

Ut Pictura Architectura

Note sull'architettura dipinta

GIANNI CONTESSI

DATA # 23

C'è un libro non molto diffuso di Mario Praz, *Mnemosine*, pubblicato nel 1971 con una veste tipografica indecente. Si tratta di un'opera seria e degna di attenzione, che si occupa del « parallelo fra la letteratura e le arti visive ». Praz vi affronta un tema che, se pure nella sua indagine riguarda soprattutto la cultura del passato, è tuttavia largamente applicabile anche all'arte contemporanea, che con quella intrattiene più rapporti di quanto non si creda.

Punto di partenza del libro è l'ipotesi antica e tanto discussa dell'« unità delle arti », di cui l'autore non tiene gran conto, preferendo fare moderato riferimento alle ben note tesi di Propp sulla morfologia della fiaba, per tentare di istituire un nesso « strutturale » fra fenomeni culturali diversi, ovvero fra diversi « media ». Ciò che evidentemente equivale a sostenere l'esistenza di un sistema di relazioni che investe i vari settori creativi di una certa epoca, chiaramente legati ad un medesimo pattern appunto strutturale.

Questo significa credere all'esistenza di un Sistema dell'arte che è cosa ben diversa dall'Unità delle arti. Infatti, se il primo chiama in causa la presenza di affinità strutturali fra i vari sottosistemi (invocabili solo nella loro specificità disciplinare), la seconda ha a che fare con presunte affinità ideali fra i vari linguaggi dell'arte.

Se vogliamo andare ancora più avanti, possiamo affermare che, al di là dello iato prodotto dalle avanguardie « storiche » e da talune neo-avanguardie, le quali ritenevano e ritengono di avere il compito di prolungarne l'azione, l'arte continua ad essere basata sull'impiego di elementi costanti nel tempo; cioè di caratteri permanenti di cui muta « soltanto » la funzione. Questa cambia perché muta il contesto storico entro cui essa funzione si colloca. Oppure, come sostiene Aldo Rossi a proposito dell'architettura (1), talvolta la funzione è addirittura andata perduta, per cui noi continuiamo a fruire di qualcosa che si è ridotto alla sola forma. Perciò, l'ipotesi dell'esistenza di un Sistema dell'arte riguarda sia un'analisi sincronica sia una analisi diacronica dei fenomeni.

Perché Mario Praz ha intitolato il suo libro con il nome di *Mnemosine*, dea della Memoria e madre delle Muse? Chiaramente per sottolineare fra l'altro che la parentela fra queste figure mitologiche non è casuale e che pertanto, considerato l'argomento del libro, la Memoria è l'elemento in grado di collegare esperienze artistiche diverse. Non vorremmo inoltrarci su un terreno minato, però una tesi del genere non ci sembra sprovvista di qualche attendibilità (2), essendo fra l'altro suffragata, nell'ambito dell'architettura, dalla « poetica » rossiana e, in direzione diversa, dalle tesi dei Five Architects. Certo si tratta di una

tesi poco tecnica — linguistica — e molto « estetica »; tuttavia assai suggestiva in tempi di recuperi culturologici, classicisti e manieristi, come quelli che stiamo vivendo. Senza contare che l'invocare le ragioni della memoria conduce ad una salutare svalutazione di tutti quegli aspetti « sensisti » che hanno sempre reso sospette le teorizzazioni sull'unità delle arti.

L'insistenza con cui parliamo di unità delle arti e di sistema dell'arte non tragga in inganno: gli obbiettivi sono altri. L'argomento di queste note non è infatti l'unità delle arti. Esso è invece costituito dalla ricognizione su un aspetto specifico della ricerca architettonica odierna che ha per oggetto la realizzazione di progetti autonomi non esecutivi, cioè non finalizzati alla costruzione.

Non di meno si tratta di progetti assai poco ortodossi che hanno a che fare più con la pittura che non con il disegno tecnico. La natura di questo particolare aspetto dell'architettura contemporanea, proprio perché sconfina dai tradizionali territori disciplinari, invade quelli dell'arte tout court — della pittura appunto — ma secondo modi che probabilmente trovano nella letteratura il viatico più stimolante. Ecco perché si è parlato della madre delle Muse.

Mnemosine è la dea della Memoria. La memoria non è soltanto una funzione della mente, ma anche, in un certo senso, una « categoria culturale ». Se l'attività della memoria consiste nel far rinascere l'esperienza passata, ci si può rendere conto di come quella che chiameremo « cognizione della storia » sia strettamente legata all'uso della memoria. Così nell'arte, le forme più pregnanti di storicismo (da Palladio a Piranesi, da Boullée a Kahn e a Rossi, da De Chirico a Savinio da Paolini a Ontani) basano il loro significato proprio sul recupero della memoria, un recupero che, per esempio in De Chirico, può trasformarsi in una sorta di arresto del tempo.

Non si tratta soltanto di stabilire dei modelli normativi come nel classicismo, ma semplicemente di manipolare un lessico fondamentale più o meno costante nel tempo, piegandolo di volta in volta ad esigenze diverse. Solo così si spiegano le incongruenze manieristiche palladiane (La Rotonda, per esempio), i « capricci » piranesiani, i « pastiches » di Aldo Rossi, l'invenzione di Savinio e, per la parte affatto particolare che gli spetta, la forza dimostrativa di Paolini.

Certo, come può essere esemplificato dalle posizioni di un Borges o da quelle dello stesso De Chirico, il culto della Memoria può trasformarsi in un culto delle memorie non esattamente progressista; ma questo non può essere un motivo sufficiente per eliminare dai nostri interessi l'opera importantissima di questi autori. Senza contare che le « cose » della cultura non sono conserva-

trici in sé, ma può essere conservatore l'uso che se ne fa. Così come nell'arte non ha molto senso parlare di « progresso ».

I territori della storia continuano ad essere esplorati dagli artisti contemporanei non soltanto per compiere operazioni appunto storicistiche. Essi sono giustamente visti anche come una sorta di enorme deposito di temi, di lemmi o di tipologie che dir si voglia, cui da secoli l'arte fa costantemente ricorso. Checché ne possano dire i supporters delle neo-avanguardie più o meno obsolescenti.

