città" ci si è fermati al "paese", nel voler dare un linguaggio italiano alle esperienze e agli insegnamenti dell'urbanistica svedese siamo arrivati a farli parlare addirittura in romanesco.²⁸

4. Sino a che punto la *koiné* vernacolare e populista di Quaroni e Ridolfi si riallaccia al neorealismo cinematografico? Sino a che punto e forme retoriche dell'architettura neorealista sono ricollegabili alla cifra plurale del linguaggio neorealista del film? Queste domande, ch ricorrono tra critici e storici dell'architettura, sono domande o assunzioni, percorsi euristici o malintesi interpretativi²⁹? L'ideologia della storia, vissuta come cronaca politico operativa, critica militante – come accade in Dal Neorealismo al Neoliberty di Portoghesi – o assunta nella distanza, come nel saggio di Bruno Reichlin, Figures of Neorealism³⁰, che esiti producono dal punto di vista storico-interpretativo? Di che neorealismo cinematografico manifestano il bisogno storico-teor co? Per quale utilizzo possibile? Quando nel 1958 Portoghesi interviene sul neorealismo architettonico, il gesto critico dell'autore assume il neorealismo cinematografico come una sorta di commento visivo all'Ita ia del dopoguerra, e il cinema come l'occhio capace di registrare la materia viva della vita di masse di diseredati, di movimenti di poveri e disperati, dell'inurbamento da parte di ex contadini attratti dalle città. Il ritorno alla tradizione artigiana, alle pratiche vernacolari e spontanee, la cui genealogia rimanda alla ricerca di Pagano ne L'architettura rurale italiana del 1936, deriva, in questa lettura, dalle domande che le pratiche di autocostruzione delle borgate periferiche romane impongono alla cultura in crisi del razionalismo italiano. Il cinema risulta appunto un rilievo ottico di questa realtà, un rilievo sensibile capace di restituirla in forma drammatica. Il neorealismo architettonico, tuttavia, risulta ai suoi occhi già postumo al neorealismo cinematografico: se da una parte tes imonia la necessità di ripensare il concetto di tradizione, d'altro canto non è più riferito all'immediato dopoguerra, di cui il cinema si è fatto testimone in diretta. Soccombe, quindi, dinanzi alla modernità nell'atto di produrre, nel suo linguaggio formale, una nostalgia della cultura popolare, una idealizzazione della cultura del borgo e della società arcaica, rifiutand di fatto la città come spazio della cultura di massa, producendo comunque un'idealizzazione della figura operaia, operazione che Port ghesi imputa a Ridolfi, Visconti e De Sica. Tuttavia la cronologia produce una diversa lettura di questa cadenza e temporalità: gli anni del Tiburtino coincidono con i due oscar di De Sica di quegli anni, Sciuscià (1948) e Ladri di biciclette (1950). Rossellini miete premi europei e ha la nomination all'Oscar nel 1950; De Santis con Riso Amaro la otterrà l'anno seguente, negli anni quindi di La Martella. La questione cronologica non risolve quindi né la genealogia ipotetica, né assolve gli eventuali insuccessi dell'architettura come esiti postumi e deboli del movimento cinematografico, che peraltro movimento non fu, in senso propri, e assai meno, di fatto, del debole ma forse più coerente progetto neorealista di architettura, leggendolo come via debole al modernismo italiano, sermo umilis del razionalismo nei termini di Auerbach, memoria letteralmente materiale della storia, nell'uso del laterizio, coniugata al calcestruzzo del moderno, alla campitura delle travi di cemento nella Matera di Aymonino a Spine Bianche, nei diversi insediamenti INA-Casa. La necessità di un neorealismo architettonico come rimodulazione di quello cinematografico con relativa mutuazione di temi e costruzione e post di motivi analogici è l'oggetto culturale da indagare, come già mostrava il saggio di Portoghesi, la cui scrittura stessa, nell'uso aulico e puntuativo del passato remoto, sia come presente storico, che come operatore temporale di una cristallizzazione definitiva e icastica, capace do ccultare l'evidenza della critica operativa nella forma verbale, attraverso una prosa, volutamente distanziata della storia recente, traguarda e allontana il neorealismo coi verbi accomodati nella potenza retorica del passato remoto, mentre eventi e progetti, le trame di quella realtà, sono, di fatto, ancora in atto. Basti pensare ancora a Matera, la Matera immaginata e quella in corso di edificazione. Se rileggiamo l'articolo di Re chlin, presentato in francese nel 1999³¹, e tradotto due anni dopo in lingua inglese, pubblicato quindi su "Grey Room", versione qui citata e commentata, la storia come oggetto culturale si palesa in una nuova forma, si avvale di diverse categorie, produce nuovi paradossi e paradigmi. Reichlin analizza la storia del termine neorealismo restituendola con una buona approssimazione³², per definire quindi il neorealismo architettonico come esit

78 CARMELO MARABELLO 79 NEOREALISMO E NEOREALISMO

di una letteratura critica, come dato storico individuato e in qualche modo accettato e negoziato dai protagonisti:

Italian architectural criticism derived the term Neorealism from literature and film once the works and authors laying claim to the term already enjoyed a certain popularity among critics and the public, and those who were designated Neorealist architects accepted the description with varying degrees of conviction and enthusiasm.³³

Proponendo, e proponendosi, un raggio limitato di interpretazione

an inventory and analysis of the "rhetorical figures" (appropriate to an architectural discourse) that produced effects of form and meaning sufficient to legitimize the extension of the term Neorea - ism from the domain of literature and film to that of architecture ³⁴

L'analisi di Reichlin, ovviamente, date queste premesse, ha l'obbligo di definire, quantomeno, i caratteri formali e linguistici del eorealismo cinematografico italiano, al fine di osservare le analogie dell retoriche architettoniche di quello architettonico. Dopo un'analisi parziale di alcuni testi teorici fondativi, e il riferimento a interventi e articoli a stampa pubblicati da quotidiani italiani sul finire degli anni ttanta, Reichlin decide di utilizzare largamente, come lente di ingrandimento sul neorealismo italiano, due articoli satirici di Steno, del 1948, pubblicati su un settimanale popolare di informazione cinematografica "Sta". La fonte di questi articoli è indiretta. Si tratta infatti della ripubblicazione di entrambi nel volume di accompagnamento della retrospettiva dedicata al cinema neorealista nel 1989 per il Festival Torino Cinema Giovani, e curato da Alberto Farassino. L'ipotesi storiografica di quella ricerc muoveva intanto da un assunto cronologico teso a identificare i periodo 1945-1949 come quadro storico concreto del cinema neorealista italiano e definito dai film chiamati opera neorealista, il canone multi o visibile nei primi film di De Santis, Visconti, Rossellini, De Sica insomma, proponendo poi una diversa ipotesi di varianti o vie di fuga dal neorealismo originale, identificando un neorealismo spontaneo e soprattutto un neorealismo industriale – i film prodotti da Gualino per la Lux Fi m, come Riso Amaro, In nome della legge, Il mulino del Po. Per circoscrivere

questa ipotesi Farassino lavora a una microstoria del cinema neorealista, alimentandola di testi occasionali, storie orali, materiali di promozione, analisi della distribuzione e degli incassi, cronache giornalistiche. Tra i testi rieditati le due brevi parodie critiche di Steno, sceneggiatore di fil di largo successo commerciale e futuro regista di film comici e brill n-ti, pubblicate nell'agosto del 1948, nel volume presentate in un box su fondo grigio, come molti altri contributi d'epoca, a intervallo di studi e analisi. I due testi sono citati integralmente, il primo si intitola *Decalogo del perfetto regista neorealista*, il secondo *Personaggi inevitabili del cinema neorealista*.

Il film neorealista si gira ovunque, sempre, con ogni mezzo, anche nella ritirata di un treno, che risulti occupata.

Il neorealismo si difende anche parlando di amore su una lattina di benzina.

Sporca rudemente il viso del protagonista con polvere, fango, carbone, persino col tuo sangue, se necessario. Ambienta la storia in periferia e la vittoria sarà già a portata di mano.

Il tuo motto sia: "Credi nei ferrotramvieri, obbedire alla cronaca nera, combattere le Pesche melba [parafrasi del fascista: "Credi, obbedisci, combatti"].

Ricorda che i lustrascarpe e le donne di strada precedono le tue colonne.

Se Rossellini avanza, copialo; se si ritira, lodalo; se ha successo, vendicati.

Il telefono bianco è il tuo nemico: non dargli quartiere.

Le gambe delle donne scoperte fino alla metà della coscia hanno sempre ragione [invece che "Il Duce ha sempre ragione"].

[...]

Il padre adiposo che ricerca nei postriboli della città la figlia scomparsa durante un bombardamento.

Un prete in bicicletta diretto a Comacchio.

L'idiota del villaggio (con uno zoppo, storpio, sciancato, muto e anche balbuziente) che si è innamorato della procace moglie del fattore

Il patrigno che, ogni volta che vede la sua figliastra, viene a ferrato dalla lussuria repressa suo malgrado, le vene sulla sua fronte palpitano, diventano turgide, solide, intrecciate come i tubi di sca-

80 CARMELO MARABELLO 81 NEOREALISMO E NEOREALISMO

rico nei cortili del condominio.

Pescatori siculi, contadini in una cooperativa, reduci, camionisti e contadini, a scelta.

Un organetto.35

I due testi parodici, la cui rilevanza storica, *ex post*, dà conto di una sintomatica e politica avversione al neorealismo, certamente significativa in alcuni ambienti della Roma post bellica, assai prossima alla visione polemica di Andreotti, allora sottosegretario alla presidenza del consiglio, e personaggio chiave della censura cinematografica, pubblicati nel 1948 diventano, nel commento di Reichlin, una lente multifocale per traguardare l'epoca, un termine di paragone e di lettura persino proattiva del discorso neorealista:

In this pitiless listing Steno indicates not only the characters and settings but also the canonical "gures" of the Neorealist message: the preference accorded to the culture, values, and lives of the working classes who are supposed to be the rightful holders of "real life"; apartment block courtyards, toilets, swearwords of Anna Magnani vs. white telephones, Peach Melbas, and "elevated" themes; the banality of the "slice of life" against a novelistic life; the preference accorded to antiheroes, such as fishermen farmers, and truck drivers; the propensity for an aesthetic of the ugly: the cripple-mute-stutterer, the overweight father... We shall soon see the lines that connect the form and content of this cinema to certain architectural constructions in Italy immediately after the war. But first, and because it is an of cial document repr senting the dominant thought of the period, I would like to say a few words about what might be called the "Ten Commandments of the Perfect Neorealist Architect." This time the humor is inadvertent, for I am referring to the bureaucratic "Suggestions, norms, and out-lines for the development and presentation of designs . . ." found in the part of the "Fanfani Law" addressing the "Plan for increased employment and the construction of workers' houses."36

La dimostrazione di quanto accennato si produce così attraverso la citazione ulteriore di questi passi, tratti dalla legge Fanfani del 1949, la

cui fonte è il primo numero di "Controspazio" del 1974:

La casa dovrebbe contribuire alla formazione dell'ambiente urbano, tenendo presente i bisogni spirituali e materiali dell'uomo, di un vero uomo, e non di un essere astratto: di un uomo, cioè, che non ama e non capisce il ripetersi infinito, monotono dello stesso tipo di residenza, così da non riuscire a distinguere la sua, salvo che per il numero civico; non ama le composizioni a scacchiera, ma piuttosto ambienti intimi e vivaci allo stesso tempo. Saranno quindi le condizioni del terreno, l'esposizione al sole, il paesaggio, la vegetazione, l'ambiente esistente, e il senso del colore che suggerirà la composizione del layout in modo che gli abitanti dei nuovi centri urbani avranno l'impressione di qualcosa di spontaneo, genuino e indissolubilmente legato al luogo in cui si trovano. [...] In ogni caso, occorre prestare la massima attenzione affinché, nelle costruzioni residenziali, l'impressione visiva complessiva prevalga sul singolo elemento, cercando intenzionalmente di creare un ambiente quando un luogo è per sua natura indifferenziato. Per questo, è consigliabile alternare il gioco delle pareti tra alto e basso, continuo e spezzato, corto e lungo, alto e costellato di superfici e spazi (finestre e logge), e di disporli sia frontalment che ad angolo, variando le prospettive che si hanno dalle entrate o dalle finestre principali dell'appartamento ³⁷

Così la critica operativa, militante di Steno – che certo non paragono qui alla storia e alla critica militante e operativa di Zevi di quegli stessi anni – diventa effettuale e proattiva come una norma di legge: è posta sul terreno dell'*agency* invece che sul legittimo terreno della critica di costume. Viceversa la retorica della norma, la cui incidenza effettiva sul reale produce un mutamento choc del paesaggio italiano urbano³⁸, diventa un terreno di confronto tra due forme di intervento e produzione di senso affatto diverse nella storia fisica e materiale dell'Italia post-bellica. La categoria del neorealismo produce, in questo testo, pubblicato su una sede editoriale prestigiosa, un cortocircuito tra cinema e architettura sul terreno di un'apparente analogia fondata su processi e prodotti il cui regime di intenzionalità – certamente politico in entrambi i casi – è del tutto diverso, sia sul piano delle azioni che degli effetti: un giornale popolare dedicato allo spettacolo, a bassa tiratura,

che circola nelle orbite basse dell'immaginario critico e culturale di quel tempo, diviene qui effettivo e proattivo come una legge che impegna 7000 architetti, circa quarantamila operai edili per dieci anni, e oltre 350.000 alloggi. La piccola cometa "Star" diventa il Sole di un sistema culturale, eletta a quasi-legge, traccia immaginari imprevisti, e soprattutto inesistenti. La crisi del neorealismo cinematografico, m glio la sua stessa ridefinizione parziale sul piano industriale, avverrà certo a partire dalla fatica degli autori e del progetto, ma si realizzerà con l'ingresso in campo di soggetti produttivi come la Titanus, all'incrocio di politiche inscritte nel sistema normativo italiano della produzione cinematografica ancora nel piano Marshall e di strategie retoriche e di genere del cinema melodrammatico e della commedia, nella modellazione della via italiana al divismo.

5. La storiografia e la teoria del neorealismo, come hanno mostrato i 1 vori seminali del Festival di Pesaro del 1974, le ricerche di Gian Piero Brunetta, Alberto Farassino, sino al volume recente di Stefania Parigi, hanno assunto via via storia orale, storia testuale e paratestuale, film, sceneggiature, dispositivi produttivi istanze poetiche, allo scopo di definire un campo, di perimetrare, per quanto possibile, il concetto e le categorie e la storia effettuale del neorealismo, assumendolo, come mostrano bene le spesso dissonanti dichiarazioni degli autori dell'epoca, come un movimento definito piuttosto dall'atto critico, definit in corso d'opera dalla critica militante, dalla cultura cinematografica coeva. Categorizzato dalla critica francese, riconosciuto dalla critica italiana, dalla militanza italiana. Il testo di Reichlin, tuttavia, suggerisce e provoca altre considerazioni, se riletto alla luce di una storiografia architettonica e urbanistica di fatto coeva alla pubblicazione del contributo dell'architetto e studioso svizzero. Nel riprendere e citare l'intervento di Aymonino del 1957, Reichlin sottolineava, citando i passi dell'architetto romano, a dimensione del pittoresco evidenziata dall'uso di elementi decorativi come le balaustre dei balconi, o dall'uso decorativo di elementi funzionali come le scale esterne. Segni e gesti, questi, che uniti alla costruzione spaziale della distribuzione degli alloggi, dei sistemi viari e di accesso, delle vedute, costituivano la natura artificiale di un tentativo teso a produrre un quartiere villaggio, capace di dar forma psicologica all'abitare dei nuovi cittadini,

alla costruzione di un principio di comunità³⁹, nell'intento di produrre attraverso la relazione tra edificio e forma-paese un linguaggio antir torico – leggasi antimonumentale invece che antimodernista e razionalista – il sermo umilis agostiniano dell'architettura post bellica, che, appunto, come accade nella lingua semplice, progetta accoglienza già nell'uso della parola, produce valori nella scala delle relazioni, scala che l'idea di villaggio declina nel passaggio quaroniano, scorciatoia complicata e non del tutto risolta, "dall'idea della vita nella natura all'idea della vita in città"40. Tuttavia, la citazione di passi dalla legge Fanfani, che allude a progetti di forme di vita, merita ulteriori considerazioni. Intanto per l'evidente contrasto di termini e questioni con la parodia di Steno – e non poteva esser diversamente – poi per la natura certo ideologica del progetto di legge stessa, un progetto testuale che attraverso il modello INA-Casa, innesta processi di mobilitazione individuale – il riscatto dell'alloggio – e di produzione di sicurezza e rassicurazioni – lo stato organico e protettivo fanfaniano, qui interprete della dottrina sociale dello stato di stampo cattolico, ma anche reinterprete dell'economia corporativa che il giovane Fanfani teorizzava negli anni del fascismo. Il progetto di affidamento e riscatto dell'allo gio, di mobilitazione individuale, a ben vedere, richiama le critiche del giovane Fanfani a L'etica protestante e lo spirito del capitalismo di Max Weber, critiche tese ad individuare una via cattolica alla sviluppo economico e alla definizione stessa di homo economicus e di responsabilità individuale. Ma la dimensione proattiva della norma, la idealità produttiva, rimanda per un verso alla cultura dei manuali di architettura del dopoguerra – Ridolfi, Marescotti, con chiara prevalenza del primo –, e riporta soprattutto alla dimensione operativa del progetto INA-Casa, alle linee guida identificate dai fascicoli normativi redatti appunto dalla Gestione INA-Casa, quattro manuali sui generis prodotti tra il 1949 e il 1956, due per il primo settennio, due per il secondo. Si tratta, come ha osservato acutamente Patrizia Gabellini, di una strategia articolata di trasmissione delle regole, di una definizione di idealt pi architettonici, di esempi e regole prestazionali, e infine di standard. Di un complesso retorico che traccia in forma verbale, figurativa, tabellare, un sistema di regole teso a produrre e omologare una serie di attitudini e pratiche professionali e progettuali, necessarie per partecipare ai concorsi, e ad inscrivere, in queste dimensioni di progetto, competenze locali e tradizioni artigianali. Una serie di quasi norme, a

84 CARMELO MARABELLO 85 NEOREALISMO E NEOREALISMO

bassa definizione apparente, cogenti, di fatto, nella produzione delle proposte progettuali:

La forma normativa, basata sul repertorio tipologico, è resa possibile dagli studi del Movimento Moderno, la cui validità è sostanzialmente ribadita per la distribuzione interna dell'alloggio, non viene incrinata dai principi organici raccomandati dalla gestione INA-Casa. La attenta considerazione del problema locale sotto ogni punto di vista (abitudini di vita, tradizioni locali, clima, materiali, sistemi costruttivi, riscaldamento, maestranze) sembra avere ricadute più rilevanti sulla gamma tipologica (si escludono edifici alti), s lle tecniche e i materiali costruttivi (si esclude la prefabbricazione), sull'impianto urbanistico (si rifiuta la regola geometrica) 41

Il sistema di quasi norme configura, appunto, una strategia articolata e tuttavia semplice di trasmissione delle regole, producendo una agency significativa che i diversi progetti allocati reinterpretano, definendos anche per differenze – vedi il caso di Matera con il quartiere di Spine Bianche, capogruppo Aymonino, e l'edificio di De Carlo, esito INA Casa, Borgo Venusio di Piccinato o il villaggio de La Martella, fina ziato dall'UNRRA Casas, producendo diversi neorealismi. Ma ciò che conta è l'evidenza industriale del processo, o almeno il tentativo di far linguaggio attraverso l'industria politica per così dire, nel definire delle norme come agenzie di comportamenti. Letto in questo senso il neorealismo architettonico sembra configurarsi come una via italiana al moderno, di revisione degli ideali del movimento moderno, una via alla riconfigurazione economico-politica di questo nel sermo umilis, grazie alla riconfigurazione anti monumentale del razionalismo fasc sta, e alla ripresa industriale del concetto di architettura vernacolare e spontanea di Pagano e della mostra della Triennale del 1936, altro medium professionale e didattico cruciale per l'evoluzione dei linguaggi progettuali del nostro paese. L'umanità delle borgate spontanee, delle autocostruzioni descritte alle foci del Tevere dai documentari neorealisti, come da Michele Gandin ad esempio, le tracce urbane che Pasolini rincorre nel suo cinema e prima ancora nei testi commento per il film di Cecilia Mangini Il canto delle marane, sembra potersi riscattare nella modernità a bassa intensità della produzione edilizia situata, nell'edificazione a bassa definizione tecnologica, nel rifiu

della prefabbricazione e a favore del processo di inclusione di tecniche tradizionali e maestranze locali.

Come risulta dai fascicoli "le composizioni urbanistiche dovranno essere mosse, articolate tali da creare ambienti accoglienti e riposanti con vedute in ogni parte diverse e dotate di bella vegetazione, dove ciascun edificio abbia la sua distinta fisionomia ed ogni mo ritrovi senza fatica la sua casa col sentire riflessa in essa 1 propria personalità".

Il progetto INA-Casa definisce le coordinate di un abitare proa tivo e suggestivo di una nuova identità italiana, traccia di una dialettica, perlopiù irrisolta tra autonomia del quartiere di nuova costruzione ed eteronomia delle scelte insediative di mercato, dei sistemi di servizi. Nella confidenza di una gestione dei nuovi inurbati media a e risolta dalle figure di assistenti sociali, nella risoluzione t cnica del sociale attraverso le professioni di servizio. Differentemente da questi processi il neorealismo cinematografico si produce come spa io autonomo, autoriale, soprattutto nel caso di Rossellini, che assume il rischio produttivo personalmente, in nome di una libertà produttiva e ideativa che mal si concilia con le richieste e i tempi della produzione industriale. Per ragioni evidenti, invece, il neorealismo architettonico si muove nell'ambito di istituzioni, mercato, leggi e necessità cogenti, nello spazio politico della ricostruzione italiana. A differenza del cinema, dove il moderno si manifesta nella trama di scelte individuali di regia, - soltanto con la Lux il neorealismo diventerà oggetto di attenzione produttiva industriale – qui, nella dimensione architettonica, la modernità incerta prende la forma delle regole, innanzitutto, degli esiti diffusi nello spazio e nel tempo, di un sistema di trasmissione professionale di pratiche, di idealtipi, di edifici e m nufatti di servizio finalmente realizzati, divenuti esempio 3D i un processo di norme, rilocabili e adattabili. Mentre il cinema affronta esterni, abbandona il set per luoghi e location, usa i non professionisti, ipotizza sceneggiature deboli da ripensare nella flagranza del set, da avvalorare nel rosselliniano splendore del vero, nella rottura del profilmico hollywoodiano e industriale, muovendosi attraverso u a serie di pratiche reinterpretate e mutevoli, riallocate via via nelle diverse situazioni produttive e poetiche, il neorealismo architettonico muove da una poetica anti-monumentale, certo, come nel caso di Ridolfi e Quaroni, di Aymonino, di Gorio, Valori, o declina e riarticola

poetiche volumetriche degli anni Trenta, come nel Tuscolano di De Renzi e Muratori, ma tuttavia palesa una evidente progettualità industriale etero-determinata dalle istituzioni e dalle prassi manualistiche e normative, dalle committenze pubbliche, dal discorso teorico dell'architettura come tempo e incontro della coscienza urbanistica, nel senso di Quaroni. Al tempo stesso si palesa come esito di un anacronismo produttivo, o sopravvivenza, permanenza, di un progetto carsico di modernità irrisolta, che il costruire e l'abitare manifestano nell'Italia novecentesca. Nella coscienza storica che se le tecniche costruttive impalcano, letteralmente, un'idea dello spazio, esse producono comunque un linguaggio dell'abitare, definiscono la vit materiale come spazio ovviamente dato – ma non del tutto esaurito - di possibili interpretazioni, da cui le maglie strette dell'ordito murario del Tiburtino, o la campitura delle travi in cemento tamponate dal mattone faccia vista nelle case di Spine bianche, la distribuzione degli interni di prossimità alla stalla nel villaggio La Martella, esitano, infine, idee di progetti di vita. Come scrive Poretti il rogetto INA-Casa, a causa della sua programmatica arretratezza tecnologica, diviene matrice del neorealismo:

Rimossa la maschera dei marmi, degli intonaci, il sofisticato a parecchio in muratura e cemento armato messo a punto durante l'autarchia deve apparire come il prodotto del cantiere artigianale. Questa operazione di denudamento esige, di fatto, un accurato ridisegno dei dettagli, delle connessioni, degli elementi correnti. Come in letteratura, come nel cinema, il gergo spontaneo dell'edilizia deve divenire, immediatamente, un linguaggio colto.⁴²

Questo passaggio consente un movimento ulteriore di analisi: il cinema post bellico si configurerà come moderno nella scelta e nella necessità di lavorare in esterni, con cineprese e ottiche spesso limitate, set di luci ridotti. Ciò comporterà scelte e poetiche. Ciò produrrà tuttavia un'istanza diversa di modernità, una traiettoria estetica tesa a produrre il mondo come fenomenologia del quotidiano, nell'attesa dell'eroismo leggero e tragico delle routine della commedia all'italiana, del ritorno ai generi e tipi, alle maschere. Arrischiando una complicata analogia, la modernità cinematografica si compie nella frattura del profilmico, del progetto di pre-visione che segna la cultura dello studio

cinematografico, della divisione del lavoro definita, la taylorizzazion del film, l'assunto, americano, di dream factory – o realm factory – dello studio system. Il neorealismo, nelle contingenze post belliche, dà luogo al linguaggio come ingaggio di luoghi e storie, trasforma la grammatica e la sintassi cinematografica in una pratica di sperime tazione narrativa del reale. Una via radicalmente moderna, seminale, il progetto di una modernità drammatica dello spazio, della sua possibilità di farsi luogo, di situarsi nel film e nel racconto, nelle forme di vita. Nell'Italia della ricostruzione l'estetica neorealista traccia il corpo dei suoi protagonisti come elementi del paesaggio il cui carattere non è dato dal dialogo, ma piuttosto è inscritto nel segno del gesto, nel posizionamento nello spazio, nell'architettura. Quanto accade nei film è il farsi luogo del corpo stesso, di un corpo che, infine, si installa - o almeno tenta di farlo - in uno spazio fisico cercando di abitarlo, acconsentito dal costruito o in conflitto con questo, come in Ladri di Biciclette o ne Il tetto di De Sica; acconsentito dal paesaggio o in dissenso e lotta con esso, come nelle scene partigiane del delta del Po di Rossellini dove i corpi locali interpretano mimeticamente, nascondendosi, la morfologia di terra, canne e canali, o come accade nelle scene delle mondine in Riso Amaro, quando i gesti del lavoro si fanno sfida politica ed erotica nel canto contro i capoccia, nel totale che fa delle risaie un'arena del conflitto. Del resto, come ha osservato Mark Shiel, nel suo Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City:

Rossellini used architecture to imply that [...] the reconstruction of the European city would be much more than a matter of bricks and mortar alone.⁴³

Un'osservazione comunque riferibile anche al paesaggio stesso, alla ricostruzione necessaria del paesaggio, che il neorealismo produsse ri-naturalizzando i luoghi, alla ricerca di paesaggio italiano depurato dalle retoriche delle bonifiche e delle città di nuova fondazione, dalle retoriche filmiche così come da quelle architettoniche e urbanistiche. Con la libertà possibile che il film si assume nel racconto del mondo, nella sua diversa contingenza di progetto rispetto al progetto fisico architettonico, alla necessità politica, di polis, di questo, nella ricostruzione post bellica, nella cornice storica di quegli anni.

88 CARMELO MARABELLO 89 NEOREALISMO E NEOREALISMO

"Se la storia si fa nelle strade, il cinema non può che muovere verso di esse". Così scriveva Kracauer, architetto, sociologo, teorico del cinema nel suo ultimo sforzo degli anni Sessanta – in Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, tradotto in italiano nel 1962, per i tipi de Il Saggiatore – individuando in questo motivo la forza e la forma del cinema neorealista⁴⁴. Il riscatto, la redenzione della realtà fisica d viene lo scopo del cinema, del realismo cinematografico. Il testo di Kracauer, esito di una ricerca iniziata nella Marsiglia degli anni Quaranta, nella fuga dal nazismo verso l'America, vede luce nel 1960. In questo testo cruciale della teoria del film la noz one di realtà, l'ontologia stessa del film, si declina nella forma del a documentazione del mondo, del dato di realtà primario e di effettivo che il cinema comunque produce: l'apparire di oggetti, persone, luoghi, edifici sullo schermo. Mentre Bazin si faceva artefice, sul fin degli anni Quaranta, di un realismo esistenziale, fenomenologico, accompagnando così il neorealismo italiano, ipotizzando il film c me luogo di partecipazione, di una comunione possibile col mondo nel segno dell'immagine, Kracauer si muove nello spazio di un realismo funzionale, di una teoria che vede comunque nella storia la realtà drammatica della scena mondo, di cui il cinema attesta la realtà dei fatti. Queste due versioni del realismo cinematografico possono essere intanto due lenti possibili per una riflessione sul realis o architettonico e sul neorealismo, da cui muovere sia verso il neorealismo architettonico, sia comunque verso il realismo tout court che segna e attraversa, in quanto categoria storiografica e teorica, la sto ia stessa dell'architettura. Considerando infine che la scena della stori è, per i due teorici del cinema, la scena materiale e culturale del Novecento, di cui il cinema si fa occhio e interprete, attestandosi come sentinella documentale e fenomenologica del mondo – in un progetto complesso di referenza e invenzione. Di un cinema che si propone, al tempo stesso, attraverso la teoria e le pratiche, sia come verific permanente dello statuto dell'immagine – sia della propria immagine, riflettendo quindi sulla natura stessa del film -, sia dell mmagine riferita – mondo, finzione, spettacolo; sia, infine, dei p cessi concorrenti alla formazione dell'immagine stessa – stile, pubblico, istituzioni, tecniche, ideologie.

Sulla questione del realismo: terzo quadro. Geografie romane per un'ulteriore genealogia e storia del dibattito neorealista

1.

La questione della forma della storia dell'architettura, di una teoria della storia dell'architettura, la storica vicenda della storia del neorealismo architettonico, la questione del realismo, cifrano radicalmente la prospettiva di ricerca di Tafuri sin dal suo primo lavoro monografico cos come nei lavori successivi. Se la questione della storia come progetto, e più ancora come progetto di crisi, sfida gli ordini stessi del discorso, l articolazioni di ricerca, il momento dello specifico disciplina e, il destino, o più semplicemente il compito possibile della storia è, per Tafuri, la pratica teorica ed euristica di una storia problematica, animata dalle domande, invece che dalle soluzioni⁴⁵, una storia benjaminiana, in grado di ricostituire il sistema di relazioni tra esiti e condizioni di produzione, intenti e progetti e rapporti di forza e potere. Di disporsi al confronto con l'ideologia, con la trama stessa dell'ideologia che può farsi progetto e storia. Tuttavia la questione della modernità come stato di crisi permanente e contraddizione emergente del capitalismo è l'altro tratto della questione del senso della storia, del farsi del presente come trauma e al tempo stesso come domanda, trauma ferita verso cui l'arte – come l'architettura borghese – produce una risposta anestetica, di fatto operativa, che la citazione seguente, molto nota, illustra puntualmente:

Allontanare l'angoscia comprendendone e introiettandone le cause: questo sembra essere uno dei principali imperativi etici dell'arte borghese. Poco importa se i conflitti, le contraddizioni, le lacerazioni che generano l'angoscia verranno assorbite in un meccanismo capace di comporre provvisoriamente quei dissidi, o se la catarsi verrà raggiunta attraverso la sublimazione contemplativa.⁴⁶

Entrano qui in gioco allora due questioni: 1) la possibilità stessa di una storia come critica degli oggetti e metacritica dei suoi strumenti nell'atto di far storia; 2) il quadro di una modernità interpretata come stato di crisi perenne, ambiente scomposto e scomponibile, difficilmente agibile seppur riconoscibile, dove muovere l'analisi e la ricostruzione storica, ambiente che retroagisce continuamente con le forme dell'azione di ricerca e interpretazione, sottoponendo l'oggetto

stesso di indagine a molteplici e plurali ipotesi di lettura, forme contingenti e contradditorie di storicità e storicizzazione. Nella storia dell'architettura, per Tafuri, emergerebbero tre diversi modi di produzione ideologica della storia stessa da contrapporsi alla storia documentaria. a quella storia che intravede il documento come dato e verità, esito da formalizzare in una sorta di non ingenuo processo di reificazione storica, di testualizzazione. Questi tre modi sono così riassumibili: 1) l'ideologia progressiva, che prefigura una presa di possesso del reale, dove reale si fa totalità; 2) l'ideologia regressiva, che alimenta forme di pensiero anti-urbano e neo-comunitario; 3) l'ideologia istituzionale, che insiste sul processo di riforma delle istituzioni di gestione urbana e territoriale⁴⁷. Che cosa ci dice del neorealismo Tafuri, come lo cifra e indaga in questa traiettoria dove modernità e ideologia si embricano in modo apparentemente indissolubile? Cronologicamente bisogna muoversi a ritroso, ritornando agli anni Sessanta degli esordi. Il neorealismo è assunto come oggetto e categoria nel saggio Ludovico Quaroni e la cultura architettonica in Italia, apparso su "Zodiac", n.11, del 1963, confluito poi nel volume omonimo pubblicato nel 1964. Come osserva Vidler, a proposito della relazione tra storia critica e critica operativa, e della relazione tra protagonisti e cicli culturali, Tafuri, nel suo volume su Quaroni⁴⁸, riconosce all'architetto romano di aver preso atto, nel suo iniziale neorealismo, della tragedia culturale dell'architettura rilevata da Argan nel suo saggio su Architettura e ideologia del 1957, tentando di riconsiderare la questione della moralità architettonica nel suo contesto sociale⁴⁹, saggio peraltro ampiamente citato a conclusione del volume stesso. Nella lettura di Tafuri il Tiburtino è un tema critico posto in atto, dove il metodo di progettazione stesso produce una storicizzazione emotivamente perseguita dell'esito. Folclore e denuncia, progresso e pessimismo, carattere romano di una cultura del domestico vs una cultura degli standard, antiretorica che diviene nuova retorica del sommesso e del pittoresco, convivono in forma contraddittoria e irrisolta. Un progetto con venti architetti in opera, venti diversi professionisti, non può non produrre che il manifesto involontario di alcune biografie intellettuali, e risultare paradossalmente il frutto di una serie di malintesi e carenze. Se il cinema neorealista reinventa la realtà nella forma apparente del documento, come in Umberto D., la vicenda di un professore in pensione che vede protagonista, un vero docente, ma che si avvale di riprese in studio con un set

– l'appartamento – firmato da Virgilio Marchi, architetto del secondo futurismo, autore di Villa Marinetti a Capri, alle prese, nel film di De Sica con la reinvenzione del domestico e del modesto quotidiano, qui, nel Tiburtino, l'assenza di un fondamento sociologico e urbanistico producono, per Tafuri, il lato più interessante della vicenda. In assenza di un punto di vista sociologico il Tiburtino, tramite i suoi progettisti, inventò così la sua realtà. In assenza di un punto di vista urbanistico capace di dettare o pensare la relazione con la città, il limite fu accettato e riconosciuto come un dato naturale, topologico, al punto da definire il quartiere stesso come spazio chiuso.

Il vernacolo, il dialetto, il popolare, il dettaglio architettonico, si fanno così pittoreschi, generano folclore, un realismo ingenuo e amorfo. L'abitare configura nostalgia, esita un malinteso comunitarismo frutto di una visione ingenua della città medievale, di marca anche mumfordiana, letta come concorso di eguali cittadini invece che trama di un ordine concorsuale complesso, tra corporazioni e feudatari, equivoco che risente, per Tafuri, di un mito ulteriore, il mito dell'architettura spontanea che la IX Triennale aveva fatto proprio⁵⁰.

2. Nel giudizio formulato da Benevolo nella sua *Storia dell'architettura* del 1960, la questione neorealista è subito inquadrata nella sua evenienza temporale, come uno slittamento cronologico in grado di definirne i caratteri:

Se si guardano le date si vede che il neorealismo architettonico arriva in ritardo di qualche anno, quando il neorealismo cinematografico, ad esempio, è già in declino. Il ritardo cron logico è ben avvertibile anche nel tono: mentre il cinema con l'immediatezza che gli è propria, registra tempestivamente il labile ma genuino accento di quel breve periodo, l'architettura lo riceve di rimbalzo, in forma già riflessa e convenzionale, scivola più facilmente dal popolare al folkloristico, dalla spontaneità all'artificio 51

Questo giudizio ritornerà spesso nella letteratura successiva e orienterà la lettura del momento architettonico, codificando tuttavia anche la lettura dell'epoca del cinema neorealista. Dal punto di vista di uno

92 CARMELO MARABELLO 93 NEOREALISMO E NEOREALISMO

storico dell'architettura, architetto e professionista, al tempo stesso, il cinema sembra esser segnato – gratificato – dalla potenza dell'imm - diatezza, sottostimando qui i tempi di preparazione e costruzione di un film, la dimensione di progetto, i cui esiti sono certo più prossimi, ma la cui genesi è spesso lunga e travagliata.

Due passi nel volume di Tafuri dedicato a Quaroni insistono su comparazioni e analogie col cinema neorealista. Il primo dei due insiste e rinviene sullo scarto cronologico tra i due neorealismi, per poi soffermarsi, problematicamente, sulle forme di azione e sulle funzioni specifiche di cinema e architettura

Il neorealismo assume quindi una sua evidente ambiguità. Più volte è stato notato lo scarto cronologico notevole esistente tra le esperienze cinematografiche del neorealismo e quelle arch-tettoniche: per il primo Rossellini, per De Sica, per Zavattini, per Visconti, conoscere o rivelare una realtà, ed una certa realtà, poteva significare poter agire contemporaneamente su di essa, dato che il rapporto opera-spettatore, nell'esperienza filmica, può essere istituito "epicamente", sulla base di una relazione diretta, intellettuale; ma un'architettura, od un'urbanistica che si presentino come pure "scoperte" o "denunce" contengono un'implicita incomprensione delle loro funzioni specifiche, vale a dire del loro ruolo costruttivo di realtà nuove, anche qualora intendano perseguire una costruttività critica e polemica.

La citazione merita una breve analisi: l'ipotesi del cinema come denuncia e scoperta, l'assunzione del concetto di esperienza filmica, lascia intravedere tra film e pubblico l'istituirsi di una comunità b ziniana, di una struttura epica della mimesi intellettuale, affidando al cinema una potenza in quanto forma sensibile del visibile. L'architettura, invece, impegna le sue domande in una strategia necessaria e realistica di risposte, produce una relazione tra opera e cittadino, tra opere e residente, insiste, sembra dire Tafuri, nel mondo. Inevitabilmente si fonda, quindi è radicale nel suo farsi, comunque. Il dovere essere nuova e il doversi radicare sono i termini della vicenda, i termini di un'avventura, quella del Tiburtino, che Tafuri, icasticamente definisce come un'"esorcizzazione" della tecnica⁵². Definizione che, riletta oggi, pone non poche questioni alla luce del dibattito storiografico più recente,

ma che suggerisce, lessicalmente, un campo ampio e problematico. Un esorcismo prevede una possessione, alimenta una dimensione magica: le architetture del Tiburtino, nel segno del progetto strutturale, manifestano, piuttosto, una relazione di addomesticamento della tecnica, rimandano, come ha scritto Poretti, ad una strategia di camuffamento e denudamento della tecnica costruttiva, come appunto nelle case a stella di Ridolfi, dove l'intelaiatura è inglobata nel corpo murario e si adatta all'irregolarità della pianta⁵³. Riportano di una ecologia politico-costruttiva elementare, in apparenza, ma che traccia un'idea di tecnica di lunga durata, propria di una modalità della cultura italiana. La vicenda neorealista, e assai di più la storia dell'INA-Casa, mettono in scena la poetica materiale di una larga parte della cultura architettonica, di una cultura implicata e intrecciata con le vicende prescrittive del modello della ricostruzione italiana, e declinata poi, diversamente, nelle vicende delle geografie di intervento locale tra Nord e Sud, ge grafie di maestranze, ma anche di professioni, di sensibilità e comptenze progettuali diverse.

Una seconda citazione di Tafuri riprende la relazione tra cinema e architettura, citazione di secondo grado perché si tratta di una ripresa di uno scritto di Francesco Tentori:

Il quartiere Tiburtino è già fuori di qualsiasi possibilità di comprensione per la coscienza collettiva, allo stesso modo che *La terra trema* di Luchino Visconti – a parte la tesi polemica (e rivolta a una ben determinata parte della classe dirigente) nel dimostrare che la lingua italiana non esiste per il popolo – rasenta l'incomunicabilità assoluta: al punto di dover essere tradotto e dotato di didascalie. E proprio nella lingua che si diceva non dovesse esistere per il popolo.⁵⁴

Equivalente architettonico del progetto linguistico di Visconti, risulta agli occhi di Tafuri la pianta informe del Tiburtino, che, rinunciando al costruttivismo plani-volumetrico del razionalismo, incapace di tradurre la vita concreta degli abitanti, esalta infine lo scorcio pr - spettico, la veduta, il particolare decorativo. Di conseguenza, citando anch'egli Aymonino, "nel tentativo di evitare un susseguirsi anonimo di abitazioni e alloggi, si è inventato, a tavolino, un racconto dialettale come surrogato di una impossibile invenzione diretta dei protagonisti

94 CARMELO MARABELLO 95 NEOREALISMO E NEOREALISMO

di quelle abitazioni"55. Qui curiosamente – alla luce dell'oggi– la questione si fa paradossalmente flagrante, produce un campo di analogie di processo assai più evidenti, che attengono alle forme dell'intenzionalità progettuale. Il dialetto di Visconti è infatti esso stesso un anacronismo intellettuale, frutto di un lavoro di reinvenzione in situ del dialogo, che, costruito a partire da un canovaccio verghiano, da I Malavoglia, viene tradotto dagli attori in dialetto, arcaizzato dagli anziani del paese, e finalmente interpretato come una lingua antica e lontana dagli abitanti del borgo, reincarnato in essi. Se il Tiburtino inventa uno spazio vernacolare dell'abitare assolutamente originale e paradossale, Visconti produce un dialetto esemplare, apparecchia una lingua tragica, assolutizza il dialetto come lingua altra, traccia puramente musicale, linea concettuale di un'origine, di una sopravvivenza. Le due intenzionalità producono qui un sentimento arcaizzante, che il film manifesta in modo più flagrante ed estremo, configurando altrove che tale resta a tutt'oggi, estetizzando la lingua come gesto plastico e producendo, tuttavia, uno spazio che l'uso di panoramiche, come osservava Bazin, rende vivo di una modernità drammatica e originale, profondamente anticlassica, a differenza di quella frutto dello spazio vernacolare del Tiburtino. Qui infatti si pone la differenza problematica tra i due neorealismi, soprattutto nell'analisi dei lavori di Quaroni e Ridolfi, lavori dove l'invenzione comunitaria, ad ese pio, l'abitare immaginato, basti pensare a La Martella, restituiscono un diverso sentimento del moderno, e, al tempo stesso, una diversa sensibilità materiale dell'arcaico, così come della tradizione. Con una differenza ulteriore: il Tiburtino diverrà, involontariamente, un modello eventuale per interventi ulteriori, modello improprio stigmatizzato violentemente da Tafuri, mentre il film di Visconti, nella sua radicalità estetizzante e mitologizzante resterà a lungo un unicum nella storia del cinema italiano.

3. Nel capitolo della *Storia dell'architettura italiana 1944-1985* dedicato agli anni della ricostruzione il neorealismo viene nuovamente discusso in alcune pagine dense e complesse⁵⁶. Rintracciando un'archeologia del neorealismo a partire dalla VI Triennale di Milano, dalla mostra fotografica sull'architettura rurale prodotta da P gano, evidenziati una serie di interventi minori di Ridolfi e Quaroni sul

finire degli anni Trenta, segnati comunque da risonanze *ruraliste*, Tafuri assume l'impossibilità di definire un percorso scevro da ommistioni, embricazioni, sovrapposizioni. La tradizione del nuovo nell'Italia sul finire degli anni Trenta e nel secondo dopoguerra è tramata di avanguardie, populismi, volontà e forme di ritorno all'ordine, nostalgia ambigua e volenterosa della naturalità, di un'altra forma materiale di semplicità che oltrepassi l'estetica dello strapaese, ma che riconcili, in qualche nuovo modo, natura e storia. Elemento di una prima catalisi di questo processo è, per Tafuri, il concorso per la Stazione Termini, nel progetto di Quaroni, Ridolfi Fiorentino, Cardelli, Ceré, Ceradini. Il lessico di Tafuri rilascia nuovamente l'espressione già usata nel volume quaroniano: esorcismo della tecnica, qui attribuita alla "rappresentatività ambigua ed esagitata nei fasci che trasmettono le loro tensioni a dei sostegni a doppia forcella". L'esibizione strutturale diviene così una forma di scongiuro, che Tafuri rintraccia nel tentativo di composizione della forma con l'inventio tecnologica dei progetti di chiese di Quaroni. Una forma di occultamento, di camouflage. Tuttavia il terreno di crescita del neorealismo è ovviamente la nuova committenza sociale del dopoguerra. Se per Ridolfi la cerniera tra populismo, neorealis o, questione sociale e edilizia popolare e a basso costo è rappresentato dalla manualistica, culminando nel Manuale dell'architetto, un testo dove tecnica elementare ed esperienza divengono una forma prontuario che intercetta vernacoli, tecniche tradizionali, regionalismi, per divenirne una sintesi efficace, per Quaroni il perco so di accostamento e traduzione neorealista delle esperienze pregresse si situa piuttosto in una serie di interventi su questioni di urbanistica, nel segno di una ideologia – di una speranza progettuale di marca comunitarista, dove echeggiano le esperienze del novecento nordeuropeo. La ricostruzione di Tafuri assume qui il Tiburtino come manifesto neorealista, ripensandolo come progetto di una paradossale biografia intellettuale di una generazione di architetti r mani. Nella dimensione informale della pianta, nell'architettura densa di motivi strapaesani, Tafuri coglie la contraddizione paradossale e produttiva del progetto: il lessico popolare è assunto come materiale linguistico, in una sorta di détournement strutturale, di estrazione del segno e di ridefinizione dello stesso come pura piccola pot nza, come icona, citazione. Un cortocircuito di avanguardia e popolare

96 CARMELO MARABELLO 97 NEOREALISMO E NEOREALISMO

nel segno del populismo, un'anticipazione di certo formalismo, una produzione seriale di ready made architettonici nella logica del dettaglio, la visione del lessico architettonico come norma, certo, ma anche come memoria materiale e linguistica rimodellabile. Nessun paragone in questo testo col cinema, nessuna filiazione, o ipot si interpretativa analogica: piuttosto una lettura storico disciplinare, nell'alveo di una storia politica del gesto e del progetto architettonico, nella contraddizione e nella potenza di un modello benjaminiano di storia, nella ricerca di un passato da cui accendere il presente. Il neorealismo storico manifesta la volontà di un esorcismo della tecnica: spia di un irrisolto rapporto col passato, rimozione dei processi profondi delle forme di modernizzazione, delle forze – talvolta violente – della modernizzazione. L'evidenza critica, nell'analisi del progetto manifesto – il Tiburtino – è lo slittamento del progetto in modello, del realismo vernacolare in immagine del realismo popolare e vernacolare: il Tiburtino, nel suo complesso, letto attraverso gli occhi di Tafuri, non rimanda certo a Rossellini, piuttosto rinvia al cinema di Visconti, alla potenza del dettaglio e al piacere della forma, della messa in scena del cineasta milanese. Alla messa in forma del popolare come memoria e riscatto formale – estetico – del popolare stesso.

4.

Nel 1985, in un catalogo per la Triennale di Milano, *Le avventure delle idee nell'architettura 1750-1980*⁵⁷, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani, accompagnamento cartaceo della mostra omonima, Tafuri pubblica un articolo dal titolo *Architettura e realismo*, il suo ultimo saggio dedicato all'architettura italiana del dopoguerra⁵⁸. La questione neorealista italiana è qui inscritta nella storia del realismo architettonico, in una genealogia che va dalla Russia prerivoluzionaria sino alla metà degli anni Venti sovietici, alla Vienna rossa e socialdemocratica prenazista, per giungere sino al New Deal americano⁵⁹. La trama che lega e traccia questi tre episodi è costituita da tre elementi ordinativi e connettivi: la reazione al moderno, la passione per l'origine, il sentimento – il gusto – della tradizione. Il progetto di Tafuri tende a smascherare il modello tri-assiale e dialettico modernità rivoluzione avanguardia, producendo l'evidenza della coesistenza di tradizione, modernismi, e rivoluzioni, negli stessi ambiti creativi e progettuali,

talvolta negli stessi autori architetti. Nella Vienna rossa convivono Bruno Taut e forme di biedermeier attenuato e popolare-populista per i cittadini. Nei modelli della Tennessee Valley Authority Tafuri osserva moti di purezza anti urbana, presenti già nella definizione di modelli naturali e rurali antitetici alle forme urbane della cattiva metropoli, della vita inautentica delle città metropoli. Il modello della Tennessee Authority risulta particolarmente pregnante e rilevante per la storia del neorealismo italiano: promosso e discusso da Zevi nei primi anni del dopoguerra, influenza la gamente l'azione di intervento a Matera nella preparazione del progetto UNRRA Casas de La Martella firmato da Quaroni, Gorio, Valori. La nozione di realismo, così ricostruita, si dispone quindi come una marca culturale, un'etichetta semantica da avvalorare e situare nella storia, ma con elementi metastorici, strutturali, ricorsivi. Il neorealismo italiano reinventa e declina diverse categorie dei realismi storici, rileggendo con segno diverso il passato recente fascista, rinnovando l'idea – l'utopia – di comunità e coniugando l'esperienza collettiva dello spazio nell'Italia democratica e ancora in macerie. Ma come tutti i realismi anche il neorealismo ha bisogno di comunicare il proprio stato, necessita di farsi medium di valori comuni, di sentimenti rassicuranti e generali: necessita di produrre, attraverso la casa, un'esperienza risolta del domestico, necessita di concepire il moderno come routine e come tradizione, il moderno come rassicurazione. Necessita di un'eventuale estetizzazione, a bassa intensità, della vita quotidiana, uno spazio cerniera nei vuoti della vita urbana dove il pittoresco può qualificare il moderno nel segno del comfort, e anche del conforto, come avrebbe detto Gio Ponti. Il neorealismo necessita della commedia, insomma, necessita di trasformare lo spazio domestico in commedia, in un teatro della normalità, e la vita sullo schermo nel desiderio ironico di imitazione di divi e dive, nel bisogno di un desiderio leggero, come nelle vite di carta del fotoromanzo, ultima invenzione a basso costo del neorealismo popolare. Il paese dei barocchi diverrà presto, via Carosello, nel 1957, anche il paese dei balocchi, un paese vivo di segni del desiderio, ma anche capace di accontentarsi, e soddisfare, grazie al cinema e alla nascente televisione, il desiderio *nei* segni, nelle icone, nelle immagini. Di *acquartierarsi*, in appena due decenni, nella ridotta semplice e inattesa del domestico televisivo, del neorealismo mediale. Nel farsi manifesto mediale del Tiburtino stesso, medium irrisolto e incompiuto di un'idea tra città sto-

98 CARMELO MARABELLO 99 NEOREALISMO E NEOREALISMO

rica e città nascente del dopoguerra, nel suo costituirsi come un vero e proprio complesso cronotopo della critica e della storia dell'architettura italiana.

Ritorno alla realtà fisica. Ritorno alla realtà filmica

Io vengo considerato in quel periodo uno dei fondatori del cosiddetto neorealismo architettonico, che poi è una cosa tutta inconsistente, molto... di solito c'è questo fatto che la città la fanno prima gli uomini e poi le case e che le case però debbono essere fatte – case, strade e servizi – per la vita degli uomini.

Ludovico Quaroni

In forma di racconto, nel 1957, su "Casabella", Quaroni fa ritorno al Tiburtino, alla realtà fisica del Tiburtino⁶⁰. Pasqua 1957, una serata per una passeggiata sui luoghi di una intensa esperienza. Edifici c nclusi da poco, consegnati ai committenti. Alloggi consegnati ai residenti. La descrizione del suo testo ci mostra un Quaroni osservatore partecipante. Con l'occhio di un antropologo discreto, o di un giornalista curioso, o di uno scrittore, lo vediamo nell'atto di osservare alcuni lacerti di vita quotidiana sul far della sera. Un'umanità si forma davanti ai suoi occhi, una fenomenologia di pratiche e routine: come un autore neorealista incontra il reale in un processo zavattiniano di accostamento, mentre compone la scena dello spazio, mentre lo spazio si compone nel suo passaggio, componendolo nel tratto dei percorsi, nel sistema delle strade, tra le pause, le soste, lo sguardo che si solleva e rileva il dettaglio di vita, il segno del rito. Le candele della via crucis, i drappi alle finestre segnalan visivamente la Pasqua, danno al calendario la forma sensibile del rito, lo spettacolo pubblico di un'idea di fede. Gli uomini sono operai, le donne sono intente alla spesa, i ragazzi giocano con le loro biciclette, ignorano le ragazze accanto a un prete. C'era vita in quel vicinato, in quel quartiere-villaggio ai bordi della città, nel paese chiamato Tiburtino. Una vita che segnalava all'architetto urbanista la riuscita dell'esperimento progettuale, la densità di una complicata e critica esperienza... L'architetto evoca il vicinato, termine chiave del suo progetto a Matera e della collaborazione con Tullio Tentori e altri scienziati sociali, evoca le pratiche di vita, le descrive, correndo il rischio del bozzetto, ma ne sfugge, soprattutto nell'accenno autocritico che accenta diversamente il testo. Il teatro del quotidiano e delle routine sembra appunto andare in scena. Il saggio di Bruno Reichlin sostiene che le architetture neorealiste, così come il cinema, si segnalano per la loro naturalezza, per la possibilità di instaurare una comunione-partecipazione alle rispettive istanze e cogenze. Se, come osservava Tafuri, il Tiburtino si manifesta come un progetto pensato con la società e per la società, manifesto di uno stato d'animo, di un impellente bisogno di comunicare, il cinema neorealista, nelle sue pratiche fenomenologiche, nell'uso dei tempi morti, metterebbe in forma un cinema senza cinema, un cinema del quotidiano, la nuova dignità del sommesso, che Buñuel, citato nel saggio dell'architetto e studioso svizzero, riconosce ad esempio alla sequenza di Maria, la servetta nella cucina di *Umberto D*.:

una donna che serve, per tutta la durata di un intero rullo, vale a dire per dieci minuti interi, esegue una serie di azioni che fino a poco prima potevano sembrare indegne dello schermo. La vediamo entrare in cucina, accendere la stufa, mettere sul fuoco un bollitore, versare più volte una brocca d'acqua su una fila di formiche che avanzano verso il cibo in fila indiana, dare un termometro a un vecchio che si sente poco bene, e così via. Nonostante la loro banalità, seguiamo queste azioni con interesse e persino con un certo grado di suspense.⁶¹

Sembra essere il piano sequenza come risoluzione formale dello spazio tempo in una continuità, e quindi come manifesto dell'invisibilità del m.d.p. come dispositivo, a generare questa analogia tra i due neorealismi. Che nel caso del Tiburtino troverebbe una ulteriore equivalenza. L'invisibilità della composizione architettonica, infatti, la centralità del piano della strada, il rifiuto di una griglia geometrica, situano il neorealismo architettonico in uno spazio di omologia. Gli uomini e le donne vivono questo spazio, come suggerisce Quaroni, formando via via una nuova intimità culturale prodotta dal vicinato. Tuttavia la sequenza citata, e commentata da Buñuel, riserva una qualche sorpresa, suggerisce una complessità ulteriore. Quando in *Umberto D.* Maria, la giovane serva, cerca di accendere i fuochi strofinando lo zolfanello contro la parete, una trama di righe, gesti di attriti e tracce di fumo, segna, di una patina, il muro. Il gesto ripetuto si fa

100 CARMELO MARABELLO 101 NEOREALISMO E NEOREALISMO

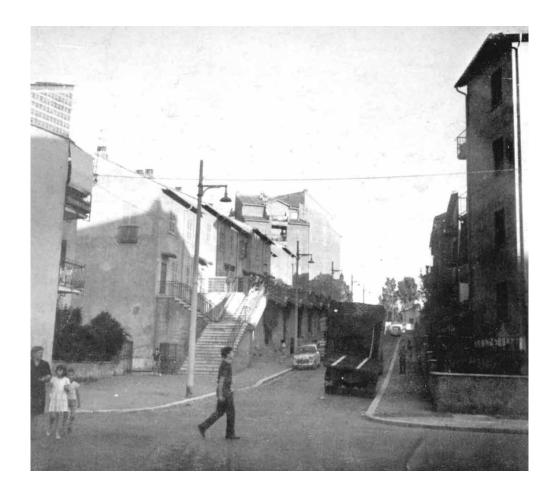




colore, tempo concreto, materia, cifra della ripetizione, combustione accennata, bassorilievo di zolfo. Il quotidiano si fa qui atto, atto umile, marca di una potenza semplice che la patina conferma nella misura del graffito. Quando Maria muove dai fuochi verso la finestr della cucina, la macchina da presa la affronta muovendo dall'esterno verso l'interno, fermandosi sulla soglia dei vetri, attestandosi dinanzi alla cornice che la inquadra, la enuncia, la cinematizza. Maria guarda verso un tetto, dove un gatto si muove, poi fa ritorno sui suoi passi, seguita dalla m.d.p. in campo lungo. Stacco sul raccordo; continuità svelata, segnata dal taglio. Si muove, poi, verso una credenza, sulla diagonale della stanza. Riempie un piccolo bollitore d'acqua, che mette a scaldare. Si distende, allungando dalla sedia il suo piede per accostare la porta. Comincia a macinare del caffè. Si fa ambiente; tre minuti di gesti quotidiani; tempo reale, o quasi reale, che irrompe, con la sua cadenza, nel racconto, che genera una radicalità esemplare, produce una salienza. Il campanello, che annuncia gli infermieri chiamati per accompagnare in ospedale Umberto D., apre la porta del set verso altri eventi. Chi guarda Maria dalla finestra, chi la inquadra in piano medio, ponendosi alla sua altezza, andandole incontro, proponendosi come sguardo, da una finestra a dieci metri dal suolo? Chi la osserva, se non il *cinema*? Il cinema che si è appena prodotto come esterno e mondo, che si è fatto mondo per noi, per farsi quindi *noi*, per produrci come spettatori, e come umani. Che si è fatto tale grazie al set – appartamento disegnato da Virginio Marchi, grande architetto scenografo del cinema italiano. Perché quel che accade è che nel film forse più radicalmente zavattiniano di De Sica, la casa-epitome del neorealismo e del post bellico, la pensione dove vive Umberto D., altro non è che uno studio cinematografico: un set da cui Maria ci guarda, mentre si fa inquadrare, mentre prende forma. Ecco, allora, che qui il film la sta pensando: il corpo agito dalla camera la riscatta dal quotidiano, per poi riassicurarla, nella durata delle riprese dei gesti comuni, alla sfera dell'ordinario, alla sua grammatica. In questa salienza la marca del quotidiano satura il mondo dell'enunciazione, lo sospende, almeno in apparenza. E, in quest'apparenza, la nozione di attore scompare – o almeno così sembra – mentre la messa in scena si fa sfondo, insidiata comunque dal tempo incastonato negli oggetti, dalla relazione di Maria con gli utensili da cucina, producendo la scena della sua vita nel film, della sua vita da servetta, nella fatica delle cose. Il fatto è che

Maria, sin dagli anni Cinquanta da cui abbiamo imparato a guardarla come spettatori, è, certo, carne del mondo nel senso di Merleau-Ponty, ma è anche la carne del possibile, sia letteralmente, perché incinta, sia metaforicamente, per il mondo di desideri e di paure che configura, che inaugura nei suoi gesti quotidiani. Dal punto di vista del cinema neorealista il quotidiano non trova qui semplicemente una sua riabilitazione, nel senso di Léfebvre, ma è piuttosto abilitato e mobilitato da uno sguardo originale, da una nuova interrogazione formale: la domanda che il cinema fa al mondo con le tecniche, con le sue protesi, nella ferita, come nella sutura possibile dello sguardo potenziato della cinepresa. Se l'architettura neorealista sembra addomesticare la sua formalità, il cinema neorealista, a ben vedere, slabbra e strappa la formalità rassicurante del cinema classico, la continuità spaziale e temporale del montaggio tradizionale, del canone europeo e americano degli anni Trenta. Le salienze formali e le traiettorie narrative esplodono nel neorealismo cinematografico. Il quotidiano, la mimesi framme taria del tempo quotidiano, decostruiscono la forma stessa del cinema narrativo classico. Paisà, con le parole di Fellini, è un happening continuo tra la vita e la rappresentazione della vita. Tuttavia anche il cinema naturale descritto da Quaroni, nel suo ritorno al Tiburtino, è un happening tra vita e rappresentazione della vita, come indicano i riti di Pasqua. Il film in piano sequenza di Quaroni, la soggettiva che ci guda tra le strade del quartiere, del set del reale, ci appare, oggi, comunque come un possibile film neorealista, un quasi-soggetto almeno, un potenziale esperimento zavattiniano, un film lampo in una giornata del 1957. Il ritorno alla realtà fisica di Quaroni, in fondo, diventa rac onto, traccia rosselliniana, cinema, forse, di una sconfitta; o archi ettura di una passeggiata, di una deriva che trova, infine, la sua riva, la s a trama, lì tra le case, tra esseri comunque viventi, o attori sociali, tra quegli umani qualunque, i non professionisti dell'abitare, quelle comparse, cui tocca infine interpretare il domestico di qualunque progetto, il quot diano di qualunque forma urbana, forma umana.

