

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Quando l'Architettura è Poesia

Punti di vista sull'artisticità del progetto

atti del ciclo di incontri a cura di Valerio Paolo Mosco

When
Architecture
is Poetry

Viewpoints on the artistry of the project

Quando
l'**Architettura**
è **Poesia**

Ciclo di incontri tenuti
all'Accademia Nazionale di San Luca

12 maggio 2023

12 giugno 2023

11 ottobre 2023

8 novembre 2023

da un'idea di

Valerio Paolo Mosco

comitato scientifico

Orazio Carpenzano, Francesco Cellini

Valerio Paolo Mosco, Franco Purini

segreteria organizzativa

Barbara Reggio

Magda Romano

cura editoriale

Laura Bertolaccini

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa
in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo senza l'autorizzazione
dei proprietari dei diritti e dell'editore

Il curatore e gli autori dei saggi restano a disposizione
per eventuali richieste di diritti sulle immagini pubblicate

© 2024 Accademia Nazionale di San Luca, Roma

www.accademiasanluca.it

Tutti i diritti riservati

ISBN 978-88-97610-56-4

CICLO DI INCONTRI

Quando l'Architettura è Poesia

Punti di vista sull'artisticità del progetto

atti a cura di Valerio Paolo Mosco

ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Indice

- 7 **Presentazione**
Orazio Carpenzano, Francesco Cellini
Valerio Paolo Mosco, Franco Purini
- 9 **Quando l'architettura è poesia...**
Marco Biraghi
- 13 **Architettura e poesia, un interrogativo spinoso**
Enrico Bordogna
- 23 **Poesia in architettura**
Orazio Carpenzano
- 35 **Professione architetto**
Francesco Cellini
- 41 **(No) Need for Translation**
Aslı Çiçek
- 47 **Planetary poetics**
Hans Ibelings
- 57 **Tutto sta per cominciare**
Annalisa Metta
- 65 **Abitare il confine. La necessaria relazione
tra architettura e poetica**
Luca Molinari
- 72 **Dal particolare all'universale e viceversa**
Valerio Paolo Mosco
- 78 **Architettura, poesia, bellezza**
Paolo Portoghesi

- 82 **Architettura e poesia**
Franco Purini
- 87 **Poetica come montaggio. Piranesi legge l'*Entwurf***
Gundula Rakowitz
- 102 **Volare basso**
Pier Paolo Tamburelli
- 108 **Architettura. Appunti dell'arte**
Angelo Torricelli
- 116 **(Po)etica dell'architettura**
Elisa Valero Ramos
- 122 **Tempi brutti per la Poesia**
Alejandro Zaera-Polo
- 125 **Il dettato della lingua**
Paolo Zermani
- 135 Note biografiche degli autori

Utilizziamo più o meno comunemente l'aggettivo "poetico" anche per le opere di architettura. Sul significato del termine l'accordo tuttavia è labile, spesso sottinteso, difficilmente esplicitato, come se il tema stesso fosse pericoloso. L'interpretazione infatti, quando si tratta di poeticità, si ferma il più delle volte ai passi iniziali o diventa evasiva, lasciando il campo a parafrasi e metafore generaliste che come tali ci allontanano dal nucleo della questione. Nucleo che gli incontri organizzati dall'Accademia hanno cercato non di risolvere, ma se non altro di portare alla luce.

La "poeticità", come d'altronde il concetto di stile ad essa connesso, è uno dei criteri più spinosi per la critica. Il punto è che quello che chiameremo il "giudizio poetico" è imprescindibile da un pensiero estetico a priori e a delle categorie a cui riferirsi. Poetico, se si crede ad esempio nella critica crociana, è allora una determinata espressione; se invece si crede nella critica marxista, alla Lukács o Adorno, sarà probabilmente un'espressione di tutt'altro genere. Non solo: se ci si riferisce alla critica crociana, più formale che contenutistica, il discorso sulla poesia diventa più che necessario, anzi essenziale; se si è invece marxisti, allora è messo in crisi lo stesso oggetto del dibattere.

Il convegno, che si è svolto in quattro giornate tra maggio e novembre 2023, ha preso così forma come un simposio in cui si sono confrontate diverse posizioni, se non diverse ideologie estetiche. Ciò che ne emerso in generale è la varietà delle posizioni; una varietà difficilmente riassumibile ma che ancora una volta sembra far riferimento a categorie di pensiero ereditate dallo scorso secolo. L'eccezione a ciò è forse data dall'emergere dei temi che riguardano la sostenibilità e con essa l'ecologia in generale. Si è respirato inoltre durante gli incontri un'aspirazione ad aprire l'ambito disciplinare dell'architettura ad altri campi del sapere, dall'arte alla sociologia, un processo questo che presenta non poco criticità ma che appare ormai ineluttabile.

Ribadiamo il concetto con cui abbiamo aperto questo breve scritto: il discorso sul tema della poeticità in architettura è stato concepito come un dispositivo per stimolare il confronto tra le diverse ideologie estetiche, ideologie che possono essere più o meno coscienti, e che configurano quella che possiamo definire la complessione estetica di ognuno di noi. Ideologie, ovvero presupposti teorici, senza i quali l'azione critica, ma anche quella storica, evapora nell'interpretazione occasionale che come tale è destinata a non lasciare tracce.

Quando l'architettura è poesia...

Marco Biraghi

La prima questione che ci si dovrebbe porre, di fronte al tema proposto da Valerio Paolo Mosco, è se *oggi* serva o meno la poesia all'architettura. Si potrebbe infatti avanzare il sospetto che si tratti di un argomento inutile, puramente accademico, se non addirittura profondamente estraneo al momento storico drammatico che stiamo attraversando.

Ma prima di rispondere a tale questione, così come anche all'altra domanda — non meno importante — relativa alla “poeticità” dell'architettura (tutt'altra cosa rispetto alla “poetica” che le è eventualmente sottesa, che riguarda l'intenzionalità con la quale un autore concepisce il proprio lavoro), va chiarito innanzitutto che cosa si intenda per “poesia” in quanto tale. È questo il termine sul cui senso è necessario intendersi, per non rischiare “frintendimenti”. Dal momento che, quando si parla di “poesia” in rapporto all'architettura, tale termine non può essere interpretato — vi è da ritenere — come una semplice metafora, o come una semplice analogia. Al contrario, quando l'architettura è poesia... necessariamente “accade” qualcosa, qualcosa da cui bisogna trarre delle conseguenze. Se è davvero poesia, allora è qualcosa che non può essere ignorato, è qualcosa di cui dobbiamo capire il senso. Altrimenti il suo essere poesia o meno sarebbe del tutto indifferente.

Che cosa è dunque la poesia? Che cosa sia lo sappiamo esperienzialmente: ciascuno di noi potrebbe citare il titolo di una o più poesie, o potrebbe addirittura recitarne qualcuna a memoria. Ma più difficilmente potremmo dire che cosa sia la poesia *in quanto tale*, vale a dire la *poeticità della poesia*. E anche la definizione canonica della poesia come composizione regolata da una metrica non ci può soddisfare del tutto, nella misura in cui intendiamo la metrica in senso letterale, come struttura tradizionale del verso, e non piuttosto come un suo ritmo interno. Che cosa sia la poesia può forse apparire più chiaro interrogando il

termine che si usa per indicarla: *poiesis* in greco, infatti, deriva come noto da *poiein*, fare; un fare che per i greci indicava un'azione materiale, un forgiare, un formare qualcosa, con le mani, con la creta, e che poi progressivamente arriva a indicare ciò che in maniera più precisa anche noi intendiamo per poesia: benché a ben guardare la *techné poiètiké* per i greci non indicasse soltanto la poesia nel senso in cui anche noi la intendiamo, ma anche diverse altre forme espressive come il canto, il suono, la voce e la poesia nel senso più proprio.

Ma qual è il tipo di fare che contraddistingue la *poiesis*? Ogni fare è poetico? Evidentemente no. E allora, che cosa distingue la poesia dalla prosa, ad esempio? Croce in un suo libro parla di «poesia e non poesia», dando per inteso che qualcosa evidentemente non lo sia, pur magari potendovi anche “somigliare” da un punto di vista formale. Ciò che distingue la poesia dalla “non poesia”, come già detto, non consiste nella metrica, o nella rima, e neppure nell'argomento trattato. Non basta la “forma” poetica — la “posa” poetica — perché si dia poesia. Il fare poetico, per essere tale, ha bisogno di qualche cosa d'altro.

In termini pur ancora approssimativi, potremmo dire che il fare poetico si distingue da un fare prosaico — dove la prosa, etimologicamente, indica il “discorso che procede per tutta la riga” (da *prorsus* “che cammina diritto”), senza alcun limite, senza alcun *metron*, misura) — per il fatto di “eccedere” (o piuttosto di “difettare”) rispetto a quest'ultimo. La poesia è sempre qualcosa di più o qualcosa di meno rispetto alla prosa. Ma tanto nell'un caso quanto nell'altro, il fare poetico non è mai assimilabile a un fare prosaico: è un fare che sempre oltrepassa la misura della pura trasmissione verbale. Anche quando assume toni apparentemente prosaici, la poesia (se è davvero tale) si distingue da tutte le altre forme espressive verbali per la sua capacità di andare al di là della semplice trasmissione dell'utile.

L'“eccedere” — o il non “raggiungere” — il semplicemente utile sarebbe dunque ciò che caratterizza la poesia in modo intrinseco. Contrariamente alla prosa, la poesia non “informa”; non serve allo svolgimento delle “cose” del mondo. Ma la poesia — se è vera poesia — fa qualcosa di più: nel suo andare al di là della trasmissione del semplice utile, la poesia mostra la propria necessità, ovvero la propria capacità di comunicare il necessario, l'assolutamente *indispensabile*: per riprendere quanto dice a suo proposito Massimo Cacciari, la poesia dice «l'enigma stesso del

linguaggio», comunica l'abissalità del dire, l'essere senza fondo della parola. La poesia interroga la parola.

E infatti le parole nella poesia sono preziose — *sacre*, verrebbe voglia di dire; non a caso, non fluiscono, non “scorrono”, non fanno “discorso”, ma piuttosto vengono “centellate”, vengono isolate.

In questo la poesia può essere vista come una vera e propria forma di resistenza alla consumazione della parola. Le parole che essa impiega sono spesso le stesse che usiamo quotidianamente. Ma nella poesia riacquisiscono valore, resistono alla consunzione cui le sottoponiamo, all'uso continuo che ne facciamo. La poesia — diversamente da altre forme di comunicazione — ci fa fare attenzione a quello che diciamo, e a *come* lo diciamo: a quella parola, *proprio quella*, e non un'altra. E questo ci dice anche della “intraducibilità” della parola poetica: dove, tra la versione originale e quella tradotta cambia, non tanto il senso, quanto piuttosto il *suono*, il *ritmo*. Ciò che il poeta aveva scritto con quelle parole, con quel suono, con quel ritmo, con quella concatenazione di sillabe, traducendolo quasi fatalmente si perde.

Questo ci dà la poesia: una specie di “dono” nel provare ogni volta a riassaporare la parola, o anche a “scontrarsi” con essa, con quel problema che la parola è. Perché la parola non è nostra, non ci appartiene: piuttosto noi siamo della parola.

Che cosa significa tutto questo per l'architettura? Esiste un'architettura di questo tipo? Esiste un'architettura in grado di comunicare questo necessario sprofondare senza fondo della parola, del linguaggio, e non semplicemente di “informare”, di mettere-in-forma funzioni? Seguendo lo sviluppo di quanto detto sin qui, potremmo dire che quando l'architettura fosse poesia... non equivarrebbe a dire che è inutile. Non sarebbe *solo* utile, ma questo non la renderebbe inutile, anzi, il suo essere poesia ce la renderebbe massimamente necessaria e *indispensabile*.

Di certo, laddove ne attestassimo l'esistenza, laddove riuscisse a farsi *davvero* poesia, l'architettura corrisponderebbe perfettamente a quelli che l'Eupalinos di Paul Valéry descrive come «edifici che cantano»: edifici «mossi» da quel «dire che canta» in cui consiste il suo fare; da un metro interno, da un ritmo che nulla ha a che fare con i versi tradizionali, e che tuttavia fa segno di quell'enigma che custodisce. Canto che può dispiegarsi gloriosamente ma che può anche farsi sommerso, fino al silenzio. L'architettura è poesia anche quando fa silenzio; quan-

do si *ritrae* nel silenzio, per riserbo, per pudore, per raccoglimento, per ascesi. Anzi, forse proprio questo è il segnale della sua *massima* “poeticità”: perché gli edifici che sanno “far silenzio” interrompono la continua chiacchiera del mondo, il rumoroso fluire senza interruzione dell’inessenziale. E qui emerge con forza la *necessità* della poesia per l’architettura, quando è silenziosa abbastanza da farci sentire che lì c’è qualcosa da ascoltare. Un’architettura di resistenza alle condizioni in cui ci troviamo. (Ciò che non le consente comunque di “assolutizzare” la propria astensione, pena il rischio di farne a sua volta una posa ieratica; talché non è escluso che anche l’architettura silenziosa possa — in certi momenti — tornare a parlare).

Quindi, per ritornare alla questione sollevata all’inizio — se oggi serva o meno la poesia all’architettura — si può rispondere che *oggi* più che mai ha senso parlare della poeticità dell’architettura, perché è proprio nel momento in cui si fanno *assordanti* i “boati” che ci riempiono le orecchie, il silenzio della poesia è prezioso. Ma più che servirle, più che esserle utile, in un’epoca in cui l’architettura va riducendosi sempre più a “oggetto prosaico”, a *Gegenstand* (letteralmente, “ciò che sta davanti”, “ciò che si contrappone”, non *das Ding*, la “cosa” rilkiana!), ovvero a oggetto privo di misura, di *metron*, la poesia è davvero qualcosa di assolutamente indispensabile. Qualcosa che ci riporta all’essenza, all’*essenziale*.

Barozzi Veiga, Musée cantonal des Beaux-Arts (2019). Foto Simon Menges.



Architettura e poesia, un interrogativo spinoso

Enrico Bordogna

maestri che ho avuto la fortuna di frequentare, prima da studente e poi da docente, soprattutto tra Milano, Venezia e Torino, ho sempre avuto l'impressione che avessero una certa ritrosia a parlare di stile, di poeticità dell'architettura, sia privatamente o convivialmente tra loro, sia in pubblico. Ma anche a scriverne: nelle loro pubblicazioni sono trattate con profondità e passione questioni di teoria, di rapporto con la storia, di analisi urbana, di tipologia, di tendenze espressive, di storie interne alla disciplina ma anche esterne ad essa, mosse da un'istanza di incidere sulla realtà, urbana e culturale, in cui operavano. Ma raramente, e mai esplicitamente, di questioni di linguaggio, di forme, di stile riferite alle proprie architetture. Sono famose le parole e il tono di reticenza con cui Roberto Gabetti e Aimaro Isola presentarono su "Casabella Continuità", n. 215, aprile-maggio 1957, la loro Bottega d'Erasmo: «Se Caselli non fu Berlage, se Antonelli non fu Eiffel, se Vittone non fu Neumann (...)» sottraendosi a ogni dichiarazione esplicita di poetica. Semmai lo facevano indirettamente quando, occupandosi di vicende o personalità del passato o a loro contemporanee, tra le righe lasciavano intendere che parlassero anche di sé e del proprio lavoro.

Per questo, più che una diatriba tra una critica di matrice crociana e una critica di matrice marxista (Adorno, Lukacs), ritengo più utile svolgere qualche considerazione su alcune architetture a mio parere dimostrative di quando l'architettura raggiunge una particolare intensità che le conferisce uno specifico e percepibile respiro poetico, che va oltre la stessa appartenenza a riconosciute aree culturali ed espressive. Appunto, quando l'architettura, al di fuori di ogni inquadramento di tendenza, è poesia.

Due premesse

La prima è una citazione da Edoardo Persico in *Punto ed a capo per l'ar-*

chitettura (“Domus”, n. 83, novembre 1934), quando sostiene, testualmente, «che il contenuto pratico della nuova architettura è soltanto una forza ideale, è prima di tutto esplosione morale, non già preoccupazione realistica di bisogni», aggiungendo che «Il segreto di Haesler a Celle, o di Ernst May, l’urbanista della nuova Francoforte, è essenzialmente un segreto religioso» (cfr. Giulia Veronesi, a cura di, *Edoardo Persico. Tutte le opere (1923-1935)*, Edizioni di Comunità, volume secondo, p. 317). Cosa poi intendere per segreto religioso non è facile dirlo, come del resto la poeticità in architettura, ma forse alcuni esempi possono aiutare a capirlo.

La seconda riguarda i tre paradigmi interpretativi con cui Roberto Longhi nel 1914, agli allievi del Liceo Visconti di Roma in vista dell’esame di maturità, schematizzava il corso secolare della pittura italiana: Longhi parlava di uno stile lineare (sostanzialmente i Senesi), di uno stile plastico (Giotto, Masaccio), e infine di uno stile prospettico di sintesi tra forma, luce e colore (Paolo Uccello, Giovanni Bellini, Piero della Francesca). (Cfr. Roberto Longhi, *Breve ma veridica storia della pittura italiana*, Universale Sansoni, Firenze 1988, con introduzione di Cesare Garboli, pp. 10 e ss.). Paradigmi che trasposti all’architettura, e con qualche libertà interpretativa, aiutano a una più profonda comprensione dei caratteri di certe opere ed esperienze dell’architettura italiana del secolo scorso, per esempio di Muzio e di Terragni, o di Ridolfi, Rogers e Samonà, o di Polesello, Rossi, Canella, dove stile lineare, stile plastico, stile di sintesi tra forma, luce e colore non solo caratterizzano le diverse poetiche personali, ma non raramente sono presenti nelle diverse fasi temporali del medesimo autore,

Tornando a Persico, certamente il suo segreto religioso ha a che fare con problemi di sintesi tra forma e contenuto, tra forma-funzione, mai ritenuto deterministico e consequenziale, e posto al di là, o comunque differente dal semplice soddisfacimento dei bisogni. D’altra parte un’opera di pura forma senza contenuto sarebbe vacuo formalismo, e viceversa arrestarsi al solo contenuto senza forma non sarebbe né arte né architettura.

Ma non basta.

Occorre un “di più”, qualcosa che conferisca all’opera una tensione, un’anima, un di più «ineffabile eppur percepibile» come diceva Rogers della Torre Velasca.

È qualcosa che forse si può ritrovare anche in un bel titolo di un volume di qualche anno fa di Franco Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza 2008, dove appunto Purini parla di «misura italiana dell'architettura», e non di «misura dell'architettura italiana». Misura italiana che si può identificare con quel retaggio classico, quella tradizione intrisa di classicità, di intonazione lirica, di cui secondo alcuni è pervasa la migliore architettura italiana moderna e contemporanea, che la distingue da contemporanee tendenze d'Oltralpe e centroeuropee.

Alcuni esempi

Alcune architetture, più di altre, esprimono un coefficiente di poeticità a mio parere particolarmente evidente, e aiutano a comprendere anche le diverse declinazioni con cui essa può manifestarsi.

La prima opera è senz'altro il Salone d'Onore alla VI Triennale di Milano del 1936, di Persico insieme a Marcello Nizzoli e Giancarlo Palanti e con la scultura della *Vittoria alata* di Lucio Fontana sul fondo della cella. Un tempio periptero, dove la luce filtra dalla sequenza dei teli che evocano in metafora il colonnato classico, e che imprimono alla composizione una essenzialità purista e rarefatta, una atmosfera bianca di percepibile astanza spiritualista. Un'opera che forse più di sue altre spiega cosa intendesse Persico quando parla di segreto religioso. Di Terragni, tra le molte possibili, vorrei considerare due opere agli estremi temporali della sua attività: un'opera giovanile come il Monumento ai caduti della prima guerra mondiale ad Erba Incino, progettato a partire dal 1926 e realizzato tra 1928 e 1931; e, all'opposto, la sua ultima opera, il progetto per il Danteum, con Pietro Lingeri, del 1938-1939, da realizzare a Roma sulla Via dell'Impero, di fronte alla Basilica di Massenzio in occasione dell'Esposizione Universale del 1942. In entrambe le opere il coefficiente poetico, ugualmente intenso, è lontano dalla cifra "razionalista-costruttivista" delle sue opere maggiori (come il Novocomum, la Casa del Fascio, l'Asilo Sant'Elia, gli edifici residenziali milanesi), a riprova di come la valenza poetica non sia prerogativa della sola architettura di indirizzo razionalista, ma anche di opere del cosiddetto Novecento o di opere di impronta più tradizionalista, come del resto rivendicava Canella fin dai primi anni '60, interpretazione oggi ormai acquisita ma allora dirimente, di «superare quel taglio netto che impedisce un confronto diretto tra un Terragni e un Muzio, tra



a sinistra: Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Progetto per il Danteum, Roma, 1938-40: Sala dell'Impero;
a destra: Edoardo Persico, Marcello Nizzoli, Giancarlo Palanti, Lucio Fontana (scultura), Salone d'Onore
alla VI Triennale, Palazzo dell'Arte di Milano, 1936.

un Pagano e un de Finetti, tra un Gardella e un Fiocchi» (cfr. G.C., *La prova del nove*, in *Nuovi disegni per il mobile italiano*, catalogo dell'omonima mostra dell'Osservatore delle arti industriali tenuta a Milano nel 1960, con ordinamento di Guido Canella e Vittorio Gregotti e allestimento di Gae Aulenti e Guido Canella). Il monumento di Erba è un'opera del Terragni classicheggiante e novecentista, di grande intensità, nelle forme, nei materiali, nel rapporto col paesaggio, nel suo culminare al termine della lunga e irta scalinata con le figure auliche, concave e convesse, del sacrario e dell'edra soprastante, scandita icasticamente dal ritmo alternato dei portali ad architrave e ad arco, aperti al cielo e al verde circostante. Un monumento percorribile, non un monumento edificio, come ha osservato Enrico Mantero, dalla cui originalità promana una palpabile e coinvolgente forza poetica. Analogamente, anche se in forme differenti, al «prodigioso progetto» (parole di Canella) del Danteum, percorso da un dichiarato spirito archeologico e arcaicizzante, arricchito di venature di espressionismo sironiano (non

a caso autore del bassorilievo in facciata), e dove la Sala dell'Impero, che conclude la successione in metafora delle tre cantiche dantesche, risuona di sorprendenti analogie col Salone d'onore di Persico alla VI Triennale milanese.

In un ambito simile sta anche un'opera apparentemente minore come la Casa famiglia della famiglia cristiana di Cesare Cattaneo, del 1942, anche questa un progetto non realizzato, dove la chiarezza geometrica dell'impianto di insieme, l'"autarchico" muro di recinzione in pietra, i volumi eterei dell'ucelliera, della voliera e delle altre attrezzature per i giochi dei bambini nel primo quadrante, la camera dei genitori sul fondo fiancheggiata da quelle dei figli maschi e delle figlie femmine, e, al centro, il volume parallelepipedo e cieco del Sacrario della Famiglia, non a caso pensato emergente e in pietra, definiscono una variante per me felice dello spiritualismo purista di impronta persichiana.

Sul fronte opposto, come convenzionalmente nel passato, e forse ancora oggi, è stata considerata l'architettura di Muzio, altrettanto dense di poeticità stanno alcune sue opere degli anni Venti del secolo scorso, come la Ca' Brùta, del 1922, e gli interventi alla Università Cattolica, dal 1927 fino alla metà degli anni Trenta. Il fascino poetico di queste architetture traspare dalla rivisitazione, in termini volta a volta metafisici, classicheggianti, straniati, in certi casi anche dichiaratamente espressionisti, di figure della tradizione, come quella sorta di serliana geometrizzata che fa da portale tra i due corpi della Ca' Brùta o le tozze colonne cilindriche intenzionalmente surdimensionate che marciano con accenti espressionisti alcuni ingressi al complesso condominiale. Considerazioni analoghe valgono per l'intervento alla Cattolica, dove la rivisitazione di figure della tradizione classica, per esempio nell'affascinante cortile di ingresso secondario su via Necchi di fronte ai collegi universitari realizzati poco più tardi, si configura in un sistema di riquadrature ritmate in cotto (in klinker in realtà), mentre il motivo di coronamento ad archi vuoti della falconatura sembra trascrivere figure del romanico lombardo.

Il dopoguerra segna una svolta, una revisione profonda nell'architettura italiana, operata e vissuta dai suoi maestri come una catarsi personale e collettiva dopo la tragedia della guerra intrapresa dal regime fascista, cui per altro la maggior parte di loro aveva aderito, salvo distaccarsene alla fine degli anni Trenta, soprattutto in seguito all'intro-

duzione delle leggi razziali nel 1938. È famoso, al riguardo, il ricordo di Giuseppe Pagano da parte di Ernesto Rogers nel numero speciale di “Costruzioni Casabella” dedicato a Pagano, n. 195-198 del dicembre 1946, dove egli esprime il dovere di riconoscere apertamente che la maggior parte degli architetti italiani moderni, dal più al meno, passarono per il fascismo, e che, anzi, «i migliori di noi furono i due più attivi nell'errore: Terragni e Pagano (...)»; per concludere con commovente onestà intellettuale la descrizione del loro ultimo incontro: «Ci siamo lasciati l'otto settembre in un ufficio dove si tentava la difesa di Milano; lui uscì da una porta, io dall'altra. Il mio destino fu scialbo. Il suo lo conoscete».

Dei BBPR, e di Rogers in particolare, se la stereometria scarnificata e filiforme del Monumento ai deportati nei campi di concentramento nazisti al Cimitero Monumentale di Milano, del 1946, emana ancora una rarefazione purista di impronta tra Bauhaus e neoplasticismo olandese, tanto più eloquente nell'ambiente eclettico del Cimitero del Maciachini, con la Torre Velasca, del 1951-1958, la revisione italiana del dopoguerra raggiunge una delle sue espressioni più importanti, dove la relazione profonda, non superficialmente stilistica, con la storia e la tradizione, il rapporto con la città, le evocazioni filaretiane, conferiscono all'architettura il fascino, oltre che delle forme, della conoscenza. Non diversamente, per altro, dalla pressoché contemporanea sistemazione del Museo del Castello Sforzesco, o, sempre in ambito museale ma questa volta a Genova, della avvolgente sequenza di tholos della cripta sotterranea per il Museo del Tesoro di San Lorenzo, capolavoro di Franco Albini del 1952, così pregevole di fascinosa archeologica storicità.

Su una linea di revisione analoga, anche se in forme e con spirito differenti, sono cariche di poesia le architetture del dopoguerra di Mario Ridolfi, dalle case del Quartiere Tiburtino e di Viale Etiopia a Roma, a quelle per braccianti agricoli a Cerignola, agli asili di Canton Vesco, nella realtà industriale olivettiana di Ivrea, e di Poggibonsi, nella realtà rurale della Toscana tra Firenze e Siena, al ciclo delle Marmore, tutte opere in cui la poeticità sembra sublimarsi nelle forme di un realismo popolare, affabulante, artigianalmente costruttivo e comunicativo, dove la composizione “fatta a mano” (come i disegni del suo *Manuale dell'architetto* del 1946) e la sapienza costruttiva raggiungono vertici espressivi di straordinaria intensità.

Aiuta ad apprezzare la poeticità di queste architetture italiane dei primi due decenni del secondo dopoguerra quanto negli stessi anni viene messo in opera dalla letteratura, dal cinema, dalla critica, d'arte o letteraria che fosse: dagli autori del Realismo e del Neorealismo in campo cinematografico, come Rossellini, Visconti, Pasolini, solo per fare alcuni nomi; o, nella letteratura e nella critica, da personalità come Calvino, Pasolini, Testori, o da quei veri e propri unicum costituiti da Gadda, Longhi, Contini, fino a un loro mentore ed emulo come Cesare Garboli.

In sede didattica capita infatti di cercare di spiegare il senso delle premesse richiamate all'inizio — l'evocazione del segreto religioso di Persico, i paradigmi interpretativi della storia della pittura italiana di Longhi —, ricorrendo ad alcuni fotogrammi emblematici del cinema italiano postbellico fino ai primi anni Sessanta, da Rossellini di *Roma città aperta* (1945), a Visconti di *Rocco e i suoi fratelli* (1960), ai primi film di Pasolini come *Mamma Roma* (1962), *La ricotta*, terzo episodio di *RoGoPaG* (1963), *Il Vangelo secondo Matteo* (1964). E ciò per la convinzione dell'efficacia di una via larga all'architettura, dove cinema, arte, letteratura, storia, critica, alimentano quell'humus culturale di fondo, quel respiro conoscitivo, senza di cui non si dà autentica architettura, e ancor meno una sua eventuale poeticità.

Per arrivare più vicino a noi nel tempo, degli autori che considero i maestri della mia generazione, quelli nati tra 1925 e primi anni Trenta del secolo scorso, allievi di Rogers e Samonà, cito solo pochi esempi dove, nella difformità delle tendenze espressive, mi sembra rinvenibile pari intensità poetica. Perché questo è uno degli aspetti che caratterizza questi nostri maestri: che, provenendo da un ceppo comune e fortemente solidale ai tempi della propria formazione, hanno successivamente sviluppato linee di ricerca e di costruzione poetica personali e diversificate, senza che sia mai venuto a mancare tuttavia un terreno di spiccata confrontabilità, una simpatia intellettuale di fondo, un comune sentire.

Penso, per limitarmi solo ad alcuni di questi autori, alla assoluta finitezza formale, acuminata e assertiva, *en philosophe* per così dire, di certe opere di Gianugo Polesello come il progetto per i nuovi Uffici della Camera dei Deputati a Roma, 1967; o, per converso, alla stratificazione figurativa, narrativa e affabulante, di certe opere di Luciano Semerani

e Gigetta Tamaro come l'Ospedale dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia, sia nella versione originale, 1978-1986, sia dopo la trasformazione del portico delle degenze, 2006, passando dalla originaria cifra schinkeliana a una soluzione quasi di impronta Sezession.

E penso, infine, a quella che per me è una sorta di dicotomia consunzionale, una contrapposizione tra due poli che si alimentano reciprocamente, costituita dalle architetture di Guido Canella e di Aldo Rossi, di analogia gravidanza poetica anche se in forme differenti, dell'espressionismo felice dell'uno e del razionalismo esaltato dell'altro, per riprendere due felici titoli di Antonio Monestiroli.

In Canella una poeticità "impura", fatta di manipolazioni espressivistiche, per dirla con Contini a proposito di Gadda, intrise di un impasto plurilinguistico e di una tensione conoscitiva che nulla concede all'affabulazione e al facile consumo. Opere dense, di stratificata ideazione compositiva, con esiti che interrogano grazie al linguaggio complesso, plastico e al tempo stesso di sintesi tra forma, luce e colore. Basti pensare, nel caso del Centro civico di Pieve Emanuele, 1971-1978, al corpo del Municipio intriso di rimandi alle volumetrie dei club operai costruttivisti e alle murature portanti in mattone di certa architettura fortificata lombarda; o, nello stesso edificio, al fronte interno sulla palestra, dove il fondale in vetrocemento, la tessitura in mattoni degli uffici comunali, i contrafforti cilindrici delle scale in cemento armato, le balconate aggettanti per il pubblico e le autorità comunali, imprimono alla composizione un pathos coinvolgente in cui sembra rivivere quel costruttivismo di studio di cui parla Siegfried Kracauer a proposito del cinema espressionista di Weimar, quasi un'epica scenografia teatrale piscatoriana; o, ancora, ai fronti delle due opposte palestre nel più tardo edificio per l'Istituto tecnico superiore nel Giardino Ducale di Parma, 1985-2001, segnati da un partito figurativo dichiaratamente aulico, tratto dal vocabolario di un tempio classico riscritto con poche incisive reinvenzioni, conforme alla nozione rappresentativa dell'edificio pubblico e all'atmosfera neoclassica del parco in cui è inserito.

In Rossi una poeticità "bianca", sospesa in una dimensione senza tempo, fatta di astanza quasi metafisica, dove gli stilemi della geometria, della proporzione, della simmetria sembrano scandire una storicità ormai conclusa. Uno stile lineare, di forme tanto immediatamente percepibili quanto dense di evocazioni profonde ed emozionanti. Basti pensare, tra

i numerosissimi esempi citabili, a quella sorta di serliana geometrizzata dell'ingresso principale della scuola media di Broni, 1978-1979, con il retrostante volume ottagonale della aula magna-biblioteca, entrambi di un nitore bianco reso più etereo dalla copertura in lamiera azzurra; o la splendida fotografia di Luigi Ghirri del Cimitero di San Cataldo a Modena, 1971-1978, con uno scorcio del grande cubo rosso dell'ossario in primo piano e il recinto bianco della corte porticata dei colombari intorno, anche questo coperto in lamiera azzurra; o ancora il più tardo, bellissimo progetto per il Centro d'Arte Contemporanea a Vassivière in Francia, 1988-1991, dove il corpo rettilineo adagiato sul declivio erboso, il suo coronamento ad archetti in mattone con copertura a botte ribassata in lamiera scura, il retrostante volume conico del faro, la compresenza in tutta l'opera di mattone rosso, cemento e pietra chiara, evocano, nella perdurante icasticità rossiana, una più articolata e sincretica complessità di riferimenti.

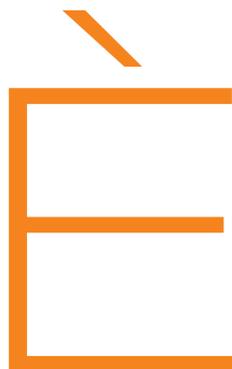
Non a caso Canella, ai tempi di "Hinterland", la rivista da lui fondata e diretta tra fine anni Settanta e primi anni Ottanta del secolo scorso, dopo un numero monografico dedicato a *Architettura internazionale: generazione 1925*, n. 27 del 1983, dove comparivano tra gli altri alcuni suoi amici e sodali come Gabetti e Isola e Carlo Aymonino, aveva programmato un numero monografico sulla generazione nata intorno agli anni Trenta, che voleva provvisoriamente intitolare *Mattone rosso, parete bianca*, a significare con la schematicità di uno slogan la coesistenza dialettica di purismo ed espressionismo, di architettura pura e architettura impura (quasi anticipando il senso di un bel saggio di oltre dieci anni più tardi della critica letteraria Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino*, con sottotitolo *Per una letteratura impura*, Bollati Boringhieri, 1988). Numero che poi, per la chiusura della rivista, non venne purtroppo realizzato.

Un'ultima considerazione

Come osservavo all'inizio, il tema della poeticità in architettura, come in tutte le arti, da quelle letterarie, a quelle figurative, a quelle cinematografiche, è un tema ostico, scivoloso. È anche un tema difficilmente oggettivabile, poco circoscrivibile in norme, principi, canoni definiti. Coinvolge necessariamente la sensibilità personale, per sua natura variabile da soggetto a soggetto. Forse però si possono individuare almeno due caratteri necessari. Il primo è quello della autenticità, percepibile

in un'opera nella capacità di rendere inconciliabili forma e formalismo, nella coerenza figurativa, nel rigore delle opzioni compositive e formali. Il secondo è un particolare tipo di bellezza, più facilmente misurabile, che è la bellezza della conoscenza, la profondità di scavo, di pensiero, di riferimenti culturali larghi anche al di là dei circoscritti confini disciplinari, che si riversano e conferiscono una forza profonda, imprescindibile, alla vita delle forme, per riprendere un titolo famoso di Henri Focillon.

Orazio Carpenzano



possibile rifondare i presupposti teorici della disciplina architettonica a partire dalla riconsiderazione della sua dimensione poetica?

Esistono ancora, nel panorama contemporaneo, possibili relazioni tra architettura e poesia? Se sì, quali sono? Come individuarle?