Uno dei lemmi fondamentali dell'arte è il concetto di rappresentazione. Per quanto strano possa sembrare, tale concetto non riguarda soltanto l'arte del passato o, per esprimerci in termini grossolani, quella « figurativa ». Inoltre — va sottolineato — nell'arte contemporanea fanno ricorso alla rappresentazione autori che operano in settori assai diversi (da Giuseppe Uncini ad Alf Schuler, da Gianfranco Pardi a Sol LeWitt, da Dan Graham a Michelangelo Pistoletto e a Giulio Paolini). Per non dire di quanto si verifica nell'architettura, com'è dimostrato dall'opera di Aldo Rossi e dalle prove di Massimo Scolari e Robert Krier, la cui analisi, del resto, è il « movente » di queste note.

Il fatto che i « nodi » della rappresentazione continuino a venire al pettine indica la perfetta circolarità e « sistematicità » della ricerca artistica e dimostra altresì la storicità di quelle avanguardie che del rifiuto della storia avevano fatto il loro vessillo. Per quanto riguarda l'architettura, il discorso è lievemente diverso e culturalmente più interessante. A parte il fatto che il problema della rappresentazione in architettura è ancora tutto da definire, ci si può rendere conto che i progetti non esecutivi di Rossi o Scolari, proprio perché rivendicano la loro autonomia e, facendolo, sono « costretti » ad invocare le ragioni della pittura, giustificano ampiamente il richiamo fatto in apertura alle affinità strutturali fra esperienze artistiche diverse.

La tendenza dell'architettura nel cui ambito si è sviluppato il « progettismo » autonomo non finalizzato alla costruzione, è partecipe di una condizione che, nel contempo, è manierista e classicista. Manierismo e classicismo sono le « categorie » in grado di definire il rapporto che l'architettura contemporanea o almeno la parte di essa che ci interessa, intrattiene con la storia. Un rapporto che può essere fatto di citazioni oppure di affinità metodologiche (vedi il recupero della progettazione per tipologie) o, addirittura, ideologiche. Dichiarando il suo non avanguardismo, l'architettura contemporanea, oltre a porsi in polemica con il Movimento Moderno per ipotizzarne il superamento, stabilisce un rapporto non effimero e soprattutto non mistificante con l'arte che, a

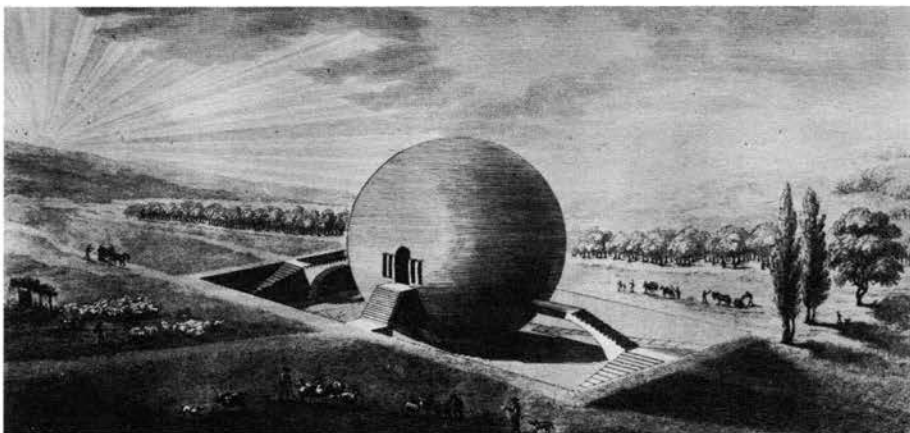
sua volta, rivendica il diritto di essere molto acculturata e riflessiva, ma poco « creativa ». E quando l'arte ha per obiettivi fondamentali « cultura » e riflessione è ad un passo dal classicismo, sia pure da un classicismo di cui rispetto a quello « storico » mutano contesto e funzione. E anche questo significa avere a che fare con la storia. Del resto, difficilmente si dà cultura che non sia storicamente determinata.

Normalmente si fa risalire a Claude-Nicolas Ledoux e soprattutto a Etienne Louis Boullée, protagonisti dell'architettura dell'Illuminismo, la nascita del « progettismo » come fatto autonomo. Un fatto autonomo, comunque, che ha ben poco di idealistico, se è vero, com'è vero, che le opere pensate e disegnate da Boullée non pretendono di essere costruite ma presuppongono senz'altro delle altre opere costruite ⁽³⁾. Tuttavia, citando le fonti storiche di talune « operazioni » oggi condotte da Aldo Rossi, Massimo Scolari, Robert Krier, Raimund Abraham, Rem Koolhaas e Madelon Vriesendorp e, in parte, anche da Carlo Aymonino, attraverso la realizzazione di « architetture dipinte », non si possono non ricordare le tavole di Piranesi, quelle di Robert Adam o qualche « capriccio » di Marco Ricci; e magari, risalendo nel tempo, certe incisioni della *Hypnerotomachia Poliphili*. Per non dire della pittura di Monsù Desiderio e del famoso quadro del Canaletto (dove il Ponte di Rialto, la Basilica ed il Palazzo Chiericati palladiani « vengono accostati e descritti come se il pittore rendesse un ambiente urbano da lui osservato » [A. Rossi]), che fornirà appunto ad Aldo Rossi lo spunto per l'ipotesi della « città analoga », variamente esemplificata in tanti disegni ed incisioni.