104 CARMELO MARABELLO 105 NEOREALISMO E NEOREALISMO



Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi con C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. M. Lugli, C. Melograni, G. C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori, Quartiere INA-Casa Tiburtino, Roma, 1950.

Foto di L. Soprani

Note

- 1. S. Parigi, *Neorealismo*, Marsilio, Venezia 2014, pp.19-28.
- 2. E. McKenna, S. L. Pratt, *American Philosophy: From Wounded Knee to the Present*, Bloomsbury, London 2015, p. 75 e ss.
- 3. Cfr. ancora S. Parigi, op. cit., p. 21.
- 4. G. Brunetta, *Umberto Barbaro e l'idea di neorealismo*, Liviana, Padova 1969, pp. 31-54.
- 5. Cfr. L. Solaroli, *Appunti intorno al montaggio in 900*, 1928, poi in "Cinemasessanta", n. 121, maggio-giugno 1978, pp. 33-36. Cfr. anche *Il nostro referendum: esterni dal vero o esterni in studio*, in "Cinematografo", 1928.
- 6. Cfr. Brunetta, op. cit., pp. 31-54.
- 7. Cfr. *Americana*, l'antologia di testi editata da Vittorini presso Bompiani nel 1941.
- 8. Cfr. ancora S. Parigi, op. cit., p. 23.
- 9. M. Antonioni, *Per un film sul fiu-me Po*, in "Cinema", n. 68, 25 aprile 1939, , G. De Santis, *Per un paesaggio italiano*, "Cinema", n. 116, 25 aprile 1941.
- 10. Cfr. "Cinema", n. 7, 10 ottobre 1936, pp. 257-260.
- 11. Cfr. "Cinema", n. 78, 25 settembre 1939, , pp. 195-196.

- 12. Cfr. L. Longanesi, *Il gioiello convesso Progetto per un film*, in "Cinema", n. 5, 10 settembre 1936, p. 171.
- 13. Per un film sul fiume Po, in "Cinema", n. 68, 25 aprile 1939, pp. 255-257, testo che prelude alle riprese di *Gente del Po*, 1943, materiale editato poi nel 1947.
- 14. C. Zavattini in U. Barbaro (a cura di), *Il cinema e l'uomo moderno, Le edizioni sociali*, Roma 1950, p. 44. Cfr. M. Guerra, *Una sconfinata tematica sull'uomo: umanismi neorealisti*, p. 97 e seguenti, in Id. (a cura di), *Invenzioni dal vero. Discorsi sul neorealismo*, Diabasis, Parma 2015.
- 15. Cfr. A. Farassino, *Neorealismo:* storia e geografia, in Id. (a cura di), *Neorealismo. Cinema italiano 1945-1949*, EDT, Torino 1989, pp. 27-34, sia per la proposta di periodizzazione di un *neorealismo corto*, '45-'49, che per la distinzione operativa e storico teorica tra opera neorealista, film neorealisti, neorealismo spontaneo e neorealismo industriale.
- 16. R. De Gaetano, *Lessico del cinema italiano*, vol. I, Mimesis, Milano-Udine 2014, pp. 16-20.
- 17. Cfr. su questo punto ancora M. Guerra, *op.cit.*, pp. 97 e seguenti.
- 18. Cfr. C. Marabello, *Quotidiano*. *Lessico del cinema Italiano*, vol. III, pp. 34-40, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- 19. Cfr. A. Vidler, *The Explosion of Space: Architecture and the Filmic Imaginary*, in D. Neumann (edited by), *Film Architecture: Set Designs from*

107 NEOREALISMO E NEOREALISMI

- *Metropolis to Blade Runner*, Prestel 1996.
- 20. Cfr. N. Steimatsky, *Italian Locations: Reinhabiting the Past in Postwar Cinema*, Minneapolis 2008, p. XII.
- 21. Cfr. C. Marabello, *Indici di luoghi, Materie di immagini, eterotopie possibili*, in L. Venzi (a cura di), *Incontro al neorealismo*, Edizioni Fondazione ente dello spettacolo, Roma 2008, pp. 93-118.
- 22. F. Purini, *Un'identità in trasformazione*, in L. Venzi (a cura di), *Incontro al neorealismo*, Edizioni Fondazione ente dello spettacolo, Roma 2008, pp. 86-87.
- 23. F. Purini, *Dal Postmodernismo al Nuovo Realismo. Note sull'architettura italiana negli ultimi trenta'anni* in "La rivista di estetica", n. 61, 2016, p. 157.
- 24. M. Casciato, *L'"invenzione della realtà"*, in P. Di Biagi (a cura di), *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50*, Donzelli, Roma 2001, pp. 205-221.
- 25. Ivi, p. 207. A conforto di questa tesi Casciato cita un contributo importante, ma datato, nelle ricerche sul neorealismo, G. Tinazzi, M. Zancau (a cura di), *Cinema e letteratura del neorealismo pubblicato*, Marsilio, Venezia 1983.
- 26. C. Aymonino, *Storia e cronaca del quartiere Tiburtino*, in "Casabella-Continuità", n. 215, 1957, pp. 19-22.
- 27. Cfr. P. Portoghesi, *Dal Neorealismo al Neoliberty*, in "Comunità", n.

- 65, 1958. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni* e lo sviluppo dell'architettura in Italia, Edizioni di Comunità, Milano 1964.
- 28. L. Quaroni, *Il paese dei barocchi*, in "Casabella-Continuità", n. 215, 1957, p. 24.
- 29. Cfr. M. Casciato, *op. cit.*, pp. 208-213; M. Casciato, *Neorealism in Italian Architecture*, in S. Williams Goldhagen, R. Legault (edited by), *Anxious Modernisms. Experimentation in Post War Architecture*, MIT Press, Cambridge (MA) 2000, pp. 23-55.
- 30. Figures of Neorealism, in "Grey Room", n. 5, Fall 2001, pp. 78-101, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2001; in "Grey Room", n.6, Winter 2002, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2002, pp. 110-133.
- 31. Figures du neorealism, in "Les Cahiers du Mnam", n. 69, 1999, pp.77-113.
- 32. *Figures of Neorealism*, Grey Room, n. 5, Fall 2001, Grey Room, Inc. and Massachusetts Institute of Technology, 2001, pp. 78-101.
- 33. Ivi, p. 79.
- 34. Ivi, p. 79.
- 35. Steno, "Star", 24 agosto 1948, ora in *Neorealismo, Cinema italiano 1945-1949*, a cura di A. Farssino, Edt, Torno, p. 130
- 36. B. Reichlin, op. cit., p. 83.
- 37. B. Reichlin, *op. cit.*, p. 84, traduzione mia.

- 38. B. Secchi, *I quartieri dell'INA-Casa e la costruzione della citta contemporanea*, in *La grande ricostruzione*. *Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli, Roma 2001, pp. 149-160.
- 39. Cfr. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia*, Edizioni di comunità, Milano 1964, pp. 99, e ancora p. 96, p. 98.
- 40. Cfr. P. Ciorra, *Ludovico Quaroni*, *1911–1987*. *Opere e progetti*, Electa, Milano 1989, pp. 93-96.
- 41. P. Gabellini, *I manuali: una strategia normativa*, in *La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50*, a cura di P. Di Biagi, Donzelli, Roma, 2001, p.104.
- 42. S. Poretti, Le tecniche edilizie in La grande ricostruzione. Il piano INA-Casa e l'Italia degli anni '50, a cura di P. Di Biagi, Donzelli, Roma, 2001, p.126. Cfr. anche dello stesso autore Monumenti sommessi. Architettura e costruzione nel Novecento, Gangemi editore, Reggio Calabria, 2008, pp.178-196.
- 43. M. Shiel, *Italian Neorealism: Rebuilding the Cinematic City*, Wallflowe, London, U.K. 2006, p. 6.
- 44. S. Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York N.Y. 1960, p. 98.
- 45. Cfr. M. Tafuri, *Per una critica dell'ideologia architettonica*, "Contropiano Materiali marxisti", 1/1969.
- 46. Cfr. M. Tafuri. Per una critica

- *dell'ideologia architettonica*, "Contropiano Materiali marxisti", 1/1969, p. 31.
- 47. Cfr. Felice Mometti, *Ideologia* come architettura. Manfredo Tafuri e la storia critica, "Scienza & Politica", vol. XXV, n. 47, 2012, pp. 107-133, segnatamente p.120.
- 48. M. Tafuri, Ludovico Quaroni e la cultura architettonica in Italia, Edizioni di Comunità Milano, 1964. Cfr. anche Ludovico Quaroni e la cultura architettonica in Italia, "Zodiac", 11, 1963. Cfr. inoltre G.C. Argan, Architettura e ideologia, "Zodiac", 1, 1957.
- 49. A. Vidler, *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*, MIT PRESS, 2008; trad. it. Zandonai, Rovereto, 2012, p.181.
- 50. M. Tafuri, *Ludovico Quaroni e la cultura architettonica in Italia*, Edizioni di Comunità, Milano 1964, p. 96.
- 51. L. Benevolo, *Storia dell'architettu- ra*, Laterza, Bari 1960, p. 70.
- 52. M. Tafuri, op. cit., p. 97.
- 53. S. Poretti, *Monumenti sommessi*, p.181.
- 54. M. Tafuri, op. cit., p. 98.
- 55. C. Aymonino, "Casabella Continuità", 1957.
- 56. M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 15-27.
- 57. V. Magnago Lampugnani (a cura di), *L'avventura delle idee nell'archi-*

108 CARMELO MARABELLO 109 NEOREALISMI

tettura: 1750-1980, Electa, Milano 1985.

- 58. M. Tafuri, *Architettura e realismo*, in *L'avventura delle idee nell'architettura: 1750-1980*, a cura di Vittorio Magnago Lampugnani, Electa, Milano 1985, 123-147.
- 59. Cfr., L. Skansi, *Manfredo Tafuri* and the critique of realism, "Serbian architectural journal", 6, 2014, 182-195.
- 60. L. Quaroni, *Il paese dei barocchi*, "Casabella-Continuità", 215, 1957, p. 24.
- 61. L. Buñuel, citato da Reichlin nel saggio citato, tratto da P. Nuzzi, O. Iemma, *De Sica e Zavattini: parliamo tanto di noi*, Editori Riuniti, Roma 1997, p. 203.

110 CARMELO MARABELLO

Storia della cultura materiale, *design histories*, progetto "senza aggettivi"

Alberto Bassi

Storia della cultura materiale

Per lo storico non esistono cose banali – ha sostenuto lo storico e critico dell'architettura Siegfried Giedion – non può permettersi di vedere gli oggetti con gli occhi di chi li usa quotidianamente, bensì deve usare quelli dell'inventore, come se li vedessero in quel momento per la prima volta. Egli deve avere gli occhi nuovi del contemporaneo, al quale gli oggetti sembrano meravigliosi o terrificanti. Conte poraneamente deve precisare la loro mutua posizione nel tempo e con ciò il loro significato ¹

In questa direzione, lo storico dell'arte George Kubler ha elaborato un modello convincente per l'indagine delle molteplici "forme del tempo", compresi dunque la cultura materiale e il design: "Il compito particolare dello storico è la scoperta delle molteplici forme del tempo... la ricostruzione di eventi iniziali attraverso l'interpretazione dei segnali è il prodotto principale della ricerca storica... Ogni opera d'arte importante può essere considerata come un avvenimento storico e allo stesso tempo come la soluzione faticosamente raggiunta di un certo problema"². Kubler propone una:

"storia delle cose" che intende riunire idee e cose sotto la rubrica di "forma visive", includendo in questo termine sia i manufatti che le opera d'arte, le repliche e gli esemplari unici, gli arnesi e le espressioni: in breve, tutte le materie lavorate dalla mano dell'uomo sotto la guida di idee collegate e sviluppate in sequenza temporale.³

Al suo interno si collocano sequenze di opere d'arte e/o manufatti, intese come soluzioni collegate a un problema che muovono dall'oggetto primo innovativo e si articolano poi in una serie. La frattura generata dall'oggetto primo dentro la serie, tale da determinare l'inizio della sequenza, è collegata all'innovazione: "nella nostra terminologia ogni invenzione è una nuova posizione nella serie... Il processo di

invenzione si svolge perciò in due fasi distinte: la scoperta delle nuove posizioni seguita dalla loro amalgamazione con il patrimonio di conoscenze già esistente¹¹⁴.

Questa impostazione, ricorda lo storico dell'arte Giovanni Previtali, configura dal punto di vista storiografico un "radicale cambiament del punto di vista dal soggetto umano all'oggetto, dal creatore al manufatto".

La modifica del punto di vista apre modalità di ricerca innovative e utili anche della storia del design. L'allargamento di campo, assieme alla necessità di strumenti critici per la messa fuoco del concetto di innovazione, all'identificazione degli artefatti primi e delle repliche nella costruzione delle sequenze formali, chiede di ripensare metodi e impostazioni storico-critiche, oltre che di adottare un approccio libero da pregiudizi.

Dagli utensili agli artefatti progettati

La storia del design può essere collocata dunque dentro il più vasto ambito della cultura materiale, cioè delle manifestazioni dell'agire umano, in cui un aspetto tecnico ed empirico è unito a uno artistico-creativo-progettuale. Dove la componente fabbrile, del fare concreto, è collegata a quella intellettuale, che fornisce significato e valore *latu sensu* agli artefatti.

Specifica Gio gio De Michelis nel libro *Aperto, molteplice, continuo*:

La parola *artefatto* significa 'fatto con arte, fatto ad arte', dove arte significa 'attività umana regolata da acco gimenti tecnici e fondata sullo studio e sull'esperienza' e solo successivamente 'attività da cui nascono prodotti culturali che sono oggetto di giudizi di valore, reazioni di gusto o simili'.

Prosegue a proposito della relazione fra artefatto e progetto:

Un artefatto è sempre disegnato, progettato, in quanto gli accorgimenti tecnici che regolano la sua realizzazione e lo studio e l'esperienza su cui quest'ultima si fonda rendono possibile anticiparne le caratteristiche prima che essa sia addirittura avviata. Ed è proprio a questo che fa riferimento la parola *progettare*. Essa, che compare in italiano dopo che già *projeter* era usato in Francia, ha



il significato di 'ideare qualche cosa e proporre il modo di attuarla' e deriva dal latino *projectare*, a sua volta derivato da *pro* 'avanti' e da *iàcere* 'gettare', per cui il suo significato di 'gettare avanti', 'anticipare'.⁶

L'uomo ha sempre prodotto attrezzi o utensili. Servono a risolvere problemi pratici e concreti; nel corso del tempo si sono consolidati nelle loro forme e funzionalità. Nel contempo ha realizzato anche oggetti cui venivano attribuiti ulteriori e più articolati significati e valori, come ad esempio un capo d'abbigliamento, un gioiello, un paramento sacro, un'arma nel caso di civiltà guerriere, oltre a quel particolare tipo di artefatti che sono le scritture.

Il confine fra utensile, oggetto d'uso, fino all'opera d'arte è di natur qualitativa, in relazione innanzitutto alla coscienza intellettuale del proprio ruolo di autore-creatore; la distinzione è poi legata ai materiali, alle modalità della fattura, alla concezione e configurazione della forma e della sua decorazione.

In epoche storiche differenti, coloro che erano abili nella realizzazione degli artefatti – come gli artigiani o gli artisti che si cimentavano con le cosiddette arti applicate e decorative – hanno talvolta assunto ruolo sociale elevato e per le loro attività dimensioni produttive importanti, in termini quantitativi, organizzativi ed economici.

Con la rivoluzione industriale, che determina il passaggio "dalla civiltà degli utensili alla civiltà delle macchine", si delinea la figura spec-fica del designe. Avviene cioè un significativo cambiamento relativo ai modi realizzativi che, fra le altre cose, all'interno del complessivo sistema di fabbrica, separa chi disegna/progetta da chi organizza, gestisce, produce e vende. Si può parlare di design proprio da quando si riconosce un'attività intellettuale e di progetto separata dai processi produttivi. Nel tempo, questo porta a identificare e formare un ruolo specifico, quello di chi appunto progetta per la produzione industriale. Allo stesso tempo, altre figure non aderenti a tale profilo possono t-vare differenti spazi di collocazione intellettuale e pratica, mantenendo la dimensione artigianale oppure operando, ad esempio, nelle arti applicate e decorative.

Il design è perciò collegato al sistema di ideazione, esecuzione, comunicazione, distribuzione, consumo dell'età industriale; in maniera consapevole, più o meno convinta oppure polemica, evolve e convive

con le trasformazioni dell'era tardo-industriale, post-industriale, neo-industriale, per utilizzare etichette che hanno identificato le tappe dello sviluppo nel corso del Novecento.

Design histories

te e così via.

117

La storia del design si occupa specificamente del pensiero progettu - le⁷, il percorso cioè che conduce a formulare un artefatto estetico, esito di un'idea funzionale, tecnica, tipologica, formale o d'altra natura – a diverso titolo collegata a una necessità, a una committenza o al mercato – e a predisporne i caratteri in relazione a possibilità ed economie di produzione distribuzione e comunicazione.

Non tutti gli oggetti hanno analoga rilevanza dal punto di vista del design, per qualità, metodo e significato. Compito di cronaca, storia e critica (a differenti livelli di competenza e responsabilità) è di fornire appropriati strumenti al fine di contribuire alla comprensione del passato, alla gestione più adeguata possibile del presente e a orientare verso ipotesi di futuro: "il vero design – per lo storico dell'architettura e del design Giovanni Klaus Koenig – è tale solo quando agiscono forti interazioni fra scoperta scientifica, applicazione tecnologica, buon disegno e effetto sociale positivo"8. In questo caso allora gli oggetti appaiono come il risultato de "la necessità, e si vorrebbe dire il destino – ha sostenuto Renzo Zorzi –, di una interazione dell'intelligenza e progettualità industriale, cioè dell'industria in quanto tale, con il generale pensiero dell'epoca, in particolare con le idee, le sperimentazioni, le ricerche, il linguaggio che in campo scientifico e artistico, letterario e ideologico, tecnico e speculativo, la cultura più avanzata elabora ed esprime nel suo incessante bisogno di spingere più avanti le frontiere dell'umano, della conoscenza, razionale e intuitiva, delle capacità immaginative, della vocazione plasmatrice della specie uomo"9. Un concetto questo che spinge a guardare il contesto, all'interno del quale si pone anche l'autore. Ciò significa che, mantenendo come chiave di lettura privilegiata quella del progetto, la sua "storia" diviene pienamente intelligibile solo in relazione ad altre vicende: dell'economia, della società, della tecnologia, dell'impresa, della cultura, dell'ar-

Il design e il lavoro dei designer presentano elementi diversi in relazione al settore produttivo, alle caratteristiche organizzative ed economico-finanziarie, al posizionamento rispetto ai concorrenti e così





via. Esistono molti tipi di produttori, dal punto di vista dimensionale e delle competenze tecnico-realizzative, di attitudine e sensibilità a ricerca e design, oltre che della qualità di imprenditori e management. Progettare per l'industria è altra cosa che per la produzione artigianale; di frequente però differenti sistemi realizzativi sono fra loro complementari e inoltre sempre nuove modalità esecutive nascono e si sviluppano. Alla luce di un approccio complessivo, il prodotto deve essere pensato per arrivare al mercato delle merci (attraverso operazioni di comunicazione, distribuzione, promozione ecc.) ma anche in relazione alla necessità di fornire servizi (di gestione, controllo o manutenzione, ad esempio) fino allo smaltimento a fine ciclo di vit Da ciò appare evidente che il mestiere del designer si svolge non lungo percorsi solitari, bensì all'interno di articolati gruppi di lavoro, che uniscono differenti competenze, ruoli e responsabilità. Si confronta con imprenditori, ingegneri, uomini di marketing e comunicazione, esperti di tecnologie, di sistemi produttivi, di materiali e così via . Le vicende degli artefatti di design necessitano dunque di una metodologia di indagine e lettura in termini di processo globale e condiviso, che muove dall'azione ideativa e progettuale per collocarsi all'interno di diversi contesti e sistemi (geografici, culturali, tecnologici, di me cato), che determinano una pluralità di teorie e prassi. Serve allora un approccio multidisciplinare, attento alle competenze

e di conseguenza storie – che interagiscono nel processo progettuale globale, nei diversi contesti e sistemi sociali, economici, culturali, estetici, tecnologici o comunicativi. In tal modo si delinea la necessità di una storia multilineare; non unicamente rassegna di protagonisti, ma indagine con molti parametri di fatti, circostanze, pensieri, casi studio.

Sempre fondative le parole di Enrico Castelnuovo:

fare storia del design significa fare molte storie. Storia dell'ec - nomia, dell'industria, del lavoro, del commercio, dell'ergonomia, delle tecniche, della tecnologia, della società, dei comportamenti, dell'istruzione, della cultura artistica e scientifica, tecnica e visiva, dei modi e delle abitudini percettive, storia dell'arte, dell'architettura, e si potrebbe continuare, tanto le diverse storie, come fili di una corda, possono intersecarsi, intrecciarsi e sovrapporsi nel loro svolgersi.

E prosegue,

120

la storia del design rimette in discussione le varie sfere, delle varie serie e non può essere che un'impresa inter (o almeno) pluridisciplinare, nel senso che essa non risulta da una giustapposizione di tante storie, ma da un incontro fra di esse, e proprio i luoghi dove queste vicende si toccano e interagiscono costituiscono i nodi più interessanti, più sintomatici.¹⁰

In questa prospettiva è essenziale allora parlare di *design histories*, cioè in sostanza di "storie dei design", proprio perché sono appunto differenti i possibili punti di vista metodologici ma anche i modi di intendere e praticare i "diversi" design. Una metodologia e una definizione di campo impegnativi ma obbligati per ricollocare la storia del design – anche nella sua dimensione necessaria di progetto critico – nel contesto della ricerca scientifica, della cultura del progetto e dei meccanismi vitali dell'economia.

Diviene a questo punto necessaria l'adozione di specifici criteri e punti di vista storico-critici che orientino le direzioni di studio e – in modo obbligato in relazione alla vastità del campo e alla complessità dei possibili approcci interdisciplinari – si muovano perlopiù secondo logiche "laterali" e intenzionalmente parziali seppur significative. Ad esempio, in relazione allo specifico fare disciplinare (visual, product, car, multimedia, exhibit ecc.) o ai differenti contesti produttivi e di mercato, oppure ancora alle variabili modalità dello sviluppo progettuale. Uno spazio fenomenologico ampio da affrontare però con strumenti peculiari della ricerca storica, a cominciare dalle fonti. Con un approccio multidisciplinare, attento alle diverse competenze, e di conseguenza storie, che interagiscono nello sviluppo del design inteso come processo progettuale globale, condiviso fra numerosi "autori" - designer, imprenditori, tecnici, manager, fruitori -, condizionato ed operante nei differenti contesti e sistemi: sociali, economici, culturali, estetici, tecnologici o comunicativi.

Sosteneva ormai alcuni decenni orsono lo storico Cesare De Seta parlando in generale della necessità di approccio storico-critico negli studi di ambito artistico, espressivo e progettuale:

Esigenza prioritaria della critica d'arte contemporanea è quella di

risalire alle fonti, di misurarsi con le testimonianze e i documenti che ad essa si riferiscono: assumere un habitus filologico per la ga parte ancora sdrucito per non dire straccione. È questa una prima garanzia per scrollarsi di dosso una struttura di teorizzazioni e di disegni generalizzanti, più che generali, che hanno coperto di una spessa coltre le vicende dell'arte e dell'architettura italiana della prima metà del Novecento.¹¹

Oggetti anonimi e design "senza aggettivi"

All'interno di questo tipo di analisi e di metodologia di storia del design, si colloca l'attenzione alla particolare tipologia di artefatti costituita dagli "oggetti comuni", più nello specifico quelli che possiamo definire no-name, nel senso che non sono identificabili e riconoscibili in relazione al nome del loro designer o dell'azienda che li produce. Nel 2007 il volume Design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito 12 ha costituito una prima indagine e sistematizzazione storica e di esempi progettuali dedicata ad artefatti di buon progetto, successo e durata nel tempo, cui hanno contribuito molte competenze in un processo complessivo di disegno, sviluppo e realizzazione. In tutti è presente quella che con esatta sintesi – ragionando più in generale della metodologia progettuale di Achille e Pier Giacomo Castiglioni – Sergio Polano ha indicato (riprendendo Ray e Charles Eames) come the Uncommon Beauty of the Common Things, "per l'intelligenza che nel tempo si è coagulata nelle 'cose comuni', per la logica razionalità senza ridondanze né sprechi del 'design anonimo', per il sapere asciutto che si esprime nelle soluzioni migliori del repertorio degli utensili, degli strumenti, degli oggetti d'uso comune"¹³. La maggior parte degli oggetti, perlopiù di grande diffusione, che quotidianamente usiamo è anonima dal punto di vista del progetto. Questo non significa che siano senza "autore"; semplicemente non ci è noto, perché non è parso rilevante farlo conoscere o per altri motivi diversi. "Ogni progetto ha un autore, ma a volte non è conosciuto – scriveva 'Domus' – gli oggetti non sono nati per generazione spontanea, tutto ciò che non è natura è stato ideato da qualcuno. Pertanto, la definizi ne 'anonimo' applicata al design di oggetti, non presuppone l'assenza del progettista, ma semplicemente la non conoscenza volontaria o involontaria della sua identità"14.

Per chi si occupa di storia del progetto rappresentano un interessante

121

terreno di indagine per comprendere, oltre alle singole vicende, parecchi degli elementi che – in tempi e luoghi differenti – sono stati alla base della costruzione di una cultura del progetto, della produzione e del consumo. Perché, fra le altre cose, la longevità che ha fatto di molti di loro autentici *evergreen*, configura una buona sfida alla cprensione, di come nascono oggetti destinati a durare nel tempo; qualcuno ha detto *cult*, oppure *icons objects*. Alcuni rimandano ai modi della cultura tecnica perché sono frutto di un'innovazione, magari coperta da brevetto; altri sono il risultato di sedimentazione e piccole migliorie esito di una lunga tradizione produttiva (perlopiù artigianale o di artigianato meccanizzato) che genera un oggetto "definitivo"; altri configurano nuove tipologie di prodotto in risposta a inediti bisogni e necessità.

Il loro processo di valorizzazione non è passato primariamente attraverso l'esibizione della paternità progettuale e produttiva, insomma della firma del designer o del *brand* (che in particolare negli ultimi decenni è stata presentata come una delle modalità privilegiate per la valorizzazione delle merci), bensì attraverso l'identificazione di un percorso articolato e interdisciplinare di progetto, dentro contesti e sistemi complessivi.

L'oggetto anonimo si colloca in un territorio di confine, che è difficil circoscrivere sempre in modo univoco e puntuale. Innanzitutto in relazione al proprio status: è in sostanza una sorta di oggetto-utensile: fa quello che deve fare, risponde strettamente alla funzione per cui è stato concepito. *Borderline* per quanto concerne le modalità progettuali: in alcuni casi sorta di progetto collettivo transtemporale, frutto di piccoli contributi forniti da più autori confluiti in prodotti di ferenti in arco di tempo spesso molto lungo; in altre situazioni opera tutta interna al contesto di un impresa addirittura di un intero distretto produttivo; o ancora infine ideazione autoriale. Nel complesso pare di poter affermare che la sua elaborazione progettuale, ed eventuale sviluppo, è nella maggioranza dei casi risultato di un percorso deduttivo più che inventivo, non il "fulmine" dell'ideazione quanto piuttosto piccoli passi in un processo che definisce una forma derivandola da specifich necessità.

Forse anche per questo, presentano una sostanziale "unitarietà", un appropriato controllo dell'interezza degli elementi costitutivi e determinanti. Al medesimo tempo, infine, comunicano facilità e naturale -

za, il senso di un approdo adeguato e alla fine, solo apparentemente, non troppo difficoltoso.

Il loro silenzioso successo testimonia che il valore del progetto alla fine è collegato alla qualità complessiva intrinseca, spesso non esibita e "vanitosa", alla capacità di essere presenza discreta ed efficace, oltre che di efficacia sociale e, ancora, di contenere e comunicare in modo immediato la propria componente innovativa.

Come sosteneva l'architetto Gio Ponti, si tratta di un "design senza aggettivi" ¹⁵.

STORIA DELLA CULTURA MATERIALE. DESIGN HISTORIES. PROGETTO "SENZA AGGETTIVI"

123

122 ALBERTO BASSI

- 1. S. Giedion, *L'era della meccanizzazione*, Feltrinelli, Milano 1967, pp. 11-12; ed. or. *Mechanization Takes Command*, Oxford University Press, London 1948.
- 2. G. Kubler, *La forma del tempo*. *Considerazioni sulla storia delle cose*, Einaudi, Torino 1976, p. 20, p. 30, p. 43; ed. or. *The shapes of time. Remarks on the History of Things*, Yale University Press, New Haven 1972.
- 3. G. Kubler, *op.cit.*, p. 17.
- 4. Ivi, p. 79.
- 5. G. Previtali, *Introduzione*, in G. Kubler, *op.cit*, p. XII.
- 6. G. De Michelis, *Aperto molteplice continuo*, Dunod, Milano 1998, pp. 2-3.
- 7. "Il rapporto fra la storia nel suo farsi e la storiografia è un continuo divar-carsi ed unirsi con una sorta di movimento a forbice il cui perno, il punto in comune è il pensiero: nel caso del design il pensiero progettuale." R. De Fusco, *Design: la forbice di storia e storiografia*, in "Op.cit.", n. 82, 1991, p. 35.
- 8. G. K. Koenig, *Design: rivoluzione*, evoluzione o involuzione?, in "Ottagono", n. 68, 1983, p. 24.
- 9. R. Zorzi, Civiltà delle macchine, civiltà delle forme, in AA.VV., Civiltà

- delle macchine. Tecnologie, prodotti, progetti dell'industria meccanica italiana dalla ricostruzione all'Europa, Fabbri, Milano 1990, p. 149.
- 10. E. Castelnuovo, Per una storia del design, in E. Castelnuovo (a cura di), Storia del disegno industriale. 1750-1850 L'età della rivoluzione industriale, vol. I, Electa, Milano 1989, p. 8. Sulla storiografia del design si rimanda, fra gli altri, a E. Castelnuovo, J. Gubler, D. Matteoni, L'oggetto misterioso, in E. Castelnuovo (a cura di), Storia del disegno industriale. 1919-1990 Il dominio del design, vol. III, Electa, Milano 1991; AA.VV., Design: storia e storiografia, Progetto Leonardo, Bologna 1995; K. Fallan, Design history. Understanding theory and method, Berg, Oxford-New York 2010; A. Bassi, Nuovi approcci alla storia del design, in "Il design e la sua storia", atti del convegno AIS/Design, Milano, 1-2 dicembre 2011, Lupetti, Milano 2013, pp. 75-82.
- 11. C. De Seta, Cultura e architettura in Italia fra le due guerre: continuità e discontinuità, in S. Danesi, L. Patetta, Il razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo, Electa, La Biennale, Venezia 1976, p. 7.
- 12. A. Bassi, *Il design anonimo in Italia. Oggetti comuni e progetto incognito*, Electa, Milano 2007. Sul tema, vedi fra gli altri, P. Antonelli, *Humble masterpieces. 100 Everyday Marvels of Design*, Thames & Hudson, London 2006; N. Fukasawa, J. Morrison (edited by), *Super Normal: Sensations of the Ordinary*, Lars Müller Publishers, Zürich 2007; "DIID disegno industriale", n. 55, 2012; F. Clivio, *Hidden Forms. Vedere e capire le cose*, Skira,

Milano 2014.

- 13. S. Polano, *Achille Castiglioni, tutte le opere 1938-2000*, Electa, Milano 2001, p. 10.
- 14. Dichiarando comunque programmaticamente che "gli anonimi non esistono" (Anonimo, *Il design anonimo non esiste*, in "Domus", n. 811, gennaio-febbraio 1999, p. 70).
- 15. G. Ponti, *Senza aggettivi*, in "Domus", n. 268, 1952, p. 1.

125

L'occhio nomade di Johann Bernhard Fischer von Erlach

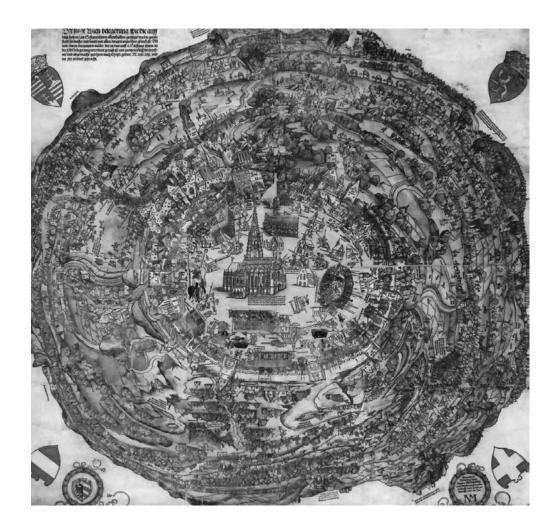
Gundula Rakowitz

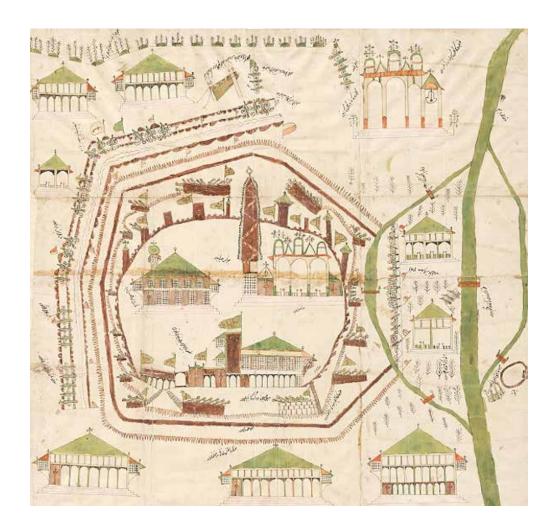
Quale sguardo rivolge Johann Bernhard Fischer von Erlach da Vienna, capitale dell'Impero asburgico, all'architettura dell'Impero ottomano di Costantinopoli e oltre? Si tratta di un punto di vista occidentale sul *theatrum mundi* orientale?

Fischer torna dal suo lungo soggiorno in Italia a Vienna nel 1686, tre anni dopo la seconda occupazione da parte dei Turchi del 1683. Durante la prima, nel 1529, il Sultano Solimano il Magnifico con un esercito di circa centocinquantamila soldati conquista dapprima la città ungherese di Ofen, cioè Buda, l'antica parte dell'attuale città di Budapest, e poi risale il corso fluviale del Danubio per insediarsi con una meravigliosa e spettacolare 'città mobile' fatta di tende nel Sud-Est, davanti alla cinta muraria di Vienna, dove viene sconfitto Il secondo assedio è il tentativo di raggiungere l'obiettivo di più di un secolo e mezzo di guerre: la conquista di Vienna ossia delle porte d'Europa da parte dell'Impero ottomano. Anche questo secondo tentativo, effettuato sotto il comando di Kara Mustapha Pascha, gran vizir del Sultano Mehmed IV, con un esercito di circa duecentomila soldati, andò incontro ad un fallimento. Intorno ai due assedi turchi fu costruito il mito della vittoria del cristianesimo sull'islam.

Sono due i disegni più emblematici che rappresentano la pianta della città di Vienna durante i due assedi dei Turchi, la prima è la cosiddetta "Meldemansche Rundansicht" del 1530 e la seconda la cosiddetta "Tavir- i Beg kal' esi dir, 'ayni nakl olundu" del 1683¹.

Questi disegni rinviano significativamente, come si vedrà, ad un'a - senza decisiva nella Carta Geografica Universale di Fischer: il vuoto di una mappa della città di Vienna. La Carta Geografica e i due disegni sono connessi da uno scarto che fa segno all'assenza in quanto tale: la Carta è anche in funzione di ciò che non mostra, che non rende presente. E questa assenza è ciò che determina l'insieme delle domande che l'opera di Fischer raccoglie nelle immagini: l'Entwurff einer Historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude des Alterthums und fremder Völker (Progetto di un'Architettura Istorica, per immagini di vari edifici famosi dell'antichità e di popoli stranieri)².











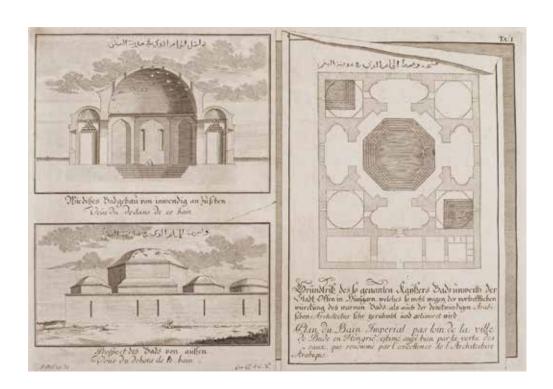
L'Entwurff, pubblicato da Fischer von Erlach a Vienna nel 1721, ci pone oggi in relazione al tema *theatrum mundi*³. Si tratta di un'inesauribile riserva di pause, dubbi e contrappunti che l'Entwurff presenta al processo di pensiero compositivo nel momento in cui affronta il tema dell'immaginazione architettonica.

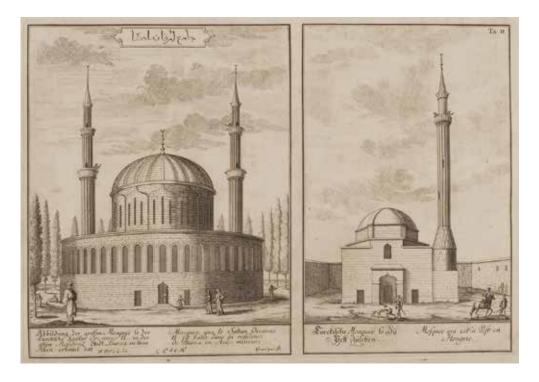
Un brano della Prefazione dell'*Entwurff* appare particolarmente illuminante a questo riguardo⁴. Fischer afferma che ciò che vale e merita di essere considerato è l'osservazione della "verità" cui vanno piegate tutte le rappresentazioni; la sua opera non si prefigge di "istruire i doti" ma ha il duplice scopo di "dilettare l'occhio degli amanti dell'arte" (das Auge der Liebhaber zu ergötzen) e insieme di "dare occasione agli artisti per invenzioni" (denen Künstlern zu Erfindungen Anlaß zu geben).

L'opera è suddivisa in cinque libri. Il primo libro tratta "di alcuni edifici degli antichi Ebrei, Egizi, Siriani, Persiani e Greci" von einigen Gebäuden der Alten Juden, Egÿpter, Sÿrer, Perser und Griechen), con la seconda tavola introduttiva di notevole interesse in questo contesto: la "Carta Geografica Universale, che accenna in quale luogo si trova ciascuno degli edifici nominati in questo libro" Allgemeine Land Carte andeütend an welchem Orte jedes von denen in diesem ersten Buche angeführten Gebäuden gelegen).

Si tratta della carta topografica che Fischer riprende dall *Atlas nou-veau* pubblicato a Parigi nel 1681 dal cartografo Alexis Hubert Jaillot che a sua volta raccolse le carte e le mappe del celebre geografo e cartografo Nicolas Sanson, in particolare la carta geografica intitolata *La Mer Mediterranée divisée en Mer de Levant et de Ponant Subdivisées en Leurs Principales Parties ou Mers*⁵.

Non appena si tenga presente che la *Allgemeine Land Carte* dell'*Entwurff* – una sorta di ossimorica *Wunderkammer* a scala geografica – significativamente nulla cede a presunzioni eurocentriche anzi, tralascia del tutto l'Europa centrale e rappresenta solamente la punta dello stivale dell'Italia, la Grecia, l'Africa settentrionale e gran parte dell'Asia minore, allora il richiamo al diletto dell'osservatore, dell'amante dell'arte, come uno degli scopi dell'*Entwurff*, non pare mero ossequio a un formulario consueto bensì attivazione di un che di inaudito: la tradizione e la trasmigrazione di significati simbol – ci, la circolazione di frammenti, diviene produzione unitaria di una molteplicità di architetture riprodotte poi su scala allargata in contesti





Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurff einer Historischen Architectur,
Libro III, Tav. I, Leipzig 1725², Universitätsbibliothek Heidelberg.

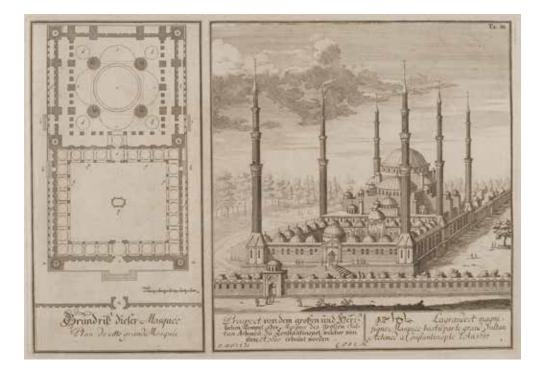
Nella didascalia si legge: "Bagno visto dall'interno; Prospetto del Bagno dall'esterno;
Pianta del cosiddetto Bagno Imperiale, non lontano dalla città di Offen in Ungheria,
molto famoso e rinomato tanto per gli effetti eccellenti del bagno caldo,
quanto per la memorabile architettura araba"

Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurff einer Historischen Architectur,
Libro III, Tav. II, Leipzig 1725², Universitätsbibliothek Heidelberg.
Nella didascalia si legge: "Riproduzione della grande Moschea fatta costruire
dall'imperatore turco Orcano II nell'antica città residenziale
di Bursa in Asia minore; Moschea turca a Pest"

mentali – e non solo topografici – altri, i cui nomi sono: "cinese", "siamese", "persiano"... e appunto "turchi". Che i frammenti siano da Fischer estratti dal contesto 'originario' è anche letteralmente evidente per la continua sottolineatura del carattere macchinico, artificiale, d gli edifici antichi (evidenziato anche da una certa forza nel rivendicare la grande capacità di produzione di *machinae* da parte degli antichi). In questa Carta Geografica Universale Fische, impiegando una sorta di tecnica del montaggio, applica sui luoghi centrali storico-geografici dei monumenti, delle immagini in miniatura – inscritte in rettangoli – dei monumenti stessi. Così si vede tra gli altri il prospetto del Tempio di Salomone, Babilonia e i suoi giardini pensili, le piramidi egizie, la statua e il tempio di Giove Olimpio, il Monte Athos ecc. sino al rettangolo nominato Byzantium che contiene un insieme di elementi architettonici di due colonne monumentali coclidi, un obelisco e l'elemento arboreo di una palma, quindi nessun monumento specifico. Fischer usa il nome Byzantium e certamente non Istanbul, e per le didascalie delle singole tavole delle architetture usa il nome Costantinopoli. Significativo è che egli collochi alcuni monumenti di Costantinopoli non nel secondo libro dell'Entwurff che tratta "di alcuni antichi edifici romani sconosciuti" (von einigen alten unbekanten Römischen Gebäuden) ma nel terzo libro: "di alcuni edifici degli Arabi e dei Turchi e anche nuovi edifici persiani, siamesi, cinesi e giapponesi" von einigen Gebäuden der Araber und der Türcken: wie auch neuen Persianischen, Siamitischen, Sinesischen und Japonesischen Bau-art). Ma quali architetture der Türken rappresenta Fischer nell'Entwurff, che si deve basare esclusivamente su fonti documentarie indirette? La prima tavola del terzo libro dell'*Entwurff* è la rappresentazione della sezione verticale dell'interno, del prospetto e della pianta del cosiddetto Bagno Imperiale, vicino alla città chiamata in tedesco Ofen, in turco Budin, conquistata dagli ottomani sotto Solimano il Magnifico nel 1541. La seconda tavola illustra la grande Moschea costruita da Orcano II nell'antica città di Bursa in Asia minore e una Moschea turca a Pest.

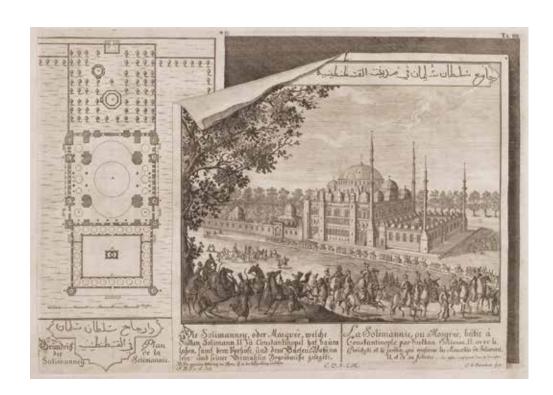
Dopo questi due esempi introduttivi, Fischer sceglie alcune architetture della città di Costantinopoli iniziando con la tavola della grande Moschea del Sultano Achmed, in pianta e prospetto, costruita nel 1610, che chiama anche "Tempio magnifico".

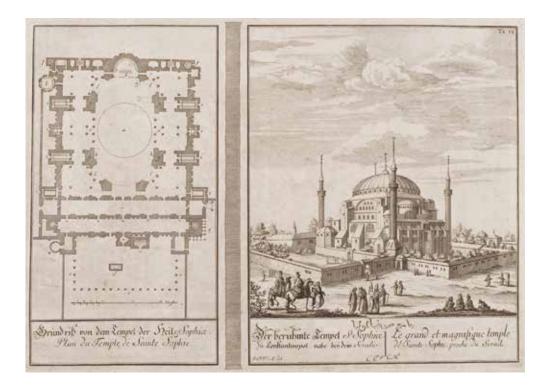
Continua in pianta e vista prospettica con la rappresentazione del



Johann Bernhard Fischer von Erlach, Entwurff einer Historischen Architectur,
Libro III, Tav. III, Leipzig 1725², Universitätsbibliothek Heidelberg.
Nella didascalia si legge: "Pianta di questa Moschea; Prospetto del grande
e magnifico Tempio o Moschea del grande sultano Achmed
a Costantinopoli, da lui costruita nel 1610"

136 GUNDULA RAKOWITZ





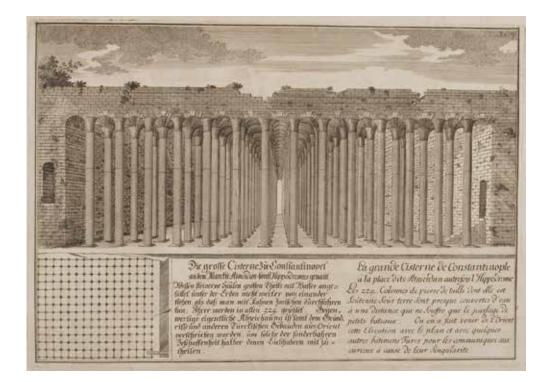
complesso Suleymaniyyè progettato da Mimar Sinan a metà del Cinquecento, e nella didascalia della tavola parla del complesso della Moschea di Solimano il Magnifico, preceduta da un cortile-vestibolo e seguita da un giardino, dove si trovano le tombe di Solimano e della moglie.

Fischer ordina tra 'gli edifici dei turchi anche la rappresentazione in pianta e vista prospettica del "famoso Tempio di Santa Sofia a C - stantinopoli, vicino al Serraglio", che significativamente non chiama moschea ma tempio.

La descrizione più dettagliata è dedicata da Fischer all'esempio romano della grande Cisterna a Costantinopoli presso il Mercato dei cavalli Atmeidan, detto anche Ippodromo, che rappresenta una delle moltissime cisterne sotterranee che arricchiscono il sottosuolo della città di Istanbul. Si tratta di un esempio di meravigliosa architettura ipogea, la cui rappresentazione in alzato attraverso una prospettiva centrale con il vuoto in asse allude al tema di uno spazio infinito del mondo sotterraneo rafforzato dal ritmo accelerato delle colonne che si ripetono con un interasse strettissimo: una sorta di sala ipostila dove l'elemento pieno dell'acqua diventa un vuoto in potenza, la necessità infrastrutturale si fa poetica. Anche la rappresentazione in pianta sottolinea questo concetto in quanto è costituita da un semplice e astratto reticolo rettangolare di sedici per quattordici colonne accessibile tramite una minuscola scala che porta da un mondo altro in questo. Scrive Fischer nella didascalia⁶: "Le sue colonne di pietra, in gran parte conerte d'acqua e interrate, non sono distanti l'una dall'altra

parte coperte d'acqua e interrate, non sono distanti l'una dall'altra, in modo che si può passare attraverso di esse con piccole barche. Se ne contano in tutto 224. Il presente disegno, insieme con la pianta e il disegno di altri edifici turchi, è stato portato dall'Oriente per renderlo noto, a motivo del suo carattere particolare, agli amanti dell'arte". La forza compositivo-progettuale dell'*Entwurff* sta proprio nell'essere un *Musterbuch* di materiali per architetture possibili, da ritrovare/inventare nella ripetizione superando le categorie eurocentriche e immergendo la visione occidentale nell'oriente.

L'esempio più eclatante di questa sua visione multipla dell'architettura e della città è la Karlskirche a Vienna che Fischer, architetto del con-temporaneo, reinventa come la Roma eterna, con le sue due colonne monumentali coclidi istoriate, oppure che con le due colonne spiraliformi *Iachin* e *Boaz* diventa il Tempio salomonico della Ge-



Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurff einer Historischen Architectur*,
Libro III, Tav. V, Leipzig 1725², Universitätsbibliothek Heidelberg.

Nella didascalia si legge: "La grande Cisterna a Costantinopoli al Mercato Atmeidan, detto anche Ippodromo. Le sue colonne di pietra, in gran parte coperte d'acqua e interrate, non sono distanti l'una dall'altra, in modo che si può passare attraverso di esse con piccole barche. Se ne contano in tutto 224. Il presente disegno, insieme con la pianta e il disegno di altri edifici turchi, è stato portato dall'Oriente per renderlo noto, a motivo del suo carattere particolare, agli amanti dell'arte"

140 GUNDULA RAKOWITZ

rusalmemme celeste o ancora che con le colonne-minareti diventa il grande Tempio-Moschea della Hagia Sophia a Costantinopoli: uno spazio sacro per tutte le confessioni monoteistiche, oltre i confini delle partizioni nomistiche.

Un multiverso che a sua volta ricerca una narrazione possibile, una trama da immaginare che ne attraversi e riordini la storia, il tempo pietrificato, tenendo uniti nell'immaginazione spazi, tempi e piani di realtà diversi.

Note

- 1. N. Meldeman, S. Beham, *Meldemansche Rundansicht*, 1529-30, silografia colorata, conservato presso il Wien Museum; Anonimo, *Tavir- i Beg kal' esi dir, 'ayni nakl olundu* (disegno della fortificazione di Vienna, fedelmente riprodotto), pianta di Vienna durante il secondo assedio dei turchi, disegno a penna colorata, 1683, conservato presso il Wien Museum.
- 2. J. B. Fischer von Erlach, Entwurff einer Historischen Architectur, in Abbildung unterschiedener berühmten Gebäude, des Alterthums, und fremder Völker, Umb aus den Geschichtbüchern, Gedächtsnüβ-müntzen, Ruinen, und eingeholten wahrhafften Abriβen, vor Augen zu stellen [manoscritto], Wien 1712, conservato presso la Biblioteca nazionale di Vienna, Cod. Mscr. 10791; prima ed. bilingue tedesco-francese Wien 1721.
- 3. Il testo si basa su elaborazioni tratte dai due volumi: G. Rakowitz (a cura di), Progetto di un'architettura istorica Entwurff einer Historischen Architectur. Johann Bernhard Fischer von Erlach, Firenze University Press, Firenze 2015; tr. it. di G. Rakowitz; G. Rakowitz, Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach, Firenze University Press, Firenze 2015.
- 4. Come nota A. Kreul, *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation*, Anton Pustet, Salzburg-München 2006, p. 96; cfr. inoltre G.

- Kunoth, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Schwann, Düsseldorf 1956; v. anche H. Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976 [1956¹], ed. it., *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Electa, Milano 1996.
- 5. Cfr. A. H. Jaillot, N. Sanson, *Atlas nouveau*, Paris 1681; G. Sanson, *La Mer Mediterranée divisée en Mer de Levant et de Ponant Subdivisées en Leurs Principales Parties ou Mers*, Paris 1692.
- 6. G. Rakowitz (a cura di), *Progetto di un'architettura istorica Entwurff einer Historischen Architectur. Johann Bernhard Fischer von Erlach*, cit., p. 164.

GUNDULA RAKOWITZ



Fluctuat nec mergitur: rappresentazione come esercizio mnemonico

Agostino De Rosa

C'è qualcosa, sì, che non vediamo, / ma sta ferma e respira / come un animale che dorme. / C'è qualcosa che sta immobile / al di là del visibile, / che non vediamo ma sentiamo.

Claudio Damiani, Poesie, 20101

I.

L'ultimo libro di Oliver Sacks (1933-2015), *The River of Consciousness* (pubblicato *post mortem* per i tipi di Knopf, New York, nel 2017, e curato da Kate Edgar, Daniel Frank e Bill Hayes), contiene un piccolo, ma delizioso capitolo dedicato alla memoria, *crux desperationis* per l'intera vita del neurologo inglese. La perdita della memoria o il ricordo acuto e doloroso di uno specifico evento neurol gico sono spesso i due poli intorno ai quali ha ruotato l'attività clinica e narrativa di Sacks. Per me è significativo che il saggio in oggetto si chiuda con un'osservazione critica che trovo profondamente vera, anche per chi, come me, si occupa di storia di una particolare scienza, quella della rappresentazione. Dice Sacks:

La nostra sola verità è la verità narrativa, le storie che raccontiamo gli uni agli altri e a noi stessi – le storie che continuamente ricategorizziamo e rifiniamo. Tale soggettività è incorporata nella natura stessa della memoria, e deriva dal fondamento e dai meccanismi che essa ha nel nostro cervello. La vera meraviglia sta nel fatto che le grossolane aberrazioni sono relativamente rare e i nostri ricordi sono, nella maggior parte dei casi, solidi e attendibili.²

Ma quali meccanismi che sovraintendono al processo mnemonico, quello stesso processo su cui si basano 'le storie', anche quella delle immagini? Risale al 1885 un disegno di Sigmund Freud (1856-1939) in cui lo psicanalista tenta di graficizzare il meccanismo neurologico che presiede alla rimozione dei ricordi indesiderati; è innegabile che una simile illustrazione racchiuda una complessità di significati che va anzitutto riferita al non trascurabile peso che invece l'emersione mne-

monica del trauma, secondo Freud, gioca nella soluzione del proprio *handicap* emotivo, della propria patologia psichica.

Tuttavia una sua prima analisi suggerisce un'ulteriore duplice riflessione: anzitutto quella relativa al paradossale compito che qui il disegno assume all'interno della sua funzione didascalica, vale a dire che Freud fissa nella sua e nella nostra memoria – attraverso le linee tracciate dal suo lapis - l'atto della dimenticanza: in altri termini, disegna/ricorda come si dimentica. Inoltre è significativo – verrebbe da dire, è freudiano – che lo psicanalista ricorra per fare ciò al disegno, in particolare impiegando uno stile grafico memore di certe incisioni preistoriche o di culture aborigene: con un gusto probabilmente inconsapevole per la l'archeologia del disegno, Freud illustra come il flusso di energia proveniente da un neurone attivi, raggiungendo un altro neurone, il ricordo indesiderato, oppure venga deviato dall'Io, in virtù di un meccanismo inibitorio noto come "investimento laterale", dando luogo alla dimenticanza. È qui, in questo ricordare come si rimuove il ricordo stesso, che riposa una parte non trascurabile e paradossale del significato simbolico dell'immagine, e per essa del disegno: essa non è solo luogo della memoria ma anche sede privilegiata dell'oblio, illustrazione della rimozione volontaria o indotta.

C'è da osservare anzitutto che se da un lato l'azione del ricordare attinge ad un aspetto qualitativo sublimato addirittura in una *arte della memoria*, simmetricamente è del tutto assente nella storia del pensiero un'*ars oblivionalis*, le sue caratteristiche riguardano più l'aspetto clinico e patologico di un soggetto che non l'esercizio di una tecnica. Ma anche in questa ottica, la separazione non sembra così netta: l'*ars memorativa* classica, a cominciare dal primo testo che se ne occupa, vale a dire dall'anonimo *Ad Herrenium* (86-82 d. C.), fornendo precetti pratici per fissare il ricordo di un discorso o di una sequenza di parole, individua nei "luoghi" e nelle "immagini" gli strumenti per costruire la catena di reazioni mnemoniche auspicata; contemporaneamente, selezionando il desiderato dall'indesiderato, esercita anche un'azione obnubilatrice sul superfluo, su ciò che è lecito dimenticare.

Le immagini, per lo più scelte all'interno di un repertorio che conservi un forte impatto emotivo, sono sostanzialmente corrispondenti a simboli che individuano e rammemorano con precisione un'azione o un pensiero, meglio se sostenute da una sequenza nota di spazi che le ospitano. Ed è significativo che ancora il disegno assu ga a veicolo

privilegiato di esposizione di questa *ars notoria*, in particolare nello splendido *Liber Memoriae Artificialis* (Padova ?, 1429) del frate minore Bartolomeo da Mantova (?-1478), ove una selva di immagini dipinte (100) a piena pagina su pergamena risulta apparentemente un'incomprensibile raccolta di rebus se non ne è fornita la chiave di accesso, leggibile nella premessa: solo allora si squaderna la magia di una conoscenza iniziatica.

L'idea che un pittogramma potesse sintetizzare tutto lo scibile umano compare già nei Flores aurei sive Sacratissima ars notoria, opera attribuita ad Apollonio di Tiana (I secolo d.C.) e di cui esiste un prezioso manoscritto miniato risalente al XIV secolo; ognuno degli schemi grafici (38) presenti nel testo, se osservati e memorizzati seguendo un preciso rituale iniziatico sarebbe capace di restituire la complessità di discipline come la geometria, la fisica, la musica, ecc. Concentrare la propria attenzione su un disegno, sul tessuto di linee ordito da un esperto disegnatore, nel tentativo non solo di illustrare, ma di trascendere la mera comunicazione formale, risale ad una tradizione antica e diffusa in tutto il mondo: con la stessa attenzione gnostica verso i simboli della scienza proposti da Apollonio, forse anche i monaci buddhisti osservavano i loro *mandala* per attingere ad una conoscenza più profonda e in definitiva ultima dell'essere, travalicando il divenire. Ma se un disegno può ricordare in sé così tanti significati, anche a dspetto dell'essenzialità grafica che lo dissimula, lo stesso disegno può essere indizio di dimenticanza, di sottrazione – volontaria o meno – di prove della propria colpevolezza semantica.

Nell'Inghilterra elisabettiana un brillante prospettivo e paesaggista, incaricato di redigere una serie di vedute della tenuta di *Compton House*, alla fine del suo lavoro è barbaramente accecato dai suoi ste - si committenti, non certo perché scontenti dei suoi eleganti disegni, dacché ognuno di essi registra, nel modo più obbiettivo possibile e secondo i dettami stilistici dell'epoca, un suggestivo angolo dei giardini che circondano la residenza; tuttavia, queste perfette rappresentazioni ricordano evidentemente qualcosa che, all'insaputa del loro stesso autore, disturba i committenti: sono le prove di un omicidio, che distrattamente – ma non poi tanto - lasciate in giro, sono state raffigurate dal disegnatore componendo una silenziosa arringa accusatoria, tutta grafica, contro gli omicidi. Questo il plot narrativo de *The Draughtsman's contract*, il film che il regista inglese Peter Greenaway (1942) ha re -

148 AGOSTINO DE ROSA 149 FLUCTUAT NEC MERGITUR

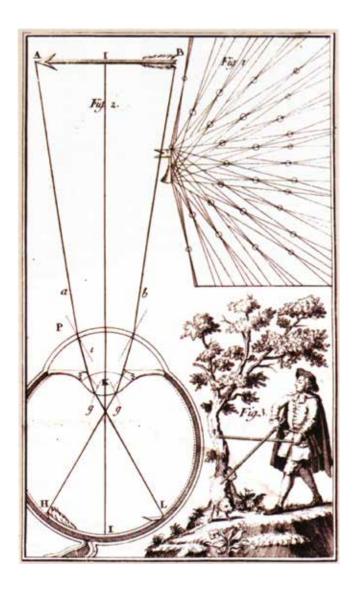
lizzato nel 1988, e che sintetizza mirabilmente – fra gli altri – anche il tema del disegno quale luogo in cui si insinua l'ombra della memoria involontaria, di quel ricordo/segno grafico che é sul limite dell'oblio per il suo stesso esecutore, ma che per altri attinge ad una complessità di sensi difficilmente immaginabile. Forse il disegnatore del film d Greenaway voleva in fin dei conti essere accecato, voleva cioè non r-cordare più; la straordinaria potenzialità di memoria selettiva che egli esercitava con la sua arte – il disegno –, la sua divina illimitatezza e incontrollabilità, può rappresentare un peso spesso insopportabile, che rasenta le patologie neurologiche analizzate da Oliver Sacks nel suo studio su casi clinici di pazienti iper- e amnesici, cui si faceva riferimento *in exergo*.

