



Forma vs immagine nel progetto architettonico. Interrogativi.

Roberto Secchi*

Viviamo tra le immagini, viviamo di immagini, siamo immagini... ha senso parlare contro le immagini? Eppure la tentazione è forte, tanto opprimente è la sensazione che proviamo quotidianamente come vittime dell'assedio cui siamo sottoposti.

Nella posizione di architetto si sente prepotente il bisogno di fare il vuoto di immagini per guadagnare la possibilità di pensare nuove forme dell'abitare. Considerando tuttavia il lavoro dell'architetto, ripercorrendo il cammino che lo conduce ad elaborare un progetto, ci si domanda: può disgiungersi la forma dall'immagine? E quanto ci si propone di discutere senza alcuna pretesa di inferenze trattando dell'esperienza consumata.

Se sentiamo di essere assediati dalle immagini, come possiamo difenderci dall'assedio per produrre nuove immagini? Può darsi *Novum*¹ se non passando attraverso il *deja vu*?

Balzac² ci ricorda che tutto è forma, la vita stessa è forma; Simmel³ ci ricorda che non si può uscire dalla forma e che tuttavia la forma è in conflitto con l'insopprimibile necessità del cambiamento che è la vita. Noi stessi abbiamo forma, diveniamo forma, siamo forme in perenne divenire; può dirsi lo stesso dell'immagine? Non abbiamo forse un'immagine di noi stessi, non siamo l'immagine formata negli occhi degli altri, non abbiamo

* Architetto, docente di composizione architettonica ed urbana all'Università La Sapienza di Roma 1.

bisogno dell'immagine delle cose per entrare in contatto con esse?

Per questa via non si arriva a niente se non a riaffermare all'infinito la necessità dell'immagine... è banale?... il mondo è rappresentazione?...

Dell'inizio

Quando l'autore di queste note invita gli studenti ad iniziare a progettare, chiede loro di raccontarsi una storia, di tentar di girare un film con gli occhi della propria mente, di inventare una scena fatta di uomini che agiscono nello spazio. Quando intraprende il proprio lavoro, anch'egli tenta di fare lo stesso. All'inizio dunque del processo che porterà alla forma deve formarsi un'immagine. Sebbene dai contorni ancora imprecisati – ma la precisione è sempre una virtù? – si forma qualcosa che fa da guida alla rappresentazione, qualcosa di non ancora realizzato che tuttavia contiene in sé la forza e la determinazione necessaria ad imporre un gesto, che si fa rappresentazione separandosi da noi e divenendo oggetto di fronte a noi.

Come tra vita e forma, c'è conflitto tra immagine e forma? L'immagine è labile, mobile, provvisoria, ambigua come la vita... si infrange contro la stabilità della forma. Ma la forma potrebbe darsi se non in virtù di un'immagine che la precostituisce e potrebbe modificarsi se non in virtù delle immagini nelle quali sarà percepita una volta costituitasi?

Si vuol essere dalla parte della vita ma non si può farlo che attraverso forme, si vuol essere dalla parte della possibilità e dunque si deve nutrire la forma della mobilità dell'immagine, si vuole essere contro la violenza della forma ma anche contro la violenza dell'immagine sulla forma, si vuol essere contro la violenza dell'immagine sulla vita. Tutto appare paradossale: si vuol essere con la forma e al tempo stesso contro di essa e non si ha che l'immagine per attraversare questo conflitto.

Sopralluogo

L'architettura non fa che modificare lentamente la configurazione dell'habitat sulla Terra e con esso la Terra stessa. È lenta

opera di modificazione, stratificazione, significazione, simbolizzazione, cancellazione, distruzione e poi ancora costruzione... ma sempre su qualcosa di già dato... continua una scrittura, aggiunge qualche parola ad un testo lunghissimo di cui non conosce la conclusione. Forse è bene lavorare ben consapevoli di questo ruolo usando i mezzi a disposizione per progettare in questa consapevolezza. I segni che porteremo sulla carta ad indicare le azioni concrete di modificazione dei siti del nostro progetto vanno ad iscriversi in una lunga traiettoria, come piccolissimi segmenti, un'infinitesima parte dell'intero che descrive la storia della Terra e tuttavia in grado di produrre una qualche deviazione. Anche solo questa riflessione sul tempo e sulle proporzioni della nostra azione induce a far proprio il "principio responsabilità"⁴.