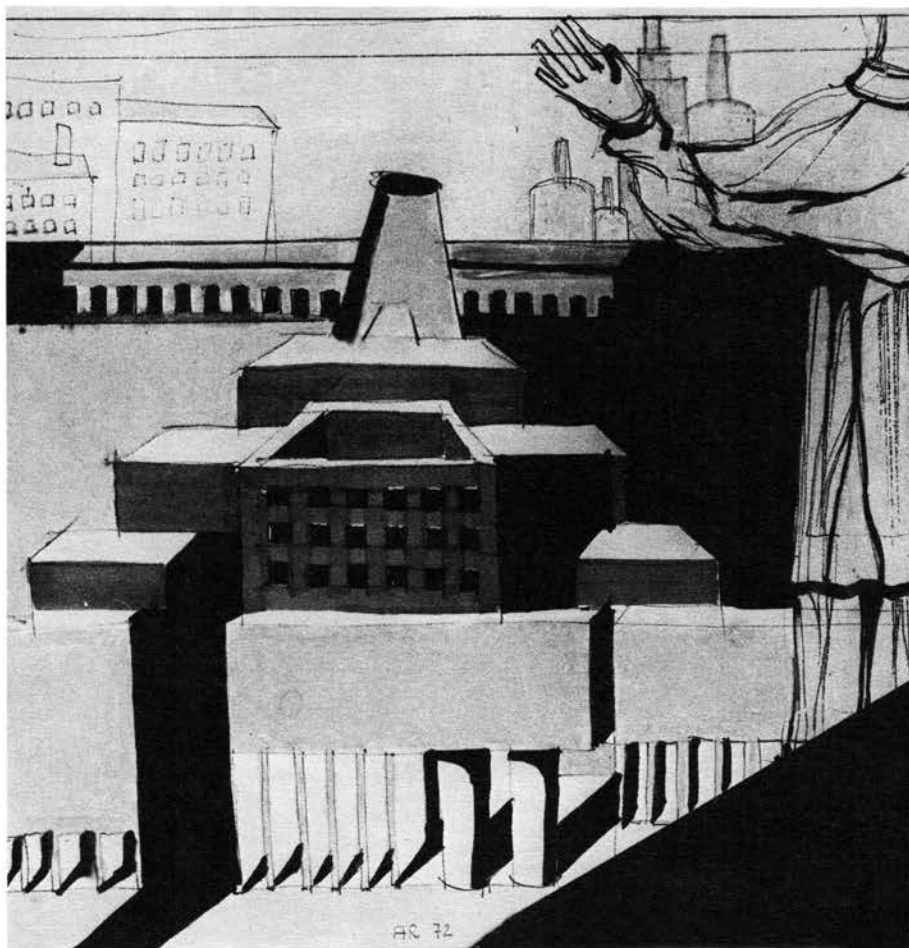
La parentela con quello che Russell-Hitchcock chiama classicismo romantico ⁽⁴⁾, però, non riguarda soltanto l'esaltazione dell'autonomia progettuale, ma anche un modo di procedere alla costruzione logica dell'architettura, di usare la tipologia, la geometria, di demolire un certo funzionalismo ingenuo figlio, prima che delle idee correnti, di certe illusioni del Movimento Moderno. Sono questi alcuni fra gli elementi che contraddistinguono la nuova architettura internazionale, quella che del rapporto con la storia fa il suo « ubi consistam »; quella — ancora — che ha come « poli d'attrazione » le figure affatto diverse di Louis Kahn e Aldo Rossi.

A suo tempo Aldo Rossi ha scritto: « Un critico come Siegfried Giedion non ha mai disegnato: ma il suo contributo al Movimento Moderno è tanto importante come quello dei più famosi architetti che egli, in gran parte, ha indirizzato » ⁽⁵⁾. Si tratta di un'affermazione in grado di far comprendere come per Rossi l'architettura sia qualcosa che va ben al di là dei quattro muri costruiti. Per Rossi la pagina scritta o il disegno hanno lo stesso valore di un edificio realizzato. E questo si spiega con l'estremo autobiografismo dell'opera rossiana, un autobiografismo che difficilmente trova riscontro in quella di altri architetti.

Con premesse di questo tipo non stupisce che proprio Aldo Rossi si ponga quale capofila della tendenza dell'architettura contemporanea che privilegia il momento inventivo della progettazione su quello realizzativo. Ben inteso, quan-

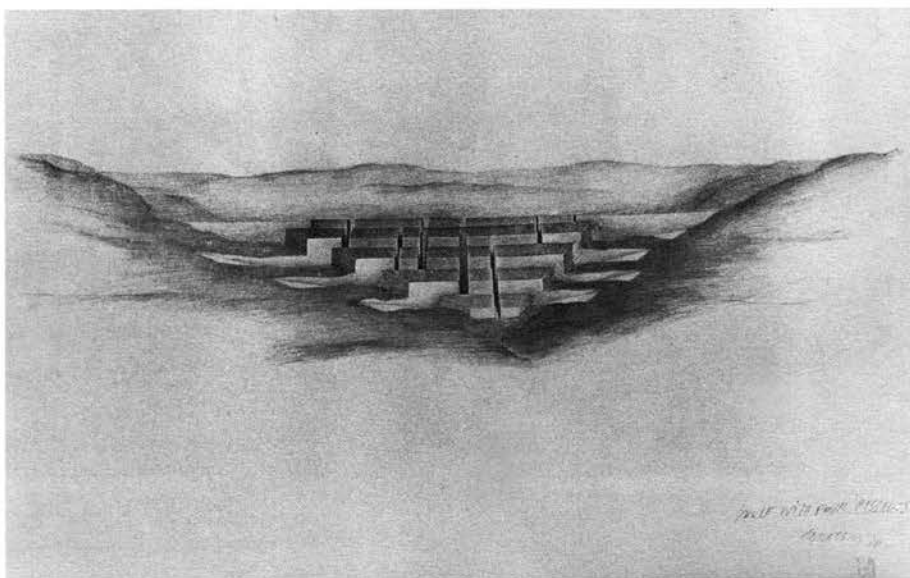


Nicolas Ledoux, Courtesy Kunsthalle Baden-Baden.



Aldo Rossi, *Architettura*, 1972.

Raimund Abraham, *House with four passages*, 1970.



do parliamo di progettazione non ci riferiamo alla progettazione « tecnica » tradizionale — quella esecutiva — da tradurre immediatamente in un edificio. Ci riferiamo invece a quel tipo di progettazione libera che fa dell'architettura soltanto un argomento (e neppure dei più precisati) da « illustrare » con i mezzi della pittura o del collage.