Uno degli indizi di memoria semanticamente più complessi in un disegno è fornito dal tema della citazione, che spesso sconfina nel dolo del plagio. Ciò è particolarmente vero nel caso dell'arte figurativa ove il ricordo degli *exempla* – classici o meno – fornisce spesso un blasone stilistico, ma talvolta è segno di una sincera comunanza di intenti estetici con il passato.

Si pensi ad esempio all'opera pittorica di un architetto come Fabrizio Clerici (1913-1993), ed in particolare a due suoi cicli, uno ispirato dalla celebre opera di Arnold Böcklin (1827-1901) intitolata *L'isola dei morti*, e l'altro memore degli affreschi nel Duomo di Orvieto di Luca Signorelli (1450-1523): in entrambi la memoria dell'autore vaga tra i propri leitmotiv pittorici e l'ossessiva presenza ora di una spettrale isola cimiteriale, ora di alcune figure umane o dell'immagine dell'A - ticristo orvietano, dimostrando che "la memoria non è una lastra passiva, ma è, in realtà, una facoltà creativa, che seleziona e trasceglie le esperienze, e quindi non solo 'ri-presentifica il passato ma lo reinventa"³.

Partendo da questa osservazione, allora come giudicare Guidobaldo del Monte (1545-1607) che nel suo *Perspectiva libri Sex* (Pesaro, 1600) replica l'impostazione grafica delle costruzioni düreriane a lorché deve determinare l'ombra di un cubo in prospettiva; oppure Jacques Ozanam (1640-1718) che, nel suo *Récréations mathématique* (1694), *ricorda* in modo letterale l'anamorfosi dell'occhio di Dio già realizzata dal gesuita Mario Bettini (1582-1657) in *Apiaria universae philosophiae mathematicae* (Bologna 1642)? Siamo qui in presenza di un ricordo fisiologicamente e culturalmente inquadrabile in un atto

Son Son Son



Claude Nicolas le Cat, *Physical Essay on Senses*, 1750. Funzionamento dell'occhio come una camera oscura e confronto con lo schema cartesiano dei bastonicini incrociati

di devozione e omaggio da parte di epigoni letterari, o al contrario difronte a un'azione di plagio?

Il corpus di studi sulla prospettiva, fra il Quattrocento e il Settecento, spesso offre il destro a simili considerazioni dal momento che ogni testo si stratifica *rispetto* e *grazie* al precedente in una forma sempre più prossima ad una visione globale della problematica della rappresentazione piana: si perverrà così paradossalmente alla formulazione del più generale metodo delle proiezioni centrali solo allorché la memoria delle sue innumerevoli applicazioni – comprese le più fantasiose e bizzarre – si ipostatizzerà in una sorta di canone perpetuo, quello pervenutoci dalla lezione di Jean Victor Poncelet (1788-1867). Una simile analisi confermerebbe quanto osserva Platone sulla vera conoscenza che è reminiscenza, "memoria dell'origine divina. Conservando questa memoria, le anime sanno di non appartenere a questo mondo, e guardano alla loro immortalità come alla loro verità"⁴.

11.

Fu uno dei momenti più sublimi, più esaltanti della mia vita. Ero di un mezzo passo avanti sulla realtà, qualche centimetro più in là dai confini del mio corpo, e quando la cosa successe proprio come pensavo che sarebbe successa, mi sembrò che la mia pelle fosse diventata trasparente. Più che occupare uno spazio, ora mi dissolvevo nello spazio. Quello che mi circondava stava anche nel mio interno, e dovevo soltanto guardarmi dentro per vedere il mondo...⁵

I Metodi di Rappresentazione, così come si sono consolidati nell'attuale forma storiografic *canonica*, per dirla con J.P. Bonta⁶, a tutti nota, costituiscono una complessa sintesi di processi pluri-secolari di avvicinamento e di inevitabile allontanamento da modelli di proiezione astratti o mutuati dall'esperienza fenomenica di propagazione della luce, sia artificiale che naturale. Ognuno di essi presuppone comu que l'idea di un osservatore, fisico o ideale, singolo o icasticamente multiplo, su cui si incardinano i processi di costruzione delle immagini sempre percepiti però *ex post* da un soggetto fisiologicamente "prospettico". Già in questa considerazione iniziale è presente tutto

153 FLUCTUAT NEC MERGITUR

l'appeal pietistico della rappresentazione, la sua natura intrinsecamente contraddittoria: le immagini realizzate nel rispetto delle regole geometrico-descrittive, che si offrono al nostro sguardo, per chi sono costruite? Quale è la natura fisico-teorica, ma anche metafisica, de soggetto veggente che già possiede de jure una sua struttura percettiva e proiettiva, talvolta in aperta contraddizione ontologica con quella dell'immagine osservata? Si tratta spesso di immagini in cui sono attivi due o più regimi scopici, di differente natura e intensità, di qualità alternativamente oftalmica e astratta: il primo, che presuppone uno sguardo mesottico, collocato nello spazio ecologico dell'osservatore reale, e il secondo (e via enumerando), distante anni luce nello spazio siderale, che si ipotizza abbia generato le immagini collocate entro la superficie bidimensionale del foglio di carta o dello schermo digitale. Sul loro valore si sono espressi, e ancora oggi si esprimono, studiosi ed esegeti basando i loro giudizi su criteri di giustezza ottica o esattezza metrica.

In particolare, è un fatto storicamente accertato che la prospettiva (dal Rinascimento in poi) abbia fissato nel 'realismo visivo e, ancor più correttamente, nella veridicità geometrica della rappresentazione una silente linea di confine, una sorta di discrimine epistemologico per tutto l'occidente col quale giudicare la validità di un'immagine. Ad un'analisi più fine, dovremmo riconoscere che accanto a questo tipo di realismo, incardinato su un osservatore (quello appunto rinascimentale) ridotto ad entità ciclopica, a-dimensionale e puntiforme, sia esistita (e a tutt'oggi esista, in alcune sacche di "resistenza" eidomatica) anche una forma di realismo "ottico", decisamente incline alla "descrizione" del mondo, secondo la felice definizione fornita da Svétlana Alpers⁷ (1936), e che si è manifestata, con un folgorante *incipit*, nella produzione figurativa olandese – di carattere tecnico e pittorico – del Seicento. Proprio in quel complesso contesto culturale e antropologico si diffonde l'idea che le regole che sovraintendono alla formazione dell'immagine retinica siano del tutto analoghe a quelle che riproducono, all'interno di una camera oscura, un'icona – deformata ed invertita – del mondo fenomenico esterno. Come afferma Johannes Kepler (1571-1630), ispiratore (involontario?) di questo nuovo modo di posare lo sguardo sulla realtà, e conseguentemente di descriverla per via figurativa

la visione è prodotta da un'immagine (*pictura*) della cosa visibile che si forma sulla superficie concava de - la rètina...⁸

La metafora dell'occhio inteso come camera oscura, consente allora l'emersione carsica di quell'atteggiamento gnoseologico che Martin Jay (1944) ha definito altrove come "prospettivismo cartesiano 9, alludendo al tentativo riconducibile proprio a René Descartes¹0 di reificare la percezione all'interno di uno spazio astratto e qualitativamente concettualizzato, che per noi sarà quello della rappresentazione. "Allo stesso tempo, essa fornisce un'immagine di come il processo visivo stesso avvenga, rivelando non *cosa* l'osservatore seicentesco veda, ma piuttosto *come* egli veda: il modo in cui il mondo diventa intelligibile al punto da essere introiettato, disposto dentro le stanze interne della mente" na, attraverso segni grafici, anche restituito nelle immagini che andiamo elaborando.

Le osservazioni di René Descartes (1596-1650) sulla fallace e illusoria conoscenza esperita attraverso i sensi sono state spesso avvicinate a quelle relative alla visione già esposta, qualche anno prima, da Johannes Kepler negli *Ad Vitellionem paralipomena, quibus astronomiae pars optica traditur...* (1604), e successivamente nella *Dioptrice...* (1611). Come il filosofo francese a ferma, rifiutando l'a torità di illustri predecessori, così come quella esercitata dai suoi stessi sensi,

Io suppongo, dunque, che tutte le cose che vedo siano false;... credo che il corpo, la figura, l'estensione, il movimento e il luogo non siano che funzioni del mio spirito. Che cosa dunque potrà essere reputato vero? Forse nient'altro, se non che non v'è nulla al mondo di certo. 12

Il principio del "dubbio metodico" (o "iperbolico") affermato da Descartes ed esteso a tutti i dati della conoscenza fenomenica, come si ricorderà, riposa dunque sull'unica certezza che esista una *res cogitans*, un essere senziente certo di pensare e quindi di esistere (*cogito*, *ergo sum*)¹³, cui si oppone una *res extensa*¹⁴, vale a dire la materia. Il soggetto non sa se realmente esistano fuori di sé le cose rappresentate dalle idee, se cioè esse si connotino di una qualche realtà oggettiva,

154 AGOSTINO DE ROSA 155 FLUCTUAT NEC MERGITUR

come gli esperimenti relativi all'illusione tattile e visiva contenuti nel Traité de l'Homme (1662), dello stesso Descartes, documentano. È necessario dunque che l'individuo abbandoni la conoscenza basata sulla comprensione empirica dei dati e si rivolga all'esercizio costante del dubbio, una pratica di risveglio, "...di volontaria alienazione dall'esperienza quotidiana"¹⁵, che il filosofo paragona utilmente al "vedere fuori da una finestra". Alla ricerca di una verità indubitabile su cui fondare il suo sistema filosofico – il fatto di pensare, e dunque di e stere –, nella seconda delle *Meditazioni*¹⁶ egli stabilisce che le caratteristiche e l'identità della nostra mente sono effettivamente più rilevanti della mera e ingannevole percezione degli oggetti esterni. Riferendosi, a titolo esemplificativo, all'esperienza percettiva di una pallina di cera che diviene modellabile se avvicinata ad una sorgente di calore, Descartes conclude che pur cambiando il suo stato fisico, la pallina rimane sempre di cera ai nostri occhi, e questo non per una particolare facoltà dell'immaginazione, della vista o del tatto, ma esclusivamente in virtù di un atto o intuizione mentale, nella quale la conoscenza interna, precedendo quella del mondo esteriore, agisce in modo da farci "...dimenticare la differenza tra ciò che effettivamente sappiamo e ciò che possiamo solo inferire"¹⁷.

La continuità della materia cera, nonostante il cambiamento del suo stato físico, non può dunque essere riconducibile alla sola azione se soriale del 'vedere', azione ingannevole anche quando si tratti di stimare cosa o chi osserviamo affacciati ad una finestra, bensì esclusiv mente alla facoltà del giudizio che si esplicita nella mente: concludere di vedere esseri umani che passeggiano, perché tali appaiono ai nostri sensi, in particolare alla vista, non certifica, avverte Descartes, che quelle persone in realtà non siano automi coperti da abiti e cappelli¹⁸. A parte il *j'accuse* cartesiano verso la componente sensoriale quando questa entri sola in gioco nella conoscenza della realtà, quello che qui interessa sottolineare è che l'autore sia ricorso alle metafore della strada, della stanza e soprattutto della finestra per delimitare uno spazio in cui ha luogo il dramma della rappresentazione, incarnato nelle immagini prospettiche: in altri termini, la percezione della realtà che avviene attraverso un elemento di mediazione (la finestra cartesiana, ma, potremmo aggiungere, anche albertiana) è una forma di conoscenza più 'distinta', più precisa che non quella diretta, indiscriminata e senza una struttura formale come accadrebbe se ci si trovasse in strada. Per

Descartes, la distanza che ci separa dall'oggetto fruito e la cornice che lo inquadra rivestono una particolare importanza, implicando uno *iato* riflessivo, che evita di cadere nella 'trappola del linguaggio ordinario'. Coloro che sono nella stanza "...vedono la finestra come pure il mo - do posto al di là di essa, e nel processo prestano attenzione non solo a cosa vedono, ma ai confini del loro vedere ¹⁹.

Questa dittatura dell'otticamente credibile ha relegato quelle che oggi definiamo 'proiezioni cilindriche nell'alveo della figurazion tecnica e documentativa, stabilendo il predominio dell'*institutio* prospettica quale veicolo di ciò che Descartes indicava, nelle sue *Meditazioni*, come *realitas formalis*. La trasmissione della *realitas objectiva*, potremmo inferire, dunque sembrerebbe albergare in protocolli rappresentativi destinati alla restituzione del carapace della realtà (ai suoi dati di natura metrico-formale), anche se nel pensiero cartesiano è sempre attiva l'opzione che permette di trascendere l'*Io* concreto, incarnato, accedendo così ad una visione del mondo da una posizione *angelicamente* pura o trascendentale, caratterizzata da una percezione della realtà sensibile di tipo a-prospettico e supposta oggettiva.

Ma quanti di noi sanno accedere a questa condizione di figurazione estatica, e quanti ancora sanno insegnarla, e, in particolare, attraverso quali strumenti ed esemplificazioni grafico-proiettive

Le adamantine proiezioni cilindriche che restituiscono, ad esempio, in immagini schizofrenicamente doppie, ma connesse dal punto di vista proiettivo, la curva di intersezione tra due superfici quadriche con un piano principale in comune, possono costituire dunque una discrasica rappresentazione della *realitas objectiva* di due coni in muto e mutuo consesso agli occhi angelici di un Dio cartesiano?

È significativo notare, con Karsten Harries (1937), che il superame - to dello spazio gerarchico e limitato, tipico del Medioevo, verso uno spazio invece percepito e raffigurato come obiettivo, omogeneo e i - finito, sia ascrivibile non tanto alle scoperte scientifiche di Copernico Keplero e Galileo, e dunque al linguaggio della 'tecnica', quanto a più profonde speculazioni filosofiche condotte sulla natura della p - spettiva e al regime scopico ad essa associato. L'esempio, proposto da Harries, è quello classico di un occidentale europeo che volga il suo pensiero alle popolazioni *Inuit* e al modo in cui la loro vita sociale e rituale sia indissolubilmente legata – per noi in modo inedito – all'am-

156 AGOSTINO DE ROSA 157 FLUCTUAT NEC MERGITUR

biente in cui essi vivono: ne è un riflesso diretto lo stesso linguaggio di quel popolo, così distinto dal nostro. "Ma per dare un senso a questa tesi dobbiamo possedere una qualche comprensione di entrambe le prospettive. Per comprendere in che modo oppure in che cosa il loro universo esperienziale differisca dal nostro, dobbiamo possedere quelle specifiche risorse che rendano giustizia di questa di ferenza. Se le nostre prospettive sono infatti differenti, bisogna anche aggiungere che tali prospettive non sono delle prigioni, potendosi trascendere mentalmente"²⁰. Descartes, dunque, postulando la presenza di un *Io* angelicato, che ci abita insieme a quello esperienziale, legittima l'idea che grazie ad esso sia possibile conoscere in modo alternativo la realtà, così che tutti quegli aspetti che presuppongano uno specifico punto di vista, anche se afferente ad aspetti qualitativi secondari, scompaiano. Solo in questo modo, puntando diritti verso il nucleo dell'obiettività, è possibile sconfiggere il dubbio su cui si fonda il *Metodo*: la conquista di un ego puro corrisponde dunque al raggiungimento di quel 'punto archimedeo' così lungamente cercato da Descartes, sorta di "... assoluto trascendente, luogo in cui è possibile rimanere senza il timore che anch'esso sia riconosciuto come relativo"21.

Pur tuttavia, resta l'evidenza che l'accesso ad una visione a-prospettica della realtà non equivalga al possederla: lo stesso linguaggio scientifico – compreso quello della rappresentazione geometrica – è pur sempre basato su dati fenomenici e sensibili, onde evitare inutili e acrobatici esercizi di stile, e non è dato che la ri-descrizione del mondo che esso fornisce sia più aderente alla realtà fisica rispetto al mo do più ricco e cangiante percepito sensorialmente. Imparando a vedere come gli angeli fanno – o si suppone che essi facciano –, conclude Descartes, sarà possibile superare l'impasse del dubbio: attingendo a un'opzione attiva e sedimentata in ciascuno di noi, e pur non potendo sostituire Dio con il soggetto concreto, legato all'hic et nunc, a quest'ultimo bisognerà anteporre il soggetto osservante puro, consapevole di se stesso, del ruolo che occupa nello spazio e nel tempo fenomenici, ma anche capace di trascendere queste due categorie. Il ruolo del soggetto trascendente è allora quello di ricettacolo formale vuoto capace di accogliere non solo questo mondo, ma tutti gli infiniti mondi che gli si presentano, mentre il Dio cartesiano, dispensatore di forma e materia, costituisce il sistema che fonda il tutto, compreso se stesso. In questa luce, il mondo del linguaggio scientifico appare effimero

perché basato sul dato transeunte del tempo e non su quello fondante dello sguardo a-prospettico divino:

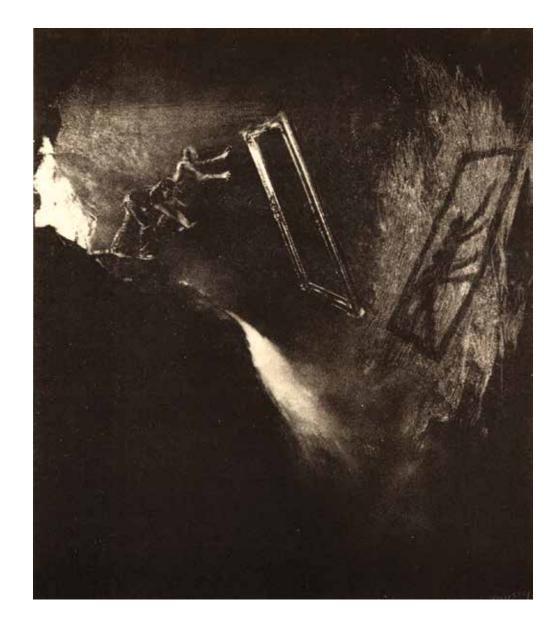
Fornendo una comprensione totalmente differente della realtà che esalti l'obiettività e stimoli il potere dell'uomo nel cercare di afferrare e di manipolare la misura di ciò che esso è, questo dubbio cessa di essere intellegibile. Ma questa comprensione dell'essere, caratteristica di Descartes e del suo metodo, è più l'espressione della nostra volontà di stabilire regole che una conclusione delineata dall'essere stesso. Forse troviamo così difficile comprendere il sogno cartesiano perché questo sogno è divenuto realtà.²²

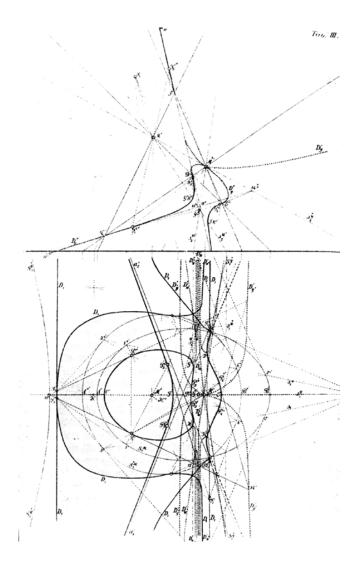
Harries allude evidentemente al mondo contemporaneo in cui il vuoto predominio del tempo ha sostituito qualunque discorso sulla trascendenza o di carattere ontologico. Dunque, c'è da domandarsi: se, da un lato, la prospettiva, nella non sempre condivisa accezione panofskyana, assurge a *forma simbolica* del nuovo approccio interpretativo sulla realtà e sulla natura nel contesto dialettico appena descritto, mentre le proiezioni parallele possono semplicisticamente essere assunte quale algido riflesso di una volontà di controllo e dominio sui dati metrici e stereometrici riconducibile ad uno spirito illuministico; allora, i nuovi strumenti digitali di rappresentazione sono le manifestazioni sensibili di quali contestualità? Ma soprattutto quale osservatore, se ancora uno spazio c'è per questo termine, nella sua accezione consolidata, prevedono gli algoritmi dell'eidomatica?

Tentando di rispondere alla prima domanda, bisogna osservare che il disegno assistito per via digitale è e non è una *forma simbolica*: effettivamente rappresenta un prodotto logico e tecnologico dell'era che ci abita, riflettendone i contenuti strutturali e finanche sociali e politici in un senso non troppo tranquillizzante per i regimi scopici (Michael Focault direbbe per i regimi di *controllo* e di *irregimentazione*) che mettono in essere. Indubbiamente è un prodotto della contemporaneità, ma non introduce alcun elemento di novità nei sistemi di descrizione geometrica della realtà fenomenica: bisogna infatti ammettere che i classici metodi di rappresentazione, nella loro secchezza applicativa, ancora dominano indisturbati nelle vedute offerte dai programmi di *CAD* e in quelli di *rendering*, ma soprattutto non bisogna sottovalutare che simili tecnologie costituiscono la più recente espressione di quel

158 AGOSTINO DE ROSA 159 FLUCTUAT NEC MERGITUR

processo, risalente a circa due secoli fa, definito dal filosofo american Martin Jay 'denigrazione dello sguardo'. Infatti, il rapido sviluppo, in poco meno di un decennio, di una estesa produzione di tecniche di computer graphics ha determinato la repentina riconfigurazione dei rapporti intercorrenti tra il soggetto osservante e le modalità di rappresentazione che effettivamente vanificano la maggior parte dei contenuti culturali relativi ai termini osservatore e rappresentazione. La formalizzazione e la diffusione delle immagini digitali annunciano l'elaborazione di "spazi" visivi configurati in maniera radicalmente diversa rispetto alle capacità mimetiche della fotografia, del cinema e della televisione, collocando così la visione su di un piano distinto rispetto all'osservatore umano, sempre più vicario rispetto alla tecnologia che produce immagini. "Ovviamente altri e più tradizionali modi di 'vedere' non senza difficoltà persisteranno e coesisteranno a lungo accanto a queste nuove forme dell'immaginario visivo, ma è invitabile constatare che le tecnologie emergenti di produzione di immagini stiano diventando vieppiù i modelli dominanti di visualizzazione, in sintonia con i principali processi sociali e con i correlati ruoli istituzionali attribuiti al vedere e al rappresentare"23. E, naturalmente, tali tecnologie sono intrecciate con le aspettative delle industrie di informazione globale e con le richieste crescenti delle gerarchie (mediche, militari e investigative) di controllo sull'individuo. La maggior parte delle funzioni storicamente rilevanti dell'occhio umano hanno iniziato ad essere sostituite da pratiche in cui le immagini visive non hanno più alcun riferimento con la posizione di un osservatore collocato in un mondo "reale", percepito otticamente. Se queste immagini si può dire che siano riferibili a qualcosa, questo qualcosa sono i milioni di bits dei dati matematico-elettronici che le costituiscono. "Sempre più, la visualità è dunque destinata a collocarsi su di un terreno cibernetico e elettromagnetico in cui gli elementi linguistici e astratto-visivi coincideranno e saranno consumati, fatti circolare e scambiati in forma globale"24. Ma se in effetti si registra un progressivo mutamento nella natura della visualità, che forme o che modi ci siamo lasciati alle spalle? Quale tipo di cesura mette in scena? E allo stesso tempo, quali sono gli elementi di continuità che legano l'immaginario figurale contemporaneo alle precedenti organizzazioni del visuale? Qual'è la relazione fra l'immaginario digitale dematerializzato, tipico della contemporaneità, e la cosiddetta epoca della riproduzione meccanizzata? Rispondere a





questi interrogativi implica la comprensione, ed anche la necessaria comunicazione in sede didattica, di come il corpo, compreso il corpo osservante, stia diventando una componente delle nuove macchine, di sistemi economici, sociali e tecnologici; e attraverso quali percorsi la soggettività stia divenendo una "precaria condizione di interfaccia" tra i sistemi razionalizzati di scambio e i *networks* d'informazione. L'attuale vicarietà dell'osservatore rispetto ai meccanismi di creazione dell'immagine, che ha le sue radici nel pensiero filosofico e nell sviluppo tecnologico occorsi in Francia e in Inghilterra tra Ottocento e Novecento, ripropone quella che Charles Ives (1874-1954) potrebbe definire unaswered question, una domanda destinata a suonare sinistramente inevasa, almeno ai nostri giorni senza quella necessaria distanza storica che ci separi dagli eventi: la geometria descrittiva ha sempre sofferto, nel suo sviluppo storico, di un rapporto non risolto tra l'esperienza fisiologica e fenomenica di creazione delle immagini (la visione binoculare stereoscopica approssimativamente prospettica, il formarsi delle ombre solari secondo criteri approssimativamente pseudo-assonometrici) e la sua traduzione in strutture astratte di carattere matematico-proiettivo, come si accennava all'inizio della comunicazione. Ma questa condizione di *minus habens* ha rappresentato anche la forza stessa della Geometria descrittiva, potendo intessere con un sufficiente grado di libertà, nel corso della sua storia, legami con altre

Questa risposta non si trova certo nell'uso banalmente ottocentesco delle tecnologie di *rendering* iper-realistico, che approssimano ciò che qualche secolo fa' realizzavano, con ben altre finalità, artisti oramai padroni delle teorie proiettive: è veramente questo che vogliamo da uno strumento così sofisticato come il computer? Modelli di visuali -zazione provenienti da un remoto passato, come i *pièces de résistance* di Johann Hummel (1769-1852), professore di ottica presso la Reale Accademia d'Arte di Berlino, applicati in odierni contesti culturali, in un'orgia di *kitsch* figurativo? O non sarebbe meglio intraprendere la strada, sicuramente più complessa e impervia, che ci aiuti a trovare la *forma simbolica* del nostro tempo, di natura evidentemente espressiva, più consona al respiro tecnico della macchina?

Credo allora che la geometria descrittiva possa svolgere nuovamente un ruolo centrale nella formazione dell'architetto, ma questo ruolo, garantito dalle tecnologie digitali, deve per certo tener conto del corredo

discipline.

di contestualità storiche che appaiono invece rimosse o trascurate ai nostri giorni: anzitutto bisogna osservare che i metodi di rappresentazione, nonostante il loro finale e monolitico assetto teorico-scientifico sono nati da iniziali esperienze coltivate in ambiti di tipo espressivoartistico. Le proiezioni centrali in effetti possono essere assunte come la decantazione in vitro, la sublimazione alchemica o, se si preferisce, semplicemente chimica della prospettiva rinascimentale fondata dai dipinti di Piero della Francesca (1416-1492) e di Masaccio (1401-1428), oltre che dalle sperimentazioni pratiche di Filippo Brunelleschi (1377-1446) e da quelle teoriche di Leon Battista Alberti (1404-1472). Anche la stessa assonometria riassume nel suo corpus teorico-figurale secoli di sperimentazione grafica in contesti non tecnici come la pitt ra vascolare italiota, o l'arte musiva bizantina; e di pseudo-proiezioni ortogonali è piena l'arte vetero-egiziana e del vicino oriente antico. Se le nuove tecnologie possono dunque aprire nuove strade nelle metodiche di insegnamento e di divulgazione delle geometria descrittiva, sarebbe auspicabile che tornassero a intessere un dialogo anche con il mondo della creazione artistica (nella sua accezione più ampia), dell'espressione al fine di trasmettere non solo un corredo di proced menti e di manovre ad un operatore, ma una nuova sensibilità verso le questioni dell'immaginazione e prefigurazione dello spazio – un'a tività a ben guardare di tipo quasi oracolare e vaticinante, per niente modernista – e soprattutto dell'espressività di cui le forme immaginate si possono caricare traducendosi in realitas objectiva.

Proprio sulla questione della natura e del ruolo dell'osservatore postcartesiano le arti e la filosofia si stanno interrogando da almeno un cennio, e noi, così interessati al destino tecnico della rappresentazione, siamo in colpevole ritardo rispetto al dibattito culturale e critico che si sta svolgendo altrove, soprattutto in ambiente anglosassone e francese: se dunque bisogna auspicare che l'atteggiamento di ostilità e di diffidenza verso la rappresentazione digitale cessi una volta per tutte, è però necessario che simmetricamente si abbandoni la sufficienza con la quale giudichiamo le trasformazioni e le conseguenze epistemologiche che tali tecnologie trascinano, trasformando il ruolo che noi, come esseri appartenenti ad una tradizione oculocentrica, occupiamo rispetto alla formazione e alla lettura delle immagini.

Solo in questo modo, a mio parere, la *Geometria Descrittiva* tornerà, come diceva il suo fondatore Gaspard Monge (1746-1818), nelle le-

zioni tenute presso l'Ecole Normale di Parigi, e pubblicate nel 1799,

[...] a essere uno strumento per ricercare la verità; essa offre perpetuamente esempi di passaggio da ciò che è noto a ciò che è sconosciuto [...]²⁵,

anche agli occhi angelici di un Dio cartesiano.

164 AGOSTINO DE ROSA 165 FLUCTUAT NEC MERGITUR

- 1. C. Damiani, *Poesie*, a cura di M. Lodoli, Fazi, Roma 2010.
- 2. Ibidem.
- 3. F. Ferrarotti, *Al setaccio della storia*, in "Sfera", n. 41, Sigma Tau, Roma agosto-ottobre 1994, p. 8.
- 4. U. Galimberti, *Gli equivoci dell'anima*, Feltrinelli, Milano 1988, p. 23.
- 5. P. Auster, *Il libro delle illusioni*, Einaudi, Torino 2003, p. 91.
- 6. Cfr. J. P. Bonta, Architecture and its interpretation. A study in expressive systems, Lund Humphries, Londra 1979; ed.it., Architettura: interpretazioni e sistemi di architettura, Dedalo, Bari 1981.
- 7. S. Alpers, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Bollati Borighieri, Torino 1984.
- 8. J. Keplero, *Dioptrice*, in *Gesammelte Werke*, a cura di W. Van Dick, M. Caspar, vol. IV, Beck, Monaco 1937, p. 372.
- 9. Cfr. M. Jay, Scopic Regimes of Modernity, in H. Foster (a cura di), Vision and Visuality, Bay Press, Seattle 1988. Si veda anche Id., Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought, Mit press, Berkeley Los Angeles 1994.
- 10. R. Descartes (La Haye, Turenna

- 1596-Stoccolma 1650) si stabilì in Olanda nel 1629 dove rimase per venti anni abitando ad Amsterdam, Leida e Egmond.
- 11. B. J. Wolf, *Vermeer and the invention of seeing*, University of Chicago Press, Chicago London 2001, p. 32.
- 12. R. Descartes, *Regole per la guida dell'intelligenza*, in *Opere filosofiche*, vol. I, a cura e tr. it. di E. Garin, G. Galli, M. Garin, Laterza, Bari 2009, pp. 25-26.
- 13. Descartes deriva questo approccio dalla confutazione dello scetticismo da parte di Sant'Agostino. Come si legge nella *Città di Dio* (11:26): "Su quale di questi punti dovrei temere le argomentazioni degli Scettici dell'Accademia che dicono: Cosa siamo se siamo ingannati continuamente? Poiché sono ingannato, io sono. Poiché chi non esiste non può essere ingannato."
- 14. Per Descartes il mondo esterno è riconducibile all'estensione corporea, *res extensa*, che coincide con lo spazio, quindi escludendo in assoluto l'ipotesi dell'esistenza del vuoto.
- 15. B. J. Wolf, op. cit., p. 102.
- 16. Cfr. R. Descartes, Meditationes de prima philosophia in qua Dei existentia et aniamae immortalitas demonstrantur, Parigi 1641 (I ed.), Amsterdam 1642 (II ed.); tr. it. di A. Tilgher, Meditazioni metafisiche sulla filosofia prima. Obiezioni e risposte, in Opere, vol. 1, E. Garin (a cura di), Laterza, Bari 1967.
- 17. B. J. Wolf, op. cit., p. 102.

- 18. Si vedano anche M. Jay, *Down-cast Eyes*, cit., pp. 69 e ss.; J.-J. Goux, *Descartes et la perspective*, in "L'esprit Créateur", vol. I, n. 25, primavera 1985. Anche l'interpretazione "femminista" delle teorie cartesiane fornita da S. Bordo in Id., *The Flight of Objectivity. Essays on Cartesianism and Culture*, Suny press, Albany 1987, contiene notevoli spunti di riflessione
- 19. B. J. Wolf, op. cit., p. 103.
- 20. K. Harries, *Descartes, Perspective, and the Angelic Eye*, in "Yale French Studies", n. 49, 1973, p. 32 (il corsivo è mio).
- 21. Ibidem.
- 22. Ivi, p. 42.
- 23. J. Crary, *Techniques of the observer. On vision and modernity in the Nineteenth Century*, Mit press, Cambridge (MA) London 1995, pp. 1-2.
- 24. Ivi, p. 3.
- 25. Citato in M. Kemp, *Visualizations*. *The 'Nature' Book of Art and Science*, University of California Press, Oxford 2000, p. 61.

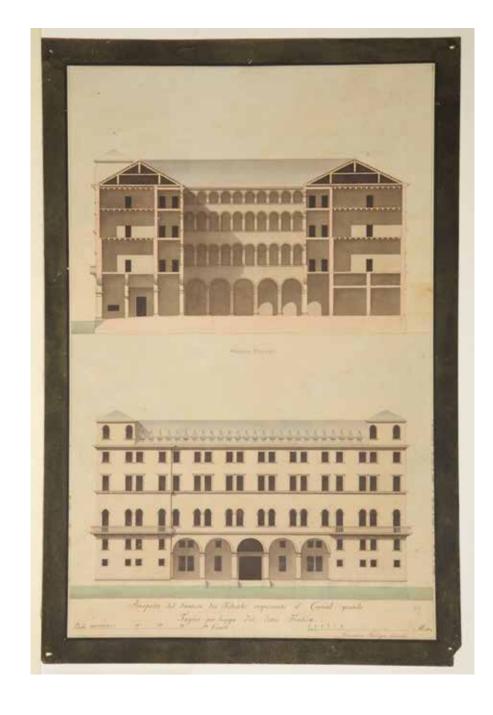
Under the skin. Giorgione "riscoperto" al Fondaco dei Tedeschi

Giuseppe D'Acunto

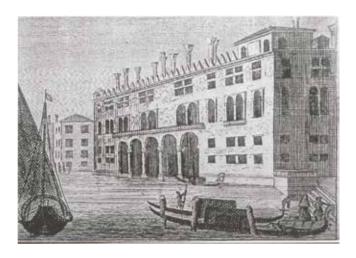
Obbiettivo del presente lavoro di ricerca è lo studio del ciclo di affreschi di Giorgione (1478 circa-1510) che, insieme a quello eseguito da Tiziano (1488/1490-1576) sulla parete adiacente, originariamente ornavano il fronte sul Canal Grande del Fondaco dei Tedeschi a Venezia e che nel corso dei secoli, per motivi legati al degrado prodotto dall'umidità e dall'incuria umana, sono andati persi, a meno di qualche frammento superstite¹. L'obbiettivo è quello di proporre una ricostruzione filologica degli a freschi per via digitale, e una loro successiva proiezione sulla facciata del palazzo stesso, mediante procedure di *video mapping*. Attraverso un "gioco" di realtà aumentata, la superficie reale della fabbrica cinquecentesca si riveste di una seconda "pelle", fatta di luce, riappropriandosi, anche se solo per pochi minuti, dei colori e delle linee del ciclo di affreschi realizzato nel 1507 dal pittore di Castelfranco Veneto e che contribuì a rendere il Fondaco un gioiello dell'arte rinascimentale lagunare.

Infatti, il Fondaco dei Tedeschi, nella sua struttura architettonica, non è mai stato considerato un edificio di grande pregio: ciò che lo rendeva imponente e diverso da tutti gli altri palazzi prospicenti Canal Grande era la sua innovativa veste pittorica, estremamente complessa ed eterogenea che ricopriva interamente i suoi quattro prospetti. L'edificio originario, costruito negli anni Venti del XIII secolo, accoglieva i mercanti provenienti dall'Impero Romano Germanico e la sua funzione principale era quella di favorire e regolare commerci e transazioni finanziarie tra i paesi del nord Europa e il Levante. Il suo aspetto originario ci è noto grazie alla pianta prospettica del 1500 di Jacopo de' Barbari (1450-1516), che rappresenta il Fondaco sullo sfondo e il ponte di Rialto in primo piano. Lo stesso spaccato dell'area di Rialto lo ritroviamo anche nel telero del Miracolo della reliquia della Vera Croce del 1494 di Vittore Carpaccio (1465 circa-1525/1526). Tra il XV e XVI secolo, il Fondaco ebbe un'importanza strategica e un ruolo propulsivo nel continuo processo di modifica dell'assetto urbano della città, ma nel gennaio del 1505 un incendio ne danneggiò gravemente la struttura. La ricostruzione avvenne in tempi brevissimi: infatti già nel 1508 venne inaugurata il nuovo edificio, a dimostrazione della











II Fondaco dei Tedeschi nell'incisione del Forestiere illuminato dell'Albrizzi

Jakob August Lorent, fotografia del Fondaco dei Tedeschi del 1853, Museo Correr di Venezia

Nella pagina precedente: Anonimo Veneziano del XVIII secolo, *Veduta del Canal Grande con il Fondaco dei Tedeschi*, Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno

riconosciuta importanza economica e politica del Fondaco. In questo triennio diversi nomi si susseguirono nella progettazione e direzione dei lavori del Fondaco e su di essi ancora oggi esiste un dibattito aperto in sede critica²: l'autore del progetto originario è ignoto, ma ciò che sembra invece certo è che i lavori di ricostruzione furono affidati a Giorgio Spavento (1440 circa-1509), al tempo *Inzegnerius prothus* dominorum procuratorum Sancti Marci, e successivamente ad Antonio Abbondi, detto lo Scarpagnino (XV secolo-1549), con la probabile consulenza di Fra Giocondo³ (1433 circa-1515). L'intenzione dichiarata di ricostruire un edificio "bellissimo" andò da subito in conflitt con le disposizioni, in vigore in quel periodo nella città di Venezia e a cui il progetto doveva ottemperare, che imponevano il divieto di usare marmi e lavorazioni costose e di pregio. Questa condizione favorì sicuramente la scelta, da parte della committenza, di fare affrescare le pareti del Fondaco piuttosto che adornarle con lavorazioni e materiali pregiati.

Il prospetto principale sul Canal Grande della nuova fabbrica cinquecentesca, così come ancora oggi visibile, è tripartito: al centro un grande portico a cinque arcate a tutto sesto, incorniciato da due ali laterali segnate da piedritti in pietra d'Istria che ne segnano il profilo. Due lunghi balconi al piano nobile avvolgono gli angoli del palazzo ai lati del loggiato d'ingresso, evidenziando in facciata la presenza di due sale collettive e di rappresentanza: la sala d'Inverno o sala della Stufa verso il rio del Fontego, e la sala d'Estate verso il ponte di Rialto. La pianta quadrata dell'edificio non è regolare per meglio adattarsi alle preesistenze, mentre le altezze dei piani in facciata diminuiscono proporzionalmente fino alla cornice del tetto. La disposizione funzi nale degli ambienti interni era originariamente organizzata intorno ad un ampio cortile quadrato, delimitato da quattro ordini di logge che diminuivano proporzionalmente in altezza, coperte a volta e sostenute da pilastri quadrati. Al piano terreno si trovavano gli spazi per le operazioni quotidiane, come gli uffici di controllo (posti verso il Canal Grande), i magazzini per lo stoccaggio delle merci e i locali degli inservienti. Una serie di botteghe correva lungo i due lati del piano terra con apertura verso l'esterno nelle calli e accesso negato all'interno del cortile, una soluzione adottata per sfruttare al massimo l'edificato e caratteristica delle aree poste tra Rialto e San Marco, ad elevata concentrazione di funzioni commerciali. Ai tre piani superiori erano distribu-

175 UNDER THE SKIN

iti gli alloggi, circa ottanta camere, sistemate secondo una gerarchia di importanza, sottolineata dal digradare progressivo delle altezze dei loggiati. Infine, due torrette laterali coronavano gli spigoli della facciata principale, ben documentate nelle vedute settecentesche.

La storia del Fondaco nel Settecento e nell'Ottocento è di decadenza: nel 1797 l'edificio perse la sua originaria funzione di struttura comerciale per venire assorbito nei beni demaniali e diventare sede di uffici amministrativi tra i quali, a partire dal 1870, anche gli uffic postali. In occasione del restauro del 1938, gli affreschi esterni vennero staccati per essere custoditi presso le Gallerie dell'Accademia e alla Ca' d'Oro. Alla fine del secolo scorso, tutte le funzioni postali erano state ricollocate in altri luoghi e l'edifico venne completamente dismesso: solo dopo un lungo periodo di abbandono e degrado, nel 2008 venne venduto al gruppo Benetton che ne finanziò il restauro e nel 2016 venne inaugurato un grande centro per lo shopping di lusso cittadino.

Come accennato in precedenza, per contrastare l'eccessiva sobrietà e monotonia dei prospetti della fabbrica cinquecentesca del Fondaco, vennero commissionati due cicli di affreschi a Giorgione e Tiziano, approssimativamente nel 1507: al primo vennero affidate le facciate d'acqua, ovvero quella principale sul Canal Grande e quella sul rio del Fontego insieme alla decorazione della corte interna; mentre a Tiziano, allora giovanissimo, fu affidata la decorazione delle facciate di terra, ovvero quelle prospicenti sulla calle del Fontego.

La prima fase della ricerca si è quindi concentrata sullo studio delle fonti scritte, contenenti descrizioni dettagliate degli affreschi ad opera di diversi trattatisti dal Cinquecento fino ai giorni nostri; sul reper - mento del materiale iconografico e dei teleri dei vedutisti settecent - schi, in particolare quello di un anonimo veneziano, conservato presso la Pinacoteca Comunale di Ascoli Piceno, che meglio di altri mostra la facciata del Fondaco sul Canal Grande con l'intero ciclo di Giorgione e dal quale è stato possibile risalire anche ai diversi colori usati dal maestro veneto.

Il Vasari, dopo aver ammirato gli affreschi del Fondaco in occasione di un suo viaggio a Venezia nel 1566, nella seconda edizione del suo *Le vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori* del 1566⁴ sostenne che Giorgione avesse dipinto gli affreschi "a sua fantasia per mostrare l'arte". Un'interpretazione piuttosto superficiale e distorta del valore



Prima sequenza del video mapping: ricostruzione dell'impalcatura prospettica che incornicia i diversi settori del ciclo di Giorgione.

Elaborazione digitale di V. Carpani

pittorico degli affreschi veneziani, frutto di "Una cultura specifica, un'incapacità a leggere dei codici non familiari oppure, se si vuole, una prospettiva toscana sul mondo impedì al Bartoli e al Vasari un'interpretazione attendibile dell'iconografia e quindi del significato de ciclo".

Una più attenta analisi iconografica del ciclo del Gio gione rivela invece una notevole complessità del programma pittorico e suggerisce come gli affreschi⁶ siano il risultato di una scelta ben studiata dall'autore, i cui valori simbolici e metaforici furono determinati dalle esigenze di autorappresentazione della Repubblica di Venezia che, grazie all'importanza dell'edifico a facciato sulla principale via di comunicazione della città, avrebbe avuto una risonanza internazionale. Ad una prima analisi, è evidente che l'impalcatura degli affreschi del Fondaco sembra staccarsi dalle consuete decorazioni geometriche documentate sulle facciate dei palazzi della laguna, come testimoniano, in questo caso, i teleri di Vittore Carpaccio e di Gentile Bellini. Nonostante ne siano rimasti pochissimi esempi, la "maniera" pittorica del Fondaco ebbe molta fortuna nei palazzi veneziani coevi: un caso esemplare è quello di Palazzo Pisani sul Canal Grande a San Beneto, dove la facciata affrescata da Giovanni Antonio de' Sacchis detto il Pordenone (1483-1539) riprende, chiaramente, lo stile del Fondaco⁷. Per ricostruire l'impianto iconografico del ciclo del Gio gione possiamo basarci sulla testimonianza del Vasari che nel 15508 descrisse gli affreschi dapprima accennando a teste e pezzi di figure, successiv mente nel 1568 ampliandone la descrizione e aggiungendo la presenza di una figura di donna e di uomo in varie attitudini e di un angelo a forma di Cupido. Carlo Ridolfi⁹, ottant'anni più tardi, preciserà che negli angoli vi comparivano geometri che "misurano la palla del mondo", affermazione convalidata anche da Anton Maria Zanetti che nel 1771¹⁰ parla di filosofi che misurano un globo e che, soprattutto accenna a un telaio architettonico composto da colonne dipinte in prospettiva, che incornicia figure di uomini a cavallo e altre fantasie.

Anche Milesio nel 1715¹¹ riporta la presenza di colonnati corinzi che sottolineano ed esternano i valori configurativi delle due sale d'angolo del piano nobile e quelle collocate nel mezzo alla facciata. Sempre Milesio conferma la presenza di vaghe figure colorate disposte tra le finestre su tutti i registri, separate da fregi continui con figure, aggiunge che ognuna era collocata in una propria nicchia. Giovanni





Seconda sequenza del video mapping: ricostruzione dei diversi soggetti figurativ nel ciclo di Giorgione mediante fotoraddrizzamento della Veduta del XVII secolo e la foto di Lorent.

Elaborazione digitale di V. Carpani

Terza ed ultima sequenza del video mapping: ricostruzione generale del ciclo di Giorgione con resa cromatica originale recuperata dalla Veduta del XVII secolo.

Elaborazione digitale di V. Carpani

178 GIUSEPPE D'ACUNTO

Battista Albrizzi, nella sua incisione settecentesca, disegna le figure gigantesche sulle pareti del piano nobile e dei piani superiori, mentre arabeschi e ornati decorativi corrono tra i piani e sulle superfici p - rietali del piano terreno ai lati del porticato. Un'altra testimonianza rilevante è l'incisione di Hendrick van der Borcht del 1614-1676, nella quale una figura femminile coronata dal lauro, che stringe fronde di palma e ulivo, è seduta sul corpo abbandonato di un guerriero che ha esalato l'ultimo respiro: si sarebbe trattato della cosiddetta *Candida Pax*, attribuita a Giorgione, simboleggiante una pace vittoriosa sui tumulti e i lutti della guerra. Insieme alle descrizioni letterarie e alle vedute, un'altra testimonianza molto importante sulle tracce degli affreschi cinquecenteschi è rappresentata da una fotografia del 1853 di Jakob August Lorent; successivamente ne seguono altre, del 1908 e del 1920-30, dove la condizione degli affreschi appare pressoché immutata prima del distacco del 1938.

Il ciclo di Tiziano sul prospetto di terra, del quale restano ampi frammenti distaccati, è descritto con dovizia di particolari da Milesio: Giuditta con la spada in mano collocata sul il portone d'ingresso, e sopra questa un fregio a chiaroscuro che cinge tutta la facciata, con animali, arabeschi e altre fantasie. L'autore descrive inoltre una Venere nuda nell'angolo dell'edificio rivolto verso il ponte di Rialto e dalla parte opposta del prospetto un'altra Venere nuda, un levantino e un cavalier della Calza. Molto probabilmente Giuditta costituiva il nodo iconografico del ciclo di Tiziano¹². Le numerose ipotesi sul significato del programma iconografico di tutto il Fondaco possono trovare un punto d'accordo, considerando come chiave interpretativa d'insieme le due principali figure del ciclo degli a freschi, la Pace di Giorgione – forse presente sulla facciata, dato l'equivoco col disegno de il Pordenone - e la Giuditta di Tiziano o, se si accetta il parallelo, Nuda-pace e Giuditta-giustizia. Tentando una sintesi delle numerose ipotesi interpretative dei cicli degli affreschi perduti, la *Giuditta* raffigurata da Tiziano, emblema dell'eroica virtù delle libere repubbliche, è la raffigurazione di Venezia e, al tempo stesso, rappresenta un monito per coloro che intendessero attentare alla libertà della Repubblica¹³. Soffermandoci su questa ipotesi, anche alla luce del nuovo assetto politico nella quale le potenze europee si unirono per contrastare l'espansione veneziana, la presenza della giustizia e della pace sulle due facciate alludeva alle virtù su cui si fondava la libertà della città e alla determinazione

per difenderla. La prima parte del lavoro di ricerca si è concentrata sull'analisi e la restituzione della sola facciata dipinta da Giorgione sul Canal Grande, tralasciando quella affrescata da Tiziano su calle del Fontego perché, anche se si disponeva di partizioni più ampie e documentate dell'affresco, queste non davano la possibilità di coprire interamente tutta la superficie della facciata, rendendo in tal modo meno efficace l'operazione di anastilosi digitale garantita dal video mapping. Completata quindi la ricostruzione filologica del ciclo di Gio gione, mediante le descrizioni degli affreschi lasciate dai diversi trattatisti dal Cinquecento ad oggi, e procedendo poi allo studio del materiale iconografico giunto fino a noi, la ricerca si è quindi concentrata sull resa grafica della ricostruzione, utilizzando software di progettazione (Autocad) e di grafica (Illustrator e Photoshop), per ri-disegnare le partizioni della facciata e parte degli affreschi. Nello specifico, parte do dalle parti visibili sulla fotografia di Lorent del 1853 e cercando il suo punctum optimum di ripresa, sono stati ricostruiti – mediante restituzione prospettica – i colonnati in prospettiva che rappresentano l'impalcatura scenografica dell'intero ciclo, successivamente completato con i dettagli figurativi ricavati dalla veduta dell'anonimo Veneziano del XVIII secolo, e infine integrate con figure visibili nelle stesse dute o ri-disegnati per analogie su soggetti analoghi dipinti dal Giorgione in altre occasioni.

Dalla veduta del XVIII secolo è stato anche possibile campionare i diversi valori cromatici in alcune aree significative del ciclo, che r - portati sul modello digitale generale del Fondaco hanno permesso di proiettare il ciclo di Giorgione, completo dei suoi colori originali. La proiezione, mediante il *video mapping*, che costituisce l'*output* finale della ricerca, intende andare ben oltre l'aspetto ludico ed em - zionale offerto dalla realtà aumentata in cui l'esperienza immersiva dell'osservatore diventa, anche e soprattutto, un momento di conoscenza e riscoperta di uno degli episodi più felici dell'arte veneziana del Cinquecento.

180 GIUSEPPE D'ACUNTO 181 UNDER THE SKIN

- 1. Parte di questo lavoro di ricerca è stato estratto dalla tesi per l'esame finale del Master di II livello MI-H ritage dell'Università Iuav di Venezia intitolata *Giorgione in Luce al fondaco dei Tedeschi*, autrice dott.ssa Veronica Campani, relatore prof. Giuseppe D'Acunto, a.a. 2016-17.
- 2. In merito alle varie ipotesi sulla paternità del progetto architettonico della fabbrica cinquecentesca del fondaco dei Tedeschi si rimanda al testo D. Romanelli, *II Fondaco dei Tedeschi*, in B. Aikema, B. L. Brown (a cura di), *Il Rinasdmento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*, Bompiani, Cinisello Balsamo 1999, p. 77.
- 3. Sull'incarico allo Scarpagnino, che il 13 ottobre 1505 si vide riconosciuto un salario di cinquanta ducati l'anno a partire dal 16 agosto precedente, un dato a favore di un suo coinvolgimento assai precoce nei lavori del Fondaco, si veda P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento in Venezia*, Ongania-Naya, Venezia 1893, p. 261, nota 8.
- 4. G. Vasari, Le Vite de'più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568, vol. IV, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, Sansoni, Firenze 1976, p. 44.
- 5. A. Nova, Giorgio Vasari e i metodi della storia dell'arte, in K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova (a cura di),

- atti del convegno "Le Vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione", 13 17 febbraio 2008, Marsilio, Venezia 2010, pp. 1-8.
- 6. Cfr. A. Nova, *Giorgione e Tizia-no al fondaco dei Tedeschi*, in S. Ferino-Pagden (a cura di.), *Giorgione entmythisiert*, Brepols Publischer, Tornhout 2008, pp. 71-104.
- 7. Cfr. F. D'Arcais, *Le facciate del Veneto*, in E. Castelnuovo (a cura di), *Luoghi della luna. Le facciate affrescate a Trento*, Temi, Trento 1988, pp. 38-39.
- 8. G. Vasari, op. cit.
- 9. C. Ridolfí, *Le maraviglie dell'arte* overo le vite degl'illustri pittori veneti e dello Stato (Venezia 1648), a cura di D. F. von Hadeln, vol. I, Multigrafica, Roma 1965, p. 100.
- 10. A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, stamperia di Giambatista Albrizzi, Venezia 1771, p. 93.
- 11. "Prescelti pertanto Giorgione e Tiziano; al primo toccò di dipingere la facciata sopra il Canal Grande, che mira il Ponente e l'altra sopra il Rio detto del Fontico situata verso Tramontana (cosi volle il Doge Loredano, di cui esso Giorgione fatto aveva il Ritratto di sua Serenità). A Tiziano quella del Portone di Strada che guarda il mezzogiorno e l'altra della parte di Levante sopra la Strada, che conduce al ponte suddetto dall'ogho. Prima facciata di Levante. In questa non vi sono quei graziosi comparti come nell'altra, à Mezzogiorno, per la molteplicità delle finestre, e ferriate, che vi sono

- in ogni appartamento di essa. Seconda Facciata a Ponente sopra il Canal Grande. Quanto di maestoso e vago può far l'Architectura civile, tanto fu dimostrato con le due lontananze di Colonnati Corintej, davanti le due Sale del primo appartamento, e nel mezzo di detta Facciata dall'insigne Pennello di Giorgione da Castel Franco con ripartite e proporzionate vaghe figure colorate, a nicchi proprij col solito suo ardito Ingegno, naturale decoro, et eccellente maestria nell'arte [...] da lui tanto perfettamente appresa da Gio. Bellini [...] ma ora molto consumate, e quasi rese invisibili dalla Pioggia e dal Tempo." da G. B. Milesio. Fabbrica del Palazzo del Fontico de'Tedeschi (circa 1715), pubblicato da G. M. Thomas, Giovanni Battista Milesios Beschreibung des deutschen Hauses in Venedig, in Abhandlungen der Koniglich Bayerischen Akademie der Wissenschaften, I.CL, XVI, II, Munchen 1881, p. 43.
- 12. Cfr.: G. Nepi Scirè, Giorgione. Nuda, in A. Augusti Ruggeri (a cura di), Giorgione a Venezia, Electa, Milano 1978, pp. 117-129. F. Valcanover, Tiziano Vecellio. "Giuditta" (La Giustizia), Combattimento di uomini e mostri, Tritone e putto, Combattimento di un putto con un mostro, Stemma, in A. Augusti Ruggeri (a cura di), Giorgione a Venezia, Electa, Milano 1978, pp. 130-142.
- 13. E. Concina, Fondaci. Architettura e mercatura tra Levante, Venezia e Alemagna, Marsilio, Venezia 1997, pp. 145-217.

182 GIUSEPPE D'ACUNTO 183 UNDER THE SKIN

The Popular Memory Archive: Born Digital Heritage and the Preservation of Videogame Culture from the 1980s

Angela Ndalianis, Melanie Swalwell, Helen Stuckey

I. Introduction

The collection and preservation of the "born digital" (artefacts that originate in digital form) has, in recent years, become a growing and significant area of debate. Finall, institutions are beginning to give serious consideration to best practice for digital preservation strategies and the establishment of digital collections. Digital technology emerges and disappears with incredible speed; a once-new piece of hardware or software becomes old and is replaced by the next technological advancement. What happens to videogame software and hardware of the 1980s and 90s? The web browsers, blogs and social media sites and content they once displayed? The artworks that relied on pre-2000 computers to create art? Are these – amongst many other – digital creations fated to be abandoned, becoming only memories of individual experience? Are they to be collected by institutions as defunct objects? Or are they to be preserved and revived using new digital technology? These are but a few of the serious questions facing collecting institutions. The question of who is responsible for collecting, preserving and historicising born digital cultural heritage is a crucial one, as is the issue of best practice – what are the best ways to preserve and make accessible such born digital heritage? The 2013 "UNESCO Charter on the Preservation of the Digital Heritage" attempts to address these issues and provides guidelines for cultural heritage institutions to develop policies about the collection, preservation, dissemination and archival of digital artefacts. The intention is to ensure that born digital materials (including web pages, online-databases, software programs and digital objects in the areas of art, film, architecture and design) do not succumb to the reality of the technical obsolescence and physical decay of digital technologies. The Charter emphasises the need to safeguard this vulnerable, new form of heritage and calls for international consensus as to the strategies that should be adopted to ensure its cultural legacy.

This article addresses this question of born digital cultural heritage by examining one of the most popular digital artefacts of the contemporary era – the videogame. A recent games market report released an

185

update on global profits for the game industr, which is projected to reach \$137.9 billion in spending by the end of 2018². Yet despite the fact that the game industry is profiting billions of dollars and is hugely successful, it is an ephemeral medium that is very susceptible technological advances. The latest and most cutting-edge game console or videogame today can be very quickly superseded by new game technologies. The "new" becomes "old" and, eventually, defunct. Since their inception computer, or what are now more commonly called videogames, have developed a complex and layered history, which has left its mark on the memories of game players. Yet the dramatic speed with which game technologies (software and hardware) have developed and continue to develop renders game technologies defunct at an exponential rate, to the extent that game fans have become a significant resource for mapping and preserving game history. This article discusses the ambitions of the Popular Memory Archive³, an online exhibition and database created by the authors and a team of academics – including Denies de Vries who was responsible for the technical side of saving the data, the devices and the software – as part of the "Play it Again Project". The focus is on how the archive collecs information, resources and memories from the public about 1980s computer games, which, as cultural objects of this earlier phase of videogame history, are most in danger of being lost to the past. The Play it Again Project is not situated at the dawn of the computer age but rather at the moment when the computer found its way into the homes and hearts of ordinary people. It is designed to capture the memories of those people who played their way through the era of the first home computers. Play It Again is a game history and preservation project focused on locally-written digital games in 1980s Australia and New Zealand. It is a collaboration with the Australian Centre for the Moving Image (ACMI), the Ngā Taonga Sound & Vision (formerly the New Zealand Film Archive), and the Berlin Computerspiele Museum, and the project was funded as a Linkage Project by the Australian Research Council. In October 2013, we launched the Popular Memory Archive, an online collaborative research portal. The portal provides a way to disseminate some of the team's research, but importantly, it also provides a mechanism for collecting information, resources and memories from the public about 1980s' computer games. The ambitions of the Popular Memory Archive are to build resources

lic, about this significant moment in computing histor. The site provides the means to collect and share the memories of those who lived and played their way through this period. The 2010 "Preserving Virtual Worlds" report identifies the important work of lay historians and their efforts in building online collections, as well as developing tools for emulation and preservation⁴. The report proposes that one of the immediate steps that archives and museums can take to assist in the long term preservation of games is the development of systems that are accessible by, and can accept contributions from, the gaming community. The Popular Memory Archive adopts this strategy and offers one possible model for documenting the cultural memory around early digital games⁵. The archive, in turn, operates in conjunction with the videogame objects as hardware and software that have and are being collected by the Australian Centre for the Moving Image and Ngā Taonga, the New Zealand Archive of Film, Television and Sound. The heritage value and preservation of these videogames are understood both as the collected game consoles and games that are part of the museum collections and the cultural memories, collected objects that include video of played games, and history of the game companies and their creators that are part of the Popular Memory Archive. The Popular Memory Archive is also conceived as a form of exhibition. It addresses the question raised by Henry Lowood, Curator for History of Science and Technology Collections and Film and Media Collections in the Stanford University Libraries, as to whether videogames are artefacts or activity⁶. The site presents the material history of games, their design and their cultures of play. We propose that the Popular Memory Archive's database structure offers the potential to promote more inclusive exhibition practices through its ability to provide new discursive practices online and support multiple narratives. The Popular Memory Archive utilizes some traditional museum components – combining story metaphors with classification and didactics. Its search interfaces, however, allow content to be accessed in more open and non-hierarchical ways. This structure liberates the work from the representation of a singular curatorial interpretation, supporting the contribution of users and allowing for fragmentary and plural interpretations. In this article we discuss the Popular Memory Archive as a strategy for preserving, exhibiting and documenting the history of ear-

for historians of technology and media, as well as the interested pub-

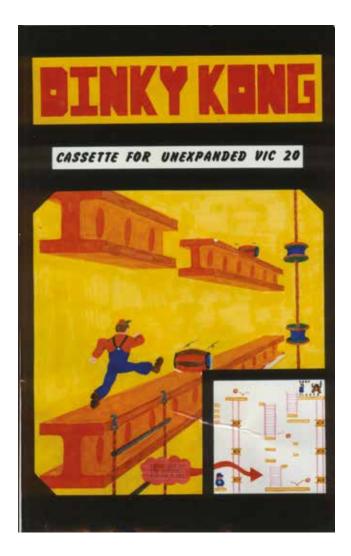
187

ly digital games. This is based on the premise that there is cultural significance in these early encounters, and that these personal epiph - nies and remembrances can contribute to building a better understanding of the cultural value and history games and computing.

II. Play it Again and the Popular Memory Archive

The Popular Memory Archive seeks to balance a history of production, in the specific national contexts of 1980s Australia and New Zealand, with a history of use and reception. In researching the history of production, we sought to compile information on as many locallyproduced 1980s games titles as possible. The Play It Again project has identified more than 900 locally-written titles (700+ from Australia and 200+ from New Zealand). From this, the team selected a shortlist of approximately 50 titles which we featured in an online exhibition. The Popular Memory Archive database is designed to support a range of perspectives about these games, providing a wide-ranging source of information about them. The data is categorized and tagged to cater for different themes to be discovered and appended. For example, pathways following games from a particular year, a creator or company, a genre or a platform can be generated. Structured as a database, the archive allows visitors to find their own narrative pathways through the information on display. Where exhibitions in the gallery use spatial narratives juxtaposing objects and grouping them to create relationships and generate stories, the online database provides a series of hypertextual possibilities for building meaning. Their journeys may take them to the arcade game "Dinky Kong" (Perspective Software, 1984), a clone of "Donkey Kong" (Nintendo, 1981) written by Mark Sibly while he was still in high school; or to the 'true blue' sports game "Aussie Games" (Beam Software, 1989), which drew on the success of the film Crocodile Dundee (1986) by exploiting Australian 'macho' stereotypes.