Di fronte alle attuali trattazioni delle teorie e della critica, appare urgente la necessità di ridefinire alcune traiettorie di ricerca, nel tentativo di restituire all'architettura un ruolo centrale nel panorama culturale e sociale, in un momento nel quale alcune delle sue specificità sembrano difficilmente riconoscibili per via di un imperante tecnicismo.

L'odierno interesse teorico-critico dell'architettura sembra dichiaratamente rivolto a trovare le ragioni dei linguaggi espressivi, messi in campo nella pratica professionale, relativi all'efficientamento energetico, alla sostenibilità ambientale e alla bioarchitettura, al riciclo o alla rigenerazione sia alla scala dell'edificio che a quella della città, o anche ai formalismi generati dalla progettazione parametrica, spesso con un abuso di slogan il cui significato si fa ancora più confuso a causa della velocità e superficialità con cui i messaggi vengono consumati. Si tratta di aspetti prevalenti, certamente insiti nella tradizione del saper fare architettura che, rivolgendosi a questioni specificamente inerenti al campo della tecnica come risposta alle contingenti necessità (funzionali, normative, costruttive, ambientali etc.), confinano al margine tutto quel *corpus* di riflessioni che attingono invece alla sfera dell'arte.

Se si guarda alla stessa etimologia della parola "poesia", ci si accorge che il termine si lega a tematiche che hanno specificatamente a che vedere con la composizione architettonica.

La radice sanscrita "pu-" significa "generare, procreare", il sostantivo greco *poiesis* deriva a sua volta da *poieo*, ovvero "produrre, fare,

creare” che, nel suo senso più ampio, assume il significato di “comporre”. Non si può quindi prescindere dall’analizzare la sfera compositiva dell’architettura come originata a partire da una sua distintiva dimensione poetica: un aspetto solo all’apparenza minoritario (e per questo di difficile lettura) a causa di una ridondanza di segni attinti invece dal vocabolario delle discipline tecniche.

Diventa in questo senso cruciale impostare una riflessione che torni a rivolgersi con forza alla dimensione umanistica del progetto, innalzando il ragionamento oltre quella settorializzazione disciplinare che sempre più spesso impedisce una lettura trasversale e complessa dell’opera costruita, per aprirsi a differenti campi del sapere, a cavallo tra progettazione *tout-court*, storia, filosofia, costruzione e tecnica.

Si avverte la necessità di colmare un vuoto e riaffermare, attraverso l’acquisizione di un nuovo lessico, inedite modalità di indagine, che sappiano cogliere e descrivere anche gli aspetti più ineffabili e “indicibili”, secondo la nota accezione lecorbusieriana¹: aspetti che abbiano a che vedere con la “poeticità” dello spazio costruito, la sua forza di suggestione, la sua capacità emotiva ed evocativa.

Franco Purini ha, d’altronde, di recente definito come la «sublimazione spirituale dell’edificio [...] il suo essere una *sintesi cosmica* che è per noi sempre inaccessibile, indicibile, e inspiegabile, anche se l’esito di un nostro progetto meditato a lungo e articolato nelle sue scelte»². La questione di fondo che si vuole investigare verte, dunque, sulla possibilità di riconsiderare la dimensione poetica come componente essenziale del fare architettura, nelle sue prerogative compositive, espressive ed emozionali, in linea con «una teoria che consiste in una concezione strutturata dell’architettura che precede il comporre, concezione che [...] coincide con una poetica»³. Occorre quindi sospendere il giudizio che considera le qualità emotive ed evocative come attributi astratti e dal labile significato e ripensare, invece, alla forza di suggestione dell’opera come

1 Le Corbusier, *L’Espace indicible*, “L’Architecture d’aujourd’hui”, serie “Art”, 2° trimestre 1946, pp. 123-125.

2 F. Purini, *Discorso sull’architettura. Cinque itinerari nell’arte del costruire*, Marsilio, Venezia 2022, p. 13.

3 Ivi, p. 43.

culmine verso il quale la produzione architettonica dovrebbe tendere. La tensione poetica è infatti componente fondativa degli impulsi che ne innescano il processo progettuale, protagonista del fare architettonico, nella sua dimensione etica e nelle sue valenze estetiche. È indispensabile un approccio analitico che metta nuovamente in luce gli aspetti creativi come prerogativa esclusiva della sfera dell'umano, poiché solo in questo modo si può accedere alla dimensione e all'esperienza della poesia, riconsiderando lo strumento tecnico quale mezzo accessorio, pur necessario, ma non come fine ultimo del fare progettuale.

Possono così emergere alcuni concetti chiave che diventano fondamentali strumenti di comprensione del progetto contemporaneo. Nella poesia compaiono simultaneamente aspetti apparentemente opposti: da una parte la *polisemia*, ovvero la possibilità di attribuire diversi significati alle parole a seconda della prospettiva da cui si osserva il fenomeno poetico, garantita da un uso particolare di elementi linguistici combinati e accostati per il loro significato e per la loro capacità di evocare immagini e emozioni tanto nell'autore quanto nel fruitore; dall'altra, la ricerca puntuale e meticolosa di una compiuta economia di mezzi espressivi tramite la selezione, la riflessione e l'elaborazione di un lessico appropriato, per sfruttarne al meglio le qualità foniche, la varietà semantica e la carica evocativa.

Aspetti quali la ricchezza polisemica e l'economia di mezzi appaiono oggi prioritari anche nella ricerca architettonica, ed è proprio rimettendoli al centro della riflessione teorica e della conseguente prassi che si possono interpretare come dispositivi progettuali per accedere a quella dimensione poetica che sfugge a ogni tentativo univoco e codificato di definizione. D'altronde, nella costruzione di un testo architettonico, la *limitazione* operata attraverso la *scelta* non ostacola quella necessaria stratificazione di significati propri del linguaggio poetico che già indicavano William Empson in *Sette tipi di ambiguità*⁴ e Umberto Eco nel suo saggio intitolato *Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica*⁵.

4 W. Empson, *Sette tipi di ambiguità* (trad. it. di G. Melchiori) Einaudi, Torino 1972.

5 U. Eco, *Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica*, in *La*

Allo stesso modo, la necessità per il progetto di architettura di condurre un'indagine concreta, guidata da una parte da una 'misura mentale', dall'altra da una 'scala empirica', non limita l'*invenzione fantastica*⁶ come espressione delle sensazioni più varie, soggettive e libere. Si pensi, ad esempio, alla lezione di Piranesi e alla autonomia compositiva del suo 'dissennato' progetto, che si riverbera ancora oggi nella disciplina architettonica contemporanea.

Da una parte, dunque, i confini fissati da canoni e regole; dall'altra, i modi ed i metodi per travalicarli, alla ricerca della "bellezza": «lo spirituale nell'architettura si avverte nella forma, vale a dire la bellezza, la *venustas* vitruviana, che ha la magica capacità di rinnovarsi epoca dopo epoca restando sempre attuale»⁷. Il discorso sull'arte diventa interessante proprio quando scarta il "canone winckelmanniano", per abbracciare una tensione erratica e sfocata verso l'espressione vitale.

Tema

A partire dall'emozione plastica che si prova di fronte ai capolavori del passato, si possono ricercare anche nel panorama contemporaneo le tracce di quegli aspetti poetici ed artistici che possono restituire senso e responsabilità alla nostra pratica. Il senso di questa operazione trova una sintesi nelle considerazioni critiche che lo stesso Purini fa a proposito dell'architettura di Palladio: «il pronao templare che campeggia al centro di alcune sue ville testimonia il fatto che un'architettura non deve soltanto essere funzionale, ma ha il compito di introdurre nel paesaggio una chiarezza testuale che sappia comunicare con esattezza e con poesia cos'è l'abitare, inteso in tutti i suoi valori»⁸.

Le modalità inedite di descrizione dell'opera che si vogliono privilegiare devono essere in grado di integrare le ragioni della sua essenza (che cosa essa è) con quelle legate ai suoi aspetti costruttivi e materici (come

.....

Scienza e l'Arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici, a cura di U. Volli, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1972.

6 O. Carpenzano, *Idea Immagine Architettura. Tecniche d'invenzione architettonica e composizione*, 2ª ed., Gangemi, Roma 2013.

7 F. Purini, *Discorso sull'architettura*, cit., p. 13.

8 Ivi, p. 54.

essa è fatta), che sovente oggi prevalgono nelle narrazioni sull'architettura. All'immediatezza dell'enunciazione sincronica di tecniche e materiali si affianca in questo modo la temporalità più dilatata, diacronica, di un *racconto* prossimo all'andamento ritmato e melodico del linguaggio poetico.

In questo senso si possono rileggere anche alcuni passaggi dell'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi, che tesse suggestivi parallelismi tra architettura e ritualità: «Se dovessi parlare oggi dell'architettura direi che è piuttosto un rito che una creatività [...]. Il rito ci dà un conforto della continuità, della ripetizione, ci costringe a dimenticanze oblique perché, non potendosi evolvere, ogni cambiamento sarebbe la distruzione»⁹.

Ma all'assoluta razionalità della ripetizione infinita, Rossi oppone lo sfalsamento e la sconessione, come critica e orrore della *limitatio*: ricordando la descrizione dell'assestamento del Pantheon nei libri di statica, va alla ricerca di 'movimenti tellurici' che diversifichino gli assi della costruzione: «la crepa imprevista, un crollo visibile ma contenuto, dà una forza immensa all'architettura perché la sua bellezza non poteva essere prevista»¹⁰. Questo concetto è perfettamente riferibile alla sensibilità pienamente romantica di Raffaele Stern, espressa nella sistemazione dello sperone orientale del Colosseo, dove l'attimo e il per sempre sono condensati nella stessa immagine. L'elemento poetico introdotto nell'opera deriva da ciò che, appunto, non si può prevedere¹¹: «nulla può essere più imprevisto di un meccanismo ripetitivo»¹², scrive Rossi visitando più e più volte i Sacri Monti. Le 'cose da fissare' per l'architetto sono poche, e proprio per questo non si possono sbagliare, poiché sono 'il senso della costruzione'¹³. Tra queste 'cose da fissare', l'architettura ha il compito di accogliere l'imprevedibile, che ha tutti i tratti dell'avvenimento poetico: «io amo particolarmente i teatri vuoti,

.....

9 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, 1981, Pratiche Editrice, Milano 1999, p. 47.

10 *Ibidem*.

11 Ovvero da ciò che si oppone alla "cosa più prevedibile": la morte. Ivi, p. 118.

12 Ivi, p. 40.

13 Ivi, p. 16.

con poche luci accese; al massimo le prove parziali dove le voci ripetono la stessa battuta, la spezzano, la riprendono, rimanendo al di qua dell'azione. Anche nei progetti la ripetizione, il collage, lo spostamento di un elemento da questa a quella composizione ci pone sempre davanti a un altro progetto che vorremmo fare ma che è anche memoria di un'altra cosa»¹⁴.

Rossi cerca evidentemente di parlarci di qualcosa che non si può dire, di un evento che attendiamo e che non avviene, o che avviene inaspettatamente e ci stupisce contraddicendo le nostre attese. Gli interessa indagare il momento 'subito prima' dell'evento, nel quale ravvisa l'attimo poetico. Per questo insegue il tentativo di fermare l'avvenimento prima che esso si produca¹⁵, in un presente che sfugge inevitabilmente nel progetto futuro, portandosi dietro anche la memoria del passato, come l'angelo della storia di Walter Benjamin.

L'opera non può che fare spazio, silenziosamente, a questi accadimenti. E l'architetto sente la passione per l'architettura, passione che Rossi ammette di provare raramente, quando riaffiora un sentimento proprio dell'infanzia, «quello di essere invisibile, in certo senso quello di stare dall'altra parte dello spettacolo»¹⁶. La sparizione del soggetto nella trascendenza, in una sorta di sensazione estatica, un ricongiungimento con il tutto che lo circonda: non è forse questa la condizione propria dell'esperienza poetica?

Alla luce di questi ragionamenti, il metodo di indagine sulle opere, non potendo assumere i caratteri di una tassonomia compilativa, abbraccia l'ispirazione warburghiana, in grado quindi di restituire «la forma visuale del sapere», sul modello del *Bilderatlas Mnemosyne* (1927-1929): uno strumento capace di individuare e fare emergere corrispondenze, assonanze e relazioni attraverso il paradigma estetico del vedere, sulla base di un metodo di restituzione incentrato sui meccanismi del montaggio, o della sequenza percettiva. Un'operazione che, seppur difficile da deciptare sul piano scientifico, si rivela estremamente effica-

14 Ivi, p. 30.

15 Ivi, p. 16.

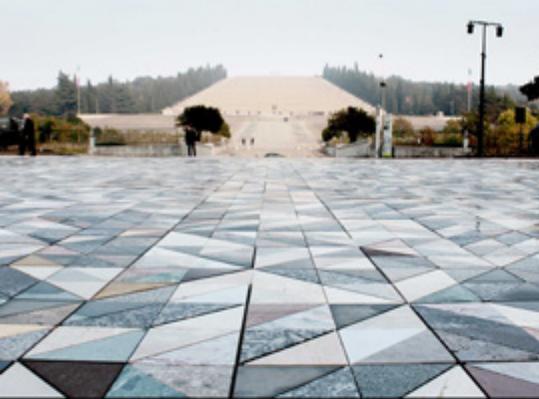
16 Ivi, p. 22.

ce anche dal punto di vista pedagogico, poiché si dimostra in grado di far proliferare ipotesi e alimentare ulteriori ricerche future, attraverso modalità di pensiero di tipo analogico-comparativo. Qualità e valori dell'architettura andranno rilevati quindi attraverso il metodo paratattico: un lavoro di ricerca concentrato sul rintracciare nessi più che sul dare definizioni, sul provocare emozioni più che sul proporre formule, sul suscitare interrogativi più che sull'elencare codici.

I dispositivi interpretativi di riferimento non saranno così strettamente legati ai consueti ragionamenti sul progetto architettonico, ma attingeranno alla creazione di possibili parallelismi ed intersezioni tra temi propri dell'architettura ed istanze sollevate dall'espressione poetica, quali ad esempio l'impiego nell'indagine sull'opera di figure retoriche (endiade, metafora, similitudine, ossimoro); la lettura simultanea di più sistemi di significati per decifrare codici interpretativi inediti; la valorizzazione di quegli aspetti dell'architettura che corrispondono a concetti propri dell'espressione poetica (ambiguità, inversione, eccedenza di senso); l'attivazione di meccanismi di analisi che mettano in luce aspetti insiti nell'atto architettonico, a prima vista non sempre valutabili e riconoscibili (dimensione del rischio, del gioco).

Questo flusso di ragionamento prende significato se riferito ad opere specifiche, e non genericamente allo studio della poetica espressa dai differenti architetti nel corso della loro carriera. Possono ritenersi in tal senso paradigmatiche quelle opere in grado di sfuggire alla dimensione linguistica canonica, perché portatrici di qualità espressive, spaziali, formali non sempre nominabili. Si pensi ad esempio alla tensione emotiva provocata dalla sensazione spaziale che si può percepire all'interno del teatro ricavato in una cava dismessa a Lampedusa, completato nel 2022 su progetto di Vincenzo Latina, evidentemente ispirato da *L'Infinito* di Leopardi. «Dall'interno della cava non si può guardare oltre la parete, però si possono presagire gli elementi della natura, il rumore e l'odore del mare, un infinito di sensazioni e di emozioni, sino allo smarrimento. La parete della cava, naufrago nel mare delle emozioni»¹⁷. Ad amplificare il lirismo di questo spazio, anche in relazione

.....
17 <https://www.italian-architects.com/it/architecture-news/primopiano/a-lampedusa-la-cava-diventa-un-teatro>.



in alto, a sinistra: Orazio Carpenzano, Piazza delle pietre d'Italia. Memoriale diffuso della grande guerra. Sacratio militare di Redipuglia, 2015

in alto, a destra: Edoardo Souto de Moura, Cappella per il Padiglione della Santa sede alla XVI Biennale d'Architettura di Venezia, Isola di San Giorgio, Venezia, 2018

in basso, a sinistra: Vincenzo Latina, Memoriale delle migrazioni, Lampedusa, 2019

in basso, a destra: Renato Rizzi, "Il cosmo della bildung". Progetto per la cupola di Santa Maria del Fiore, Firenze, 2015.

al paesaggio in cui è inserito, è il “memoriale delle migrazioni” dietro al teatro: trecentosessantotto fori realizzati nella roccia, uno per ogni vittima del naufragio del 3 ottobre 2013, vengono illuminati con altrettante candele in occasione della ricorrenza della tragedia. Ogni fiamma nasconde un’anima, e tutte insieme, dopo che l’acqua ha sepolto i corpi che le custodivano, formano una costellazione luminosa che illumina questa emozionante città rupestre, elevando una preghiera architettonica nel cuore del Mediterraneo.

Altra espressione tangibile di quel “misterioso straniamento”, frutto di un impulso creativo guidato da una particolare forma di lirismo

associata alla concezione dello spazio costruito, è la riconfigurazione dell'area aperta collocata ai piedi del Colle Sant'Elia, prospiciente il grande Sacrario Militare a Fogliano Redipuglia. Qui, la grande lastra quadrangolare è simbolo di definizione e delimitazione, recinto e codice di un ordine concettuale, figura della terra, dell'arresto, dell'istante isolato, dell'immanenza. Essa riunisce i caratteri della figura regolare con la perpendicolarità, ed essendo la più semplice struttura modulare, attraverso i suoi nove nodi si può frammentare in figure simili, con progressioni infinite rinvenibili nei numerosi "tributi" che a questa figura hanno dedicato molti artisti di ogni epoca e luogo. Il tappeto diviene, quindi, il naturale recapito geometrico del Sacrario e cerniera visiva dei percorsi che convogliano tutte le direzioni principali che il paesaggio del Carso delinea nel suo dispiegarsi.

E ancora, nell'ambito di una ricerca su opere caratterizzate da un significativo portato retorico in grado di restituire una ritualità, un mito, un racconto, e capaci di restituire ricadute emotive alla collettività, si manifestano i rapporti tra spazialità e poeticità messi in campo da Eduardo Souto de Moura nei luoghi del suo operare, attraverso un'architettura che conferma la sua adesione alla concretezza, ma anche la sua irrinunciabile aspirazione alla verità, dove la percezione apre una conversazione continua, eterna, un dialogo infinito, antico, tra l'architetto e gli altri architetti, le altre opere e la terra. Nel progetto per una *Vatican Chapel* sull'Isola di San Giorgio a Venezia, ci si può immergere in un'esperienza poetica che abbraccia la dimensione tattile e quella spirituale. L'assenza del pavimento in un recinto che protegge e nutre, fatto di due grane lapidee differenti, e una copertura che diviene matrice di diversi gradienti di luminosità, favoriscono la concentrazione e l'estasi del corpo.

Su un registro analogo, l'allestimento di Francesco Venezia per la mostra su Pompei, a dispetto della sua breve durata temporale, si misura sulla scena fissa di un luogo straordinario: l'Anfiteatro Romano. Qui, un grande volume ligneo che porta il nome di una espressione galileana (*monstrum*, ovvero l'anti-ordinario) si dà contemporaneamente come espressione di due calchi: quello di un cenotafio per l'umanità e di un tempio per gli dei. Un'architettura animata dal raggio di sole che, come nel Pantheon, penetra i diversi gradienti di densità della materia, rivelando nel cavo d'ombra il luogo dove si incontrano il disfacimento e la

glorificazione. Francesco Venezia lavora con il monumento non per alludere ad un suo uso possibile, ma come luogo di un'epifania. Infine, nel microcosmo architettonico in due tempi che Renato Rizzi elabora e propone per la Cattedrale di Santa Maria del Fiore a Firenze, 365 studenti prendono coscienza di un'esperienza estetica, spaziale, sensoria, relazionale, cosmogonica, confrontandosi apertamente e diacronicamente con i tour de force architettonici prodotti da Filippo Brunelleschi e Giorgio Vasari. Dapprima riuniti sotto il *Giudizio Universale*, a una distanza critica dal maestoso affresco misurata su una passerella impostata sul tamburo della grande cupola brunelleschiana. Poi racchiusi singolarmente, uno per ciascun giorno dell'anno solare, nella sfera dorata che allude a quella collocata sulla cima della lanterna dal Verrocchio: una luna abitabile in orbita secondo un ciclo di rivoluzione lungo un intero anno attorno al centro di gravità del Rinascimento, una capsula del tempo che diviene pensatoio privilegiato per stipulare un patto di continuità tra *civitas* e patrimonio, bellezza e poesia.

Nel quadro di questo percorso critico e analitico, l'opera architettonica andrà dunque interpretata attraverso nuove modalità di racconto, eliminando le consuete dicotomie (arte/tecnica, costruzione/astrazione, funzionalità/superfluo) per restituire una lettura in grado di dimostrare il debito e il nesso nei confronti di una più intangibile sfera poetica. Il fine è la ricerca di un linguaggio che attinga a un registro universale, legato alla sfera delle emozioni, in grado di parlare a tutti, a partire dal rapporto che intercorre tra progettista e committente, fino alla percezione dell'opera da parte di coloro che ne faranno uso. Un linguaggio che, lungi dal volersi limitare a ricercare effetti di meraviglia o sorpresa, come accade per molta parte della produzione architettonica corrente, sappia mettere insieme logica e sensi, intelletto e pulsioni, e anzi sfrutti la tensione insita nel rapporto antitetico tra questi due poli.

A questo proposito Francesco Cellini scrive: «Uno dei principi ereditati dalla mia formazione, a cui ho tenacemente tenuto fede, è che l'architettura debba innanzitutto essere capita, per poter essere esperita emozionalmente; non che sia fatta esclusivamente per indurre ammirazione o stupore. Che parli al cervello e, per esso, ai sensi e non solo ad essi. Che quindi debba essere pensata perché chi la usa o la

vede sappia ricostruirla intellettualmente nella sua logica formativa interna. Da qui la necessità di un impalcato compositivo rigoroso e semplice [...] e però tale da introdurre fra le parti quello strato di non pacificata tensione interna, di criticità e inquietudine che mi pare sia l'unica garanzia di vitalità estetica e pregnanza»¹⁸.

Prospettive di ricerca

È dunque possibile re-instituire un *lessico* poetico per una nuova metodologia di analisi dello spazio, che vada oltre la sintassi tecnico-costruttiva? Può l'architettura costruire nuove dimensioni spaziali a partire da una narrazione poetica della nostra esistenza attuale?

Le odierne pubblicazioni di architettura sembrano cadere troppo spesso nel tranello di far assurgere al grado di poesia le sole architetture nelle quali siano prevalenti la dimensione autoriale, l'impatto scenico, i fattori ambientali, le peculiarità socio-tecnico-culturali sancite dal legame con il luogo. Guardando al di là di queste componenti, si vuole tornare a riflettere su alcuni requisiti sostanziali che, invece, sovente passano inosservati, ovvero su quel "di più" che rende alcune realizzazioni eccezionali rispetto alla produzione corrente e che, nel campo del linguaggio, avvera il salto dalla retorica alla poesia.

Se, infatti, è fortissima e più facilmente riconoscibile l'analogia tra i dispositivi linguistici propri della retorica, in particolare *Inventio*, *Dispositio* ed *Elocutio*, e alcune tecniche legate alla composizione architettonica¹⁹, molto più elusiva è l'identificazione di quei meccanismi occulti che innescano il fenomeno poetico. I valori estetici legati a questo fenomeno, pur non essendo parametri "misurabili" sul piano scientifico, restano tuttavia componente imprescindibile del fare architettura, in quanto rispondenti a un bisogno esistenziale dell'uomo che "abita poeticamente lo spazio"²⁰. Concepire l'esperienza della dimensione poetica come necessità di chi

.....
18 F. Cellini, *Un sommario elenco di convincimenti e delle loro principali applicazioni pratiche*, in Francesco Cellini, Electa, Milano 2016, p. 15.

19 O. Carpenzano, *Idea Immagine Architettura*, cit., p. 25.

20 A partire da questo celebre verso di Hölderlin è composto il saggio del 1936 di M. Heidegger, *Poeticamente abita l'uomo*, in *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano 1976, fondamentale riferimento per ogni discorso intorno ad architettura e poesia.

vive gli spazi costruiti diviene dunque nodo cruciale delle considerazioni teoriche e dell'agire architettonico.

Fondamentale diventa inoltre il superamento del dualismo analitico-interpretativo dal quale prende le mosse l'attuale critica architettonica in Italia, ossia quello di derivazione crociana (da cui l'antitesi prosa = edilizia *vs* poesia = architettura) e quello di matrice marxista-leninista: l'intenzione è quella travalicare le barriere tra schieramenti critici, per concentrarsi sul lirismo generato dalle qualità della percezione spaziale e dalle componenti sensoriali ed emozionali dell'architettura. Si tornerà in questo modo a parlare delle opere e a far parlare le opere stesse, al di là di ogni impostazione ideologica: saper guardare all'opera architettonica da diverse prospettive, anche attraverso un rovesciamento del cono visuale canonico, osservando le qualità spaziali con gli occhi e l'animo del "poeta".

Il fine ultimo è recuperare un'immagine dell'architettura in cui i caratteri immateriali e atemporali siano riabilitati, in parallelo alla sua natura immanente e finita.

Francesco Cellini

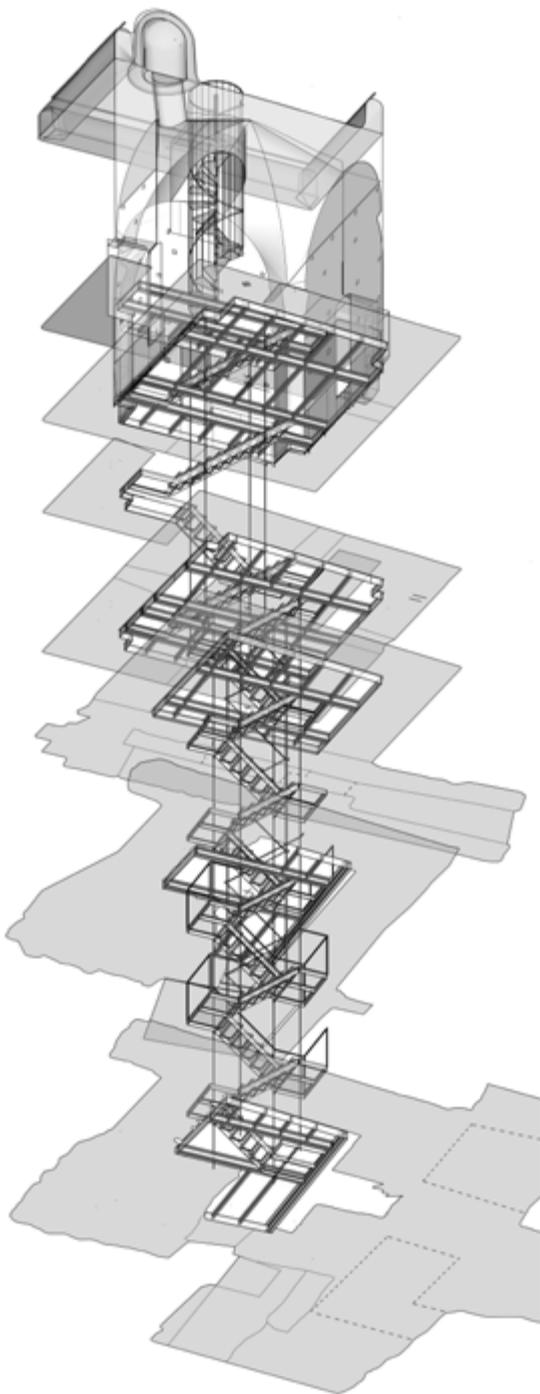
In varie occasioni ho definito il mio lavoro come funzionalista (e così farò più avanti); l'ho fatto spesso con un po' di snobismo, ma anche con lo scopo di tener con i piedi per terra ogni accenno alla poetica, spesso pericolosamente alato. E tuttavia ogni volta che ho lavorato a un progetto, sempre applicando la massima attenzione e preoccupazione per coloro che avrebbero dovuto sorbirsi quel che gli proponevo, ho anche confidato che fosse possibile trasmettere loro qualcosa di quell'insieme di concetti, sentimenti, emozioni, atmosfere, colori, sapori che stavano accompagnando le mie elucubrazioni. Che poi queste belle cose siano state percepite, abbiano servito a qualcosa o siano state gradite, è tutt'altra questione.

In ogni modo, così pensando si finisce per collocare la poetica nel pieno della quotidianità del lavoro. Intendo proprio nel; non a lato, come una possibilità accessoria al progetto; né più in alto, come fosse un suo obbligo etico, ma dentro, invischiata nella prassi della professione, quasi a servir di compenso alla sua puntigliosa severità. Il che non deve sembrare paradossale, né peculiare, perché questo carattere è quasi perfettamente estensibile dall'architettura alla produzione poetica e artistica in generale. Infatti il progetto, quando anche lo si osservi nella sua dimensione per così dire razionale e tecnica, si attua con procedimenti processuali notevolmente simili a quelli delle arti. L'uno e le altre sono infatti caratterizzati da un'analogia miscela di approcci deduttivi (la raccolta e messa in opera di ciò che si conosce, che si sa fare o che si può imparare) e di intuizioni necessariamente spericolate e sostanzialmente estemporanee. In sintesi, sono luoghi di tanta fatica (quella che ottimisticamente Le Corbusier definì *la recherche patiente*): prove su prove, ipotesi su ipotesi, avanzate nel tentativo di sciogliere grovigli problematici carichi di contraddizioni e spesso prive di qualsiasi risultato apparente, che sono infine risolte dall'arri-

vo improvviso di illuminazioni totalmente inaspettate e imprevedibili. Eppure questo modo di agire e pensare non caratterizza soltanto il nostro lavoro, nonostante l'insopportabile e resistente narrativa romantica che lo vorrebbe assegnato esclusivamente all'arte (col corredo del tormento creativo, della conseguente estasi e della sregolatezza esistenziale). Invece, in una forma per nulla eroica e niente affatto pittoresca, esso riguarda tutti i procedimenti creativi e anche molti momenti della prassi politica, o sociale, e infine ogni tipo di ricerca conoscitiva: *eureka* infatti è una parola della scienza, che esprime appunto la sorpresa della scoperta, dopo un'estenuante fase esplorativa. Vedere le cose da questo punto di vista ha, secondo me, vari effetti benefici: da un lato quello di raffreddare l'auto-rappresentazione che gli architetti e artisti fanno di sé stessi; dall'altro di farci intuire quale sia lo spazio concettuale e tecnico che è riservato alla poetica (cioè alla capacità di trasmissione di senso) di ciascuna disciplina e di indicarci quali ne siano le qualità essenziali. A proposito del primo punto, che poi è quel *quid* che negli anni '60 e '70 chiamavamo per l'appunto 'lo specifico', facendone l'oggetto di appassionate inconcludenti dissertazioni, mi sento di affermare soltanto questo: la poetica (la trasmissione di senso) si attiva proprio nell'incerta e insicura fase induttiva, ma lo fa soltanto in presenza di un solido contraltare deduttivo, cioè su una lenta, stratificata e paziente introiezione conoscitiva (tanta storia, tanta passione, tanta tecnica, insomma tanta cultura). So anche, per venire alle qualità, che un suo carattere essenziale è la sintesi (ovvero: la brevità, la densità e l'intensità), cosa che va molto d'accordo col tempo improvviso e fulmineo di ogni vera invenzione; e va anche molto d'accordo con la *vox populi*, che vede l'arte come qualcosa che trasmette molto con poco; cioè, per dirlo da professore, che è poli-significante e icastica. D'altronde, potrà mai esserci una poesia prolissa? Poi, per lo stesso motivo, so, ma è tautologico, che l'invenzione è innovativa. Produce intrinsecamente (ontologicamente) qualcosa di imprevisto, di finallora non visto. Oppure non c'è del tutto. E questa novità non ha nulla a che fare con gli aspetti stilistici, né tantomeno con le infinite e futilissime chiacchiere sulla presunta minore o maggiore contemporaneità di un'opera; questa è valida, se serve allo scopo, se risolve i problemi dati, se ha senso: qualunque faccia o stile, essa abbia.

Uno dei principi ereditati dalla mia formazione, a cui ho tenacemente tenuto fede, è che l'architettura debba innanzitutto essere capita, per poter essere esperita emozionalmente; non che sia fatta esclusivamente per indurre ammirazione o stupore. Che parli al cervello e, per esso, ai sensi e non solo ad essi. Che quindi debba essere pensata perché chi la usa o la vede sappia ricostruirla intellettualmente nella sua logica formativa interna e non per esser percepita come un'apparizione, magari soltanto da qualche privilegiato punto di osservazione. Da qui la necessità di un impalcato compositivo rigoroso e semplice (semplicissimo, nei miei progetti, anzi persino elementare) e però tale da introdurre fra le parti quello stato di non pacificata tensione interna, di criticità e inquietudine che mi pare sia l'unica garanzia di vitalità estetica e di pregnanza. Un'architettura precisa e dialettica, insomma, fatta — direi — di sintassi piuttosto che di vocaboli; non però disattenta ad essi. Quindi non minimalista, né austera, ma aperta: che lasci poi (nelle sue deroghe, pause, divagazioni) ampio spazio per la sensibilità. In questo ho sempre trovato esemplare quella parte della storia dell'architettura, che è alta, magnifica e irraggiungibile, eppure resta in qualche modo imperfetta; vedi, per esempio, il Palazzo ducale di Urbino, la cui cristallina chiarezza si stempera nell'incompiutezza e nella morbida adesione al preesistente. E la storia, tutta, c'è sicuramente nel mio lavoro, che è attento anche a quella umile, quella dei contesti, dei tipi e dei luoghi, ma che è privo di ogni automatismo interpretativo o riproduttivo. Infatti so bene che il senso (l'insieme di valori che si è venuto accumulando sugli oggetti del mondo) è conoscibile per via d'indagine, ma non è mai, per la stessa via, deducibile o rievocabile; è soltanto, e parzialmente, attivabile attraverso una rischiosa scelta individuale.

Questo per quanto riguarda le strutture e le forme; per il resto il mio modo di progettare è radicalmente funzionalista, e qui ritorna la stessa parola, ma nel suo senso più immediato. Quello di chi, non credendo affatto alla formula *form follows function* e, meno che mai, all'idea (alla presuntuosa illusione) che l'architettura abbia il salvifico mandato di



far progredire la società, pensa semplicemente che essa poi servirà a qualcuno, che altri uomini la useranno o l'abiteranno e che entrerà nella loro percezione e nella loro vita. Quanto basta — mi sembra — per incuriosire e interessare, dedicandovi tempo e attenzione, nella convinzione che in un'attenta e umanistica analisi (o piuttosto illazione o, responsabile re-interpretazione) del programma di un edificio ci sia tanto un ineludibile obbligo etico, quanto un inesauribile fondamento poetico. La stessa apertura mentale e una sincera volontà di apprendere valgono anche per il mondo delle tecniche, della statica, della costruzione e del lavoro, universi che mi pare meritino ben altro che un rituale esercizio d'interdisciplinarietà, nella certezza che una delle ragioni della vitalità di ogni forma, in architettura, risieda nella comprensione e nell'espressione delle forze fisiche sottostanti e delle conoscenze umane reificate (latenti o esplicite) in ogni elemento edilizio e in ogni procedimento tettonico.

Francesco Cellini, Progetto esecutivo per la rifunzionalizzazione della Torre del Fiscale, Roma, 2024. Assonometria delle scale e dei solai interni.