Ed è curioso osservare come i disegni, gli acquerelli, le incisioni o i quadri di questi autori — alcuni dei quali sono fra i protagonisti della « tendenza » neorazionalista (lo stesso Rossi, Aymonino, Krier) talvolta sfiorino i modi di visualizzare, ma non la sostanza del « discorso » che svolgono gli esponenti dell'architettura radicale, così distante dagli assunti di questi tardivi illuministi. Del resto, nulla ha impedito che nella mostra dell'architettura razionale curata da Aldo Rossi nell'ambito della Triennale del 1973 potessero essere inseriti lavori di Adolfo Natalini, un componente di Superstudio. E nulla ha impedito a Peter Eisenman, uno dei « Five Architects », di stendere le sue « Notes on conceptual architecture », come Sol LeWitt ha redatto le ben note « Sentences on conceptual art ».

Nell'ambito di quella che possiamo chiamare « architettura dipinta », la figura di Aldo Rossi è peraltro anomala. Infatti, gli altri esponenti di quest'area di ricerca o sono degli architetti più o meno « tradizionali » (pensiamo ad Aymonino), oppure sono dei giovani critici che « incidentalmente sono anche architetti », ed è il caso di Scolarì; o dei

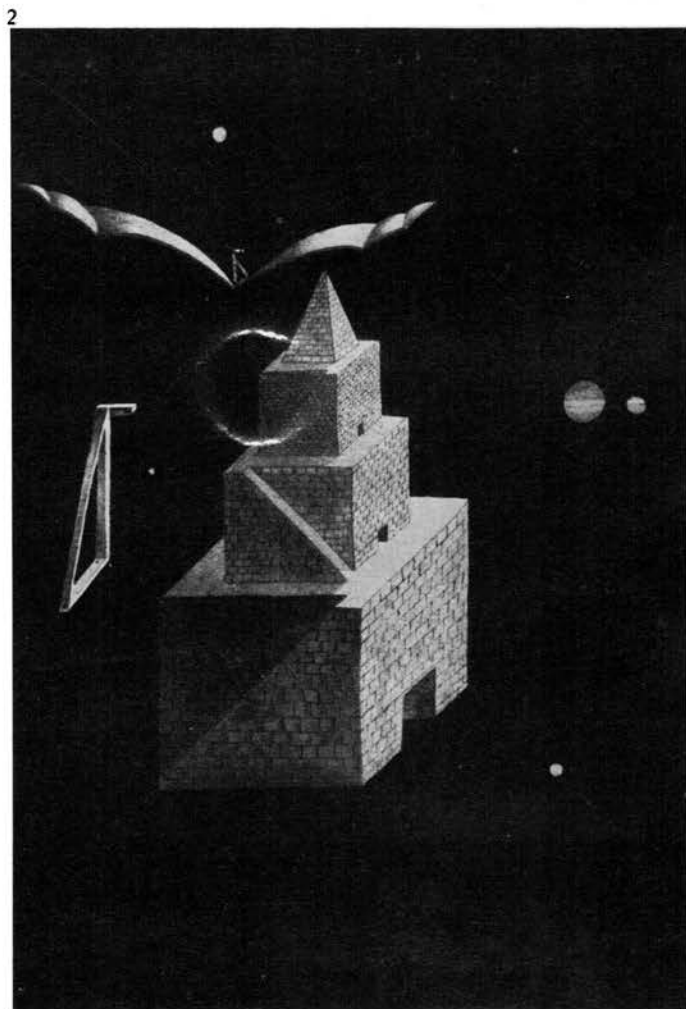
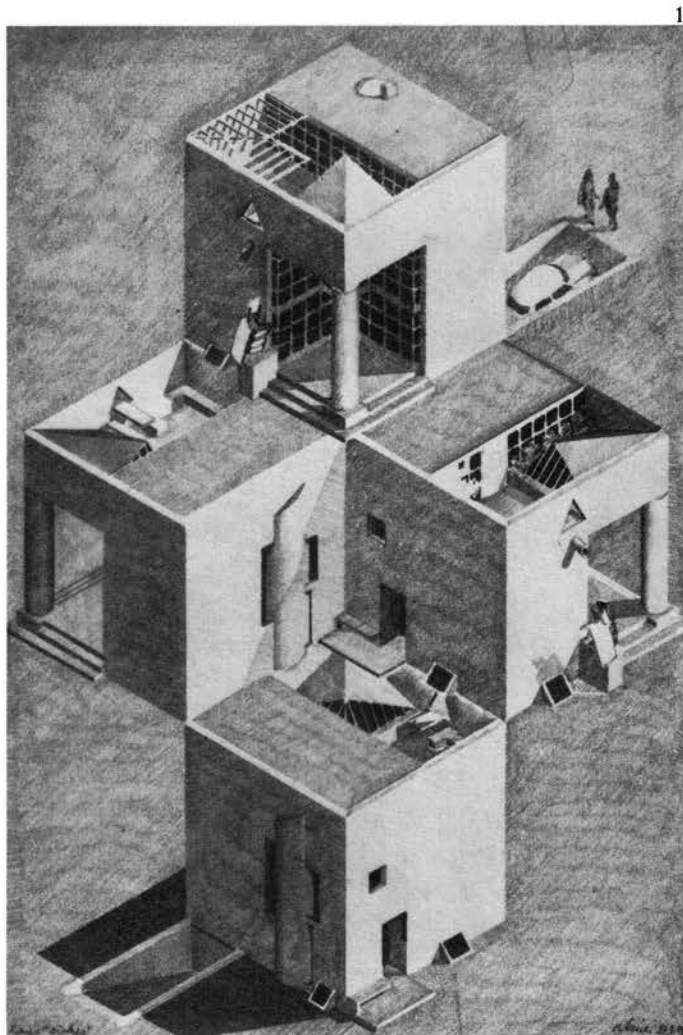
giovani che usano l'architettura come fossero dei pittori (Vriesendorp e Koolhaas). O invece sono ancora dei giovani che, impegnati sui vari fronti della disciplina, svolgono anche un lavoro autonomo di artisti, tangente a quello di architetti, ma che con l'architettura vera e propria non sempre ha qualcosa in comune (Robert Krier). Rossi invece passa con indifferenza da un quadro ad una incisione, dalla stesura di un articolo o di un libro al montaggio di un film... dall'insegnamento al sopralluogo in cantiere. E del resto Rossi è anche il meno prossimo ai modi dell'architettura radicale, dalla quale lo separa, prima della posizione disciplinare, il suo tipo di cultura, per così dire « classicheggiante ».