Alternatively, visitors to the archive can explore images of different box art, manuals, tapes and versions of the popular game "The Hobbit" (Beam Software, 1982), which is a classic text adventure game and one of the first major games produced in Australia; or read about the game's creators, developers and producers; or view a variety of videos of the game being played on different systems; or access the blog entry of Veronika Megler, one of Beam Software's earliest em-



Box art for "Dinky Kong", Perspective Software, 1984.

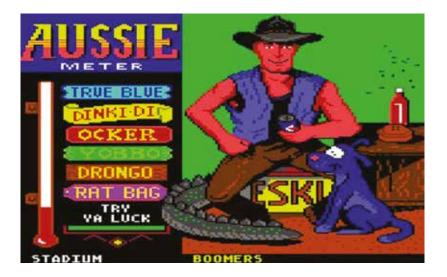
Available at:

http://www.ourdigitalheritage.org/archive/playitagain/games/dinky-kong/

ployees and co-designer of the huge hit. On her blog entry for Play It Again, Megler describes her astonishment at discovering the impact the game had on players in the 1980s, recounting stories from her encounters with fans who have tracked her down to share their memories⁷. Including the voice of developers and creators adds a further dimension to the experience of these games.

Alongside this online exhibition, we had an associated online program of "events", in the form of a curated blog with a program of guests which changed monthly. Our selection of game titles for the shortlist was conducted with this unfolding public program of guests in mind, to ensure that particular curatorial themes were illustrated. Curatorial themes included: the work of pioneering companies, including Beam Software (an Australian video game studio founded in 1977 by Alfred Milgrom and Naomi Besen, now Krome Studios); the rise of the 'bedroom' coder (software or videogames programmed by amateur coders); local scenes and local themes; legal issues for game archivists; videogame emulation; and a focus on the collector. These curated discussions amongst invited guests have drawn out valuable reflections from them and attracted contributions from others wishing to join the conversation. Other criteria informing our selections of games are: important game designers; formal innovation and pushing technical limits; popular or nationally significant platforms; and consideration of the quality of the games. Selections have been informed by archival research, interviews and conversations with game designers, as well as systems we already have hard and software for. As much as possible, the project focused on a breadth and depth of platforms, themes, and contrasting attributes.

In seeking to understand the rise of the micro-computer and the cultural significance of videogames, the Popular Memory Archive moves its focus beyond a technology history to a history of use and interactions. This is in keeping with Patricia Galloway's call for the importance of personal knowledge in comprehending personal computing⁸. It also echoes the observation Oudshoorn and Pinch make: "Whereas historians and sociologists of technology have chosen technology as their major topic of analysis, those who do cultural and media studies have focused primarily on users and consumers". Rather than understanding our object of study – 1980s games – as an archaeological and static object that exists in the past, we instead consider it as a dynamic





A screen shot of the "Aussie Meter" for the sports game "Aussie Games", Beam Software, 1989, released on Commodore 64 and ZX Spectrum

"The Hobbit", Beam Software, 1982.

Photo of the Spectrum 48k version, Tape and Manual.

Computer Archaeology Lab, Flinders University.

Available at:

form that continues to have a presence in game culture, living on through the energies of retro gamer communities and informing both contemporary game design and player cultures. In brief, the gamers and their interaction with these 1980s videogames are an integral part of the digital cultural heritage of games. The Popular Memory Archive is centrally concerned with making links with a wider audience and connecting historical research into early gaming with those who lived and played their way through this period. The collation of information about selected game titles is intended to drive the program and act as a prompt to elicit participation and materials from audiences. Videogames are more than inert, digital code. Games theorist James

Newman argues that the act of playing a videogame cannot be adequately considered or appreciated without a deep understanding of the ways in which it is enmeshed within and informed by its cultures and communities, all of whom contribute to the collective knowledge of videogame culture¹⁰. Recognising that game culture in the 1980s was highly participatory, hands on, and often characterized by a DIY ethic, the project aspires to create a history of games as they have been used and experienced. We want to hear about what people did with early computers and games: what games they wrote; what these games mean and meant to them, now and then; what records they have; and what difference their involvement with games made. For the duration of the Popular Memory Archive's active life (which came to an end in late 2016) users were able to submit comments, images, video and other files to the sit ¹¹. Participation was possible through uploading game capture, screenshots, photos, and links to game emulations.

III. Fan Knowledge and its significance for Digital Heritage
Before detailing what the Popular Memory Archive delivered, we need to detour briefly to foreground an earlier (and still ongoing) phase of the research, namely our engagement with fan communities. It was fan communities who, years ago, took the initiative to document and preserve retro games, long before there was any institutional discussion on the cultural value of videogames. Fans have had a significant role to play in taking the initiative to document and preserve videogames – the software, the hardware they were played on, and the memories and experiences of first playing them. Game fans have u - derstood the cultural value of videogames long before universities and

museums began addressing this issue. Operating outside institutional structures, such groups have been able to advance their work with minimal bureaucracy: they are agile, highly focused on what can be niche-fields of inquir , and able to draw on the combined knowledge of large communities, who operate along gift economy lines¹². Whilst many have also been involved with creating specialised techniques to help with game preservation, it is the collective intelligence that fans have of games that is of most interest to us in this context. Fans have knowledge about the playing of games, the played games and the played with game¹³.

The research team, ACMI and Ngā Taonga recognized that much knowledge about the history of digital games is currently held by the gamer community. Elsewhere, we have reported on interviews conducted with two long time expert fan groups, Lemon64 and World of Spectrum, discussing the potential advantages in collaboration for both the Museum and fan groups¹⁴. The retrogamer site GameBase64 was started by a group of C64 fan enthusiasts from around the world who wanted 'to preserve the memory of their beloved 8-bit computer for the generations to come'15. Their aim is to preserve game software written for the Commodore 64 computer before the deterioration of old disks and cassette tapes erases them for ever. GameBase64 have been collecting and archiving the games, as well as cataloguing information about their creators and programmers. With a list of over 24,000 entries, they make clear their reliance on the fan community and its collective knowledge when, on their website, they state 'we are relying on you, the former Commodore 64 software user, to help us by supplying any bits of new info you might have knowledge of'.

In many instances, the sites include game emulations of older games whose original technology no longer makes them playable. The fan community creates videogame console emulators that allow computing devices to emulate a videogame console's hardware and play it on a new platform – often directly on a computer. Sites like 'Emulator Zone' provide information about accessing emulators for a range of old platforms, including GameCube, Nintendo 64, Super Nintendo, Dreamcast, Atari 2600, Amiga and many others. These game communities understood well before public institutions like museums that effective digital heritage and preservation of videogames did not consist of keeping defunct consoles and games on shelves. Rather, the preservation of videogames

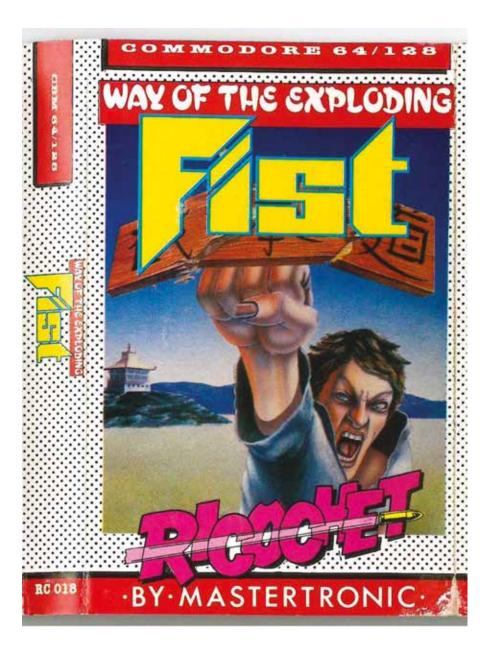
ogame heritage should acknowledge the centrality of gamer experiences, memories, and their continued playability. Access to the past is made possible both by making games from the past replayable (which the Popular Memory Archive also did with some games) and through a remaking that relies on the collection of fan and player memories through combinations of fan stories, photographs and videos of game play. Lemon64 follows a similar philosophy, one that informed our methods in the Play It Again project. With over 20 regular contributors who are Commodore64 fans to the core, they have relied on the fan community to fill in the gaps in what is becoming an encyclopaedic collec ion. Lemon64 began as the project of fan Kim Lemon in 1998, and in 2002 Lemon began contacting software publishers and individuals for permission for the free distribution of their games on the site. It began as a site that archived Commodore 64 games on a single website to meet the needs and interests of a single fan and by 2014 Lemon64 had become one of the most active C64 online communities that relies on thousands of individuals for its continuing presence and ever-expanding knowledge. Through collective input, Lemon64 includes information and images of games, hardware, game covers, original magazine reviews, manuals, music, links or downloads of the games if available, links to other sites, interviews with game developers, and many other goodies. Many of the posts reflect on the importance of the site both in term preserving past game technology and making it accessible to contemporary players, but also through the forum, helping preserve the memories of players who experienced these games and the hardware that drove them back in the day of their original release; in doing so they give life to the materiality of these experiences. One post by "Sokratekk" from March 2002, for example, states: "You gave birth to this project and now it has its own life, reanimated every day by the people who... visit Lemon64 some times a day. And you can see, there are a lot of 8-bit fans out there - and Lemon64 is their worldwide melting pot" ¹⁷.

In considering our approach to exhibiting information about – and seeking to collect documentation of – games, we have looked to the databases created by retro computer game fan sites such as Hall of Light, World of Spectrum and Lemon64. Some of these sites have existed for nearly two decades and have evolved over time, refining their catalogues and the opportunities they present for engagement as the web has grown to support more complex data and more possibilities

for participation. Having engaged in this protracted iterative design process, these sites have produced archives that strive to address the complex nature of videogames and also reflect how an active user community searches and engages with this material. Sites such as these – built around digitally native content by a digital literate community – provide excellent resources, operating as blueprints for memory institutions who are hoping to work with online knowledge communities to develop resources, share information and create a broader community engagement with the history of computing. The Popular Memory Archive generates oral history-like fragmentary recollections from users, whether stimulated by the monthly hosted discussions, or spontaneous reminiscences. Our audience comprises a mix of retrogamers, collectors, game creators, occasional players, and other users who are simply interested in the issues.

Fan discourse emerges from a situated knowledge that is based on lived experience. Fans and players typically understand games as a set of experiences. Retrogamer sites – sometimes motivated by nostalgia and by a personal past with the software and hardware – often frame games in an intimate dialogue. Many retro game sites are platform specific and the romance of particular machines and their diosyncrasies plays a major role in the hearts and minds of their user communities. We aimed to cultivate this for the archive. For example, the comments that we have received on the Popular Memory Archive in response to a blog post on the infamous "Bruce Lee" scream on the loading tape of Beam Software's 1985 game "The Way of the Exploding Fist" (WOTEF)¹⁸, focus not just on the game itself, but where people first played the game, the time it too for the tape to load, and even how they played with the game. Stu232 recalls the shock of the loading scream and how he took advantage of the killer leg swipe move which, once mastered, gave the player a noted lead in what was otherwise a very challenging game. His comment is a knowing wink to those players who used this exploit to play through the game.

Looks like I'm not the only one to have been caught out by that fecking scream during the load! <smile> My mate told me to sit close to the TV (apparently the manual advised this – according to my lying friend). I was sipping a glass of cola and all of a sudden



"The Way of the Exploding Fist", Beam Software, 1985, cover for the Commodore 64 version.

Available at:

http://www.ourdigitalheritage.org/archive/playitagain/games/
the-way-of-the-exploding-fist-c64

that SCREAAAAAAAA happened and my cola went everywhere.
<smile>.

The Popular Memory Archive delivers a context, which is critical for creating an understanding of games for future users and researchers¹⁹. It can be difficult to appreciate the innovation and achiev - ments of early video games as rapid technological change renders the most sophisticated features of 1980s games as crude to contemporary audiences. For example, the revolutionary sense of fluid control that WOTEF offered players through its intuitive mapping of the fight moves to the joystick is lost to a generation raised on t e precision and speed of current peripherals. An understanding of both the social and material conditions of the consumption and reception of these early games is difficult to collect, preserve and displa. Documenting player memories is one way to approach this dilemma and to record the experience of these games when their technology was state of the art and their designs were breaking new ground, offering new kinds of experiences.

IV. Significance for the Museum

What is the significance of fan collective intelligence and the Popular Memory Archive for the Museum? For some years, Museums have been inquiring how Web 2.0 can be used effectively to provide access and engagement with collections, and there are an increasing number of examples of institutions working with online communities. Galaxy Zoo, for example, invites hundreds of thousands of amateur astronomers to contribute to mapping the obscure corners of the universe. As detailed on the website, maintained and developed by the Citizen Science Alliance (which include partners NASA and Origins), "the CSA works with many academic and other partners around the world to produce projects that use the efforts and ability of volunteers to help scientists and researchers deal with the flood of data that confronts them". What Galaxy Zoo's "citizen scientists" contribute to the project is not just data, but, through their forum discussions, they help crowdsource what is significant about the findin ²⁰. Fan discourses help to determine cultural value and, in turn, create new modes of measuring cultural value and heritage for the Museum²¹.

197 THE POPULAR MEMORY ARCHIVE

In thinking about how to engage with game history, we refer again to the 2010 "Preserving Virtual Worlds" report, which proposes that one of the immediate steps that archives and museums can take to assist in the long term preservation of games is the development of systems that are accessible by, and can accept contributions from, the gaming community. Rather than being informed by a static view of game data preservation, the Popular Memory Archive offers an alternative model for documenting the cultural memory around early digital games. Lisa Gitelman reminds us that "Despite the ubiquity of the phrase raw data... data are always already 'cooked' and never entirely 'raw'". Raw data "are the starting point for what we know, who we are, and how we communicate. This shared sense of starting with data often leads to an unnoticed assumption that data are transparent, that information is self-evident, the fundamental stuff of truth itself'22. Gitelman posits understanding data "as a matter of disciplines" – from our perspective, that of games – and in doing so, a richer understanding of data as "cooked" phenomena emerges. Rather than being understood as bits of information or "abstract objects useful in the production of knowledge about the past"²³, in this project we reimagine the data we collate as a part of a collective phenomenon that extends to players. Through the collection of player memories we aim to activate this period of gaming history. Operating online, the Popular Memory Archive already entails a shift beyond the Museum's historic object focus. But the Popular Memory Archive does much more than this. For instance, to pick up on an earlier point about fans' passion, passionate voices are engaging in a way that the measured tones of the Museum are not. In examining the effects of "Discussion exhibitions" at the Science Museum, London, Ben Gammon and Xerxes Mazda note that one of the motivations for visitors to read the comment of others is that the emotive language of visitor's comments is more compelling than the display didactics²⁴. In contrast to the careful neutrality of Museum language, the passion of the retro gamer and fan captures a sense of the lived experience and its importance to the user. Oral histories, even fragments thereof, provide a nuanced and embodied relationship with the work.

V. Conclusions

198

The Popular Memory Archive is not just trying to reach new online audiences but to activate existing expert audiences whose memories and skills are needed to understand the games of the 1980s era. Games are, and were, a popular media form, and so it is important to hear the voices of the community who played them. Ideally the Popular Memory Archive reflects how an online exhibition/collection can blend the voices of game designers, players and retro computing hobbyists with those of the museum professional to produce a richer understanding of this era in computer culture and to address strategies for digital cultural heritage. The Popular Memory Archive has the potential to engage the Museum in a more transparent process of meaning making, by placing on display the ambition to allow invested communities to shape narratives, become part of the information exchange, and work to directly build the archives. It also provides rich, contextual content that helps new audiences make connections to these objects. It is hoped that the online catalogue/exhibition offers more than a traditional static and authoritative catalogue entry reflecting the more discursive, inclusive and questioning practice of exhibition and events²⁵. We feel, however, that the significance of this project is to be found in the very possible scenario where games from this era stop working. Whilst "Play It Again" will be making it possible to play selected games from this era again without needing a sophisticated knowledge of emulators, if and when these games stop working, the Popular Memory Archive will have collected popular memories, together with ephemera, artefacts and other documentation. Whilst these memories may be fragmentary, told in different voices, together with different artefacts and documentation, they will allow future researchers to piece together a sense of what it might have been like to play these games in 1980s Australia and New Zealand. Collecting and displaying memories of gameplay help contemporary audiences understand not just how that technology worked but how interacting with these systems could delight and enthral their users. Stories of playing computer games are thus important in the history of computing because they speak to the creative and personal relationships users had with the technology.

- 1. UNESCO, UNESCO Charter on the Preservation of the Digital Heritage.
- 2. T. Wijman, Mobile Revenues Account for More Than 50% of the Global Games Market as It Reaches \$137.9 Billion in 2018, in "Newzoo", April 30, 2018.
- 3. The Play It Again Project is available at: http://www.ourdigitalheritage.org/archive/playitagain/
- 4. J. P. McDonough et. al., *Preserving Virtual Worlds Final Report*, 2010.
- 5. H. Stuckey, M. Swalwell, *Retro-Computing Community Sites and the Museum*, in H. Agius and M. Angelides (edited by), *The Handbook of Digital Games*, John Wiley & Sons, Hoboken 2013, pp. 523-547.
- 6. H. Lowood, "Playing History with Games: Steps towards Historical Archives of Computer Gaming". Lecture presented at *The Annual Meeting of the American Institute for Conservation of Historic and Artistic Works*, Portland, Oregon 2004.
- 7. V. Megler, *Ruminations on 'The Hobbit'*, *Play It Again... Remembering 1980s Gaming*, March 13, 2014. Available at: http://www.ourdigitalheritage.org/archive/playitagain/ruminations-on-the-hobbit-fandom/
- 8. P. Galloway, Personal Computers, Microhistory, and Shared Authority:

- Documenting the Inventor Early Adopter Dialectic, in "IEEE Annals of the History of Computing", vol. XXXIII, n. 2, 2011, pp. 60-74.
- 9. N. Oudshoorn, T. Pinch, *Introduction: How Users and Non-Users Matter*, in N. Oudshoorn, T. Pinch (edited by), *How Users Matter The CoConstruction of Users and Technology*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2003, pp. 1-25.
- 10. See J. Newman, (not) Playing Games: Player-Produced Walk-throughs as Archival Documents of Digital Gameplay", in "The International Journal of Digital Curation", v. 6, n. 2, 2011, pp. 109-127; J. Newman, Best Before: Videogames, Supersession and Obsolescence, Routledge, New York London, 2012; J. Newman, Playing with Videogames, Routledge, New York London 2008.
- 11. The research team are in the process of continuing a similar project but focusing on 1990s Australian videogames.
- 12. See H. Jenkins, Interactive Audiences? The "Collective Intelligence" of Media Fans, in H. Jenkins, Fans Bloggers and Gamers Exploring Participatory Culture, New York University Press, New York 2006, pp. 134-151; A. Ndalianis, Chasing the White Rabbit to Find a White Polar Bear: Lost in Television, in R. Pearson (edited by). Reading Lost: Perspectives On A Hit Television Show, I. B. Tauris, London 2009, pp. 193-310.
- 13. See, for example, R. Donahue, K. Kraus, *Do You Want to Save Your Progress?: The Role of Professional*

- and Player Communities in Preserving Virtual Worlds, in "DHQ: Digital Humanities Quarterly", n. 6, 2012; H. Lowood, Found Technology: Players as Innovators in the Making of Machinima, in T. McPherson (edited by), Digital Youth, Innovation, and the Unexpected, The MIT Press, Cambridge, 2007, pp. 165-196; J. Newman, Best Before: Videogames, Supersession and Obsolescence, Routledge, London New York 2012.
- 14. H. Stuckey, M. Swalwell, *Retro-Computing Community Sites and the Museum*, in H. Agius, M. Angelides (edited by), *op. cit*.
- 15. GameBase64. Available at: http://www.gb64.com/index.php.
- 16. Emulator Zone. Available at: https://www.emulator-zone.com/
- 17. Lemon 64. Available at: https://www.lemon64.com/
- 18. The Way of the Exploding Fist: http://www.ourdigitalheritage.org/ archive/playitagain/games/the-way-ofthe-exploding-fist-c64
- 19. J. Mcdonough et al., *Preserving Virtual Worlds Final Report*, 2010.
- 20. T. Owens, *Digital Cultural Heritage and the Crowd*, in "Curator: The Museum Journal", vol. LVI, n.1, 2013, pp.121-130.
- 21. See R. Donahue, K. Kraus, op. cit.; K. Kraus, A Counter-Friction to the Machine: What Game Scholars, Librarians, and Archivists Can Learn from Machinima Makers about User Activism, in "Journal of Visual Cul-

- ture", vol. X, n. 1, 2011, pp. 100-112; J. Newman, *op. cit*.
- 22. L. Gitelman, *Introduction*, in L. Gitelman (edited by), "*Raw Data*" *Is an Oxymoron*, The MIT Press, Cambridge 2013, p. 2.
- 23. Ibidem.
- 24. B. Gammon, X. Mazda, *The Power of the Pencil Renegotiating the Museum Visitor Relationship*, in "Exhibitionist", Fall 2009, pp. 26-33.
- 25. R. Srinivasan et al., *Digital Museums and Diverse Cultural Knowledges: Moving Past the Traditional Catalog*, in "The Information Society", vol. XXVI, n. 4, 2009, pp. 265-278.

Il rilievo degli apparati decorativi. Metodologie e questioni emergenti

Francesco Bergamo

L'attività di ricerca in oggetto era inserita nel contesto del PRIN 2010-2011 "Prospettive Architettoniche: conservazione digitale, divulgazione e studio", per il quale il gruppo di ricerca coordinato da Agostino De Rosa presso l'Università Iuav di Venezia si era impegnato, specie nelle fasi iniziali, a mettere a punto un protocollo metodologico per il rilievo ad alta risoluzione di apparati decorativi, e specialmente di dipinti e affreschi, supportato da un repertorio di casi studio tali da esplicitare la maggior parte delle configurazioni e delle problematiche che lo studioso può incontrare in quest'ambito.

In una precedente edizione dei *Quaderni della ricerca* del Dipartimento di Culture del Progetto dell'Università Iuav di Venezia¹, chi scrive aveva già introdotto i due principali "laboratori" su cui si era trovato a lavorare: le prospettive architettoniche dipinte nel complesso conventuale della SS. Trinità dei Monti a Roma² e nelle Ville Venete della Riviera del Brenta in provincia di Venezia³. I rilievi eseguiti avevano tuttavia interessato anche altri casi, quali per esempio il grande soffitto dipinto da Gian Antonio Fumiani nella chiesa di San Pantalon a Venezia, studiato da Massimiliano Ciammaichella, e il Salone da ballo di Palazzo Labia affrescato da Giambattista Tiepolo, analizzato da Malvina Borgherini ed Emanuele Garbin.

Un workflow per il rilievo e l'elaborazione dei dati che possa produrre cloni digitali tridimensionali delle superfici interessate, mappati con texture ad alta risoluzione, consente agli studiosi di ottenere proiezioni parallele o centrali che sarebbero altrimenti indisponibili, di valutare accuratamente le configurazioni spaziali e di esplorare dettagli m-nutissimi, rivelando tracce altrimenti invisibili ad occhio nudo. La metodologia proposta è stata sviluppata soprattutto per soddisfare le esigenze dello studioso dei dipinti e delle superfici a frescate di qualsi-asi dimensione, sia piane che voltate o irregolari, senza dover ricorrere a pratiche integrate più costose e non sempre più accurate.

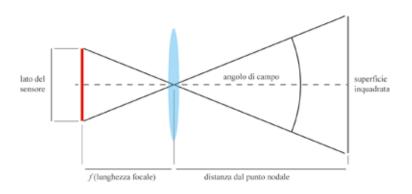
L'hardware impiegato si compone di una fotocamera digitale *full frame* con un set di obiettivi di diverse focali, un kit per l'illuminazione con lampade flash e softbox per di fonderne uniformemente la luce, e una testa motorizzata panoramica. Se si escludono gli strumenti digitali CAD e per la *retopology* impiegati nelle fasi successive alle prime elaborazioni dei dati, le due classi di software più utilizzati per l'elaborazione sono rispettivamente: quella dei programmi per il *multi-stereo matching*, e quella per lo *stitching* e le operazioni di proiezione piana della fotografia sferica

Dopo aver effettuato alcuni test e aver consultato la letteratura scientifica disponibil ⁴, per la prima classe la scelta è ricaduta alcuni anni fa su Agisoft PhotoScan Pro, il software commerciale leader del settore grazie alla sua relativa semplicità d'uso, nonostante risultati accurati richiedano una conoscenza approfondita degli algoritmi sottesi e dei parametri che l'utente deve impostare in ogni fase. Il riconoscimento dei punti omologhi nelle diverse fotografie si basa sulla computer vision, il calcolo della posizione e dei piani delle fotografie implica la soluzione dei sistemi di equazioni propri della fotogrammetria, la calibrazione del sistema composto da fotocamera e obiettivo sfrutta le leggi dell'ottica, e i parametri per l'elaborazione della nuvola di punti, della mesh e della texture fanno riferimento a nozioni della rappresentazione digitale. Ad oggi, il software più utilizzato allo stesso scopo da chi scrive è 3DF Zephyr Aerial, che richiede più esperienza ma nelle ultime versioni è più stabile, accurato⁵ e versatile, offrendo la possibilità di registrare nuvole di punti da laser scanner con quelle generate dalle campagne fotogrammetriche.

I software più utilizzati per l'unione delle fotografie acquisite tramite la testa panoramica motorizzata e per la proiezione piana delle fotografie sferiche ad altissima risoluzione sono PTGui e Kolor Autopano, sia per la gestione dell'accuratezza dello *stitching* che per le possibilità di controllo e l'agilità non soltanto nelle fasi di allineamento delle immagini, ma anche e soprattutto nell'individuazione dei piani su cui proiettare le foto sferiche.

A tali classi di software corrispondono due approcci che insieme vanno a comporre una procedura coerente e in grado di soddisfare i requisiti di un rilievo accurato per buona parte degli apparati decorativi nell'architettura. Per entrambi la tecnica fotografica è indispensabile: ogni scatto deve contenere la maggiore quantità possibile di informazioni, che devono inoltre essere coerenti con quelle degli altri fotogrammi appartenenti allo stesso set. È dunque fondamentale conoscere a fondo l'hardware e il software del sistema composto da fotocamera digitale, lenti ed eventuali luci per controllare alcuni parametri che





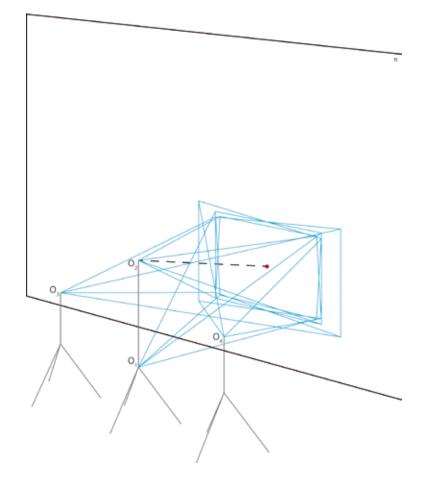
Fase del rilievo della barchessa est di Villa Venier Contarini a Mira con le finestre oscurate e in evidenza l'hardware impiegato, 2015.

Foto di A. Calandriello

Illustrazione delle relazioni tra dimensioni del sensore (in pixel), lunghezza focale, angolo di campo, distanza tra superficie inquadrata e punto nodal

vanno tenuti in considerazione e verificati durante il rilievo: risoluzi - ne minima, nitidezza e coerenza cromo-luministica.

Si parla qui di "risoluzione minima" poiché in un fotogramma si può stabilire il numero di pixel attraverso il quale è descritta una porzione di superficie, o la lunghezza di un segmento o di una curva su di essa. Nella maggior parte dei casi l'asse ottico non è ortogonale ad ogni porzione della superficie, quindi le aree più lontane saranno rappr sentate da una densità in pixel per unità di superficie, o di lunghezza, via via inferiore. Per esempio, una risoluzione minima di 4 pixel/mml (ovvero di 16 pixel/mm²) è garantita soltanto se la texture, generata tramite fotogrammetria digitale e/o foto sferica, soddisfa tale condizione: per la fotogrammetria digitale, ogni millimetro lineare deve essere rappresentato da almeno 4 pixel in almeno due fotogrammi; nella fotografia sferica, si calcola la risoluzione minima tenendo conto della posizione del punto nodale dell'obiettivo, che coincide con il centro della sferica. Si risolve dunque l'equazione che mette in relazione la dimensione (in pixel) del sensore – considerandola equivalente a quella dell'immagine fotografica – con quella in millimetri di segmenti significativi sulle superfici inquadrate dall'angolo di campo. Sono sponibili applicazioni per dispositivi mobili per determinare l'angolo di campo e le dimensioni dell'area inquadrata inserendo come input il modello della fotocamera, la lunghezza focale dell'obiettivo e la distanza della superficie da fotografare. La scelta del parametro della risoluzione minima è fondamentale e può richiedere test e simulazioni preventive: al suo aumentare emergono sempre più dettagli ma, a parità di risoluzione minima, superfici più estese richiedono più immagini e dunque più dati, con il rischio che questi diventino ingestibili. A parità di risoluzione, un sottoinsieme di parametri che influenzano la quantità e la qualità delle informazioni contenute in un certo numero di pixel è quello che afferisce alla nitidezza dell'immagine, o di quelle sue parti che riguardano l'oggetto del rilievo. Alla nitidezza è necessario prestare particolare attenzione dal momento che deriva da una combinazione di fattori che in parte dipendono dalle condizioni del contesto, e che non possono essere sempre misurati. Per esempio, essa può essere compromessa dalla costruzione del sistema di lenti dell'obiettivo, anche in funzione dell'apertura del diaframma la cui scelta, a sua volta, dev'essere valutata in base all'impostazione del valore degli ISO e della velocità dell'otturatore, che quando rimane aperto a lungo



può registrare vibrazioni. Un fattore generalmente più controllabile riguarda la messa a fuoco dell'area interessata, agevolata dalla precisione dei sistemi autofocus delle fotocamere digitali contemporanee, ma dipende anche dalla profondità di campo che varia in funzione della lunghezza focale e dell'apertura del diaframma. Nel caso di singoli fotogrammi scorciati e per le foto sferiche è dunque necessario prestare attenzione alla distanza minima e a quella massima tra le superfici da fotografare e il punto nodale. L'apertura del diaframma modifica principalmente la quantità di luce che raggiunge il sensore in funzione del tempo di esposizione: in condizioni di illuminazione naturale, artificiale o ibrida è pressoché impossibile che un ambiente sia illuminato in modo perfettamente uniforme, e le situazioni di illuminazione mista sono ulteriormente complicate dalle diverse temperature di colore di diverse sorgenti. In questi casi può essere necessario, sia in vista del dense matching sia per la fotografia sferica, scattare più fotografi nella stessa posizione e con la stessa inquadratura ma con valori diversi del tempo di esposizione tramite la funzione di bracketing di cui dispongono quasi tutte le reflex digitali, sebbene questo implichi un notevole incremento dei dati da elaborare. Se si rende necessario portare la temperatura di colore a un valore il più possibile "oggettivo", si può collocare un riferimento cromatico, come per esempio un color checker, nella porzione desiderata della scena al momento del rilievo. Se la configurazione e le dimensioni dell'ambiente lo consentono è possibile eseguire il rilievo impiegando solamente luci artificiali, continue o a flash. Lavorare con i flash per porzioni implica restituir una condizione luministica innaturale e impossibile al tempo in cui gli affreschi furono realizzati, ma che consente di comparare i rapporti cromatici tra le diverse parti, anche per valutare le scelte dei pittori o le condizioni dell'affresco in dipendenza dalla luce solare proveniente da porte e finestre a diverse ore del giorno e in diverse stagioni. L'approccio "fotogrammetrico" era stato sviluppato per l'elaborazione tramite PhotoScan Pro, tuttavia la tecnica di ripresa si è rivelata adeguata anche per altri software quali, per esempio, MicMac e il già citato Zephyr. Si è constatato che le prescrizioni del manuale utente di PhotoScan per quanto riguarda il rilievo di spazi interni provocavano risultati insufficienti, così si è deciso di fare riferimento ai fondamenti della fotomodellazione⁶. Poiché il software determina i centri e le direzioni di presa accoppiando punti omologhi, identificati nelle diverse

fotografie attraverso algoritmi di *computer vision*, è necessario che ciascun punto dell'oggetto del rilievo sia visibile in almeno due fotogrammi. Tuttavia, i risultati migliori si sono ottenuti mirando all'intorno dello stesso punto da quattro o cinque posizioni diverse: per esempio rispetto a quella "frontale", con l'asse ottico perpendicolare alla superficie nel caso di un muro verticale, la stessa porzione viene fotografata anche puntando da circa un metro a sinistra, uno a destra, uno in alto e uno in basso. Da quanto affermato a proposito della risoluzione in pixel/mml si evince che l'obiettivo e la minima distanza dalla superficie per ogni scatto variano in funzione l'uno dell'altra, e devono pertanto essere determinati anche a seconda delle possibilità di spostarsi agevolmente nell'ambiente e della profondità di campo in relazione all'apertura del diaframma.

Tramite tale approccio è possibile ottenere un modello numerico testurato attraverso un workflow che si può riassumere nelle seguenti fasi: selezione e importazione delle fotografie; calibrazione del sistema composto da fotocamera e ottica e importazione dei parametri così ottenuti, per una maggiore accuratezza del risultato; eventuale selezione in ogni fotogramma delle aree da escludere dal calcolo; eventuale attribuzione di coordinate cartesiane ad almeno tre punti in diversi fotogrammi; determinazione dei centri e delle direzioni di presa dei fotogrammi (fase di allineamento) che genera una sparse cloud, ovvero la nuvola dei soli punti omologhi identificati in fase di allineamento; costruzione di una dense cloud, ovvero di una nuvola di punti più densa, in funzione dei parametri prescelti; generazione della *mesh* a patire dalla dense cloud; produzione della texture, dopo aver scelto il tipo di mappatura più indicato. Infine, è possibile esportare il modello in dversi formati di interscambio, nonché generare direttamente rappresentazioni di qualità fotografica in proiezione centrale o parallela. La s lezione "manuale" delle aree dei fotogrammi da escludere è funzionale ad eliminare da ogni processo di calcolo tutti i punti corrispondenti ad elementi che possano causare proliferazione di rumore: gli elementi di disturbo più comuni possono essere identificati nella vegetazione, ne la presenza di arredi ingombranti e dalla configurazione complessa, in superfici molto uniformi dove l'algoritmo di accoppiamento dei punti fatica a identificarn ⁷ e in sostanze riflettenti o diottriche Emerge a questo punto la necessità di portare un modello digitale adimensionale in scala e di orientarlo correttamente. Per fare ciò gli

208 FRANCESCO BERGAMO 209 IL RILIEVO DEGLI APPARATI DECORATIVI

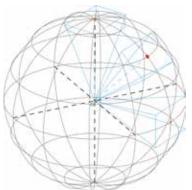


operatori possono misurare la distanza tra punti facilmente identific - bili nel modello tramite strumenti quali una cordella metrica o un disto laser, oppure inserire nella scena artefatti di dimensioni note prestando attenzione a che essi non vengano spostati durante la campagna, e che compaiano in un numero di fotografie tale da essere integrati nel m - dello digitale. Disponendo di una stazione totale o un laser scanner, si possono associare le coordinate cartesiane di alcuni punti notevoli agli stessi punti identificabili in due o più fotogrammi già prima dell'all - neamento automatico delle immagini.

Questo primo approccio si potrebbe considerare bastevole allo scopo di produrre modelli e rappresentazioni atti alla documentazione dello stato di fatto, ma si è ritenuto conveniente associarvi un secondo tipo di rilievo basato sulla fotografia sferica: all'hardware impiegato per la fotogrammetria digitale basta aggiungere una testa panoramica motorizzata, con la posizione della fotocamera calibrata in modo tale che il punto nodale dell'obiettivo corrisponda al centro di rotazione della testa⁸. Nonostante le foto sferiche non siano generalmente adeguate per il dense matching, esse costituiscono un prezioso riferimento per la loro risoluzione generalmente più elevata, così possono essere adoperate ad esempio per migliorare la *texture*. Inoltre, per superfici appro simabili a piane si possono ricavare proiezioni prospettiche piane che, come nel caso di una fotografia con l'asse ottico ortogonale al piano interessato, servono ai fini dello studio alla stregua di ortofoto ad a tissima risoluzione, prive del rumore dovuto a ingombri o a superfici omogenee o riflettenti tipico della fotogrammetria digitale Una sferica completa con un obiettivo di focale 50 mm può produrre oltre 10 Gb di dati, da moltiplicare per tre nel caso di impostazioni per HDR a tre diverse aperture di diaframma. Si deve inoltre considerare che, a parità di dimensione e di distanza, una porzione di sferica di un soffitto richiederà a una testa panoramica quale la GigaPan, che si muove per meridiani e paralleli, più tempo e più scatti rispetto a una parete verticale: se si pensa al centro di ogni fotogramma (di dimensioni costanti) come al punto di intersezione tra un meridiano e un parallelo, si evince che più l'asse ottico si allontana dall'equatore, più i dati diventano ridondanti: la maggior parte dei punti sull'equatore si ritrova in un solo fotogramma, mentre quelli negli intorni dello zenit e del nadir si ripetono per ogni meridiano.

Durante le fasi iniziali di test sull'hardware e sul software e di messa





Fotocamera reflex digitale e obiettivo, montati sulla testa motorizzata GigaPan Epic Pro

Il sistema di meridiani e paralleli lungo i quali ruota la fotocamera montata sulla GigaPan Epic Pro a punto dei due approcci si erano comparati i primi risultati, tra quelli ritenuti soddisfacenti, con rilievi effettuati tramite laser scanner: ciò aveva confermato l'accuratezza della procedura qui esposta, con uno scarto massimo di 5 mm rispetto alla scansione laser. Sebbene le metodologie e le procedure finora discusse siano state così affinate pe il rilievo delle prospettive architettoniche affrescate e dipinte, si può far notare come l'approccio fotogrammetrico possa essere esteso alla maggior parte degli spazi architettonici, eventualmente impiegando dei *marker* per le porzioni di superfici ove il software non sarebbe in grado di individuare punti omologhi nei diversi fotogrammi. La fotografia sferica invece risulta di particolare interesse per le superfici p ne, anche se molto estese dal momento che esse possono essere suddivise in più parti da unire in seguito alla rettificazione tramite l'ausilio di piani e di punti di controllo (operazione che può tuttavia risultare lunga e complessa).

L'originalità dei singoli approcci è qui limitata alle specificità dell'i piego in ambienti affrescati, ma è opportuno ribadire come, date una dotazione hardware e software dai costi relativamente ridotti, sia stato possibile implementare ciascuno dei due approcci attraverso l'integrazione con l'altro, per ottimizzare tanto l'accuratezza quanto i tempi del rilievo.

- 1. A. Bortot (a cura di), *Rappresentare i confini. Percorsi di ricerca tra scienza e arte*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- 2. Cfr. F. Bergamo, Sulle Prospettive architettoniche: il caso studio degli apparati decorativi presso il convento della SS. Trinità dei Monti (Roma), ivi, pp. 38-51. È in corso di pubblicazione un volume a cura di Agostino De Rosa, che raccoglie ricerche puntuali sui più interessanti casi prospettici dell'urbe.
- 3. F. Bergamo, Catalogazione, rilievo restituzione e comunicazione digitale delle prospettive architettoniche dipinte. Il caso veneto, ivi, pp. 138-147. La ricerca è stata condotta sotto la supervisione di Massimiliano Ciammaichella e gli esiti, che hanno coinvolto buona parte dell'unità veneziana, sono pubblicati in F. Bergamo, M. Ciammaichella (a cura di), Prospettive architettoniche dipinte nelle Ville Venete della Riviera del Brenta in provincia di Venezia / Architectural Perspective in the Venetian Villas along the Riviera del Brenta in the Province of Venice, Aracne, Roma 2016. Per una trattazione più esaustiva delle metodologie qui esposte si rimanda in particolare a F. Bergamo, *Rilievo* fotografico e rappresentazione digitale delle prospettive architettoniche dipinte. Metodologie di acquisizione per l'alta risoluzione e il multi-stereo matching, ivi, pp. 52-73.
- 4. Negli ultimi cinque anni essa ha visto una notevole produzione di testi, in buona parte di autori di origine

- italiana. Cfr., per es. molti contributi in S. Brusaporci (a cura di), *Handbook of Research on Emerging Digital Tools for Architectural Surveying, Modeling and Representation*, 2 voll., IGI Global, Hershey 2015.
- 5. Comparando i risultati delle elaborazioni di data set identici in PhotoScan con gli stessi settaggi, si è notato che computer diversi restituiscono risultati diversi (per esempio nel numero di punti delle sparse e dense cloud). Questo è dovuto ad alcuni sotto-processi stocastici, specie in fase di allineamento, ma altri software (come Zephyr) si sono rivelati più attendibili.
- 6. Cfr. per es. L. De Luca, *La fotomo-dellazione architettonica. Rilievo, mo-dellazione, rappresentazione di edifici a partire da fotografie*, Dario Flaccovio, Palermo 2011. Si ringrazia in particolare Cristian Boscaro per il contributo nell'affinare la tecnica di determinazi ne dei centri di presa.
- 7. Si tratta di un problema che riguarda, per esempio, superfici intonacate lisc dipinte di bianco, ma che generalmente non si presenta nei casi di pitture murarie o di affreschi in quanto molto "ricchi di texture".
- 8. Le più comuni teste panoramiche, come la GigaPan, si muovono per meridiani e paralleli secondo angoli che rispondono a un altro tipo di calibrazione: quella che afferisce all'angolo di campo dell'ottica e che si effettua allineando all'orizzonte prima il lato superiore e poi quello inferiore dell'inquadratura. Altre teste motorizzate più sofisticate quali le Clauss Rodeon e il sistema Spheron VR, presentano invece sistemi di gestione ottimizzati e più avanzati.

HBIM. Un complesso dispositivo sincretico

Paolo Borin

Il rapporto tra il patrimonio costruito storico e la sua rappresentazione, tramite operazioni di rilievo e restituzione grafica, è di antica mem - ria: se ne ritrova una descrizione riportata da Plinio il Vecchio, che nel *Naturali Historia* racconta la vicenda del vasaio Butade, legando la tradizione di pittura e scultura, attraverso il ripasso grafico di un'o - bra su una parete muraria.

Lo studio qui presentato si occupa dello stesso rapporto all'interno della restituzione digitale di un manufatto storico. Questa ricerca appartiene ad un quadro di riferimento che intende superare la mimesi geometrica dei modelli architettonici, quale tratto comune di molte rappresentazioni digitali dell'architettura costruita. Decisivo in questo senso è stato un sempre maggiore sbilanciamento della modellazione digitale verso la pratica della simulazione¹, visiva e percettiva, ma anche strutturale, fluidodinamica, ecc.

Il passaggio verso la simulazione è certamente coerente con l'idea di modello digitale. In stretta relazione con le capacità computazionali dei calcolatori, i modelli digitali sono caratterizzati da un'astrazione delle proprie caratteristiche, in termini di riduzione delle informazioni². Il fine di queste operazioni è di comprendere, attraver o la simulazione stessa, uno o più fenomeni che governano l'oggetto studiato. In questo senso è utile pensare all'atto di modellazione di un edificio storico come un'operazione tipica di reverse engineering di un elemento esistente³: parafrasando Várady, come però ripetuto nella tradizione italiana della rappresentazione, mentre il processo edilizio convenzionale trasforma concetti astratti in elementi della realtà, durante un processo di reverse engineering gli elementi della realtà sono trasformati in modelli e concetti astratti⁴. Il processo di concettualizzazione e organizzazione delle informazioni per un edificio esistente è tuttavia più complesso della sua applicazione ad un prodotto industriale al quale usualmente si riferisce⁵. Un primo fattore è rappresentato dall'estrema eterogeneità delle informazioni sul bene architettonico⁶. L'analisi necessita di informazioni qualitative, quali documenti e iconografia per la ricerca storica, e informazioni quantitative, quali i risultati delle analisi meccaniche su materiali ed elementi strutturali,

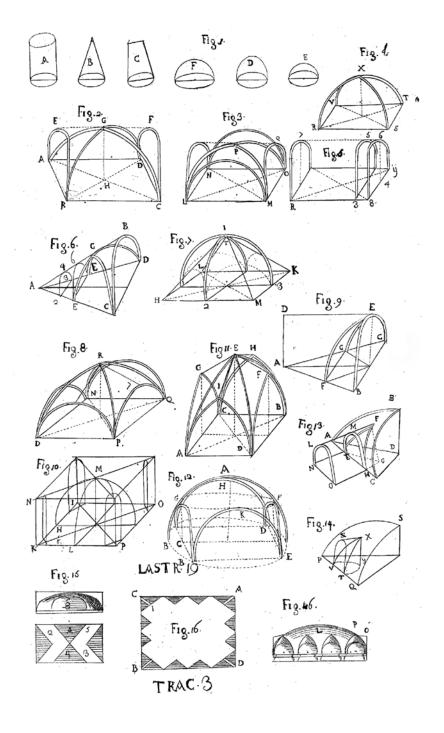
configurazioni geometriche dello spazio rilevato, ecc. Un secondo fatore è dato dalla complessità implicita all'edificio storico, che presenta sistemi multifunzionali⁷.

Di conseguenza l'approccio ad uno studio del patrimonio architettonico pone lo studioso di rappresentazione davanti a numerose questioni critiche per la disciplina stessa. La oramai raggiunta, ed estrema, facilità con la quale si ricorre a modelli digitali mette infatti in guardia sul significato stesso della ricerca: cosa, come, perché rappresentare un edificio esistente. Infatti, ad oggi, ogni operatore correttamente istruito ad un software, riesce a riprodurre velocemente le fattezze dell'edificio reale in un duplicato virtuale esperibile da un dispositivo elettronico. È chiaro come questa immediatezza si possa occupare soltanto della dimostrazione della mimesi geometrica, che è un requisito che ogni modello deve possedere, rispetto ad una mimesi più profonda, che rispetti coerenza e ricchezza del reale sotto l'aspetto sia visivo sia analitico. Si tratta, in fondo, di un problema di intelligibilità del modello rispetto alle informazioni che contiene: occorrono pertanto strumenti, in termini di modelli più che di software, che siano in grado di restituire la conoscenza che deriva dall'atto cognitivo da rilievo a restituzione⁸.

Il sistema matriciale tra capacità analitica e complessità del dato, ha portato più ricerche a definire imprescindibile il ricorso a sist - mi informativi che garantiscano, attraverso l'unione di geometria e database, prima l'accesso e l'organizzazione delle informazioni, poi l'estrazione di conoscenza dal modello⁹. Di conseguenza, un sistema informativo per la conoscenza architettonica non può che essere una collezione di oggetti strutturati identificati attraverso un preciso voc - bolario¹⁰. Altri autori individuano un parallelo tra il modello parametrico semantico e i trattati, in quanto entrambi portatori di conoscenza tecnica e regole geometriche di creazione degli elementi architettonici¹¹ ¹².

Al contempo sono stati fatti importanti sforzi da parte della comunità internazionale per codificare e facilitare la creazione del Building I - formation Modeling¹³. Questo è il risultato di una ricerca che riguarda il passaggio di informazioni durante il processo di progettazione e costruzione degli edifici di nuova costruzione, che vengono garantite da elementi appartenenti a classi, nominate secondo un dizionario architettonico e costruttivo. Lo sforzo maggiore si è tuttavia concentrato

218 PAOLO BORIN



Classificazione delle volte dal punto di vista geometrico. In G. Guarini, *Architettura civile*, Trattato 3, Lastra 19

nell'esprimere le procedure di costruzione geometrica di ogni elemento del dizionario¹⁴. A partire dalle usuali operazioni di modellazione tridimensionale CAD, sono state tradotte nei software, le semplici operazioni che portano alla modellazione virtuale di ogni elemento precedentemente definit ¹⁵.

Gli oggetti così descritti acquisiscono poi due importanti proprietà. La prima è rappresentata dalla relazionalità¹⁶. Essa è definibile, in prima istanza, dalla capacità degli oggetti di legarsi ad una struttura geometrica di riferimento, che ordini il modello secondo le tipiche letture dell'architettura a cui siamo abituati, per sezioni orizzontali e/o verticali. Aumentando la complessità del modello, è poi possibile creare delle regole di legame tra classi di oggetti: in questo modo il sistema crea, ad esempio, i vincoli di relazione tecnologico-costruttivi tipici dell'architettura storica¹⁷. La seconda è la capacità degli oggetti di essere associati a dati alfanumerici. In questo senso, la società dell'informazione ci ha ben allenato all'uso dei termini quali informazione, parametro, valore alfanumerico, ed essi assumono sempre maggiore importanza anche nella rappresentazione digitale¹⁸.

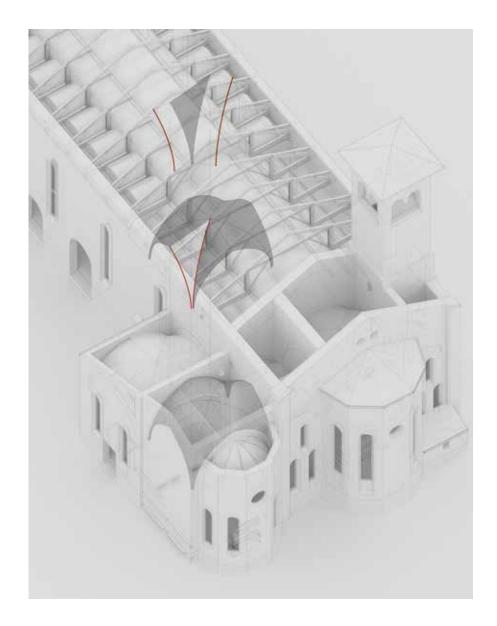
Si è così portati a pensare che ci si trovi davanti ad una congiuntura, culturale e tecnologica, che garantisce finalmente la possibilità di strutturare il sistema eterogeneo e complesso del bene architettonico all'interno di strutture informatiche e geometriche. Il processo di reverse engineering per il costruito si definisce allora come l'attività di costruzione di un modello informativo che prende il nome di HBIM¹⁹. Verificata l'esistenza degli strumenti, la ricerca si è preoccupata di analizzare le conseguenze dell'attività di modellazione. In primo luogo, l'utente è invitato ad esplicitare le informazioni all'interno di un modello, secondo un processo di tassonomizzazione, operazione costruttiva preliminare ad ogni processo conoscitivo scientific 20. Il software induce a descrivere le entità modellate, le loro proprietà e le loro relazioni in un continuo processo di scomposizione e assemblaggio di oggetti. Il modello acquisisce natura sincretica: è in grado di replicare l'oggetto reale, formalizzandolo matematicamente, e garantendo capacità simulativa, in particolare grazie alla messa a sistema di informazioni e parametri²¹.

L'analisi delle superfici all'interno della chiesa degli Eremitani a Padova rappresenta il caso studio presentato a supporto della metodologia precedente. Se la creazione di una base di conoscenza non può prescindere da un accurato rilievo geometrico e materico, in questo progetto si è scelto di sperimentare l'utilizzo di un modello informativo HBIM. Il modello è stato creato in modo da garantire l'accesso alle informazioni in esso contenute a diversi ambiti: rappresentazione e visualizzazione del bene, analisi delle fasi storiche, base delle informazioni per il progetto di recupero architettonico e strutturale, gestione temporale del manufatto. La procedura si è svolta grazie al trasferimento delle informazioni da un rilievo a nuvola di punti ad un ambiente per la creazione delle geometrie e del successivo arricchimento semantico di esse²².

L'attività di modellazione è stata accompagnata per l'intera durata dalla creazione di oggetti architettonici virtuali parametrici²³. Tale fase è di fondamentale importanza per lo sviluppo e la diffusione delle tecniche di modellazione BIM applicate al patrimonio architettonico²⁴. Gli oggetti infatti convogliano informazioni provenienti da analisi geometriche, costruttive e storiche, rendendo il modello in grado di svolgere simulazioni e di garantire una gestione consapevole del bene. Tali oggetti parametrici sono essi stessi dei modelli, poiché da essi è possibile attivare ragionamenti per similitudini e differenze: il modello HBIM diventa mediatore tra il singolare dell'oggetto reale e il plurale del riferimento tipologico²⁵. È così facilmente individuabile un percorso di ricerca che preveda l'applicazione di componenti architettoniche derivate dalla trattatistica tecnologica storica, poi confrontate virtualmente con il rilievo tramite nuvole di punti. In uno scenario a regime, sarà poi attuabile un continuo confronto tra componenti virtuali del manufatto di analisi e il riferimento in libreria, in modo da individuare, per via automatizzata, le deviazioni stilistiche, costruttive, strutturali. La valutazione del rapporto tra elemento particolare ed elemento generale è esemplificata dalla costruzione geometrica delle volte a crociera presenti nelle absidi e nelle cappelle laterali del complesso. Sebbene la procedura di modellazione delle volte a crociera sia un tema più volte esplorato²⁶, sembra opportuno specificare il cambiamento di approccio qui esplorato.

La prima operazione da svolgere per la creazione di librerie geometriche è simile a quella che Guarino Guarini propone nel suo trattato di progettazione²⁷, lamentando un certo grado di essenzialità nei trattati precedenti, sia degli *antiques* che dei *modernes*²⁸. Il commento va letto non tanto in termini di trattazione degli aspetti tecnologici o costruttivi

220 PAOLO BORIN 221 HBIM





delle volte, che presenta esempi di notevole importanza²⁹, quanto in una prima operazione di classificazione delle superfici secondo la lor logica geometrico-configurativ ³⁰. Risultano parimenti importanti le descrizioni che si trovano nel trattato delormiano Nouvelles inventions pour bien bastir³¹, in cui viene presentata la geometria dagli apprestamenti costruttivi per l'apparecchiatura delle volte. Le superfici qui proposte seguono proprio la produzione in situ, al pari di come indicato da Philibert De l'Orme: a partire dalle centine in corrispondenza della muratura o lungo le sezioni trasversali, vengono "gettate" le superfici voltate. È chiaro che, constatato che l'oggetto di studio è un manufatto di impostazione medievale, la ricerca dei trattati di riferimento per la configurazione geometrica delle superfici dovrebb riferirsi a quelli antecedenti³². L'analisi della letteratura tuttavia già specifica come l'individuazione di una logica geometrica per il pr getto delle volte medievali sia di difficile applicazione, nonostante il ritrovamento di appunti che spieghino regole di definizioni delle sperfic ³³. Al pari, lo studio delle logiche strutturali ha spesso portato a risultati altalenanti³⁴.

Ne deriva l'importanza di utilizzare metodologie digitali e analisi comparate che siano in grado di contemplare molteplici punti di vista: quello geometrico-configurativo, costruttivo e statico, in modo da r tracciare la base di conoscenza di trattatisti e apparecchiatori di volte, sia in pietra che in muratura. La produzione degli oggetti parametrici ha così permesso un embrionale catalogo delle volte a crociera, secondo le descrizioni geometriche delle imposte arcuate e della geometria dei costoloni. Ciò porta ad una libreria di oggetti che, invece di essere costituita per intersezioni di solidi cilindrici e conici, è formata da superfici rigate disposte su curve che approssimano l'arco di imposta e l'arco diagonale delle volte. Ancorché in una tipologia banale come quella delle volte a crociera, l'applicazione di questo metodo mostra qualche novità. Le curve di intersezione tra le unghie non sono sempre rappresentate da porzioni di curve ellittiche, quanto da archi di cerchio ribassati. Ne consegue che la geometria di base delle volte medievali non era derivata dalla sezione delle coniche, quanto dalla impostazione delle curve di cantiere, le centine lignee atte a sostenere la costruzione delle volte.

L'inserimento degli oggetti nel modello segue l'analisi iniziale geometrica dello stato di fatto, al fine di individuare la corretta categoria di

riferimento³⁵, l'aggiustamento dei parametri dimensionali per sovrapporre l'oggetto alla nuvola e, infine, un confronto tra modello e rilievo. Quest'ultimo appare tra gli aspetti più rilevanti: una volta compresa la tipologia di volta, lo scostamento della componente virtuale dal rilievo potrebbe infatti determinare una problematica di natura strutturale. Ne consegue quindi una caratteristica fondamentale del procedimento di *reverse engineering* svolto attraverso l'utilizzo del BIM: la modellazione permette la creazione di informazioni non solo geometriche e l'individuazione di criticità configurative, che per l'architettura storica sono anche strutturali.

Tomás Maldonado classifica i modelli tra omologhi, analoghi e is - morfi³⁶, associando a ciascuna due delle tre caratteristiche principali di un modello, struttura, forma e funzione. Nel caso della metodologia HBIM, dispositivo sincretico sembra un termine³⁷ utile poiché permette di associare agli elementi i requisiti richiesti. Tuttavia, la rispondenza mimetica diventa una caratteristica paritaria a funzione e soprattutto struttura, caratteristica che è legata al concetto di simulazione.

PAOLO BORIN 225 HBIM

- 1. D. R. Scheer, *The death of drawing: Architecture in the age of simulation*, Routledge, Londra 2014.
- 2. Per una storia e un'interpretazione dei modelli architettonici si veda A. C. Smith, Architectural Model as Machine. A New View of Models from Antiquity to the Present Day, Architectural press-Elsevier, Londra 2004.
- 3. L. De Luca, P. Véron, M. Florenzano, Reverse engineering of architectural buildings based on a hybrid modeling approach, in "Computers & Graphics", n. 30, 2, 2006, pp. 160-176.
- 4. R. Migliari, *Geometria dei modelli*, Kappa Edizioni, Bologna 2003; T. Várady *et al.*, *Reverse engineering of geometric models. An introduction*, in "Computer-Aided Design", n. 29, 4, 1997, pp. 255-268.
- 5. K. N. Otto, K. L. Wood, *Product Design. Techniques in Reverse Engineering and New Product Development*, Pearson Custom, Boston 2001.
- 6. L. De Luca, P. Véron, M. Florenzano, A generic formalism for the semantic modeling and representation of architectural elements, in "The Visual Computer", n. 23, 3, 2007, pp. 181-205.
- 7. A differenza dei sistemi di costruzioni contemporanei, nei quali l'elemento geometrico ha una sola funzione, l'architettura storica presenta più funzioni

- per uno stesso elemento. Non solo una muratura è un elemento di chiusura verticale e un elemento strutturale, ma appartiene anche agli aspetti impiantistici, presentando vuoti interni per il flusso dell'aria all'interno, ad esempio negli edifici medievali di origine araba
- 8. D. Lo Buglio, L. De Luca, Representation of architectural artifacts: definition of an approach combining the complexity of the 3d digital instance with the intelligibility of the theoretical model., in "Scires-It", n. 2, 2, 2012, pp. 63-76.
- 9. J. Y. Blaise, I. Dudek, Beyond Graphics: Information. An overview of infovis practices in the field of the architectural heritage, in GRAPP 2008, Third International Conference on Computer Graphics Theory and Applications, 2008, pp. 147-150. Y. E. Kalay, Redefining the role of computers in architecture: from drafting/modelling tools to knowledge-based design assistants, in "Computer-Aided Design", n. 17, 7, 1985, pp. 319-328.
- 10. L. De Luca, P. Véron, M. Florenzano, Reverse engineering of architectural buildings based on a hybrid modeling approach, cit., pp. 160-176.
- 11. F. I. Apollonio, M. Gaiani, S. Zheng, Z. Sun, *BIM based modeling and data enrichment of classical architectural buildings*, in "SCIRES-IT SCIentific RESearch and Information Technology", n. 2, 2, 2012, pp. 41-62.
- 12. Tuttavia, i sistemi presenti in letteratura sono spesso stati creati da specifici gruppi di ricerca, configurandos come sistemi *ad hoc* per il raggiungimento di specifici obiettivi o lo studio

- di specifici autori. La mancanza di una codifica nazionale e internazionale, non ne ha garantito né il miglioramento tecnologico né la diffusione che questi meritavano.
- 13. Lo sforzo di codifica e armoni zazione dei processi di modellazione svolto da *BuildingSmart International*, ente preposto alla creazione dei metodi, degli standard e dei formati elettronici per la diffusione e l'applicazione del cosiddetto *OpenBIM*, garantisce l'utilizzo dei modelli digitali nel tempo, elemento chiave per l'applicazione agli edifici storici
- 14. L. De Luca, C. Busayarat, C. Stefani, P. Véron, M. Florenzano, *A semantic-based platform for the digital analysis of architectural heritage*, in "Computers & Graphics", n. 35, 2, 2011, pp. 227-241.
- 15. Si è così arrivati ad un catalogo condiviso delle operazioni che caratterizzano generalmente gli oggetti modellati. Ad esempio, una muratura è definita da una lunghezza alla quale sono collegate uno spessore e un'altezza. Allo stesso modo una colonna è definita, generalmente, da un profil e da una lunghezza di estrusione. Tali operazioni logico-geometriche spesso sono legate a sequenze costruttive. W. J. Mitchell, *Digital design media.* Strumenti digitali per il design, l'architettura e la grafica, McGraw-Hill, Milano 1996.
- 16. Il concetto di unire relazioni e definizioni semantiche per gli oggetti deriva in realtà da applicazioni in campo informatico. Per una definizione concettuale si veda P. P.-S. Chen, *The entity-relationship model. Toward a*

- unified view of data, in "ACM Transactions on Database Systems", n. 1, 1, 1976, pp. 9-36.
- 17. L. De Luca, C. Busayarat, C. Stefani, P. Véron, M. Florenzano, *A semantic-based platform for the digital analysis of architectural heritage*, cit., pp. 227-241.
- 18. D. Di Mascio, P. Pauwels, R. De Meyer, Improving the knowledge and management of the historical built environment with BIM and ontologies: the case study of the Book Tower, in 13th International Conference on Construction Applications of Virtual Reality, 2013, pp. 427-436.
- 19. HBIM è l'acronimo di *Historical Building Information Modeling*. Esso rappresenta il processo di creazione di oggetti BIM, a partire da un rilievo a nuvola di punti, includendo dettagli che non possono essere rappresentati quali le tecniche costruttive e il degrado dei materiali. M. Murphy, E. McGovern, S. Pavia, *Historic building information modelling (HBIM)*, in "Structural Survey", n. 27, 4, 2009, pp. 311-327. Per una comprensione esaustiva del BIM applicato agli edifici storici si legganoVolk *et al.*, Arayici 2007-2014.
- 20. C. Branzaglia, *Comunicare con le immagini*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- 21. T. Maldonado, *Reale e virtuale*, Feltrinelli, Milano 1993.
- 22. Tale processo è conosciuto in letteratura come "scan to BIM". In questa fase è di notevole importanza il rapporto tra sistemi automatizzati e

226 PAOLO BORIN 227 HBIM

conoscenza immessa per il processo di attribuzione di significato dei punti di un rilievo laser, un insieme di punti appartenenti ad oggetti architettonici definiti. Vedasi D. Lo Buglio, L. De Luca, Representation of architectural artifacts: definition of an approach combining the complexity of the 3d digital instance with the intelligibility of the theoretical model.