I vocaboli del mio linguaggio sono quindi intenzionalmente semplici. Appartengono al più consueto repertorio della geometria euclidea (quadrati, rettangoli, cerchi, cubi, prismi, sfere, cono e poco altro), inquadrati costantemente in un regime dimensionale e modulare controllato e ripetitivo, con una predilezione per la serie metrica 60. 120. 180... Fanno eccezione: qualche linea spezzata od ondulata (composta da archi di cerchio e rette tangenti, alla Aalto); qualche rara superficie curva, comunque cilindrica, o poligonale e qualche sporadico tentativo fitomorfo. Solo recentemente mi sono cimentato con il lessico post-euclideo, con grande cautela e limitandomi all'uso di qualche banalissima *mesh* più meno sinusoidale, una delle più facili da ottenere.

La disposizione nello spazio dei singoli elementi è, in genere, del tutto coerente con la loro natura e li dispone nelle tre direzioni per assialità, parallelismo ecc., producendo in ogni caso organizzazioni intuitive, quasi tutte di origine razionalista e 'moderna', se non 'durandiana'. Ma c'è sempre qualcos'altro di diverso, e altrettanto semplice, che collide, taglia o confligge, mettendo in discussione la pacatezza dell'insieme. Talvolta questo ruolo di antagonista è svolto soltanto dalla luce solare, che esaspera i caratteri geometrici (basso, scuro — alto, chiaro, come nel complesso di Orvieto scalo ecc.) o mette in tensione le parti contrapposte (via Guido Reni). Insomma quel che vale è il conflitto, o meglio l'energia ferma, potenziale, latente che in quel conflitto è evocata.

Se il progetto consiste nel suo interno, cioè nella compiutezza della sua organizzazione spaziale unitaria e fortemente dialettica, non c'è altro modo per produrlo, che ragionare per modelli tridimensionali (mentali, fisici o informatici). Poi, per controllarlo e rappresentarlo, servono soprattutto piante e sezioni, cioè *tout court* sezioni. Così è nella mia produzione, che di esse infatti vede un'esasperata e continua elaborazione: sommarie e veloci, o lente, misurate, annotate e precise che siano. Viceversa sono poche le viste (non conto quelle, infinite,

fatte a progetto finito) e gli schizzi di esterni; sono infine davvero pochissimi i prospetti, e pure assai poco interessanti. Questi sono ritenuti essenziali solo dalla consuetudine professionale, dato che è ben raro ormai si tratti di facciate con un vero senso urbano, ed hanno per me pochissimo senso: stanno dove serve, in genere dove finisce il lotto, sono seriali e dimessi (diffido dello sterile lavoro che comunemente ci si mette per abbellirli). Infine sono spesso, anch'essi, vere e proprie sezioni, allora sì significative: luoghi dove l'architettura, come tagliata da un coltello, rivela la sua interna verità.

Come ho già accennato, in una parte dei miei progetti è affidato alla luce solare un ruolo compositivo essenziale: drammatizzare, per contrasto, ciò che altrimenti sarebbe opaco o privo di vita. Ho in questo caso inseguito, tanto per citare un riferimento certamente ambizioso, un modello berniniano o piranesiano: spazi dove si sta in una sorta di alternanza instabile fra abbagliamento e penombra. Poi, lavorandoci su, mi sono reso conto di come la luce, pur nella sua stessa variabilità e casualità, non sia del tutto indomabile anche nella direzione opposta: di come possa essere quasi stabilizzata, velata e placata, per lambire e addolcire, non per accecare. Vedi il caso, per esempio, dei miei vari progetti di chiese, che sono applicazioni, di volta in volta tagliate su declinazioni diverse di quel che ho appreso: luci radenti, riflessi o indirette, pioventi e omogenee, scatole e camere luminose. Per questo, nel tentativo di trovare uno strumento adatto a ragionare sul tema, ho anche progressivamente messo in atto un modo disegnare (a mano e poi al computer) che utilizza una strategia di derivazione ottocentesca: poco nero e molto bianco, su un fondo abbastanza scuro e neutro.

.....

Questo testo per una parte è la trascrizione, corretta e integrata, dell'intervento tenuto nel convegno; un'altra parte riprende i temi allora trattati, utilizzando però un testo scritto precedentemente, anch'esso abbastanza rivisto.

(No) Need for Translation

Aslı Çiçek

The word poetry is defined in 3 ways:

- 1. a metrical writing, verse,*
- 2. writing that formulates a concentrated imaginative awareness of experience in language chosen and arranged to create a specific emotional response through meaning, sound, and rhythm,*
- 3. something likened to poetry especially in beauty of expression.*

When we speak about poetry in architecture, or ‘poetic’ architecture, we refer to its resemblance to this literary type as explained in the third definition. It is a problematic elucidation, not only because it focuses on the vague definition yet human perception of ‘beauty’ but also because poetry itself does not always describes beauty. Here we can call the second definition for more precision: the creation of a specific emotional response through meaning, sound and rhythm. The themes that inspire poetry derive indeed often enough from an urge to express beauty. But also often enough they derive from other notions such as pain, despair, fear and ideology. It is remarkable that architecture is so selective in mentioning poetic qualities to praise itself and involves poetry to express a beauty that exceeds the utilitarian nature of buildings. It is exactly at this point where a problem occurs in relating poetry and architecture to each other.

Undoubtedly architecture can speak to our senses of beauty, of awe, of inexplicable amazement. Even without being informed properly about a building we can stand in it with full admiration, whether it is a carefully composed work by a known architect or a sensitively constructed piece by an anonymous craftsman. But does this mean that architecture can be described therefore also as poetic? Is the confirmation of architecture’s resemblance to poetry an important criterium for its beauty

or, does it divert the attention to a discourse that is not interesting due to the vagueness of this definition? The 18th century architect Etienne-Louis Boullée stated that the most essential aspect of buildings would be that '*... the images they offer our senses should arouse sentiments analogous to the use which these buildings are dedicated.*' For Boullée especially the public buildings should succeed in triggering our senses to create an emotional response (amazement rather than disgust, though) and henceforth prove their *raison d'être*. It is the view of an architect and not of a poet; though poetry has themes related to architecture, poets usually do not refer to architecture as a describing quality for poetry. This non-reciprocal relationship between architecture and poetry leaves architecture like a sad admirer of the impressive 'other'.

About two centuries prior to Boullée's statement a poet on his very own right, William Shakespeare, had swiped away elegantly any correlation between the longevity of architecture and poetry with his 55th sonnet:

*Not marble nor the gilded monuments
Of princes shall outlive this powerful rhyme,
But you shall shine more bright in these contents
Than unswept stone besmeared with sluttish time.*

Shakespeare was not necessarily concerned in attacking architecture with these verses, yet his carefully chosen words puts architecture on its place. In his words stones of architecture become inferior to words of poetry in terms of outliving time. For the poet poetry is stronger than the mundane world to which also architecture belongs. In this regard, to attribute 'poetic' qualities to architecture does not only aim to describe architecture's beauty but it also becomes an attempt of surviving time. Yet architecture does not affect human perception as poetry does. In poetry, as in other narrative forms of literature, human beings are not the least touched in their sentiments through the aspect of recognition of those very sentiments in written lines by someone not personally known, or from another era. To read expressions about joy, pain, amazement, despair, ideals, phantasies formulated sharply, beautifully, meticulously is a comforting feeling that is the fundamental quality of literature. Different than other art forms this recognition works directly through the language we use everyday and does not require a for-

mal training or interpretation as in fine arts or music. The directness of words is what makes poetry to survive time and even cultural differences. It can be claimed that architecture also straightforwardly confronts us with itself, but that aspect still would not bring architecture closer to poetry. Architecture is physical, it has to be experienced and it is this experience that can touch a sentiment. That kind of experience can be reached only through a precise composition of materiality, light, proportions, decoration (or its absence). At this point architecture is indeed close to poetry: its meaningfulness, beauty, effect depends on how to bring many things together in a harmonious, balanced composition as poetry does with sound, rhythm, meaning. Hence poetry is not a way to describe architecture but can be compared in its form to architecture.

“Poetry is emotion put into measure.”, said Thomas Hardy, who was trained in AA London as an architect during the second half 19th century. He dedicated himself solely to be a writer after working a few years in church designs and restorations. His description of poetry rationalises it and takes our attention to its construction. Hereby we can't talk of just one set of rules for constructing poetry as it counts many different types, from epic to free verse, from ode to soliloquy, each with their specific features deriving from distinctive rules. These rules evolved, disappeared and reappeared like in any creative production field in human history. Poetry's perception also changed accordingly. Doubt to any new form has been replaced by time with acceptance. The analysis of any type of poetry, however, would focus first on structure and rhythm, which are often named as the obvious shared principles of architecture and poetry. At this point the first parallel in constructing of a work appears: an important item in writing poetry is prosody, which is not only the mathematical rhythm and sound, but also depends on the rise and fall of the speaker's voice. Here we find a moment that recurs in architecture, which follows orders that we can call rhythms, based on rules. Yet the way these rules are applied come to an expression if they are composed meticulously by the designer. The rise and fall of the speaker's voice could be translated into the accents an architect puts in this composition. If poetry would be only a construction following the main rules of rhythm it would have been a dull form of art. The articulation of emotions, thoughts would be the same, the variety coming

through artistic freedom would not happen. The combination of applying basic methods of rhythm and sound and the personal approach to a specific subject makes the difference between spoken word and poetry. I would like to claim the same for architecture: anyone can (learn to) build, but not every built material is architecture.

And then, there is history and discourse. Architecture is a profession that is trained accumulatively. As a student one begins to deal with geometry, learns methods of representation, building technics from ancient times, typologies which were significant to or survived the human history. All this serves to the preparation of a fundamental knowledge and of the basic skills to grasp what architecture is. During architectural training students start to comprehend what they like or don't like, and which tradition they feel close to, or, for the same matter, which tradition they want to break. Discourses change through movements such as the latter, sometimes to the point of rupture, like the reaction to École des Beaux-Arts leading to modernism, or modernism being questioned and resulting in post-modernism and so on. The wide range of architectural production covers movements in linear directions as well as circular manoeuvres. Long forgotten traditions can be picked up and studied by a movement to be re-introduced in a new discourse. In the long history of poetry similar shifts resulted (and keep on resulting) in new forms of expression that would establish themselves as new genres. Cross-cultural references and studies changed poetry's evolution, as in the example of Japanese haiku's influence on modern western poetry. The three phrases and 5-7-5 syllables system of haiku is the shortest form of poetry. It found its way to modern Western poetry through the controversial American poet Ezra Pound in 1913, in a poem called 'In a Station of the Metro', hence with a completely different content than traditional haiku themes being about nature:

*The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet,
Black bough.*

This kind of cross-cultural references enter architecture also often enough and inform the profession about other ways of building and aesthetic. The parallel with poetry here remains in the method of ap-

plying the information to the local version of building. This, as in poetry, is an enriching operation, but only when the rules of construction are studied and the metaphors are not confused. The translation of such architectural language needs precision. A direct, uninterpreted translation of any found example from another context never bears the qualities the original does. The act of translation of a poem also deals with this issue since the greatest difficulty of translation lies in understanding the metaphor, the essence and finding an equivalent in one's own language to evoke the same sentiment from the other. We could here argue that context, being the language for poetry and the surrounding for architecture, is another shared, important aspect for both disciplines.

When we focus on this parallel we can perhaps leave the beauty aside. Because: why would actually be an architecture poetic and another not? What is the criterium to describe poetry in architecture? The fall of light? The smoothness of a surface? The calming effect of a space? Seen from this point of view sacral buildings would be poetic by definition, fluent lines of an edifice would be poetic, the positioning in a pastoral landscape would be poetic. Yet the closest architecture comes to poetry lies in the way it is composed. Elements act here like words and the sentiment they should evoke can only come from their meticulous composition. Of course, architecture is not the sheer addition or composition of rules of geometry and construction to each other. The sentimental effect caused by architecture is part of its production. Adolf Loos described this aspect in 1905 when he wrote *Principles of Cladding*:

"...but the artist, the architect, first senses the effect that he intends to realise and sees the rooms he wants to create in his mind's eye. he senses the effect that he wishes to exert upon the spectator: fear and horror if it is a dungeon, reverence if a church, respect for the power of the state if a government palace, piety if a tomb, homyness if a residence, gaiety if a tavern. these effects are produced by both the material and the form of the space."

Today it is not very common anymore that an architect would aim to create fear or horror through a building; main objective of architectural projects is to improve conditions for living together, to reach a

pleasant, responsible built environment. When this objective reaches also a point of certain, inexplicable beauty (or aesthetic) it seems to *deserve* to be called poetic. The more absent or undefined the spatial programme hereby is, the more chance an architectural construction can be considered as poetic: a pavilion, a 'contemplation' space, a planned landscape... When the programme is clearer the poetry will be found at the facade or tactility, light in the building. But when we remember Boullée's statement about buildings *having to succeed in triggering our senses to create an emotional response*, and the second definition of poetry being the *writing that triggers also an immediate emotional response*, we could see other types of architecture as well under the theme of poetry: infrastructural buildings with rather negative connotations such as prisons, detention centres, justice palaces, police stations, hospitals... would join the debate since their architecture is defined as much by sentiments (like fear, longing for freedom, having to indulge despair, feeding hope for healing...) to be triggered as the programme they have to bear. But then again, the debate would go too far, haze would overcast clarity that architecture needs. The parallel to poetry which is used to define refinement would then become vague and weaken any criterium relevant to define architecture. Such reading of poetry in architecture would be a direct translation through which a lot of meaning would be lost or flattened.

It is therefore that I claim poetry in architecture is only relevant in terms of method for composition and not for description. The qualities of architecture therefore won't be disadvantaged or ignored. On the contrary, when architecture reaches precision by similar (if not same) methods applied in poetry it arrives at its goal as Baukunst. Like in poetry, architectural composition is based upon technique and balance. This aspect of its making delivers architecture instead of only a building. By relating architecture and poetry on a more methodical level, drawing parallels to how both are 'crafted', I believe that we can connect them more to each other. This approach would -hopefully- grant to both architecture and poetry their autonomy and result in a reciprocal relationship.

Hans Ibelings

In 1968, Ray and Charles Eames made the first version of their *Powers of Ten*. Even if it was a complete film, they called it *A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe*.¹ I find it a great title, particularly the first part, which I consider applicable to anything I say or write, as to underline that what I manage to produce is always just an indication of what I wish I am able to express, have in mind or hope to achieve one day. In this particular case: this is a rough sketch of revisions of a talk, seven months after it was given in May 2023. The lecture dealt with architecture's planetary poetics, in the light of the dire planetary circumstances we are currently in. It addresses the question where we stand, as planetarians, humans, architects, landscape architects and urban planners, and — to include my own field — as historians. 'Where we stand' means, where and what we are, and how we position ourselves as part of the planet we inhabit. It raises the question, what our relations are with the world we are in, since, as Baptiste Morizot has argued in *Ways of Being Alive*, 'the current ecological crisis ... is a crisis in *our relations* with living beings.'²

For a long time, and particularly in the West, the world we are in was seen as ours, a human world, owned and occupied by 'the Family of Man' to use the gendered title of Edward Steichen's famous travelling photo exhibition from the 1950s.³ If the environmental crisis has

.....

1 *A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe* (1968), https://www.youtube.com/watch?v=7f5x_dRKIF4, accessed 23 May 2023.

2 B. Morizot, *Ways of Being Alive*, Polity Press, Cambridge 2022 [2020], 4.

3 *The Family of Man: The Photographic exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York 1955.

achieved anything it is making us aware that we are part of a comprehensive more-than-human world, which cannot be reduced to a binary opposition between human and non-human, or even between animals and plants (and algae, fungi, bacteria), let alone by saying that culture (or architecture) differs fundamentally from nature.

‘Where we stand’ can also be rephrased as ‘where I stand’. I do not have the certainties of a fixed standpoint, but this is my provisional take of December 2023. By the time, dear reader, my words have reached you, I may have succumb to my doubts and shifted to a different position.

Gaia

The proposed film of *Powers of Ten*, anticipated in the rough sketch from 1968, was completed in 1977 (fittingly, it had taken ten years to make it). It starts with a picnicking couple in Chicago, seen from above. Step by step the camera zooms out to the universe before rapidly zooming in again to return to the picnickers and subsequently to enter the right hand of one of them. From there it goes step by step to the sub-atomic level of a white blood cell.⁴ For both versions, Ray and Charles Eames were inspired by Dutch educator Kees Boeke, who in 1957 had published *Cosmic View: The Universe in 40 Jumps*. This book did on paper what *Powers of Ten* would later do on celluloid, zooming out and in, starting with a human, in this case a young girl.⁵ Albeit without going into detail, both Boeke’s book, and Ray and Charles Eames’s film did not only help their readers and viewers to get a sense of scale, but they also underlined that there is a cosmic continuity from a proton to the universe and back again.

Two years after the final version of *Powers of Ten*, James Lovelock published his Gaia Hypothesis.⁶ Developed in dialogue with evolutionary

4 *Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero* (1977), <https://www.youtube.com/watch?v=OfKBhvDjuy0>, accessed 23 May 2023.

5 K. Boeke, *Cosmic View: The Universe in 40 Jumps*, John Day, New York 1957.

6 J.E. Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford University Press, Oxford 1979.

biologist Lynn Margulis, it can be described as a rough sketch of a proposed theory for an encompassing view of the Earth, which underlines the interconnectedness of everyone and everything that is part of our planet. Lovelock initially got most credit (and criticism) for his arguments that all lifeforms contribute to a homeostatic balance of the whole planet. But nowadays Margulis's crucial contribution is more appreciated. Her work mostly focussed on symbiosis as a crucial aspect of the lives of every organism, from the smallest bacteria to the largest being of all, the *Armillaria ostoyae* of Oregon, in the USA, a humongous fungus with an estimated size of more than nine square kilometre and a weight north of thirty-thousand tons.⁷ For decades, Margulis worked on the concept of organisms as symbionts. Humans are evidently symbionts as well. Each human carries trillions of microorganisms (who are outnumbering every individual's human cells). On top of that, almost all human cells — except red blood cells, are results of symbiotic evolution, given that they contain mitochondria, which were once individual organisms.

While it is tempting to see Gaia as a planetary-scaled version of a symbiont, as Bruno Latour has emphasized in *Face à Gaia*, there is a fundamental difference between the power-of-ten model of Boeke and the Eameses and the scaleless idea of Gaia as propagated by Lovelock and Margulis. In the Gaia Hypothesis, there is essentially no environment to which we, or any other organism should or could adapt. The agency of every organism is impacting their neighbours while they are themselves simultaneously being impacted by the agency of all their neighbour.⁸ All we can say here is that human agency has an outsized impact In this dynamic process-oriented understanding of the environment. But that does not change Gaia's foundational notion that organisms are not living in an environment which is a backdrop like a mountain on a postcard but rather that organisms and environment are inseparable. It is impossible to draw a line between a being and their environment

.....

7 L. Margulis, *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution*, Basic Books, New York 1998.

8 B. Latour, *Face à Gaia: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, La Découverte, Paris 2015, 134.



as being is fundamentally environmental. This way of seeing supersedes a traditional ecological understanding, which goes back to Ernst Haeckel, who coined the term ‘ecology’ in 1866, to describe the encompassing entanglements between living organisms, and between organisms and their environment.⁹

Yet, it is perhaps too early to discard the word ‘ecology’ right away, if we talk about architecture, since it is, as is commonly known, rooted in the Greek ‘oikos’, meaning home, which underscores not only the links between ecology and architecture, but also of the idea of being at home in the world.

If the environment is not the backdrop of life, but inseparable from life itself, and exists — if that is the right term — at any given moment ‘in media res’ of all organisms, it requires to rethink what architecture is and how we see its relation both to its ‘environment’ (or context, or nature, to use two near-synonyms in our fields), and to how architecture itself becomes environment. For this we need something like Gaiapoetics of architecture, which — as far as I know — does not yet exist. But we have geo-, eco- and biopoetics, which could help to find an entrance to better understand ourselves and the world we are in.

9 E.Haeckel, *Generelle Morphologie der Organismen*, G. Reimer, Berlin 1866.

Geopoetics, eco-poetics, biopoetics

Geopoetics is the territory of the Scottish Centre of Geopoetics, which describes its topic of interest as: ‘Geopoetics ... proposes ... that the various domains into which knowledge has been separated can be unified by a poetics which places the planet Earth at the centre of experience ... It seeks a new or renewed sense of world, a sense of space, light and energy which is experienced both intellectually, by developing our knowledge, and sensitively, using all our senses to become attuned to the world, and requires both serious study and a certain amount of de-conditioning of ourselves by working on the body-mind.’¹⁰

With this focus on sensing and experiencing the Earth in its totality, as a way of becoming attuned to the world, geopoeticians walk, at least partially, in the footsteps of the great Scottish regional planner and biologist, Patrick Geddes. They ask for an understanding that is truly a worldview: to see, as Dutch architect Jaap Bakema has put it in the 1950s, the totality of existence.¹¹

Geopoetics certainly isn’t more than a rough sketch of an approach, and the same is true for eco-poetics. As Jonathan Skinner, editor of *Eco-poetics* has argued in the first issue of his eponymous and unfortunately short-lived journal: “Eco” here signals – no more, no less – the house we share with several million other species, our planet Earth. “Poetics” is used as *poesis*, or making, not necessarily to emphasize the critical over the creative act (nor vice versa). Thus: eco-poetics, a house making.¹²

The words of Skinner bring to mind a part of the title of architect Bruno Taut’s 1920 book *Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung: oder auch: der Weg zur alpinen Architektur*.¹³ With his notion

10 Scottish Centre for Geopoetics. <https://www.geopoetics.org.uk/what-is-geopoetics/>, accessed 10 April 2023.

11 Bakema addressed this idea in multiple articles. See for instance: J. Bakema, ‘Towards a Total Architecture’, *Architectural Design*, April 1959, 145-146.

12 J. Skinner, ‘Editor’s Statement’, *Eco-poetics* no. 1, 2001, 5-8: 7.

13 B. Taut, *Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung: oder auch: der Weg zur alpinen Architektur*, Folkwang Verlag, Hagen 1920.

of the Earth as a good dwelling, Taut expressed a sentiment that retrospectively can be considered eco-poetical. Similarly, the reference in the title of his book to the topic of his previous publication, *Alpine Architektur* can be interpreted as geo-poetical, as it is placing the Earth in the centre of experience, and implicitly proposing ‘to design like a mountain’, in analogy to what ecologist Aldo Leopold later suggested as ‘to think like a mountain’.¹⁴

In the same vein, there is biopoetics, which entails an engagement with the — living — world as well. As Andreas Weber has put it: “Biopoetics” pursues the idea that we can understand living beings through the aliveness we share with them. We are alive as are all organisms — and our existence follows the same principles which we know firsthand and from the inside, as it is through them we exist. These principles are alert concern, feeling, expressivity, connection-through-mutual transformation. They are the creative principles which guide poetic experience — hence the term “biopoetics”.¹⁵

Dwelling

This may all sound arcane and detached from the pragmatics of architecture, urban planning and landscape design, but maybe it isn't. Katarzyna Machtyl has argued in ‘Living and Dwelling: A Biosemiotic and Anthropological View on Inhabiting, Art and Design’ that it is ‘impossible to distinguish between ... building and dwelling, just as it is impossible to distinguish between culture and nature ... the very act of dwelling is actually the act of building — it is a process, it does not have an initial form — a project that is unchangeable regardless of how its realization turns out, nor a final form, because while living in a seemingly ready-made structure, we change it — whether we are human or

14 B. Taut, *Alpine Architektur*, Hagen, Folkwang Verlag, 1919; A. Leopold, *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, Oxford University Press, New York 1989 [1949], 129-133.

15 A. Weber, *The Biology of Wonder: Aliveness, Feeling and the Metamorphosis of Science*, <https://biologyofwonder.org/biopoetics>, accessed 22 May 2023.

16 K. Machtyl, ‘Living and Dwelling: A Biosemiotic and Anthropological View on Inhabiting, Art and Design’, *Biosemiotics*, 15, 2022, 215–233: 226.

nonhuman subjects. It is made possible by our (both human and nonhuman animals') agency and the possibility of making choices, which ... we make 'in the moment of now', and which 'design' our future.¹⁶

Machtyl emphasizes the connection between dwelling and building, and not coincidentally she is omitting the human-centric third word that Martin Heidegger had added in his famous 1951 talk in Darmstadt, 'Bauen, Wohnen, Denken'. Thinking has for too long been considered the exclusive privilege of humans.

The biosemiotic approach goes back to Jacob von Uexküll and his idea of the *Umwelt*. Von Uexküll was the first to bring up that every species lives in their own world — *Umwelt* — based on the capacity to experience what is around them. This is also true for humans who cannot see infrared or ultraviolet, or cannot hear certain frequencies. This means that all species lives in their own world, which is not exactly the same as the world of anyone else.¹⁷

While Von Uexküll did not phrase in the same terms, his concept of the environment aligns with the Gaia version of it, as indivisible from the organisms.

Later in the same article Machtyl dwells upon design for more than humans: 'Non-anthropocentric design is nothing more than a design that is turned towards co-being, not just human well-being, and conducted from a human perspective. After all, what are nature reserves, nesting boxes for birds, clothes for pets, or gardens? They all have in common the human perspective that lies at the very beginning of the (future-oriented) design process. It is humans who decide which species to protect, which to exterminate, which to nurture and put "on display", which to remove, which are useful (to humans, of course), which are harmful.'¹⁸

And she adds that 'Non-human-oriented design does not mean designing birdhouses or gadgets for dogs, but is oriented towards inter-species relations, coexistence, biosemiotic dialogue.'¹⁹

.....

17 J. von Uexküll, *A Foray into the Worlds of Animals and Humans; With a Theory of Meaning*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010 [1934].

18 Ivi, 228.

19 Ivi, 229.

More than human

This is pretty much what Andrés Jaque and his Office for Political Innovation is trying to do with his more-than-human architecture, such as the Reggio School in Madrid, mindful that any building will inevitably be inhabited by other organisms than humans as well. The analogy does not work perfectly, but his work is the architectural equivalent of a symbiont. On different scales, the same is true for Debra Solomon's multispecies urbanism, and for Maike van Stiphout's nature-inclusive landscape architecture.

The idea of the 'more than human' goes back to David Abram, who wrote in 1996 in the concluding part of *The Spell of the Sensuous: Perceptions and Language in a More-than-Human World*: 'The human mind is not some otherworldly essence that comes to house itself inside our physiology. Rather, it is instilled and provoked by the sensorial field itself, induced by the tensions and participations between the human body and the animate earth ... By acknowledging such links between the inner, psychological world and the perceptual terrain that surrounds us, we begin to turn inside-out, loosening the psyche from its confinement within a strictly human sphere, freeing sentience to return to the sensible world that contains us. Intelligence is no longer ours alone but is a property of the earth; we are in it, of it, immersed in its depths.'²⁰

What has this all to do with architecture, landscape and urban design? Everything. Because every design intervention is connected with everything else, on a planetary, macro scale, as well as on a micro scale, organic and inorganic. By not pitting architecture (or culture, or humans) against nature (or the planet, or the environment), the design of buildings, cities and landscapes has the potential to become both less and more important. Less important if, as biosemiotician Thomas A. Sebeok — an earlier subscriber to the Gaia Hypothesis — has put it, we accept that we are only looking at a fraction of 'that minuscule segment of nature some anthropologists grandly compartmentalize as culture'.²¹

.....

20 D. Abram, *The Spell of the Sensuous: Perceptions and Language in a More-than-Human World*, Vintage, New York 1997 [1996], 156.

21 T. Sebeok, 'Vital Signs', *The American Journal of Semiotics*, 3, no. 3, 1985, 1-27: 2.

And more important if we understand architecture, urban design and landscape architecture as contributions to the whole of the Earth.

In and from the world

Like organisms, products of design (of humans, and other than humans), are inseparable *in the world* and *from the world* they are in, like blood, the narrator in Italo Calvino's story in *Ti con zero*, 'Il sangue, il mare'.²² The point of departure of this story about 'the blood, the sea' is the similarity in composition between blood plasma and sea water. It relates how what once surrounded humans, ocean water, has become our bodily content. The inorganic outside has become the inside of organisms. Just as we carry the ocean in our body while we swim in it, there is in architecture no categorical difference between inside and outside. If it wasn't the title of this tear-jerking charity hit single from 1985, I would say 'we are the world'. And simultaneously 'the world is us'. Just as architecture is the world, and the world is architecture. Perhaps this was what Bakema was hinting at with his total architecture and the totality of space, which for architecture could be both humbling and gloriously liberating.

Bibliography

Abram, David. *The Spell of the Sensuous: Perceptions and Language in a More-than-Human World*, Vintage, New York, 1997 [1996].

Bakema, Jaap. 'Towards a Total Architecture'. *Architectural Design*, April 1959, 145-146.

Boeke, Kees. *Cosmic View: The Universe in 40 Jumps*, John Day, New York 1957.

Calvino, Italo. *Ti con zero*, Mondadori, Milano 2019 [1995].

The Family of Man: The Photographic exhibition created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art, Museum of Modern Art, New York 1955.

Haeckel, Ernst. *Generelle Morphologie der Organismen*, G. Reimer, Berlin 1866.

.....

22 I. Calvino, *Ti con zero*, Mondadori, Milano 2019 [1995], 36-46.

Latour, Bruno. *Face à Gaïa: Huit conférences sur le Nouveau Régime Climatique*, La Découverte, Paris 2015.

Leopold, Aldo. *A Sand County Almanac and Sketches Here and There*, Oxford University Press, New York 1989 [1949].

Lovelock, James E.. *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford University Press, Oxford 1979.

Margulis, Lynn. *Symbiotic Planet: A New Look at Evolution.*, Basic Books, New York 1998.

Morizot, Baptiste. *Ways of Being Alive*, Polity Press, Cambridge 2022 [2020].

Powers of Ten: A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero (1977). Accessed 23 May 2023, <https://www.youtube.com/watch?v=OfKBhvDjuy0>.

A Rough Sketch for a Proposed Film Dealing with the Powers of Ten and the Relative Size of Things in the Universe (1968). Accessed 23 May 2023, https://www.youtube.com/watch?v=7f5x_dRKIF4.

Scottish Centre for Geopoetics. Accessed 10 April 2023, <https://www.geopoetics.org.uk/what-is-geopoetics/>.

Sebeok, Thomas. 'Vital Signs'. *The American Journal of Semiotics* 3, no. 3, 1985, 1-27.

Skinner, Jonathan. 'Editor's Statement'. *Ecopoetics* no. 1, 2001, 5-8.

Taut, Bruno. *Alpine Architektur*, Folkwang Verlag, Hagen 1919.

Taut, Bruno. *Die Auflösung der Städte oder die Erde eine gute Wohnung: oder auch: der Weg zur alpinen Architektur*, Folkwang Verlag, Hagen 1920.

Uexküll, Jakob von. *A Foray into the Worlds of Animals and Humans; With a Theory of Meaning*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2010 [1934].

Weber, Andreas. *The Biology of Wonder: Aliveness, Feeling and the Metamorphosis of Science*. Accessed 22 May 2023, <https://biologyofwonder.org/biopoetics>.

Machtyl, Katarzyna. 'Living and Dwelling: A Biosemiotic and Anthropological View on Inhabiting, Art and Design', *Biosemiotics* 15, 2022, 215–233.

Tutto sta per cominciare

Annalisa Metta

Jean-Pierre Raison è autore di una delle descrizioni più efficaci dell'idea di ricchezza della terra: «Il modo con il quale i contadini definiscono le terre, risultato di un procedere tra tentativi più o meno riusciti di messa a coltura, non aspira né alla precisione né all'universalità [...]. Nessuna ricerca dell'assoluto, anche in ciò che concerne la qualità: definire la ricchezza della terra non ha in sé nessun senso: è funzione del possibile, dunque, anzitutto, della forza con cui si lavora» (Raison, 1981: 215).

Questa prospettiva può essere di qualche utilità per approssimarsi all'idea di poesia, la cui definizione in sé ha poca o nessuna plausibilità, né precisione, né universalità; anch'essa si manifesta in tentativi più o meno riusciti, e deriva da quel che se ne si vuole fare, dal come si lavora: come la terra, anche la poesia è 'funzione del possibile'. Alla lettera, infatti, *poiesis* significa 'il fare dal nulla' e il suo principio è perciò nell'azione e nella possibilità: la poesia è una forma esordiente, un cominciamento; un fare dal nulla come possibilità di accadere; una promessa o, talvolta, una scommessa.

«Amo gli inizi. Gli inizi mi riempiono di meraviglia. Io credo che sia l'inizio a garantire il proseguimento» (Wurman, 1986: 150): così recita uno dei più noti passaggi di Louis Kahn, che associa il cominciamento a uno stato emotivo, a sua volta esito del fare, quell'*émouvoir*, 'mettere in movimento', che risuona in commuovere. Nei termini suggeriti da Kahn, l'architettura può essere poesia quando abbia capacità generativa, quando metta in moto, innescando cominciamenti, quando si faccia anch'essa 'funzione del possibile': in altri termini, quando faccia futuro. Al pari della qualità delle terre, delle emozioni e dell'architettura, anche il paesaggio non può prescindere dall'agire. È di nuovo la costituzione delle parole a confortare in questa persuasione; paesag-

gio, infatti, appartiene alla categoria dei ‘sostantivi di azione’, nomi che non designano entità ma processi: esprimono ‘l’azione di, il fatto di’. In genere sono ottenuti da verbi mediante l’aggiunta di un suffisso (tipicamente, *-aggio* o *-zione*), ma ne esistono alcuni privi di una radice verbale diretta, come è il caso di giardinaggio e di paesaggio, per l’appunto. Tuttavia, anche quando non esista un verbo corrispondente, questi nomi recano traccia di una implicita performatività: indicano il carattere operativo del concetto che esprimono, la sua irriducibilità alla stasi e alla reificazione. Accogliere e rispettare il mandato operante, inscritto nella parola paesaggio, significa riconoscere che esso esiste solo a condizione di essere iniziato, solo in quanto azione e possibilità; dunque, in quanto poesia.

L’orientamento prevalente dell’architettura del paesaggio contemporanea — nei suoi avanzamenti teorici e critici, nelle opere e nei progetti — declina il paesaggio come codice operativo prodotto dal combinarsi di molteplici agentività, intenzionalità e competenze, comprensive di quelle umane (Metta, 2023). Del resto, *poiesis* è efficace anche sul piano biologico e morfogenetico, in chiave riflessiva. ‘Autopoiesi’ (Maturana e Varela, 1985) definisce, infatti, un sistema vivente che incessantemente ridefinisce se stesso, genera e specifica la propria organizzazione mediante il proprio operare come sistema di produzione delle proprie componenti, in condizione di continue perturbazioni e di compensazione di perturbazioni; indica un sistema che perennemente si modifica per conservarsi, in un cominciamento perpetuo. Cambiamento e conservazione, permanenze ed esordi sono perciò solo moti di un medesimo stato esistenziale della natura-mondo, inevitabilmente trasformativo: la metamorfosi non ne è una contingenza accidentale ma una condizione sostanziale, che non va temuta, ma compresa e celebrata. In questo senso, possiamo intendere molta parte dell’architettura del paesaggio contemporanea come la presa in carico di questa celebrazione, con conseguenze rilevanti nella definizione dello stesso statuto del progetto (Celestini, 2018), tra cui l’aprirsi a una poeticità dilatata e condivisa e alla possibilità che il fare poetico sia azione endogena da rilevare, interpretare, mettere in forma, e in gioco.