Normalmente si dice che De Chirico e Sironi siano i numi tutelari della pittura rossiana, e il riferimento a questi autori denuncia in pieno gli amori e le frequentazioni novecentesche dell'architetto milanese (la milanesità e la « lombardità » di Rossi non sono dati da trascurare). Tuttavia si deve immediatamente sottolineare come manichini ed altri elementi del repertorio dechirichiano compaiano frequentemente nell'architettura dipinta e non solo in quella. Mathias Ungers inserisce nel progetto per il Wallraf-Richartz Museum di Colonia qualche Musa Inquietante, mentre Leon Krier « iperrealizza » un celebre « Figliuol Prodigio » nel progetto per un altro museo.

Quello di Massimo Scolarì, certo uno dei più originali esponenti dell'architettura disegnata, è un altro caso non sprov-

visto di risvolti singolari. Se Rossi manipola disinvoltamente in una summa narcisistica i vari episodi della sua storia di architetto, Scolarì, con la pedanteria tutt'altro che greve — addirittura « evasiva » — di un professore d'accademia austriaco dell'Ottocento, un po' Biedermeier e un po' inquietante (tra Finsterlin ed Escher?) allinea in un album ideale decine di minuziosi acquerelli che, per associazione di idee, rimandano ad una raccolta di erboristeria. Ma, come raccolta di erboristeria, quella di Scolarì è appunto inquietante: oltre a non fornirci ragguagli su qualsivoglia tipo di pianta, cioè di architettura, sconvolge le nostre abitudini in fatto di pittura di paesaggio. Gli edifici, le pseudomacchine e le pseudogeometrie che costituiscono il repertorio di questo autore producono in noi una sorta di spiazzamento che può essere paragonato soltanto a quello prodotto, con festosità ed ironia, per esempio dai « giocattoli » di Alberto Savinio, protagonisti di tanti memorabili quadri che non si sa bene se siano « paesaggi » o « nature morte ».

Molto meno pittori e più « vignettisti » (usiamo il termine senza intenzioni riduttive), gli olandesi Madelon Vriesendorp e Rem Koolhaas in realtà sono noti esponenti dell'architettura radicale. Dotatissimi disegnatori, sfruttano le loro capacità di creare gustosi paradossi che, lungi dal denunciare i nefasti delle metropoli o delle megalopoli, servono anzi a rileggerne le componenti in chiave positiva e, per così dire, mitopoietica, ma con ironia. Se il talento di Vriesendorp è quello di un grande realiz-

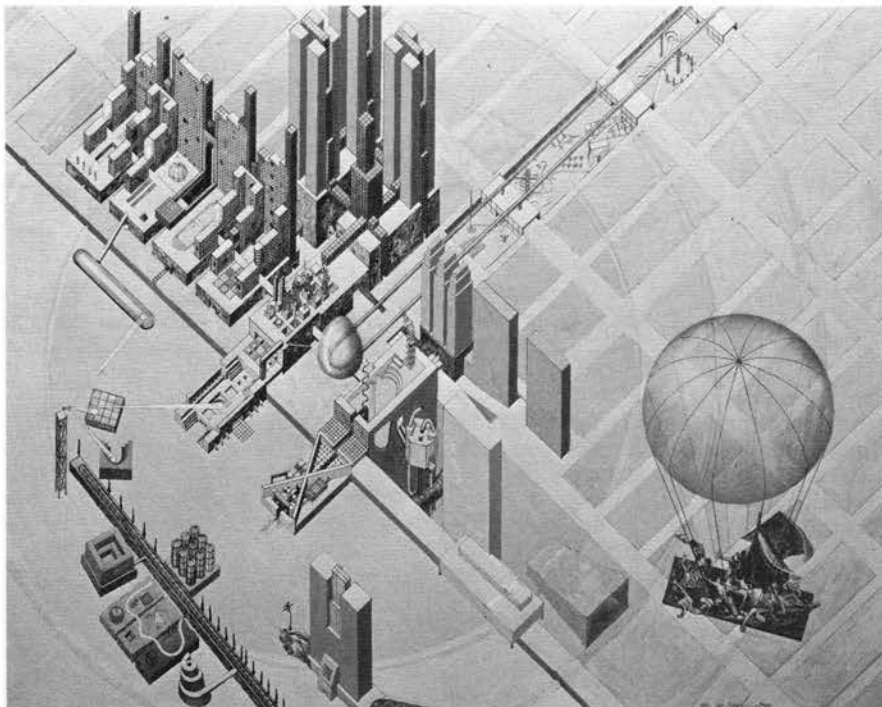


zatore di copertine per riviste « radical » americane (sia detto nel senso migliore) quello di Koolhaas è più specifico, più disciplinare, ovvero più « architettonico ».

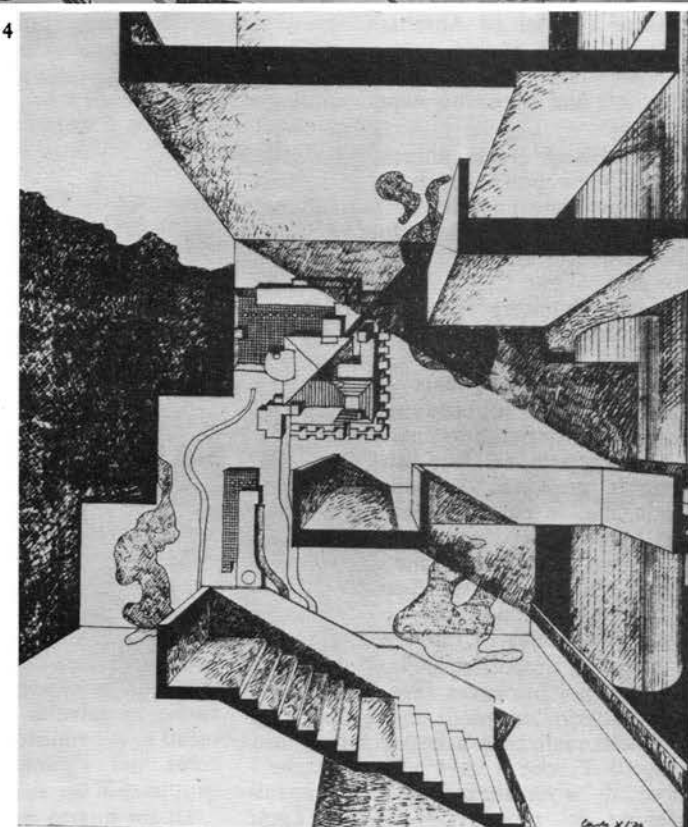
Robert Krier, lussemburghese, fratello di Leon Krier e poco pittore, pratica fondamentalmente il disegno: un disegno scabro in bianco e nero, neppure particolarmente architettonico. I disegni di Krier sembrano incisioni, il tratto è quello di un acquafortista. I modi, invece, sono quelli di un pittore che cerca di « spazzare » il banale sottoponendolo ad un trattamento estraniante, così che qualsiasi elemento — non esclusa la figura umana — si esibisce come apparizione.