- 23. C. Dore, M. Murphy, M. Mc-Carthy, C. Casidy, E. Dirix, *Structural Simulations and Conservation Analysis Historic Building Information Model (HBIM)*, in "ISPRS-The International Archives of the Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences", n. XL-5/W4, Febbraio 2015, pp. 351-357.
- 24. Il modello di sviluppo di tale libreria ha seguito l'esempio delle equivalenti raccolte di componenti edili disponibili sul mercato proponendo un raggruppamento degli oggetti secondo un vocabolario comune. La fase di costruzione della libreria e degli oggetti è fondamentale per uno sviluppo economicamente sostenibile dell'*Historical* BIM per le realtà professionali locali in quanto agevola lo scambio di informazioni e facilita procedure efficienti.
- 25. S. Fai, M. Filippi, S. Paliaga, *Parametric Modelling (Bim) for the Documentation of Vernacular Construction Methods: a Bim Model for the Commissariat Building, Ottawa, Canada*, in "ISPRS Annals of Photogrammetry, Remote Sensing and Spatial Information Sciences", n. II-5/W1, Settembre 2013, pp. 115-120.
- 26. S. Garagnani, Building Information Modeling and real world knowledge: A

methodological approach to accurate semantic documentation for the built environment, in 2013 Digital Heritage International Congress (DigitalHeritage), IEEE 2013, vol. I, pp. 489-496; A. Giordano, Cupole volte e altre superfici. La genesi e la forma, UTET, Torino 1999.

- 27. G. Guarini, 1737, cit., p. 183.
- 28. Il processo culturale e scientifico seicentesco attorno alla definizione e sistematizzazione delle curve coniche aiuta i trattatisti nei campi architettonici a organizzare il pensiero, con l'aggiunta delle novità necessarie, vedasi a riguardo L. Maierù, Le sezioni coniche nel Seicento, Rubbettino, Soveria Mannelli 2009. Guarini inserisce ad esempio le volte "che nascono dal cono che finisce in una linea" e G. Fittipaldi, Solidi elementari e volte complesse: analisi grafica e geometrica delle volte di Guarino Guarini, in Patrimoni e Siti UNESCO. Memoria, Misura e Armonia, 2013, pp. 459-463.
- 29. L. Trogu Rohrich, *Le tecniche di costruzione nei trattati di architettura*, Edicom, Monfalcone 2003.
- 30. "Tutti i volti nascono da sei corpi tondi, che tagliati per mezzo fanno sei sorte di volti primi, ed elementari" è il sottotitolo della prima osservazione che Guarini propone.
- 31. P. Delorme, *Nouvelles inventions pour bien Bastir*, L'imprimerie de Fédéric Morel, Parigi 1561.
- 32. L. R. Shelby, *The Geometrical Knowledge of Mediaeval Master Masons*, in "*Speculum*", 1972, vol. 47, pp. 395-421; V. de Honnecourt, *Album*

de Villard de Honnecourt, architecte du XIIIe siècle, Impr. impériale, Parigi 1858.

- 33. V. Ascani, Il Trecento disegnato, Viella, Roma 1997; F. Bucher, Medieval Architectural Design Methods, 800-1560, in "Gesta", n. 11, 2, 1972, pp. 37-51; The Dresden Sketchbook of Vault Projection, in Congrès International d'Histoire de l'Art (Budapest, 1969). Évolution Générale et Dévelopment Régionaux en Histoire de l'Art, Budapest 1972, pp. 527-537.
- 34. S. F. Huerta, Technical Challenges in the Construction of Gothic Vaults: The Gothic Theory of Structural Design, in U. Hassler, C. Rauhut, S. F. Huerta (a cura di), Construction Techniques in the Age of Historicism. From Theories of Gothic Structures to Building Sites in the 19th Century, Hirmer Verlag, Monaco 2012, pp. 1526-1530; G. Kubler, A Late Gothic Computation of Rib Vault Thrusts, in "Gazette des Beaux-Arts", n. 26, 1944, pp. 135-148; R. Willis, On the Construction of the Vaults of the Middle Ages, in "Transactions of the Royal institute of British Architects", n. 1, 1842, pp. 3-13.
- 35. Ad esempio, si tratta di comprendere la tipologia delle sezioni della volta in corrispondenza dell'attacco alle murature (direttrice semiellittica, semicircolare, ad arco acuto), attraverso l'analisi visiva del rilievo digitale.
- 36. T. Maldonado, op. cit.
- 37. *Ibid*. "In questo contesto i modelli di grafica computerizzata assumono un significato peculiare. Non si può negare che essi apportano qualcosa di inedito nella storia della modellazione,

qualcosa che li distingue da altri modelli precedenti. E cioè la loro natura sincretica. Essi infatti sono il risultato di una convergenza di tre tecniche di modellazione che fino a ieri erano state utilizzate separatamente: la replicazione (o emulazione), la simulazione e la formalizzazione matematica."

228 PAOLO BORIN 229 HBIM

Emmanuel Maignan. Il concetto di proiezione, tra ottica e gnomonica

Alessio Bortot

La scienza dell'ottica merita di essere considerata poiché ci fornisce, più di ogni altra scienza, degli strumenti per elevarci a Dio.¹

Il presente contributo propone alcuni spunti di riflessione sulla pr duzione scientifica e artistica del frate Minimo Emmanuel Maignan (1601-1676), concentrandosi sulle opere da lui realizzate in territorio romano negli anni che vanno dal 1636 al 1650, quando ricopriva il ruolo di docente presso il Convento della SS. Trinità dei Monti a Roma. Il concetto di patrimonio si va affermando attraverso una sua essenza materiale, come la pittura muraria in anamorfosi e l'astrolabio catottrico realizzati da Maignan nel convento romano, ma anche attraverso una matrice immateriale legata al costruirsi del pensiero, quello dello stesso Maignan appunto, attraverso esperimenti di fisica e scambi epistolari o discussioni con illustri studiosi, soliti incontrarsi nel circolo di Marin Mersenne (1588-1648) presso il convento di Place Royal a Parigi. Nel delineare alcuni aspetti di questa figura storica e del suo operato, non stupirà quindi il doversi confrontare con assunti filosofici e il non potersi esimere dal valutare questioni di tipo teo gico, ricordando l'assoluta necessità nel XVI secolo di conciliare le ragioni della scienza con quelle della fede.

Le notizie relative alla vita di Emmanuel Maignan vanno ricercate principalmente nell'opera del suo biografo e allievo Padre Jean Saguens², mentre, per quanto concerne quelle relative al suo soggiorno nel Convento Pinciano di Trinità dei Monti, il riferimento principale è costituito dai manoscritti del Padre Charles Martin³ e dalle Conclusioni Capitolari del Monastero. Raymon Maignan, in seguito chiamato Emmanuel (il cui significato in ebraico è "Dio è con noi") in memoria del nonno, nacque il primo luglio del 1601 a Tolosa. Nel 1609 il giovane fu inviato nel convento dei Gesuiti della città natale per venire educato alle scienze e alle lettere, fino a quando non ric nobbe la propria vocazione ed entrò nell'ordine dei Frati Minimi. È in questo periodo che inizia gli studi di filosofia, dimostrandosi fin subito piuttosto riluttante nell'accettare i "dogmi" aristotelici e parti-

colarmente interessato allo studio della filosofia naturale (antesignan dell'odierna fisica). Coltivava inoltre l'interesse per la geometria tanto che, a quanto riporta Saguens, utilizzava un crocefisso come squadra per applicarsi al disegno: tale strumento ben rappresenta la duplice vocazione del Padre Minimo, devoto a Dio ma anche profondamente attratto dall'indagine sulle scienze esatte.

Nel 1636, all'età di trentacinque anni, venne inviato al Convento di Trinità dei Monti a Roma, sede dell'Ordine dei Minimi già dagli inizi del XVI secolo, con l'incarico di succedere a Claude Le Sergent nel ruolo di insegnante di filosofia e teologia. In uno dei corridoi al p no nobile del detto cenobio, dopo un anno dal suo arrivo, Maignan realizzerà una delle sue opere più mirabili, sopravvissuta all'incuria del tempo: un astrolabio catottrico prodotto probabilmente delle esperienze maturate in relazione alla gnomonica in territorio francese⁴. Lo strumento presente nel cenobio pinciano si estende sulle due pareti e la volta a botte senza soluzione di continuità per tutta la lunghezza del corridoio che misura circa 12 metri. Sul davanzale di una delle finestre centrali rivolte a sud-est che affacciano sul chiostro, allora come oggi, si trova lo specchietto gnomonico la cui funzione è quella di riflettere i raggi solari dell'alba alle prime ore pomeridiane sulle superfici interne del corridoio, sotto forma di macula luminosa. Il riflesso di luce, nella sua peregrinazione giornaliera, traguarda il complesso reticolo di linee appartenenti ai differenti sistemi orari in uso all'epoca, ciascuno caratterizzato da uno specifico color ⁵. Grazie alle cronache del convento redatte da padre Martin, sappiamo che oltre a questo orologio ne esisteva uno complementare, posto al secondo piano in direzione ovest, destinato ad essere operativo nel pomeriggio, ovvero quando il precedente non veniva raggiunto dai raggi solari. Recenti restauri hanno rimosso strati di intonaco e pittura, rivelando alcuni lacerti del secondo astrolabio catottrico la cui datazione però rimane incerta⁶: un'analisi e un'ipotesi di ricostruzione in ambiente digitale dell'astrolabio complementare è stata realizzata da chi scrive⁷.

Tra il 1644 e il 1646, Maignan verrà incaricato del tracciamento di un ulteriore orologio a riflessione in una delle gallerie al secondo piano di Palazzo Spada⁸, lo stesso edificio in cui Francesco Borro ini (1599-1667) progetterà dopo qualche anno la celebre galleria in prospettiva solida (1650-1653). Impreziosito da citazioni astronomiche e decori pittorici, questo terzo quadrante romano presenta una maggiore son-

tuosità rispetto a quello di Trinità dei Monti che probabilmente servì da prototipo di studio. La natura dell'intricato sistema di linee tracciate a Palazzo Spada rispecchia sostanzialmente quella dell'orologio pinciano però con un'implementazione della sua efficienza: è possibile leggervi l'ora anche durante la notte, grazie alla proiezione della luce lunare sulla volta (con maggiore chiarezza nelle notti a cavallo del plenilunio), tramite una ruota circolare atta alla conversione da ore diurne in notturne. A coronamento di queste esperienze pratico-realizzative, testimoni di un approccio proto-empirista dell'autore, di orologi solari basati sullo studio dell'astronomia e delle leggi della riflessione, Magnan pubblicherà, grazie al mecenate Bernardino Spada (1594-1661), l'opera che più lo rese celebre, *La Perspectiva Horaria* (1648)⁹. È in questo trattato che il Minimo rivela gli assunti teorici alla base della costruzione degli apparati in esame e più in generale di qualsivoglia orologio solare (a proiezione d'ombra, eliottrico, diottrico, ecc.), in primis esponendo nella Propositio XVI un assunto fondamentale:

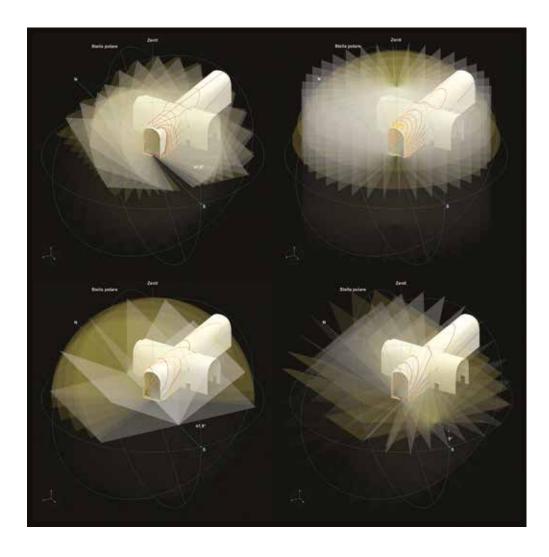
Qualsiasi orologio solare è una determinata proiezione [proiectio] di una sfera e dei suoi circoli verso una qualche superficie o pi - na o di qualsiasi altro genere. [...] Per comprendere il valore del vocabolo bisogna supporre che questo tipo di disegno venga fatto grazie ai ritrovati dell'ottica, che distende il suo raggio diretto attraverso i singoli punti dei circoli della sfera verso il piano oltre la sfera stessa, o almeno oltre il centro collocato: tutto ciò si può spiegare in questo modo.¹⁰

Il testo viene interrotto da uno dei numerosi iconismi nel quale si osservano, rappresentati in pseudo-assonometria cavaliera, una serie di raggi proiettanti uscenti da un punto proprio (rappresentato da un occhio) che, attraversando una sfera collocata nello spazio e schematizzata nei suoi circoli principali, intersecano un piano verticale formando l'immagine proiettata della detta armilla.

Quindi riprende il Minimo: "considera che l'occhio fissato sul punto A guarda la sfera BC e senza staccare lo sguardo i raggi ottici (che rifulgono come raggi solari), passano per tutti i singoli punti nel piano DE". In maniera tutt'altro che velata, Maignan identifica il metodo per il tracciamento di orologi solari, da lui proposto, direttamente con i principi dell'ottica e quindi della prospettiva (il titolo stesso del tratta-

232 ALESSIO BORTOT 233 EMMANUEL MAIGNAN





Ricostruzione digitale dei corridoi ospitanti l'astrolabio pomeridiano del Convento della SS. Trinità dei Monti; in evidenza l'intersezione tra fasci e stelle di piani e coni luminosi la cui intersezione con le superfici murarie ha determinato l'intricato sistema di curve caratterizzanti l'astrolabio.

Elaborazione digitale di A. Bortot

Nella pagina precedente: Emmanuel Maignan, il quadrante catottrico presente al piano nobile del Convento della SS. Trinità dei Monti a Roma. Foto di A. Bortot to, liberamente traducibile in 'orologio prospettico', è piuttosto esplicito), nonché all'affinità dal punto di vista fisico-comportamentale tr raggi luminosi e visuali (i quali "rifulgono come raggi solari"). Non stupisce che Maignan, nel Liber Tertius del trattato dedicato alla Catoptrica Horaria, si conceda una digressione apparentemente slegata dalla gnomonica, ovvero il sistema per ottenere immagini di grandi dimensioni deformate anamorficamente, come il San Francesco di Paola in preghiera realizzato dallo stesso Minimo nel 1642 nel corridoio attiguo a quello ospitante l'astrolabio catottrico di Trinità dei Monti¹². L'iconismo che accompagna il testo, questa volta in prospettiva, rispecchia, per composizione ed elementi, quello poc'anzi citato in rapporto alla "sfera oraria": da un determinato punto, rappresentato anche in questo caso dallo sguardo di un "prospettivo", si irradiano dei raggi che attraversando uno sportello mobile con incorniciata l'immagine da deformare, e si estendono fino a raggiungere la superficie murari destinata ad accogliere l'anamorfosi. In sostanza ciò che più sembra interessare Maignan è la formulazione di un metodo geometrico generalizzato, oggi definibile proiettivo, funzionale alla realizzazione di immagini anamorfiche o orologi solari. Mentre il meccanismo della visione e la teoria dei relativi raggi visivi (perspectiva naturalis), strettamente connessi alla rappresentazione di immagini in prospettiva anche accelerata (perspectiva artificialis), erano comunemente accettati, il dibattito sulla natura e sulla propagazione della luce (photurgia) era del tutto aperto. Oltre a questo, nel Seicento, un altro elemento sembra particolarmente rilevante e terreno da esplorare in rapporto alla percezione visiva e quindi alla rappresentazione: la natura del luogo in cui i raggi si propagano, lo spazio inteso quale materia sensibile strettamente connesso agli studi sull'esistenza del vuoto.

Subito dopo la pubblicazione della *Perspectiva*, Maignan scriverà¹³ al mentore e confratello Marin Mersenne (1588-1648), comunicandogli di aver da poco completato la stesura del trattato e di avergliene inviato una copia al fine di ricevere una sua opinione in relazione alle teorie esposte sulla natura della luce e sulla legge di riflessione. La risposta non arriverà mai: Mersenne infatti morirà il primo settembre 1648. Il Minimo chiude la missiva dichiarando che si sta ora occupando della scrittura di un trattato di filosofia naturale, ove ha l'intenzione d esporre alcune dimostrazioni sui fenomeni fisici, tra le quali sull'es - stenza del vuoto: si allude al *Cursus Philosophicus* che verrà pubblica-

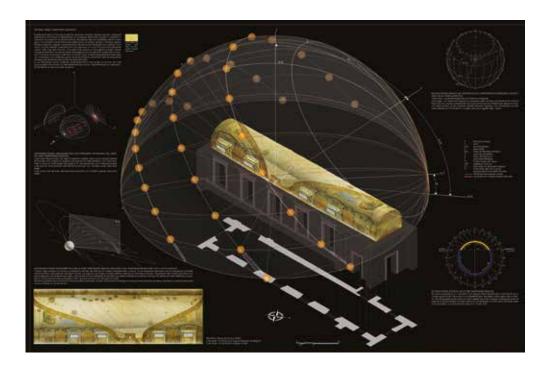
237 EMMANUEL MAIGNAN

to nel 1653¹⁴. È in questo volume che Maignan si occupa della percezione sensoriale e in particolare della visione (*De Visu*), descrivendo il funzionamento dell'occhio per sommi capi e rimandando per ogni approfondimento alla *Dioptrique* (1637) di René Descartes¹⁵, secondo il quale "[...] per vedere i colori e la luce, non occorre supporre che qualcosa di materiale passi dagli oggetti ai nostri occhi [...]", tanto che, prosegue il filosofo, "[...] la vostra mente sarà liberata da tutte quelle piccole immagini volteggianti per l'aria, chiamate specie intenzionali, che tanto affaticano l'immaginazione dei filosofi"¹⁶.

Quest'idea condurrà a una profonda schisi tra l'immagine che noi abbiamo degli oggetti e la loro effettiva configurazione spaziale: anzi, a volte la loro riconoscibilità consisterà proprio nel non assomigliare affatto all'oggetto osservato. A questo proposito il filosofo ricorre all'esempio delle immagini prospettiche che "rappresentano cerchi con ovali piuttosto che con altri cerchi" In questo orizzonte interpretativo il metodo proiettivo per realizzare il *San Francesco di Paola* in anamorfosi rappresentò una conferma delle teorie sulla percezione visiva, ma al contempo una denuncia della fallacia della vista nella conoscenza della realtà, così come Descartes professava in quegli stessi anni.

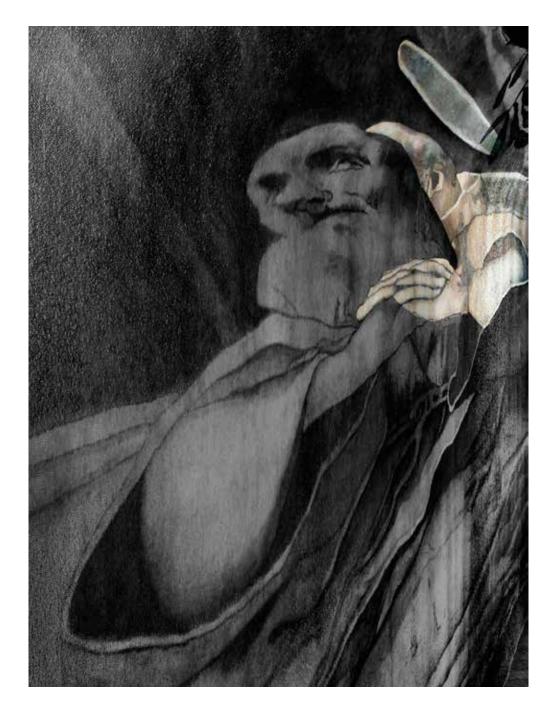
Nel capitolo XX del Cursus Philosophicus, intitolato De motu ex metu, ut dicitur, vacui¹⁸ Maignan descrive gli esperimenti condotti assieme a Gasparo Berti (1600-1643) nel convento di Trinità dei Monti nell'ultimo periodo del suo soggiorno romano, offrendone una raffigurazione nelle ultime pagine del testo. Possiamo pensare sia stato ispirato dagli esperimenti sulla pressione atmosferica condotti a Firenze da Evangelista Torricelli (1608-1647) nel 1644, quando nella detta lettera a Mersenne del 1648 dichiara di voler studiare l'esistenza del vuoto attraverso l'impiego dell'argento vivo. Nell'esperimento romano il Minimo impiegò dei tubi in vetro riempiti fino ad un certo livello di mercurio, collegati ad un contenitore privato d'aria e contenente una campanella con un martelletto, persuaso com'era che "non posse quidem sonum in vacuo fieri, vel per vacuum propagari 19. L'esperienza dimostrò che in tale contenitore le vibrazioni sonore non si propagavano quasi come se in quel vuoto pneumatico ci fosse una sostanza assorbente. Nella lettera in esame invece Maignan dichiara di conoscere gli esperimenti di Mersenne sulla propagazione della luce nel vuoto, ma di non volerne parlare non avendone fatto esperienza

238 ALESSIO BORTOT



Modello digitale dell'orologio solare catottrico di Palazzo Spada; in evidenza l'identificazione delle curve rappresentanti le ore temporarie ineguali.

Elaborazione digitale di A. Salmaso



Emmanuel Maignan, particolare del ritratto anamorfico di *San Francesco di Paola raccolto in preghiera*, 1642; in evidenza il doppio volto del Santo.

Elaborazione digitale di A. Bortot

diretta. Al di là delle contingenze legate alla filosofia naturale, gl esperimenti sul vuoto riportano necessariamente ad una "teoria dello spazio" feconda nel mostrare un possibile legame con il concetto di spazio immaginativo²⁰. Allo spazio immaginativo infinitamente esteso, contrapposto a quello reale e finito, si accompagna l'idea di este sione virtuale (extensio virtualis) che interessa la sostanza spirituale. Ci sembra che questa duplice concezione dello spazio suggerisca un'ulteriore esegesi dell'immagine anamorfica del San Francesco di Paola, raffigurato nell'andito pinciano sia nella sua vita contemplativa che in quella secolare. Lo spazio geometrico e astratto, regolato dalle deformazioni anamorfiche, appare ben idoneo ad accogliere nella sua estensione virtuale la rappresentazione del taumaturgo originario di Paola: a questo spazio immaginativo si accompagna una altrettanto immaginativa dimensione temporale che consente l'emancipazione dal succedersi degli eventi, consacrati grazie alla proiezione anamorfica, ad uno stato di eterna contemporaneità. Nel passaggio fruitivo dall'immagine deformata del Santo a quella rettificata, subiamo percettiv mente il passaggio dallo spazio reale a quello immaginativo (sospeso nell'eternità e infinitamente esteso), luogo in cui l'effige del Sant si qualifica per la sua extensio virtualis. I frammenti non deformati e annidati tra le pieghe dell'abito di San Francesco, destinati a descrive gli episodi della vita del mistico, occupano circoscritte porzioni di parete, "reali" nello spazio e finite nella loro estensione. Lo stesso m stero della transustanziazione del Corpus Christi in pane e vino, altra tematica discussa all'epoca, al confine tra dominio teologico e fisico sembra il frutto, dal punto di vista di Maignan, di un "processo proiettivo" scientifico che dall'estensione virtuale (spirituale del Cristo) viene emanata a quella da noi percepita sensorialmente (pane e vino), attraverso il miracolo eucaristico²¹.

Il frontespizio de *La Perspectiva* raffigura quattro muse (tante quanti i libri che compongono il trattato) immerse in uno spazio bucolico, intente in operazioni di tipo proiettivo: la Madre Prospettiva, con la mano destra appoggiata sul testo di Vitellione²², sta insegnando alle proprie figlie, Ottica, Catottrica e Diottrica, le leggi sottese al tracci - mento di orologi solari, come spiega lo stesso Maignan²³. Due soli si stagliano nel cielo sopra la scena: il primo è un sole fisico che emana un raggio destinato a riflettersi sullo specchio sostenuto dalla mano di Catottrica. Si tratta della luce quale *sostanza*, come dirà il Minimo al

241 EMMANUEL MAIGNAN

confratello Mersenne nella citata lettera, e che, come tale, può essere raffigurata con vettori rappresentati da rette tratteggiate; il secondo sole, delineato come un disco con all'interno la scritta *Charitas*, è invece simbolo dell'Ordine dei Minimi e rappresentazione della luce immateriale, divina. Ci troviamo in un sistema dualistico, tipico dell'epoca, all'interno del quale verità fisiche e metafisiche si contamin reciprocamente nella ricerca della conoscenza. Mersenne in una lettera scritta ancora nel 1648, indirizzata forse all'erudito Ms. Hesselin, tra le molte meraviglie della scienza dichiara di voler parlare de

la prospettiva senza la quale noi saremmo nelle tenebre perpetue e non potremmo vedere alcuna cosa. Ora poiché il mio obbiettivo è quello di intrattenervi attraverso le sue bellezze, voglio scegliere quelle che lei ha di più preziose, cioè la luce.²⁴

Quindi prospettiva e luce sembrano qui utilizzati come sinonimi. In una missiva successiva, Mersenne si spinge oltre:

Sono persuaso quindi dalla considerazione che fa San Paolo²⁵, ovvero che tutto ciò che appare è luce. Poiché tutte le cose sono state fatte dalla parola della verità, che è la luce delle luci, i suoi effetti sono come una prospettiva delle loro cause. [...] Come i nostri occhi sono troppo deboli per sostenere il chiarore e lo splendore del sole, i colori ci sono offerti per farci concepire la sua perfezione.²⁶

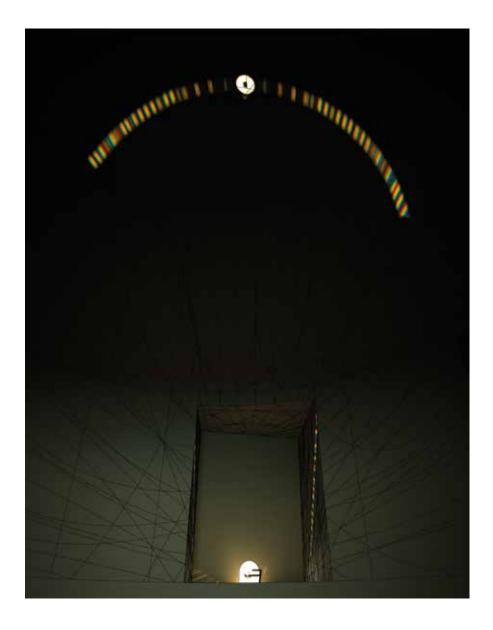
Ci sembra che la prospettiva, o le sue manifestazioni più estreme come le anamorfosi, non sia altro che l'unico strumento dato all'uomo per percepire il mondo sensibile: la realtà nella sua vera forma abbaglierebbe l'uomo così come fa la luce del sole, rappresentazione del divino. I colori svolgono un'analoga funzione scomponendo la luce pura e abbagliante nel suo spettro, offrendo così una rappresentazione cromatica e non più formale della realtà. Nel *Liber IV* della *Perspectiva Horaria* Maignan descrive uno strumento, l'*Iridi Horariae Dioptricae*, capace, attraverso l'impiego di uno specchio e di una lente progettata *ad hoc*, di proiettare all'interno di una stanza un arcobaleno sfruttando le leggi della rifrazione. La funzione dell'arco multicolore è quella di calcolare il mezzogiorno astronomico in diversi luoghi del globo terrestre, grazie alla consueta riflessione dei raggi solari sullo

242 ALESSIO BORTOT



Ipotesi di ricostruzione e simulazione renderizzata dello strumento Iridi Horariae Dioptricae descritto da Maignan nella Perspectiva Horaria (1648). Elaborazione digitale di A. Bortot specchio gnomonico.

Questo ordine di ragionamenti richiama ad un'antica tradizione che dal "mito dalla caverna platonica" conduce alle "ombre delle idee" bruniane, attraverso un sistema di proiezioni e di riflessi capace di offrire immagini prospetticamente deformate rassicuranti e perturbanti al contempo attraverso l'impiego della luce assunta a strumento della rappresentazione.



- 1. Manoscritto A, da Mersenne a..., in C. de Waard, A. Beaulieu (a cura di), Correspondance du P. Marin Mersenne, Religieux Minime, Edition du CNRS, Paris, 1933-88, vol. XIV, lettera 1841, 1648, p. 442.
- 2. Cfr. P. J. Saguens, *De vita, moribus et scriptis R.P. Emanuel Maignan, Tolasatis, Mathematici praestantissimi elogium*, Typographia Pekiana, Tolosa 1697.
- 3. Cfr. R. P. C. Martin, *Histoire du couvent royal des Minimes français de la très sainte Trinité sur le mont Pincius à Rome*, Manoscritto del Convento della Trinità dei Monti (Ms. Trin.) tardo XVIII.
- 4. Oltre a Saguens, biografo di Maignan, lo confermerebbe il confratello Jean François Niceron (1613-1646) nel suo trattato *Thaumaturgus Opticus*, Parigi 1646, p. 178.
- 5. Per un'analisi dettagliata dell'apparato si veda: N. Lanciano, *L'ordine geometrico del tempo, Emanuel Miagnan e le sue meridiane*, in A. De Rosa (a cura di), *Jean François Niceron. Prospettiva, Catottrica e Magia artificiale*, Aracne, Roma 2013, pp. 194-211.
- 6. In relazione a questo tema si consulti: G. Frattini, F. Moriconi, *Il convento della Trinità dei Monti: le fasi della costruzione e le successive modificazioni, dalla fondazione dei Minimi al Novecento*, in C. Di Matteo, S. Rober-

- to (a cura di), La chiesa e il convento della Trinità dei Monti. Ricerche, nuove letture, restauri, De Luca Editori d'Arte, Roma 2016, pp. 77-93.
- 7. Cfr. A. Bortot, *Una prospettiva sul tempo post meridiano nel Convento della S.S. Trinità dei Monti a Roma*, in A. De Rosa (a cura di), *Roma anamorfica. Prospettiva e illusionismo in epoca barocca*, Aracne, Roma, in corso di pubblicazione.
- 8. Per un'analisi e descrizione delle meraviglie artistiche e scientifiche di Palazzo Spada si veda: L. Neppi, Palazzo Spada, Editalia, Roma 1975; A. Salmaso, Perspectiva Horaria: la meridiana catottrica di Palazzo Spada di Emanuel Maignan, Università Iuav di Venezia, Facoltà di Architettura, dipartimento di Culture del Progetto, a. a. 2014-2015, relatore prof. A. De Rosa, correlatori A. Bortot, C. Boscaro, F. Bergamo, tesi di laurea non pubblicata.
- 9. E. Maignan, *Perspectiva horaria, sive de orographia gnomonica tum theorethica tum pratica libri quattuor*, Typis & Expenfis Philippi Rubei, Roma 1648.
- 10. Ivi, p. 46.
- 11. Ibidem.
- 12. Per un'analisi di quest'opera si consulti: C. Boscaro, *Lo spazio* anamorfico dell'alpha: Emmanuel Maignan e il San Francesco di Paola in preghiera a Roma, in A. De Rosa (a cura di), Jean François Niceron. Prospettiva, Catottrica e Magia artificiale, Aracne, Roma 2013, pp. 213-236.

- 13. Le P. Emmanuel Maignan, de Rome, à Mersenne, à Paris, 17 luglio 1648, in C. de Waard, A. Beaulieu (a cura di), Correspondance du P. Marin Mersenne, cit., vol. XVI, letter 1834, pp. 417-425.
- 14. E. Maignan, Cursus philosophicus concinnatus ex notissimis cuique principiis ac praesertim quoad res phisicas instauratus ex lege Naturae sensatis experimentis passim comprobata, Tolosa 1653.
- 15. R. Descartes, Discours de la Methode pour bien conduire la raison, & chercher la verité dans les siences. Plus la Dioptrique. Les Meteores. Et la Geometrie. Qui sont des essais de cete Methode, Leida 1637.
- 16. G. Belgioioso (a cura di), *René Descartes, Opere 1637-1649*, Bompiani. Il pensiero occidentale, Milano 2009, p. 123.
- 17. Ivi, p. 163.
- 18. E. Maignan, *Cursus Philosophicus*, seconda edizione del 1673, pp. 489-517.
- 19. Ivi, p. 510.
- 20. Cfr. E. Grant, Much ado about nothing. Theories of space and vacuum from the Middle Ages to the Scientific Revolution, Cambridge University Press, Cambridge 1981, pp. 174-178.
- 21. Cfr. A. Romano, Mathematics and Philosophy at Trinita dei Monti: Emmanuel Maignan and his Legacy between Rome and France, in M. P. Donato, J. Kraye (a cura di), Conflicting Duties: Science, Medicine and

- Religion in Rome, 1550-1750, The Warburg Institute, Nino Aragno Editore, Londra-Torino 2009.
- 22. Il riferimento è al *Perspectiva Libri X* di Erazm Ciolek la cui prima
 edizione fu pubblicata a Norimberga
 nel 1536, a cura di Pietro Appiano, col
 titolo *Vitellionis mathematici doctissi-*mi seu optikés id est de natura ratione
 et proiectione radiorum quam vulgo
 perspectiva vocant.
- 23. E. Maignan, *Perspectiva horaria*, cit., premessa al *Lectori Benevolo*, pagina non numerata.
- 24. Manoscritto A, da Mersenne a..., in C. de Waard, A. Beaulieu (a cura di), Correspondance du P. Marin Mersenne, cit., vol. 14, lettera 1841, 1648, p. 442.
- 25. Lettera agli Efesini, 5, 13.
- 26. Manoscritto B, da Mersenne a Monsieur Hesselin, in C. de Waard, A. Beaulieu (a cura di), Correspondance du P. Marin Mersenne, cit., vol. XIV, lettera 1841, 1648, p. 451.

246 ALESSIO BORTOT 247 EMMANUEL MAIGNAN

I teleri dei *Miracolo della Croce.*Tra storia e riti cristiani

Cristian Boscaro

La ricerca presentata, che si inserisce all'interno di un progetto più ampio, esito del percorso formativo intrapreso all'interno della prima edizione del Master di secondo livello Iuav "MI-Heritage"¹, e nasce dalla volontà di sviluppare, in sede accademica, un supporto multimediale informativo che guidi il visitatore attraverso la storia e le opere che la Scuola di San Giovanni Evangelista² custodisce.

In particolare, il progetto mira ad essere un primissimo approccio all'analisi delle fonti storiche, dei documenti d'archivio, relative allo spazio e alle decorazioni contenute all'interno dell'ambiente più rappresentativo della Scuola: l'oratorio della Croce³.

Un attenzione particolare, inoltre, è stata dedicata allo studio e al tentativo di ricollocazione virtuale del ciclo di "teleri" dei *Miracoli della Croce*, opere queste, che hanno ornato le pareti dell'oratorio fino al 1806, anno della soppressione napoleonica della confraternita⁵.

La nascita della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista Il monumentale complesso della *fraternità di frati battuti*⁶, stretto tra le calli di impianto medievale della città lagunare, si affaccia su di un piccolo ma ricco campiello, separato dal resto della città da un prezioso *septo mormoreo*, realizzato tra il 1478 e il 1481 dallo scultore e architetto Pietro Lombardo (1435-1515).

Seconda per fondazione solamente a quella della Carità, la confraternita nasce nel marzo del 1261, presso la chiesa di Sant'Aponal (Sant'Apollinare) nel sestiere di San Polo e pochi anni più tardi, nel 1301, viene trasferita presso la chiesa di San Giovanni, da cui prenderà il nome, nella parrocchia di Santo Stefano Confessore. Successivamente, nell'ottobre del 1340, la confraternita ottenne dalla famiglia Badoer⁷ in affitto alcuni dei locali, parzialmente in rovina, posti al primo piano dell'antico ospizio per anziane indigenti e pochi decenni dopo, nel 1389, impegnandosi ad avviare di lì a poco i necessari lavori di recupero della fabbrica, acquistò l'intero edificio

L'importanza devozionale ed economica della Scuola, che non poteva ancora definirsi *Grande*, crebbe in modo particolare a partire 1369, grazie alla donazione, fatta da Philippe de Méziéres⁸ (1327-



1405), di un supposto frammento della Croce biblica intrisa del sangue di Cristo.

L'apparato decorativo

251

Già nei primi anni Ottanta del XIV secolo, la fabbrica iniziò ad arricchirsi di importanti decorazioni e, dopo il 1420, anche di un notevole ciclo pittorico opera di Jacopo Bellini (1396-1470), il maggiore artista veneziano dell'epoca.

Questo, rovinatisi precocemente, fu presto sostituito da un secondo ciclo di dipinti realizzati, tra il 1494 e i primi anni del Cinquecento, dal figlio Gentile (1429-1507), da Vittore Carpaccio (1465-1520), da Pietro Cristoforo Vannucci detto il Perugino⁹ e da alcuni collaboratori del Bellini tra cui Giovanni Mansueti (1465-1527), Benedetto Diana (1460-1525) e altri.

Il ciclo dei *Miracoli della Croce*, se pur realizzato dalle mani di cinque artisti diversi, fu concepito in una incredibile sintonia compositiva che mirava ad accrescere la devozione per la reliquia della Vera Croce e al contempo il prestigio della Scuola.

L'apparato decorativo si arricchiva quindi degli stupefacenti *teleri* del ciclo dei *Miracoli della Croce* in cui rivestono particolare interesse, per questo studio, l'unico dipinto eseguito da Vittore Carpaccio e due dei tre dipinti che furono affidati a Gentile Bellini. Questi, ambienta do gli episodi narrati nei luoghi dove la tradizione vuole avvennero veramente i miracoli, offrono un fedele ritratto della città lagunare, assumendo un forte valore di documento storico¹⁰.

Il ciclo di otto *teleri*, ora conservati, dal 1820, presso la sala XX delle Gallerie dell'Accademia, offriva e offre tuttora al visitatore una interessante doppia chiave di lettura, legata da un lato, agli aspetti più spirituali e devozionali e dall'altro, ad una precisa e puntuale testimonianza storica e topografica del tessuto urbano veneziano dell'epoca, in ui sono riconoscibili scorci di una città oggi mutati se non addirittura perduti. I *teleri*, nella loro collocazione originaria, grazie al realismo delle figure e delle ambientazioni urbane rappresentate, in qualche modo portavano la città all'interno della sala, affollandola di personaggi prelevati dalla quotidianità e dai rituali civili.

Entrando nella sala che li ospitava il visitatore aveva la sensazione di immergersi in una Venezia reale e pulsante, caratterizzata da una ricchezza materiale e spirituale, con un effetto di esaltazione e appartenenze reciproche fra la città e la religione¹¹. Ed è proprio questa stupefacente scenografia uno degli aspetti che il supporto multimediale, oggetto della presente ricerca, vuole riproporre.

I Miracoli della Croce

I teleri di Gentile Bellini e Vittore Carpaccio, due dei massimi esponenti del vedutismo veneziano, furono dipinti in un lasso temporale che va dal 1496 al 1524, mettendo in scena una fedele cronaca figurativa dei luoghi urbani, a follati di figure ritratte con minuzi di particolari, che ponevano in evidenza, oltre ad un profondo significato religioso, un forte contenuto civico, educativo e di pre tigio sociale.

Gentile Bellini, Processione in piazza San Marco e miracolo della guarigione del figlio di Jacopo de' Salis (1496)

Forse si tratta del dipinto più famoso e importante del ciclo. Viene considerato dagli storici uno tra i primissimi esempi di vedutismo veneziano. In esso la piazza e la basilica vengono rappresentate sotto un ampio angolo visuale che permette all'osservatore di abbracciare l'intera scena in cui sono visibili, oltre agli elementi già descritti, anche le architetture che ne costituiscono la scenografia

La scena rappresentata, che fa da maestoso sfondo alla processione del giorno di San Marco, mostra una straordinaria e fedele testimonianza di come si presentava nel 1446, prima del suo rinnovo cinquecentesco, il centro civile e religioso della città.

Se confrontassimo oggi il dipinto con la vista attuale, si potrebbe notare, sul lato destro, oltre alla mancanza della torre dell'Orologio e delle Procuratie Nuove, la presenza dell'antico campanile e dell'ospizio Orseolo, demolito durante la risistemazione sansoviniana della piazza; ma anche il pavimento antico in mattone rasato, i mosaici duecenteschi della Basilica (di cui oggi ne resta solo il primo arcone, a sinistra del portale d'ingresso) e la Porta della Carta che risulta ancora ricca di policromia. E infine, in primo piano, sono visibili alcuni confratelli della Scuola che partecipano alla processione con un elegante *soler* dorato alla processione dogale.

Filippo Pedrocco (1950-2014), in uno dei suo numerosi scritti, evidenzia come il telero offra "la minuta e lucida trasposizione delle imponenti architetture che si affacciano sulla piazza, frutto di una scrittura





di altissima qualità grafica che certo ha il suo precedente nei disegni del padre Jacopo"¹².

Gentile Bellini, Miracolo della reliquia della Croce al Ponte di San Lorenzo (1500)

Il dipinto raffigura, in un connubio tra rappresentazione di episodi di vita reale e temi sacri, un miracolo con cui si dichiara la propria appartenenza devozionale alla reliquia della Croce, secondo un tematismo grafico-rappresentativo comune ad altre figurazioni analoghe, e i particolare agli episodi in cui il corpo del Santo viene ritrovato in un determinato luogo e da una figura prescelta

Nella rappresentazione il reliquiario portato in processione per la celebrazione di San Lorenzo cadde in acqua in prossimità dell'omonima chiesa ma non affonda; vani risultano essere tutti i tentativi operati per recuperarlo, fino a quando lo stesso Andrea Vendramin, Guardian Grande della Scuola, scende in acqua per recuperarla.

Il dipinto, inoltre, mostra una impostazione compositiva quasi del tutto analoga a quella mostrata per la *Processione in piazza San Marco*, con al centro l'immagine dell'atto miracoloso e, in secondo piano nella scena, con minuziosa cura, offre uno scorcio di città ricco di particolari e di figure intente a svolgere le loro faccende quotidiane

Tra le molte figure che partecipano alla processione, possiamo ricon - scere, sulla sinistra, Caterina Cornaro, la patrizia veneziana Regina di Cipro, e le sue dame, mentre in primo piano, sulla destra, cinque uomini, probabilmente importanti membri della confraternita, appaiono inginocchiati in atto devozionale.

Vittore Carpaccio, Miracolo della reliquia della Croce al Ponte Rialto (1524)

L'opera si compone di tre momenti distinti: sulla destra, la processione che si sta recando dall'ossesso, attraversando il ponte di Rialto ancora in legno e con levatoio per permettere il passaggio delle navi con alte alberature; sulla sinistra in basso, l'ingresso del patriarca nella casa dove si trova l'ossesso e, sullo stesso lato ma in alto, l'ostensione della reliquia e la miracolosa guarigione operata sull'uomo posseduto. Il dipinto che, come detto, raffigura tre momenti distinti all'interno di una straordinaria veduta di Rialto, mostra con sorprendente realismo e straordinaria capacità descrittiva le architetture attigue in cui gli storici

dell'arte riconoscono: l'antico Fondaco dei Tedeschi, distrutto da un incendio nel 1505; i campanili delle chiese di San Giovanni Crisostomo e dei Santi Apostoli, prima del rifacimento del 1672; il porticato di Cà da Mosto, tuttora esistente (sulla destra). A sinistra, altrettanto riconoscibile, risulta essere l'insegna dell'Albergo dello Storione e la loggia del mercato.

Il pittore dissemina il telero di una infinità di precisissimi particolari e di personaggi con l'intento di offrire uno spaccato delle attività umane che si potevano vedere in un qualsiasi giorno di fine Quattrocento a Venezia.

Il supporto multimediale alla visita

Il progetto su cui si sta lavorando (ed ancora in fase di definizione dei suoi contenuti) prende origine da alcune specifiche richieste fatte dalla SGGE in merito alla possibilità di fornire e, in particolar modo, di archiviare le molte informazioni storico artistiche che ad oggi risultano depositate in differenti formati e spesso legate alla trasmissione orale, rendendole disponibili digitalmente.

Il progetto prende come ambito sperimentazione, non a caso, l'oratorio della Croce, l'elemento più significativo dell'intero complesso la cui comprensione necessita, oltre che degli approfonditi studi che ricercatori e storici dell'arte hanno condotto sul tema, anche dello studio della configurazione geometrico-spaziale dell'architettura dipinta su teleri un tempo ivi collocati, campo di specifico interesse del gruppo di ricerca. Il progetto è stato pensato suddiviso in tre fasi principali di lavoro: acquisizione dei dati, loro elaborazione e divulgazione dei contenuti. La prima operazione di acquisizione dei dati, inizialmente eseguita attraverso attività di ricerca bibliografica e di archivio, rivolta princ-palmente a reperire tutte le informazioni disponibili sulla Scuola e sui suoi apparati decorativi, ha consentito, in un momento successivo, e a seguito di una campagna di rilevamento digitale, la creazione di un clone virtuale, metricamente e cromaticamente corretto, dell'oratorio e dei dipinti conservati alle Galleria dell'Accademia.

Ultimate le due fasi descritte la ricerca ha interessato lo studio delle prospettive architettoniche contenute nei dipinti presi in esame, cercando, ove possibile, di individuare l'intorno spaziale usato dai pittori per ambientare gli eventi miracolosi.

Il progetto può essere quindi inteso come un caso-studio circoscritto,



una sorta di laboratorio dove si è voluto sperimentare, mettere a sistema e visualizzare graficamente una serie di informazioni di carattere storico, religioso, civile e artistico-architettonico utili alla sempre maggiore comprensione del Bene culturale e che potrà essere riproposto anche in altri contesti di lavoro.

Nella consapevolezza che le tecnologie digitali ricopriranno un ruolo sempre più importante nell'archiviazione e nella fruizione della conoscenza, il progetto è stato concepito in maniera più ampia, non essendo esclusivamente finalizzato alla realizzazione di un ausilio inform tivo, utile alla sola visita della scuola e in maniera virtuale del ciclo dei "miracoli della Croce" ma, in maniera *inversa*, come un sistema che consenta al visitatore delle Gallerie dell'Accademia, attraverso una *app* appositamente concepita, una visione virtuale del luogo per le quali queste stupefacenti opere erano state pensate.

In tal modo l'osservatore, trasferito al centro di una nuova esperienza visiva e gnoseologica, potrà consapevolmente interagire con l'opera ed acquisire tutte le informazioni storico, archivistiche, topografiche e artistiche messe a disposizione dal team di studio.

Con questo progetto si è tentato di dare una risposta ad una specifica esigenza del mercato fruitivo dei Beni Artistici e Architettonici, sperimentando uno delle possibili applicazioni che oggi consentono i sistemi di implementazione informativa all'interno degli enti museali, un mezzo che permette di rendere l'osservatore partecipe, coinvolgendolo con espedienti che le odierne tecnologie mettono a disposizione.

Note

- 1. "MI-Heritace" Master di secondo livello Iuav in Multimidia Interactive Heritage.
- 2. Le scuole, attive a Venezia come associazioni di lavoratori già dall'XI secolo, erano confraternite di laici di ceto medio uniti da una comune devozione o verso un medesimo santo protettore o dall'appartenenza alla medesima arte di mestiere o, ancora, da una comune origine nazionale, con lo scopo di fornire sia reciproca assistenza sia per opere di carità materiale e spirituale.
- 3. L'oratorio della Croce dalla fine del Trecento ospita la famosa reliquia della Croce. I restauri che lo interessarono nel Settecento ne hanno modificato la spazialità e le de-corazioni trasformandone in definitiva il significato
- 4. "Telero", termine che deriva dalla parola veneta *teler* "telaio", è un tipo di pittura che utilizzava tele di vaste proporzioni applicate direttamente ad una parete e dipinte con colori ad olio. Questo supporto pittorico, tipico dell'arte veneziana, permette di ovviare in parte ai danni dovuti alla presenza di elevate quantità di umidità.
- 5. Il ciclo di otto "teleri", non più visibili nella loro collocazione originaria a seguito della soppressione della confraternita durante il periodo napoleonico (1806) e ora, dopo la confisca demaniale, conservati dal 1820 presso la sala XX delle Gallerie dell'Accademia.

- 6. Schole batutorum, Scuole di devozione della seconda metà del Duecento in cui i confratelli praticavano come particolare forma di devozione, la disciplina e l'autoflagellazione, e la cui nascita è quasi certamente riconducibile al movimento dei Flagellanti che interessò la penisola italiana dal 1260.
- 7. La famiglia patrizia la cui ospitalità e patrocino furono determinanti per lo sviluppo della Scuola.
- 8. Tradizione vuole che a Philippe de Méziéres, Gran cancelliere dell'ordine di Gerusalemme e di Cipro, furono affidati nel 1366 dal patriarca di Costantinopoli alcuni dei frammenti della Vera Croce intrisi del sangue di Cristo, trafugati a Gerusalemme da alcuni frati.
- 9. Il dipinto attribuito al Perugino risulta andato distrutto e sostituito già alla fine del Cinquecento
- 10. R. Cammati, Arte Misteri e Segreti a Venezia, Gentile Bellini e Vittore Carpaccio: l'immagine di Venezia del XV secolo, in www.venicecafe.it.
- 11. C. Vazzoler, *La scuola Grande di San Giovanni Evangelista*, Marsilio, Venezia 2005, p. 53
- 12. F. Pedrocco, *La pittura della Serenissima. Venezia e i suoi pittori*, Electa, Milano 2010, p. 49.

258 CRISTIAN BOSCARO 259 I TELERI DEI MIRACOLO DELLA CROCE

Philibert de l'Orme tra sapere pratico e speculazione teorica

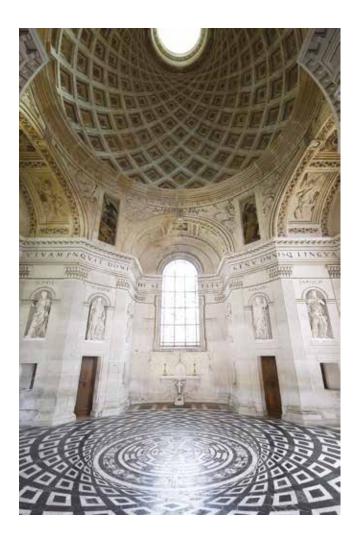
Antonio Calandriello

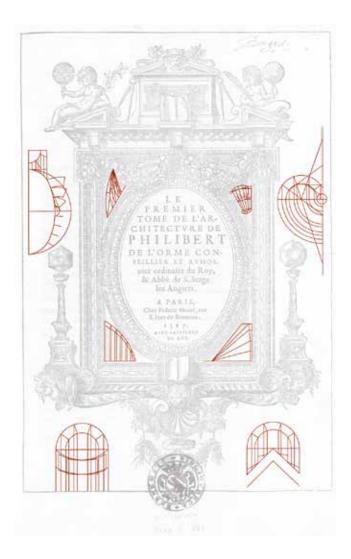
Il Rinascimento è stato uno dei periodi storici più prolifici in termini di produzione trattatistica. Non c'è disciplina – meccanica, geometria, pittura, gnomonica, musica, chirurgia, legge, divinazione – dove, sotto diverse titolazioni ("Arte di", "Trattato di") non compaia una ricapitolazione sistematizzata della conoscenza pratica. Questi "trattati" che nascevano con lo scopo di fornire una risposta ad una specifica domanda pedagogica, svolsero il non secondario compito di fornire a ciascuna disciplina una dignità e un *pedigree* culturale. Questa evoluzione costringeva a rintracciare i propri modelli archetipici nell'opera degli antichi del mondo greco-romano, ciascuna disciplina possedendo i propri eroi, storici o mitologici.

Questi miti, nel caso dell'architettura, risiedono in quella che Chastel ha definito la *tradition imaginative*¹, vale a dire il credere nell'esistenza di quelle opere perdute – capolavori verosimilmente mitici celebrati dai poeti, come gli edifici leggendari di Dedalo, poi dimenticati nel Medioevo – che hanno ispirato le grandi realizzazioni architettoniche del passato. Lo stesso è avvenuto per una scienza, anch'essa perduta, ossia quella che permise di realizzare opere indubbiamente straordinarie come le Piramidi o il Pantheon di Roma. Questa "tradizione immaginativa" ha anche permesso di mantenere inalterata nel tempo la reputazione di Vitruvio, il cui prestigio ne ha preservato il notevole valore simbolico, grazie al miraggio di un trattato fantasma esaltato ancor prima di conoscerne il suo testo².

L'ampia richiesta di trattati, grazie alla straordinaria vitalità delle professioni, si rese necessaria al fine di definire delle linee guida atte garantirne un'evoluzione autonoma. Questa domanda si scontrò spesso con delle difficoltà congiunturali: la mancanza di un vocabolario sufficientemente ampio inerente le nozioni pratich ³, da un lato; l'imperfezione dei grafici e l'inesattezza dei riliev ⁴ con cui spesso queste opere venivano illustrate, dall'altro.

Il dialogo architettonico, sotto forma trattatistica, per potersi evolvere in maniera sistematica, richiese da parte degli autori lo sforzo di sviluppare preliminarmente due principali linguaggi: quello letterario e quello grafico. Francesco di Gio gio Martini (1439-1502) a tal proposito scriveva:





Quando tali autori concordassero la scrittura col disegno, molto più apertamente si potrebbe giudicare, vedendo il segno con significato: e così ogni oscurità sarebbe tolta via ⁵

La traduzione della pratica in termini teorici, ovvero la codificazione scientifica di questi saperi, necessitava di altri due elementi: la co ponente scientifica, e quindi il riferimento alla matematica e alla gemetria, e la componente storica, o archeologica, dunque il riferimento ai resti visibili di un'architettura di un'epoca precedente. Tutto questo ovviamente fu oggetto di speculazione da parte degli architetti: si parti dal pretesto pedagogico, per arrivare ad elevare l'architettura ad *arte liberare* in quanto diretta discendente delle scienze esatte.

Quanto sopra detto è riscontrabile nella struttura di quasi tutti i trattati rinascimentali italiani, e sulla misura di questi, gli autori stranieri realizzarono le loro opere, adeguando ai bisogni nazionali le conoscenze acquisite dai maestri italiani, come nell'emblematico caso dell'opera scritta di Philibert de l'Orme (1514-1570) oggetto del presente saggio.

De l'Orme fu uno dei massimi interpreti dell'architettura rinascimentale francese, il suo "pensiero" sviluppandosi essenzialmente in due periodi di formazione: l'apprendistato come *maitre-maçone* a Lione, avvenuto in giovane età, a cui segue immediatamente dopo un viaggio in Italia. A Roma de l'Orme ebbe la possibilità di frequentare i membri dell'alto clero, grazie all'amicizia che lo legava al Cardinale Jean du Bellay (1492-1560). Questi anni furono sicuramente prolifici, e ritornato in patria il giovane Philibert divenne uno dei massimi esperti francesi dell'architettura italiana. Il coinvolgimento in campagne archeologiche e i lunghi periodi passati a rilevare i maggiori monumenti della Roma antica – che influenzarono in maniera impo tante il suo linguaggio espressivo e quello francese a lui successivo – gli fornirono quel *background* culturale che gli permise di poter dar vita a ciò che lui stesso definì "stile alla francese".

Quello che qui più interessa è sicuramente il "pensiero" stereotomico delormiano o, citando Philippe Potié, il suo "pensée constructive". Questo "pensiero" è il riflesso del lungo apprendistato che svo se a Lione, durante il quale de l'Orme apprese i segreti corporativi dell'*art du trait*10 che lo porteranno ad essere in grado di realizzare opere di straordinaria complessità, come quelle che ancora oggi è

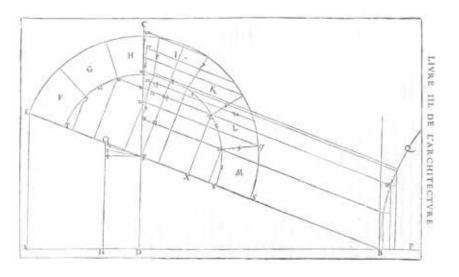
possibile ammirare presso il Castello di Anet, utilizzando congiunti lapidei che si sostenevano senza l'aiuto di alcun legante. Inoltre, questi anni di pratica nei cantieri si travaseranno in una sistematizzazione teorica, allorché de l'Orme, interrompendo il segreto massonico, pubblicherà per la prima volta in Francia nel 1567, all'interno del *Le Premiere Tome dell'Architetcture*, due libri, specificatament il III e il IV, dedicati alla stereotomia¹¹. Questa decisione, di rivelare i saperi finora gelosamente custoditi dalle corporazioni dei *maitre-maçones*, avviene in un clima di rivalutazione istituzionale della figura dell'architetto: infatti, sarà proprio de l'Orme ad intr durre in Francia, come aveva già fatto Brunelleschi in Italia ed Herrera in Spagna, quello spazio di riflessione, concezione e invenzion riservato al progetto, prerogativa esclusiva proprio della nuova figur professionale incarnata dall'architetto.

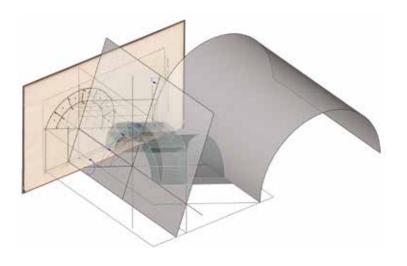
L'avvento di questa nuovo approccio, comportò una revisione generale dei ruoli: teoria e pratica si separarono nettamente, la prima divenendo appannaggio dell'architetto, la seconda invece essendo riservata ai *maitre-maçones*. Il *trait geometrique* dunque passa nelle mani dell'architetto e diviene inaccessibile proprio ai lapicidi che, per secoli, avevano gelosamente custodito quello che era il loro sapere.