In questa prospettiva diventa cruciale l’interlocuzione con il tempo. Se la *poiesis* sta nella immanente tensione tra modificazione e con-

servazione, farsi ‘funzione del possibile’ richiede di abbandonare l’idea che il passato sia un repository stabile di esperienze archiviate. Esso è, piuttosto, un laboratorio permanente, un continuo dispiegarsi di eventi e fenomeni che resistono all’oggettivazione e alla ripetizione, in costante cominciamento, per l’appunto. Per questo il progetto può stabilire plausibili relazioni propositive con tutte le accezioni del tempo che possono esservi implicate: con il passato, dandosi perciò il progetto come azione affiorante; con il presente, ed è quel che fa il progetto quando misura e registra le trasformazioni in corso; con il futuro, fungendo da iniziazione, propulsione o accelerazione del mutare. «La metamorfosi non si arresta mai. [...] Non è un evento passato e indisponibile, ma la modalità di vita di ogni corpo vivente» (Coccia, 2022: 42): assumendo la metamorfosi come condizione di esistenza dei paesaggi, ogni progetto che li riguardi è chiamato a confrontarsi in modo simultaneo con ogni declinazione del tempo e a costituirsi come azione continua, in fase con la continuità trasformativa dei paesaggi. Perciò, un progetto di paesaggio non inizia mai davvero, perché è sempre già iniziato, né mai finisce. Sta nella perduranza. È al contempo memoria e profezia.

‘Funzione del possibile’ si dà anche come ‘funzione del probabile’. È il 1997 quando il saggio di James Corner *Ecology and Landscape as Agents of Creativity* eccipisce sul paradigma dell’equilibrio, prevalente nel ‘progetto ecologico’ di fine secolo, e descrive la natura-mondo come un insieme di agenti in una dialettica reciprocamente adattiva a diverse forme di disturbo, tutte contingenti e dagli esiti imprecisati, in contrapposizione alla visione eziologica meccanicistica che intende il farsi del mondo come il succedersi di processi generalizzabili e prevedibili. Ciò induce a riconsiderare il valore di termini come indeterminatezza, instabilità, casualità, opportunismo, che diventano categorie configurative e modalità formative fungibili per il progetto (Corner, 1997). Più esattamente, diventano modalità performative, di cui lo spazio (formalizzazione) e il tempo (accadere) sono parimenti costitutivi, e in cui il paesaggio si legittima come situazione, nel senso letterale di azione che si situa, proprio in virtù del fare e del farsi — *poiesis* — condiviso da una pluralità di agenti che interferiscono gli uni con gli altri e con cui il progetto è chiamato a negoziare. Esporvisi, perciò mostrar-

si e scoprirsi vulnerabili, non è del resto un'opzione per il progetto di paesaggio, ma una condizione costitutiva: è lo stare all'aperto che letteralmente implica l'esposizione¹, in un tempo circostanziale che, suggerisce Benjamin, è un'attualità ad altissima densità eventuale, in cui tutto in ogni momento può essere rimesso in discussione (Pinotti, 2018), può finire e può cominciare, con buona pace della nostra ossessione per la stabilità e il controllo. È questo il tempo attinente all'architettura del paesaggio.

Quanto alla pertinenza della conformazione, la rilevanza delle trasformazioni e del rincorrersi incessante di cominciamenti non comporta la rinuncia alla 'messa in forma' del progetto, piuttosto si dà come indagine sulla forma dinamica, emancipata da ogni rassicurante e anestetico determinismo ecologico: ogni fenomeno che diviene nel tempo, ogni processo innescato ha bisogno di materiali e geometrie in cui inverarsi, ha cioè bisogno di configurazioni spaziali: fisionomie indissolubilmente, sebbene giammai preordinatamente, legate alle fisiologie. Perciò non si tratta di ridimensionare il ruolo conformativo del progetto, di invocare o sancire l'abdicazione alla responsabilità di dare forma al mondo; al contrario, il mandato configurativo va rivendicato, con l'avvertenza che il risultato «non coincide più con una forma per così dire prospetticamente e temporalmente certa, ma è piuttosto una struttura indicante una certa rete di possibilità che si attuano nel tempo, uno stato di probabilità in cui si forma, e non è più rappresentazione o dimostrabilità, ma conserva una propria fisica vitalità» (Gregotti, 1968: 82).

.....

1 «Ciò che poteva essere nascosto e non in evidenza nei lavori all'interno si pone in maniera del tutto differente in una situazione d'esterno. Prendiamo, per esempio, la componente del tempo [...]. Questa, generalmente, non era considerata un parametro formale [...]. [Ma all'esterno] elementi quali tempo o spazio devono essere considerati proprietà essenziali del complesso unitario del lavoro artistico e del luogo, e non possono essere separati da caratteri quali la modificazione della topografia, della luce, della temperatura [...]. Le preoccupazioni di tipo formale non sono private di senso in questi casi, dal momento che costituiscono comunque una esigenza necessaria, ma [...] io vorrei sostenere che l'uso formativo di queste diverse condizioni formali e trasformali, specificatamente rilevanti del luogo, hanno aggiunto un nuovo elemento significativo strutturale al fare artistico». Robert Morris, "Robert Morris Keynote Address», in King County Arts Commission, *Earthworks: Land Reclamation As Sculpture*, Seattle Art Museum, Seattle, 1979, p. 13-14. Traduzione in italiano dell'autrice.

Significa esercitare il progetto come innesco — di nuovo, un cominciamento — generativo e paziente, che determina le condizioni per l'accadere in 'funzione del possibile' in quanto probabile, senza ansie di controllo predittivo prometeico e al tempo senza balbettii da resa contrita per la presunta inoperabilità estetica della natura-mondo. Ed è un esercizio deliberatamente poetico, se si accetti che *poiesis*, secondo l'interpretazione che ne dà Heidegger, abbia il significato di fare, ma anche di «condurre, portare-in-opera; ex-produrre, lasciar essere» (Cicero, 2014:163). Ecco, dunque, che l'agire poetico del progetto si traduce in una conduzione che, compresa la vocazione dei luoghi, la lasci essere, persino la acceleri, accogliendone anche i cicli degenerativi.

Regeneration è il titolo della mostra prodotta e allestita nella primavera del 2022 dall'American Academy in Rome, per affrontare un paradosso: che quel che usiamo considerare e chiamare deterioramento generi materialità spesso prosaiche, come la polvere e la ruggine, e tuttavia non prive di senso, necessità e bellezza. Non si tratta di riciclare una volta di più il consolante gusto per le rovine, perché qui sono implicate domande che interrogano i modi contemporanei di concepire e valutare i cambiamenti, nel basculare tra permanenze e trasformazioni, e i criteri con cui scegliere cosa trattenere e cosa lasciare andare. Invitati a contribuire alla mostra, chiediamo di poter lavorare con il prato del giardino di ingresso, la cui perfezione costante nel tempo, frutto



della dedizione sapiente dei giardinieri, si presta a un'indagine sulle relazioni oscillanti tra degenerazione e rigenerazione. A un'osservazione attenta, il prato si rivela tutt'altro che intatto e stabile; è viceversa un palinsesto vivente animato da un'incessante coreografia. Accoglie molti tipi di erbe, con cromie e tessiture variabili durante l'anno; registra il passaggio dei giardinieri e dei loro macchinari; ospita insetti e viene stuzzicato dalle zampe e dai becchi degli uccelli. Di solito non si bada a questi minuscoli 'eventi del prato'. Per dar loro evidenza, ricorriamo a un corpo estraneo: dodici lastre di ferro, posate sull'erba, ognuna accanto all'altra, ogni nove giorni² (20 dicembre 2021 - 7 aprile 2022). Con il trascorrere del tempo — la prima lastra resta sul prato per circa tre mesi, l'ultima solo una settimana — la vegetazione coperta deperisce proporzionalmente; anche le lastre si trasformano, con diversi gradi di ossidazione in ragione dei giorni trascorsi, e registrano il passaggio su di esse di foglie, insetti e altri animali, come una pellicola fotografica estremamente sensibile; ad esempio, l'umidità raccolta nello spessore minimo degli aghi di pino è sufficiente a lasciarne imprime filiformi sagome di ruggine. Una volta rimosse, si scopre che nella nitida impronta rettangolare lasciata dalle prime lastre non vi è che terra nuda, brulicante di una moltitudine di insetti che subito attraggono gli uccelli come a un banchetto; sotto le lastre più recenti, il prato è ancora vitale, sebbene abbia cambiato colore. Portate all'interno, in una sala della galleria dell'Accademia, le lastre sono disposte in modo che il pubblico in visita alla mostra possa calpestarle. In questo modo, le tracce delle persone si uniscono a quelle della pioggia, dell'aria, degli uccelli, dei pini, rendendo difficile discernere se si tratti di corrosione o di decorazione, così come distinguere tra naturalità e artificio: associare un regime di naturalità ai materiali artificiali significa, in fondo, riconoscere alla materia tutta, indipendentemente dalle scaturigini del suo cominciamento, di essere partecipe di relazioni vitali.

.....

2 *Every Nine Days* è un progetto di Luca Catalano, Annalisa Metta, innumerevoli agenti climatici ed esseri viventi, con la partecipazione di Valentina Peluso, ideato e realizzato per la mostra *Regeneration*, a cura di Lindsay Harris ed Elizabeth Rodini, American Academy in Rome, Roma 13.04-12.06.2022. Artisti in mostra: Fabio Barile, Chiara Camoni, Annalisa Metta e Luca Catalano, Sonya Clark, Binh Danh, William Dougherty, Guillermo Kuitca, Jorge Otero-Pailos, Robert Gerard Pietrusko, Georges Senga, Julia Solis, Yeesoonyung.

Nel frattempo, in giardino, le sagome delle lastre si attenuano giorno dopo giorno, ch  il prato   in ripresa rapida e vigorosa; trascorsi due mesi, al termine della mostra, sono ormai appena percepibili e il nostro intervento   in procinto di scomparire, riassorbito dalla continuit  smeraldina dell'erba.

Every Nine Days   un'indagine sul paesaggio che agisce, sull'equilibrio incerto tra deterioramento e cominciamento, alterazione e generazione, sulla consunzione come azione creativa, sulle relazioni tra i tanti agenti coinvolti nel fare paesaggio, anche quelli apparentemente invisibili, come l'umidit  e la temperatura dell'aria, assegnando caratteri formali a sostanze non estese fisicamente.   anche una riflessione sul significato ambivalente di 'lasciare tracce', in un momento cos  cruciale del rapporto tra l'umanit  e il pianeta, e sulla perdita, giacch  l'opera si   compiuta al momento della propria sparizione.  , in fondo, una microspia della condizione universale di tutti i paesaggi, perch  se, come evidenziato sin qui, tutti i paesaggi sono intrisi di performativit , se continuamente divengono, trasmutano, sono operati e operano se stessi, se tutti i paesaggi agiscono, vivono e quindi si trasformano, allora tutti continuamente svaniscono per farsi altro. I paesaggi non fanno che dissolversi, sparire, perdersi, sempre. Non   una dichiarazione di resa, ma il riconoscimento di un'evidenza che ha un potere proattivo, ha il sapore e il senso di un rilancio e l'aprirsi di una prospettiva di progetto molto sfidante ed eccitante. Tutti i paesaggi sono perduti — perch  costitutivamente instabili e transitori — ed   per questo che perdurano e al tempo stesso sono sempre in procinto di cominciare. Tutti i paesaggi sono perduti e per questo non lo sono mai, se al termine perduto si attribuisca il significato di finito, esaurito, esausto, poich  sono sempre dentro processi trasformativi in cui non vi   mai fine ma solo mutamento, ove ogni istante   un inizio imminente: un cominciamento, che   un altro modo per dire poesia.

Bibliografia

Celestini G. (2018), *Agire con il paesaggio*. Aracne, Roma.

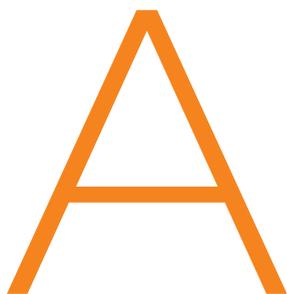
Cicero V. a cura di (2014), *Martin Heidegger. Holzwege. Sentieri erranti nella selva*, Bompiani, Milano.

- Coccia E. (2022), *Metamorfosi. Siamo un'unica, sola vita*, Einaudi, Torino.
- Corner J. (1997), *Ecology and landscape as agents of creativity*, in Thompson G.F., Steiner F.R., *Ecological design and planning*, J. Wiley & Sons, New York, pp. 80-108.
- Gregotti V. (1968), *Townplanning, Towndesign, Townscape*, in Mango R. a cura di, *Environmental Design. Design ed arredo urbano*, Tipografia Licenziato, Napoli, pp. 74-83.
- Maturana H.R. - Varela F.J. (1985), *Autopoiesi e cognizione. La realizzazione del vivente*, Marsilio, Venezia.
- Metta A. (2023), *Il paesaggio agisce, dunque esiste*, in «Studi di estetica», anno LI, IV serie, 2/2023, pp. 75-89.
- Pinotti A. (2018), *Costellazioni. Le parole di Walter Benjamin*, Einaudi, Torino.
- Raison J.P. (1981), *Terra*, in *Enciclopedia* v.14, Einaudi, Torino, pp. 199-217.
- Wurman R.S. a cura di (1986), *What Will Be Has Always Been: The Words of Louis I. Kahn*, Rizzoli International Publications, New York.

Abitare il confine

La necessaria relazione tra architettura e poetica

Luca Molinari



ffrontare un tema così largo e spinoso come la relazione tra architettura e poesia chiede di costruire confini in cui abitare e agire.

Viviamo un momento storico in cui i limiti imposti dalle discipline tradizionali si sono progressivamente sfilacciati e le zone di scambio, ibridazione e sovrapposizione si sono talmente ingrossate da essere diventate i nuovi territori in cui muoversi e sperimentare.

Abitare il confine è una condizione della contemporaneità e la relazione tra progetto e azione poetica rientra pienamente in questa condizione, perché vede nelle realtà che agiamo il terreno in cui produrre nuove forme di senso e contenuto.

Vediamo nella relazione tra poesia e architettura non il dialogo che può avvenire tra autore e forme del pensiero poetico, elemento che rientra in una condizione privata e di sicura influenza nel percorso creativo, quanto, piuttosto, nella necessaria relazione che si deve costruire tra il progettista e la realtà che lo circonda.

Il dialogo necessario con il reale e l'ascolto del mondo nei suoi cambiamenti devono essere filtrati da una visione poetica che aiuti a leggere i suoi caratteri primari e gli elementi generatori che nutrono il processo progettuale.

La relazione tra i luoghi, reali e immateriali, e lo sguardo individuale che cerca, interroga e accoglie un tempo di profonda metamorfosi sono alla radice della costruzione di un pensiero poetico che è matrice di ogni gesto costruttivo e di ogni necessaria forma di condivisione comunitaria.

La poetica è, infatti, non solo percorso individuale ma, insieme, prospettiva collettiva in cui individuare visioni e percorsi di senso comuni che sottendano ogni forma progettuale e di costruzione del reale.

La riflessione sul concetto di poetica e progetto si raccorda alle ricerche portate avanti, recentemente, sul ruolo e la necessità di tornare a considerare l'idea di meraviglia come centrale nel processo di rilettura poetica e progettuale nel reale¹.

Il sentimento di meraviglia che sta attraversando questo nostro tempo, con gradazioni differenti ma costanti, è figlio di un mondo che sta prendendo consapevolezza della fine progressiva di un'epoca lunga, quella della modernità che ha costruito la civiltà occidentale e buona parte del resto del mondo negli ultimi cinquecento anni, che sta vivendo una lenta agonia, chiedendo nuove soluzioni, strumenti e visioni.

Ma spesso al senso di meraviglia si contrappone un moto di stupore che atterrisce e annichila di fronte alla fine delle mancate promesse della modernità. L'happy end non è più scontata e la reazione è quella di paura, difesa dei privilegi acquisiti e dall'altro, innalzamento di muri e forme di ritorno all'ordine che sono la vera espressione del colpo di coda di un tempo moribondo ma profondamente radicato nella nostra vita. Ma il sentimento di meraviglia non può essere confuso con la costante pressione del capitalismo di sedurre ed eccitare costantemente il cittadino-consumatore, convinto di vivere in un mondo perfetto in cui ogni contraddizione viene ammorbidita e annullata².

Per queste ragioni è importante provare a tornare all'origine del termine meraviglia per coglierne, ancora, il potenziale rigenerante e libero. Torniamo ad Aristotele e alla sua definizione di meraviglia: «Gli uomini, sia nel nostro tempo che dapprincipio, hanno preso dalla meraviglia lo spunto per filosofare, perché dapprincipio essi si stupivano dei fenomeni che erano a portata di mano e di cui essi non sapevano rendersi conto, e in un secondo momento, a poco a poco, procedendo in questo stesso modo, si trovarono di fronte a maggiori difficoltà, quali le affezioni della luna, del sole e delle stelle, e l'origine dell'universo». Partendo da questa fondamentale affermazione lo studioso di filosofia antica Enrico Berti ci illumina sul fatto che la cultura occidentale e le sue basi teoriche si appoggiano a un sentimento di

1 L. Molinari, *La meraviglia è di tutti. Corpi, città, architetture*, Einaudi, Torino 2023.

2 B.-C. Han, *Eros in agonia*, Nottetempo, Milano 2013; B.-C. Han, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, Nottetempo, Milano 2021.

meraviglia che scatena il desiderio di sapere, dopo il prezioso attimo di sgomento davanti ai grandi fenomeni naturali³.

La meraviglia è consapevolezza del limite o, insieme, riflesso della paura di non cogliere, ancora, i confini di un fenomeno nuovo, che ci atterrisce e ci porta fuori dalla nostra realtà, rendendo inutili la maggior parte degli strumenti e delle narrazioni che abbiamo. La sensazione di spaesamento e panico generata dalla meraviglia davanti al cambio di senso del nostro mondo chiama, inevitabilmente, nuovi progetti e strategie spiazzanti per accogliere e superare questa condizione.

Se inizialmente l'uomo antico trovava nel mito la giustificazione ai fenomeni che non poteva comprendere, in seguito — e grazie al pensiero scientifico — si passa a una nuova fase che comporta la ricerca di spiegazioni e soluzioni utili ad acquisire consapevolezza e pienezza del mondo che abitiamo. Il progetto rinnova nel tempo il potenziale di essere quella promessa di felicità che ci aiuta a convivere con la metamorfosi che ci avvolge e atterrisce.

Il progetto diventa elemento centrale nella produzione di realtà, della sua possibile presa di cura e nella capacità di diventare una narrazione che ci lega, diventando un obiettivo comune per il futuro. A questo aspetto se ne aggiunge un altro, altrettanto fondamentale, ovvero che il sentimento di meraviglia è un attimo, unico e prezioso nel suo rivelarsi, oltre ad essere conseguenza di un cambio di prospettiva sul mondo che attraversiamo.

Su questo aspetto ci illumina Giorgio Agamben nel suo lavoro sul “gusto” quando, legando le riflessioni di Montesquieu e di Cartesio sul ruolo della sorpresa, indica nel termine “*non so che*” quello scarto sottile, quel senso di inadeguatezza, che percepiamo tra la conoscenza e il suo oggetto, quando viviamo il sentimento di sorpresa e meraviglia. Proprio Montesquieu narra: «Talvolta nelle persone o nelle cose v'è una attrattiva invisibile, una grazia naturale che nessuno ha saputo definire, e che si è chiamata “un non so che”. Mi sembra che sia un effetto principalmente fondato sulla sorpresa»⁴. Il sentimento di

.....

3 E. Berti, *In principio era la meraviglia. Le grandi questioni della filosofia antica*, Laterza, Bari 2007.

4 G. Agamben, *Gusto*, Quodlibet, Macerata 2015, pp. 29-30.

panico, greco, di fronte ai misteri dell'universo viene sostituito da un tono più aggraziato e urbano, che ha il potere di farci concentrare sul ruolo necessario del senso di inadeguatezza di fronte a qualcosa che ci stupisce e incuriosisce.

Lo scarto tra quello che pensiamo di conoscere e quello che ci rallenta, sorprendendoci, è alla base del processo conoscitivo e l'inizio del progetto. In quel frammento di vuoto che ci fa inciampare, ritroviamo il senso di mistero di cui abbiamo bisogno in un tempo che sembra avere annullato ogni terra incognita dalla nostra esistenza.

La nozione di tempo diventa centrale perché corrisponde alla necessaria attenzione che risveglia questa emozione e la sua capacità di radicarsi dentro di noi perché diventi memoria.

La natura e la qualità del tempo sono discriminanti perché il sentimento di meraviglia sia vissuto nella sua unicità, mettendo a registro l'apparente casualità del fatto, la nostra capacità di viverlo adeguatamente e di assimilarlo al punto di farlo diventare nostro. Sono tanti e differenti i tempi a cui alludiamo, che chiedono un'educazione alla sua mutevole natura apparentemente smarrita nel nostro presente ma di cui abbiamo bisogno per mantenere uno sguardo critico e personale sul mondo.

Il primo attimo nell'esperienza della meraviglia è legato al sentimento di sorpresa che spiazza, facendoci sentire fuori luogo e distraendo la capacità contemporanea che abbiamo di consumare rapidamente ogni esperienza.

Ogni luogo ha un potenziale da leggere e indagare perché è il prodotto di una lenta stratificazione nel tempo e nelle vite delle comunità che lo hanno generato e cambiato lungo i secoli.

La densità dei luoghi ci offre un potenziale narrativo potente e resistente che merita di essere ascoltato e letto.

Dobbiamo riconoscere il potere eversivo e poetico della realtà e la necessità di riconfigurare gli strumenti individuali e collettivi che ci consentano di leggere e interpretare questa condizione generando nuove forme progettuali.

Per questo motivo è importante lavorare sull'educazione individuale e collettiva allo sguardo, ovvero come capacità di guardare e non vedere passivamente, chiedendo ai mondi che attraversiamo la possibilità di offrirci storie, elementi inattesi, materie spiazzanti che possono ar-

Hidetoshi Nagasawa, *Colonna che scende*,
1992, Peccioli, MACCA.
Fotografia di Luca Molinari.

ricchire la nostra esistenza e che si materializzano attraverso il sentimento di meraviglia. Riconoscere queste pietre d'inciampo, le soglie e le faglie che il mondo ci offre, è uno straordinario atto di presa di contatto con la densità del mondo e la sua ricchezza, oltre a essere l'inizio di quello che potremmo definire come un atto progettuale, di trasformazione potenziale della realtà che ci circonda.

La seconda fase, più lunga e complessa, comporta la relazione tra la comprensione di quello che abbiamo vissuto e la capacità di entrare in profondità dentro di noi, facendoci memoria e materia viva da condividere. Il tempo dilatato di questa esperienza è proporzionale alla nostra capacità di assorbire e farci abitare dall'emozione di meraviglia vissuta e da quello che ci ha suggerito.

Il vuoto d'inciampo diventa materia narrativa. L'emozione individuale acquisisce il potenziale di diventare una sorta di monumento collettivo, perché diventa materia che possiamo trasmettere e su cui possiamo costruire un processo di condivisione che potrebbe generare forme di progettualità utili per la nostra comunità. I nuovi racconti possono diventare, a loro volta, materia poetica e manufatto nel reale capaci di generare nuova meraviglia in chi li abita e attraversa, mostrando così il potere eversivo e rigenerante di una materia comune, rinnovata e vitale, capace di raccontare il tempo che stiamo abitando insieme.

Il monumento, anche teorico, diventa necessario nel momento in cui



si radica e resiste in un flusso temporale di consumo inconsapevole, diventando un contenuto che si radica nelle nostre memorie, che genera una narrazione progressiva e in crescita, abitando attivamente il presente e generando la basi per le potenziali applicazioni nel prossimo futuro.

Per questa ragione Agamben insiste sul ruolo del termine “eccedente” e sulla “frattura”, sullo spazio tra l’emozione e il soggetto come luogo in cui generare forme di progettualità libere in cui proteggere, finalmente, l’amore per il sapere e, quindi, per l’altro fuori da noi.

La tecnica, su cui la civiltà moderna occidentale ha appoggiato le speranze di una piena integrazione tra noi e la realtà, tra soggetto e oggetto, ha invece dimostrato l’incapacità di colmare questa frattura e di salvarci, consegnandoci un mondo vittima di una tecnocrazia antropocentrica che rischia di dissolvere l’ambiente naturale che abitiamo. Lo spazio di mezzo tra bellezza e conoscenza permane e continua a essere il luogo in cui provare a ricercare nuove emozioni che ci spingano a dialogare diversamente con la realtà e i suoi drammi. Nella capacità di leggere il vuoto come un’occasione e il dialogo con l’altro come necessità, si situa il ruolo contemporaneo del progetto inteso come atto libero e critico verso il mondo che abitiamo — e non come atto salvifico, ma come forma di riconoscimento e disvelamento delle realtà che abbiamo imparato ad accettare e amare nella loro contraddittoria ricchezza.

Si tratta di un passaggio concettuale fondamentale che sposta il ruolo del progetto da una dimensione curativa e pacificatrice a una lettura circolare e aperta del mondo, in cui il progetto acquisisce il ruolo di accompagnamento e disvelamento poetico all’interno di una profonda metamorfosi strutturale. Seguendo questa traiettoria non posso che tornare alle parole della filosofa spagnola Maria Zambrano che nel suo libro *Filosofia e poesia* scrive: «Se il pensiero è nato solo dalla meraviglia, secondo quanto tramandato da testi illustri, non si spiega certo facilmente come ben presto abbia preso forma la filosofia sistematica; non si spiega neanche come una delle migliori virtù sia stata l’astrazione, questa idealità conseguita con lo sguardo, sì, ma con un genere di sguardo che ha ormai cessato di vedere le cose. Perché lo stupore che produce in noi la generosa esistenza della vita che ci circonda, è tale da non permettere un così rapido distacco dalle mol-

teplici meraviglie che l'hanno suscitato. E proprio come la vita, tale stupore è infinito, insaziabile e non disposto a decretare la propria morte»⁵.

Cosa c'è di più complesso che ricostruire uno sguardo di stupore continuo e d'innamoramento della realtà in una dimensione che cerca di annullare le differenze, rendendole appetibili a ogni forma di possibile consumo? Eppure oggi la dimensione di ricerca poetica sulle realtà che ci avvolgono è quanto mai urgente perché punta al cuore del ruolo del progetto nella nostra vita, non solo come semplice risposta tecnica a una soluzione necessaria, ma innanzitutto come reazione poetica e profonda al processo di cambiamento radicale che stiamo vivendo.

Dobbiamo tornare ad accordare la figura del progettista a quella del poeta che, come ci suggerisce sempre la Zambrano, «non rinunciava, non cercava neppure, perché già possedeva. Possedeva immediatamente ciò che davanti a lui, ai suoi occhi, all'udito e al tatto appariva; possedeva ciò che guardava e ascoltava, ciò che toccava, ma anche tutto ciò che popolava i suoi sogni, i suoi personali fantasmi interiori, mescolati in tal modo con altri, con quelli che vagavano al di fuori, che uniti formavano un mondo aperto dove tutto era possibile. I confini si modificavano in modo tale che finivano per non esserci»⁶.

5 M. Zambrano, *Filosofia e poesia*, Pendragon, Bologna 2002, p. 39.

6 Ivi, p. 41.

Dal particolare all'universale e viceversa

Valerio Paolo Mosco

La questione è così riassumibile: quando è che possiamo considerare un'opera poetica e quando no; più specificatamente quali sono i criteri con i quali argomentiamo il nostro giudizio. Il quesito si pone oltre l'architettura, coinvolgendola in un quadro più vasto. Benedetto Croce ha provato ad enunciare questi criteri. Per Croce la poesia è "sentimento contemplato", ovvero allontanato da sé in quanto, se così non fosse, scivolerebbe nel sentimentalismo kitsch. Della poesia inoltre sono ben chiari gli effetti (la vera poesia per Croce ci "rivela a noi stessi"), ben più oscure invece sono le cause. Per ultimo la grande poesia è capace di trasmutare il particolare nell'universale e di fare anche il contrario, alle volte persino le due trasmutazioni avvengono contemporaneamente. Da Giovan Battista Vico Croce eredita un altro concetto, quello della preziosità dell'opera poetica, il suo essere come tale sempre e comunque una testimonianza di minoranza. Vico riassume ciò in un'immagine: la "favella poetica" è come "i grandi e rapidi fiumi che si spargono dentro il mare del parlare volgare, eppure serbano dolci le acque". L'opera poetica quindi (e su ciò il consenso è ampio da T.S. Eliot, Walter Benjamin e Wittgenstein) ha la caratteristica non solo di essere rara, ma anche di non essere fungibile, di non poter essere sostituita. Se consideriamo quanto detto anche da un punto di vista semantico appare la differenza tra poesia e prosa, una distanza spesso evidenziata da Croce e trasposta nella critica di architettura da Bruno Zevi. Considerando questa distinzione si può affermare che la prosa tende ad accorciare la distanza tra le parole e le cose, nel caso della cronaca persino cerca un'equivalenza tra le due, al contrario la poesia tiene distanti le parole e le cose giocando nello spazio che ad arte tra essi viene interposto dal poeta stesso. Una conseguenza di ciò è che la prosa, avvicinando tra loro le parole e le cose, può essere anche dida-

scalica, un privilegio questo negato alla poesia. Le città d'altronde, se sono fortunate, sono essenzialmente palinsesti di opere prosaiche (il tessuto edilizio) e in quelle molto fortunate possiamo trovare opere poetiche che il più delle volte corrispondono ai monumenti. Ciò non vuol dire che alcuni brani di tessuto edilizio non possano essere considerati poetici, come non vuol dire che alcune emergenze, che hanno ambizioni poetiche, si rivelino opere prosaiche.

Nelle città, ma anche nel territorio, abbiamo opere di architettura che hanno la capacità di raccontare ciò che le circonda. Queste opere hanno a che fare con le opere poetiche, sebbene non corrispondano necessariamente ad esse. Queste opere si esprimono attraverso una figura retorica, la metonimia, che ha la capacità di evocare nel particolare il generale. Possiamo definire queste opere paradigmatiche. Un esempio tra i tanti sono l'Opera di Sidney di Jørn Utzon e il Museo Guggenheim di Frank O. Gehry. Spesso le opere paradigmatiche, nonostante il loro successo mediatico, non risultano poetiche; esse per elevarsi a poesia hanno bisogno di qualcos'altro, di un quid su cui è necessario ragionare. Questo o questi quid definiscono il regno della poesia e sono di difficile decodificazione in quanto investono allo stesso tempo il piano fisico e quello metafisico. Potremmo definire queste opere come emblematiche in quanto emblema di un enigma o di un mistero in cui si cela quella "favella poetica" di cui scriveva Vico.

Diversi autori si sono chiesti cosa fosse il quid che caratterizza le opere emblematiche o poetiche che dir si voglia. Cleanth Brooks ha identificato un dispositivo che permette almeno circoscrivere l'enigma delle opere emblematiche. Egli scrive di "eresia della parafrasi" secondo la quale si può pensare, commettendo un errore o un'eresia, che il significato di un poema o di una poesia possa essere racchiuso in una parafrasi. Un'eresia in quanto un'opera poetica ha la capacità di esprimere diverse immagini o pensieri simultaneamente, mentre le parafrasi, se intende seguire un filo logico, al massimo dispone immagini e pensieri in successione. La poesia dunque, non sottostando all'eresia della parafrasi, è "polisemica", come tale sviluppa il suo messaggio su diversi livelli ed allo stesso tempo è capace di tenere insieme questi messaggi in un unicum, ovvero in una forma. Un unicum polisemantico dunque, che, come dimostrano il Pantheon o la Crown Hall, può persino coniugare la sinteticità assoluta con una notevole complessità semantica.

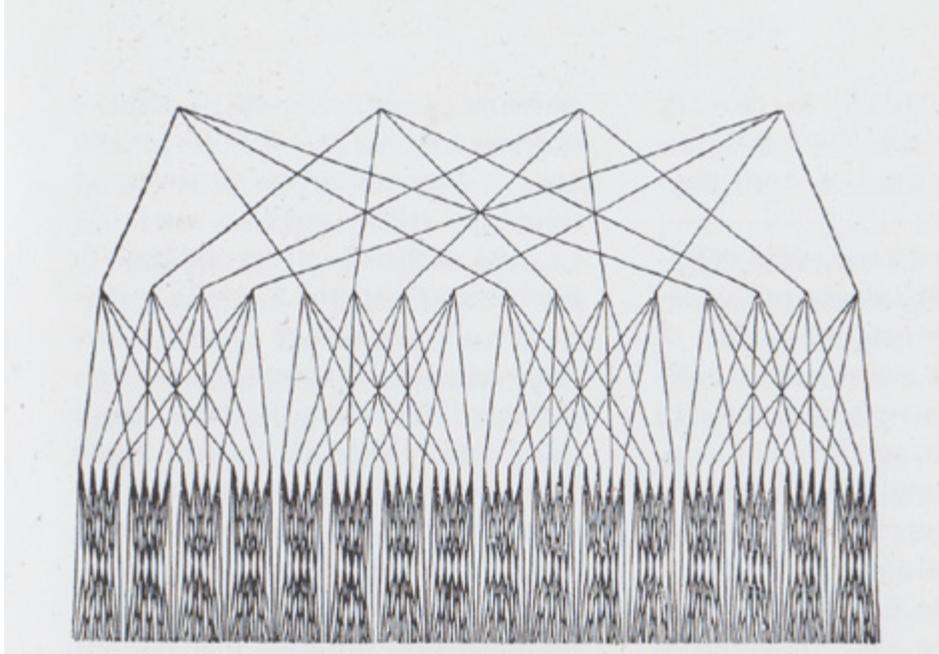
Roger Scruton, parafrasando il pensiero di Cleanth Brooks, va anche oltre affermando che nella poesia i termini non sono sostituibili, mentre nella prosa lo possono essere. Scruton a riguardo fa l'esempio del monologo dell'Amleto di Shakespeare e ne fa la parafrasi eliminando il verbo "essere" sostituendolo con "esistere": "esistere o non esistere" dunque. La distanza tra essere ed esistere non sembrerebbe incolmabile, eppure nota Scruton, lo è, anzi la sostituzione è letale in quanto elimina la risonanza metafisica dello "essere o non essere" e allo stesso tempo umilia la risonanza fonetica delle parole di Shakespeare. La poesia vive di sfumature semantiche dunque, date delle sue risonanze evocative. "Essere o non essere" è un'immagine di pensiero poetica in quanto tiene in equilibrio l'aulico e l'intimo, l'universale e il particolare. Conclude Scruton: "Dunque, in ultima analisi, in poesia c'è la mera intraducibilità dell'atmosfera semantica". Possiamo aggiungere, sulla scia delle considerazioni di Cleanth Brooks e Roger Scruton, che di contro le opere non poetiche, per cui prosaiche, sono quelle che accorciano la ricchezza semantica, che riducono la stessa a slogan, a qualcosa del tutto estroverso e sintetico, ad icona dominabile da tanti e come tale commerciabile per tutti. Ciò acquista valore particolare oggi nel dilagare della cultura pop massificata, che come tale si nutre di slogan. Quest'ultima, se un tempo ha rappresentato una nuova dimensione espressiva consona a tempi ben diversi dai nostri, oggi rappresenta al contrario una forza reazionaria e come tutte le forze reazionarie, si oppone alla poesia e alle opere poetiche, di qualunque genere possano essere.