Anche l'austriaco Raimund Abraham è un esponente di spicco dell'architettura radicale. Negli anni passati si è trovato molto vicino all'arte concettuale (Kosuth, Burgin). Oggi talvolta realizzazione dei progetti più liberi che, lungi dall'investigare sottili problemi linguistici, ipotizzano soluzioni « diverse » per l'habitat umano. Si tratta di progetti che non ambiscono a diventare quadri ma che, nella loro « povertà », si apparentano stilisticamente ai progetti di arte povera o land art.

L'italiano Carlo Aymonino, invece, si muove in tutt'altra dimensione. Aymonino è un architetto tradizionale, nel senso che concepisce l'architettura come destinata alla costruzione. Tuttavia disegna molto ma non si limita ad eseguire « opere tecniche ». I suoi disegni li manipola, li colora, vi inserisce dei commenti scritti. Fa quasi dei quadri di sog-



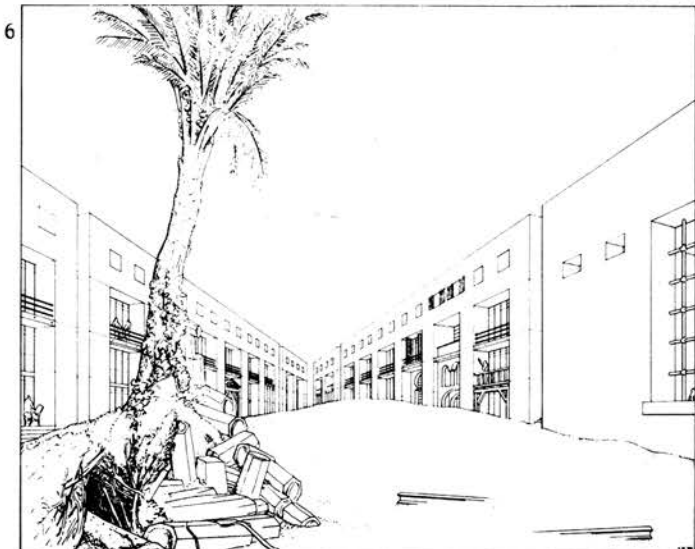
3



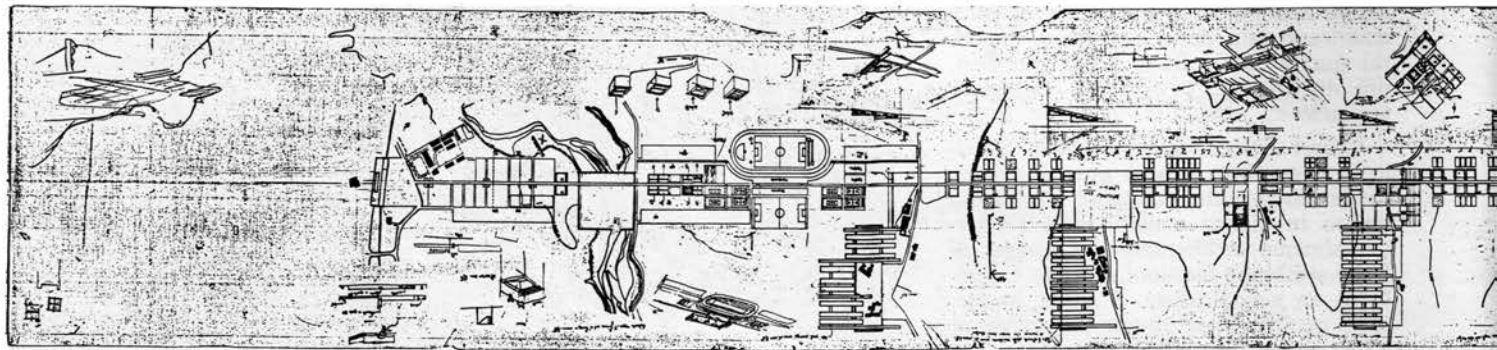
4

1. Robert Krier, *Casa sul quadrato*, insieme di più unità, 1974.
2. Massimo Scolari, acquerello, 1973, 13x18. 3. Elia e Zoe Zenghelis, *Il centro nuovo di Colombo*, progetto realizzato nell'ambito della OMA (Office for Metropolitan Architecture), formato da Koolhaas, E. Zenghelis, M. Vriesendorp, Z. Zenghelis, con la collaborazione di Ungers. 4. Carlo Aymonino, *Perspective, section of the building in the Gallarate Housing*, Milano, 1972. 5. Madelon Vriesendorp, N.Y., 1973. 6. Leon Krier, *Royal Mint Square Housing*, 1974, Spazio semipubblico, Giardino comunale.

5



6



getto architettonico. Nei disegni di Aymonino non interviene la memoria come in quelli di Rossi né l'atemporalità come in quelli di Scolari. C'è invece la volontà di rendere perspicua una parte del lavoro dell'architetto, al di là dei limiti didascalici imposti, per esempio, da un concorso.

Gli autori che abbiamo raggruppati sotto l'insegna dell'«architettura dipinta» in realtà non formano alcun gruppo e spesso si trovano agli antipodi: basti pensare a Rossi ed Abraham oppure a Vriesendorp e Scolari, oppure a Krier e Aymonino. Anzi, al limite, di quest'ultimo non avremmo neppure dovuto parlare.