La pubblicazione del trattato delormiano sancì definitivamente, alm - no in modo unilaterale, quale fosse il ruolo dell'architetto nella società coeva e stabilì nuovi criteri gerarchici nel cantiere: si creò così una netta divisione tra architetti-disegnatori e mastri-costruttori. Ma fu la giusta combinazione tra opposti, tra arti liberali e arti meccaniche, tra teoria e pratica, ad aprire le vie dell'arte all'architetto, differenziandolo dal *maitres-maçones*. Il "principe pragmatique" così definito da Potié, descrive perfettamente la linea di pensiero di de l'Orme, quando afferma:

Questo ci fa senza dubbio pensare che oggi esistano pochi veri architetti, e che molti dei quali si fregiano del titolo, debbano essere piuttosto chiamati *maitres-maçones*, che in altro modo. Questo perchè alcuni si sono voluti esercitare solamente nelle opere manuali, senza preoccuparsi della conoscenza delle lettere, il che ha fatto si che non abbiano saputo fare nulla nei loro lavori che abbia acquisito degna reputazione. Altri, al contrario, si sono fermati alle sole lettere e dimostrazioni geometriche, senza applicarle

265





Philibert de l'Orme, Le Premiere Tome de l'Architecture, Livre III, Chapitre V, fol. 59 r°

Ipotesi di ricostruzione in ambiente digitale tridimensionale del *trait* in vista assonometrica. Elaborazione digitale di A. Calandriello all'opera, essi hanno seguito solo l'ombra dell'architettura, senza pervenire in alcun modo alla conoscenza ed all'uso di tale arte, di cui Vitruvio ha a lungo discusso nel suo trattato.¹³

L'autore prosegue la sua dimostrazione riguardo l'opposizione tra teoria e pratica, così concludendo:

Quelli che hanno voluto congiungere ed accoppiare l'una con l'altra, le lettere e la disciplina con la pratica dell'arte, o se preferite, la teoria con la detta pratica, questi, io dico, in quanto persone ben fornite di ogni sorta d'armi ed equipaggiamento, hanno raggiunto grande reputazione e il fine delle loro aspettative ¹⁴

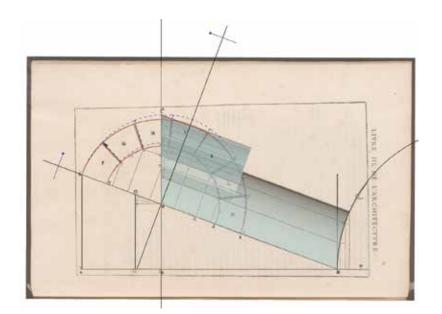
La figura del maitre-maçon, in questo clima di generale revisione dei ruoli, viene di conseguenza relegata al rango di semplice esecutore, quindi destinato solamente ad operazioni di traduzione iletica del disegno dell'architetto, a cui spetta invece il lavoro intellettuale, il cui focus risiede nel dominio dell'art du trait. Per l'architettura in pietra francese infatti, il vero tramite esecutivo dell'opera, al di là delle altre tipiche rappresentazioni, era costituito dal trait, vale a dire da quella tecnica rappresentativa che permetteva di tracciare grafici di costr zione dell'*appareil* degli elementi in pietra da taglio, e di definire la forma di ogni singolo concio, attraverso il disegno delle sue facce. Appropriarsene quindi significava possedere il tramite comunicativo a traverso cui dialogare con le maestranze: in altri termini, controllare le istruzioni da impartire ai maestri scalpellini. In questo modo era soddisfatta un'altra prerogativa dell'architetto: "savoir bien commander" 15. Il trait diventa elemento fondamentale intorno al quale ruota questa divisione, anche se sembra molto strano che un elemento appartenente ad un'arte così meccanica, quale quella del taglio della pietra, possa essere entrato a far parte del mondo delle arti liberali: è però probabile, come sostiene Robin Evans, che il trait, similmente alla geometria, fosse una disciplina a cavallo di confini non ben definiti e dunque no appartenente a nessuno dei due mondi, né a quello pratico né a quello teorico¹⁶. Nel frontespizio de *Le Première Tome*, sembra raffigurata, con involontaria ironia, questa ambigua posizione dei traits che vengono collocati, come ripensamenti, negli interstizi liberi. "Il loro rapporto con la cornice ornata", scrive ancora Evans, "con il suo chiaro

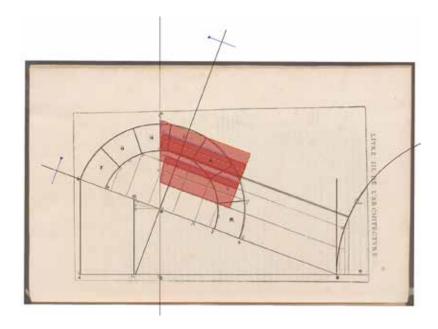
messaggio di decentramento, è reso problematico dal fatto che non appartengono alla stessa storia"¹⁷.

I maestri scalpellini non avevano mai tentato, in quanto fortemente legati alla pratica di cantiere, di sviluppare teoricamente questi concetti sulla base di un linguaggio matematico-geometrico. De l'Orme, nel tentativo di elevare l'arte del trait al rango delle arti liberali, resta in equilibrio dialettico tra un linguaggio teorico e uno pratico, ma la deriva che assume il testo è inevitabilmente pragmatica¹⁸. Se da un lato la causa di questa propensione andrebbe ricercata nei destinatari dell'opera – di fatto era un testo indirizzato al committente, a quei maîtres d'œuvre che ignorano "la facone de bien bâtire" 19, dall'altro non si può tralasciare la cultura matematica²⁰ di de l'Orme, che gli avrebbe permesso di fornire un'astrazione teorica all'arte del trait. Indagare sull'effettive conoscenze scientifiche di de l'Orme esula dai limiti di questo saggio²¹, ma è utile qui ricordare che l'architetto faceva spesso riferimento agli Elementi di Euclide all'interno del suo trattato, tuttavia non investigandone criticamente i problemi e i teoremi. La dimostrazione di ciò risiede nel fatto che de l'Orme commetteva una serie di errori procedurali, in termini espositivi, che vennero messi in luce anche dai matematici dell'epoca che mostrano tutte la loro diffidenza circa alcuni trait géométrique. Ed è de l'Orme stesso a dire:

 $[\dots]$ impiegherò anche a rivedere Euclide e ad accomodare la sua teoria con la pratica della nostra architettura $[\dots]$.²²

Al termine dell'implicito elogio ad Euclide, de l'Orme fa seguire un lungo discorso circa le enormi difficoltà di decifrazione dei *trait*, che farebbero presuppore una discendenza diretta di questa tecnica dalla tradizione euclidea. Per Evans però non è così: infatti la "geometria" di de l'Orme è da lui considerata più platonica e proiettiva che vitruviana ed euclidea. La giustificazione risiederebbe nel fatto ch nei tredici libri degli *Elementi* non c'è nessun riferimento, o un solo caso, che faccia pensare ad un ricorso ad operazioni proiettive, e aggiungerei nemmeno proto-proiettive, che invece sono sottese all'*art du trait*²³. Quanto osservato da Evans porterebbe, come suggerisce De Carlo, a dover indagare le eventuali relazioni che sussistono tra il *trait* e i principi che Euclide enuncia all'interno della sua opera sull'ottica²⁴. Un recente studio condotto da chi scrive su alcuni dei *traits* proposti





Ipotesi di ricostruzione in ambiente digitale tridimensionale del *trait* in vista frontale. Elaborazione digitale di A. Calandriello

Ipotesi di ricostruzione in ambiente digitale tridimensionale de*l trait* in vista frontale; individuazione dei *panneaux de joint*.

Elaborazione digitale di A. Calandriello

da de l'Orme all'interno del suo trattato si è svolto proprio in questa senso, cercando dunque di capire se alla base dei grafici dei *trait* e della relative spiegazioni che li accompagnano, ci fosse da parte di de l'Orme una consapevolezza teorica, circa le operazioni di proiezione e sezione tipiche della stereotomia – e comuni a tutti i metodi di rappresentazione – oppure se fosse ancora fortemente legato alle pratiche di cantiere, ossia vincolato agli aspetti pratici, tattili, delle operazioni manuali.

Lo studio ha riguardato il *trait* proposto nel *Libro III* al capitolo V del *Première Tome*²⁵, è consistito nell'analisi critica e nella sua restituzione volumetrica e spaziale. All'interno dello spazio virtuale del modellatore digitale 3D, si è cercato di ricostruire le geometrie "nascoste" sottese all'oggetto architettonico in esame. Si è cercato poi di individuare quali siano state le operazioni proiettive (o più correttamente proto-proiettive) e di ribaltamento *in situ* che de l'Orme adottò per la costruzione di questi *traits* e come queste si configurino nello spazio. La ricostruzione digitale, quindi, è stata necessaria al fine di compredere la composizione formale dell'oggetto architettonico descritto dal *trait*, ma anche per tradurre e capire come si atteggino spazialmente le operazioni che de l'Orme compie sul piano. In alcuni casi è stato necessario anche svolgere un lavoro filologico sui lemmi che de l'Orme utilizza per descrivere le operazioni proposte al lettore.

Dall'esperienza dell'analisi grafica così condotta su uno dei *trait* – corroborata dalla ri-lettura filologica del trattato, da cui sono emerse osservazioni interessanti, qui omesse per brevità – è emerso che non sussiste un chiaro rapporto biunivoco tra l'oggetto e la sua rappresentazione. Il pensiero di de l'Orme è ancora riflesso di procedure pratiche di cantiere, di modelli fisici che probabilmente lui aveva modo di osservare e su cui agiva *in corpore vivi*, riportandole poi sulla carta attraverso i grafici ben noti. Il mondo iletico di de l'Orme è ancora lontano da un mondo completamente astratto, capace di originare processi omologici e generalizzazioni di carattere matematico-dimostrativo. Piuttosto si potrebbe definire la logica delormiana come proto-omotetica, un luogo concettuale dove le immagini degli oggetti si spostano e traslano tramite movimenti rigidi o rotazioni, operazioni facilmente riproducibili con un compasso, strumento a lui caro²⁶.

ANTONIO CALANDRIELLO

Note

- 1. Cfr. A. Chastel, *Les traités: un probléme*, in A. Chastel, J. Guillaume (a cura di), *Les Traités d'Architecture de la Renaissance*, Picard, Parigi 1988, p. 9.
- 2. Cfr. Ivi, pp. 9-12.
- 3. Lo stesso de l'Orme lamenterà la mancanza di vocaboli francesi che descrivessero con esattezza alcune operazioni o degli elementi architettonici, e dunque era costretto ad attingere dalla lingua italiana alcuni vocaboli per fronteggiare queste lacune.
- 4. Il rilievo e lo studio degli edifici antichi, precedenti cioè a ciascuna generazione di trattatisti, ha costituito fin dall'antichità uno dei modi di trasmissione del sapere.
- 5. Cfr. F. di Giorgio Martini, *Trattato di architettura civile e militare*, C. Promis (a cura di), Torino 1841, libro VI, capo IV.
- 6. In riferimento al "pensiero costruttivo" di P. Potié. Cfr. P. Potié, *Philibert de l'Orme: figures de la pensée constructive*, Editions Parenthèses, Marsiglia 1996.
- 7. Il cardinale du Bellay lo coinvolse, insieme al segretario del cardinale Ippolito d'Este (1479-1520), un certo Valesio, in alcune attività archeologiche che gli consentono di familiarizzare con le opere dell'antichità classica. Cfr. A. Blunt, *Philibert de l'Orme*,

- Zwemmer, London, 1958; tr. it. di M. Morresi, *Philibert de l'Orme*, Electa, Milano, 1997, p. 11.
- 8. Molti dei disegni si ritrovano nel suo trattato come, per esempio, i dettagli di elementi architettonici del teatro di Marcello o del Colosseo.
- 9. Le conoscenze che oggi conflu scono all'interno della scienza della rappresentazione, nello specifico della Geometria Descrittiva e nelle sue applicazioni, derivano da un ambito scientifico piuttosto versatile, che si sviluppò distintamente in tre ambiti pratici: la stereotomia, la prospettiva e la gnomonica. I saperi pratici dei maestri scalpellini posero quindi le fondamenta dello sviluppo scientifico della scienza della rappresentazione, specificatamente per l'evoluzione delle proiezioni ortogonali, ampiamente sviluppate dai matematici e dagli scienziati francesi. Cfr. G. Loria, Storia della Geometria Descrittiva, Hoepli, Milano 1921.
- 10. Arte del tracciato. Identificava quella scienza che dopo il 1644, grazie a Jacques Curabelle (1585-16?), prenderà il nome di stereotomia.
- 11. I restanti libri sono frutto della tesaurizzazione della sua esperienza come sovraintendente alle fabbriche reali, mansione che svolse durante tutto il regno di Enrico II di Francia.
- 12. Cfr. P. Potié, op. cit., pp. 39-40.
- 13. "De là il nous faut indubitablement penser qu'il y a aujourd'hui peu de vrais architectes, et que plusieurs qui s'en attribuent le nom doivent plutôt être appelés maîtres maçons qu'autre-

ment. Car les uns se sont seulement voulus exercer aux œuvres manuelles. sans se soucier de la connaissance des lettres et disciplines, qui a été cause qu'ils n'ont tant su faire pour leurs labeurs qu'ils aient acquis grande réputation. Les autres tout au contraire se sont arrêtés aux lettres seules, et démonstrations géométriques, sans les appliquer à l'œuvre, qui a fait que seulement ils ont suivi l'ombre de ce beau corps d'architecture sans aucunement parvenir à la vraie connaissance et usage de l'art, ainsi que Vitruve a fort bien discouru au commencement de son œuvre". P. De l'Orme, Le premier tome de l'architecture. Fédéric Morel. Paris 1567, fol. 1 v.

14. "Ceux qui ont voulu conjoindre et accoupler l'un avec l'autre, c'est-à-dire les lettres et disciplines avec l'usage et pratique de l'art, ou si vous voulez la théorique avec ladite pratique, ceux là, dis-je, comme gens bien garnis de toutes sortes d'armes et équipage, sont incontinent parvenus à grande réputation et au bout de leur attente." *Ibidem*.

15. P. De l'Orme, *op. cit.*, fol. 2 v. Per approfondimenti vedi P. Potié, *op. cit.*, pp. 40-43.

16. Cfr. R. Evans, *The projective cast:* architecture and its three geometries, The MIT Press, Cambridge (MA), London 1995, p. 205.

17. Ivi, pp. 199-200.

18. La critica riguardo all'interpretazione che de l'Orme fornisce del *trait* Medioevale è data dal rapporto con i teorici successivi. Francois Derand (1590-1644), sulla stregua delormiana,

offre ancora una visione pragmatica del *trait*. Girard Desargues (1591-1661), seppur dichiarandosi un pratico, fornisce una interpretazione teorica estremamente complicata; Amédée François Frézier (1682-1773), autore di un trattato enciclopedico sulla stereotomia, supportato anche dalle successive scoperte in campo matematico, sceglie l'astrazione teorica.

19. "Come costruire bene".

20. Intesa come la conoscenza di una delle arti del *quadrivium*: aritimetica, geometria, astronomia e musica.

21. A tal proposito, rimando allo studio di Manceau, che propone un'interessante studio circa le conoscenze matematiche di de l'Orme, mettendo in luce gli errori che commette nel riportare alcuni problemi omologhi ai teoremi euclidei de gli Elementi. Questi errori deriverebbero da un lettura disattenta dell'autore greco, che viene studiato attraverso la Géométrie pratique del 1551 di Charles de Bovelles, che come evidenzia Manceau è afflitto da alcuni errori di interpretazione delle preposizioni euclidee. Cfr. J. P. Manceau, La culture mathématique de Philibert De l'Orme, in F. Lermerle, Y. Pauwels, Philibert De l'Orme. Un architecte dans l'historie, Brepols, Paris 2015, pp. 191-198.

22. "[...] j'emploierai aussi à revoir Euclide et accommoder sa théorique avec la pratique de notre architecture lui accompagnant Vitruve [...]" cfr. P. de l'Orme, *op. cit.*, fol. 62.

23. Cfr. R. Evans, op. cit., p. 200.

24. Cfr. L. De Carlo, 'La pietra dise-

ANTONIO CALANDRIELLO

gnata', Riflessioni intorno a un saggio di Robin Evans, in R. Migliari (a cura di), Il disegno e la pietra, Gangemi, Roma 2000, pp. 55-80.

25. Nello specifico, il *trait* proposto nel *Libro III* al capitolo 5. P. De l'Orme, *op. cit.*, fol. 59.

26. Per approfondimenti circa lo studio segnalato rimando a A. Calandriello, *De l'Orme's graphics language: between stereotomy and orthogonal proto-projection*, in L. Cocchiarella (a cura di), *ICGG 2018 – Proceedings of the 18th International Conference on Geometry and Graphics*, Springer International Publishing, Milano 2018, pp. 1859-1869.

273

Geometria e Metafisica. Lo spazio della creatività nell'opera di Kazuo Shinohara

Giorgia Cesaro

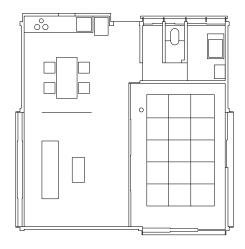
Nel settembre del 1981, in un articolo pubblicato in "The Japan Architect" intitolato Towards Architecture¹, Kazuo Shinohara² dichiarava frontiera della sua architettura residenziale, o della "nuova macchina", quella di "indicare chiaramente un nome e una nazionalità", riassumendo così sia la sua simpatia per il concetto modernista di progettazione⁵, apparso oltre mezzo secolo prima, sia la sua distanza dalla manifesta volontà di anonimia della cosiddetta architettura internazionale. Per Shinohara quindi il soggetto artistico è, innanzi tutto, un soggetto collettivo, una comunità, un popolo, un'etnia. Un ambito sentimentale, questo che si sente echeggiare nelle parole di Shinohara, evidentemente radicato nelle trame intessute dalla "storia sociale dell'arte" di Arnold Hauser e dalla "psicologia dei popoli" (Völkerpsychologie) di Wilhelm Wundt, interessate a rivolgersi ad altre sfere dell'umanità per cogliere l'intima essenza della creatività⁶. Non è certo questo il luogo per approfondire tali concezioni, ormai fin troppo dibattute, tuttavia preme sottolineare che la loro lunga stagione nella storia e nella critica dell'arte non è da ignorare, in particolare se ancora oggi si ripropongono quegli stessi interrogativi sulle norme dell'invenzione. Non si suggerisce allora di cercare nelle teorie della "storia sociale dell'arte" la risposta all'esigenza, oggi ovvia e condivisa, di giudicare l'arte iuxta propria principia, evitando cioè di analizzarla secondo canoni a essa estranei. Piuttosto, ciò che interessa qui è far cadere l'accento sul fatto che quanto più ovvie, radicate e costanti sono le pratiche sociali tanto più esse sono sottaciute, implicite e iscritte nell'opera. Agli studiosi, quindi, il compito di codificare tali pratiche, di estrarre dai documenti una loro possibile descrizione e di ricostruire pazientemente i meccanismi della loro modificazione. Si può allora iniziare dicendo, parafrasando il ragionamento di Salvatore Settis nella sua introduzione al testo Case D'Artista⁷, che mentre l'architetto moderno, favorendo la collaborazione fra committenza, altri architetti e artisti, si era concentrato sull'opera per collocarla, fra deduzioni tecnologiche e citazioni dall'antico, entro definite tipologie, l'opera che rivela intenzionalmente l'identità individuale dell'architetto pone nuovamente il problema sull'autore, sul suo statuto d'artista,

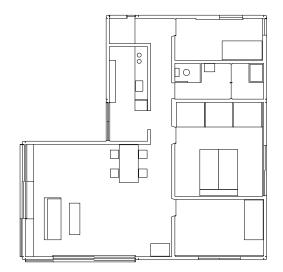
per sostanziarne, in un catalogo d'opere, lo stile personale. Si può però continuare dicendo che l'opera identità nazionale, quella cioè che appartiene a specifiche pratiche sociali e determinati rituali culturali, porta inevitabilmente l'autore a orientare la propria attenzione su una condizione che, senza tralasciare le precedenti, tende a centrare la questione sul fruitore, cioè sulla ricezione dell'opera da parte di un pubblico che è (o deve essere) educato alle norme socio-culturali inscritte nell'opera. Poiché produzione e ricezione dell'opera sono entrambe caratterizzate da uno specifico campo di competenza – la logica i terna propria d'ogni stile d'autore e l'orizzonte d'attesa8 del fruitore - l'opera viene a caratterizzarsi come il luogo, fisico e intellettuale, in cui l'attività produttiva e quella ricettiva s'intrecciano, sollecitandosi e modificandosi in una reciproca e vitale rincorsa di formazione e infomazione⁹. A partire da questo nuovo contesto, anche il problema a cui ci si vuole qui dedicare, quello dell'opera dell'architetto Kazuo Shinohara, assumerà, allora, altro senso e altra dimensione. Al di là delle singole case progettate da Shinohara, casi studio che nella serie hanno valore di esperimento, ciò che preme qui è dare risposta a quello che emerge come l'interrogativo di fondo, cioè: se e come si caratterizza lo spazio della sua opera, il luogo della creatività.

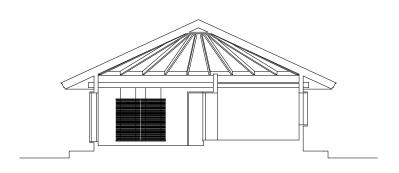
Proprio perché il nome, la firma d'autore, ha giocato un ruolo impotante nella definizione dell'architettura di Shinohara, il problema sullo spazio, modellare cioè un crescente spazio di libertà d'invenzione, è stato per lui sicuramente importante. In effetti, ragionando sull'idea di spazio e concentrandosi sulla genetica delle forme, sui loro sviluppi e mutamenti nella storia dell'architettura, in un articolo apparso nel 1964 intitolato *The Three Primary Spaces* ¹⁰ Shinohara aveva ipotizzato l'esistenza di "tre spazi primari" per mezzo dei quali l'architetto definisce i valori formali della propria opera: lo "spazio funzionale", lo "spazio decorativo" e lo "spazio simbolico". Seppur indipendenti l'uno dall'altro, secondo Shinohara, questi tre tipi di spazio coesistono, dai tempi più remoti a oggi, in ogni opera d'architettura. Nell'articolo si legge, infatti, che gli "spazi funzionali" si caratterizzano come quelli che rispondono alle esigenze fondamentali dell'esistenza umana; gli "spazi decorativi" come quelli che fissano in oggetti plastici il traboccare delle emozioni; e, a differenza di questi ultimi in cui "la coscienza si concentra sul processo decorativo...", gli "spazi simbolici" sono quelli in cui "...la coscienza s'innalza al processo direttamente

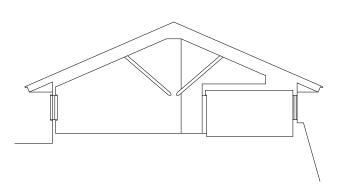
connesso alle 'cose'"11. Convinto che "il simbolismo [...] è l'essenza della straordinaria personalità del popolo giapponese"12, in qualità d'autore, cioè "promotore, colui che inventa cose nuove per forza del suo ingegno"13, Shinohara aveva allora concluso l'articolo indicando che "[se] per creare nuovi spazi funzionali e decorativi è fondamentale scoprire nuovi prototipi architettonici [...] per la creazione di nuovi spazi simbolici è indispensabile [invece] partire da un punto di vista differente, è necessario cioè tentare di scoprire ciò che è essenziale alla creazione del puro spazio simbolico"¹⁴. Un invito alla ricerca sicuramente rivolto a se stesso e ai suoi contemporanei, ma anche a tutti quelli che si apprestano a interpretare la sua opera, a studiarne e analizzarne gli elementi formali. Da punto di partenza potrebbe essere utile allora presentare qui le riflessioni elaborate del matematico e losofo Pavel Florenskij nelle prime decadi del Novecento in occasione delle sue lezioni agli studenti di architettura dell'Accademia russa di scienze artistiche (RAChN)¹⁵, e recentemente raccolte in un testo dal titolo Lo spazio e il tempo nell'arte¹⁶. In esso, Florenskij rileva come l'analisi della spazialità sia la prima e più importante questione da porsi per comprendere un'opera d'arte figurativa (ma anche plastica, se pensiamo all'architettura), e chiarisce immediatamente il postulato rammentando che lo spazio, prima ancora di essere l'oggetto di una scienza specialistica, la geometria, è l'oggetto proprio e originario della filosofia, cioè quello che prefigura la formazione di qualsiasi stema di pensiero consistentemente elaborato (tra cui, naturalmente, si annovera anche quello del progetto). Florenskij ci porta così a ragionare sul fatto che quegli aspetti e peculiarità della vita, che la filosofia la scienza fissano attraverso simboli logici, nell'opera d'arte trovano le loro formule d'espressione nello spazio. Semplificando molto (ma non troppo), si può dire allora che lo spazio dell'opera si caratterizza come una forma di comprensione della vita parallela e corrispondente a una formula astratta del pensiero. Capiamo così che il problema sullo spazio non può assolutamente essere considerato un problema secondario, nemmeno rispetto alla sua stessa espressione plastica. In effetti, come nota Florenskij, sebbene l'opera si realizzi attraverso il programma, la materia e i mezzi tecnici, questi non la caratterizzano in modo sostanziale, come invece fa la struttura del suo spazio; modificandoli, infatti, l'opera perderebbe sicuramente di vigore, ma non annichilirebbe, di per sé, non smetterebbe di essere. Al contrario, se l'opera perdesse

276 GIORGIA CESARO 277 GEOMETRIA E METAFISICA









la sua spazialità cesserebbe di esistere, e il programma, la materia e i mezzi tecnici, pur rimanendo tali a se stessi, non potrebbero evitarne l'annullamento. Prendendo a prestito le parole di Florenskij, si può dire quindi che "lo spazio [...] è il nocciolo" dell'architettura, "è la *forma* stessa dell'opera", "ciò che si dà creativamente"¹⁷.

Giunti a questo punto della riflessione, capiamo che una tale tensi - ne a misurare lo spazio della creatività, necessita, per sua natura, di strumenti cui appoggiarsi: in primo luogo le opere stesse, le loro rappresentazioni in immagini, ma anche le teorie e le dichiarazioni degli architetti, le reazioni e i commenti dei contemporanei, dei posteri, e così via. Oltre ai disegni di alcune case, allora, non sarà sforzo vano riportare qui anche le parole di Shinohara che, in *A Theory of Residential Design*¹⁸, descrivono il suo processo creativo. A proposito della "forza della semplificazione ¹⁹, infatti, leggiamo:

Sono propenso a utilizzare piante quadrate perché, a parte il cerchio, considero il quadrato la forma perfetta. [...] Tuttavia, non ho scelto questa forma astratta perché ignoro la vita umana, bensì perché sono impaziente di tracciare il sentiero verso un nuovo stile di vita. Alle volte, mi è stato criticato che queste semplici piante rendono le mie case difficili da vivere. [Eppure] Immagino che una famiglia che non condivida il mio intento [...] non mi permetterebbe di realizzare i miei piani.²⁰

Shinohara rivela così che il suo intervento sul mondo, quello dell'autore che ricostruisce la realtà, è sempre un gesto, una linea, una direzione, una forza che non potrebbe essere recepita se le condizioni ricettive non corrispondessero alla natura della forza agente. Proprio perché è un campo di forze, lo spazio possiede allora una capienza che, nell'opera di Shinohara, si esprime attraverso un contorno semplice, una forma prima, un quadrato: geometria e misura, appunto, di un campo di forze in equilibrio tra loro. Shinohara, allora, aggiunge:

La speranza che spazi perfetti diventino lo strumento per affrontare l'instabilità emotiva del mondo contemporaneo concorda con il mio processo [...] un metodo molto naturale.²¹

È chiaro, dunque, che per Shinohara questi spazi concentrati rappre-

sentano un piccolo mondo che, chiuso in sé, ricrea una realtà ideale. Qualcuno potrebbe allora obiettare che *spazio* e *creatività*, in sé, non esistono, sono costruzioni mentali, strumenti ausiliari del pensiero cui affidiamo l'incarico di rappresentarci una multiforme e dinamica r - altà in maniera uniforme e immutabile. È necessario quindi ricordare che ciò che deleghiamo a tali costruzioni non è altro che un'esigenza di forma che, non tenendo conto della realtà, soddisfa esclusivamente alcune nostre urgenze interiori, una semplice dichiarazione formale, quindi, distante dalla vita e dalla vera conoscenza. Eppure, come Shinohara non manca di commentare, questi dispositivi, se portati *al di là* dei loro confini e correlati tra loro per mezzo di costruzioni di ferenti, sebbene a loro affini, possono comunque essere utili al pensiero *vivo*, alla conoscenza, a raggiungere cioè quello stato in cui, come anni prima aveva scritto:

la coscienza s'innalza al processo direttamente connesso alle "cose".²²

Dopo aver affermato il valore di un'organizzazione razionale dello spazio, più avanti nel discorso, Shinohara convoca, infatti, un'istanza ad essa diametralmente opposta, e scrive:

Poco alla volta, sta emergendo in me [...] la volontà di creare un luogo vivo, così come lo sono gli spazi che corrispondono all'aspetto dello spirito. Nel caso dovessi adottare una tale forma spaziale, sicuramente non modificherei il mio processo di astr zione, tuttavia, sarebbe per me impossibile evitare di spostarmi gradualmente verso una forma irregolare e uno spazio instabile.²³

Shinohara prefigura così la possibilità che lo spazio da stabile divenga precario, uno spazio dinamico quindi in cui l'equilibrio delle forze si configura e riconfigura continuamente. Portata al suo limite, tal costruzione equivarrebbe alla completa trasposizione di tutte le proprietà della realtà sulle *cose*, cioè sull'opera. Lo spazio di tale opera, così privato della sua organizzazione particolare, e perciò meno carico di contenuto, diventerebbe davvero uno spazio metafisico, puro non-essere. Tuttavia, per una forma di comprensione della vita qual è l'opera, uno spazio del genere, *vuoto*, non porterebbe con sé nessuna

280 GIORGIA CESARO 281 GEOMETRIA E METAFISICA





Statuetta in bronzo, Suprema Dea del Vuoto, Andhra Pradesh, India, XVIII-XIX secolo. Foto di G. Cesaro

Nella pagina precedente: Kazuo Shinohara, Casa Sud ad Hanayama, vista dello spazio principale della casa, Hanayama, Giappone, 1968.

Foto di K. Taki

funzione esplicativa. Ma se si pensa di non avere nulla di nuovo da dire, niente di nuovo da condividere, perché mai produrre qualcosa? Poiché, in questo senso, il nuovo è ciò che è necessario ma, al contempo, anche ciò che è inatteso, si può presumere allora che tra produzione e ricezione, tra volontà e contemplazione ci debba essere qualcosa che perturbi ciò che altrimenti sarebbe un flusso mentale indifferente e disinteressato al mondo. Lo strano ordine delle cose²⁴, recentemente pubblicato da Antonio Damasio, ci indica che questo qualcosa sono proprio le emozioni, o meglio i sentimenti. In quanto espressione dell'omeostasi²⁵, essi riferiscono alla mente la condizione di vita all'interno dell'organismo, spingendo la personalità a uscire dalla propria interezza introspettiva e ad influire sul mondo con la v lontà. Come mediatori tra contemplazione e azione, i sentimenti sono perciò tanto ispiratori quanto supervisori di una nascente volontà cui non per forza è imposto di rivelarsi. È questo processo d'informazione fluido e mutevole che risponde a un processo di formazione instabile e sfuggente ciò che allora Shinohara tenta di suggerire come essenza dello spazio della sua opera, il luogo della creatività? Convinti che un'opera debba far scaturire problemi e questioni in cui veniamo coinvolti, piuttosto che dare una risposta, allora, non vi è, forse, modo migliore per ricomporre il dualismo di geometria e metafisica, che po gere un sūtra, un "filo", strumento di misura e norma tramandato da molte generazioni di buddhisti in India, Tibet, Cina, Mongolia e Giappone:

O Śāriputra, la forma è vacuità e proprio la vacuità è forma; la vacuità non differisce dalla forma, la forma non differisce dalla vacuità; qualsivoglia cosa sia forma, quella è vacuità; qualsivoglia cosa sia vacuità, quella è forma, lo stesso vale per sensazioni, percezioni, impulsi e coscienza.²⁶

285 GEOMETRIA E METAFISICA

- 1. K. Shinohara, *Towards Architecture*, in "The Japan Architect", September 1981, pp. 30-35. "The Japan Architect" è la versione internazionale della rivista giapponese "Shinkenchiku"; la traduzione italiana del testo inglese di questo articolo, e dei successivi pubblicati da Shinohara in questa rivista, è mia.
- 2. Dopo una laurea in matematica e física, nel 1953 K. Shinohara (1925 2006) si laurea in architettura presso la Tokyo Institute of Technology dove, dal 1970, diviene professore ordinario del dipartimento di architettura. Avendo dedicato la sua carriera professionale al tema della casa, con il suo manifesto ideologico "la casa è arte", Shinohara ha occupato una posizione unica nel panorama giapponese dell'architettura.
- 3. K. Shinohara, *Towards Architecture*, cit., p. 35.
- 4 Ihidem
- 5. Nel 1923 Le Corbusier aveva pubblicato una raccolta di saggi intitolata *Vers une architecture* in cui esortava ad un nuovo rapporto tra architettura, storia e tecnologia, un pensiero sintetizzato da quello che divenne uno dei suoi più noti slogan "une maison est une machine-à-habiter". Tradotta in inglese nel 1927 con il titolo *Towards a New Architecture*, questa raccolta di saggi è chiaro riferimento dell'articolo di Shinohara sopracitato.

- 6. Cfr. T. Watsuji, *Vento e Terra. Uno studio dell'umano*, L. Marinucci (a cura di), Mimesis, Milano 2014.
- 7. E. Hüttinger (a cura di), *Case D'Artista. Dal Rinascimento ad oggi*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, p. VII.
- 8. Nella sociologia della letteratura con questa espressione s'identifica il complesso dei gusti, valori, desideri e attese che i lettori hanno nei confronti dell'opera letteraria; un complesso determinato da fattori come la tradizione culturale, i modelli di riferimento, la formazione personale ecc. Cfr. H. R. Jauss, *Perché la storia della letteratura*?, Guida, Napoli 1969.
- 9. Cfr. S. Settis, *Introduzione*, in *Case D'Artista*, *op. cit*. Vedi anche: R. C. Holub (a cura di), *Teoria della ricezione*, Einaudi, Torino 1989, pp. VII-XVI.
- 10. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, in "The Japan Architect", August 1964, pp. 11-12.
- 11. Ivi, p. 12.
- 12. Ibidem.
- 13. Vedi la voce "autore" in O. Pianigini, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Sonzogno, Milano 1937. Consultabile anche sul sito internet: https://www.etimo.it.
- 14. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, cit., p. 12.
- 15. Fondata a Mosca nel 1921, l'Accademia era divisa in tre dipartimenti: psicofisiologico, diretto da V.V. Kandinskij; filosofico, diretto d G.G. Špet; sociologico, diretto da V.M.

- Friče. Pavel Florenskij fu chiamato a elaborare delle lezioni per la cattedra di "Analisi della spazialità nell'opera d'arte", dalle quali elaborò, nel 1925, il suo trattato sulla spazialità.
- 16. P. Florenskij, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, N. Misler (a cura di), Adelphi, Milano 2007.
- 17. P. Florenskij, op. cit., p. 16.
- 18. K. Shinohara, *A Theory of Residential Design*, in "The Japan Architect", October 1967, pp. 39-45.
- 19. Ivi., p. 45.
- 20. Ihidem.
- 21. Ibidem.
- 22. K. Shinohara, *The Three Primary Spaces*, cit., p. 12.
- 23. K. Shinohara, A Theory of Residential Design, cit., p. 45.
- 24. A. Damasio, Lo strano ordine delle cose. La vita, i sentimenti e la creazione della cultura; tr. it. di S. Ferraresi, Adelphi, Milano 2018.
- 25. "L'attitudine propria dei viventi a mantenere intorno a un livello prefiss to il valore di alcuni parametri interni, disturbati di continuo da vari fattori esterni". Vedi la voce "omeostasi" in Enciclopedia Treccani online, Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Consultabile anche al sito internet: http://www.treccani.it/enciclopedia.
- 26. E. Conze, I libri buddhisti della sapienza. Il sutra del diamante, il sutra del cuore, Ubaldini, Roma 1978, p. 73.

Juan Caramuel de Lobkowitz. Tradizione e *licencia*

Francesca Gasperuzzo

Questo studio ha come oggetto l'analisi critica di una parte del trattato Architectura Civil Recta y Obliqua¹ pubblicato nel 1678 dal teologo spagnolo Juan Caramuel de Lobkowitz (1606-1682), un'opera poderosa dallo spirito enciclopedico che si distingue sia per alcune scelte editoriali che nei contenuti rispetto alla trattatistica iberica coeva. La letteratura specialistica iberica in materia di architettura si offre allo studioso contemporaneo, per tutto il corso del XVI secolo, prevalentemente sotto forma di manoscritti dal carattere manualistico indirizzati ad un pubblico di maestri di cantiere a cui veniva fornito un repertorio di soluzioni stereotomiche per la realizzazione di archi e superfi i voltate. Il testo più interessante è sicuramente quello di Alonso de Vandelvira (1544-1626) Tratado de Arquitectura redatto tra il 1560 e il 1570, che fornisce ben 144 esempi di cantiere sul taglio delle pietre di diversa natura e difficoltà, a cui viene data una precisa sistematizzazio e seguita dalle relative soluzioni grafiche. Successivi a questa tradizio e di abachi di soluzioni pratiche saranno lo scritto di Gines Martinez de Aranda, dal titolo Cerramientos y trazas de montea (1590); nel corso del secolo successivo, il trattato di J. De Torija sulla corretta costruzione delle volte – bovedas –, e infine, in due edizioni, l Arte y Uso de la Architectura (1633 e 1661) di Fray Lorenzo de San Nicolàs².

Di tutt'altra natura è il trattato *Architectura Civil Recta y Obliqua*, pubblicato verso la fine del XVII secolo dal monaco cistercense Juan Caramuel, perché profondamente diversa è la natura di questo autore, rispetto ai suoi contemporanei, per origini³, formazione ed esperienze di vita che gli consentirono un'esistenza "svariatissima, occupatissima, meravigliosissima"⁴, a contatto con i centri culturali e politici più attivi dell'Europa del suo secolo. Terminati gli studi teologici presso i monasteri cistercensi spagnoli della Castilla y Leon, Caramuel intraprende la carriera di *monacus vagans* destinato ad una vita itinerante, inizialmente a Lovanio nei Paesi Bassi, poi nelle terre devastate dalla Guerra dei Trent'anni, tra Austria, Germania e Boemia e per concludere in Italia dove, grazie all'intercessione di Papa Alessandro VII, potrà far ritorno a Roma. Successivamente si sposterà prima nel meridione, in qualità di Vescovo delle diocesi di Campagna e Satriano nel

Regno di Napoli, e successivamente nella città lombarda di Vigevano, fino alla morte avvenuta nel 1682. Alla professione religiosa, dedita all'insegnamento e alla diffusione della dottrina cristiana, alterna sempre lunghi periodi di studio, concentrato a coltivare un ventaglio di interessi che si traducono in una cospicua produzione letteraria, egualmente suddivisa tra manoscritti e opere pubblicate di cui è spesso autore, curatore grafico ed editor ⁵.

Si distingue fin da giovane laureandosi con una tesi che mette in luce i limiti e i difetti del pensiero aristotelico. Sono i primi passi di un giovane Caramuel che sarà destinato a ricevere tante lodi ma anche altrettante aspre critiche dai contemporanei per la posizione spesso critica/ scettica – potremmo anche dire eretica per un uomo di Dio – nei confronti dei dettami della trazione filosofica, scientifica ed architettoni del suo tempo. Appoggia così il *probabilismo* di matrice cartesiana e lo sperimentalismo scientifico promosso dall'Accademia degli Investiganti di Napoli, dimostrando un atteggiamento anticonformista: consapevole ma critico nei confronti della storia, aperto alla *licencia*⁶ e curioso verso il nuovo. Apprezza l'architettura classica, ma rivisita gli ordini architettonici⁷ e non fa mancare le sue critiche a Vitruvio; teorizza un nuovo tipo di architettura, quella obliqua capace di correggere e colmare gli errori degli antichi. Una continua tensione dialettica che si ritrova in molti scritti, tra cui appunto spicca l'Architectura Civil Recta y Obliqua.

L'opera viene stampata per la prima volta durante gli anni vigevanesi, poco prima della morte di Caramuel, ma la redazione del testo e la stesura dell'apparato grafic ⁸, come l'autore stesso dichiara in apertura del *Libro VI*, lo accompagnavano da ben cinquantaquattro anni, dal 1624 al 1678⁹. Organizzato in tre distinti volumi, i primi due di testo e l'ultimo dedicato alle illustrazioni – le cosiddette *lamine* –, l'opera si distingue rispetto alla manualistica antecedente sia nei contenuti che per alcune scelte editoriali. Ha un impianto enciclopedico che in pieno spirito barocco aspira a promuovere un sistema globale di organizzazione del sapere (l'architettura è l'argomento principe, ma l'autore spazia anche in altre materie: l'astronomia, la gnomonica, la musica, la matematica, la calligrafia, la steganografia...), caratteristic che conferisce al trattato, anche a distanza di secoli, una sua leggibilità analitica multidisciplinare. Curiosamente la lingua scelta per le parti di testo è quella madre dell'autore, lo spagnolo e non il latino, come nor-

C I V I L RECTA Y OBLIQVA.

CONSIDERADA Y DIBVXADA

EN EL TEMPLO DE IERVSALEN.

Erigido en el Monte Moria por el Rey Salomon.

Destruido por Nabucodonosor Emperador de Babylonia.

Reedisticado por Zorobabel Nieto de los Reyes Iudios.

T restaurado despues por el Rey Herodes.

T ultimamente convertido en cenizas por los Soldados de Tito Hiso de
Vespassano Emperador.

PROMOVIDA A SVMA PERFECCION

EN EL TEMPLO T PALACIO

DE S LORENCO CERCA DEL ESCURIAL

Que invento con su Divino Ingenio, delineo, y dibuxo con su Real mano, y con excessivos gastos empleando los mejores Architectos de Europa erigio

EL REY D. PHILIPPE II.

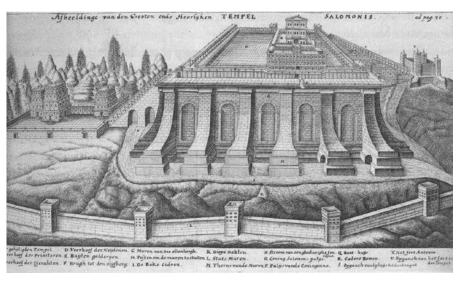
POR DON IVAN CARAMVEL
Monje Cisterciense, Dotor y Prosessor de Santa Theologia en la Vniversidad
de Lovayna; y abora Arçobispo-Obispo de Vegeven, Conde de Zem,
esc. del Consejo de Su Magestad esc.



CON LICENCIA DE LOS SVPERIORES.

En Vegeven. En la Emprenta Obifpal por Camillo Corrado. Año de M DC LXXV III.





Juan Caramuel de Lobkowitz, *Architectura Civil recta y Obliqua*, Tomo III, Parte I, Lamina A: *Templi Hierosolymitani Accurata Descriptio*, Vigevano 1678

Jacob Judá León, Redrato del Templo de Selomo [...] como cada uno puede ver, Magdeburgo 1642 malmente ci si potrebbe aspettare da un uomo di tale impegno e rango culturale¹⁰. Una scelta di riconoscenza verso la Casa Reale spagnola sicuramente, ma anche un modo per elevare la figura dell'architetto da semplice mastro d'opera a conoscitore delle arti liberali (Aritmetica, Logaritmica e Geometria) e della Matematica¹¹.

Secondo la consuetudine dell'epoca, Caramuel apre con una dedica che anticipa al lettore gli argomenti che verranno trattati a seguire:

Architectura civil recta y obliqua, considerada y dibuxada en el Templo de Jerusalem [...] promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço cerca del Escurial que inventó con su divino Ingeno, delineo y dibuxo con su Real mano y con excessivo gastos empleando los mejores architectos de europa eregido el rey D. Philippe II.

Si parlerà di architettura certamente, ma secondo due declinazioni: quella retta e quella obliqua, ovvero dell'architettura di matrice vitruviana (retta), e quella di cui nessuno ha mai scritto prima (obliqua), entrambe presenti sia nell'architettura sacra per eccellenza, il Tempio di Gerusalemme, che nel corrispondente modello architettonico-terreno, l'Escorial voluto da Filippo II. Va ricordato che il sovrano spagnolo, estremamente cattolico e intenzionato a promuovere i dettami della Controriforma espressi dal Concilio di Trento (1563), agisce efficac mente con un programma di consolidamento della fede cattolica che si realizza, sia sul piano dottrinale che pratico. Nel corso di due decadi, tra il 1572 e il 1596, Filippo II promuove e finanzia personalm nte la pubblicazione di due opere che avranno una ampissima diffusione: la Bibbia Poliglotta (1572), ad opera di Benito Arias Montano (1527-1598), allora primo bibliotecario dell'Escorial, e l'ambizioso lavoro svolto dai padri gesuiti Juan Bautista Villapando (1552–1608) e Jerónimo de Prado (1547-1595) sulla ricostruzione iconografica del ma ufatto architettonico gerosolimitano (Hieronymi Pradi et Ioannis Baptistae Villalpandi... Templi Hierosolymitani, Roma 1596 e 1605). Il tempio voluto da Dio non poteva che essere perfetto in ogni sua parte, perfezione ed armonia che secondo gli autori, di formazione vitruviana, non poteva che incarnarsi nell'architettura classica. Negli stessi anni inoltre il sovrano si stava occupando di sovraintendere l'enorme cantiere dell'Escorial, alle porte di Madrid dove architetti come Juan Bautista de

293 JUAN CARAMUEL DE LOBKOWITZ



Toledo (1515-1567) e Juan de Herrera (1530-1597) e innumerevoli altri artisti di fama internazionale lavoravano alla realizzazione di una reggia che, per dimensioni, apparato decorativo, e significati simboli i poteva paragonarsi solo al Tempio voluto da Salomone di cui Filippo II aspirava essere esempio terreno. Il dibattito scatenato in seguito sarà notevole e destinato a influenzare generazioni di architett ¹². La grande fama del trattato di Villapando e Prado e la conseguente diffusione del salomonismo, provocherà altrettante critiche e dispute intorno alla ricostruzione, secondo gli schemi classici, dell'antico Tempio innescando, soprattutto in ambito spagnolo, una prima incrinatura del modello vitruviano¹³. In questo complesso ambito culturale teologico-architettonico va inserito anche il proemio dell'Architectura Civil Recta y Obliqua¹⁴, dedicato proprio al Tempio di Gerusalemme. Il contenuto di questa parte, ripreso fedelmente dal testo dei padri Villapando e Prado, è un riepilogo in ordine cronologico delle tappe fondamentali della creazione del mondo fin dal loro principio. Per Caramuel il primo architetto è Dio il Tempio di Salomone, costruito secondo le sue indicazioni, è esempio di massima perfezione dell'architettura sacra e primer principio de toda buena architectura¹⁵. Punto di partenza che non gli impedisce di chiedersi se però gli architetti moderni debbano sentirsi obbligati a seguire l'esempio degli Antichi. La risposta è estremamente attuale. La storia va letta e – *mutatis mutandis* – rappresentata con spirito critico:

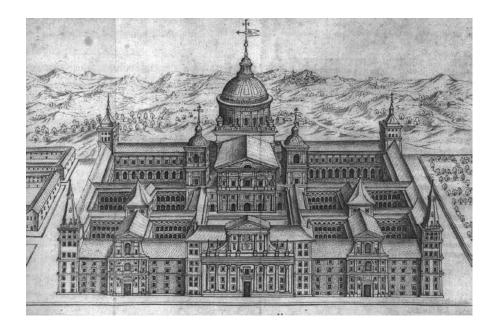
Luego, inferira alguno, que en Templo de Salomon han de poner los ojos Architectos Nuevos, y a imitacion del edificar todos los Palacios, y Iglesias. Pero yo soy de differente parecer: que mudados los tiempos se mudan tambien todas las cosas.¹⁶

L'apparato grafico a corredo di questa parte – otto illustrazion presenti nel Tomo III ed elencate dalla A alla H –, ancora una volta riflette la p - sizione antivitruviana di Caramuel. Solo la prima e l'ultima illustrazione di questa sezione rappresentano dei manufatti architettonici – il Tempio di Gerusalemme (*Lamina A*) e l'Escorial¹⁷ (*Lamina H*), per le altre immagini Caramuel presentando dei dettagli del Tempio – il mare di bronzo, i vasi del Tempio, l'altare degli olocausti, ecc. –, essenzialmente ricopiati dal testo di Villapando, anche se la fonte non viene esplicitamente citata. L'autore sottolinea invece con chiarezza, come possiamo leggere nella nota didascalica della prima *Lamina*¹⁸, che la pseudo-

295

prospettiva del tempio gerosolimitano non poteva ricadere sul modello teorico proposto dai padri Gesuiti, perché troppo distante dalle indicazioni date dalle sacre scritture. Più fedele alle fonti ebraiche, e dunque ritenuto da Caramuel un riferimento più attendibile è il lavoro di Jacob Judah Leon (1603-post 1675). Rabbino sefardita di origine portoghese ma cresciuto in Olanda, verrà soprannominato dai contemporanei il Templo a seguito della grande fama ottenuta grazie alla realizzazione di una maquette del tempio salomonico in scala 1:300, proposta insieme a un breve descrizione dal carattere discorsivo che essenzialmente faceva da guida alla comprensione del modello stesso. Il testo di Leon, Redrato del Templo de Selomo [...]como cada uno puede ver, viene pubblicato per la prima volta a Magdeburgo nel 1642, ma numerose saranno le edizioni successive e tradotte in diverse lingue: francese, ebraico, latino e olandese. L'unica illustrazione presente in questo manuale – una visione pseudo-prospettica del Tempio – è quella poi ripresa da Caramuel, la cui permanenza nelle terre olandesi (dal 1635 circa al 1643) coincide con l'edizione pubblicata ad Amsterdam nel 1643. Totalmente assente da parte di de Lobkowitz una proposta di ricostruzione del sacro tempio o una visione planimetrica dello spazio, perché Caramuel, come abbiamo potuto veder in precedenza, guarda al mondo a lui contemporaneo. L'unico edificio coevo esistente, paragonabile all'archetipo sacro è l'Escorial di Filippo II, riferimento formale di architettura recta e di architettura *obliqua* per gli architetti moderni.

Come fa notare Juan Antonio Raminez, "attraverso l'obliquità e il salomonismo [Caramuel] screditava il valore immutabile della tradizione" Vitruvio e Salomone vengono considerati purché questi non siano ossessivamente condizionanti o non costituiscano un freno al nuovo, alla ricerca verso nuove soluzioni ove necessario. Una *querelle* contro i dogmi intoccabili della storia che pervade tutto il trattato che gli costerà accese critiche e l'accusa di lassismo. Un continuo porsi delle domande, questioni a cui viene data risposta o meno ma indubbiamente rivelano un atteggiamento mentale capace di un pensiero ragionato-critico che rendono questo autore una "personalità di transizione" probabilmente per alcuni aspetti anche troppo moderna per la sua epoca.



- 1. Una parziale ristampa del trattato e delle lamine presenti è contenuta nel testo curato dalla Società Storica Vigevanese, intitolato *Por Don Ivan Caramuel, De l'architectura civil recta y obliqua*, Diakronia, Vigevano 1997.
- 2. Per un approfondimento sulla stereotomia spagnola si veda il testo di J. C Palacios González, Trazas v cortes de Cantería en el Renacimiento español, Ministerio de Cultura, Madrid 1990 e le tesi Dottorato di J. Calvo López Cerramientos y trazas de montea de Ginés Martínez de Aranda, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Madrid 1999 e di E. Trevisan, Intreccio strutturale e vertigine dello sguardo: tettonica, decorazione e attualità della stereotomia nella Cattedrale di Murcia, Iuav di Venezia, Dottorato di ricerca in Composizione Architettonica, Ciclo XXVII. Relatore: A. De Rosa, Venezia 2015.
- 3. Dal padre L. Caramuel, ingegnere militare al servizio della corona spagnola eredita la passione verso la matematica e l'astronomia, dalla madre Catalina de Frisia, imparentata con una nobile famiglia Boema, il cognome De Lobkowitz che gli consentirà di avvicinarsi alla Casata degli Asburgo dove per diversi anni svolgerà la mansione di precettore dell'infante Don Juan José de Austria, figlio illegittim di Filippo IV, al quale non casualmente è dedicata l' Architectura Civil Recta y Obliqua.
- 4. Le fonti principali sulla vita di Caramuel de Lobkowitz sono la biografia di I

- A. Tadisi, Memorie della vita di Monsignor Giovanni Caramuel di Lobkowitz, Vescovo di Vigevano, Venezia 1760 e il testo di D. Pastine, Juan Caramuel, Probabilismo ed Enciclopedia, Franco Angeli, Milano 1975.
- 5. Caramuel è tra i poligrafi più attiv del XVII secolo. Si veda il catalogo bibliografico redatto da A. Serrai. Cfr. A. Serrai, *Phoenix Europae. Juan Caramuel y Lobkowitz in prospettiva bibliografica*, Sylvestre Bonnard, Milano 2005.
- 6. A. Ramirez, *Dios arquitecto: J. B. Villalplando y el templo de Salomo*, Edicion Siruela, Madrid 1991, pp. 109-114.
- 7. Ai cinque ordini classici Caramuel ne aggiunge di nuovi: Gerosolimitano o Tyrio, Gotico, Mosaico, Atlantico e Paraninfico. Cf. S. Tuzi, 2002, *Le colonne e il tempio di Salomone: la storia, la leggenda, la fortuna*, Gangemi, Roma 2002.
- 8. Il trattato è suddiviso in tre parti, le prime due sono di testo, l'ultimo invece è dedicato alle illustrazioni 162 lamine suddivise a loro volta in quattro parti: il tempio di Gerusalemme (8 lamine), Aritmetica, geometria (48 lamine), architettura Retta e ordini architettonici (64 lamine), Architettura obliqua (42 lamine).
- 9. J. Caramuel, *Architectura Civil Recta y Obliqua*, cit., Libro VI, p. 2. "Empecé a escribir y delinear estas Ideas allá en España, siendo mozo, ano 1624, con ocasion de una hermosa capilla que en nuestro Monasterio se erigia; y ahora me hallo harto viejo, y siempre la voy perfeccionando. Desde el ano 1635 se han ido entallando y gravando estas laminas; algunas en Bruselas, en Lovayna y Amberes. Otras en Viena de Austria. Muchas en Praga. En Roma, en Campaña y Otranto. Y

- ahora, después de cuarenta y tantos años, se van acabando de ordenar y esculpir en Vigeven; donde he hecho exercito esta Architectura Oblicua en el frontespicio de mi iglesia."
- 10. Va ricordato che gran parte delle tavole della *Architectura Civil Recta y Obliqua* erano già presenti nel trattato matematicoteologico *Mathesis biceps* precedentemente pubblicato a Campagna di Salerno nel 1670.
- 11. Cfr. J. Caramuel, Architectura Civil Recta y Obliqua, cit., vol. I, Tratado I, En que se proponen y explican con brevedad y claridad, todas las Facultades Literarias, que ha de saber, y exercitar un Architecto.
- 12. Nel corso del 1700 anche architetti come Fischer von Erlach riprenderanno queste idee tanto da riprodurre nelle loro opere le incisioni del testo di Prado e Villapando. Per un approfondimento su questa tema si veda il testo di G. Rakowitz, *Tradizione traduzione tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Firenze University Press, Firenze 2016.
- 13. Per un approfondimento sul tema dell'Escorial come simbolo della controriforma e dei dibattiti intorno al circolo di
 intellettuali della corte di Filippo II si veda
 il testo di A. Martinez Ripoll, La controversia sobre la reconstrucción del templo
 de Salomón entre Arias Montano y los
 jesuitas Prado y Villalpando, in Fe y Sabiduría. La biblioteca, Patrimonio Nacional,
 Madrid 1986.
- 14. Il *Tratado Proemial* è composto da cinque capitoli gli articoli a loro volta suddivisi in diverse sottosezioni: (Articolo I *De las Edades del Mundo*), continua spiegando come il Tempio di Gerusalem-

- me sia un esempio di architettura civile (Articolo II *De la architectua Civil: en quanto concierne el Templo de Ierusalem*) e di architettura militare (Articolo III *De l'Arte, y Architectura Militar, en quanto en comun concierne a las Sagradas Letras, y en particular al Templo de Jerusalem*) per poi arrivare ad una dettagliata descrizione del modello divino in tutte le sue parti (Articolo IV *De el Templo de Jerusalem*). Conclude con un breve confronto tra il primo e il secondo tempio (Articolo V *De el templo Segundo*).
- 15. Cfr. J. Caramuel, *Architectura Civil Recta y Obliqua*, cit., vol. I, *Refirerse en general lo que se contiene en este libro*.
- 16. Cfr. J. Caramuel, *Architectura Civil Recta y Obliqua*, cit., vol. II, trat. V, articolo IV, *Si los Architectos Modernos tienen obligacion de imitar, y seguir los Antiguos*.
- 17. La *Lamina H* è fedelmente ripresa dal testo di Ilario Mazzolari, *Le reali grandezze dell'Escuriale di Spagna*, Bologna 1648. Il cremonese Mazzolari dedica infatti tutto il capitolo finale del libro a un confronto tra il Tempio di Salomone e l'Escorial spagnolo.
- 18. Cfr. J. Caramuel, Architectura Civil Recta y Obliqua, cit., vol. III, Parte I, Lamina A. Pintase en ella el Templo de Jerusalen; no como le imagina el P.Iuan Bautista Villalpando; sino como le pintan los Rabbinos, y el verdaderamente fue.
- 19. J. A. Ramirez, *Dios arquitecto: J. B. Villalplando y el templo de Salomo*, Edicion Siruela, Madrid 1991, pp. 109-114.
- 20. A. Guidoni Marino, *Il colonnato di Piazza San Pietro: dall'architettura obliqua del Caramuel al classicismo berninia-no*, in "Palladio", n. 23, 1973.

On the borders. Il Salk Institute nei disegni di Louis I. Kahn

Isabella Friso

Il saggio propone un approfondimento sulla ricerca portata a termine durante il XXVI ciclo di Dottorato in Composizione Architettonica nella tesi dal titolo Hic sunt leones: la presenza del limite nell'architettura contemporanea. Il Salk Institute di Louis Isidore Kahn¹. In tale occasione sono state affrontate sia tematiche relative al concetto di limite non solo nel senso fisico, ma anche antropologico del termine, applicate al Salk Institute for Biologichal Study, a La Jolla (CA), sia all'interpretazione delle fonti storiche, degli schizzi e dei disegni, degli scritti che al confronto degli elaborati con quelli di altri manufatti – più o meno coevi – ne hanno consentito la complessa ricostruzione come un unicum spaziale. Oggi invece l'attenzione è focalizzata non tanto su quello che è stato il processo compositivo che ha portato alla realizzazione del complesso californiano, quanto sugli aspetti pratici e teorici relativi alla Scienza della Rappresentazione che emergono dallo studio dei disegni e che hanno determinato la forma mentis di uno dei più importanti maestri americani dello scorso secolo.

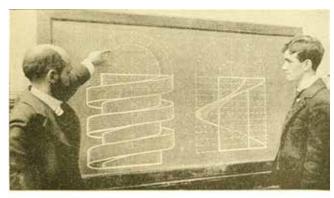
Nell'*Abstract of Program,* Kahn, raccoglie tutta la documentazione grafica prodotta tra il 1959 – momento d'incontro tra l'architetto e il committente – e il 1965 – anno in cui terminano i lavori –, e scrive una una relazione in cui riporta, con dovizia di particolari, i principi, dettati da motivazioni di natura formale, strutturale e compositiva, che hanno portato alla stesura finale del progetto per il Salk Institute. Al di là di quelle che possono essere le parole scritte di pugno dall'architetto, l'enorme mole di schizzi e di disegni di studio è ciò che sicuramente ha destato maggiore interesse².

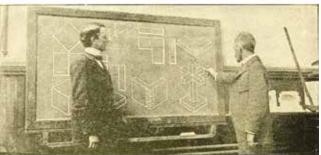
È noto come la predisposizione al disegno – unita alla passione per la musica – accompagni Kahn fin dalla giovane età, anche se saranno gli studi universitari ad aiutarlo, in seguito, ad affinare le tecniche della rappresentazione: passione che si evince sia dagli acquerelli presenti nei numerosi taccuini di viaggio ma anche, e soprattutto, dagli schizzi che avviano il processo progettuale dei suoi imponenti edifici. Prima di essere ammesso alla Penn University, il giovanissimo Kahn viene selezionato per frequentare la Public Industrial Art School a Philadelphia, un'istituzione, gratuita, destinata a ragazzi tra i dieci e

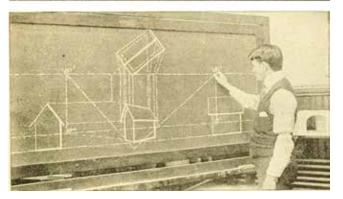
i quattordici anni con particolare propensione per le arti figurative, che li impegna per mezza giornata alla settimana. Il professor James Liberty Tadd (1854-1917), a capo del corso di Disegno, ne è il primo mentore, colui che lo educa ad osservare il meraviglioso "Libro della Natura" dal quale apprendere i più preziosi insegnamenti³. Tra tutti i precetti trasmessi dal professore, quelli che sono stati determinanti, per la figura di Kahn come architetto, prevedono, in primis, la capacità di rappresentare gli oggetti, in scala, mantenendone le corrette proporzioni; poi l'abilità di comprendere gli oggetti nella loro configurazione tridimensionale per trarne una sintesi critica, in funzione di una precisa rappresentazione in due dimensioni; e, non ultima, la distinzione tra mimesis e designing. Tadd infatti definisce la mimesis come sinonimo di "copia", mentre con designing allude alla "espressione": la differenza tra le due categorie sta nel fatto che nel primo caso si allude ad una rappresentazione (se non copia) del reale, mentre nel secondo ci si riferisce all'espressione di un'idea⁴.