L'opera poetica, nel suo essere emblematica, è dunque irriducibile: non è mai totalmente dominabile e ad essa ci rapportiamo come ci si rapporta di fronte alle più profonde espressioni umane, consapevoli della loro irrisolvibilità. Tutto ciò ha un sapore indubbiamente metafisico, o se non altro manifesta l'ipotesi, che è stata di grandi poeti come in Italia Cristina Campo o filosofi come Andrea Emo, che poetico e metafisico tendano, se non a coincidere, ad evocarsi a vicenda. Un'ipotesi questa discriminante in quanto rappresenta uno spartiacque tra due fazioni: quelli che reputano la poesia inscindibile dalla metafisica e quelli che invece non lo credono affatto. Quanto segue considera l'espressione poetica come inscindibile da una metafisica intesa non necessariamente come evocazione del trascendente, ma come coscienza

di una dimensione simbolica unificante. Cristina Campo affermava che un'opera poetica è simile ad un'architettura emanante sacralità ed aggiungeva, con un'immagine poetica, che questa architettura è come se si disponesse ad accogliere al suo interno un rito, ovvero una celebrazione di una sacralità, qualunque essa possa essere.

Tra le questioni metafisiche che l'opera poetica implica la principale può considerarsi il tempo. San Paolo nella Lettera ai Romani esortava a non appartenere al proprio tempo, a non essere succubi dello stesso. Ciò non implicava affatto il non prendere parte al proprio tempo, d'altro canto San Paolo stesso è stato un raffinato politico, del tutto addentro al proprio tempo. Il non appartenere al proprio tempo di San Paolo deve essere tradotto con un prendere le distanze dal proprio tempo, ovvero instaurare con esso una contrattazione. Le opere poetiche mettono in mostra questa contrattazione, alle volte appaiono persino come una sintesi della stessa. Se consideriamo ad esempio un'opera poetica come il Salk Institute di Louis Kahn o più recentemente il Museo di Colonia di Peter Zumthor, queste opere si pongono in bilico tra l'appartenere al proprio tempo e il non appartenere. Potremmo allora parafrasare Benedetto Croce con il quale abbiamo aperto questo scritto: se l'opera poetica, a detta di Croce, traduce il particolare nell'universale e viceversa, allo stesso tempo è dentro il proprio tempo ma ne prende le distanze. La poesia dunque appartiene a più tempi: il tempo particolare e quello per così dire allargato, comprendente il passato e un'ipotesi di futuro.

La poesia inoltre ha un fine: un fine esistenziale. Per Arthur Schopenhauer la miseria della vita umana, la coscienza della propria inutilità e del proprio destino di morte, è bilanciata da due facoltà unicamente umane: la compassione, che alle volte gli uomini provano per i loro simili, e la bellezza. Per Schopenhauer quest'ultima è riconoscibile dalla maggior parte di noi in quanto se ne vedono gli effetti che sono essenzialmente terapeutici. La bellezza, e con essa la poesia, scrive Schopenhauer "ferma la ruota del tempo". Di fronte a un'espressione poetica sentiamo infatti che siamo trasportati in un'estasi in cui ciò che ci opprime (essenzialmente lo scorrere del tempo) allenta la presa e siamo come trascinati in una dimensione altra, in cui ci percepiamo non come individui, ma come individui collettivi, degni e fieri di ciò che qualcun altro ha prodotto per noi. All'interno dell'Altes Museum



Rudolf Schwarz, schizzo per *Von der Bebauung der Erde*, Heidelberg 1949.

“La grande costruzione degli strati dell’ordine dell’ordine gerarchico si raccoglie verso l’alto in forme sempre più semplici [...]. Il grado superiore entra in funzione per quello inferiore [...] tutto in direzione dell’alto diviene più potente e più chiaro”.

di Schinkel, dell’Auditorium di Sullivan, della Casa del Fascio di Giuseppe Terragni, nell’aula del Johnson Wax di Frank Lloyd Wright, come anche nella Fondazione Cartier di Jean Nouvel e in altri edifici ancora, percepiamo e sentiamo l’azione terapeutica dell’opera poetica; sentiamo il suo prendersi cura di noi, donandoci, almeno per un attimo, quel senso di appartenenza a noi stessi che ci permette di sentire almeno l’eco di una qualche felicità.

Aggiungerei a quanto detto un altro aspetto caratterizzante l’opera poetica o emblematica che dir si voglia. Novalis così ha scritto: “Nel dare al comune un senso elevato, all’usuale un aspetto misterioso, al conosciuto la dignità del non conosciuto, al finito l’apparenza dell’infinito, io li rendo romantici”. Se sostituiamo alla parola romantico l’aggettivo poetico se ne evince che l’opera poetica è l’effetto di una trasfigurazione del quotidiano (usuale) in qualcosa di straordinario (inusuale). Un’ipotesi questa ripresa da Simone Weil particolarmente efficace oggi in quanto suona come una critica nei confronti di gran parte della produzione architettonica contemporanea. Quest’ultima

rinuncia alla trasfigurazione (processo interiore più che complesso) per scegliere la comunicazione (processo esteriore produttivo semplificato). D'altronde la poesia, quando è tale, sceglie sempre una strada diversa rispetto al mondo così come è: essa è sempre in eccesso o in difetto rispetto ad esso non potendo essere sincronica a ciò che la circonda, pena la sua estinzione.

Bibliografia

Cleantb Brooks, *Understanding Poetry*, 1938.

Cleantb Brooks, *The Language of Paradox, The Well Wrought Urn*, 1947.

Benedetto Croce, *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia*, Laterza, Bari 1953.

Benedetto Croce, *Breviario di estetica*, Laterza, Bari 1969.

T.S. Eliot, "Tradizione e talento individuale" in *Il bosco sacro*, Bompiani, Milano 1995.

Andrea Emo, *Il principio era l'immagine*, Bompiani, Milano, 2019.

Rossella Farnese, *Cristina Campo. Il vuoto e la grazia. Poesie, traduzioni, letture, saggi*, Fondazione Mario Luzi, Roma 2019.

Novalis, *Frammenti*, Rizzoli, Milano 1976.

Arthur Schopenhauer, *Scritti sulla musica e le arti*, Discanto, Fiesole 1981.

Roger Scruton, *La bellezza. Ragione ed esperienza estetica*, Vita e pensiero editore, Milano 2011.

Marcello Veneziani, *Vico o dei miracoli*, Rizzoli, Milano 2023.

Simone Weil, *La persona e il sacro*, Adelphi, Milano 2012.

Bruno Zevi, *Architettura in nuce*, Sansoni, Milano 1972.

Paolo Portoghesi

Sia l'architettura che la poesia tendono in un certo senso a coinvolgere usando dei mezzi che non sono quelli della razionalità. Lo stesso Le Corbusier, che è stato in fondo il portatore di una razionalità cartesiana, è stato anche il teorico di una qualità dell'architettura che è tutta dall'altra parte: tutta la sua architettura, alla fin fine, si capisce che è tenuta insieme da questa esigenza dell'indicibile. Ma esiste qualcosa di parallelo all'indicibile nella poesia? Direi proprio di sì. La poesia, attraverso il ritmo e le regole che si è data spontaneamente, tende a farci vedere l'invisibile e a far funzionare dentro di noi la percezione di un qualcosa che è al di là del mondo fisico. Oggi c'è la moda dominante di dire che la scienza, piano piano, ci sta rivelando tutto e quindi non c'è più bisogno dell'irrazionale, del mistero. Anche se il mistero è stato sempre coltivato anche dagli scienziati, a cominciare da Albert Einstein. Credo che sì, si può fare a meno del mistero, ma si tratterebbe di un impoverimento.

La poesia in architettura è un arrendersi al mistero, è tenere conto che ci sono delle cose che non possiamo definire con la ragione, e che però sono veicolate dall'architettura, coinvolgendo il corpo ma anche quella parte di noi che si interessa del mistero, della trascendenza, senza la quale l'uomo si impoverisce. Certo, diventa più lucido, sa esattamente quello che deve fare, in un certo senso si semplifica la vita, però perde una delle dimensioni che hanno mosso la cultura finora. Sono le dimensioni che continuano a muovere la cultura contemporanea, la quale ha lasciato al mistero più spazio di quanto ce ne fosse nell'architettura tradizionale.

C'è prima di tutto un problema di formazione, di preparazione.

Ho sempre sostenuto che insegnare vuol dire cercare insieme.

Quindi bisogna coinvolgere i giovani e cercare di portarli su questa

nave che deve attraversare uno stretto in tempesta. Questo richiede equilibrio e sapienza per poter resistere alle tentazioni.

Quali sono le tentazioni che allontanano l'architettura dalla poesia? Una è quella della ricerca pura, della ricerca che non coinvolge l'uomo e i suoi sentimenti. Esiste un'architettura di questo genere, ed è quella che nasce nel computer, non ha bisogno di studi preliminari, allontanandosi sempre più dalla poesia. Si tratta infatti di un'architettura che obbedisce a delle leggi che non appartengono alla parte più profonda dell'uomo, che non coinvolgono allo stesso tempo mente e corpo, ma sono profondamente mentali e allo stesso tempo materiali, ossia legate al mondo della materia. Ecco quindi uno dei rischi da rimuovere.

Credo che chi insegna oggi abbia una grande responsabilità nel far capire agli studenti che possono ancora parlare di poesia. E che cos'è che li autorizza? Li autorizza lo studio dei procedimenti mentali che è stato fatto negli ultimi anni. Nel 2000 sono emersi i risultati di indagini sul cervello che ci mettono in condizione di capire che la bellezza è sì indefinibile, ma è anche una "cosa" i cui riflessi sono chiaramente precisi. Noi non sappiamo esattamente cosa sia la bellezza, ma sappiamo che produce delle modifiche all'interno di una parte del cervello, e che quindi è un elemento reale e importante, anche se così difficile da definire. Sto scrivendo un libro sulla bellezza, che non è una storia dell'estetica ma un libro che coinvolge tutti coloro che di bellezza se ne sono occupati per cercare di crearla, quindi poeti, architetti, musicisti che parlano di bellezza e raccontando persino qualcosa del loro laboratorio. La poesia in architettura è sicuramente un aspetto collegato con la bellezza, la contemplazione e il coinvolgimento dei sensi. Tutto questo, che gli studiosi del cervello ci chiariscono costituisca un aspetto del funzionamento celebrale, dovrebbe aiutarci a capire i molti fenomeni che sono avvenuti rifiutando la bellezza: si pensi a Marx Ernst che diceva «dobbiamo assassinare la bellezza» o a Marinetti e al suo continuo scontro con la bellezza. Col tempo si è acquisita una nozione di bellezza che è contraria alla modernità. Direi che questa avanguardia snervata, a cui oggi assistiamo soprattutto nel campo della pittura, è il frutto di questa curiosa condizione ambientale. Da una parte il mercato, che è in grado di trasformare in un poeta chiunque, dall'altra questa volontà di disfarsi di tutte le cose che un tempo erano legate alla bellezza. Tutto questo ha un rapporto molto profondo con che cosa si intende

per modernità. Credo che la modernità non abbia bisogno di questo estremismo, che sicuramente è stato un utile e fondamentale momento della ricerca, ma che ha poi creato un equivoco. Il problema stava nel dovere sempre andare al di là, cioè di interpretare queste operazioni artistiche a volte molto significative come qualcosa per cui preparare un territorio inesplorato, sempre più complicato, sempre più difficile. L'avanguardia è andata piano piano a insabbiarsi. Ossia, si è ritenuto di essere i continuatori dell'avanguardia storica, mentre in fondo era nato un nuovo manierismo di cui noi oggi soffriamo le conseguenze. Scrivendo questo libro sulla bellezza, mi sono chiesto a che cosa possa servire. Seguendo quella che è stata la mia evoluzione culturale, ho trovato la ragione di ricercare la bellezza nell'intenzione di salvare la Terra dall'uomo. Ovvero, evitare che la Terra diventi inabitabile. Siamo di fronte a un grande problema. I tecnologi ci prospettano un mondo in cui il lavoro sarà compiuto tutto dalle macchine. L'uomo teoricamente dovrebbe diventare un intellettuale, un ricercatore. Noi sappiamo che queste caratteristiche sono adatte a certi uomini, ma non a tutti. La prospettiva del lavoro svolto dalle macchine ci pone di fronte a un grandissimo problema, che è quello della disoccupazione. Certo, i tecnologi cercano di dimostrare che tante persone vengono private del lavoro, ma anche che tante altre vengono in qualche modo inserite con specifiche mansioni. Questa soluzione non è credibile, nemmeno per quelli che la prospettano. Siamo di fronte a un mondo che va verso l'autodistruzione per quanto riguarda i cambiamenti climatici e l'inquinamento, un mondo che risponde a queste minacce in maniera inferiore alle esigenze. A volte decide di fare guerre inutili, come sta avvenendo, che consumano carbonio in una quantità impressionante, parliamo di milioni di tonnellate. Una qualunque tentazione di fare i conti e di vedere se stiamo andando nella direzione giusta, porta a renderci conto che stiamo andando invece in una direzione sbagliata. Credo che la bellezza ci possa aiutare molto, nel senso che la bellezza è uno dei fattori misteriosi di unione, di coinvolgimento. È una premessa indispensabile per qualsiasi movimento che voglia ottenere dei risultati, evitando per esempio che la Terra diventi un pianeta inutile senza speranze di sopravvivenza di quella che è stata la manifestazione più matura della vita all'interno del pianeta. Indubbiamente non sappiamo se altri pianeti ospitino la vita, quello che è certo è che sulla

Terra l'uomo non è il padrone, e ha commesso degli errori ritenendosi troppo importante. Nello stesso tempo dobbiamo riconoscere che l'uomo è la creatura, l'essere vivente dotato di maggiori qualità e di un aspetto fondamentale che gli altri esseri non hanno, cioè la responsabilità. L'uomo si deve porre il problema della sua responsabilità e quindi è un costruttore di storie. La storia naturalmente presuppone la conoscenza del passato, per potere proiettare sul presente tutte le possibilità che la conoscenza del passato ci offre.

In conclusione, diciamo che la poesia deve essere rispolverata in funzione di una battaglia che l'uomo deve combattere.

Mario Botta, che è un architetto di notevoli qualità, ha lavorato alla ristrutturazione di un edificio nel suo Ticino ricreandone il cuore. Lo ha fatto utilizzando il legno degli alberi abbattuti nel tragico recente episodio che ha fatto veramente pensare all'apocalisse. Abbiamo visto la terra quasi nascosta da questi alberi, da questi tronchi intrecciati. Oggi questi tronchi ci vengono riproposti, con la loro qualità luminosa e materica, a dare un respiro poetico a un edificio che altrimenti non lo avrebbe. In questo caso, non vi è dubbio che la ricerca di Botta sia stata una ricerca della bellezza, allontanandosi da un certo produttivismo che gli ha fatto costruire nella città degli edifici certamente belli, ma non dotati di qualità poetica. La poesia si ritrova dove c'è questa motivazione profonda e coinvolgente. Bisogna partire da qui per restituire all'architettura questa dimensione, questo orizzonte.

Credo che discutere di poesia sia davvero importante per gli architetti, architetti che hanno lavorato poeticamente imbrigliandosi in delle regole e, allo stesso tempo, aprendosi ai contenuti più interessanti. Oggi esistono anche degli architetti che hanno individuato questo obiettivo che io segnalavo come fondamentale, ossia quello dell'abitabilità della Terra. Ecco, penso che da questi diversi elementi sia possibile una riabilitazione della bellezza. Necessaria, credo, per portare l'architettura nell'ambito della poesia.

.....

Il 1 aprile 2023 Paolo Portoghesi ha registrato in un video il suo intervento, presentato poi nell'incontro del 12 maggio seguente. Riportiamo qui la trascrizione di una parte significativa della sua comunicazione, rinviando comunque alla registrazione completa pubblicata sul canale YouTube dell'Accademia Nazionale di San Luca.

Franco Purini

Prima di esporre alcune considerazioni sulla *architettura poetica* credo sia utile una breve riflessione sul contenuto di un'opera. Qualsiasi risultato di una attività creativa come il costruire, scrivere un romanzo, una commedia o una tragedia, dipingere un quadro o modellare una scultura, comporre un brano musicale, curare la coreografia di una danza, fare un film o produrre uno spettacolo televisivo, scattare una fotografia presenta, secondo me, tre aspetti. Il primo è il *contenuto referenziale diretto*. Nel caso di un romanzo o di un film è la trama, se si tratta di un'architettura è la funzione che essa ospita. Il secondo contenuto è *metaforico*, vale a dire che esso propone una delle tante condizioni umane rappresentate simbolicamente. Ad esempio, una scuola racconta una comunità di allievi impegnati nella costruzione di un ordinamento logico dei saperi che si apprendono nonché la comprensione della *vita* nella sua formulazione primaria. Il terzo contenuto è la *forma* dell'opera, il suo trascendere i primi due contenuti mettendo in evidenza l'organicità dell'insieme dell'opera stessa, una composizione di temi spesso inaccessibili ma che con la loro presenza è tanto emozionante quanto misteriosa.

Passando in particolare alla *scrittura architettonica* penso sia necessario dire qualcosa sullo *spazio*, sulla *luce* e sul *luogo*. Per me lo spazio si articola in due modi: lo *spazio assoluto* e lo *spazio fenomenico*. Il primo consiste in un *puro involucro*, come nella Basilica romana di Treviri, nella quale il grande interno ha una *sonorità ideale*, ovvero una *sostanza superiore*, che lo rende *indicibile*. Il secondo è uno spazio che accoglie altri spazi, come il Campidoglio di Chandigarh di Le Corbusier, che si configura come la narrazione di una "architettura plurima", una scenografia avvincente che altera le dimensioni reali dell'opera rendendola *incommensurabile*, variante secondo le diverse visioni che l'edificio ci offre.

Per quanto riguarda l'idea della luce, ritengo che essa sia di tre tipi. Il primo è la *luce emozionale*, che gioca sul rapporto, che può essere drammatico, tra il buio e il chiarore, come nella basilica romana di San Giovanni, ridefinita da Francesco Borromini, dove il chiaroscuro si fa *realtà mistica*, con la luce che entra dalle cinque navate senza mostrare come essa penetri. Il secondo tipo è la *luce analitica*, consistente nel mostrare quale sia il ruolo di ciascuna parte dell'edificio, e degli elementi strutturali e formali che vengono fatti risaltare uno per uno, come nell'architettura di De Stijl. Il terzo tipo di luce è la *luce ontologica*, una luce rarefatta che non illumina lo spazio ma è spazio essa stessa, come in alcune architetture di Mies van der Rohe, come la Casa Farnsworth e la Neue Nationalgalerie a Berlino. Edifici che si fanno *apparizioni incorporee*, pura forma.

Il luogo, il terzo carattere della scrittura architettonica, è il risultato della *relazione tra il sito e la storia*. Il luogo è *memoria*; è il conferimento di intensità architettonica a una parte del paesaggio o della città; è l'elevazione della composizione di un certo intorno architettonico a qualcosa di ideale che rivela oltre la memoria una forte e unica identità. La remota coincidenza di *lucus*, *locus* e *lux* — il bosco, il luogo e la luce — nasconde fantastici enigmi.

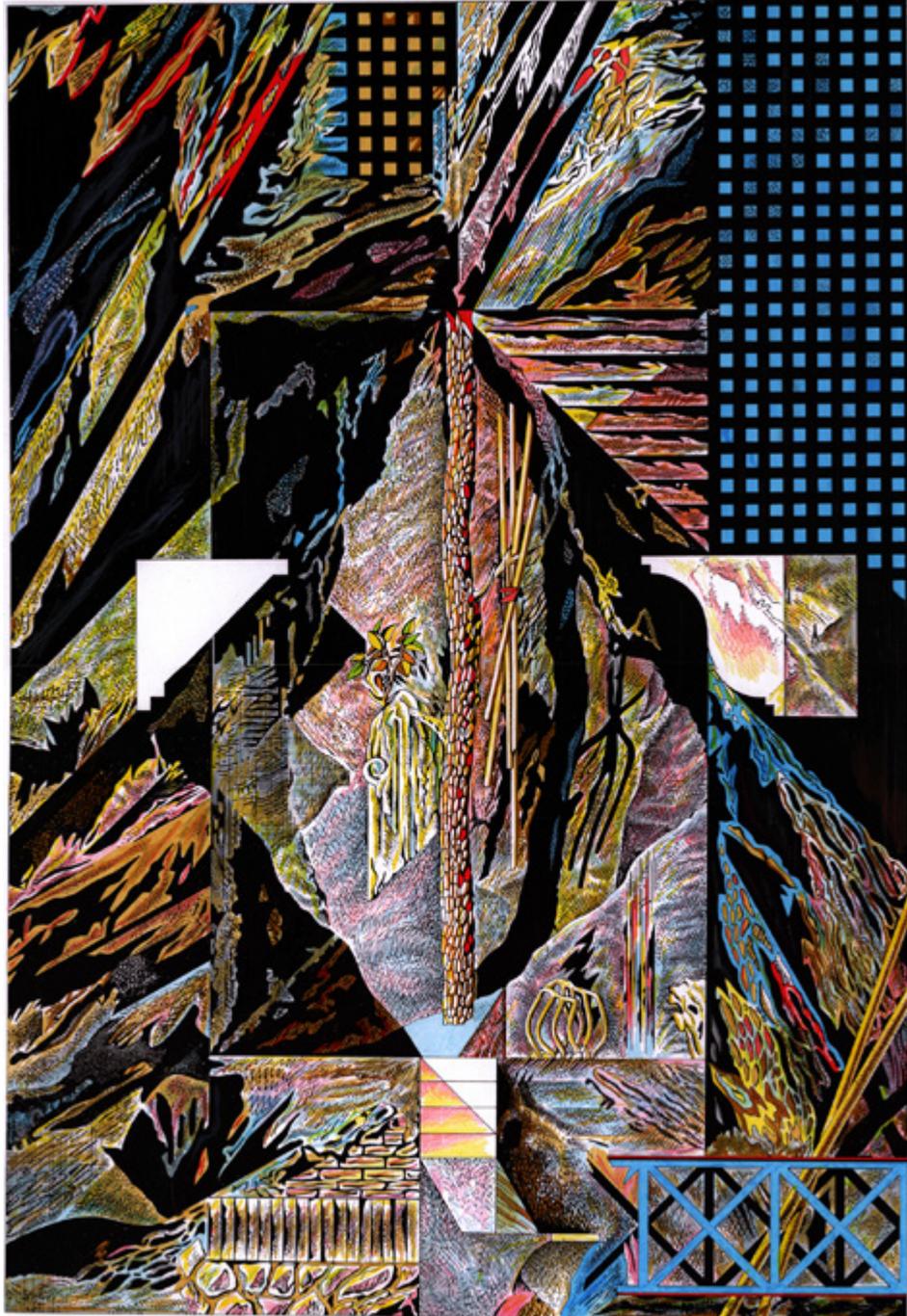
Le premesse al tema della poesia in architettura si concludono con una mia definizione di edificio. Esso non è per me un *insieme* o un *sistema* di parti da connettere, ma una *società di elementi* messi assieme per costruire qualcosa di riconoscibile rispetto all'esteso contesto circostante. Tale definizione riguarda la sola *essenza materica* d'un'architettura che non considera i suoi aspetti più complessi. Essa serve ad identificare solo l'*oggetto fisico* del costruire.

Credo da sempre, sulla base di un concetto di Arthur Schopenhauer, che il *rapporto tra carichi e sostegni*, ovvero la *dialettica tra tettonica e architettura*, sia non solo centrale nel costruire, ma sia anche il senso stesso dell'edificare come espressione centrale dell'abitare. Sono convinto che la bellezza di un'architettura non è, come si pensa oggi anche da parte di architetti importanti, il *ben fatto*, vale a dire l'esito di una buona costruzione. Un'architettura è bella quando è misteriosa, ossia in gran parte incomprensibile ma nello stesso tempo suggestiva, intrisa di memorie, emozionante, dotata della forma di una energia artistica che si ripropone costantemente nel tempo. Un'architettura, infatti, è

veramente tale quando è in grado di rigenerarsi nei suoi contenuti e nelle sue forme in ogni periodo che essa vivrà. Un'opera palladiana, ad esempio, ci dice cose che il suo autore non avrebbe mai pensato. Coloro che hanno dato vita a delle vere architetture sono i primi a sapere che quella che credono essere un'opera totalmente conosciuta, perché da loro ideata e realizzata, in realtà possiede significati e messaggi che essi stessi non sanno di aver espresso.

A questo punto è possibile affrontare l'argomento proposto da Valerio Paolo Mosco in questo incontro, dedicato alla relazione tra l'architettura e la poesia. Si tratta di un tema piuttosto arduo, non solo da pensare, ma anche da descrivere. Dal mio punto di vista, che Giancarlo de Carlo definirebbe come *tentativo*, esistono tre forme poetiche del costruire, ovvero una *poetica teorica*, una *poetica della semplicità* e una *poetica della complessità*. Poetiche che non sono solo dell'architettura, ma sono presenti in ogni attività creativa. Nella prima forma poetica, quella teorica, considero tra molte altre, personalità come Giacomo Leopardi, Charles Baudelaire, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot, Eugenio Montale. Nella pittura e nella scultura sono per me artisti teorici Albrecht Dürer, Pontormo, Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Alberto Giacometti, Constantin Brâncuși e Henry Moore. Nell'architettura individuo teorici, limitandomi al Novecento, come Le Corbusier, Mies van der Rohe, Ernesto Rogers, Saverio Muratori, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Peter Eisenman.

Per la poetica della semplicità credo che siano importanti scrittori e poeti come Francesco Petrarca, Joachim Du Bellay, Paul Valéry, Pier Paolo Pasolini, Giorgio Caproni, Valentino Zeichen. Tra i pittori e scultori prediligo Paul Klee, Piet Mondrian, Gastone Novelli, Achille Perilli, Donald Judd. Architetti della semplicità sono per me determinanti Oswald Mathias Ungers, Asnago e Vender, Peppo Brivio, Giorgio Grassi, Adolfo Natalini. Nella poetica della complessità poeti e scrittori sono per me Omero, Virgilio, Dante, William Shakespeare, Stendhal, Marcel Proust, Luigi Pirandello, Francis Scott Fitzgerald. Tra pittori e scultori mi sembrano più che complesse figure come quella di Leonardo, Michelangelo, Tiziano, Caravaggio, Diego Velasquez, Picasso, Paul Jackson Pollock, Mark Rothko. Tra gli architetti ritengo complessi Apollodoro, Pirro Ligorio, Nicolas Hawksmoor, Giovanni Battista Piranesi, Alessandro Antonelli, Giuseppe Terragni, Louis Kahn, Paolo Portoghesi.



"Al principio di tutto"

Franco Purini 1985

Franco Purini, *Al principio di tutto*, 1985.

Due avvertenze. Per non rendere troppo denso l'elenco dei protagonisti delle tre forme di poesia, delle attività creative e dell'architettura, non ho inserito personalità del cinema, del teatro, della fotografia. Esse avrebbero reso questa ricognizione più completa, ma il testo sarebbe stato sovraccarico. La seconda avvertenza concerne la necessità che le tre forme di poesia non siano in progressione crescente come importanza, ma equivalenti nel loro valore. Secondo la personale *critica del gusto*, ricordando il titolo di uno storico libro di Galvano della Volpe, ciascuno di noi può scegliere la forma che preferisce delle tre che ho illustrato. Sarebbe però più interessante pensare a un equilibrio tra di esse senza dare vita a personali classifiche ma studiando varie e diverse architetture alla ricerca del loro autentico *appartenersi*.

Per finire, come corollario di quanto ho detto finora, identifico come fondamentale, perché l'architettura sia poetica, la *vicinanza*, che può essere una sovrapposizione, della grammatica con la sintassi, vale a dire facendo sì che la minima distanza tra di loro garantisca l'*energia nativa* di un'immagine che diventi la *materia prima* di un'architettura. Un'*architettura dell'origine*, fondata sull'idea che si è presentata nella nostra mente come una promessa risolutiva dovrebbe rimanere tale, facendosi *composizione totale*. In questo modo non solo sarà assente la *storicità del comporre*, che distoglie la creazione dell'opera dalla sua essenza disseminando diversioni, inutili soluzioni nuove, pentimenti rimasti come tracce senza significato, false alternative, ma sarà sempre più chiaro, vero e vitale che vogliamo raggiungerle. In breve, quanto ci era apparso, è *l'inizio come fine*.

Poetica come montaggio

Piranesi legge l'*Entwurf*

Gundula Rakowitz



Vienna nel 1723 muore Johann Bernhard Fischer von Erlach. Perché a trecento anni dalla sua morte si cerca ancora di scrutare il carattere poetico della sua opera intitolato *Entwurf einer Historischen Architectur* pubblicato a Vienna nel 1721¹? La risposta è semplice². Il pensiero poetico di Fischer rimodula le categorie temporali e ci pone davanti all'inesauribile riserva di intermezzi e sospensioni, incertezze e controversie della quale necessita il progetto d'architettura *cum-tempore*, nel momento in cui affronta il tema del rapporto tra progetto architettonico e fare poetico³.

Il momento iniziale della ricerca di Fischer va indagato nel periodo di soggiorno in Italia nell'ambito culturale di Roma e Napoli nel secondo Seicento e, in particolare, nell'assimilazione diretta e indiretta del *metodo* impiegato presso l'Accademia di San Luca a Roma. Tale metodo — basato sullo studio e l'utilizzo di paradigmi antichi e nuovi nonché di citazioni intese come materiali per l'idea del progetto, e fondato sulla relazione tra modello e invenzione — è stato fondamentale per la formazione di Fischer. A partire dal rapporto tra Fischer e l'Accademia, assunto in tutta la sua complessità, si può formulare una nuova ipotesi sull'importanza dei *principi* di rielaborazione di materiali per la progettazione, principi la cui universalità li disloca su una dimensione europea ed extraeuropea, e li rende modificabili dal linguaggio individuale dell'artista⁴.

1 Fischer von Erlach 1721.

2 Rakowitz 2016a, Rakowitz 2016b.

3 Sulla relazione tra il pensiero fischeriano e quello *cum-tempore* e per tutta la ricerca su Fischer: Kreul 2006; Kreul 2017, 12-41; Kreul 2024.

4 Ventra 2019.

La maturazione di Fischer non segue un percorso lineare⁵. Dopo un iniziale periodo di studio presso la bottega di scultore del padre a Graz, Fischer giunge a Roma, probabilmente tra 1670-71, dove entra in contatto con la cerchia degli Schor. Johann Paul Schor era pittore alla corte pontificia e principale decoratore dell'epoca. Presso la bottega del figlio Philipp Schor, Fischer viene istruito al vasto spettro delle attività artistiche: dalla decorazione, agli ornamenti e scenari per feste, ai medaglioni e incisioni, all'architettura, e questo in una prospettiva di simultaneità pluriscalare dalla medaglia ai percorsi festivi trionfali in città.

È certa una continua collaborazione tra la bottega degli Schor e l'atelier di Gian Lorenzo Bernini, che si trovavano nelle immediate vicinanze di Piazza di Spagna⁶. Solo il Palazzo di Spagna – dove risiedeva dal 1676 Gaspar Méndez de Haro y Guzmán, marchese del Carpio, ambasciatore spagnolo, poi viceré di Napoli e figura di grande rilevanza per Fischer – separava la casa degli Schor dal palazzo di Bernini. Il rapporto tra gli Schor e Bernini non era di natura soltanto lavorativa, ma implicava anche un profondo scambio intellettuale: entrambi facevano parte della cerchia di persone intorno alla regina Cristina di Svezia ed erano membri dell'Accademia di San Luca. Lo stesso Giovanni Paolo Schor era stato eletto Principe dell'Accademia nel 1648.

Nell'enorme ricchezza del clima culturale a Roma e Napoli emergono figure come Giovanni Pietro Bellori e il padre gesuita Athanasius Kircher, a cui Fischer deve l'interesse per le antichità egizie e orientali. Il fondatore del Museo Kircheriano si era occupato di archeologia egizia lavorando sull'Obelisco Pamphili che Bernini eresse sulla Fontana dei Quattro Fiumi a Piazza Navona. Kircher produsse nella bottega degli Schor i disegni preparatori per le incisioni delle sue pubblicazioni sull'antichità, nelle quali Fischer trovò motivi di riflessione per il suo *Entwurf*. Così i frontespizi di *Mundus subterraneus* e *Musurgia universalis* indicano il nome di Johann Paul Schor⁷.

.....

5 Igl 1895; Aurenhammer 1956; Kunoth 1956; Sedlmayer 1976 [1956¹]; Oechslin 1986; Lorenz 1992; Polleroß 1995; Hammarlund 2005, 93-108; Polleroß 2007; Benedik 2008, 308-311; Neville 2010, 87-101; Tamburelli 2013, 146-159; Folin / Preti 2019; Karner / Schütze / Telesko 2022; Nierhaus / Husty 2023; Delbeke / Tamburelli 2023; Oechslin 2023.

6 Sladek 1995; Sladek 1999.

7 Tongiorgi Tomasi 1986, 165-175.

Vanno ricordate anche figure come Carlo Fontana, Pietro da Cortona, Carlo Rainaldi e Francesco Borromini, e la cerchia di architetti nordici, come Nikodemus Tessin, Abraham Paris o James Gibbs. Da non trascurare l'asse culturale tra Roma e Parigi e quello tra Napoli e Vienna⁸.

La questione se Fischer possa essere considerato *scolaro* di Bernini, può essere indagata ricostruendo alcune tracce presenti nella lettera del conte Michael Althan scritta a Frain il 15 aprile 1688 al principe Maximilian Jakob Moriz von Liechtenstein: "La prego di farmi sapere se quello lì, che si è trattenuto presso il Cavalier Bernini per 16 anni, si chiami Fischer..."⁹. Sembra verosimile che Fischer abbia trascorso in Italia sedici anni, alcuni dei quali presso l'atelier di Bernini a Roma, e sia tornato a Graz e Vienna nel 1686.

L'insegnamento ricevuto da Fischer si avvale di un approccio alla storicità dell'architettura attraverso un'indagine sul linguaggio, peculiare dell'ambiente di San Luca e delle sperimentazioni dei diversi *concorsi* accademici. L'impiego di materiali-citazioni, è paradigma per la ricostruzione della forma, ambivalente, costitutivamente *storica* e progettualmente *con-temporanea*. Essa è allora *nel progetto* espressione di un'immagine svincolata dalla cronologia, che assumendo le molteplici figure della contemporaneità, cerca espressione poetica.

Si tratta di individuare i *paradigmi linguistico-poetici*, nel confronto con i quali Fischer è venuto costruendo il proprio linguaggio, sperimentato sia nei suoi progetti realizzati sia nel progetto di pratica teorica dell'*Entwurf einer Historischen Architectur*.

L'universalità e simultaneità della riflessione compositiva di Fischer si evidenzia nell'incontro *necessario* dell'*Entwurf* con Giovanni Battista Piranesi, Accademico di San Luca nel 1761.

L'*Entwurf*, come *montaggio mentale*, si inserisce nel complesso delle rappresentazioni universali dell'architettura, che ricostruisce lungo il filo dell'immaginazione produttiva monumenti antichi reinventandoli e producendone di nuovi. Ed è questo aspetto del lavoro fischeriano a esercitare un indiscutibile influsso sul laboratorio mentale di Piranesi,

8 Kieven 2008, 279-290; Bonaccorso 2009, 257-260; Schütze 2022, 15-31.

9 Wilhelm 1930.

tanto da divenirne una componente importante: esemplare in questo incontro la giunzione tra teoria e pratica.

Nella Prefazione al libro di Marco Folin e Monica Preti su Fischer von Erlach, Carlo Ginzburg rileva che la presenza nell'*Entwurf* di “un fondo ideologico... a funzione retorica, persuasiva, legittimatoria”, in piena esaltazione del presente, ossia delle “ragioni della modernità nel gran teatro della storia del mondo”¹⁰, va sottoposta al vaglio critico del sospetto poiché l’uso inflazionato della categoria di modernità si sottrae alla riflessione sulla storicità.