Se abbiamo creato un raggruppamento che forse potrà sembrare artificioso, l'abbiamo fatto perché ci premeva di fare il punto su un settore dell'arte che in questo momento assume un rilievo particolare. Cioè, volevamo vedere come l'architettura contemporanea o almeno un certo filone di essa, «rivoltandosi» alla pittura — un tipo di pittura non troppo attuale — in realtà chiami in causa problemi e temi che sono al centro del dibattito che oggi si svolge appunto nel mondo dell'arte. Intanto la questione dei rapporti con la storia che, se per l'architettura è ormai quasi antica, per l'arte non conta più di due o tre anni. Poi, quella dei rapporti con la cultura o almeno con taluni suoi grandi lemmi, non ultimo, come abbiamo visto, il concetto di rappresentazione.

A questo proposito, anzi, va detto che prima o poi bisognerà fare un «discorso» proprio sui modi in cui oggi gli architetti realizzano e impaginano i loro progetti. Perché si deve ammettere che i modi di «visualizzazione» e impaginazione dei progetti di Ungers, Leon Krier, Hejduk, Aymonino e persino

Gregotti, non è quello tradizionale, anche se non è esattamente quello dell'«architettura dipinta» di cui ci stiamo occupando. E diciamo questo sebbene nel nostro «campione» figurino lo stesso Aymonino.

Inoltre, siamo costretti a rilevare come la questione dell'autonomia del progetto finisca con il porre sotto allo stesso tetto esperienze che non hanno nulla in comune, come appunto il neo-razionalismo, ovvero la cosiddetta «tendenza» e l'architettura radicale, che spesso «sconfina nell'«internazionale del pittresco». A meno che non si voglia stabilire che gli spazi dell'utopia sono tanto estesi da consentire coabitazioni del genere. E del resto ci si consentirà di rilevare che se l'utopia bene o male fa capolino qua e là negli acquerelli di Scolari, essa ben raramente compare, e se lo fa cambia sembianze, fra i gasometri e le geometrie rossiani.

Allora diremo che alla fine ci troviamo di fronte ad almeno tre modi diversi di concepire l'autonomia del progetto: il primo fa sì che il progetto si trasformi in quadro, in pezzo di pittura (Rossi, Scolari, Robert Krier); il secondo utilizza l'architettura per eseguire, come dire, delle variazioni sul tema (Aymonino, Leon Krier, Ungers, Gregotti); il terzo, che invece, riguarda i vari modi di visualizzare dell'architettura radicale che, pur avendo degli aspetti in comune con gli altri due modi (da Koolhaas ad Abraham a Vriesendorp), se ne discosta sostanzialmente quanto ai presupposti culturali, fondamentalmente antistorici, anche se talvolta curiosamente «acculturati» o addirittura «culturologici», come nei «paradossi semantici» del gruppo SITE.

Di un quarto modo, tuttavia, bisogna fare almeno menzione, sebbene rivesta

scarso valore scientifico. Esso riguarda un fenomeno che, recentemente, Andrea Branzi ha giustamente denunciato, cioè «l'adozione di quella che viene chiamata contro-architettura (o architettura radicale) come una categoria definitiva, come un atteggiamento confermato ufficialmente, cioè come una «maniera» di progettare. Una maniera per fare concorsi, mostre, tesi di laurea, esami, pubblicazioni, discorsi: una sorta di linguaggio liberamente utilizzabile da chiunque. Così vediamo fior di professionisti abbandonare per un attimo riga e squadra e dedicarsi a fantasiosi fotomontaggi, scherzi radicali, utopie fumose» (6). Come forse vedremo fior di gallerie d'arte scoprire i nuovi redditi sentieri architettonici.

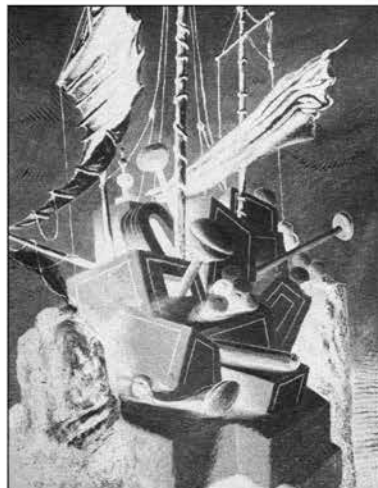
E' abbastanza curioso come tuttavia vi sia un elemento comune alla pittura di quasi tutti questi architetti: il costante riferimento al surrealismo. Non si tratta ben inteso, di un surrealismo codificato, legato al Surrealismo storico. Si tratta piuttosto del richiamo ad una realtà «autre» senza etichette particolari. Una realtà rappresentata attraverso modi che incrociano citazioni da varie fonti: Alberto Savinio e Giorgio de Chirico, Mario Sironi e alcuni autori della Neue Sachlichkeit (per esempio Nägele e Stoecklin, per non dire di Radzwill, i cui aerei sono certo parenti di quelli che solcano i cieli di Vriesendorp). E poi anche Max Ernst e magari l'americano Peter Blume, visti, se è possibile, attraverso Sant'Elia, Finsterlin e l'accademia romantica austro-tedesca.

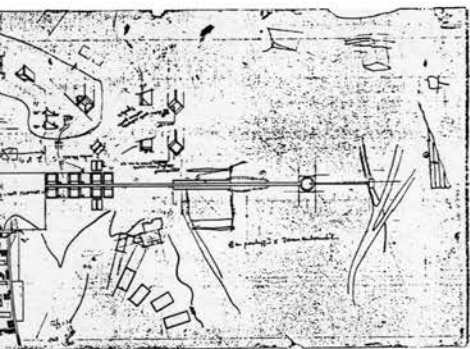
Il riferimento alla Neue Sachlichkeit serve forse ad intendere meglio il senso del surrealismo di questi architetti che dipingono. A parte il tono surreale e metafisico delle geometrie «assolute» di un Boullée, che stanno alla base di talu-



2

3





1

Si ringraziano la *Compagnia del Disegno* e la redazione di *Lotus International* per il contributo dato alla ricerca del materiale iconografico.