I primi disegni per il Salk Institute sono la sintesi del pensiero taddiano: caratteristica predominante, infatti, è la propensione di Kahn a rappresentare sempre l'idea progettuale inserita nel contesto naturale in cui il suo edificio dovrà essere costruito: in questo modo il disegno è espressivo, al tempo stesso, del processo di designing senza però dissociarlo dalla mimesis. Inoltre è indicativo come, ancor prima di mostrare l'edificio attraverso le proiezioni ortogonali (piante, prospetti e sezioni), Kahn utilizzi il metodo della prospettiva, seppur in maniera ancora intuitiva, senza cioè applicare una costruzione rigorosa, e che tuttavia dimostra di conoscere e saper usare, quale strumento di analisi e studio preliminare: questo tipo di schizzo gli consente così di avere un controllo percettivo sulle forme e sui volumi dell'edificio. E infatti, nel quinto libro del testo pubblicato da Tadd⁵ esiste un'intera sezione dedicata al Mechanical Drawings: le immagini raffigurate in queste pagine mostrano come i ragazzi siano chiamati alla lavagna, durante le ore di lezione, non solo a risolvere esercizi di proiezioni ortogonali di solidi complessi – senza l'ausilio di apposita strumentazione – ma a comprendere anche la loro configurazione geometrica e spaziale m diante il metodo dell'assonometria ortogonale isometrica. Inoltre Tadd insegna ai suoi pupils a usare il metodo della prospettiva applicata alla rappresentazione di apparati architettonici.

Durante il periodo trascorso alla Penn University Kahn entra in con-









Prospettiva aerea del sito di L. I. Kahn in cui vengono definite

tatto con un'altra figura determinante per la sua carriera, ovvero Paul Philippe Cret (1876-1945) direttore dell'istituto. Cret è un architetto formatosi nelle righe dell'École Beaux-Arts⁶, che rafforza l'insegnamento del disegno all'interno della facoltà di Architettura. In linea con il pensiero di Tadd, Cret crede nella mimesis, ritenendo che l'architettura in fondo sia un'arte imitativa⁷, ma al contempo è incline a tramandare i dogmi dell'istituzione parigina nella quale studia e si forma. Egli riconosce dunque allo studente, che riesce a praticare quanto appreso nei corsi di disegno, la capacità di confrontarsi con numerose tecniche di rappresentazione grafica: in primis l'utilizzo dell'equisse - lo schizzo - come gesto istantaneo in cui la mano e la libertà espressiva, non dovendosi misurare con la rigidezza dello strumento tecnico, generano un disegno che nella massima sintesi e discretizzazione grafica è capace di comunicare in maniera efficace le linee guida general del progetto. Secondo Cret, esso è il principio fondamentale alla base della progettazione architettonica e il primo passo per fissarne i princ pi compositivi. Per questo motivo, seppur lo schizzo abbia il compito di comunicare un'idea attraverso pochi tratti eseguiti di getto, senza descrivere con minuzia di particolare ogni dettaglio, allo stesso tempo ha il ruolo di fissare uno schema compositivo. Lo studente è chiamato fin da subito a confrontarsi con le problematiche annesse alla pr gettazione, senza apportare modifiche sostanziali all'idea originaria. Questo tipo di approccio emerge sicuramente anche dai disegni che testimoniano le fasi evolutive del Salk Institute. La stesura del progetto definitivo infatti avviene attraverso lo sviluppo di tre di ferenti ipotesi: seppur l'ultima versione sia volumetricamente differente dalla prima, presentando una diversa distribuzione planimetrica degli edifici, è pur vero che l'idea originaria di suddividere l'intero complesso in tre nuclei principali⁸, distinti in base alla funzione, è la costante configurat va che verrà mantenuta invariata nel tempo.

Abbiamo parlato dell'abilità di Kahn di produrre schizzi prospettici per comunicare un'idea progettuale. Il metodo della prospettiva però non è da lui utilizzato esclusivamente in maniera empirica: in molti disegni egli abbandona la tecnica dello schizzo in favore di una rappresentazione più chiara. Proprio in queste occasioni egli dimostra di saper applicare una costruzione rigorosa del metodo. È interessante notare che questi disegni non sono mai una mera rappresentazione dell'oggetto architettonico in sé ma che quest'ultimo venga sempre

ON THE BORDERS

le linee generali del progetto per il Salk Institute.

Elaborazione grafica di I. Fris

305

inserito all'interno del contesto paesaggistico con il quale è chiamato a dialogare.

Antenati dei render e dunque realizzati prevalentemente per far comprendere alla committenza la profonda natura del progetto, i disegni incarnano e comunicano graficamente quelle sensazioni percettive che avvolgono il fruitore nel momento in cui si immergerà fisicamente e visivamente in questi spazi, la cui strategia compositiva è tutt'altro che casuale ma piuttosto risulta organizzata su una logica sequenziale che consente all'osservatore di percepire "virtualmente" e otticamente il contesto rappresentato. L'ordine che governa la progettazione di gran parte dei disegni prodotti per il Salk Institute mostrano affinità con la logica compositiva attuata da Claude Lorrain (1600-1682) per il suo Paysage pastoral (1638). Nella sua veduta paesaggistica Lorrain raffigura una natura serena e maestosa, sottolineata dagli effetti malinconici prodotti dalla luce, studiati con particolare attenzione. L'inserimento di rovine architettoniche, oltre a definire l'o ganizzazione prospettica della tela, ha qui lo scopo di veicolare lo sguardo dell'osservatore verso un punto specifico, decentrato verso destra, della rappresentazione pittorica.

L'immagine della Meeting House, inquadrata da una delle aree di sosta di pertinenza alle residenze, trova un suo *analogon* compositivo con la citata tela del Lorrain: il disegno di Kahn, costruito con le regole della prospettiva lineare a quadro verticale, si propone con uno scenario del tutto simile in cui la parete di una delle residenze, sostituendosi al colonnato classico presente nella tela del Lorrain, inquadra la rappresentazione e guida lo sguardo in direzione degli edifici della Meeting House che emergono flebilmente dal paesaggio sullo sfondo, con un tratto della matita appena accennato.

La restituzione prospettica applicata a questo disegno ha permesso di individuare il riferimento prospettico utilizzato dall'architetto per generare lo schema compositivo della rappresentazione grafica: la retta d'orizzonte, posizionata a circa la metà dell'altezza del foglio, e la proiezione dell'osservatore sul quadro – V_0 –, decentrata questa volta verso sinistra e nascosta dal fusto dell'albero in primo piano, sottopongono l'occhio dell'osservatore a un dinamismo continuo, alla perenne ricerca di ciò che è celato, dall'albero, alla vista. Lo stesso espediente si ritrova nel quadro del Lorrain in cui gli spigoli orizzontali caratterizzanti l'architettura concorrono tutti in un punto che coincide proprio

con il vertice estremo di una lingua di terra che segue le tortuose rive del fiume: insinuandosi tra le sue acque, indica chiaramente un punto di svolta del letto del fiume ma allo stesso tempo nega l'accesso ai luoghi retrostanti sottintesi dall'andamento naturale delle colline scorte in lontananza e investite dai raggi solari provenienti da una sorgente, volontariamente omessa nella rappresentazione, di cui è possibile intuire però la posizione, grazie alla presenza delle ombre portate nel piano pittorico. Gli aspetti selvaggi, solitari, malinconici della natura sono enfatizzati nel dipinto di Lorrain al fine di suscitare delle forti sensazioni nello spettatore, ora in contemplazione dell'ambiente: non esiste qui una mera raffigurazione del paesaggio oggettivo ma ci si f calizza proprio sul lato emozionale provocato dalla visione del quadro. Un approccio del tutto simile impegna l'arte figurativa del periodo romantico inondata da un'aura magica e sovrannaturale che rapisce i sensi e lo spirito e in cui "domina [...] l'amore dell'irresolutezza e delle ambivalenze, l'inquietudine e l'irrequietezza che si compiacciono di sé e si esauriscono in sé"9.

Mentre la corrente neoclassica perseguiva la categoria estetica del "bello" capace di infondere sensazioni piacevoli attraverso l'equilibrio e l'armonia delle forme, le rappresentazioni dei paesaggi romantici ispiravano sentimenti contrastanti legati ai concetti ottocenteschi del "sublime" e del "pittoresco": mentre il primo affonda le proprie radici nelle sensazioni di paura, orrore e inquietudine di fronte al vuoto, all'oscurità, ai profondi silenzi e all'infinito, il secondo invece ra presenta il piacere infuso dall'irregolarità e dal disordine apparente e spontaneo di una natura tanto grandiosa e tempestosa, quanto selvaggia e desolata che lascia pensare ad atmosfere prettamente malinconiche e decadenti¹⁰.

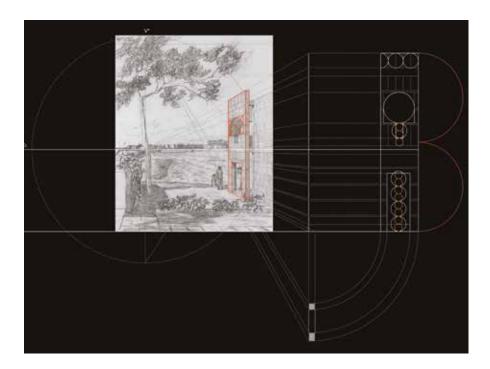
I paesaggi di Caspar David Friedrich (1774-1840), "pervasi da un'atmosfera religiosa e alludenti alla inestinguibile tensione umana verso il superamento dei limiti fisici ¹¹, non si limitano a una mera imitazione della realtà ma un'interiorizzazione della stessa, manifestata attraverso un'immagine della natura plasmata e filtrata dalla sensibilità dell'artista che al contempo elaborava suggestioni oniriche e atmosfere surreali¹².

La presenza di personaggi rivolti con le spalle all'osservatore, impegnati nella contemplazione del paesaggio (il più delle volte costituito da un vuoto cosmico in cui l'assenza di oggetti che catturano l'at-

306 ISABELLA FRISO 307 ON THE BORDERS

tenzione fa si che lo spettatore si senta attratto in uno spazio privo di appigli e punti fermi) supporta la composizione simmetrica dei dipinti e presuppone "l'operare di una superiore coscienza ordinatrice" 13, un ordine intellettuale esplicitato dal processo creativo che impone un passaggio dallo spazio interiore del pensiero a quello esteriore della fisicità sensoriale – il piano pittorico – attraverso un linguaggio di cui la visione incarna lo strumento di comunicazione: lo stesso ordine che costituisce il supremo fondamento teorico anche dei disegni di Louis I. Kahn. Proprio come accade nei dipinti paesaggistici di età romantica, è proprio l'evocazione della natura, la sua divinizzazione e le struggenti sensazioni da essa suscitate a dominare alcune delle sue viste. Nel carboncino su carta, che simula la visione da uno degli interni della Meeting House verso i laboratori e le residenze, la struttura dello spazio ricreativo inquadra il profondo canyon naturale sovrastato da un altrettanto vasto cielo. L'impostazione scenica serve in primis a far guadagnare alla natura la sua importanza primigenia e al contempo ad aumentare il fattore emozionale diviso tra un melanconico senso di inquietudine, l'infinita solitudine dinnanzi all'immensità e una calma apparente confinata nello spazio tra le architetture. Il legame esistente tra i disegni di Kahn e le rappresentazioni di Friedrich è visibile anche nel modo in cui l'architetto inserisce all'interno delle sue composizioni le figure umane. In questa, così come in tutte le altre sue rapprese tazioni, Kahn usa lo stesso stratagemma rappresentando i personaggi con le spalle all'osservatore e lo sguardo verso il paesaggio: questo espediente però gli consente anche di ricondurre l'architettura alla dimensione umana.

Così come accade nei disegni di Kahn e nei quadri di Lorrain, nelle tele di Friedrich è il soggetto ritratto di spalle, interposto tra l'osservatore e la sua proiezione nel quadro, ad impedire di individuare la corretta posizione del *punto principale*, nascondendolo con l'icona di un corpo. Una precisa volontà dell'autore di nascondere quel limite fisico e geometrico della prospettiva, rappresentato dalla linea di orizzonte, dove l'infinito si tramuta proiettivamente in finito per mezzo di un proiezione conica. Inoltre, l'espediente sembra qui impiegato a supporto di una negazione dell'infinito "rifiutando [così] il punto di fug come sintesi di una dialettica vicino-lontano, interno esterno, umanodivino, finito-infinito" creando così una sorta di prospettiva rovesciat in cui la natura – oggetto per eccellenza della rappresentazione – di-





Restituzione prospettica di uno dei disegni di L. I. Kahn. Elaborazione grafica di I. Fris

308 C. Lorrain, Paysage pastoral, 1638





Prospettiva dalla Meeting House verso i laboratori e le residenze, carboncino su carta. Elaborazione grafica di I. Fris venta il soggetto "fuoco dei raggi di una visione realizzata da infiniti punti di vista" ¹⁴.

Inoltre nello schema strutturale introdotto dal pittore tedesco sembra chiara la volontà di dilatare smisuratamente lo spazio – procurando nello spettatore una sensazione di vuoto, vertigine e spaesamento –, accentuando l'orizzontalità del paesaggio raffigurato.

La visione "panottica" del paesaggio incarna il *trait d'union* tra i capolavori di Caspar David Friedrich e gli schizzi di Louis I. Kahn, consentendo ai due artisti di esorcizzare e vanificare quell *horror vacui*¹⁵ di origine classica e riprodotto nell'arte figurativa attraverso la nece sità incessante di colmare il "vuoto", manifestato in ogni sua forma e entità.

È dunque logico dedurre che Kahn, attraverso lo strumento del disegno, dimostri di aver appreso appieno il ruolo della rappresentazione prospettica, imparato sicuramente durante il periodo della formazione accademica, che pone il metodo della prospettiva su un piano differente rispetto a quello assonometrico: egli riconosce, nel primo, la capacità di percepire l'oggetto calato nello spazio e, nel secondo, l'abilità di riconoscerne invece la sua configurazione geometrica spaziale. Tuttavia la maturità artistica raggiunta è il frutto di una sinergia con il mondo dell'arte figurativa, dal quale attinge continuamente, tenendo in considerazione il fattore emozionale e senza limitarsi ad applicare correttamente le sole regole geometriche.

- 1. La tesi è stata discussa da chi scrive presso l'Università Iuav di Venezia nel marzo del 2014, relatore prof. A. De Rosa.
- 2. L'Abstract of Program relativo al Salk Institute è conservato presso la Kahn Collection dell'Archivio della Penn University, Pensylvania. Alcuni disegni preliminari sono però conservati anche al MoMA di New York.
- 3. J. A. Burton, *The Aesthetic Education of Louis I. Kahn, 1912-1924*, in "Perspecta", vol. XXXVIII, *Architects Process Inspiration*, MIT Press on behalf of Perspecta, 1997, pp. 204-217.
- 4. Ibidem.
- 5. J. Liberty Tadd, New Methods in Education: Art, Real Manual Training, and Nature Study, 1899.
- 6. Stile architettonico neoclassico insegnato principalmente all'*École des Beaux-Arts* di Parigi.
- 7. P. P. Cret, *The Architecture as Collaborator of the Engineer*, in "Architectural Forum", n. 49, 1929, pp. 97-104.
- 8. Kahn prevede un primo nucleo dedicato ai laboratori di ricerca con annessi gli studioli dei ricercatori e gli uffici amministrativi; il secondo una *Meeting House* luogo ricreativo che favorisce i rapporti sociali tra gli ospiti; il terzo, le *Housing*, destinato alle residenze di

coloro che lavorano periodicamente all'interno dell'istituto.

- 9. Cfr. G. Liva, *Caspar David Friedrich: paesaggi dell'anima*, in C. Monteleone (a cura di), *Paesaggi retorici*, Cafoscarina, Venezia, pp. 76-78.
- 10. Ivi, p. 80.
- 11. S. Pegoraro, *Nel solitario cerchio. L'infinito e la pittura di Caspar David Friedrich*, Pendragon, Bologna 1994, p. 27.
- 12. Ivi, p. 13.
- 13. Ivi. p. 17.
- 14. Ivi, p. 68.
- 15. Il cosiddetto "terrore del vuoto" è un concetto fisico e filosofico c appartiene al mondo antico. sLe prime tracce compaiono già negli scritti di Aristotele (384 a.C.-322 a.C.) nella descrizione di quella teoria che afferma come la natura rifiuti il vuoto rie piendolo costantemente evitando accuratamente di lasciarne porzioni vuote. La teoria contraddiceva il pensiero della scuola pitagorica antica e della filosofia atomista, per cui l'esistenz del vuoto non era solo possibile ma era resa una necessità, ponendosi come principio ontologico per l'esistenza degli enti. Nel mondo dell'arte figurativa tale teoria si traduceva nella tendenza dei pittori di riempire completamente la superficie pittorica con raffiguraz ni di oggetti descritti minuziosamente in ogni minimo dettaglio.

Architettura dipinta. I Miracoli di San Marco

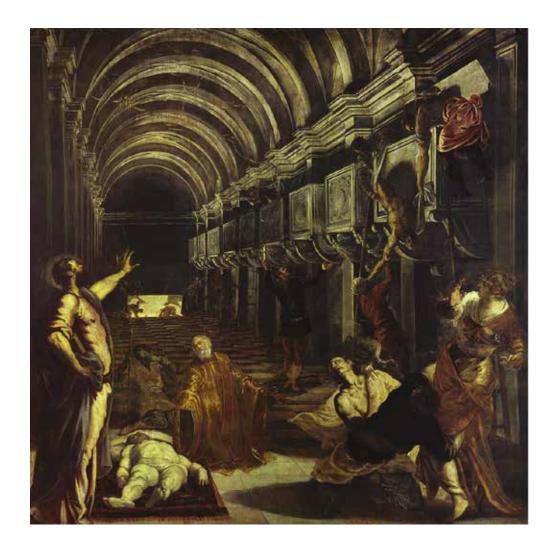
Gabriella Liva

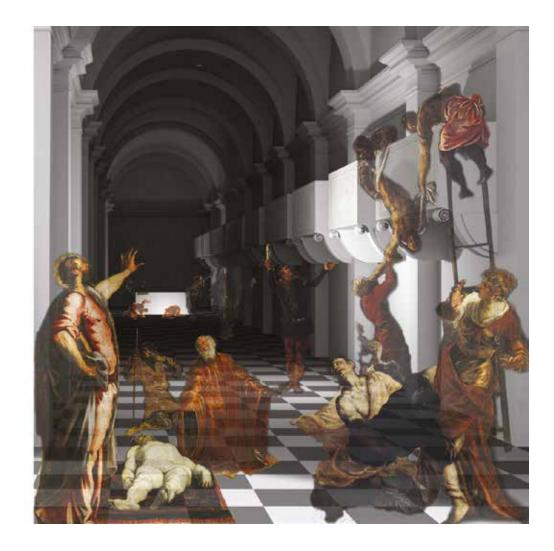
Lo studio sui teleri di Jacopo Robusti nasce in occasione del Cinquecentenario Tintorettiano del 2018-2019 con la collaborazione della Scuola Grande di San Rocco di Venezia; la ricerca, che ha prodotto una monografia edita in italian ¹ e in inglese per la mostra alla National Gallery di Washington, è stata condotta da un gruppo di lavoro formato da uno storico dell'architettura (Gianmario Guidarelli), uno storico dell'arte (Marsel Grosso) e dagli studiosi esperti in rappresentazione (Gabriella Liva, Cristian Boscaro, Isabella Friso). Partendo dallo *status quaestionis* legato alla più aggiornata storiografia artistica sull'opera di Tintoretto e alla storia dell'architettura del Rinascimento, gli autori hanno notato come il contributo del pittore veneziano sul rapporto con l'architettura sia rimasto inesplorato o limitato ad alcuni saggi che evidenziano una ricerca spaziale non comune.

L'analisi approfondita di undici opere², in cui sono riconoscibili elementi architettonici quali pavimenti policromi, scalinate, portici, sistemi voltati, edifici religiosi, templi classici, obelischi, ha permesso di ragionare sul significato della tecnica rappresentativa, sul rapporto spazio dipinto/spazio fisico e sul ruolo dell'architettura come elemento disciplinante della composizione.

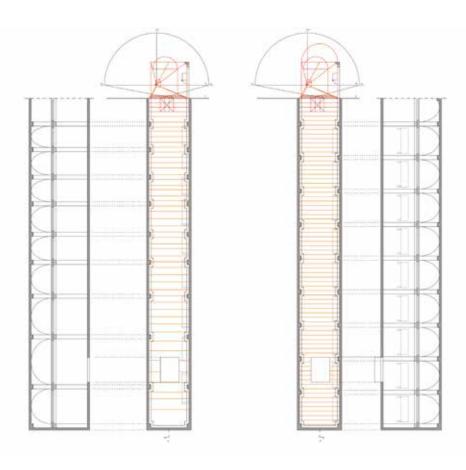
Le azioni dipinte illustrano scene bibliche sacre inserite in un registro di prospettiva lineare: tale strumento di genesi spaziale che dal Rinascimento stabilisce un solido legame tra arti figurative e scienze matematiche, permette di realizzare, su un supporto bidimensionale, uno spazio illusorio otticamente coerente. Proprio su questa geometrizzazione dello spazio Tintoretto imposta la sua narrazione eseguita *ex post* rispetto all'ambiente scenico.

L'adozione di precise e replicabili regole prospettiche ci offre la possibilità di restituire, con un altrettanto rigoroso metodo inverso e con adeguati *software* di modellazione 2D e 3D, lo spazio dipinto per visualizzare, analizzare e comprendere sia relazioni spaziali tra singole architetture o porzioni di città, sia nuove interpretazioni sui processi ideativi e compositivi del pittore veneziano. L'utilizzo in alcuni casi (l'*Ultima Cena* nella chiesa di San Trovaso e l'*Ultima Cena*³ nella sagrestia della chiesa di Santo Stefano⁴) di un'applicazione "proble-





317



Pianta e sezioni longitudinali: confronto tra il ritmo non omogeneo delle campate (schema a sinistra) e quello regolare (schema a destra). In rosso viene evidenziato sulla pianta di sinistra la suddivisione del pavimento dipinto, sulla pianta di destra la suddivisione ideale.

Elaborazione grafica di G. Liv

matica" della tecnica prospettica, non implica la negazione totale della regola, ma una maggiore libertà che dimostra la consapevolezza tra il rigore dell'impostazione geometrica e la sua personale deroga.

L'attento studio condotto in ambiente CAD⁵ ha rivelato, per alcune opere, un unico spazio figurativo coerente con il punto di vista princ - pale, per altri l'esistenza di due spazi figurativi – diversi per contenuto narrativo, architetture dipinte ed esposizione luminosa – che solo apparentemente soddisfano l'occhio, venendo abilmente fusi insieme da opportuni e voluti interventi pittorici.

Partendo da un'ortofoto ad alta risoluzione dei teleri, il *modus operandi* adottato, a seguito di uno studio delle fonti archivistiche e bibliografiche, prevedeva

- l'individuazione di matrici geometriche compositive necessarie a suddividere la composizione in aree precise ed equilibrate;
- la convergenza delle linee-immagini recedenti in profondità in un punto di fuga, sia esso interno o esterno ai limiti del quadro;
- la coerenza tra primo piano e fondale della scena rappresentata;
- la classificazione degli edifici classici, medioevali o rinascimental all'interno degli episodi narrati;
- la restituzione planimetrica e altimetrica delle architetture dipinte, mediante procedimento omologico;
- la modellazione 3D degli edifici in ambiente CAD
- lo studio delle parti in ombra e delle parti illuminate, sia per gli edifici che per i personaggi;
- i render e lo studio delle luci in 3ds Max;
- il controllo di coerenza tra spazio dipinto e spazio virtuale;
- le ipotesi di originale posizionamento dei teleri nel contesto veneziano.

Grazie alla restituzione prospettica e, dunque, alla Geometria Descrittiva, affiancata dalle tecnologie informatico-digitali, è stato possibile ricostruire lo spazio pittorico in stretta relazione con i personaggi rappresentati, dimostrando, oltre alle fonti scritte, la reale possibilità che Tintoretto abbia utilizzato dei veri e propri ambienti scenografici, definiti "teatrini" prospettic ⁶, necessari per verificare la c rrettezza delle composizioni.

Non si può ignorare l'interesse di Tintoretto per l'ambito teatrale dovuto alle frequentazioni con Angelo Beolco, detto Ruzzante (1496-1542), Pietro Aretino (1492-1556) e Andrea Calmo (1509/1510-1571).

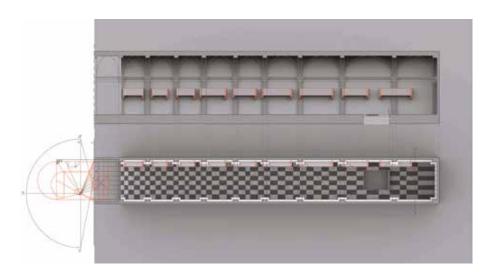
319 ARCHITETTURA DIPINTA

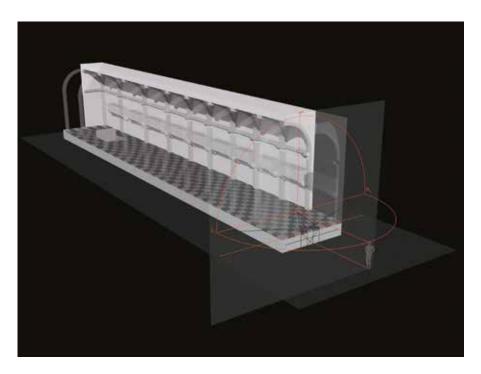
Gli spazi teatrali magistralmente costruiti per fondere luogo fisico della sala e luogo della scena, porticati in prospettiva, disegni di pavimenti a riquadri geometrici e soprattutto la determinazione del punto di vista dello spettatore diventano tematiche riproposte da Tintoretto, che fonde l'aspetto ideale con quello reale. Gli spazi tintorettiani non sono statiche scenografie, muti elementi che fanno da sfondo alla na razione, ma, come sostiene Guidarelli⁷, spazi complessi che rendono visivamente percepibili le relazioni tra i personaggi e le loro rispettive azioni. In questo senso, lo spazio urbano e gli edifici agiscono percetivamente insieme con i personaggi. Le ambientazioni, certamente non così solenni come quelle di Paolo Veronese, dialogano con gli attori della scena e accompagnano l'osservatore in posizioni specifiche della rappresentazione⁸. Si verifica una moltiplicazione di spazi all'interno della stessa composizione che cattura lo sguardo dell'osservatore e lo dirige in una lettura multipla degli eventi narrati. Tintoretto, dunque, crea un movimento ottico temporale all'interno della scena e rifugge dalle intoccabili vedute "ideali" per richiamare alla memoria luoghi in cui rivivere l'esperienza visiva riscontrabile nella realtà veneziana.

Miracoli di San Marco (1562-1566)

Tintoretto esegue i *Miracoli di San Marco* per la Sala Capitolare della Scuola Grande di San Marco, in un ciclo di tele dallo straordinario impatto scenografico. Tre sono i teleri destinati alla parete corrispondente alla facciata dell'edificio: i *Miracoli di San Marco* (conservato oggi all'Accademia di Brera), il *Trafugamento del corpo di San Marco* e *San Marco salva un saraceno durante il naufragio* (entrambi presenti alle Gallerie dell'Accademia). Tale trittico, che sottintende una strategia prospettica unitaria comune come ipotizza Weddigen, prevedeva il *Trafugamento* al centro e i *Miracoli* e il *Naufragio* simmetricamente ai lati con due viste fortemente scorciate⁹. Lo sforzo pittorico fu fortemente voluto dal Guardian Grande della Scuola, Tommaso Rangone, la cui figura è presente su due teleri

Focalizzandoci sull'opera di Brera, essa presenta un monumentale portico all'antica in cui "vi appaiono in lungo [...] molti sepolcri appesi a' muri, tirati in bella" Questa scenografica prospettiva riv - la un unico *punto principale* sul lato sinistro della composizione in corrispondenza del polso del santo che sancisce il riconoscimento del suo corpo; in primo piano, sono presenti, oltre a San Marco, un corpo





Render della pianta e della sezione longitudinale; in evidenza i sepolcri appesi non corrispondenti all'interasse delle volte.

Elaborazione grafica di G. Liv

Spaccato prospettico del modello 3D. Le linee rosse identificano il riferimento prospettico. Elaborazione grafica di G. Liv

320 GABRIELLA LIVA

esamine fortemente scorciato (chiaro riferimento al *Cristo morto* di Mantegna) e, superato Tommaso Rangone inginocchiato al centro della scena, un gruppo di persone, tra cui un uomo indemoniato, di spalle, spirante vapori sulfurei e collocato all'ombra perché avvolto dalle tenebre del male. Sul primo sepolcro pensile, due uomini, illuminati dalla candela sorretta da un compagno, calano il corpo mentre, sullo sfondo, altri due fanno luce su un sepolcro terragno.

Come per altri teleri, lo studio ha previsto, dopo una analisi geometrica delle matrici compositive e un'individuazione degli elementi dell'orientazione interna, una restituzione prospettica generata dalla scacchiera bicroma a formelle quadrate del pavimento. Si è potuto verificare come esso non segua una scansione regolare nel procedere in profondità, ma subisca un "rallentamento" progressivo giustificabile col tentativo di rendere leggibile la successione delle piastrelle e la notevole profondità dell'ambiente. Alla geometria del piano di calpestio si aggiunge il ritmo delle campate, scandite da semi-pilastri laterali e da volte a crociera. Entrambi gli elementi rispecchiano la logica pavimentale e si adattano alla decelerazione prospettica. Tenendo come elemento costante l'intervallo tra la prima e l'ultima campata che racchiude i sepolcri, la restituzione in pianta e in alzato evidenzia la differenza tra l'ambiente dipinto e l'ambiente ideale. La pittura tintorettiana, in tal caso, privilegia l'effetto scenico e forza la geometria al fine di potenziare la lettura percettiva della profondità L'ambiente strutturato da una cadenza ritmata di elementi verticali e orizzontali esibisce nove sepoleri pensili che, anche se visivamente coerenti con le volte, non sono al centro dell'interasse; in pianta e in sezione è visibile la loro incongruenza formale rispetto al contesto in

Ottenuti i dati dimensioni, in ambiente CAD 3D è stato realizzato un clone virtuale per verificare la posizione dell'osservatore, la corre - tezza dello spazio costruito – comparando l'immagine del telero con i *render* ottenuti dai modelli 3D –, e infine un'ipotesi di posizionamento di luci all'interno della scena.

cui sono inseriti.

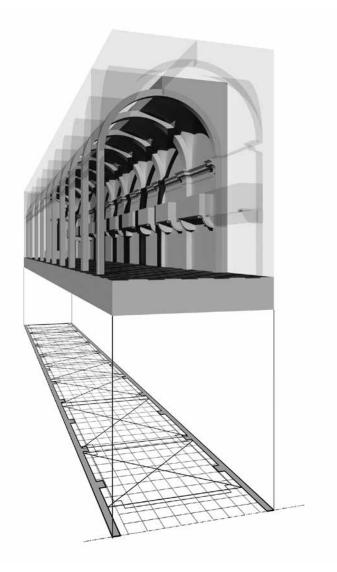
Il telero ha le dimensioni di un quadrato di lato 405 cm. Dalla restituzione prospettica, l'osservatore è posizionato a 8 metri dal quadro e dunque è contenuto all'interno dello spazio ospitante il dipinto perché la Sala Consiliare ha una lunghezza di 53,5 x 25 metri. Per quanto riguarda la quota di osservazione, il quadro presenta il *punto principale*

a 2 metri di altezza dal limite inferiore del dipinto. Se consideriamo che nella parete il telero doveva essere posizionato verticalmente, a un'altezza tale che il bordo inferiore sicuramente non potesse toccare il pavimento, ne consegue che l'occhio dell'osservatore assume una quota ben superiore ai 2 metri, collocandosi dunque ad una altezza non umana. Come per altri casi, esso verrà osservato dal basso all'alto e il visitatore non potrà mai posizionarsi nel punto di vista ottimale, a causa della quota molto alta. Nei Miracoli di San Marco il punto di vista è solo apparentemente realistico e non si crea il prolungamento del processo della visione naturale con il dipinto, in quanto il piano che contiene il punto principale e l'occhio dell'osservatore risluterebbe inclinato. Il telero è dunque costruito in base alle regole della prospettiva lineare, ma viene percepito in maniera differente: l'orizzonte dell'osservatore non coincide con l'orizzonte figurativo e, considerate le dimensioni della Sala Consiliare, probabilmente esso era collocato molto al di sotto dell'opera. Forse per teleri racchiusi in spazi limitati, come le cappelle veneziane delle Scuole del Santissimo Sacramento (esempi di *Ultima Cena* e *Lavanda dei piedi*), in cui spesso venivano posizionati sulle pareti laterali "quadri bislunghi" 11, l'orizzonte reale poteva almeno coincidere con la linea di terra della restituzione prospettica, quindi col limite inferiore del quadro.

Per quanto riguarda la correttezza configurativa delle superfici rapp - sentate, le volte a crociera modellate in ambiente digitale si presentano tutte diverse, pur mantenendo costante almeno la dimensione di uno dei due cilindri di intersezione, ovvero quello che presenta la base parallela all'osservatore. Il semi-cerchio direttore ha un raggio di circa 3 metri ed è costante in tutte le volte a crociera. Ciò che cambia è la curva piana direttrice del secondo cilindro di intersezione: l'ellisse generatrice presenta un asse costante, pari sempre all'altezza di circa 3 metri, dando vita a delle volte a crociera e non a botte lunettate, e l'altro asse variabile, in aumento con la successione delle campate, separate da arconi a tutto sesto. La campata che si presenta più ampia risulta essere quella che contiene il sepolcro terragno da cui proviene una forte fonte di luce.

Ricostruito l'ambiente voltato e il sistema riferito al punto di vista principale, il dipinto è stato comparato al *render* ottenuto attraverso il software 3ds Max, verificando la bontà del metodo adottato. 'ambiente virtuale è molto simile a quello dipinto e modellati gli elementi

322 GABRIELLA LIVA 323 ARCHITETTURA DIPINTA





Note

architettonici lo studio è proseguito con le ipotesi di illuminazione. Le fonti di luce sono tre, due visibili all'interno del telero e una esterna, non visibile. Una luce potente – simulata con una fonte omnidirezionale – proviene della fiaccola tenuta da uno dei due uomini ingino chiati in corrispondenza della tomba ctonia, l'altra – fonte luminosa digitale omnidirezionale – dalla candela sostenuta dall'uomo in prossimità del secondo sepolcro pensile. Tali sorgenti di luce rischiarano parte dei sarcofagi e del sistema voltato creando un'alternanza di giochi di luce e ombra. Infine in primo piano è presente una luce la cui fonte è esterna al quadro ed è paragonabile a una fonte direzionale a raggi paralleli che da destra illumina i personaggi in primo piano. Ricostruito l'ambiente architettonico e stabilite le fonti di luce è lecito chiedersi quale possa essere stata la fonte di ispirazione per questo lungo spazio nell'ambiente veneziano. Una possibile suggestione può essere riferita a portici cinquecenteschi realizzati nella città lagunare. "La sequenza delle volte articolate in un lungo deambulatorio ricorda infatti il ritmico portico delle Drapperie di Rialto, in cui Antonio Scarpagnino declina in forme meno monumentali i loggiati di Palazzo Ducale"12. Tale ipotesi, sostenuta da Guidarelli, mi trova concorde nel constatare la presenza di volte a crociera intervallate da arconi che coprono una larghezza di circa 6 metri e le cui campate terminano su una parete di chiusura. Un altro riferimento visuale individuato potrebbe essere il grande androne di collegamento tra il cortile e l'accesso al canale della fabbrica di Ca' Corner, in campo San Polo. Purtroppo non abbiamo documenti scritti che ci informino sull'effettiva corrispondenza con precisi luoghi veneziani, ma la critica ha evidenziato più volte la consuetudine da parte del pittore di avvalersi di ambienti riconducibili alla realtà lagunare. I suoi teleri superano il limite pittorico perché entrano nelle cappelle o nelle navate delle chiese, nelle sale delle Scuole Grandi o in quelle dei Palazzi del potere e richiamano alla memoria edifici del passato ma anche del presente in cui la molteplicità delle azioni dei personaggi dipinti riecheggiano (ispirandole) quelle delle persone reali (fedeli, membri di confraternite) cui il dipinto è destinato.

- 1. M. Grosso, G. Guidarelli, *Tintoretto e l'architettura*, Marsilio, Venezia 2018.
- 2. San Marco libera lo schiavo (1547-1548), La lavanda dei piedi (1548-1549), San Rocco risana gli appestati (1549), Miracoli di San Marco (1562-1566), Ultima Cena (1561-1562), Circoncisione (1554-1555) teleri analizzati da G. Liva; Il trafugamento del corpo di San Marco (1562-1566); Cristo davanti a Pilato (1566-1567); Ultima Cena (1578-1581) teleri analizzati da C. Boscaro; Le nozze di Cana (1561), Ultima Cena (1976) teleri analizzati da I. Friso.
- 3. Cfr. G. Liva, *Jacopo Tintoretto e la logica digitale: il caso studio dell'Ultima Cena dei Santi Gervasio e Protasio* in M. Grosso, G. Guidarelli, *op. cit.*, pp. 152-157.
- 4. *Ultima Cena* (1576) cfr. ivi, pp. 192-197.
- 5. I software utilizzati per le restituzioni prospettiche, per le proiezioni ortogonali e per i modelli 3D sono *Autocad* e *Rhinoceros*.
- 6. C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, 1648, D. F. von Hadeln (a cura di), vol. II, 1914-1924, p. 15.
- 7. G. Guidarelli, *La cultura architettonica di Jacopo Tintoretto negli anni della maturità*, in M. Grosso, G. Guidarelli, *op. cit.*, pp. 85-147.

- 8. "L'espediente di porre in successione spazi dalle dimensioni e dalla natura diversa (interni ed esterni, contesti urbani e paesaggi naturali) permette a Tintoretto di sfruttare le scenografie serliane e di raffigurare in contempornea azioni che si svolgono in momenti diversi", ivi, p. 128.
- 9. E. Weddigen, *Jacomo Tentor F., Myzelier zur Tintoretto-Forschung: Peripherie, Interpretation und Rekonstruktion*, München 2000, p. 171, fig. 15. Il disegno preparatorio del *Naufragio* sul retro del telero, alla fine schizzo abbandonato per una composizione libera, prevedeva un grande scenario architettonico con sala polistila, volte a crociera ed elementi simili al quadro l'Adultera di Palazzo Barberini.
- 10. C. Ridolfi, op. cit., p. 22.
- 11. Il termine "quadro bislungo", citato dal Vasari, venne adottato specialmente dagli inizi del 1600 per indicare dipinti di storia sacra in formato longitudinale, posti sulle pareti laterali delle cappelle veneziane e osservati da un punto di vista fortemente scorciato che ha influenzato posizione e dimensioni dei soggetti rappresentati. Cfr. M. Matile, Quadri laterali, ovvero conseguenze di una collocazione ingrata. Sui dipinti di storie sacre nell'opera di Jacopo Tintoretto, in "Venezia Cinquecento", n. 6, 12, 1996 (1997), pp. 151-206.
- 12. M. Grosso, G. Guidarelli, *op. cit.*, p. 99.

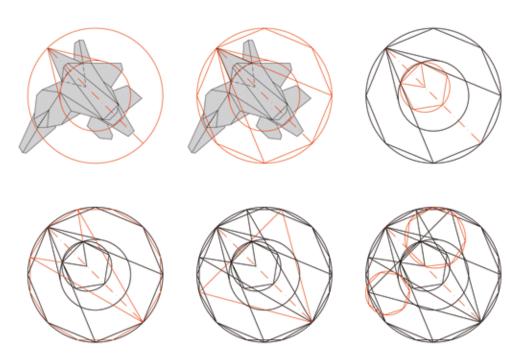
Disegni per città in trasformazione. Storia e progetto nelle invenzioni architettoniche di Lebbeus Woods

Massimo Mucci

Nell'opera dell'architetto americano Lebbeus Woods (1940-2012) il tema della trasformazione è stato costantemente presente lungo tutta la sua carriera, ma alla fine degli anni Ottanta assume un significat più rilevante. Sono gli anni in cui Woods prende consapevolezza che i suoi precedenti disegni visionari di città utopiche, quali *Four Cities* (1981-82), *AEON* (1983-84), *A City* (1985-86)¹, non hanno un impatto diretto sulla realtà della società, perché sono, come afferma lo stesso autore, "too much in the realm of deterministic idealisation"². La svolta che Woods sta per compiere, quindi, è dettata da un maggiore impegno nel voler ridefinire il ruolo politico dell'architettura nei processi di rinnovamento della società.

La trasformazione raccontata nei primi lavori è vissuta come troppo vincolata da fattori predeterminati, secondo un pensiero razionale rappresentato dall'uso di forme geometriche euclidee pure. Anche l'introduzione della quarta dimensione del tempo nel progetto Centricity (1987), come elemento di interferenza e variazione del ciclo di sviluppo urbano della città è ancora legata all'idea di un modello geometrico spazio-temporale multiscalare, in armonia con il resto del cosmo, che appare troppo deterministico per poter rappresentare il dinamismo della società contemporanea³. Il secondo stimolo alla svolta è legato alla visita della favela di Sao Paulo in Brasile nel 1987, esperienza che lo convince ulteriormente della necessità di un impegno politico più intenso da praticare attraverso il disegno di architettura, e che lo induce ad elaborare temi e strategie per sfidare e attaccare i concetti di storia e progetto in relazione all'idea di trasformazione⁴. Come può l'architettura agire sulla realtà come stimolo per il cambiamento? Quali sono le forme architettoniche di rappresentazione adatte a ragionare sulla trasformazione?

Dalla fine degli anni Ottanta Woods inizia a proporre progetti architettonici inseriti in città reali caratterizzate da situazioni di crisi sociopolitica, quali *Berlin Underground* (1988), *Aerial Paris* (1989), e successivamente *Berlin-Free-Zone* (1990)⁵, ma è con *Zagreb-Free-Zone* (1991), i progetti per Sarajevo (1992-94) e Havana (1994-95) che la sua critica alle idee di progetto e di storia diventa più significativa.



Disegno di analisi compositiva: tracciati regolatori presenti nella pianta del progetto di Lebbeus Woods (1940-2012) per un *freespace* nel Museo di Arti Applicate di Zagabria, 1991.

Elaborazione grafica di M. Mucc

Con *Berlin-Free-Zone* Woods introduce nella sua ricerca i fondamentali concetti di *freespace*,

a construction free of preconceived value, use or meaning; an element in a heterarchy

e di free-zone,

heterarchy of freespaces; pattern of urban order based on knowledge and performance; a system opposing mass culture; a subvertion of hierarchies.⁶

A Zagabria i freespaces sono pensati come unità abitative temporanee e mobili, trasportate da un elicottero e posizionate nelle strade pubbliche per disturbare la percezione dello spazio urbano⁷. Ogni unità è dotata di strumentazioni elettroniche che permettono all'occupante di comunicare con le altre unità della zona e con il resto della rete telematica nel mondo. Le strutture sono staticamente dipendenti dagli edifici esistenti e appaiono formalmente tutte diverse, sebbene identificabili secondo tre possibili relazioni con il contesto: "suspeded", in equilibrio per mezzo di cavi metallici in tensione ancorati agli edifici esistenti; "leaning" appoggiate al fronte esistente; infine i "bridge" che collega due fronti stradali opposti. Occupano lo spazio pubblico e si impongono come degli intrusi provocatori, degli oggetti inusuali che manifestano la loro interdipendenza con il contesto, ma allo stesso tempo la loro marcata autonomia, rappresentata da volumi ricurvi, come carapaci deformati e senza alcuna relazione mimetica con l'architettura storica. Dal punto di vista compositivo, Woods usa il contrasto tra lo sfondo, la tradizione e la storia, e il nuovo oggetto, che rappresenta il cambiamento, sebbene la tecnica grafica piuttosto trad zionale delle matite colorate su carta e l'uso della scena in prospettiva tendano a uniformare il tutto e a renderlo artificiosamente familiar ⁸. L'obiettivo di questi oggetti è innescare un cambiamento sociale volto a costruire una società eterarchica composta da individui autonomi interconnessi tra di loro⁹. L'idea di eterarchia, introdotta nel 1945 negli studi neurologici, rimanda ad una struttura sociale policentrica dove i nodi della rete sono tra loro collegati senza distinzioni gerarchiche¹⁰. Questo modello per Woods risponde meglio alle esigenze della società contemporanea in continua autotrasformazione ed è in opposizione

ad ogni tipo di sistema totalitario, compresa la società di massa, che elimini le diversità tra gli individui. Questa parte utopica del pensiero di Woods prende forma nella planimetria generale di Zagabria, sulla quale disegna una composizione di circonferenze tra loro raggruppate e collegate da linee curve, e il cui centro indica la posizione dei *freespaces*. La struttura eterarchica si sovrappone a quella esistente, innescando nuove relazioni fra le varie parti storiche della città e come un evento catalizzatore del cambiamento, secondo una modalità simile a quella adottata dal gruppo Archigram nel progetto *Instant City* (1972)¹¹.

Dopo il primo ciclo di disegni per Zagabria, Woods elabora il progetto per un freespace da costruire nella corte interna del Museo di Arti Applicate della città. Qui è maggiormente visibile l'uso del disegno secondo una modalità esplorativa, volta a ridefinire il ruolo del progeto e a contestare l'uso della pianta interna come figura generatrice del volume. Nel suo progetto, infatti, la pianta interna non è disegnata e la composizione dei volumi è pensata dall'esterno, come giustapposizione e incastro di solidi originariamente regolari ma tra loro diversi, con aggiunta di alterazioni, deformazioni e piegature¹². In questo modo la pianta interna rimane sconosciuta e indeterminata fino alla fine de processo compositivo, e necessita di ulteriori operazioni grafiche per essere visualizzata. Ma questa modellazione di solidi tridimensionali in realtà è immaginaria, in quanto il vero strumento di progetto è il disegno in proiezioni mongiane, sul quale l'autore lavora per dare forma all'artefatto. Sulla pianta di copertura si ritrova la presenza di tracciati regolatori basati sull'intersezione di vari poligoni regolari sovrapposti in modo inusuale, che permettono di generare forme nuove e inaspettate, pur mantenendo un certo controllo ed escludendo l'arbitrio¹³. In questo senso Woods reinterpreta l'affermazione di Le Corbusier, secondo cui "la scelta di un tracciato regolatore fissa la geometria fondamentale dell'opera"14, sebbene non escluda la libertà di scegliersi le forme di partenza. Il risultato finale è dato da una sequenza di operazioni grafiche e di scelte svolte durante il disegno della pianta e, simultaneamente, scegliendo i punti dell'alzato in seconda proiezione, alternando l'azione della mano, all'osservazione e riconoscimento dei punti significativi. Si scardina, quindi, l'idea del progetto come predeterminazione della forma planimetrica, dove il disegno è mero strumento di restituzione, a favore di un progetto inizialmente indeter-



La sede del parlamento della Bosnia-Erzegovina dopo essere stata colpita da carri armati durante l'assedio del 1992. Foto di M. Evstafie minato nel quale il disegno è un modo di pensare.

Nello stesso periodo in cui Woods disegna la serie War and architecture, a Sarajevo si comincia a elaborare il concetto di warchitecture, un neologismo coniato dall'Associazione degli architetti della città bosniaca durante la guerra (1992-96), per denominare il loro progetto di documentazione e denuncia delle estese distruzioni della città¹⁵. Da questo lavoro, condotto con rigore scientifico, eme ge che il numero e la varietà di edifici colpiti è tale da non poter essere giustificabil come "military target" o "collateral damage". Da qui nasce la consapevolezza di essere coinvolti in una forma di guerra svolta con l'architettura, intesa come soggetto su cui si interviene sia con l'azione del costruire, sia con quella del distruggere, per ridisegnare la forma della città. Ad esempio, una grande quantità di edifici a torre sono be sagli privilegiati, tra cui spiccano la sede del parlamento della Bosnia Erzegovina e le torri gemelle degli uffici UNIS, su cui lavora anche Woods, e la sede della stampa locale¹⁶. Ciò che viene colpito è il loro significato simbolico di potere istituzionale, insieme all'immaginario di una città che si vedeva libera e moderna. In questo contesto si può chiaramente collocare la testimonianza di Lebbeus Woods:

The towers are burned now in Sarajevo. [...] Sarajevo's sky-scrapers were prime targets of gunners in the hills together with minarets and domed mosques, the great library, the post office, the university buildings, and all others that symbolized reason and its promise of humane civil life. [...] The burning towers of Sarajevo are markers at the end of an age of reasons, if not of reason itself, beyond which lies a domain of almost incomprehensible darkness.¹⁷

Nell'immaginario di Woods il fuoco è l'energia che trasforma e rimodella la materia in modo irreversibile, metafora di una separazione netta e catartica da un passato che bisogna in qualche modo superare senza nostalgie. Questo significa anche abbandonare l'opposizione civiltà/barbarie, perché nella *warchitecture* le intenzioni distruttive sulla città non sono meno razionali di quelle difensive degli abitanti¹⁸. Il rapporto tra guerra e architettura è il parallelo del rapporto tra violenza e cultura, ma per comprenderne la dinamica è necessario uscire dalla concezione weberiana della città come esclusiva espressione di

civiltà. È stato recentemente osservato come la violenza contro la città fisica sia la manifestazione di una intenzione razionale di eliminazione proprio degli stessi edifici simbolici e istituzionali di cui si fregia la c-viltà, per sostituirli con quelli di un'altra cultura civile in corso di formazione¹⁹. Questo è il quadro critico con cui si ritiene più opportuno leggere le parole di Woods scritte in calce al suo manifesto:

Architecture and war are not incompatible. Architecture is war. War is architecture.²⁰

Se la guerra può essere combattuta costruendo e distruggendo l'architettura, significa che in entrambi i casi è presente un progetto che usa la violenza per ridefinire e controllare la citt ²¹.

Chi reagisce è la popolazione, che attraverso la resilienza, in parte spontanea e non pianificata, intraprende un'attività di resistenza din - mica e creativa, in cui lottano le opposte forze di cambiamento e conservazione²². Un'idea simile era stata affrontata da Woods nella serie di disegni intitolata *Turbolence*, in cui sono rappresentati edifici a torre nell'atto di resistere ad una tempesta di forze esterne che li deforma e li smembra nel tentativo di distruggerli²³. Metafore della lotta tra permanenza e temporaneità, queste immagini ricordano che il conflitto e le tensioni sono parte del cambiamento necessario per continuare a resistere.

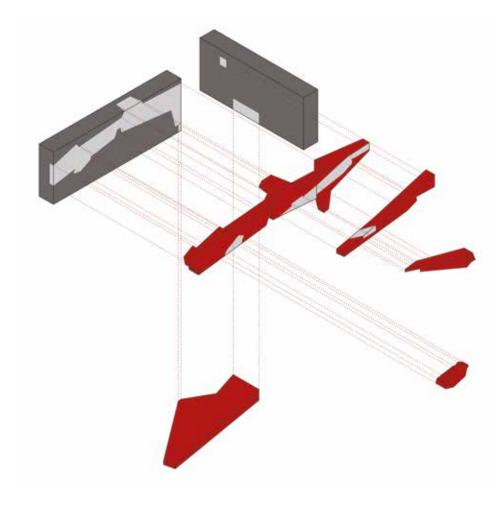
Architecture resisting change, even as it flows from it, struggling to crystallize and be eternal, even as it is broken and scattered...²⁴

scrive Woods nella didascalia di uno dei suoi disegni, ma nella successiva versione dello stesso aggiunge un commento scritto a mano libera che sposta la questione su un altro piano:

Where do construction-deconstruction begin and end?²⁵

Ovvero, è sicuro che costruzione e decostruzione ottengano risultati formali diversi? Non sono forse entrambi processi formativi guidati da azioni intenzionali e pianificate con l'obiettivo di dare forma ad una cultura identitaria?

L'azione di distruzione qui diventa un'operazione di decostruzione dell'esistente, che per la sua natura violenta e repentina ha un elevato



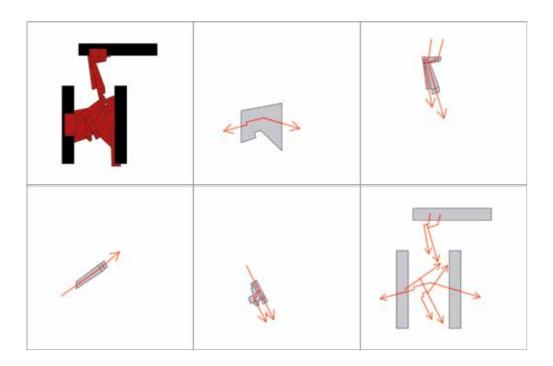
Disegno di analisi compositiva del progetto di Lebbeus Woods (1940-2012) per la ricostruzione dei blocchi di appartamenti a Sarajevo, 1994; esploso assonometrico degli elementi primari del progetto.

Elaborazione grafica di M. Mucc

grado di imprevedibilità del risultato. Ma questo non significa che il risultato di una decostruzione non sia una forma. Ogni rovina sarà unica, ogni cumulo di macerie e traccia di colpo d'artiglieria in facciata sarà diverso dagli altri. Anche nell'ipotesi estrema di edifici in origine tutti uguali e ripetitivi, come Woods immagina siano gli *apartment blocks* modernisti, i danni bellici conferiscono loro una varietà e singolarità prima imprevedibile. Il caso irrompe in ciò che prima era stato progettato in modo uniforme e regolare, spezza la monolitica perfezione del volume stereometrico, scompaginando le eleganti facciate della città vecchia, e producendo nuove forme che diventano il contesto e lo stato di fatto su cui proseguire a trasformare la città. In definitiva, "construction" e "deconstruction" sono entrambi processi trasformativi della realtà fisica che producono forma

Su questo punto Woods fonda il suo primo attacco alla storia: la rovina-forma non è né da celebrare né da annullare, bensì diventa la fonte ispiratrice del nuovo edificio che si verrà a costruire dal suo interno, è un luogo artificiale da interpretare come seconda natura, come dato di fatto imprevisto ma precisamente determinato. Il caos e la decostruzione, nel contesto della *warchitecture*, sono due potenti agenti di formatività che garantiscono a Woods l'assenza di riferimenti alla storia e di intenzioni progettuali predeterminate. I nuovi *freespaces* di Sarajevo, infatti, nascono dall'interno delle rovine, seguendo una sequenza di sviluppo in analogia alla guarigione delle ferite di un organismo vivente. La prima fase è la *injection*: riappropriazione delle rovine e costruzione spontanea di *freespaces* temporanei; la seconda fase è chiamata *scab*, perché prevede la costruzione di una iniziale struttura di rivestimento superficiale, non ancora sigillata; infine l'ultima fase la *scar*, in cui l'involucro è chiuso e reso stabile²⁶.

Il risultato formale si suppone sia imprevedibile all'inizio perché non vi è un progetto, e Woods adotta dei linguaggi architettonici in netto contrasto con le forme tradizionali preesistenti per comunicare che il nuovo vernacolare è per scelta senza riferimenti al passato. I *freespaces* in *War and architecture* sono ancora costituiti da forme fluide e frammentate di involucri aggrappati lungo i profili cas - li delle rovine, come incrostazioni biomorfiche sulle rocce, mentre negli *apartment blocks* sono volumi che traducono gli andamenti di immaginari vettori di forze e flussi ene getici presenti in città. Ma l'elemento in comune è che l'evento di morfogenesi si manifesta in spazi



Disegno di analisi compositiva del progetto di Lebbeus Woods (1940-2012) per la ricostruzione dei blocchi di appartamenti a Sarajevo, 1994; pianta degli elementi primari e analisi del linguaggio dei vettori di forze.

Elaborazione grafica di M. Mucc

interstiziali, dove l'ordinario ha subito una frattura e la continuità della storia è stata spezzata. La memoria personale, quella trattenuta fisic - mente dal corpo e visibile nelle ferite, è rispettata ed è rappresentata metaforicamente dalla conservazione integrale delle rovine, mentre la storia intesa come andamento lineare in progressione è negata, spezzata, in quanto vista come tendenza autoritaria a conservare lo *status quo*. Le pareti danneggiate dei *blocks* sono interpretate come "critical edges" tra interno ed esterno, e come "space in-between" o spazio interstiziale, che una volta fratturato dai colpi di artiglieria, si può immaginare come estensibile fino a formare un spazio sospeso tra il prvato e il collettivo, libero dai condizionamenti della società di massa. Il linguaggio dei vettori di forze interpreta la forma preesistente della ferita in facciata e ne mantiene una vaga traccia, ma disegna un andamento a scatti lineari rettilinei ispirato al linguaggio della fisica e della matematica, piuttosto che a quello della storia.

Vectors are mathematical symbols for expressing the direction and magnitude of forces active within or upon a system. [...] It still retains its expressive function, only now including not only magnitude and direction of mechanical forces, but also the intensity and extensity of cognitive and affective forces both active and latent in the city.²⁸

Questo è solo il primo passo nell'elaborazione di un linguaggio nuovo che verrà più ampiamente sviluppato nel progetto per L'Avana (1994-95), in particolare nella parte dedicate al grande muro-recinto che Woods propone di ricostruire sullo stesso sedime della cinta muraria della città vecchia²⁹. Qui l'uso della contraddizione diventa eloquente: da un lato il grande muro è un omaggio alla forma urbana della città storica e sembra dichiarare la volontà di conservarla; dall'altro lato, l'intervento è una megastruttura sulla quale gli abitanti possono liberamente costruire nuove strutture abitative che si estendono e proliferano per contagio sugli edifici preesistenti interni al recinto. In pianta è evidente che è lo stesso linguaggio architettonico dei vettori di forze, assemblati in modo da formare un *pattern* urbano nuovo che si sovrappone a quello preesistente. Anche le varie viste prospettiche, spesso di edifici sezionati, mostrano innesti volumetrici costituiti da montaggi di piastre piane diversamente inclinate, che formano spazi alveolari com-

plessi. Sono immagini metaforiche che rappresentano l'idea di un *new tissue* urbano spontaneo che segue regole genetiche completamente diverse, e che nel tempo trasforma l'intera città.

A L'Avana quindi non ci sono strutture temporanee come a Zagabria, non c'è una decostruzione da ricucire come a Sarajevo, bensì un intervento architettonico permanente a scala urbana, che ha il compito di scatenare una metamorfosi radicale del tessuto urbano basata su un diverso ordine, non lineare, non gerarchico.

It is an architecture operating outside the game. [...] it is not an architecture of revolution, for to revolt is to confirm the game – in fact, to play the game. The architecture I have in mind is simply outside the prevailing game of wealth, power, authority. It is its own game, has its own rules, its own means and ends.³⁰

In questo passaggio si chiarisce la posizione radicale di Woods nei confronti del rapporto tra architettura e storia: la sua ricerca di un'architettura fino ad allora sconosciuta non significa che sia rivoluz naria, e nemmeno che sia l'evoluzione di quella del passato. Woods interpreta la parola "rivoluzione" nel suo significato etimologico di evento ciclico, come in astronomia, che applicato all'idea di storia corrisponde ad un andamento a spirale secondo l'idea hegeliana di progresso. Dopo una rivoluzione segue un ritorno al passato, senza possibilità di un sostanziale cambiamento della struttura politico-sociale. Per questo motivo, essendo il suo obiettivo quello di contribuire alla costruzione di una società eterarchica, dichiara apertamente guerra alla storia:

I am at war with my time, with history, with all authority that resides in fixed and frightened forms. [...] I declare war on all icons and finalities, on all histories that would chain me with my own falseness, my own pitiful fears.³¹

Una possibile modalità per uscire dalla ciclicità della storia è quella tracciata dallo scrittore anarchico Hakim Bey, pseudonimo di Peter Lamborn Wilson, che sostiene di abbandonare l'idea di grande rivoluzione sociale in favore del più efficace concetto di insurrezione, o sollevamento temporaneo³². Bey elabora il concetto di *Temporary Autonomous Zone* (TAZ) come evento spazio-temporale inaspettato e

transitorio, volto a scardinare l'ordinarietà dell'andamento del tempo storico, al fine di innescare un cambiamento radicale. Questa nozione è simile all'idea di *freespace* come struttura temporanea e fuori dai giochi, ma a L'Avana c'è una differenza fondamentale: il grande recinto è una costruzione permanente pensata da un architetto che innesca una TAZ a scala urbana, il cui effetto dovrebbe essere quello di deviare il corso della storia provocando una trasformazione radicale continua. Il *wall* può essere letto, quindi, non come rappresentazione del compimento e della protezione della rivoluzione cubana, bensì come il suo slittamento in un'enclave spazio-temporale per proseguire fuori dal processo storico involutivo.