È possibile che la ricerca fischeriana di una reinvenzione di monumenti antichi abbia acceso la curiosità di Piranesi ma anche esercitato una fascinosa influenza sulla sua formazione artistica, com’è evidente dalle sue stesse opere.

Tra le operazioni ideative che Piranesi concepisce della trans/formazione della città e dell’architettura, è significativo il principio progettuale del *montaggio*. Il punto di partenza di Piranesi è un caos originario, del tutto evidente nelle *Antichità Romane*, e in particolare nella cosiddetta *Tavola marmorea* di Roma.

Tutti gli elementi sono mostrati come frammenti in pianta e così fissati come cristalli di tempo. I contorni dei singoli frammenti incisi esaltano il carattere apparentemente casuale del taglio, e la materia lapidea di cui sono fatti quasi sporge nel gioco sapiente delle ombreggiature che li proiettano su un piano di supporto. Lo sfondo su cui per così dire sono riposti è uno sfondo neutro, indifferente, marcato da linee parallele regolari e continue. Tale montaggio rende disponibili i frammenti alla ricostituzione progettuale della *forma urbis*.

Il fatto che Piranesi parli nella didascalia di “monumenti antichi” instaura una complanarità con l’architettura storica che Fischer *progetta*. Essa è consapevolezza del significato e del valore dell’antico¹¹, quindi del monumento e più in generale del tema del monumentale, il quale non si esaurisce nei singoli monumenti, ne è piuttosto il principio. L’insieme del montaggio delle architetture costituisce i punti base per la struttura degli spazi urbani, che possono avere carattere poetico. Le

10 Ginzburg 2019, VII-VIII.

11 Riegl 1903, ed. it 1990, pp. 43-48.

architetture antiche rappresentano nel pensiero di entrambi indissolubilmente il paradigma, il materiale per l'invenzione di nuove architetture della riprogettazione della città.

Nella *Tavola marmorea* è visibile in posizione centrale la pianta morfologica di Roma, con i soli sette colli e il fiume Tevere; tutt'intorno frammenti di singole architetture. Così Piranesi evidenzia in due scale diverse la compresenza simultanea di natura e artificio, di morfologia e tipologia, anche in rapporto conflittuale. Le diverse parti della città, costituite da figure architettoniche intere o frammentate, sono montate insieme in maniera apparentemente casuale in una configurazione complessiva. In tal modo egli intende mostrare l'autonomia degli elementi architettonici dal contesto.

Questo caos originario è per lui inizio di un movimento ricostruttivo sulla base di un montaggio di singole figure, la necessità e la volontà di ricostruire un mondo magico: Roma per Piranesi, Vienna per Fischer. Questa ricostruzione si mostra strettamente legata al tema della reinvenzione, a una nuova combinazione di figure architettoniche, concepite come elementi in sé chiusi, non legati *a priori* al luogo, e che possono essere combinati secondo diversi ma precisi rapporti per dare forma a un luogo mentale definibile come *sovra-topico* e *etero-topico*.

La poetica è il montaggio, che esita in un'immagine di eccedenza dell'ordine, come appare in piena luce nella rappresentazione piranesiana del Campo Marzio: l'immaginazione diventa la base della teoria architettonica. La reinvenzione del Campo Marzio è una costruzione per quantità date, dove ogni quantità corrisponde a un'architettura in sé, un'architettura *assoluta* in quanto parte isolabile dall'intero complesso. Il Campo Marzio si presenta come una grande *macchina* che può combinarsi in maniera stratificata con la città: viene sottolineata sia la necessità di rapporto fra singole parti sia la necessità di rapporto all'interno di ogni parte e nella relazione tra parte e tutto.

La ricostruzione piranesiana del Campo Marzio va oltre l'immagine leibniziana dell'Architetto della macchina dell'universo¹². Secondo Manfredo Tafuri "la *mescolanza* piranesiana, enunciata nel *Discorso*

.....

12 Il riferimento è al § 87 della *Monadologia* di Gottfried Wilhelm Leibniz, scritto durante il soggiorno a Vienna tra 1712-14.

apologetico ed esemplificata nei bricolage delle sue composizioni o nelle decorazioni murali per il Caffè degli Inglesi, completa l'operazione iniziata con le *Carceri*, proseguita nel *Campo Marzio* e nelle tavole che accompagnano il *Parere*" e questa operazione sfocia nella costruzione "di quel "manifesto" teorico per eccellenza che è l'altare di Santa Maria del Priorato. Lo spazio distrutto lascia il posto alle "cose". E queste non sono più, come nella teorizzazione di Leibniz, condizioni dello spazio, bensì si presentano in tutto l'ermetismo del loro vuoto oggettuale"¹³.

Tale costruzione avviene in virtù di una sorta di principio monadologico, fondamento di una città immaginaria, in base al montaggio del rapporto tra unità astratta e unità parziale: una ricostruzione che opera il montaggio di un universo continuo/discontinuo, dove alla topografia naturale si sovrappone e contrappone la topografia artificiale.

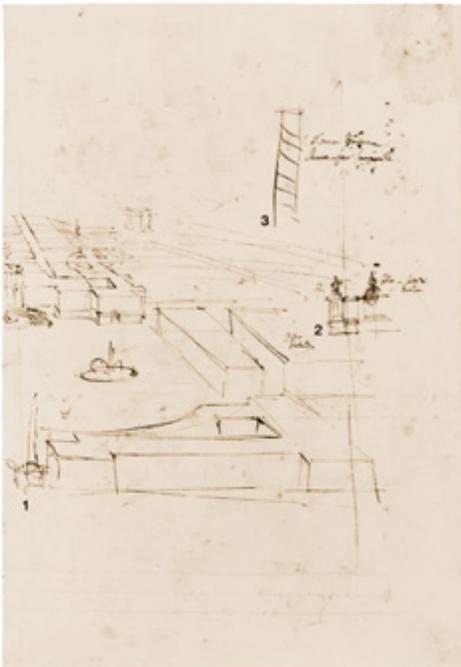
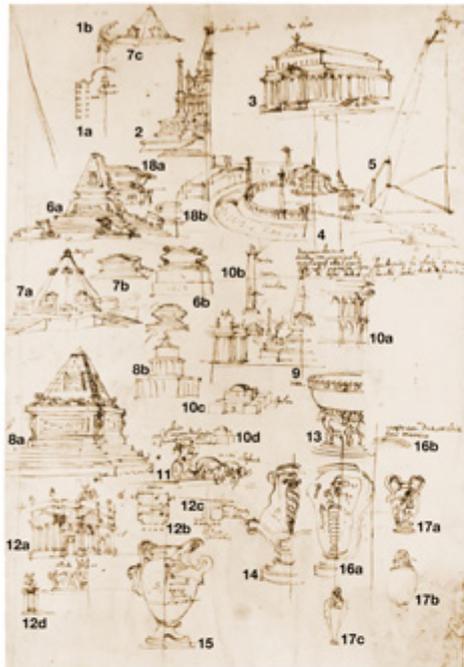
C'è, nella multiforme produzione artistica e incisoria di Piranesi, un tema comune: l'interpretazione e la trasposizione dell'architettura, antica o d'invenzione, per mezzo di esercizi di immaginazione sempre più innovativi. Piranesi ama la grandiosità dell'architettura romana antica, le sue possenti rovine cariche di potenza misteriosa. Egli oppone a una visione per così dire metastorica dell'antico, fissato una volta per tutte come epoca astrattamente ideale, un approccio alla storia intesa come continuo cambiamento e successione di fasi diverse, spesso drammaticamente in contrasto.

Nell'affrontare ora la lettura piranesiana dell'*Entwurf* (ca. 1742), sono due i fogli con schizzi (recto e verso) conservati presso la Morgan Library di New York¹⁴, che mostrano lo studio diretto e approfondito da parte di Piranesi dell'*Entwurf*, di cui egli è venuto a conoscenza attraverso Nicola Giobbe, che apriva la sua biblioteca ai giovani artisti. Questi fogli raffigurano copie di dettagli e parti di monumenti presenti nel lavoro di Fischer.

L'analisi degli schizzi evidenzia sul recto del primo foglio (1966.II:17) la sistematicità con cui Piranesi copia i monumenti scelti iniziando dalla parte in alto dell'angolo a sinistra del foglio per continuare poi verso il

.....
13 Tafuri, 1980, 72-73.

14 Denison / Rosenfeld / Wiles 1993, 40-42; Stampfle 1978, 22-25; Wilton-Ely 1978, ed. it. 1994, 19; Nierhaus / Husty 2023 312-313.



G. B. Piranesi, due fogli di schizzi (1966.11:17 in alto, 1966.11:18 in basso, recto e verso), ca. 1742, che riprendono motivi dell'*Entwurf einer Historischen Architectur* di J.B. Fischer von Erlach, la numerazione inserita da G. Rakowitz corrisponde all'analisi condotta nel testo.

The Morgan Library & Museum New York; Archivio Gundula Rakowitz.

basso¹⁵. Spesso Piranesi riproduce accuratamente il motivo centrale della tavola che gli interessa, sfruttando l'asse di simmetria e di conseguenza la metà speculare di alcune composizioni. Architetture urbane si compongono a vasi, in una polifonica compresenza di scale e sguardi. Leggendo volutamente in modo didascalico la probabile sequenza della successione degli schizzi piranesiani, si può constatare i seguenti riferimenti:

- 1a il Tempio di Giove (I, V): "statua di Giove". Piranesi liberamente disegna il tempio in pianta, anche se nell'incisione fischeriana esso è rappresentato in assonometria con parti sezionate.
- 1b un dettaglio della trabeazione del Tempio di Giove (I, V).
- 2 il Mausoleo d'Artemis (I, VI): "cochio con cauali".
- 3 il Tempio di Diana a Efeso (I, VII): "a Dio".
- 4 il Tempio di Ninive (I, X): "naumachia/naumachia/ornata con principali/palazzi alle parti/e nel mezo e sopra frontispici li soliti ornamenti di trofei Statue, e Cauali, Cochi tirati da Cauali".
- 5 una delle due piramidi del re Moeris (I, XI).
- 6a la piramide della tomba del re Sotis (I, XIII).
- 6b un sarcofago a destra della tomba del re Sotis (I, XIII).
- 7a una delle meravigliose piramidi della città di Tebe (I, XIII): "tempio".
- 7b un sarcofago a sinistra della suddetta piramide (I, XIII).
- 7c una piccola piramide (I, XIII).
- 8a una tomba egiziana vicino a Cairo (I, XV).
- 8b un alzato di un'architettura a pianta centrale (I, XV). Piranesi schizza liberamente due file di colonne sovrapposte anche se nella rappresentazione fischeriana ne esiste solo una.
- 8c un sarcofago a destra della suddetta tomba egiziana (I, XV).
- 9 l'obelisco di Marcus Aurelius e Lucius Verus a Corinto (I, XX): "trofei", con una colonna monumentale e un tempio con cupola sulla sinistra dell'obelisco e non, come invece nella incisione fischeriana, sulla destra.
- 10a un frammento dell'acquedotto di Cartagine (II, II). Piranesi usa una parte della sezione verticale come prospetto.
- 10b una colonna monumentale (II, II): "dorico/senza/inuoltar/lira".

.....

15 Dufour Denison 1998.

- 10c un'architettura a pianta centrale con cupola (II, II): "Apoleo".
- 10d un'architettura a pianta centrale con cupola (II, II), di cui nell'*Entwurf* è rappresentata solo una metà speculare.
- 11 un cocchio tirato da due elefanti, dettaglio della tavola che illustra l'arco trionfale sopra il ponte di Augusto (II, III): "cochio con l'imperator dentro/e fama sopra che l'incorona/a sei elefanti".
- 12a l'arco trionfale di Catulo e Mario a Orange (II, V): "trofei". Piranesi aggiunge liberamente decorazioni al di sopra dell'arco come vasi/trofei e una statua equestre.
- 12b la pianta della metà speculare del suddetto arco trionfale secondo l'asse di simmetria (II, V): "arco/arco".
- 12c una parte della pianta (quadrata) secondo i due assi di simmetria dell'arco trionfale di Domiziano (II, V): "arco e pure/nella fronte/elefanti/con cochio".
- 12d dettaglio dell'arco trionfale di Settimio Severo (II, V): "soldato".
- 13 il cosiddetto vaso "il mare di metallo" del Tempio di Salomone (V, I): "rose".
- 14 un vaso egiziano di porfido (V, 2, vaso sinistro), di cui è disegnata solo la metà speculare.
- 15 due vasi egiziani di porfido (V, 3, vaso sinistro e vaso destro), disegnati in modo che le due metà speculari formano un unico vaso, con la scritta sul vaso di destra: "animal/egizio/virile/alla ueta".
- 16a due vasi egiziani (V, 4), disegnati in modo che le due metà speculari formano un unico vaso.
- 16b il bordo superiore di un vaso (V, 4): "uaso con due rechie/per manico".
- 17a un vaso egiziano del Cardinale Chigi (V, 5, il primo a sinistra A).
- 17b un vaso egiziano del Cardinale Chigi (V, 5, il secondo a sinistra A).
- 17c Osiride (V, 5, il secondo a destra).
- 18a un sarcofago degli antichi greci (V, 6, a sinistra).
- 18b un sarcofago degli antichi greci (V, 6, a destra).
- Da questa analisi degli schizzi risulta evidente che Piranesi non è interessato a riprendere la posizione esatta dei singoli elementi delle rappresentazioni fischeriane, ma piuttosto a cogliere la composizione stessa dei vari elementi, forme e figure. Quindi lo interessano, oltre che l'unità generale del monumento anche e in misura forse maggiore le singole parti di esso. Tali parti raffigurano temi e motivi compositivi

come la colonna, la piramide, il sarcofago, la tomba, il vaso ecc.

Il verso del suddetto foglio (1966.II:17) mostra invece schizzi che riprendono le seguenti opere inventate da Fischer e rappresentate nel quarto libro dell'*Entwurf*.

1 la parte destra della metà speculare del secondo progetto fischeriano per il castello e giardino di Schönbrunn a Vienna (IV, III).

2 frammento di un recinto con decorazioni, probabilmente appartenente al giardino del Palazzo del Principe Trautson a Vienna (IV, VII, disegnato da Joseph Emanuel Fischer): “per/Gastaldo” (?), “bale a fetta di/melon” (questo motivo è stato aggiunto liberamente da Piranesi, in quanto non presente nella tavola dell'*Entwurf*).

3 frammento del fusto di una colonna monumentale. Probabilmente Piranesi (ricordando la Colonna Traiana) riprende questo motivo dal prospetto della chiesa di S. Carlo di Fischer a Vienna (lib. IV tav. XII): “colona traiana/serve per campanile”.

Esaminando ora il recto del secondo foglio di schizzi piranesiani (1966.II:18) si può riconoscere:

la la parte sinistra della metà speculare del Mercato di Traiano (II, VII), che mostra da sinistra a destra i seguenti elementi compositivi: l'Arco Trionfale (in Fischer D): “cochio tirato da cauali/trofei (cancellato)/et fama che incorona — ... trofei/[v] ari rilevi”; una parte del complesso architettonico vicino alla Basilica Ulpia (in Fischer B): “trofei/cochio”; la Basilica Ulpia (in Fischer A): “due cauali/tenuti da un/soldato/sopra”; la Colonna Traiana Trionfale (in Fischer C): “stua [statua] del/imperatore”; una fontana e in primo piano una statua equestre (in Fischer F).

1b la metà speculare della pianta del Foro/Mercato di Traiano. Piranesi ricostruisce la pianta (importante per la comprensione dell'unità compositiva) che non è rappresentata nell'*Entwurf*: “arco”.

2a il “Vase de Dieux marins” (V, 8, vaso destro).

2b il “Vase de Bacchantes” (V, 8, vaso sinistro).

3a un vaso greco dedicato ad *Aesculapio* (V, 10, vaso destro).

3b un vaso greco dedicato ai *Ludi Scenici* (V, 10, vaso sinistro).

4a un vaso dedicato ai cosiddetti *Meer - Tritonen* (V, 11, vaso destro?).

4b un vaso dedicato alla dea Galathea (V, 11, vaso sinistro).

Il verso del secondo foglio (1966.II:17) mostra:

1 frammento architettonico con colonne (IV, XVII, primo piano a sinistra).

2 vista prospettica di una scalinata con vasi e fontane in primo piano, e con una fila di cipressi nel giardino verso una villa di diporto (*Lust-Gebäude*).

Esistono altri due fogli di disegni (in penna e inchiostro grigio, con tracce di grafite) presso la Morgan Library¹⁶ diversi dai due precedenti e probabilmente eseguiti dalla bottega di Piranesi che mostrano ognuno un vaso rappresentato nell'*Entwurf* nel libro V intitolato *Divers Vases Antiques, Aegyptiens, Grecs, Romains, Modernes avec Quelques uns de l'invention de l'Auteur*. Un disegno (1966.II:124) rappresenta il vaso *Culte d'Ibis* sulla tavola 3 “Due vasi egizi di porfido di quattro spanne di altezza appartenenti a Marchese del Carpio, viceré di Napoli. A. 1685”, la cui metà speculare Piranesi ha schizzato (in penna e inchiostro marrone) sul recto del foglio 1966.II:17. L'altro disegno (1966.II:125) sulla tavola 8 “Due vasi greci e il Tempio chiamato dei buoni dei ad Atene” mostra il *Vase de Bacchantes*, la cui metà speculare Piranesi ha schizzato sul recto del foglio 1966.II:18. Il vaso possiede due manici a forma di serpenti senza testa intrecciati e mostra sul collo quattro nudi danzanti — tre baccanti con un satiro al centro. La rappresentazione dell'incisione nell'*Entwurf* del 1721 e nel *Manoscritto* del 1712 è più dettagliata. Va sottolineato che nel disegno preparatorio di Fischer, ora depositato presso la biblioteca universitaria di Zagabria insieme a tutti i disegni preparatori per l'*Entwurf*, sono rappresentate solo tre baccanti seminude senza satiro¹⁷.

Si può constatare che Piranesi assume l'*Entwurf* come materiale di studio per poi riutilizzarlo per le proprie invenzioni compositive. Senza cedere alla malia della prolessi, può ritrovarsi sin da qui la spoliazione della negatività del concetto di provvisorio che Friedrich Schlegel, in nome dell'utopia, porterà a termine, al contempo imparando — e insegnando — a “non vedere più nella frammentarietà dell'arte moderna la rottura e la frantumazione della totalità di un tempo”, ma — *poeticamente* — “le tracce del futuro, una promessa”¹⁸.

16 Cfr. il sito: The Morgan Library & Museum New York.

17 National and University Library in Zagreb 2023, 35-75; Kreul 2024.

18 Szondi 1974; ed. it. 2001, 263-264.

Bibliografia

Auernhammer 1956

Hans Aurenhammer, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Bergland, Wien 1956.

Benedikt 2008

Christian Benedik, *Der Codex Montenuovo des Johann Bernhard Fischer von Erlach*, in "Barockberichte", 50 (2008), pp. 308-311.

Bonaccorso 2009

Giuseppe Bonaccorso, *Un atelier alternative a quello di Carlo Fontana - la scuola del 'misterioso' Abraham Paris*, in Marcello Fagiolo, Giuseppe Bonaccorso, a cura di, *Studi sui Fontana. Una dinastia di architetti ticinesi a Roma tra Manierismo e Barocco*, Gangemi, Roma 2009, pp. 257-260.

Denison / Rosenfeld / Wiles 1993

Cara D. Denison, Myra Nan Rosenfeld, Stephanie Wiles, a cura di, *Exploring Rome. Piranesi and His Contemporaries*, MIT Press, Cambridge/MA-London 1993.

Dufour Denison, e. a. 1998

Cara Dufour Denison e. a., *The Master's Hand. Drawing and Manuscripts from the Pierpoint Morgan Library New York / Von Meisterhand. Zeichnungen, Partituren und Autographen aus der Pierpoint Morgan Library New York*, The Pierpoint Morgan Library, Gerd Hatje, Stuttgart 1998.

Fischer von Erlach 1721

Johann Bernhard Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architectur*, (Manoscritto 1712), Wien 1721.

Folin / Preti 2019

Marco Folin, Monica Preti, *Da Gerusalemme a Pechino da Roma a Vienna. Sul Saggio di architettura storica di J.B. Fischer von Erlach*, Panini, Modena 2019.

Ginzburg 2019

Carlo Ginzburg, *Prefazione*, in Marco Folin, Monica Preti, *Da Gerusalemme a Pechino da Roma a Vienna. Sul Saggio di architettura storica di J.B. Fischer von Erlach*, Panini, Modena 2019, pp. VII-VIII.

Hammarlund 2005

Anders Hammarlund, *Entwurf Einer Historischen Topographie*, in Andreas Kreul, a cura di, *Barock als Aufgabe*, Harrassowitz, Wiesbaden 2005, pp. 93-108.

Igl 1895

Albert Igl, *Leben und Werke Joh. Bernh. Fischer's von Erlach des Vaters*, Wien 1895.

Karner / Schütze / Telesko 2022

Herbert Karner, Sebastian Schütze, Werner Telesko, a cura di, *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) und die Baukunst des europäischen Barock*, Hirmer, München 2022.

Kieven 2008

Elisabeth Kieven, *Johann Bernhard Fischer von Erlach und die zeitgenössische Architekturausbildung in Rom. Abraham Paris (Preiß/Preuss) und Nikodemus Tessin*, in "Barockberichte", 50 (2008), pp. 279-290.

Kreul 2006

Andreas Kreul, *Johann Bernhard Fischer von Erlach. Regie der Relation*, Pustet, Salzburg-München 2006.

Kreul 2017

Andreas Kreul, *Die Menschen im Entwurf Einer Historischen Architectur von Johann Bernhard Fischer von Erlach. Bilder ohne Worte*, in Id., *Faits divers. Essays zur Kunst*, a cura di Feldman, Selmar, Salon, Köln 2017, pp. 12-41.

Kreul 2024

Andreas Kreul, *Die Barockbaumeister Fischer von Erlach. Bibliographie zu Leben und Werk*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2024.

Kreul 2024

Andreas Kreul, *Johann Bernhard Fischer von Erlach 1656-1723. Studien zu Werk und Rezeption*, Deutscher Kunstverlag, Berlin-München 2024.

Kunoth 1956

George Kunoth, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*, Schwann, Düsseldorf 1956.

Lorenz 1992

Hellmut Lorenz, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Artemis, Zürich-München-London 1992.

National and University Library in Zagreb 2023

National and University Library in Zagreb, a cura di, testi di Karić. Maja / Perkec, Marija / Vlašić Jurić, Vesna, *The drawings by Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Mury Salzman, Salzburg-Wien 2023

Neville 2013

Kristoffer Neville, *Fischer's Entwurf einer Historischen Architectur before 1720*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 59 (2010), pp. 87-101.

Nierhaus / Husty 2023

Andrea Nierhaus, Peter Husty, a cura di, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Residenz, Salzburg-Wien 2023.

Oechslin 1986

Werner Oechslin, *Fischer von Erlachs 'Entwurf einer Historischen Architectur'. Die Integration einer erweiterten Geschichtsauffassung in der Architektur im Zeichen des erstarkten Kaisertums in Wien*, in "Akten des XXV. Internationalen Kongresses für

Kunstgeschichte”, 7 (1986), pp. 77-81.

Oechslin 2023

Werner Oechslin, *Das grösste Buch - die grösste Geschichte. Fischer von Erlachs "Entwurf einer Historischen Architektur"*, Colmena, Basel 2023.

Polleroß 1995

Friedrich Polleroß, a cura di, *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien-Köln-Weimar 1995.

Polleroß 2007

Friedrich Polleroß, *Von redenden Steinen und künstlich erfundenen Architekturen. Oder: Johann Bernhard Fischer von Erlach und die Wurzeln seiner conceptus imagination*, in "Römische Historische Mitteilungen", 49 (2007), pp. 319-396.

Rakowitz 2016a

Gundula Rakowitz, *L'ineludibile domanda dell'Entwurf einer Historischen Architektur*, in J. B. Fischer Fischer von Erlach, *Entwurf einer Historischen Architektur*, trad. it. e cura di Rakowitz, Gundula, *Progetto di un'architettura storica. Entwurf einer Historischen Architektur. Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. XIX-XLIII

Rakowitz 2016b

Gundula Rakowitz, *Tradizione Traduzione Tradimento in Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Firenze University Press, Firenze 2016.

Riegl 1903

Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Braumüller, Wien-Leipzig 1903; ed. it. a cura di Sandro Scarrocchia, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Bologna, Nuova Alfa, Bologna 1990

Schütze 2022

Sebastian Schütze, *Fischer von Erlach in Italien. Schauplätze, Akteure, Medien*, in Karner Herbert / Schütze Sebastian / Telesko Werner, a cura di, *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723) und die Baukunst des europäischen Barock*, Hirmer, München 2022, pp. 15-31.

Sedlmayr 1956

Sedlmayr, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*, Wien 1976 [1956¹], ed. it. a cura di Giovanna Curcio, *Johann Bernhard Fischer von Erlach architetto*, Electa, Milano 1996.

Sladek 1995

Elisabeth Sladek, *Der Italienaufenthalt Johann Bernhard Fischers zwischen 1670/71 und 1686. Ausbildung - Auftraggeber - erste Tätigkeit*, in Polleroß, Friedrich, a cura di, *Fischer von Erlach und die Wiener Barocktradition*, Wien-Köln-Weimar 1995, pp. 147-176.

Sladek 1999

Elisabeth Sladek, *Johann Bernhard Fischer von Erlach (1656-1723)*, in Garms, Jörg, a

cura di, *L'esperienza romana e laziale di architetti stranieri e le sue conseguenze*, Istituto nazionale di studi romani, Roma 1999, pp. 9-33.

Stampfle 1978

Felice Stampfle, *Giovanni Battista Piranesi. Drawings in the Pierpont Morgan Library*, Dover Publications, New York 1978.

Szondi 1974, ed. it. 2001

Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosophie*, I-II, Suhrkamp, Frankfurt/Main 1974; ed. it. a cura di Roberto Gilodi, Federico Vercellone, *Poetica e filosofia della storia*, Einaudi, Torino 2001.

Tafuri 1980

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

Tamburelli 2013

Pier Paolo Tamburelli, *Fischer auf der Reise nach Stonehenge*, in "San Rocco", 8 (2013), pp. 146-159.

Tamburelli 2023

Pier Paolo Tamburelli, *Introduction*, in J. B. Fischer von Erlach, *Project of a Historical Architecture*, a cura di Maarten Delbeke, Pier Paolo Tamburelli, Humboldt Books, Milano 2023, pp. 3-5.

Tongiorgi Tomasi 1986

Lucia Tongiorgi Tomasi, *Il simbolismo delle immagini: i frontespizi delle opere di Kircher*, in Mariastella Casciato, Maria Grazia Ianniello, Maria Vitale, a cura di, *Enciclopedia in Roma Barocca. Athanasius Kircher e il Museo del Collegio Romano tra Wunderkammer e museo scientifico*, Marsilio, Venezia 1986, pp. 165-175.

Ventra 2019

Stefania Ventra, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento. Artisti, opere, strategie culturali*, Leo S. Olschki, Calenzano 2019.

Wilhelm 1930

Franz Wilhelm, *Bauherr und Architekt des Reitstallgebäudes zu Eisgrub. Ein Beitrag zur Frühzeit Johann Bernhard Fischers von Erlach*, in "Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte", 7 (1930), pp. 224-231.

Wilton-Ely 1978

John Wilton-Ely, *Piranesi*, Thames and Hudson Ltd., London 1978; trad. it. Augusto Rocca De Amicis, Electa, Milano 1994.

Pier Paolo Tamburelli

Personalmente, non mi sono mai posto il problema della “poetica” per quello che faccio come architetto.

1. *Che cosa è la poetica?*

Credo che la domanda che mi è stata posta faccia riferimento a una precisa idea di “poetica”, che credo sia quella di Benedetto Croce. Così, per questo intervento, ho provato a leggere un pochino Croce.

Non lo avevo mai letto prima e ora ne ho letto proprio poco.

Ho scelto il saggio su Ariosto del 1917. Qui di seguito ci sono le mie note di lettura, che fanno tutte riferimento all’edizione Laterza del 1968, dove il testo è ripubblicato assieme ai saggi su Shakespeare e Corneille. La copertina è grigia e bianca, con le scritte nere (Croce) su bianco e bianche su grigio (Ariosto, Shakespeare e Corneille).

Note dal saggio di Croce

«Motivo poetico dominante» p. 4

«Spirito animatore» (Croce attribuisce giustamente questa ricerca all’estetica romantica) p. 4

«Secondo il De Sanctis [...] Ariosto non ha nessun contenuto soggettivo da esprimere” “nessun motivo sentimentale» p. 6

«Non sarebbe stato poeta (...) perché il diletto dell’immaginazione appartiene all’ordine degli atti pratici» p. 7

«Vita di brav’uomo, e di pover’uomo» (in questo mi identifico) p. 15

«Sono pur lettere, confessioni, autobiografia, e non già pura poesia» p. 18

questa deve essere la distinzione tra poesia pura/ ecc. di cui ci parlavano al liceo

«[...] la grande macchina crociana, che discerne struttura e poesia, è proprio da spiegarsi come la geniale invenzione di un lettore laico, tardo-romantico e borghese, il quale, trovandosi di fronte un testo tanto tenacemente compromesso con una a lui inaccettabile ideologia, escogita la maniera, sbrigativa ma efficace, sofisticata ma pratica, di neutralizzare l'ideologia e di salvare intatta, ma adeguatamente neutralizzata appunto, e così tutta gagliardamente stravolta, la poesia».

E. Sanguineti, *Il realismo di Dante*, in E. Sanguineti, *Dante reazionario*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 282-83.

2. Autore

«Il cuore del suo cuore» p. 19

Mi interessa sapere cosa cela il cuore del cuore di Artigas? Di Stirling?
Di Grassi?

Invece certamente mi interessa la «diligenza di correttore e perfezionatore» p. 20

«L'artista non sarebbe artista se non fosse poeta, ossia non avesse un sentimento da elaborare» p. 27

2.1 Bonelli su Bramante

«un artista non può, in generale, perseguire nello stesso breve periodo un ideale figurativo come quello del Tempietto e contemporaneamente negarlo nei metodi e nei risultati, come si verifica nel Chiostro della Pace».

R. Bonelli, *Da Bramante a Michelangelo. Profilo dell'architettura del Cinquecento*, Neri Pozza, Venezia 1960, p. 19.

Il mutamento che interviene tra i chiostri di Sant'Ambrogio (1499) e il Chiostro della Pace (1504 EREXIT ANNO SALVTIS CRISTIANE MDIII) e poi ancora tra il Chiostro della Pace e il Tempietto di San Pietro in Montorio (1502 o 1508 o persino 1512) è tale che sembra impossibile ricondurre i diversi edifici ad un unico autore.

Eppure queste scelte sono del tutto consapevoli, come testimonia un passaggio inequivocabile di una lettera di Guglielmo della Porta a Bartolomeo Ammannati (circa 1569):

«Bramante Architetto affermava ch'a coloro che vengono mastri a Roma in questa professione, era necessario spogliarsi à guisa de i serpi

di tutto ciò ch'avevano altrove imparato, et ciò provava egli con l'esempio di sé medesimo, dicendo che prima ch'egli vedesse questa città si dava a credere di essere pittore et Architetto eccellente, ma che dopo haverla praticato molti anni s'avvide dell'error suo, il che fu cagione, che datosi a disegnare una gran parte de gl'edifitij antichi di Roma, di Tivoli, di Preneste et d'altri assai luoghi studiando, notando et imparando qualche cosa di nuovo ogni giorno, aperse la strada à l'antica buona et regolata Architettura».

Guglielmo della Porta, *Lettera a Bartolomeo Ammannati*; la lettera è parte del taccuino conservato a Düsseldorf, (per un'edizione della lettera, si veda W. Gramberg, *Die Düsseldorfer Skizzenbücher des Guglielmo della Porta*, Berlino 1964, I, pp. 122-128).

Questa lettera come manifesto di indifferenza stilistica (una cosa simile succede con le proposte tutte diverse e tutte uguali di Schinkel per la Friedrichswerdersche Kirche)

«I personaggi dell'Ariosto si prendono molte libertà verso sé stessi» (che condizione invidiabile, e come scriveva bene Croce) p. 50

3. *Forme di ironia*

(Ironia) «non bene determinata, perché è stata per solito riposta in una sorta di scherzo o di scherno, simile e coincidente con quello che l'Ariosto usava talvolta nel contemplare le figure e le avventure cavalleresche; e così è accaduto di restringerla e materializzarla a un tempo» p. 44

«Tutti i sentimenti, i sublimi e gli scherzosi, i teneri e i forti, le effusioni del cuore e le escogitazioni dell'intelletto, i ragionamenti d'amore e i cataloghi ecomiastici di nomi, le rappresentazioni di battaglie e i motti della comicità, tutti sono alla pari abbassati dall'ironia ed elevanti in lei [...]» p. 44

«Fallace osservazione [...] circa l'indifferenza e la freddezza osservatrice» p. 48

Io però non sono convinto che l'ironia di Ariosto elevi davvero come pare a Croce. A me pare che l'atmosfera sia più cinica, la scena più greve, la risata più grassa.

Ariosto, *Orlando Furioso*, Canto XV, 83

la testa e l'elmo dal capo gli tolse,

né fu d'Orrilo a dismantar piú lento.
La sanguinosa chioma in man s'avolve,
e risalse a cavallo in un momento;
e la portò correndo incontra 'l Nilo,
che riaver non la potesse Orrilo.

Quel sciocco, che del fatto non s'accorse,
per la polve cercando iva la testa:
ma come intese il corridor via tórse,
portare il capo suo per la foresta;
immantinate al suo destrier ricorse,
sopra vi sale, e di seguir non resta.
Volea gridare: – Aspetta, volta, volta! –
ma gli avea il duca già la bocca tolta.

Pur, che non gli ha tolto anco le calcagna
si riconforta, e segue a tutta briglia.
Dietro il lascia gran spazio di campagna
quel Rabican che corre a maraviglia.
Astolfo intanto per la cuticagna
va da la nuca fin sopra le ciglia
cercando in fretta, se 'l crine fatale
conoscer può, ch'Orril tiene immortale.

Fra tanti e innumerabili capelli,
un piú de l'altro non si stende o torce:
qual dunque Astolfo sceglierá di quelli,
che per dar morte al rio ladron raccorce?
– Meglio è (disse) che tutti io tagli o svelli: –
né si trovando aver rasoi né force,
ricorse immantinate alla sua spada,
che taglia sí, che si può dir che rada.

E tenendo quel capo per lo naso,
dietro e dinanzi lo dischioma tutto.
Trovò fra gli altri quel fatale a caso:
si fece il viso allor pallido e brutto,
travolse gli occhi, e dimostrò all'ocaso,
per manifesti segni, esser condotto;



Gustave Doré, *Orlando Furioso*, 1879.

e 'l busto che seguia troncato al collo,
di sella cadde, e diè l'ultimo crollo.

Burckhardt ha riconosciuto nella pittura di Piero della Francesca una simile «mancanza di una concezione più alta dei fatti rappresentati» (J. Burckhardt, *Il Cicerone*, Sansoni, Firenze 1963, p. 890).