1. Vittorio Gregotti, Università degli Studi della Calabria, Studio per la planimetria generale, 1973. 2. Reinhold Nägele, *Nuove costruzioni a Weissenhof*, 1927, tempera su cartone, 31,5x50. Courtesy Staatsgalerie, Stoccarda. 3. Alberto Savinio, *Le navire perdu*, (1928?). Foto Maria Mulas. 4. Franz Radzwill, *Domenica al villaggio*, 1928, olio su tavola, 95x116. Courtesy Galleria del Levante, Milano. 5. Niklaus Stöcklin, *Rheingasse*, 1917, olio su cartone, 59x80. Courtesy Kunstmuseum Basel.

ne prove architettoniche di Aldo Rossi, non si può non rilevare come all'interno della Nuova Oggettività tedesca (la *Neue Sachlichkeit*, appunto) ci sia una forte componente che potrebbe essere etichettata come «realismo magico»⁽⁷⁾. Il quale è tale perché tende a fornirci i dati di una realtà che è sì minuziosamente descritta, ma anche irrimediabilmente decontestualizzata, straniata — perché alienata — da qualsiasi plausibile quotidianità. Un po' come in Kafka o, in tutt'altra direzione, in Borges, le cui fantasie, fra l'altro, non sono estranee alle «cose» impossibili di Massimo Scolari.

Inoltre, volendo proseguire in questo excursus filologico, si potrebbe risalire fino a Claude Lorrain, le cui architetture di fantasia sono descritte naturalisticamente ma consegnate a quegli spazi della memoria, al contempo classicisti e proromantici che — «per li rami» — riguardano i problemi di cui ci stiamo occupando, anche per vie non poco storiche. E la nostalgia e la memoria di Lorrain, che discendono direttamente da Poussin, non hanno qualche legame con Caspar David Friedrich (il massimo pittore romantico tedesco)? e, alla lontana, dietro agli spazi più o meno siderali di Scolari, non c'è l'infinito di Friedrich, sia pure senza gli accenti per così dire «panteisti» che lo caratterizzano? o sommando De Chirico, Lorrain e Friedrich non otteniamo quel singolare pittore del Novecento, assai poco noto, che risponde al nome di Arturo Nathan, e le cui prove, culturalmente, non sono troppo distanti da quelle degli «architetti che dipingono»?

Semmai, ci si potrebbe chiedere perché nei quadri e nei disegni di questi architetti non sempre l'architettura sia riconoscibilissima e abbia un ruolo preminente. Ora, a parte i problemi di am-

bientazione di un progetto (Ledoux, per esempio, inseriva i suoi in amabili paesaggi), che appunto fanno sì che, in un certo senso, l'architettura — interagendo con il contesto — quasi si disperda, non si può non rilevare come alla fine si tratti di un falso problema o almeno di un problema mal posto.

Nei disegni di Krier e negli acquerelli di Scolari, per esempio, si può vedere come il significato stesso di architettura vada ben al di là dell'idea di «edificio». Quella di Scolari, in particolare, è un'architettura «allusa», che emerge per associazioni e che spesso si esibisce soltanto in quanto scomposta in elementi discreti, associabili «ad libitum», magari «contro natura». Allora ciò che risulterà non sarà tanto «una architettura», ma una sorta di prontuario in cui il lessico architettonico viene rimescolato come se fosse un mazzo di carte da gioco, al punto da diventare irricognoscibile, ma non per questo meno architettonico.

In uno degli acquerelli di Scolari si vede una specie di strano aereo simile a quelli usati durante la prima guerra mondiale. Se poi si guarda il velivolo più attentamente, ci si può rendere conto della sua reale natura, che non è propriamente aeronautica. L'«aereo» è infatti la risultante di un incontro abbastanza incongruo fra dei cubi (ovvero la Geometria) ed un traliccio che non è tanto un «objet trouvé» quanto un parallelepipedo trasparente, cioè ancora una «geometria». E sappiamo tutti cos'è la geometria nell'architettura e, particolarmente, nella «nuova architettura». Perciò, anche un «aereo» serve a parlare di architettura, a patto che non la si identifichi con una casa.

Come si vede, i cerchi si chiudono. Se si accetta l'esistenza di un rapporto

fra cultura e storia che non sia vuoto storicismo o eclettismo stilistico, ci si deve rendere conto che le cose dell'arte, comprese quelle dell'architettura, difficilmente nascono sradicate dalla storia, contrariamente a quanto le avanguardie hanno sempre cercato di farci credere. Allora diremo che il tessuto connettivo di esperienze condotte in settori diversi sarà appunto fornito dalla storia, intesa come grande serbatoio, come grande biblioteca in cui sono stati depositati e continuano ad esserlo, i testi — le realizzazioni — in grado di spiegare tutto quello che deve essere spiegato (oggi fa ridere usare termini come spirito, umanità ecc., e poi è facile essere fraintesi). I problemi — i temi — sono quelli di sempre, perché il sistema dell'arte è uno, sincronicamente dilatato e perciò colto come inarrestabilmente diacronico.

Qualsiasi culturologia senza storia (ma anche il contrario) sarebbe cosa da reazionari. L'importante è di non fare come Borges, che crede ad una storia immobile, ad una cultura stabilita una volta per tutte nel passato e mai alimentata dal presente.

Gianni Contessi

(1) A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio 1973 (3), pag. 55.

(2) M. Praz, *Mnemosine*, Mondadori 1971, pag. 64. L'autore fa tra l'altro riferimento ad uno studio di A. Russi.

(3) A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E.L. Boullée, *Architettura*, saggio sull'arte, Marsilio 1967, pag. 14.

(4) H. Russel-Hitchcock, *L'architettura dell'Ottocento e del Novecento*, Einaudi 1971.

(5) A. Rossi, *Introduzione al volume AA. VV. - Architettura razionale*, Franco Angeli Editore, 1973, pag. 16.

(6) A. Branzi, *Il sospetto - Radical Notes*, Casabella n. 411, marzo 1976.

(7) E. Bertoni, *Il realismo in Germania*, Fratelli Fabbri Editori, 1969.



4

5