Questa strategia, sebbene non priva di contraddizioni, può essere interpretata come un riposizionamento del progetto ad un ruolo centrale, di guida al cambiamento, anche quando è previsto di lasciare spazio all'indeterminatezza del vernacolare spontaneo, anche quando la visione futuristica sembra orientarsi verso intenzioni utopistiche. Ma è proprio quando il progetto diventa pratica dell'invenzione radicale con l'intenzione di incidere sulla realtà, che può essere messo in relazione al concetto di utopia, così come elaborato da Ruth Levitas³³. Quindi, non la visione di un mondo perfetto senza luogo e senza tempo, ma una "concrete utopia"³⁴, pensata come metodo costruttivo, fase preliminare e imperfetta di esplorazione del possibile futuro del presente, definita in termini esistenziali "as the expression of desire for a better way of living and of being"35. In questa cornice si possono rimettere in relazione costruttiva il progetto e la storia con l'idea di trasformazione a lungo termine già in tempo di pace, senza aspettare che la wararchitecture si manifesti tragicamente, e attraverso l'utopia come metodo. La pratica dell'invenzione nelle situazioni problematiche reali, che chiamerei anche "esercizio all'immaginazione", è ciò che può aiutare il progetto a sviluppare processi trasformativi degli spazi architettonici e urbani al fine di costruire scenari e immaginari alternativi

340 MASSIMO MUCCI 341 DISEGNI PER CITTÀ IN TRASFORMAZIONE

- 1. L. Woods, *Origins*, The Architectural Association, London 1985.
- 2. L. Woods, *Anarchitecture: Architecture is a Political Act*, Academy Editions, London/St.Martin's Press, New York 1992, pp. 9-10.
- 3. L. Woods, *Origins*, cit.; L. Woods, *Centricity. The Unified Urban Field. Architekturphilosophische Visionen*, Aedes, Berlin 1987.
- 4. L. Woods, Anarchitecture, cit., p. 13.
- 5. L. Woods, Free-Zone Berlin: ein Projekt für das Zentrum der Metropole, Aedes, Berlin 1991; L. Woods, Terra Nova 1988-1991, A+U (Architecture and Urbanism), August 1991 Extra Edition; L. Woods, Anarchitecture, cit.
- 6. L. Woods, *Anarchitecture*, cit., p. 142.
- 7. L. Woods, Zagreb-free-zone: heterarchy of urban form and architecture, in "Avant Garde: Journal of Theory and Criticism in Architecture and the Arts", n. 5, January 1991, pp. 72-103; L. Woods, Anarchitecture, cit., p. 14.
- 8. T. Porter, *Architectural Drawing Masterclass. Graphic techniques of the world's leading architects*, Charles Scribner's Sons & Maxwell Macmillan International, New York 1993, pp. 70-3.

- 9. L. Woods, Zagreb-free-zone: heterarchy of urban form and architecture, cit., pp. 72-103; L. Woods, Anarchitecture, cit., p. 10 e ss.
- 10. W. S. McCulloch, A Heterarchy of Value Determined by the Topology of Nervous Nets, in "Bullettin of Mathematical Biophysics", n. 7, 1945, pp. 89-93; C. L. Crumley, Heterarchy and the Analysis of Complex Societies, in "Archeological Papers of the American Anthropological Association", vol. VI, n. 1, January, 1995, pp. 1-5; E. Von Goldammer, J. Paul, J. Newbury, Heterarchy-Hierarchy: two complementary categories of description, in "Vordenker", August, 2003, http://www.vordenker.de/heterarchy/a_heterarchy-e.pdf_(visitato il 10/09/2018).
- 11. P. Cook (a cura di), *Archigram*, Studio Vista, London 1972, p. 86-101.
- 12. L. Woods, *Anarchitecture*, cit., p. 126.
- 13. L'analisi dettagliata è stata svolta nell'ambito della ricerca di dottorato del sottoscritto presso la Scuola di dottorato dell'Università Iuav di Venezia, Curriculum Composizione Architettonica, XXXI ciclo, 2015-2018, "Experimental architecture" e utopia: l'architettura di Lebbeus Woods tra immaginazione figurativa e decostruttivismo linguistico; relatore: Agostino De Rosa; controrelatori: Guido Zuliani, Gundula Rakowitz.
- 14. Le Corbusier, *Vers une Architectu*re, Crès, Paris 1923; tr. it. di P. Cerri, P. Nicolin, C. Fioroni *Verso una archi*tettura, Longanesi, Milano 1973, p. 57, ed. 1996⁶.

- 15. Il progetto comprende un numero monografico della rivista dell'associ zione, un'esposizione itinerante, e un catalogo; "Warchitecture, ARH. Magazine for Architecture, Town Planning and Design", Sarajevo, n. 24, June 1993; Association of Architects DAS-SABIH (a cura di), *Urbicide Sarajevo*. *A Warchitecture Dossier*, Association of Architects DAS-SABIH, Sarajevo October 1993.
- 16. M. Prstojević, *Sarajevo. The wounded city*, IDEJA, Sarajevo 1994.
- 17. L. Woods, *War and Architecture*, Princeton Architectural Press, New York 1993, p. 3.
- 18. A. Herscher, *Warchitectural Theory*, in "Journal of Architectural Education", vol. LXI, n. 3, 2008, pp. 35-43.
- 19. R. Bevan, *The destruction of memory. Architecture at war*, Reaktion Books, London 2006 (ed. 2016²); A. Herscher, *op. cit.*, p. 40.
- 20. L. Woods, *War and Architecture*, cit., p. 1.
- 21. Cfr. T. Stoppani, *The Architecture of the Disaster*, in "Space and Culture", n. 15, May 2012, pp. 135-50; T. Stoppani, *Architecture and Trauma*, in Y. Ataria, D. Gurevitz, H. Pedaya, Y. Neria (a cura di), *Interdisciplinary Handbook of Trauma and Culture*, Springer, Cham 2016, pp. 133-49.
- 22. M. Prstojević, *Sarajevo: Survival Guide*, FAMA, Sarajevo, 1993 (Workman Press, New York, 1994); A. Pilav, *Before the War, War, After the War: Urban Imageries for Urban Resilience*, in "International Journal of Disaster

- Risk Science", vol. III, n. 1, 2012, pp. 23-37.
- 23. L. Woods, *Anarchitecture*, cit., pp. 40-45; L. Woods, *Turbolence*, in H. Zeitlian (a cura di), *Semiotext[e] Architecture*, Columbia University Press, New York 1992, pp. 53-7.
- 24. L. Woods, *War and Architecture*, cit., p. 36; L. Woods, *Radical Reconstruction*, Princeton Architectural Press, New York 1997, p. 17.
- 25. L. Woods, *Radical Reconstruction*, cit., p. 34.
- 26. L. Woods, *War and Architecture*, cit., p. 21-31.
- 27. L. Woods, *Radical Reconstruction*, cit., p. 13.
- 28. L. Woods, *System Wien*, in P. Noever (a cura di), *Lebbeus Woods. System Wien*, Hatje Cantz, Ostfildern-Ruit 2005, p. 17.
- 29. P. Noever (a cura di), *The Havana Project. Architecture Again: International Conference on Architecture, Havana, Cuba*, Prestel, Munich 1996; L. Woods, *Radical Reconstruction*, cit., pp. 90-130.
- 30. L. Woods, Freespace and the Tyranny of Types, in P. Noever (a cura di), The end of architecture. Documents and manifestos. Vienna Architecture Conference, Prestel, Munich 1993, p. 86.
- 31. L. Woods, *Freespace and the Tyranny of Types*, cit., p. 91; L. Woods, *War and Architecture*, cit., p. 1.

32. H. Bey, T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone, Ontological Anarchy, Poetic Terrorism: Anarchy and Conspiracy, Autonomedia, New York, 1991; tr. it. di Syd MIGX, T.A.Z. Zone Temporaneamente Autonome, Shake, Milano 1995. Sulle somiglianze tra il pensiero di Bey e Woods si veda E. Keller, Representing Force. Lebbeus Woods and The Havana Projects, Master in Design Studies Thesis, Harvard University Graduate School of Design, May 2016, p. 38; cfr. M. Menser, We Still Do Not Know What a Building Can Do, in L. Woods, Radical Reconstruction, cit., p. 156.

33. R. Levitas, *Utopia as Method. The Imaginary Reconstruction of Society*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

34. Ivi, p. 6.

35. Ivi, p. 4.

344 MASSIMO MUCCI

La Scuola del Carmine. Patrimonio storico e tecnologie immersive

Giulia Piccinin

La Scuola del Carmine di Padova è il focus del progetto di ricerca MONADII¹, frutto dalla collaborazione tra l'Università Iuav di Venezia e l'Università degli Studi di Padova. L'approccio multidisciplinare con cui è stata condotta l'analisi, a cui hanno partecipato ricercatori specializzati in diversi ambiti di ricerca, ha permesso di mettere in luce le caratteristiche dell'oggetto di studio sotto più aspetti critico-scientifici. L'indagine ha richiesto il coinvolgimento di più procedimenti ordinati per fasi: l'acquisizione dei dati, mediante ricerche bibliografiche e diverse tipologie di rilievo digitale; l'elaborazione, attraverso la modellazione digitale BIM, della Scuola "costruita" e l'analisi geometrica e la modellazione tridimensionale della Scuola "dipinta"; la comunicazione e la divulgazione dei risultati per mezzo di tecnologie immersive. L'obiettivo ultimo della ricerca è la creazione di sistemi multimediali destinati alla fruizione degli spazi della Scuola, mediante realtà aumentata e virtuale. In esame, in questo breve saggio, è una specifica parte della ricerca, che ha come caso-studio il ciclo di affreschi dipinto sulle pareti della sala del Capitolo, l'ambiente principale della Scuola, dove si riunisce la confraternita, destinato oggi ad accogliere eventi organizzati dalle corporazioni note in Veneto con il lemma fraglia. Con il termine Scuola (o Fraglia) si indicano appunto particolari associazioni laiche di cittadini che si diffusero in particolare in area veneta a partire dall'epoca medievale. Esse nacquero con l'obiettivo di creare una rete di aiuti, lavoro e assistenza tra confratelli. Erano organizzate in una specifica gerarchia di ruoli, avendo proprie leggi e sedi, dove si svolgevano le loro principali attività. Nel Cinquecento, le Scuole di Padova, sul modello di quelle veneziane, cominciarono ad ornare le pareti delle loro sedi con cicli pittorici ispirati a episodi biblici: opere raffiguranti la vita dei Santi, a cui le Scuole stesse erano dedicate. Tali iniziative erano rivolte a far acquisire prestigio alle Scuole, che a questo scopo coinvolgevano i più influenti artisti del tempo. Per qusto motivo, la sala del Capitolo della Suola del Carmine si presenta oggi affrescata su tutte le sue pareti e ospita un ciclo di dipinti murali dedicato alla Vergine: esso si compone di sedici quadrature realizzate a partire dal 1505 ad opera di diversi artisti attivi a Padova nel XVI



secolo. Sebbene aderenti ad un progetto unitario, gli artisti che si sono succeduti alla realizzazione del ciclo sono quattro, segnatamente in ordine cronologico: Giulio Campagnola, Domenico Campagnola, Girolamo dal Santo e Stefano dell'Arzere². Il ciclo narra la storia della Vergine Maria tratta dai Vangeli Apocrifi; nelle scene affrescate si celebra la vita più privata e spirituale di Maria, dedita alla preghiera, alla famiglia e al lavoro. Il percorso ha inizio dalla parete rivolta a Est, con il primo episodio collocato alla sinistra dell'altare (La cacciata di Gioacchino dal Tempio) e termina a destra dell'altare stesso (L'Assunzione). Alle spalle di quest'ultimo vi è un ulteriore affresco, molto rovinato e di non facile lettura, quindi escluso dal racconto principale. Nella parte centrale della quadratura si può identificare la sagoma di un altare precedente, rimosso e sostituito da quello attuale. Prima delle singole quadrature è stato realizzato, secondo alcune fonti a partire dal 1487³, il decoro del basamento e del colonnato di ripartizione che fa da cornice alle singole scene dipinte. Anche il fregio è dipinto e contiene una sequenza di episodi, tratti dall'Antico Testamento; dati i notevoli danni subiti, a causa dell'umidità dell'ambiente, gli affreschi risultano oggi molto compromessi nella loro integrità materico-pittorica: dei dodici realizzati, solo quattro rimangono identificabili, tutti collocati sulla parete merdionale (La creazione di Adamo, L'adorazione del vitello d'oro, Il trionfo della fede e Il sacrificio di Isacco)⁴. Sconosciute rimangono invece le date e gli autori relativi alla dipintura dei medaglioni, contenuti negli archi e nelle volte a crociera, in cui compaiono i ritratti dei Profeti e di Gesù Cristo.

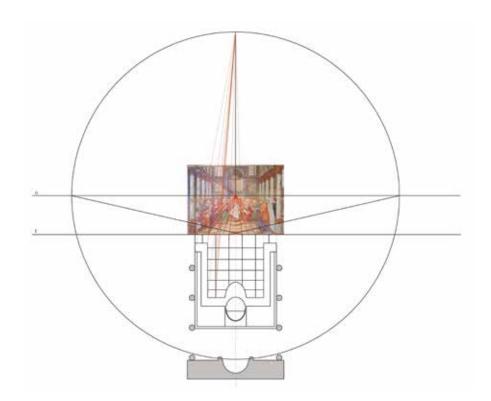
Tutte le quadrature del ciclo principale sono realizzate utilizzando una prospettiva a quadro verticale. L'utilizzo da parte degli autori delle regole geometriche necessarie alla costruzione prospettica ha consentito l'applicazione di un procedimento inverso, atto ad ottenere dall'immagine le relative proiezioni mongiane degli oggetti rappresentati. Tale metodo, più noto come *restituzione prospettica*, consente quindi di ricostruire le vere dimensioni delle architetture rappresentate, la morfologia e la posizione di personaggi e di altri elementi che costituiscono la quadratura. Una volta individuato il sistema prospettico di riferimento per ogni scena (ovvero il relativo punto principale, le linee di terra e di orizzonte), a partire dagli elementi geometrici individuabili all'interno della quadratura stessa, di ognuna è stata definita la posizione dell'osservatore (ovvero la distanza dal quadro e l'altezza

La sala del Capitolo della Scuola del Carmine. Foto di G. Piccinin del punto di vista) e l'ampiezza del cono visivo sotteso all'immagine. Applicando questa prima sequenza di operazioni, è possibile svolgere alcune osservazioni critiche. Posta la linea fondamentale a circa 182 cm dal pavimento, ovvero sul bordo inferiore del ciclo pittorico, l'occhio dell'osservatore ideale non risulta stabilmente alla stessa quota: per alcune quadrature l'osservatore si trova addirittura al di sotto della linea di terra. Inoltre è possibile intuire che il punto di stazione dell'osservatore non segue la logica di un percorso predefinito, nè ta tomeno si traduce in collocazioni strategiche individuabili all'interno della stanza: inoltre il punto di vista non si mantiene dal quadro a distanza costante. Ne deriva con evidenza che sebbene il contenuto delle scene appartenga ad un progetto iconografico stabilito a monte, l'es cuzione delle singole scene non avviene secondo una logica predefin ta: le immagini sono concepite nella loro composizione come affreschi a sé stanti. Ciò può essere facilmente spiegato dal fatto che, come già detto, ad operare all'interno della sala siano stati convocati quattro artisti diversi con relativi collaboratori di bottega, in un arco temporale di quasi sessant'anni⁵, con formazione e esperienze diverse. Di ogni affresco quindi, dopo averne individuato il sistema di riferimento, è stato possibile ricostruire, servendosi di note relazioni omologiche, la morfologia degli ambienti dipinti e i loro oggetti in vera forma. Il clone digitale della Scuola del Carmine, sia per la parte dipinta che per quella realmente costruita, è stato poi sintetizzato in un unico ambiente, quello virtuale. La modellazione tridimensionale ha consentito di mettere insieme sia il modello della Scuola, realizzato a partire dal rilievo digitale, sia i modelli architettonici sottesi alle scene dipinte, ottenuti dall'analisi geometrica. Un ruolo importante in questo passaggio è stato svolto dal *frame* colonnato, dipinto anch'esso in prospettiva. La sua presenza non svolge esclusivamente un ruolo di scansione ritmica dello spazio: la disposizione delle colonne, raffigurate in modo da rispondere agli appoggi della prima orditura di travi del solaio ligneo, asseconda con precisione la struttura della scuola in modo da sembrare un'estensione dello spazio reale. La sua configurazione è c stituita da una base con plinti circolari, fusto con entasis e collarino, e da una trabeazione con architrave, fregio decorato e cornice dentellata. Il colonnato non è infatti che un filtro tra ambiente reale costruito ed ambiente dipinto. Un esempio emblematico è il caso della scena ritarente Gesù tra i Dottori del Tempio (Girolamo dal Santo, 1526-1530):



Vista assonometrica renderizzata del modello digitale della scuola e individuazione della corretta posizione dell'osservatore de *Gesù tra i Dottori del Tempio*.

351 Elaborazione grafica di G. Piccinin, M. Dalla Long





qui le due colonne ai lati vengono riprese all'interno della quadratura e incluse nel sistema prospettico proprio della scena, al fine di suggerire quasi una continuità dell'ambiente costruito, un suo ampliamento. In ambiente virtuale, il colonnato è un filtro che permette di dare continità all'ambiente reale, oltrepassando il vincolo fisico imposto dai limiti dell'edificio stesso: quel limite che la tecnologia immersiva elude, grazie ad un ambiente dimensionalmente illimitato. La scena dipinta si integra quindi con l'ambiente che la ospita.

L'applicazione sistematica del procedimento di analisi ha portato ad una consistente raccolta di dati, se si considera, in aggiunta all'elaborazione digitale delle scene dipinte, il bagaglio di informazioni bibliografiche, documentali e tecniche raccolte e provenienti dagli altri ambiti di ricerca coinvolti. L'utilizzo di tecnologie immersive ha inoltre permesso di ottenere un duplice risultato che risponde, da un lato, alla necessità di catalogare le informazioni strutturali al fine della m nutenzione e del controllo dell'edificio; ma dall'altro anche all'esp rienza di visita in termini di destinazione museale. Mediante specifica strumentazione è possibile beneficiare dell'esperienza digitale e condvidere tutti i contenuti con il pubblico più vario. In fase di ricerca, per la Scuola del Carmine si è scelto di testare i risultati attraverso Oculus Rift, camera immersiva Cave⁶, Web VR e App in realtà aumentata, al fine di individuare il miglior metodo di fruizione da suggerire all'ute te finale. Decisione questa che deve tenere conto dell'età, del livello di formazione, del background culturale e degli interessi di un pubblico vario, senza limiti di coinvolgimento. A tal proposito, i contenuti organizzati inducono nel visitatore un nuovo approccio di fruizione museale, dinamico e attivo: il controllo della visita, le informazioni da ottenere, diventano scelta responsabile dell'utente, che con il proprio dispositivo personale – smartphone o tablet – può addentrarsi alla scoperta del luogo in base ai propri interessi.

La diffusione e la facilità di utilizzo di tali *device* ha ormai avvicinato l'utente all'impiego di queste tecnologie e reso familiare la visualizzazione di tipo digitale. Esse hanno sviluppato altresì un livello di aspettativa molto alto, poichè attraverso le tecnologie immersive si avvicina sempre più fedelmente la riproduzione digitale alla realtà quotidiana: ciò rende anche i contenuti di facile comprensione e lettura. La tecnologia diventa un mezzo per leggere e capire il patrimonio storico e architettonico: la capacità di percepire e conoscere diventa sempre più

vicina anche all'utente tecnologicamente meno esperto. In quest'ottica, diventa possibile dunque pensare alla Scuola del Carmine come un museo virtuale a tutti gli effetti, dove non è necessaria la presenza fisica *in situ* e dove i limiti fisici e le distanze non sono più un ostaclo. Con le tecnologie immersive è possibile spingersi oltre i consueti confini spazio-temporali.

Al fine della fruizione museale è stata realizzata, per la Scuola del Carmine, una specifica App per permettere la lettura dei contenuti: la visualizzazione mediante realtà aumentata consente di leggere le informazioni testuali e fotografiche, inquadrando direttamente l'a fresco e interrogando le sue componenti visualizzate sullo schermo, senza distogliere lo sguardo dell'oggetto in questione. Essa contiene informazioni relative alla geometria dello spazio dipinto, al contenuto biblico della scena rappresentata; contestualizza l'ambiente rappresentato nel paesaggio circostante⁷; fornisce le informazioni relative agli autori e alla Fraglia. Nell'app è stata inserita inoltre la possibilità di visualizzare il modello architettonico dell'affresco a partire dal corretto punto di vista dell'osservatore nella prospettiva. A tal fine, sapendo che il piano di calpestio dell'osservatore della prospettiva non si trova alla quota del pavimento reale, va precisato che la visualizzazione avviene con la consapevolezza di una divergenza percettiva fra i due ambiti, pittorico e virtuale. A tale limite sarebbe possibile, come sperimentato, ovviare mediante l'utilizzo di altri device, quali i già citati Oculus, Cave e Web VR in cui il fruitore è completamente circondato dall'ambiente virtuale e può spostarsi (del tutto virtualmente) anche alla quota corretta (sia pure inattingibile nella realtà fenomenica) di osservazione.

La ricerca nel suo complesso ha permesso di stabilire il rapporto tra visualizzazione e patrimonio storico-architettonico, mirante alla divulgazione e alla fruizione attraverso le nuove tecnologie. Il loro utilizzo, applicato al bene architettonico, può aiutare ad un controllo maggiore e ad una più facile divulgazione dei suoi contenuti, specialmente quelli non esperibili sul posto, ma strettamente legati ad esso, sia pure in termini concettuali. Una gestione tecnologicamente avanzata aiuta anche nell'allestimento del museo virtuale, grazie alla possibilità di aggiornamenti rapidi, che non necessitano dei tempi di produzione di supporti iletici per il pubblico; aiutano nella gestione dei costi della struttura; consentono, come si è cercato di dimostrare, una visita più intuitiva e personalizzabile per l'utente.

354 GIULIA PICCININ 355 LA SCUOLA DEL CARMINE





Navigazione del modello digitale mediante Oculus Rift. Foto di M. Dalla Longa

Foto di M. Dalla Longa

Le tecnologie che si possono sfruttare per la valorizzazione e la diffusione del patrimonio storico sono numerose e sempre più sofisticate: il modo "nuovo" di visitare il museo, diversamente da come si è abituati ad affrontare in modo "passivo", diventa indubbiamente di forte impatto e attrazione, scatenando fascino e curiosità, e collocandosi al limite tra l'essere il mezzo o il fine

357 LA SCUOLA DEL CARMINE

- 1. Il progetto MONADII Metodologie operative per nuovi approcci non distruttivi agli interventi e alla gestione interoperabile dei beni culturali è realizzato in collaborazione con la Regione Veneto e aziende partner locali. La ricerca coinvolge chi scrive in qualità di assegnista di ricerca presso l'Università Iuav di Venezia e altre colleghe dell'ateneo di Padova
- 2. In mancanza di documenti ufficiali sull'assegnazione degli incarichi, le fonti concordano quasi unanimanente sulla nomina dei quattro artisti citati. Secondo Hope le quadrature comprese tra lo Sposalizio e la Natività di Maria sarebbero da attribuire piuttosto a Gian Antonio Requesto detto il Corona, attivo a Padova negli stessi anni e meglio conosciuto per alcune opere presenti alla Scuola del Santo. C. Hope, The attribution of some Paduan paintings of the early sixteenth century in "Artibus et Historiae", n. 35, 1997, pp. 81-99. A confermare la presenza dello stesso nel cantiere del Carmine è Anna Maria Spiazzi che, in una rilettura delle opere in occasione di recenti restauri, lo identifica solo come collaboratore al fianco di Giulio Campagnola. A. M. Spiazzi, Il restauro degli affreschi della Scuola del Carmine, in "Padova e il suo territorio", settembre-ottobre 1988. anno III, p. 8.
- 3. G. Fiocco, *La giovinezza di Giulio Campagnola*, in "L'arte: rivista di storia dell'arte medievale e moderna", n. 18, 1915, p. 142. Secondo Fiocco,

- l'esecuzione del colonnato sarebbe da considerare indipendente da quella delle quadrature, a causa di un livello diverso dello strato di intonaco di cui è costituita la superficie C. Gasparotto, *Santa Maria del Carmine di Padova*, Tipografia Antoniana, Padova 1955, p. 308. Secondo Gasparotto il colonnato sarebbe stato dipinto "al tempo del rifacimento del soffitto a cassettoni" cioè quando lo spazio ospitava ancora il Refettorio dei Padri Carmelitani e che nel 1492 fu permutato con la Fraglia.
- 4. A. M. Spiazzi, *Un ciclo pittorico* del Cinquecento: la decorazione della Scuola del Carmine, in AA.VV., Gli affreschi della scoletta del Carmine, La Garangola, Padova 1988, p. 80.
- 5. C. Gasparotto, *op. cit.*, pp. 308-332. Non sono note le cause del prolungamento dei lavori, probabile è l'ipotesi che si tratti di mancanza di fondi, non suffcienti a completare l'esecuzione in un unica fase; secondo Fiocco la causa è da attribuirsi piuttosto ai problemi di umidità della struttura, rimaneggiata e probabilmente anche ridipinta negli anni. Il dato certo indicato da Gasparotto è che l'ultima fase di lavori, attribuita a Stefano dell'Arzere, ha portato a completamento la dipintura delle pareti tra 1560 e 1570.
- 6. Entrambi, Oculus Rift e Cave, sono stati messi a disposizione dalla Duke University del North Carolina (USA). L'Oculus Rift è un visore (HMD, head-mounted display) che indossato dall'utente permette di visualizzare l'ambiente virtuale attraverso immagine stereoscopiche, viene utilizzato in abbinamento a opportuni sensori di posizione, grazie ai quali l'immagine è

- sincronizzata ai movimenti della testa dell'osservatore. La camera immersiva Cave (*Automatic Virtual Environment*) è costituita da una struttura di 6 piani ortogonali di dimensioni 3x3x3 metri, all'interno della quale viene proiettato lo spazio virtuale (dall'esterno). Riproducendo lo spazio reale della Scuola, al suo interno l'utente, dotato di *c*ontroller e occhiali LCD regolati con i proiettori, può navigare e interrogare gli oggetti dello spazio virtuale.
- 7. Parallelamente è stata svolta una ricerca legata ai paesaggi che fanno da sfondo alle scene rappresentate, ipoteticamente collocabili nel territorio padovano e più precisamente nei Colli Euganei; questo grazie all'individuazione negli affreschi di elementi architettonici di rilevanza culturale e sociale quali castelli, monasteri, chiese, archi trionfali, ma anche analizzando l'orografia e altri elementi naturali come laghi, fiumi, canali

358 GIULIA PICCININ 359 LA SCUOLA DEL CARMINE

Parco Nazionale delle Cinque Terre. Turismo, paesaggio e identità*

Viola Bertini

Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui proscenio s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole. [...] Il mondo di cui sto parlando ha questo di diverso da altri possibili mondi, che uno sa sempre dove sono il levante e il ponente in tutte le ore del giorno e di notte [...] ogni orientamento per me comincia da quell'orientamento iniziale, che implica sempre l'avere sulla sinistra il levante e sulla destra il ponente, e solo a partire di lì posso situarmi in rapporto allo spazio, e verificare le proprietà dello spazio e le sue dimensioni.1

Il mondo descritto da Calvino è a forma di Liguria. È un mondo obliquo, in pendenza e a forma di teatro, dove "in qualche modo ci si trova sempre come su un balcone". Alle spalle si elevano le alture, dislivelli irregolari plasmati a tratti come palchi di teatro; nell'orchestra si affastellano i borghi, affacciati sulla scena occupata da una spessa striscia di mare. La linea di orizzonte configura il punto di riferimento, principio di orientamento rispetto al quale ogni cosa trova la sua misura e la sua collocazione spaziale.

In questo teatro naturale, lungo un breve tratto del Levante ligure, stanno le Cinque Terre, cinque borghi costretti tra le colline e il mare. Riomaggiore e Manarola, incuneate in strette valli, si protendono nelle marine per conquistare con fatica l'accesso al mare; Corniglia, arroccata su uno sperone di roccia, domina dall'alto il territorio circostante; Vernazza e Monterosso, poste nel punto in cui i declivi incontrano il piano, si aprono con maggiore respiro verso la scena occupata dal

^{*} Il testo è parte della ricerca *Paesaggi culturali e aree marginali: strategie di svilup- po locale e ruolo del progetto di architettura e di paesaggio*, Università Iuav
di Venezia, ClusterLAB Paesaggi Culturali / Cultural Landscapes, assegnista
di ricerca Viola Bertini, responsabili scientifici Mauro Marzo e Viviana Ferrario.

mare. È questo un territorio omogeneo per caratteri geografici e per vocazione economica, ma plasmato nel tempo dall'alternarsi di vicende storiche differenti che hanno configurato in ciascun bo go specifiche interazioni tra uomo e luogo, testimoniate dai diversi patrimoni immateriali, strutture urbane e relazioni tra costruito, spazi aperti e suolo². Condivisi sono però i significati culturali che l'uo o nel tempo ha attribuito al paesaggio, interagendo con l'ambiente naturale per configurare una precisa architettura del territorio che, consolidandosi nel tempo come parte di un immaginario collettivo, rappresenta oggi non solo un dato fisico, ma l'elemento a cui è ricondotta una comune identità.

Le Cinque Terre come unità territoriale omogenea nascono da un'invenzione del XV secolo, quando, in una corografia del 1418, Jacopo Bacelli descrive i cinque borghi utilizzando per la prima volta un toponimo comune³. Collegati tra loro, all'entroterra e alle città costiere esclusivamente via mare e attraverso strade minori, gli insediamenti si sviluppano nel tempo in una condizione di marginalità geografica, soto la spinta della quale il naturale assetto dei suoli viene gradualmente trasformato. Impiegando esclusivamente le risorse offerte dal contesto locale – la pietra e la terra – i declivi collinari sono ciclicamente modellati per ottenere una moltitudine di terrazze coltivabili, piccoli e piccolissimi appezzamenti di terra affacciati sul mare⁴.

L'inaugurazione della tratta ferroviaria Sestri Levante-La Spezia nel 1874 introduce un elemento di discontinuità nei meccanismi consolidati di interazione uomo-ambiente, rompendo la condizione di isolamento in cui i cinque borghi avevano a lungo vissuto. La contestuale apertura dell'Arsenale marittimo militare nel capoluogo spezzino (1869), necessitando di una significativa quantità di forza lavoro, dà avvio a una modificazione dei meccanismi di sfruttamento agricolo del territorio. Tuttavia, malgrado ampia parte della popolazione delle Cinque Terre venga assorbita dall'Arsenale, i terrazzamenti continuano a essere coltivati. Sono principalmente le donne a occuparsi del lavoro nei campi, mantenendo vivo quel paesaggio culturale che, nel tempo, ha portato al sedimentarsi di precise identità locali, "corrispondenti a immagini territoriali e a organizzazioni sociali ed economiche ben riconoscibili"5. L'abbandono massivo della pratica agricola ha inizio più tardi, all'incirca alla metà del XX secolo, a causa del "progressivo spopolamento dei comuni dell'area e delle mutate condizioni econo-



La costa del Levante ligure. Foto di L. Iannuccilli miche". Il fenomeno, a cui corrisponde un graduale riappropriarsi da parte della natura delle pendici terrazzate, ha conosciuto nel corso dell'ultimo ventennio una rapida accelerazione, procedendo di pari passo con una significativa crescita del turismo nell'area. Le Cinque Terre, da sito marginale, sono divenute oggi meta del turismo di massa. Ciò fa di esse un caso studio paradigmatico per sviluppare una riflessione sul tema del complesso e delicato equilibrio che sussiste tra conservazione, valorizzazione e uso turistico dei luoghi.

Cinque Terre e turismo. Da sito Unesco a destinazione turistica di massa

Se l'invenzione delle Cinque Terre come unità territoriale omogenea è riconducibile a un preciso momento storico, la loro invenzione come destinazione turistica si situa in uno specifico arco temporale, durante il quale una serie di avvenimenti innescano una rapida crescita dei flussi turistici. Nel 1997 l'Unesco dichiara l'area di Portovenere, Ci que Terre e le isole (Palmaria, Tino e Tinetto) come un sito di eccezionale valore universale (OUV), includendole nella Lista dei patrimoni dell'umanità (WHL) come paesaggio culturale. Nello stesso anno, per decreto ministeriale, è istituita l'Area Marina Protetta. Seguono la creazione del Parco Nazionale delle Cinque Terre (1999) e quella del Parco Naturale Regionale di Porto Venere (2011). I due Parchi, la somma dei cui confini coincide pressappoco con il perimetro del sito Unesco, sono istituiti con lo scopo di proteggere e valorizzare il territorio nei suoi aspetti materiali e immateriali e al fine di tutelare quei caratteri specifici del paesaggio culturale a cui l'Unesco ha attribuito un ecczionale valore universale.

L'inclusione nella lista dei patrimoni dell'umanità, associata alla campagna di promozione territoriale intrapresa dal Parco Nazionale a partire dalla sua istituzione, rappresentano i due principali fattori che hanno contribuito a determinare la notorietà delle Cinque Terre come destinazione turistica a livello mondiale. Una lettura dei dati statistici riguardanti le dinamiche demografiche e turistiche che hanno interessato i cinque borghi nell'arco degli ultimi due decenni mette in luce, da un punto di vista quantitativo, le trasformazioni del territorio avvenute e in atto. Nel periodo 1997-2006, a fronte di un incremento del numero di posti letto pari al 57,6%, la popolazione residente ha subito un calo del 12,8%⁷. Questa tendenza non trova un corrispettivo a

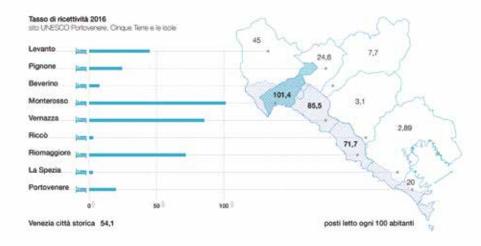
livello provinciale, dove il calo demografico è stato quasi nullo e l'a mento del numero di posti letto del 29,8%. Nei comuni interessati dal sito Unesco⁸, nell'arco di poco più di un decennio (2002-2016), si è registrato un aumento percentuale degli arrivi turistici del 108,3% e un aumento delle strutture ricettive del 145,8%. Ciò determina elevati tassi di ricettività/densità ricettiva e turisticità/densità turistica. Nel 2016 ogni 100 abitanti erano 101,4 i posti letto nel comune di Monterosso, 85,5 nel comune di Vernazza e 71,7 nel comune di Riomaggiore, corrispondenti a 135,7 posti letto per chilometro quadrato a Monterosso, 59 a Vernazza e 110,2 a Riomaggiore. Nello stesso anno sono stati rilevati massimi di presenze nei comuni di Monterosso e Riomaggiore, con, rispettivamente, 164,4 e 116,8 presenze per abitante, corrispondenti a 60,3 e 49 presenze giornaliere per chilometro quadrato. Il turismo che riguarda le Cinque Terre è prevalentemente stagionale. Minime sono le presenze nei mesi invernali, quando le numerose attività economiche legate al turismo cessano di funzionare e i borghi si spopolano di ogni forma di residenzialità stagionale e transitoria. Infine, invers mente proporzionale alla crescita del numero di addetti impiegati in attività legate al turismo è la riduzione del numero di aziende agricole e della superficie di terra coltivata.

Estendendo la lettura dei dati al territorio circostante e prendendo in esame i comuni dell'entroterra tangenti al sito Unesco, si osservano dinamiche differenti. All'aumento del numero di arrivi e di strutture ricettive, fa seguito un andamento demografico positivo. Qui la cr-scita delle attività economiche legate al turismo, la cui quantità appare minima se paragonata con quella dei cinque borghi del Levante, mette in luce sia come l'entroterra stia beneficiando dell'incremento del t-rismo lungo la costa, sia la necessità di ripensare l'area delle Cinque Terre all'interno di un contesto più vasto che, travalicando i limiti del sito Unesco, potrebbe configurarsi come il supporto per una ridistrib-zione dei flussi nel territorio e ridurre così la pressione turistica oggi concentrata esclusivamente in alcuni luoghi.

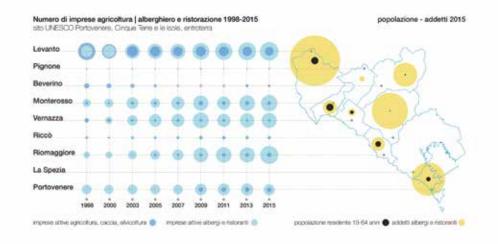
La trasformazione del paesaggio

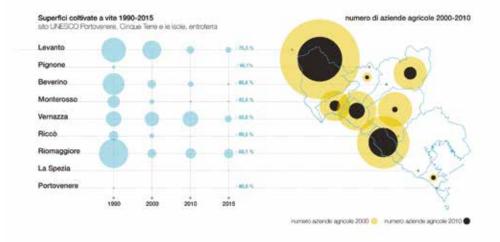
365

L'Organizzazione Mondiale del Turismo definisce la *capacità di carico turistica* come "il massimo numero di persone che possono visitare una destinazione turistica, nello stesso periodo, senza causare una distruzione dell'ambiente fisico, economico e socioculturale e un' -











naccettabile riduzione della qualità dell'esperienza del visitatore". A tale concetto è possibile associare quello di *consumo visivo dei luoghi* teorizzato da Urry⁹, secondo il quale non è solo la capacità fisica di un luogo a esaurirsi, ma anche la sua capacità percettiva, ossia la sua facoltà di suscitare interesse agli occhi del turista.

I dati sopracitati mettono in luce come nel territorio delle Cinque Terre la capacità di carico turistica sia stata ampiamente superata, così come la sua capacità percettiva. Il rapido e incessante incremento dei flussi turistici nell'area implica non solo una variazione della principale vocazione socio-economica dei luoghi, ma anche una trasformazione física e semantica del paesaggio, che si rende esplicita, in primo luogo, nel fenomeno di rimboschimento che interessa le pendici terrazzate. Secondo recenti studi¹⁰, del complesso dei terrazzamenti presenti nel 1973 solo il 34% è ancora impiegato a fini agricoli, mentre la restante parte è soggetta a un processo di rinaturalizzazione. Tale fenomeno rappresenta, in prima istanza, un importante fattore di rischio idrogeologico per un territorio fragile, che necessita di essere costantemente mantenuto per poter conservare le sue peculiarità¹¹. La trasformazione dei caratteri fisici corrisponde al progressivo abbandono delle pratiche agricole tradizionali, a cui si lega un diverso modo di abitare e di relazionarsi con i luoghi. Sebbene le azioni di tutela e di protezione adottate dal Parco Nazionale¹² abbiano ridotto al minimo i nuovi episodi di urbanizzazione, garantendo la conservazione dei centri storici e delle strutture insediative consolidate, lo spopolamento dei borghi – oggi perlopiù occupati da strutture ricettive e da attrezzature indirizzate al turismo – sta determinando una graduale metamorfosi dei valori culturali storicamente attribuiti a questo tipo di paesaggio.

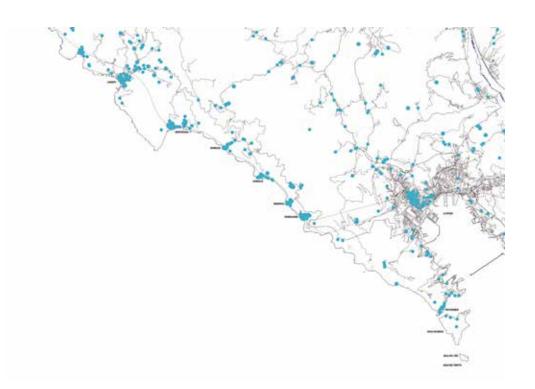
Un paesaggio culturale di eccezionale valore universale

A partire dalla sua prima formulazione in seno alla geografia culturale tedesca, il concetto di paesaggio culturale ha conosciuto diverse evoluzioni, assumendo non sempre il medesimo significato. È con l'intr duzione della categoria dei paesaggi culturali nella Lista dei patrimoni dell'umanità che il concetto è sancito a livello mondiale. L'Unesco¹³ definisce i paesaggi culturali come "proprietà culturali che rapprese tano 'creazioni congiunte dell'uomo e della natura' [...] e che illustrano l'evoluzione di una società e del suo insediamento nel tempo sotto l'influenza di costrizioni e/o opportunità presentate dall'ambiente

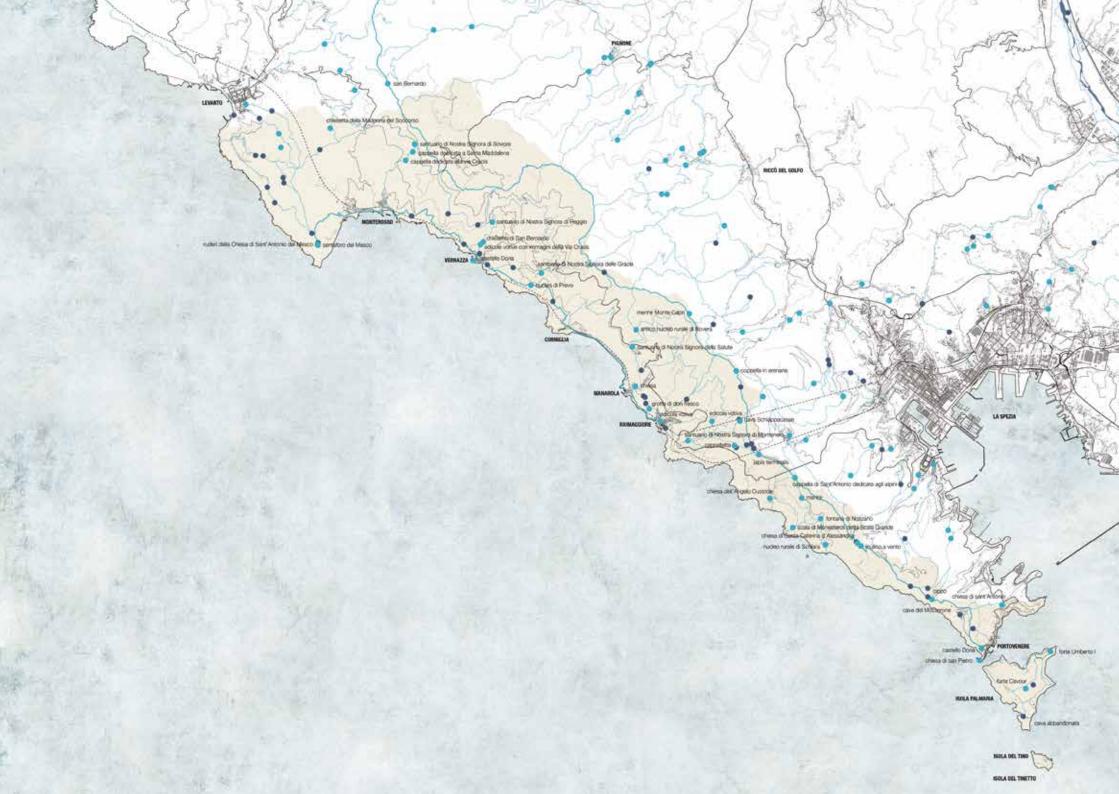
naturale e da spinte culturali, economiche e sociali, sia esterne che interne". La categoria è articolata in tre sottogruppi: i paesaggi culturali progettati o creati intenzionalmente dall'uomo; i paesaggi culturali associativi e i paesaggi culturali organicamente evoluti, a loro volta distinti in paesaggi relitti (o fossili), caratterizzati da un'interruzione, graduale o repentina, del processo evolutivo, e paesaggi continui, distinti per il ruolo sociale attivo che mantengono nella società contemporanea, saldamente legato ai modi di vita tradizionali e dove il processo evolutivo è ancora in corso, mostrando, allo stesso tempo, una significativa evidenza materiale della loro evoluzione nel tempo Le Cinque Terre sono identificate dall'Unesco come un paesaggio culturale organicamente evoluto e continuo, "la cui autenticità risiede nella misura in cui il modo di vita tradizionale è stato preservato senza predite significative, nonostante la pressione esercitata dallo sviluppo socio-economico moderno"14. Il loro eccezionale valore universale è espresso dalla capacità del sito di "rappresentare l'armoniosa interazione tra uomo e natura per produrre un paesaggio dalle qualità sceniche eccezionali, che illustra un modo di vita tradizionale che è esistito per migliaia di anni e che continua a esercitare un importante ruolo socio-economico nella vita della comunità"15. Ma nel paesaggio culturale delle Cinque Terre il concetto di continuità appare oggi fortemente indebolito.

Già nella valutazione del sito fatta dall'ICOMOS nel settembre 1997 è messo in luce il rischio potenziale per la sua conservazione, rappresentato dallo sviluppo turistico dell'area in seguito alla sua iscrizione nella WHL. Il ruolo del turismo come fattore di alterazione del territorio e dei valori culturali del paesaggio delle Cinque Terre è ribadito nel report sulla conservazione dello stato del sito, stilato dall'Unesco nell'ottobre 201216. Il documento, pur riconoscendo nel turismo il principale motore di sviluppo economico dell'area, sottolinea la necessità di definire nuove strategie per la gestione del fenomeno, affinch esso risulti sostenibile e compatibile con i caratteri dei luoghi. In risposta alle raccomandazioni Unesco e agli indirizzi delineati dal Piano di Gestione per il Sito Unesco, il Parco Nazionale delle Cinque Terre ha recentemente intrapreso alcune iniziative in materia di turismo, principalmente volte a sperimentare attività di monitoraggio e di controllo dei flussi nel territorio. A tali iniziative, mirate a far fronte nell'immediato alla crescita del turismo di massa, si aggiungono una

370 VIOLA BERTINI



Localizzazione delle strutture ricettive, 2016. Elaborazione grafica di V. Bertini





Vista sul paesaggio delle Cinque Terre; nella foto si vedono i borghi di Manarola, in primo piano, Corniglia, arroccata sullo sperone roccioso, e Monterosso sullo sfondo.

Foto Parco Nazionale delle Cinque Terre

Nella pagina precedente: mappa del patrimonio minore diffuso che punteggia il territorio. Elaborazione grafica di V. Bertini serie di azioni che, assumendo una prospettiva a medio e lungo termine, sono atte ad assicurare una corretta gestione del territorio nel suo complesso, a garantire la salvaguardia idrogeologica e a recuperare porzioni di aree soggette a rimboschimento, anche attraverso il ripristino delle attività agricole tradizionali. Le attività volte a rispondere all'emergenza turistica appaiono necessarie per ridurre l'impatto del turismo sul territorio e ripristinare un più corretto equilibrio tra visitatori e abitanti. Le strategie a lungo termine, sebbene limitate alla porzione di territorio inclusa nell'area del Parco Nazionale e dunque carenti nel proporre una visione d'insieme capace di collocare le Cinque Terre all'interno di un contesto geografico e culturale più vasto, sono invece indispensabili per garantire la sopravvivenza del paesaggio, evitandone la reificazion ¹⁷.

Turismo, paesaggio e identità

In letteratura è stata ampiamente discussa la duplice natura del turismo, capace sia di recare indiscutibili benefici economici, sociali e culturali ai territori, che di alterare negativamente la natura dei luoghi, modificandone i caratteri e privandoli dei loro significa 18. Dibattuti sono la relazione che sussiste tra l'incremento del turismo e l'iscrizione di un sito nella Lista dei patrimoni dell'umanità e il ruolo esercitato dallo status di Patrimonio Mondiale nel promuovere un dato territorio, attraendo visitatori¹⁹. Evidente è però il paradosso per il quale la notorietà di un sito, derivata dalla sua iscrizione nella WHL, possa innescare una crescita incontrollata di forme di turismo che esercitano una pressione sui luoghi tale da contraddire il principio base della World Heritage Convention stessa, secondo cui un sito patrimonio mondiale dovrebbe contribuire in modo significativo alla vita della comunità e contestualmente essere conservato e tutelato per le generazioni future²⁰. Di tale paradosso le Cinque Terre rappresentano un caso emblematico.

Il turismo come fenomeno di massa, che consuma sia fisicamente che visivamente il territorio, si pone in antitesi all'idea di scoperta e comprensione del paesaggio²¹, che, se trasformato in immagine stereotipata da riprodurre identica a se stessa in cartolina, può esaurire i suoi significati culturali e la sua capacità di esprimere un comune patrimonio e un fondamento di identità²². Sul tema dell'identità scrive Ferlenga²³:

l'affievolirsi, sino a scomparire, di un'identità, non è causato dall'azione del tempo che, al contrario, svolge un ruolo essenziale nel suo consolidarsi. Essa può, infatti, essere cancellata pur in presenza di testimonianze materiali o memorie, quando si taglino, ad esempio, i legami che hanno unito quelle testimonianze ai loro contesti di riferimento, fisici, sociali o culturali, determinando, in tal modo, la trasformazione di un luogo da spazio vivo a deposito inerte di memorie guidate.

I processi di trasformazione fisica, economica e sociale che intere - sano oggi le Cinque Terre, connessi alla rapida crescita del turismo di massa, configurano un pericolo per la conservazione della capacità rappresentativa dei luoghi e dunque della loro identità. Qui la principale forma patrimoniale è il paesaggio stesso, risultato di una serie di processi culturali, a loro volta orientati e conformati dai luoghi²⁴. I borghi compatti e affacciati sul mare, i viottoli scoscesi che, tra orti, viti e limoni, fendono le colline, i fabbricati rurali che punteggiano le alture, i muri a secco che modellano il suolo e i sentieri che, posti a diverse altezze, collegano centri abitati e santuari sono i principali elementi che concorrono a delineare le peculiarità di un territorio che, plasmato nel tempo dall'uomo, è divenuto paesaggio. Insita nell'idea di paesaggio è quella di continua evoluzione poiché

i meccanismi d'interazione uomo-territorio sono soggetti a fenomeni diversi [...], che intervengono dall'esterno come dall'interno nell'ambito spaziale considerato, interferendo su processi in atto di modellamento del paesaggio e di sedimentazione identitaria della popolazione. Alterando, se non sovvertendo, i processi stessi.²⁵

Pertanto, la metamorfosi oggi in atto alle Cinque Terre si configura come un fattore di rischio non perché introduca un cambiamento, che è parte costitutiva dell'idea di paesaggio, ma poiché implica un impoverimento dei significati culturali di cui esso è stato portatore. La trasformazione dei luoghi in simulacri turistici contribuisce a recidere i legami che hanno unito il patrimonio materiale e immateriale al suo contesto di riferimento, riducendo al solo sfruttamento turistico la relazione tra uomo e territorio. Attribuire al paesaggio delle Cinque Terre un valore patrimoniale significa rivendicarne il ruolo come m -

nifestazione di un processo culturale, al cui significato testimoniale dovrebbe esserne associato uno legato al valore e all'uso attuale. Pur mantenendo le sue indiscutibili qualità sceniche, se escluso dalla vita dei residenti, musealizzato e trasformato in prodotto turistico, il paesaggio delle Cinque Terre rischia di perdere la sua qualità di processo "in cui le identità sono formate"²⁶.

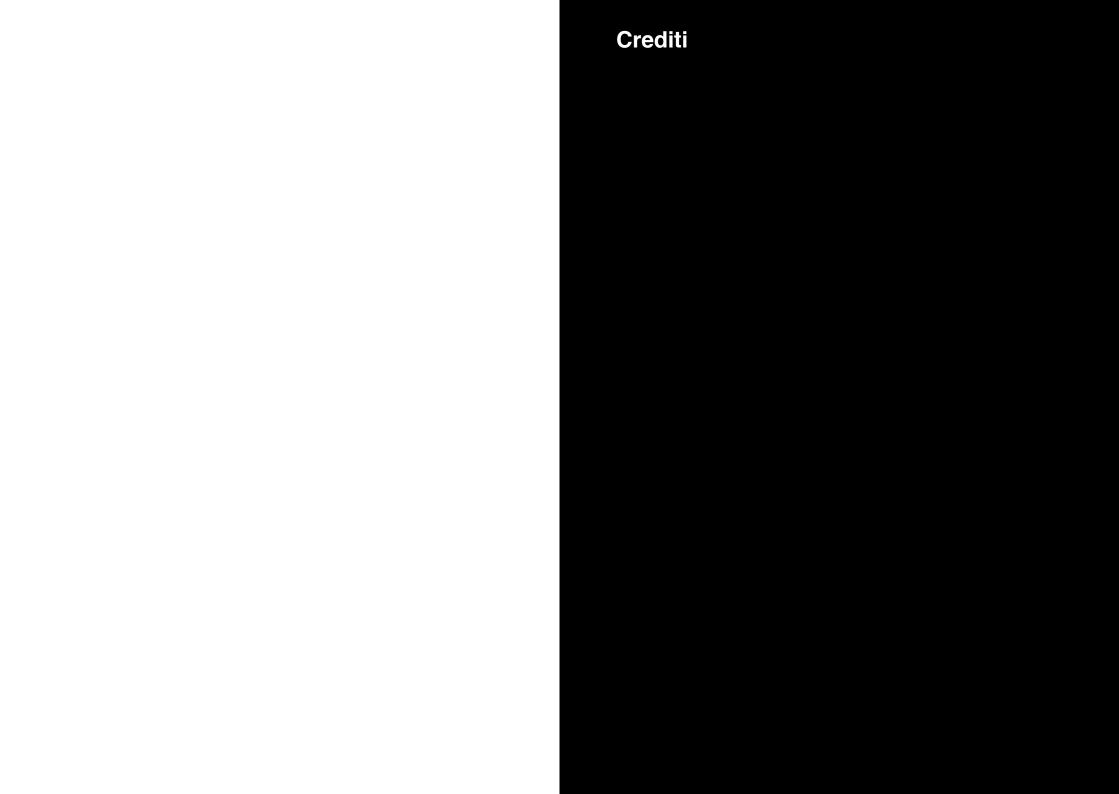
Senza negare il ruolo del turismo nelle Cinque Terre come principale fattore di sviluppo locale, volano economico ed elemento di inclusione sociale, occorre interrogarsi su quali iniziative possano essere intraprese per indirizzare il fenomeno nel futuro. Bilanciare il rapporto tra turisti e abitanti, reintrodurre un più corretto equilibrio tra conservazione e valorizzazione, leggere il sito Unesco all'interno di un contesto più vasto, assecondare una logica di tipo qualitativo, suggerire nuove modalità di fruizione dei luoghi, indirizzate principalmente alle comunità insediate, sono alcune tra le azioni che possono contribuire a ripensare questo paesaggio come un sistema complesso di relazioni fisiche e percettive che, rievocando il passato, acquisiscono di senso nella contemporaneità.

376 VIOLA BERTINI 377 PARCO NAZIONALE DELLE CINQUE TERRE

- 1. I. Calvino, *Dall'opaco*, in *Adelphiana*, 1971.
- 2. V. Bertini, *Cinque Terre, uomo e paesaggio*, in "Atti del XI Congreso Internacional AR&PA", Valladolid 2018.
- 3. A. Casavecchia, E. Salvatori, *Il Parco dell'uomo. La storia e la pietra*, Parco Nazionale delle Cinque Terre, La Spezia 2003.
- 4. A. Casavecchia, E. Salvatori, *Il Parco dell'uomo. Storia di un Paesaggio*, Parco Nazionale delle Cinque Terre, La Spezia 2002.
- 5. P. Lombradi, F. Marchese, *Scenari* evolutivi del paesaggio agrario delle Cinque Terre, in A. Magnaghi (a cura di), *Scenari strategici. Visioni identitarie per il progetto del territorio*, Alinea, Firenze 2007, p. 347.
- 6. Ibidem.
- 7. Dati su base ISTAT riferiti ai comuni di Monterosso al Mare, Vernazza, Riomaggiore e Portovenere.
- 8. Dati su base ISTAT riferiti ai comuni Levanto, Monterosso al Mare, Vernazza, Riomaggiore e Portovenere.
- 9. J. Urry, *The tourist gaze*, Sage, Londra 1990.
- 10. Piano di Gestione del sito Unesco, 2014. Il piano è stato sviluppato da Regione Liguria, Ministero dei Beni e delle Attività Culturali, Parco Nazionale delle Cinque Terre, Comune di Portovenere e alcuni istituti di ricerca

- pubblici e privati. Si tratta del primo piano di gestione del sito in seguito alla nomina Unesco.
- 11. Nota alle cronache è l'alluvione del 25 ottobre 2011, quando le Cinque Terre e il territorio circostante sono stati sommersi da acqua e fango. L'evento, causato da una grande quantità di pioggia in un breve lasso di tempo, è stato amplificato dalla scarsa manutenzione dei muri a secco, che qui rappresentano la principale forma di prevenzione del rischio idrogeologico.
- 12. Il primo Piano del Parco Nazionale delle Cinque Terre è stato adottato nel 2002, restando in funzione sino al 2010. Nel 2017 il Parco Nazionale ha intrapreso l'elaborazione di uno nuovo Piano, ancora in fase di redazione.
- 13. *Unesco Operational Guidelines*, Annex 3.
- 14. ICOMOS, Advisory Body Evaluation, World Heritage List, Portovenere/Cinque Terre (Italy), n. 826, settembre 1997, p. 130.
- 15. Ivi, p. 131.
- 16. Report World Heritage Centre ICOMOS joint advisory mission to the world heritage property *Portovenere, Cinque Terre, and the Islands (Palmaria, Tino and Tinetto)* Italy, 8-12 Ottobre 2012.
- 17. V. Bertini, op. cit.
- 18. R. Buckley, *Tourism and natural World Heritage: A complicated relationship*, in "Journal of Travel Research", vol. LVII, n. 5, 2017, pp. 563-578.
- 19. B. A. Adie, C. M. Hall, Who visits World Heritage? A comparative

- *analysis of three cultural sites*, in "Journal of Heritage Tourism", vol. XII, n. 1, pp. 67-80.
- 20. S. Seyfi, C. M. Hall, E. Fagnoni, Managing World Heritage Site stakeholders: a grounded theory paradigm model approach, in "Journal of Heritage Tourism", September 2018.
- 21. C. Tosco, *Paesaggio storico e turismo sostenibile*, in L. Coccia (a cura di), *Architettura e turismo*, Franco Angeli, Milano 2012, pp. 139-141.
- 22. Convenzione Europea del Paesaggio, 2000. La Convenzione all'articolo 5 recita: "Ogni parte si impegna a riconoscere giuridicamente il paesaggio in quanto componente essenziale del contesto di vita delle popolazioni, espressione della diversità del loro comune patrimonio culturale e naturale e fondamento della loro identità".
- 23. A. Ferlenga, *Identità: una questio-ne complessa*, in L. Coccia (a cura di), *op. cit.*, p. 193.
- 24. P. Richards, I. Robertson (a cura di), *Studying Cultural Landscapes*, Arnold, Londra 2003.
- 25. E. Mazzetti, *Prefazione*, in L. Zarrilli (a cura di), *Lifescapes. Culture Paesaggi Identità*, Franco Angeli, Milano 2007, p. 11.
- 26. W. J. T. Mitchell, *Landscape and power*, Chicago University Press, Chicago 1994, p. 1.



Crediti

p. 28

Manfredo Tafuri, prove calligrafich sulla firma di Giulio Romano Carta intestata della mostra su Giulio Romano del 1989. Cortesia di A. Belluzzi.

pp. 63, 66-67, 106

Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi con C. Aymonino, C. Chiarini, M. Fiorentino, F. Gorio, M. Lanza, S. Lenci, P. M. Lugli, C. Melograni, G. C. Menichetti, G. Rinaldi, M. Valori, Ouartiere INA-Casa Tiburtino, Roma, 1950. Foto di L. Soprani. Fonte: M. Tafuri, Ludovico Quaroni e lo sviluppo dell'architettura moderna in Italia, Edizioni di Comunità. Milano 1964.

p. 115

Oggetti comuni raccolti da Achille e Pier Giacomo Castiglioni. Donazione A. Castiglioni, Milano.

p. 118

Oggetti comuni raccolti da Franco Clivio. Cortesia di Archivio Clivio, Zurigo.

p. 161

Mark Tansey, Literalists Discarding the Frame, da The Nocturne Suite, olio su tela. Collezione dell'artista.

p. 253

382

Gentile Bellini. La Processione in piazza San Marco e miracolo della guarigione del figlio di Jacopo de' Salis, 1496. Fonte: wikipedia.org.

p. 254

Gentile Bellini. Il Miracolo della reliquia della Croce al Ponte di San Lorenzo, 1500. Fonte: wikipedia.org.

p. 257

Vittore Carpaccio, Il Miracolo della reliquia della Croce al Ponte Rialto, 1524. Fonte: wikipedia.org.

p. 284

Statuetta in bronzo, Suprema Dea del Vuoto, Andhra Pradesh, India, XVIII-XIX secolo. Collezione privata di G. Berger.

p. 330

Disegno di analisi compositiva: tracciati regolatori presenti nella pianta del progetto di Lebbeus Woods (1940-2012) per un Freespace nel Museo di Arti Applicate di Zagabria, 1991. Elaborazione grafica di M. Mucci Il progetto analizzato è la pianta della tavola pubblicata in L. Woods, Anarchitecture: Architecture is a Political Act, Academy Edition, London / St. Martin's Press, New York 1992, p. 126.

p. 333

La sede del parlamento della Bosnia-Erzegovina dopo essere stata colpita da carri armati durante l'assedio del 1992. Foto di M. Evstafiev (Creative Commons, BY-SA 2.5, via Wikimedia Commons).

p. 336

Disegno di analisi compositiva del progetto di Lebbeus Woods (1940-2012) per la ricostruzione dei blocchi di appartamenti a Sarajevo, 1994. Esploso assonometrico degli elementi primari del progetto. Elaborazione grafica d M. Mucci.

Il progetto analizzato è pubblicato in

L. Woods, Radical Reconstruction, Princeton Architectural Press. New York 1997, p. 80.

p. 338

Disegno di analisi compositiva del progetto di Lebbeus Woods (1940-2012) per la ricostruzione dei blocchi di appartamenti a Sarajevo, 1994. Pianta degli elementi primari e analisi del linguaggio dei vettori di forze. Elaborazione grafica di M. Mucci. Il progetto analizzato è pubblicato in L. Woods, Radical Reconstruction, cit., p. 81.

p. 374

Vista sul paesaggio delle Cinque Terre; nella foto si vedono i borghi di Manarola, in primo piano, Corniglia, arroccata sullo sperone roccioso, e Monterosso sullo sfondo, © Parco Nazionale delle Cinque Terre.