L'arte di Piero viene tutta dopo un primitivo livellamento che riduce i fatti dipinti alla loro configurazione visiva più prosaica. L'arte di Piero è pittura e la pittura dipinge cose che si vedono. Da questo punto di vista è corretta l'osservazione di Worringer a proposito della «azione livellatrice del Rinascimento europeo» (W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Piper, Monaco 1912, p. 126). E su questo, aveva ragione persino Ruskin: Bramante propone «an architecture which so appealed not less to the lowest instincts of dullness than to the subtlest pride of learning» (J. Ruskin, *The Stones of Venice*, vol. III, Aldine, Boston 1890, pp. 67-68).

3.1 *Grammatica*

passione per la grammatica / pedanteria negli intellettuali provenienti dalle classi subalterne

non per nascita forniti di grazia

darsi una regola per sopperire a questa mancanza di un sentimento innato del bello

Nella sua analisi della *distinzione*, Pierre Bourdieu cita un trattato di cucina del 1931 che non potrebbe essere più chiaro: «Il cattivo gusto esiste [...] e le persone raffinate lo avvertono per istinto. Ma per coloro che non lo avvertono, è necessaria una regola»

(P. Bourdieu, *La distinzione. Critica sociale del gusto*, Il Mulino, Bologna 2001, pp. 67-68).

Vignola, Brahms?

4. *Volare basso*

[...] Meglio

sarebbe a voi come rondine volare basso, che come nibbio
altissime rote fare sopra le cose vilissime!

Dante, *Convivio*, IV, VI, 20

La deliberata svalutazione del poema contenuta nel titolo: *Commedia*.

Commedia come scelta di parte per Dante e per un “partito” all’interno della cultura italiana: il “partito della Commedia”. Antipatia per il titolo della Commedia espressa da molti commentatori (a partire dall’idea di Boccaccio di aggiungere “Divina” a limitare la scelta volutamente bassa di Dante.

G. Agamben, *Categorie Italiane. Studi di poetica*, Marsilio, Padova 1996, p. 27

L. Bellosi, *La pecora di Giotto*, Einaudi, Torino 1985

5. *Ma noi abbiamo una poetica?*

Qual è il nostro «Motivo poetico dominante»? Ce l’abbiamo lo «Spirito animatore»? Ce l’abbiamo «un sentimento da elaborare»? Da che parte è schierato il «cuore del nostro cuore»?

Abbiamo un gusto, un’idea di lavoro, un’idea di cosa sia l’architettura e di perché abbia valore culturale (all’interno di un preciso contesto)

Due definizioni per noi complementari, una di Giorgio Grassi, una di Joao Bautista Vilanova Artigas

gli edifici sono «insieme oggetto e rappresentazione delle regole che li governano»

G. Grassi, *Architettura lingua morta I*, in G. Grassi, *Scritti scelti*, Franco Angeli, Milano 2000, p. 247.

Jà Bramante tinha observado este dualismo. Seu projeto para São Pedro, em Roma, ele o definiu a *princípio como* — quatro colunas — os quatro Apóstolos, que sustentavam uma cúpola — o céu. A cúpola é o projeto da comunidade (vive no céu); sustentam-na, permitam-me a imágen, não colunas mas Apóstolos. Assim, o que vem definindo a arquitetura na história — pelo menos a da civilização que nós chamamos de ocidental — é o projeto que a sociedade se impõe e que o construtor representa em um edifício.

J.B. Vilanova Artigas, *Arquitetura e comunicação* (1970), in Id., *Caminhos da arquitetura*, Cosac Naify, São Paulo 2004, p. 135.

Angelo Torricelli

...proposizioni filosofiche, nomi di persone, accenni a casi storici, giudizi morali e politici e via dicendo, sono in poesia, nient'altro che parole, identiche sostanzialmente a tutte le altre parole, e vanno interpretate in questi limiti.

Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*, 1970

Non abbiamo neanche mai parlato, a proposito del nostro lavoro, di improvvisi folgorazioni; anche se è nella natura delle cose che, a forza di rompere le nostre teste, per giorni e giorni, su di un tema e con ogni cosa che sembri riguardarlo, possa profilarsi improvvisamente la speranza di approdare a un qualche risultato semplice e conveniente...»¹. Così scrivevano, trent'anni fa, Roberto Gabetti e Aimaro Isola. E se la ricerca della semplicità, dichiarata e riconosciuta nella sua ascendenza illuministica, veniva specificata nell'essere ispirata «a canoni di cultura e non solo a esigenze di funzione», rimaneva invece quasi sospeso quell'aggettivo: «conveniente» — etimologicamente: che si accorda — da cui vorrei partire, soprattutto tenendo conto che, in un passo precedente, gli autori avevano definito l'architettura come «arte tra le più difficili che vi siano». Con sincera precisione — e non senza quella elegante discrezione che sempre li ha contraddistinti — i due architetti torinesi fanno riferimento alla tradizione dell'architettura francese dell'Illuminismo, dalla quale proviene la stessa dichiarazione assoluta dell'architettura come arte; arte umanistica, intesa in quanto moderno corpus disciplinare; che trova nel disegno la possibilità di trascendere la propria «infelicità»; alla quale risulterebbe con-

.....
1 R. Gabetti, A. Oreglia d'Isola, *Almanacco delle nostre e delle altrui stagioni*, in Aa.Vv., *Almanacco Electa dell'architettura italiana*, Electa, Milano 1993, p. 9.

dannata dalla definizione vitruviana di «arte del costruire». Questa difficoltà segna la riflessione sull'architettura fino dalle prime espressioni di autocoscienza della modernità. L'Alberti definisce, prima dell'architettura, l'architetto, *constituendone* la figura e il ruolo («architectum ego hunc fore constituam...») e, senza dichiararlo, prende le distanze da Vitruvio già nel titolo *De re aedificatoria*, ove lo slittamento dal titolo vitruviano comunica – appoggiandosi all'etimologia – che il suo trattato riguarda il pensare e fare sedi per l'uomo, dimore appropriate al doversi esprimere e abitare nel presente, esaminando le opere antiche con filologica acribia non per imitarle, ma per carpire i segreti delle *rime* che le informano².

Elevare l'uomo, secondo la concezione umanistica, comporta farlo abitare poeticamente.

Di fatto si affaccia qui l'idea che nella mente dell'architetto possa trovare spazio un *pensiero poetante*³ che sia comparabile con quello dei filosofi e dei letterati. Ma perché questo *pensiero poetante* potesse liberamente dispiegarsi, si dovettero sciogliere molti vincoli. Il rapporto con la natura è uno di questi. Circa negli stessi anni di fine Settecento, Boullée scrive *Architecture. Essay sur l'Art*; Goethe i saggi *Architettura e Semplice imitazione della natura, maniera, stile*. Boullée afferma che l'architettura non può imitare la natura, ma può invece metterla «in opera», imitandone non le forme, ma i procedimenti; Goethe inaugura la concezione di un equilibrio tra natura e arte, congiunte e al tempo stesso distinte, unite da una solidarietà originaria, ma separate nella loro rispettiva autonomia⁴; anch'egli introduce il tema del procedimento trattando lo stile come «imitazione formatrice» del bello, come «facoltà formativa» e «forza attiva», cioè impulso d'azione. Quanto ai temi dell'utilità e dell'organicità formale delle opere, Boullée si affranca tanto dall'*utilitas* vitruviana, quanto dalla *concinnitas* albertiana, finalizzando il suo «ben fare» al «genere di architettura

2 Cfr. M. Cacciari, *La mente inquieta, Saggio sull'Umanesimo*, Einaudi, Torino 2019.

3 Cfr. G. Contessi, *Scritture disegnate. Arte, architettura e didattica da Piranesi a Ruskin*, Dedalo, Bari 2000.

4 Questo concetto costituirà, nel 1908, l'*incipit* del saggio di W. Worringer, su «astrazione e empatia».

fatto con le ombre»⁵ — una scoperta artistica che mi appartiene — ove la scelta stessa delle modalità del disegno apre alla composizione per «pezzi» formalmente compiuti — si tenti un plausibile parallelo con le *stanze*, nella poesia — accantonando l'ossessione per l'organica gerarchia delle parti-elementi modellata sul riferimento obbligato al corpo umano. Goethe si dichiara debitore della *Critica del giudizio* di Kant, distinguendo scopo ed effetto delle opere d'arte: come gli organismi della natura esistono per sé e non per l'uomo, così l'artista mira all'esistenza dell'opera, alla sua essenza, e non al suo effetto sugli altri. Tuttavia sarebbe fuorviante ridurre lo straordinario apporto degli architetti nell'Età della Ragione entro la categoria delle utopie, quasi che il *pensiero poetante* espresso nei loro disegni e nelle non numerose opere realizzate o sopravvissute, non fosse in rapporto con la realtà. L'autonomia della disciplina e il superamento della concezione della mera utilità come scopo dell'architettura, non esclude la finalità dei progetti, la loro destinazione e il loro rapporto con la società, la cultura, la città. Ledoux pubblica nel 1804 il primo tomo del suo trattato, illustrato dai propri progetti, con il titolo: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation*, quasi a sottolinearne il carattere e la consistenza di corpus disciplinare⁶ orientato a stabilire nuove forme per l'architettura e la città, concepite in coerenza con una visione del mondo resa possibile da apporti culturali molteplici, peraltro non sempre valutati appieno⁷.

.....

5 Cfr. H. Sedlmayr, *Perdita del centro* (1943), Borla, Torino 1967, p. 38, ove cita un'osservazione di E. Jünger sulla forma messa in valore dalle ombre.

6 Il frontespizio dell'opera riporta la citazione da Orazio: «*Exegi monumentum*».

7 Se a Emil Kaufmann spetta il merito di aver interpretato in questa accezione i progetti degli architetti francesi (Boullée, Ledoux, Lequeu), si deve notare come Kaufmann, da storico dell'arte e dell'architettura, tratti prevalentemente la rivoluzione nel linguaggio e le scelte a favore di paratassi e volumi puri in chiave di autonomia dell'arte; ma trascuri il peso del pensiero e delle strategie politico-amministrative dei fisiocratici; in primis nell'immaginare città diradate, atte all'introduzione di architetture a grande scala, e territori punteggiati da imponenti fabbriche di iniziativa statale-reale. Le idee e le forme di cui sopra sono anticipatrici delle trasformazioni otto-novecentesche, che a lungo la storiografia dell'architettura moderna ha reputato iniziate in concomitanza con la rivoluzione industriale e determinate sia dai nuovi materiali, sia dalle nuove tecniche di costruzione. Al contrario, gli studi più impegnati dei progetti di architettura dei grandi artisti del tardo Settecento evidenziano come essi vadano intesi nella loro qualità di

Il sommario e lacunoso excursus fin qui proposto lungo sentieri tutt'altro che lineari è motivato essenzialmente dall'esigenza di cercare alcuni appigli sicuri entro un terreno insidioso, quello cioè assegnato dal tema di questi incontri. Difatti tale excursus ci rende consapevoli che, da Alberti a Boullée, il compito dell'architetto è dare forma artistica alla costruzione, rendendosi dichiarata l'autonomia disciplinare dell'architettura come arte; condizione, questa, che, poggiando sul primato del disegno, la pone in posizione paritetica rispetto alle altre arti (pittura e scultura) compresenti nelle accademie; e che costituisce fattore imprescindibile per poter parlare di poetica dell'architettura e, più ancora, di una sua suscettibilità a farsi poesia. Per inciso, la poesia esprime contenuti in forma poetica ed è il pensiero filosofico e critico intorno alla forma poetica quello che motiva gli stessi trattati di poetica e la loro duratura incidenza; si pensi all'*auctoritas* esercitata da quello di Aristotele. Per l'architettura, come del resto per le arti visive o per la musica, si può parlare di poesia solo in senso traslato. Pertanto è più «conveniente» parlare di *artisticità* dell'architettura e, forse sì, del *pensiero poetante* che tale artisticità sospinge. Fondamentale risulta, da questo punto di vista, il rapporto con la tradizione disciplinare e i modi attraverso i quali si attua. Ad esempio, tornando al punto da cui sono partito, l'aggettivo «conveniente» di Gabetti e Isola sintetizza l'appartenenza a un *milieu* culturale e artistico — e la confidenza assoluta con i lasciti depositativi — che non richiede enfasi particolare nel teorizzare quanto è insito nella «natura delle cose» di architettura. Il «ben fare» è certamente ereditato dagli architetti-artisti francesi (ma pure da Antonelli); e tuttavia riesce a incorporare anche le più varie abilità artigianali e tecniche di cui Torino è ricca, non rompendo i ponti né con il retaggio del sensismo, né con una sorta di vulgata sabauda dell'*einfihlung*. Se, anche implicitamente, affiora la teoria, essa richiama l'invito di Eugenio Montale a favore della ricerca di una poesia che deve «farsi prosa senz'essere prosa»⁸.

.....

anticipazioni, per luoghi reali, di opere con forme e dimensioni che forzano le tecniche tradizionali della costruzione, quasi alludendo alla necessità di innovazione.

8 Da E. Sanguineti, *Ideologia e linguaggio*, Feltrinelli, Milano 1965, p. 51.



Donato Bramante, Canonica di Sant'Ambrogio a Milano, 1492-1499.

Molto diverso è il modo con cui Aldo Rossi si appropria di Boullée, traducendo l'*Essay* e scrivendo una straordinaria introduzione, nella quale il procedimento dell'auto-immedesimazione gli consente di scoprire il «razionalismo esaltato» nei progetti di Boullée e di delineare una teoria della composizione che è, più propriamente, una filosofia dell'architettura espressa in termini autobiografici; una filosofia intesa come opera d'arte personale, secondo un'accezione che accomuna alcuni poeti, da Hölderlin a Leopardi e, molto prima ancora, Guido Cavalcanti;

e che diviene pietra di base della poetica di Aldo Rossi, per la quale i termini antitetici di razionalità ed esaltazione vengono compresi e portati a sintesi: conoscenza razionale e visione sentimentale del mondo; una sintesi che si compie a partire dalla quotidianità, dalle cose viste, vissute e riaffioranti dallo scrigno della memoria, attraverso l'azione di quello che Karl Jaspers definisce «entusiasmo», rinvenendone concetto e senso nei miti greci e nell'etimologia.

Seguendo il filo degli argomenti proposti, reputo che vi siano forti rischi di ambiguità e di possibili equivoci nell'affrontare in modo diretto, il tema della poeticità delle opere di architettura.

È pur vero che esse possono destare emozioni o incanto o stupore, ma questo accade per tutte le arti, oltre che per gli spettacoli della natura (si pensi alla categoria estetica del sublime); in estrema sintesi non ritengo sia l'effetto quello di cui è utile discutere, confidando nella poesia quasi essa fosse, per l'architetto, un fine da prefiggersi o un traguardo da inseguire *toutcourt*. Ciò vale in particolare nella condizione attuale, caratterizzata dall'invasione soggiogante di immagini che mirano alla persuasione e al successo di un effetto immediato e iperbolicamente personalizzato⁹, cui viene meno ogni rapporto con l'«esperienza» e qualunque riscontro con la realtà, così come il confronto con fondati punti di vista critici. Ciascuna arte, peraltro, mette a punto e utilizza procedimenti suoi propri, che pure possono essere trasposti, basti pensare alla lezione di Sklovskij e a quale influsso la sua analisi formale dell'artificio creativo, in letteratura, abbia esercitato nelle arti visive e in architettura. Ancora, siamo troppo debitori nei confronti di Paul Valéry per non rimanere convinti che ogni discussione sulla forma è sterile, qualora non si comprenda lo spessore del lavoro che conduce alla forma, non ci si concentri più sull'«azione che fa» piuttosto che sulla «cosa fatta». Per inciso, solo il lavoro paziente può far scattare «improvvisamente la speranza...» di cui scrivono Gabetti e Isola.

Anche per discutere di artisticità di queste forme occorre recuperare il senso di autenticità, quell'essere espressive della nostra vita, nella sua interezza, come insegna Ernesto N. Rogers. Perciò, allora, insisto sul valore insostituibile di quei fogli disegnati sui quali sono scritte pagine di vita delle forme figurative, talvolta riuscendo a essere la premessa e l'annuncio di parole di pietra; sempre comunque concorrendo a una costruzione che è, di fatto, una scrittura preziosa, quella dell'architettura come disciplina artistica, espressione di *pensiero poetante*.

Vorrei concludere tentando qualche accenno a un tema che appare

.....

9 Contro l'eccesso di «originalità» personale si fa strada, negli anni '20 del Novecento, l'istanza verso la spersonalizzazione dell'arte; concetto su cui convergono autori come Eliot («...il poeta non può arrivare a questa spersonalizzazione senza abbandonarsi totalmente all'opera da fare...») e, seppure distanti da Eliot e tra loro, Florenskij e Bontempelli.

ineludibile, pur se di fatto viene generalmente evitato; intendo quello che si presenta con la domanda se esistano criteri di giudizio sull'artisticità delle opere di architettura, o quantomeno se essi possano essere oggetto di discussioni e approfondimenti liberi dalle imposizioni che le logiche dei diversi mercati dominanti impongono; e ancora se, in qualche misura, alcuni criteri possano essere perfino condivisi. Anche se il mio punto di vista trapela tra le righe già fin qui scritte, cerco di spingermi di qualche passo oltre, pur senza, ribadisco, alcuna pretesa di assolutezza, ma solo traendo spunto da qualche citazione. T.S. Eliot sottolineava il concetto di «espressione di un sentimento significativo..., che ha vita nella poesia e non nella storia del poeta»¹⁰, indicando che a ogni artista è richiesto di essere consapevole della tradizione di cui è parte. Nel suo essere necessariamente portatore di qualcosa di nuovo, non mette fuori gioco la tradizione — «nulla va mai in pensione» — ma, anzi, getta nuova luce su di essa, si concatena innovativamente a opere che l'hanno preceduto. In questo senso la sua attualità si pone al di fuori di uno stretto (e sospetto) rapporto con la moneta corrente nel suo tempo, ma anzi l'artista compie proiezioni sul passato e anticipazioni di futuro nei termini dell'«anacronismo»¹¹; si tratta del montaggio di frammenti che, nel dialogo immaginario intuito da Friedrich Schlegel, si svolge in tempi eterogenei, dando origine a catene o corone di frammenti¹². Edoardo Sanguineti ha affermato, se ricordo bene in un'intervista, che «si scrive poesia soprattutto per antipatia»¹³, esprimendo causticamente una condizione, quella attuale degli intellettuali e degli artisti,

.....

10 T.S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* (1919), ora in Id., *Il bosco sacro*, Bompiani, Milano 1967, p. 80.

11 Cfr. in particolare, G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini* (2000), Bollati Boringhieri, Torino 2007.

12 Cfr. A. Vidler, *Il perturbante dell'architettura. Saggio sul disagio nell'età contemporanea* (1992), Einaudi, Torino 2006, p. 59.

13 Oltre alla nutrita saggistica e al riferimento obbligato ad autori — P.P. Pasolini in primis — riguardo ai temi poesie e antipoesia, lirismo e antilirismo, un significativo apporto è quello sull'ibridazione tra poesia e prosa, nel lavoro di scrittori tra i quali, in particolare, V. Magrelli.

che ritengo si attagli all'operare in architettura, soprattutto per quanto riguarda le motivazioni che lo alimentano. Difatti pare del tutto illusorio riferirsi a visioni del mondo o perfino a riesumazioni dello *zeitgeist* di cui siamo stati abituati a credere fossero espressive le opere dei maestri del Novecento. È indubbio che l'idea umanistica di unità tra cultura, arti e società risulta oggi fortemente incrinata, se non rimossa. Ritengo tuttavia che il pur ineludibile disincanto, cui siamo indotti per forza di cose, non escluda l'impegno, sollecitando quindi all'opera di architettura la presa di posizione critica, per la quale un'efficace scintilla è proprio l'antipatia per l'ovvietà, che diviene volgarità.

Elisa Valero Ramos

Parlare di poetica in architettura è senza dubbio qualcosa di delicato. La poetica, l'estetica e la bellezza sono stati oggetto di diversi approfondimenti, anche contrastanti, a seconda del contesto storico, culturale e filosofico nel quale venivano affrontati.

Per rendersene conto non serve tornare indietro sino al *pulchrum* aristotelico, trascendentale dell'essere, ma basta osservare quanto è stato teorizzato a riguardo negli ultimi cento anni. Nel riflettere sulla poetica in architettura si potrebbe analizzare l'influenza che ebbe Romano Guardini sul pensiero estetico di Mies van der Rohe, o quella delle avanguardie sull'opera di Le Corbusier, anche se per chi si dedica alla pratica dell'architettura, e non alla teoria, questi approcci potrebbero rivelarsi pericolosi come delle sabbie mobili.

Con pragmatismo mi limiterò a riportare ciò che il dizionario definisce come poetica, per poterlo applicare nella maniera più diretta possibile al campo di studio che ci compete.

Poetica: Insieme dei principi o regole di un determinato genere letterario o artistico. Sinonimo di poesia. Genere letterario inteso come una manifestazione della bellezza o del sentimento estetico per mezzo della parola, in versi o in prosa¹.

Se accettiamo che l'architettura rientri tra i generi artistici, la poetica sarà allora l'insieme dei principi che la regolano per arrivare a raggiungere la manifestazione della bellezza, parola scomoda ai giorni

.....
1 Real Academia Española, *Poética*, Diccionario de la lengua española (23ª edizione) [trad. it. dell'autore].

nostri, o del sentimento estetico. Le parole in se non sono poetiche: è l'ordine che le unisce, il preciso rapporto che le lega, a renderle poetiche. Stabilendo ancora un'analogia con il genere letterario si potrebbe aggiungere che l'architettura si esprime in versi quando rispetta le regole formali di composizione, come nell'architettura classica di qualunque epoca; o si esprime in prosa, quando gode di una maggiore libertà formale e non è regolata da regole compositive, come accade ad esempio nell'architettura vernacolare.

L'architetto romano del I secolo Marco Vitruvio Pollione definì alcuni principi generali dell'architettura, *venustas, firmitas, utilitas*, comuni a tutte le epoche. Tuttavia se ne dovrebbero aggiungere altri ancora, specifici di ciascun momento storico. Nelle circostanze in cui stiamo vivendo di crisi ecologica, globalizzazione e di transumanesimo oserci dire che esiste un principio in particolare che risulta di estrema urgenza: *sin ética no hay est-ética* come neanche può esistere *po-ética*.

L'idea non è nuova, se pensiamo che il legame inseparabile tra etica e bellezza è stato già studiato in passato. È stato infatti argomentato da Aristotele nell'*Etica Nicomachea*, da Immanuel Kant che lo relaziona con la morale attraverso il concetto del sublime, da Friedrich Nietzsche che fonda l'etica nell'estetica dell'esistenza, sino a Simone de Beauvoir che ritiene la bellezza una forma di resistenza contro le norme e convenzioni sociali oppressive, via per la libertà e l'autenticità, basi dell'etica.

Negli ultimi decenni abbiamo potuto constatare come qualunque intervento nel campo dell'architettura o dell'ingegneria, o qualunque trasformazione del territorio, condotta senza un'etica ambientale, sociale, economica diventi qualcosa di distruttivo. La limitatezza delle risorse e il sovra sfruttamento del pianeta minacciano la sopravvivenza di molte specie e le speranze sulla qualità di vita delle prossime generazioni, specialmente di quelle che vivono in condizioni più svantaggiate.

Il pianeta esausto reclama un cambio urgente di attitudine. La cultura imperante dell'usa e getta, l'obsolescenza programmata, il consumismo irresponsabile possono anche dar luogo ad una architettura considerabile di lusso ma non possono certo condurre ad un'autentica bellezza. La gratuità e la bellezza che possono caratterizzare l'architettura ruotano attorno al concetto di etica.

L'architettura etica inizia riconoscendo le leggi della natura e sfruttandole a suo favore. Quando l'architettura rispetta la natura risponde in forma ordinata ai bisogni dell'essere umano e lo aiuta a costruire una società sana e armoniosa. È un antidoto contro l'individualismo. Ci rende coscienti della necessità della condivisione, dato che risorse come aria, acqua, lo strato di ozono e la ricchezza della biodiversità appartengono a tutti e tutti dobbiamo prendercene cura. Oggi potremmo definire l'architettura etica come quella che, a qualunque scala operi, sceglie di preservare la bellezza del pianeta, del territorio piuttosto che introdurre la propria.

Una riflessione attenta sul significato dell'etica in architettura consente di indicare tre caratteristiche che la definiscano.

Ribellione

La ribellione è una manifestazione di libertà intellettuale che non si piega alla dittatura del convenzionale né si accontenta di ciò che è già noto, al contrario esplora sentieri sconosciuti.

In architettura questa ribellione si realizza in forma pacifica ma attiva, fornendo risposte concrete ai problemi e evitando qualsiasi forma di abuso. Richiede eroicità e coraggio nel rifiutare scelte arbitrarie ed il capriccio.

La coscienza ambientale esige una nuova cultura dell'abitare nella quale si contemplino: la riduzione dello scarto, il riciclo, il riutilizzo, il recupero, la parsimonia, la consapevolezza e l'accettazione di ciò che abbiamo, l'adattamento a lavorare in condizioni di scarsità di mezzi e risorse. Tutto ciò senza rinunciare alla bellezza.

Le architetture ribelli non seguono il ritmo frenetico che caratterizza la società attuale. Si alleano con il tempo e si vivono a passo lento. Non cedono ai dettami della moda, non sono figurative, sono contemporanee e astratte. Sono senza tempo perché prescindono da qualunque gesto arbitrario. Accettano la preesistenza come qualcosa di buono, senza pregiudizi, approfittando semplicemente delle possibilità che può offrire, senza pretendere di mantenere solo ciò che possiede un alto valore storico, economico o uno stato di conservazione perfetto.

Precisione

Precisione, nel doppio significato di questa parola, che significa sia

esattezza, vale a dire precisione come attitudine a risolvere i problemi semplificandoli, sia precisione intesa come ricerca di ciò che è strettamente necessario, risultato dell'eliminazione di tutto ciò che è superfluo. L'architettura precisa ha in comune con la poesia la capacità di condensare, di riuscire a raggiungere una grande forza espressiva con poche parole, con pochi mezzi. L'architettura precisa come la poesia è la grande nemica del caso².

In architettura questo vuol dire essere capaci di risolvere i problemi nel modo più semplice possibile, minimizzandoli. Senza paura dell'invisibilità.

Per raggiungere la massima precisione è necessario ricorrere all'uso della tecnologia. Analogamente a quanto è avvenuto in altre discipline, come in medicina o ingegneria, negli ultimi decenni trasformazioni radicali hanno portato a considerare obsoleti alcuni modelli del passato. Essere contemporanei non è un'opzione, è invece una condizione che ci obbliga a essere capaci di reinventare nuove forme del fare, del costruire; che ci spinge a cambiare i nostri paradigmi ma allo stesso tempo ad attingere dalle nostre radici culturali e ad imparare dal vernacolare.

Le nuove tecnologie e i progressi scientifici permettono di aprire nuovi orizzonti secondo diverse forme:

- Sviluppando e lavorando con nuovi materiali come il CLT (*Cross Laminated Timber*) o il calcestruzzo fibrorinforzato, che permette di ridurre l'uso dell'acciaio e di conseguenza l'impatto ambientale dovuto alla sua produzione.
- Riutilizzando materiali tradizionali adattandoli alle nostre necessità attuali.
- Immaginando nuovi sistemi di produzione nel settore delle costruzioni in grado di razionalizzare e ottimizzare le risorse materiali e umane.
- Implementando nuove forme di gestione e nuovi modelli di interazione che permettano di realizzare un'architettura collaborativa che la renda sostenibile.

Tutto ciò mirato a minimizzare l'uso di risorse naturali come condizione necessaria per la sostenibilità. Si propone una logica fondata sull'

.....

2 I. Calvino, *Lezioni Americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2015.



Foto Elisa Valero Ramos.

economia di mezzi, senza consumare più di ciò che sia stato precisamente scelto, per evitare che ad altri possa mancare il necessario. Il contrario evidentemente non sarebbe etico.

Amabilità

Forse amabile è uno strano aggettivo quando si parla di architettura.

L'amabilità, nelle persone, come in architettura ha a che fare con la semplicità e la discrezione piuttosto che con magniloquenza e la pomposità, con il

domestico piuttosto che con l'eccezionale. Amabile deriva dal verbo amare, il suo suffisso indica qualcosa degno di essere amato. Forse questo è ciò che necessitiamo per vivere meglio, per essere più umani, un ambiente accogliente, confortevole, luminoso, con relazioni precise di scala, trame e colori, dove possiamo sentirci semplicemente bene. L'architettura amabile accetta la bellezza imperfetta, riconoscendo che la perfezione ha un prezzo molto alto, e riscopre invece l'arte del quotidiano.

Se abbiamo iniziato dicendo che non può esserci estetica senza etica dobbiamo ora precisare che tantomeno un'architettura può essere etica se in essa non esiste traccia di quella bellezza che la rende amabile. La bruttezza nella sua forma più pura è intrinsecamente dannosa, disumana.

L'architettura amabile, rispetta e convive con la natura, è bioclimatica perché approfitta delle condizioni del luogo per ridurre al minimo il consumo di energia. Sceglie in maniera precisa i materiali, che rispondono meglio al problema che bisogna risolvere, contribuendo così a minimizzare l'impatto sull'ambiente.

Appartiene alla luce che le è propria. L'essere umano è fototropico, per cui una architettura amabile esige una luce precisa, in grado di segnare il nostro rapporto con il tempo.

L'architettura amabile non deve essere necessariamente iperdisegna-

ta, né tantomeno deve essere la più funzionale, la più razionale o la più tecnologica.

L'eleganza in architettura è il dominio dello spirito sulla materia, l'essere capace di non far notare lo sforzo compiuto.

Dai grandi maestri, come Luis Barragán, abbiamo imparato che la sobrietà è l'alleata del vero lusso. Sicuramente l'architettura amabile non è rumorosa, a volte resta in silenzio altre volte si diffonde con la musica del luogo. Si caratterizza per essere percepita più grande dal suo interno che dall'esterno riuscendo, a volte, persino a raggiungere l'invisibilità. Il silenzio, spesso erroneamente associato a qualcosa di improduttivo, è invece intimamente legato alla poetica. Il silenzio resta «una categoria che possiede proprietà specifiche, come un principio attivo e creativo, e pertanto, poetico»³.

L'architettura etica non risponde a stili o a circostanze. Con il suo essere ribelle, precisa e amabile dovrebbe essere il modello per le generazioni di oggi e per quelle che verranno, utile strumento per affrontare il futuro.

È necessario un cambiamento urgente che non può essere compito solo di alcuni. Tutti noi che abitiamo questo piccolo pianeta, siamo attori principali e protagonisti responsabili della costruzione di un mondo migliore.

Nel suo libro *Memorie di Adriano*, Marguerite Yourcenar scriveva che: «ogni uomo, nel corso della sua breve esistenza, deve scegliere eternamente tra la speranza insonne e la saggia rinuncia a ogni speranza [...]»⁴. In un momento caratterizzato da eventi caotici, come la crisi ambientale, una pandemia mondiale, le catastrofi ambientali, incendi, eruzioni vulcaniche e conflitti bellici, sembra difficile mantenere questa speranza.

Chi la sceglie scopre presto che in questa speranza risiede la grande bellezza, sua alleata in tempi difficili, e che l'architettura contemporanea è chiamata oggi ad essere poesia epica.

3 C. Martí Arís, *Silencios elocuentes*, Polièdrica-Ediciones Asimétricas, Barcellona 2019 [trad. it. dell'autore].

4 M. Yourcenar, *Memorie di Adriano*, Einaudi, Torino 2002.

Tempi brutti per la Poesia

Alejandro Zaera-Polo

It is strange to be asked to talk about the poetic dimension of architecture now. Because these are bad times for poetry, as Brecht once said about his own times. How can we focus on architectural poetry when there is massive environmental degradation, climate change, a war in Europe and a generalized devaluation of truth as a value? Can a poetic approach to the discipline be oblivious to that? A generation of architects which can probably be qualified as “activists” have engaged with the narratives of social justice, as an attempt to escape from the neoliberal global practice that became the prevalent architectural exploration of the 1990s and 2000s. Escaping from the commercial practices from global capitalism by engaging in “direct action” and “community engagement”, they have tried to eschew the neoliberal dynamics of the practice by engaging in an epic political narrative as the core of architectural practice.

It is in the light of this that I can see the return of the “poetic” as a kind of reaction against the lack of disciplinary performance which we have seen both in the models of activist practice and in the neoliberal commodification of the discipline.

Already before the COVID pandemic and the invasion of Ukraine, and sometimes in parallel to these activist practices we have seen a return to the discipline as a resistance strategy against neoliberalism and global capitalism, which fought both the commodification of architecture on one side, but also the radical prevalence of political positioning in the architectural practice.

This is a position shared by some architects, mostly based in Europe, some of whom are represented in this conference. Their narrative does not embed the act of resistance into the architecture itself, but simply sets a disciplinary, historical reference, as an alternative to the mandates of the global capital. By returning to the discipline and abandoning the formal world of digital production that has come to represent neo-

liberalism, these architects used the discipline as an “enstrangement” mechanism to establish a distance with the neoliberal commercial practices. This position can hardly qualify as “poetic,” it is rather epic, and sometimes engages in more traditional strategies such as focusing into housing or institutional work as opposed to commercial projects. On the other side there is a withdrawal into some sort of pre-linguistic performance. This is a position which is more common in the US, where some practices are exploring an architecture which is also grounded in the discipline but has a more “poetic” inclination, resorting to formal explorations of architectural archetypes and languages. M. Hays called this “architecture before speech” in his 2018 show, which addressed the sheer architectural performances across a variety of practices, presenting work prior to meaning and averse to thematization. This type of work is deliberately targeting an architecture which eschews meaning and political narratives, as sheer material potentiality. If these activist and neo-disciplinary discourses have promoted an immaterial architecture the quest for factual evidence will inevitably re-

AZPML, Korean Museum of Urbanism and Architecture, Sejong, Sud Corea, 2020.



turn us to the physical and the concrete: proxemic distance, embodied energy, thermal transmittance, weight, carbon emissions, have turned the poetic ambitions of the postmodernist authorship into a vacuous ambition: Steel weight/m², (MJ/kg) megajoules /kilo, tonnes of carbon dioxide /kilo (tCO₂) concentrations of PM_{2.5} and volatile organic components are the first condition to contemporary architectural quality. The new poetry will emerge not as the triggering of “architectural affects” but as the radical explication of reality. Measurement and quantification may become the antidote against the post-truth, but also against populism and identity politics, by introducing alienation –in the Brechtian sense.

A “poetic” approach to architecture may not be particularly effective in the light of wars, pandemics, climate change, environmental degradation. In particular “poetry” may not be the best strategy to address the emergence of the post-truth. It appears as if an “epic” or perhaps merely descriptive architecture will be much effective at addressing the current world.

Perhaps it is necessary to clarify which forms of poetry are suitable to the contemporary world. Poetry has been generally associated to an individual experience and sensibility, but it has also come to represent a revelation of ultimate truth. Is poetry apt to explore the kind of propositional or discursive truth which has now become sorely needed?

At the very least, a relevant architecture today should rely of precise material evidence instead of “style”, “taste” or “sensual rapture”: Measurement, calculation, detail and materiality, didactic explication, exactitude and precision and raw materiality are the palette of a new sensibility which needs to be uncovered by a contemporary poetry of architecture. It will have to be an “artless poetry” since art=*maniera*, and this will be about the *end of manners*.

But a relevant contemporary architectural poetry will not earn its claim to truth just by mirroring an external world or by stating discrete, correct, ‘facts’ about it. Its poetry is concerned with truth as a kind of revelation, an “unconcealing” of aspects of existence that lie hidden from us in our everyday encounters with the world. Poetry transforms those aspects of a ruthless realism, bestowing value upon them and infusing them with new forms of understanding.

Paolo Zermani

L'arte è un'arma — scrive Iozif Brodskij nel 1987 — determinata non dall'individualità dell'artista, ma dalla dinamica e dalla logica del materiale stesso, dal precedente destino dei mezzi che ogni volta esigono (o suggeriscono) una soluzione estetica qualitativamente nuova».

Il “precedente destino” citato dal poeta russo è in realtà il dettato della lingua, nella consapevolezza che non è la lingua a essere un suo strumento, ma lui stesso è il mezzo di cui la lingua si serve per esistere: «la sensazione è quella di trovarsi a diretto contatto con la lingua, o, più esattamente, la sensazione di cadere in uno stato di dipendenza dalla lingua, da tutto ciò che in questa lingua è stato espresso, scritto e ottenuto.

Questa dipendenza è assoluta, dispotica; ma è anche liberatoria. Infatti, essendo sempre più vecchia dello scrittore, la lingua possiede ancora la smisurata energia centrifuga che le è conferita dal suo potenziale temporale, cioè da tutto il tempo che ha davanti a sé [...], non solamente perché la lingua è cosa più duratura dell'uomo, ma perché più di lui è capace di mutazione».

«Chi scrive una poesia la scrive perché la lingua gli suggerisce o semplicemente gli detta la riga seguente.

Quando comincia a scrivere una poesia, di regola il poeta non sa come andrà a finire; e a volte gli accade di essere molto sorpreso del risultato, poiché spesso questo si rivela migliore di quanto lui si aspettasse, spesso il pensiero lo porta più in là di quanto lui immaginasse. Ed è il momento in cui il futuro della lingua interviene nel proprio presente e lo invade».

Brodskij ricorda di appartenere a «una generazione nata nel momento in cui i forni crematori di Auschwitz, lavoravano a pieno regime, in cui Stalin era allo zenit del suo potere divino [...] questa generazio-

ne venuta al mondo, si direbbe, per continuare quello che, in teoria, doveva interrompersi in quei forni crematori e nelle anonime fosse comuni dell'arcipelago staliniano» e ancora «a ricreare l'effetto di continuità della cultura, a ricostruire le sue forme e le sue figure, a riempire le poche forme superstiti, spesso del tutto compromesse, con un nostro contenuto personale, contemporaneo, con un contenuto nuovo o che almeno a noi apparisse nuovo».

La posizione di Brodskij sul ruolo dell'arte parte dal presupposto che l'estetica è la madre dell'etica e non il contrario e che è l'estetica stessa a determinare il destino delle cose.

«È erronea la via per la quale si è avviata l'arte contemporanea — scrive Andreij Tarkowskij nel 1987 — rinunciando alla ricerca di significato della vita in nome dell'affermazione del valore autonomo della persona. La cosiddetta creazione comincia ad apparire una sorta di eccentrica occupazione a cui attendono personalità sospette che affermano il valore intrinseco di ogni atto personalizzato. Ma nella creazione la personalità non si afferma, bensì è al servizio di un'altra idea generale e di ordine superiore. L'artista è sempre un servitore che si sforza per così dire di sdebitarsi per il dono che gli è stato concesso come una grazia». Come per Brodskij l'opera dell'artista è dovuta a una visione estetica prima che etica, in cui è la bellezza ad aprire il varco che conduce alla profondità dell'essere e al senso compiuto delle cose.

Per il cinema non una lingua, ma lo scorrere del tempo, letteralmente lo scolpire il tempo, è la materia che fornisce densità e significato ai fotogrammi.

Il tempo è lo strumento con cui il cinematografo parla: «Il cinema non possiede una lingua, intesa come un determinato sistema di segni. Il cinema non usa una lingua, usa la realtà (poiché il tempo è una realtà), usa le immagini del tempo che scorre». È attraverso il suo lavoro intorno al corpo del tempo che Tarkowskij costruisce un'alternativa alla civiltà dell'immagine contemporanea, contrapponendo alla superficialità di quest'ultima una sostanza interiore.

«Ora, in quale forma il cinematografo fissa il tempo? Io parlerei di forma effettiva. Un fatto può essere rappresentato o sotto forma di avvenimento o di movimento umano o ancora semplicemente sotto forma di oggetto, anzi, l'oggetto può presentarsi anche nella sua im-

mutabilità e nella sua immobilità (essendo l'immobilità parte del reale fluire del tempo)».

Secondo questa logica la forma dell'esistere dell'opera coincide con la forma del tempo.

Se in altre arti, come ad esempio la musica, il ruolo del tempo incontra la materialità della vita al limite della sua completa dissoluzione «la forza del cinematografo consiste nel fatto che il tempo si lega indissolubilmente alla materia stessa della realtà che ci circonda ogni giorno e ogni istante».

Non è a caso che, come ci riferisce lo stesso Tarkowskij, nel suo film *Nostalghia*, girato interamente nel nostro paese, l'Italia percepita dal protagonista, un intellettuale russo venuto a cercare nel paesaggio italiano la soluzione al suo tragico conflitto con la realtà, «gli appare come un insieme di maestose rovine che sembrano sorte dal nulla. Sono schegge di una civiltà universale ed estranea: sono come una pietra tombale posta sulle vanità delle ambizioni umane, il segno dell'esizialità del cammino intrapreso dall'umanità».

Tra il 1950 e il 1955 Attilio Bertolucci inizia la scrittura de *La camera da letto*, romanzo familiare in versi "al modo antico", il cui fulcro è la casa. A partire dalla migrazione dei Bertolucci, dalla scelta del luogo e dall'edificazione della casa di famiglia su un crinale appenninico tra Emilia e Toscana, si dipana l'intera vicenda di due secoli, nel mutare della vicenda del paesaggio italiano verso la modernità.

«Dalle maremme con cavalli, giorno e notte, li accompagnavano nuvole da quando partirono lasciandosi dietro una pianura e dietro la pianura il mare e l'orizzonte in un fermo pallore d'alba estiva».

«I cavalli si erano allontanati, il fratello più giovane li trovò, abbeverati e sazi, nella frescura d'un botro; risalendo incontrò gli altri attorno a un bel fuoco, dove, a mezza costa, una radura pianeggiava, ardente d'un mattino già caldo e d'una fiamma domestica: un sito riparato dai venti, ricco d'erba legna e acqua, esposto al sole in modo conveniente. Qui era tempo di fermarsi, una terra per viverci, cavalli e uomini, a lungo».

«Dove un fuoco scurì la prima pietra e sterco umano e equino concimò prima la terra della valle, figli di figli addolciti da un sangue forestiero di guardiane di pecore cementano con sabbia del torrente i muri nuovi.

Li aiutano servi vecchi, portando sassi che la delicata cervice dei cavalli non sopporta, ma regge bene il callo di una schiena ingobbita negli anni adolescenti, e con lenta pazienza a pioggia e sole, a nebbia e venti fattasi robusta.

Al solicello d'Aprile, più in là, uno scalpellino di Toscanella, sagomava cornici di pietra arenaria per le porte e le finestre; ora segna una P e una B, una croce sottile, un Anno Domini 1798, e ha finito».

La casa della famiglia è il nucleo attorno a cui ruota, da quel momento, nel romanzo in versi, la vicenda temporale di un paese, l'Italia, che si trasforma e di un paesaggio che inizia a modificarsi.

Ho visitato la casa di Attilio Bertolucci nel 1986: la moglie Ninetta ci fece accedere alla parte nuova, costruita nel 1956, dove il poeta ci raggiunse dopo qualche minuto.

Era la prima volta che ci incontravamo lassù, sull'Appennino. Nel dicembre dell'anno precedente lo avevo conosciuto a Roma, nell'altra sua casa di via Carini. «Benvenuto, dopo questo lungo viaggio d'inverno — mi aveva detto autocitandosi — La porteremo a pranzare nella pizzeria dove usavamo andare con Pier Paolo Pasolini». Ora ci accoglieva a Casarola secondo una gerarchia studiata, invitandoci a seguirlo nella parte antica della casa, costruita dagli antenati, ove, intatto, si dispiegava il primo luogo del romanzo: un lavatoio di pietra, un grande camino, mobili immobili.

Ma nessuna soluzione di continuità si frapponeva fra quella sezione di tempo e quella novecentesca perchè, appunto, il tempo contenuto in ognuna di esse le univa. Muovendoci tra quelle stanze si aveva la sensazione non tanto di un luogo consunto, ma piuttosto di un'attesa da abitare. Ogni frammento della casa si univa come nella poesia, ricostruendosi, alla storia universale.

Qual è la lingua dell'architettura?

Possiamo affermare come sia certamente rinvenibile nel contenuto delle cose depositate dal tempo che continuamente si modificano e si adattano. Esse dispongono, anche involontariamente, il patrimonio linguistico di segni e segnali a cui possiamo attingere, anticipando, di fatto, il nostro operare e il suo possibile sviluppo.

Potremmo parlare di cose viste che attendono di essere raccolte per dare vita alla nuova diversa fertilità necessaria.

La lingua che parliamo ha determinato con chiarezza le forme che ci circondano e abitano con noi fissandone un ordine costruito rispetto al quale il tempo ha agito e modificato e oggi nostro dovere non appare tanto quello di inventare quanto di rispondere a ciò che la lingua ha predisposto venisse messo in discussione.

Se, come al poeta, la lingua chiederà di scrivere ciò che si deve scrivere ognuno di noi saprà qual è il proprio compito e forse si sarà avvicinato un poco alla poesia.

Presento di seguito tre opere costruite seguendo il dettato della lingua.

Perugia

Nel capitolo iniziale, *Il volto di una terra*, del suo *San Francesco*, del 1927, Romano Guardini individua il contesto in cui si costruisce, fin dalla giovinezza, la figura del Santo, dedicandolo interamente alla descrizione dell'ambiente architettonico, l'Umbria, e derivandone il senso della presenza francescana: «Si percepisce dapprima l'architettura con l'occhio, ma quello è solo l'inizio. Essa è colta realmente col corpo, con l'arco della fronte, con l'ampiezza del petto, con l'essere che la sente in modo vivo, avanzando attraverso lo spazio».

«In questa tensione viva — scrive ancora Guardini — che continuamente si ridesta, che mai scompare, ma viene sempre superata a nuovo in un atteggiamento particolare dell'intera persona, è cresciuto Francesco». Il Santo nasce alla propria complessità dalla forma esterna ed interna del paesaggio, dalla terra.

Da qui la indicazione del Crocifisso a Francesco, come Giotto ha affrescato nelle pitture di Assisi e San Bonaventura ha ricordato nella sua biografia, di ricostruire tre chiese materiali prima di compiere la missione dello spirito, e l'urgenza dell'esperienza ricostruttiva come pratica quasi propedeutica.

Nella periferia di Perugia un frammento d'Umbria, un casale rosa, gli ulivi, la speculazione edilizia si contendevano il fondale su cui ho costruito nel 2005 la chiesa di San Giovanni.

Il perimetro del lotto originario era costituito da una figura di risulta, lunga e stretta, posta nel punto più basso della vallata, in aderenza alla strada e alle sue quote variabili.

Seguendo un principio ricostruttivo analogo alla lezione francescana, calato nel paesaggio devastato, il progetto appoggia la chiesa e il cen-

tro parrocchiale alla collina attraverso una sequenza che privilegia il concetto di sostruzione, di scavo, di piazza bassa e piazza alta che è nella storia della città di Perugia, di quel suo centro che i perugini chiamano, significativamente “Acropoli”.

Una linea retta segna l'itinerario dal sagrato alla chiesa principale, alla chiesa feriale, alla canonica, secondo un percorso interno che si innesta nella terra mentre, all'esterno, la grande scala lega le piazze poste a differenti livelli, con una dimensione analoga alla chiesa.

In sezione quest'ultima, alta tredici metri lineari, raggiunge la stessa quota altimetrica del centro parrocchiale, alto sei metri e cinquanta. La quota superiore degli edifici è così identica e amplifica la presenza della scala che congiunge il sagrato inferiore con quello superiore, ma evidenzia altresì il proprio costituirsi nell'insieme come un nuovo elemento basamentale.

In una realtà urbana che si riferisce, storicamente, alle sostruzioni quale punto di appoggio e raccordo tra il paesaggio, le strade e le architetture l'intero complesso si identifica, di fatto, come una sostruzione realizzata a posteriori rispetto all'edificato speculativo posto sulle colline, per riattribuire a quest'ultimo misura e dignità.

Le modalità insediative offerte dal paesaggio vengono riassunte, riformate e trasmesse, fino a trasformarsi.

Il corpo complessivo della chiesa è attraversato da una linea di luce che nell'aula principale segna il taglio verticale della facciata e continua in copertura, accompagnando il fedele fino all'altare.

Il blocco costruito chiesa principale-sagrestia-chiesa feriale, come una continuazione della natura del suolo, si sviluppa sul fronte strada, chiudendolo per cinquanta metri lineari, costituendo una sorta di grande muro, di suolo rialzato che protegge lo spazio doppio, vuoto, della scalinata.

Mentre la grande croce di facciata rimane impressa su chi si affaccia dalla strada, giungendo da Perugia, l'organismo architettonico organizza al proprio interno uno spazio per la liturgia, abitato da colonne che non portano, ma presidiano lo spazio come gli alberi perimetravano le radure ove usavano riunirsi le comunità arcaiche.

Il percorso inverso, dall'interno all'esterno, riporta al paesaggio, inquadrando l'uliveto che è l'ultimo frammento rimasto dell'antica struttura agraria umbra.

Il mattone, che appare in piena vista come materiale esterno e interno, consacra l'appartenenza alla natura del suolo e alla storia, all'identità di Perugia e dei suoi santi.

Parma

Nella Pianura Padana una lunga rettilinea striscia stradale, la via Emilia, tiene insieme, da duemila anni, paesaggio, città, campi. È la struttura della terra organizzata, che ancora oggi costituisce il principale ganglio vitale della regione, se pure per lunghi tratti travestita e celata da insegne, capannoni industriali, rotonde.

Arrivando da nord si attraversa il ponte sul Taro, costruito nel 1820, un tratto di via Emilia sospeso sul fiume, in cui la civiltà dell'acqua e quella della terra si incontrano in un magico intarsio ortogonale.

Sulle estremità del ponte, ai due lati, quattro gruppi statuari celebrano questo atto rappresentando i quattro fiumi padani: Po, Taro, Enza e Baganza. Aggrappate a terra, le statue versano acqua dai vasi.

Scavando lungo la via Emilia le misure del lavoro antico e recente, segnato dalla divisione delle centurie romane, e quelle del corpo dell'uomo, si intersecano analogamente in una fusione che trascorre dalla struttura del paesaggio alla vicenda umana.

Il nuovo Tempio di cremazione di Parma, progettato nel 2010, è ubicato a nord dell'antico Cimitero di Valera, tra questo e la tangenziale recentemente realizzata, circa un chilometro a ovest della città.

Da una parte la città e la via Emilia, dall'altra la campagna e l'abitato di Valera, segnano i riferimenti di un paesaggio storicamente caratterizzato dall'ordine centuriale della colonizzazione romana e dalla fondamentale viabilità altomedievale: una civiltà ancora leggibile in filigrana o in superficie nei rinvenimenti della Domus romana, nel tracciato delle strade e dei poderi, nell'architettura romanica delle chiese.

Il Tempio emerge all'interno del recinto, visibile da lontano e a chi percorre la tangenziale, come un grande elemento basamentale, preceduto da due spazi coperti alle estremità, analoghi a sud e a nord, verso Valera e verso Parma.

Quale frammento tagliato, ospita e sospende nel tempo il rito del passaggio, rendendolo un unico grande simbolo urbano, quasi altare, in cui la città celebra, in modo incessante, la memoria di sé attraverso la memoria dei suoi morti.

Il nuovo recinto, un recinto fatto di spazio architettonico perché pensato come un muro porticato e abitato dai cellari che ospitano le polveri, contiene, in un percorso ininterrotto, il rapporto tra vita e morte, fissandone la lettura nel senso di una continuità ideale della vita.

In forma di un grande rettangolo la cui giacitura è esattamente parallela all'asse storico della via Emilia, attestandosi a fianco del cimitero esistente, il porticato abbraccia i momenti del percorso stabilendone una gerarchia precisa, il cui medium architettonico è il Tempio vero e proprio, collocato al centro delle due dimensioni. Quest'ultimo segna, anche spazialmente, i tempi del rito, tra esterno e interno, dividendo, in un percorso processionale, la zona dell'accoglienza del defunto e dei familiari, posta in prossimità dell'ingresso, da quella del Giardino di aspersione delle ceneri, collocato dopo gli spazi di commiato e di cremazione, caratterizzandosi per due facciate analoghe a nord e a sud, quasi due sezioni che consentono di ricavare altrettanti spazi aperti e coperti.

La pianta dell'edificio è segnata da due quadrati, tra loro collegati attraverso un quadrato di dimensione inferiore.

Il primo quadrato è costituito dalla Sala del commiato, illuminata da una sorgente di luce diretta centrale, ancora la luce del giorno, e occupata soltanto dalle colonne sulle pareti e dall'ambone riservato all'orazione. Qui la salma sosta e viene salutata.

Una alta porta posta sulla parete di fondo segnala il varco di transizione verso il secondo quadrato, di dimensione inferiore, camera completamente vuota, illuminata da una luce diversa, non diretta. La salma così scompare nella luce, non nella tenebra.

Pavel Florenskij ha scritto che la manifestazione del sacro «è trovarsi chiusi in una stanza dove però si trova una finestra poco illuminata, dalla quale penetra la luce di un altro mondo».

Il terzo quadrato è costituito dal crematorio vero e proprio, in cui il corpo viene bruciato e trasformato in cenere per tornare alla terra. In quel viaggio il percorso del corpo dell'uomo è così parallelo a quello della grande strada su cui gli abitanti della regione attraversano ancora, ogni giorno, la pianura. Struttura interiore e struttura del paesaggio coincidono.

Firenze

Fabbrica medicea, San Lorenzo custodisce e trasmette da sempre a Firenze, nella chiesa, nella biblioteca e nelle tombe, una memoria viva. Poco lontano, al Museo di San Marco, Beato Angelico ci offre, nel *Giudizio universale*, una interpretazione del rapporto tra vita e morte fissando nella pittura un manufatto in cui le tombe, scoperchiate, attestano il confine varcato dal corpo dell'uomo.

L'artista, attraverso le anime affollate su quella soglia, ci mostra la divisione tra bene e male, ma non separa chiaramente la terra dal cielo, ostinandosi a non tracciare un ordine delle cose definitivo.

All'interno della Sagrestia nuova Michelangelo ha fissato, nelle tombe dei Medici, il ciclo della vita, scolpendo il Giorno, la Notte, l'Aurora, il Crepuscolo. In questa sequenza ha sviluppato, come nessuno prima di lui, il tema della non finitezza quale prerogativa del Moderno, disponendo le figure in instabili pose sui coperchi tombali.

Si tratta di quella sospensione che l'artista altrimenti ha mostrato nei *Prigioni* e, più tardi, definitivamente, nella *Pietà Rondanini*.

Nella Sagrestia, in questo equilibrio instabile tra finito e non finito, architettura e scultura si contendono la rappresentazione del concetto di caducità dell'esistenza attraverso i materiali e il rapporto tra il volume interno, le statue dei duchi, le figure allegoriche. Mentre le prime, appena affacciate alle pareti, sono perfettamente classiche, definite fino ai dettagli dei copricapo e dei calzari romani, le seconde declinano nell'incompiuto.

Buio e luce, morte e vita, rendono palese il tormento di Michelangelo maturo che trova sostanziale, capovolta conferma pochi metri più in là, nella Biblioteca Laurenziana dove, in luogo dei corpi, emergono dai muri le colonne.

La nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee, che sto costruendo a Firenze, posta su via Canto dei Nelli, nella zona delimitata tra la Cappella dei Principi, la Sagrestia Nuova e l'estremità destra del transetto della Basilica, si compone di due soli elementi: il blocco parallelepipedo di perimetrazione e copertura della scala e la seduta, di dimensione analoga, posta al centro della piccola piazza.

La differenza di quota tra il piano delle tombe e il piano della città, il piano del buio e il piano della luce, è il tema centrale del progetto, che si doveva risolvere attraverso un collegamento tra i due livelli.



Paolo Zermani, Eugenio Tessonì
(Studio Zermani Associati),
Nuova uscita del Museo delle
Cappelle Medicee, Firenze, 2023.
Foto Stephane Girardeau.

Il blocco principale, disposto parallelamente al muro della Sagrestia nuova, ha origine nel piano interrato, dove è l'ingresso alla risalita, ed emerge di tre metri e cinquanta dal piano della piazza, costituendosi come un blocco chiuso verso il Canto dei Nelli, trasparente verso la sommità celeste e aperto verso il lacerto posto tra San Lorenzo e la Cappella dei Principi.

Così, fondandosi a terra, il carattere interno

del Museo, definito dalle Cappelle, si manifesta poi discretamente, ma concretamente, volgendo verso l'alto, alla città, con la sua testata chiusa e la sua uscita nascosta.

Il corpo di uscita è tomba, sarcofago, urna a dimensione urbana, infine porta.

Nella piazza la seduta, quasi come copertura rimossa o pietra tombale ribaltata, contribuisce a coinvolgere gli edifici storici posti al perimetro e lo spazio della città contemporanea nella dialettica proposta dall'antica fabbrica del San Lorenzo, dal suo Museo, dalle sue Cappelle funerarie.

Realizzati in travertino di Rapolano a superficie opaca, i manufatti, pur stabilendo la propria autonomia formale e forte identificabilità, dialogano con discrezione, anche scalare, con i grandi volumi della

Chiesa, della Sagrestia Nuova, della Cappella dei Principi, mediando il raccordo con la strada, il mercato, l'edilizia minore, la vita quotidiana.

Sul significato di questo *stare* si confrontano venti secoli di storia dell'arte occidentale, a partire da una scena che il Vangelo di Luca riassume così: «Trovarono che la pietra era stata rimossa dal sepolcro e, entrate, non trovarono il corpo del Signore Gesù. Mentre si domandavano che senso avesse tutto questo, ecco due uomini presentarsi a loro in abito sfolgorante. Le donne, impaurite, tenevano il volto chinato a terra, ma quelli dissero loro: “Perchè cercate tra i morti colui che è vivo?”».

Note biografiche degli autori

Marco Biraghi è professore di Storia dell'architettura contemporanea presso la Scuola AUIC del Politecnico di Milano. È membro dell'Accademia di San Luca di Roma e dell'Accademia del Disegno di Firenze. Tra le sue pubblicazioni: *Storia dell'architettura contemporanea 1750-2023* (2 voll.; 2008-2023), *Project of Crisis. Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture* (2013), *Storia dell'architettura italiana 1985-2015* (con S. Micheli; 2013), *L'architetto come intellettuale* (2019), *Questa è architettura* (2021) e *Rem Koolhaas. L'architettura al di là del bene e del male* (2024). Ha curato l'edizione italiana di *Delirious New York* di Rem Koolhaas (2001) e *Architettura del Novecento* (con A. Ferlenga; 3 voll.; 2012-2013).

Enrico Bordogna professore ordinario di Composizione architettonica al Politecnico di Milano tra il 1995 e il 2020, sotto la direzione di Guido Canella è stato redattore di "Hinterland" (1977-1982) e caporedattore della nuova serie di "Zodiac" (1989-2000). Tra le sue pubblicazioni: *Guido Canella. Architetture 1957-87* (1987); *Composizione progettazione costruzione* (a cura di; 1999); *Guido Canella. Opere e progetti* (2001); *La Torre Velasca dei BBPR a Milano, simbolo e monumento dell'architettura italiana del dopoguerra* (2017); *La Scuola di Architettura Civile a Bovisa e il disegno della città* (2019); *Terremoti e strategie di ricostruzione. Il sisma in Centro Italia del 2016* (con T. Brighenti; 2022). Dal 2007 è Accademico di San Luca.

Orazio Carpenzano professore ordinario di Progettazione nella Facoltà di Architettura di Sapienza Università di Roma, di cui è preside dal 2020, dirige la Scuola di dottorato in Scienze dell'Architettura e coordina quello in Architettura Teorie e Progetto dello stesso ateneo. È inoltre responsabile Consiglio scientifico-editoriale e membro della Commissione di gestione di Sapienza Università Editrice (SUE) e direttore responsabile di ArchiDiAP. Tra le sue più recenti realizzazioni, il Fellini Museum di Rimini, il nuovo Corso Trento e Trieste a Lanciano, la Piazza delle Pietre d'Italia a Redipuglia e l'allestimento per la mostra "Comunicare la Democrazia. Stampa e opinione pubblica alle origini della Democrazia", presso la Sala della Regina in Montecitorio. Dal 2002 ha ideato e prodotto lavori come *Physico*, *Sylvatica*, *Pyceta* e *Hallalunalalone 138* nell'ambito di "Altroequipe".

Francesco Cellini ricercatore nella Facoltà di Architettura della Università di Roma “La Sapienza”, nel 1987 è nominato professore ordinario di Composizione in quella di Palermo, poi (dal 1994) nella Facoltà di Architettura dell’Università di Roma Tre, della quale è stato preside (dal 1997 al 2013). Dal 2015 è professore emerito. Accademico di San Luca dal 1993, è stato eletto presidente per il biennio 2019-2020 e quindi per il biennio 2025-2026. Ha ricevuto nel 1991 il premio internazionale della Biennale di Venezia e nel 1996 il premio Presidente della Repubblica per l’Architettura. Ha un’ampia produzione di ricerca, comprendente monografie, saggi e articoli, e una lunga attività progettuale, che è stata pubblicata o recensita su libri e riviste (italiane e straniere) ed esposta in mostre.

Aslı Çiçek laureata presso il dipartimento di architettura e design dell’Accademia di Belle Arti di Monaco, nel 2005 si è stabilita in Belgio dove ha lavorato come architetto progettista presso Gigantes Zenghelis Architects e Robbrecht en Daem architecten e nel 2015 ha fondato il suo studio, realizzando più di trenta progetti espositivi su arte, patrimonio e architettura sia in Belgio che all’estero. Attualmente è professore associato presso il dipartimento di architettura dell’Università di Hasselt e professore ospite dell’Università di Gand. Collabora regolarmente a riviste di architettura, è co-redattrice della 11th Flemish Architectural Review ed è membro del comitato editoriale della rivista di architettura OASE.

Hans Ibelings storico dell’architettura olandese, attualmente insegna in Canada presso la Facoltà di Architettura Daniels dell’Università di Toronto. In passato ha conseguito il PhD all’Università di Coimbra. È direttore ed editore dal 2012 della rivista “The Architecture Observer” ed è stato il direttore e l’editore della rivista “A10 – New European Architecture”. Attualmente è editore, con Nanne de Ru, di “Maas Lawrence”. Ibelings è autore di numerosi libri tra cui *Supermodernism. Architecture in age of globalization* (1998); *European Architecture 1890-2010* (2011); *Modern Architecture: A Planetary Warming History* (2023) e *Provocations against Perfectionism* (con B. Broman Jensen, 2024).

Annalisa Metta professoressa ordinaria di Architettura del paesaggio presso l’Università degli Studi Roma Tre, è stata *Italian Fellow* dell’American Academy in Rome (2016-2017). Si occupa del progetto degli spazi aperti, attraverso approfondimenti teorico-critici e ricerca applicata. Tra i suoi libri, *Il paesaggio è un mostro. Città selvatiche e nature ibride* (2022); tra le mostre a sua cura, la sezione “La natura è di casa” nell’ambito della mostra “Home Sweet Home” alla Triennale di Milano (2023). Il parco sul Lungotevere Flaminio a Roma (2018-2024) è tra i suoi progetti realizzati più recenti.

Luca Molinari professore ordinario di Teoria e Progettazione Architettonica presso l'Università "Luigi Vanvitelli" di Aversa, è stato direttore scientifico per il settore Architettura e Urbanistica della Triennale di Milano (2001-2004), della Fondazione Portaluppi, Milano (2000-2007), del Museo M9 del 900 di Mestre (2020-2023) e curatore del Padiglione Italia della Biennale di Venezia (2010). Attualmente è direttore editoriale di Platform. Tra le più recenti pubblicazioni: *Stanze. Abitare il desiderio* (2024), *La meraviglia è di tutti. Corpi, città, architetture* (2022); *Dismisura. La teoria e il progetto dell'architettura in Italia* (2019); *Le case che siamo* (2016); *Ailati. Reflections from the Future* (2010); *Continuità: a response to identity crises. Ernesto Nathan Rogers and Italian architectural culture after 1945* (2008).

Valerio Paolo Mosco è autore di *Stilizzazione in architettura* (2024); *Corpi, Spazi, Figure* (con G. Peluffo; 2024); *Fragilità in architettura* (2023); *Kitsch in architettura* (2023); *Frustrazione in architettura* (2022); *Giuseppe Terragni. La guerra, la fine* (2020); *Architettura italiana. Dal postmoderno ad oggi* (2017); *L'ultima cattedrale* (2015); *Nuda architettura* (2012); *Steven Holl* (2010), *Atlante degli spazi contemporanei. Architettura a volume zero* (con A. Aymonino; 2006). Insegna Teoria dell'architettura all'Università IUAV di Venezia. Ha insegnato al Politecnico di Milano, alla Cornell University (sede di Roma), all'Università di Architettura di Ferrara, all'Illinois Institute of Technology di Chicago (IIT), alla Escuela de Arquitectura all'Universidad de Navarra a Pamplona.

Franco Purini laureatosi a Roma, dopo un periodo di lavoro con Maurizio Sacripanti e Vittorio Gregotti ha fondato con Laura Thermes lo studio a loro nome. Tra le realizzazioni dello studio a Gibellina la Casa del Farmacista (1980), il Sistema delle Piazze (1982), la Casa Pirrello (1990), un intervento residenziale a Napoli in località Marianella, l'edificio per uffici Kubo a Ravenna (1997-1998), il restauro delle ex Scuderie Medicee di Poggio a Caiano, la Chiesa e il centro parrocchiale di San Giovanni Battista a Lecce, il Business Park Europarco con la relativa torre a Roma in prossimità dell'Eur. Ha insegnato all'Università di Reggio Calabria, all'Università IUAV di Venezia e all'Università "La Sapienza" di Roma, dove è professore emerito. Numerosi i suoi testi e i suoi libri sul tema del progetto e del disegno, spesso tradotti in più lingue. È membro dell'Accademia delle Arti del Disegno di Firenze e Accademico di San Luca.

Gundula Rakowitz architetta, PhD, professoressa associata in Composizione architettonica e urbana all'Università IUAV di Venezia, membro del Consiglio della Scuola di dottorato IUAV. Tra le pubblicazioni: *Gianugo Polesello. Dai Quaderni* (2015); *Tradizione Traduzione Tradimento in Fischer von Erlach* (2016); *Progetto di un'Architettura storica. Fischer von Erlach* (trad., ed. 2016); *Architetture per metropoli / Architectures for metropolis*

(con L. Lanini; 2019). *Mise en abîme. Sistema Wunderkammer* (2020); *Costellazione Venetiae* (con A.V. Mosetti; 2023); *Architettura e storia. Un incontro polifonico con Carlo Ginzburg* / *Architecture and History. A Polyphonic Encounter with Carlo Ginzburg* (ed. 2024).

Elisa Valero Ramos architetta, vive e lavora a Granada. I progetti che ha realizzato le hanno valso riconoscimenti internazionali, tra i quali il Swiss Architectural Award. Valero sviluppa linee di ricerca sulla luce, sul riuso e — più recentemente — sull'uso di innovativi tipi di materiali da costruzione. Promuove un'architettura responsabile, conscia delle limitazioni alle quali la costruzione di un mondo abitabile è sottoposto, tra le quali spicca la scarsità delle risorse, siano esse naturali o finanziarie. Le attività di ricerca e l'insegnamento universitario da lei professato sono all'origine di numerosi saggi, tradotti in diverse lingue.

Pier Paolo Tamburelli è uno dei soci fondatori dello studio Baukuh con cui ha completato la Casa della Memoria a Milano nel 2015. Tra gli altri impegni dello studio, è in atto la progettazione dei Nuovi uffici del catasto a Tirana e sono in corso di realizzazione la trasformazione della Seminar School di Hoogstraten e la nuova biblioteca europea di Milano. Ha insegnato al Berlage Institute di Rotterdam, ad Harvard GSD, all'Università dell'Illinois a Chicago, al Politecnico di Milano e attualmente è titolare della cattedra di Teoria della progettazione alla TU di Vienna. È stato uno dei fondatori e redattori della rivista di architettura "San Rocco". Nel 2022 ha pubblicato *On Bramante* per MIT Press.

Angelo Torricelli architetto, professore di Composizione architettonica, è Accademico Nazionale di San Luca. Ha insegnato in diverse sedi universitarie in Italia e all'estero. È stato preside della Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano dal 2008 al 2015 e professore onorario dal 2018. Ha scritto libri e saggi pubblicati in volumi e riviste internazionali; ha collaborato inoltre con le più importanti testate di architettura ed è direttore della rivista "Architettura Civile". Autore di progetti per concorsi e incarichi pubblici e privati, ha ricevuto riconoscimenti e premi per l'attività progettuale. Le sue opere sono apparse su monografie, libri e riviste italiane e straniere e sono state esposte in numerose mostre tenute in musei, gallerie e sedi universitarie.

Alejandro Zaera-Polo architetto e cofondatore dello studio Alejandro Zaera-Polo and Mainer Llaguno Architecture (AZPML), con sede a Londra e New York. Si è laureato alla Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid e ha conseguito la laurea MARCH2 alla Harvard GSD. Ha lavorato presso OMA a Rotterdam prima di istituire la prima FOA nel 1993. È stato preside della Scuola di Architettura dell'Università di

Princeton e precedentemente preside del Berlage Institute di Rotterdam. Ha pubblicato come teorico su *El Croquis*, *Quaderns*, *A+U*, *Arch+*, *Volume*, *Log* ed è membro del London School of Economics Urban Age Project. Ha recentemente pubblicato *Sniper's Log*, una raccolta dei suoi scritti più rilevanti.

Paolo Zermani dal 1990 professore ordinario di Composizione Architettonica nella Facoltà di Architettura di Firenze, ha insegnato presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio (2014-2020). È fondatore dei convegni "Identità dell'architettura italiana" e direttore del master "Museo Italia". Tra i suoi scritti *Identità dell'architettura* (I: 1995 e II: 2002) e *Architettura: Luogo, Tempo, Terra, Luce, Silenzio* (2015). Tra i suoi progetti recenti l'adeguamento architettonico della Basilica di Sant'Andrea a Mantova, il restauro del Castello di Novara, la Scuola per l'Europa di Parma e la nuova uscita del Museo delle Cappelle Medicee a Firenze. È Accademico di San Luca e della Pontificia Accademia dei Virtuosi al Pantheon. Nel 2018 l'Accademia Nazionale dei Lincei gli ha conferito il Premio Feltrinelli per l'Architettura.



ACCADEMIA NAZIONALE DI SAN LUCA

Utilizziamo più o meno comunemente l'aggettivo "poetico" anche per le opere di architettura. Sul significato del termine l'accordo tuttavia è labile, spesso sottinteso, difficilmente esplicitato, come se il tema stesso fosse pericoloso. L'interpretazione infatti, quando si tratta di poeticità, si ferma il più delle volte ai passi iniziali o diventa evasiva, lasciando il campo a parafrasi e metafore generaliste che come tali ci allontanano dal nucleo della questione. Nucleo che gli incontri organizzati dall'Accademia Nazionale di San Luca tra maggio e novembre 2023 hanno cercato non di risolvere, ma se non altro di portare alla luce.

ISBN 978-88-97610-56-4



9 788897 610564