Non si disegna su un foglio di carta bianca, o su una schermata vuota, ma su una cartografia o su un'immagine satellitare del sito dell'intervento previsto. Si tratta di comprendere in quale rete di relazioni si andrà a innestare il nostro intervento, come il sistema delle relazioni dato ne verrà modificato dando luogo ad un nuovo equilibrio precario, in attesa di nuovi interventi e nuove modificazioni. Si dovranno fare i conti con i segni scritti sulla carta, le loro misure, le posizioni reciproche, i loro significati convenzionali e quelli propri dell'interpretazione che ne daremo, cogliendone le ragioni ed i significati presenti, promuovendone di nuovi.

Il grande sviluppo delle nuove tecnologie dell'era digitale e la disponibilità di sistemi di rilevamento sempre più precisi, flessibili ed intelligenti e di nuove tecniche della rappresentazione, ci consentono una conoscenza a distanza assai complessa e articolata dei siti di progetto e tuttavia non possono sostituire l'esperienza diretta, in presenza. Nel sopralluogo avviene qualcosa di diverso ed insostituibile e nello schizzo interpretativo del sito fatto in loco o su base mnemonica si realizza una catena di relazioni mente-mano – rappresentazione che anche la macchina più potente non può surrogare. La mediazione del corpo nella manualità del disegno garantisce un livello di complessità, intensità, intenzionalità del segno che la macchina non ha saputo anco-

ra simulare – non sappiamo se sarà mai in grado di farlo.

Sul posto: momento di formazione di immagini di tipo trasfigurativo

Il sopralluogo sull'area di progetto è ancora fondamentale. Solo con il sopralluogo si può avere un'esperienza completa e diretta, in grado di coinvolgere tutti i nostri sensi. Riemerge nell'esperienza del sopralluogo la nostra parte animale. Per quanto indebolita dal progressivo sviluppo delle tecnologie che hanno vieppiù sostituito con protesi sempre più sofisticate e potenti le nostre sensibilità e le abilità d'esercizio della manualità, la nostra capacità di sentire è rimessa alla prova: calchiamo il terreno, fiutiamo l'aria e i suoi umori, cogliamo l'esposizione del sito alla luce ed al calore del sole, al vento, sentiamo l'umidità dell'aria, ci orientiamo, cerchiamo l'orizzonte, scorgiamo le differenze d'intensità della luce, i colori, tastiamo le ruvidità e la levigatezza dei materiali che caratterizzano la costituzione fisica del sito e, coadiuvati dalle nostre conoscenze scientifiche, distinguiamo posizione ed orientamento più favorevoli all'insediamento. Misuriamo così le possibilità di benessere offerte dal sito. Ce lo immaginiamo immerso nel ritmo cosmico cui tutto appartiene, al ritmo delle stagioni e a quello del giorno e della notte, ne sentiamo la possibile armonia con il ritmo fisiologico del nostro corpo...

Osserviamo con attenzione ciò che è davanti e intorno a noi, cerchiamo di cogliere la figura nella quale può in sintesi riassumersi la molteplicità di immagini colte dal nostro sguardo itinerante, tentiamo allora di fissare in un croquis l'insieme strutturato delle nostre osservazioni e delle impressioni che hanno generato in noi. Allora ci accingiamo a costituire paesaggio, a strappare alla continuità dello spazio un sistema di relazioni tra gli elementi presenti intenzionato dalla nostra sensibilità e dalla nostra volontà di rappresentazione. Inventiamo qualcosa che nasce da ciò che è sotto i nostri occhi ma non coincide con esso; è frutto di una scelta, di una decisione che passa attraverso la selezione e la trasfigurazione.

Lo sguardo opera condotto da una "seconda vista"⁵, che indaga le cose in profondità, tenta di squarciare il velo di opacità che le ammantava per pervenire alla loro figura. La "naturale opacità delle cose"⁶ è sfidata... ad essa imponiamo un ordine e una strut-

tura che sappiamo partire da noi e che però vediamo inscritta nelle cose. Pensiamo di fondare la produzione dell'immagine che ci formiamo del paesaggio esperito sulla scoperta di una sua presunta struttura interna latente. Disegniamo dal vero la nostra impressione, prendiamo gli appunti del caso. Cominciamo a guardare gli spazi di fronte ed intorno a noi pensando a ciò che "manca"⁷ loro e a ciò che c'è di troppo, pensando a ciò che li "minaccia"⁸, iniziamo la nostra opera di trasformazione. I nostri occhi tendono a vedere nelle figure presenti altre figure che ne sono il completamento, il disvelamento, aumentano, diminuiscono, deformano, aggiungono, tolgono, trasformano.

Dopo essere stati sul posto: immagini mnemoniche

E tuttavia, una volta abbandonato il sito, trascorso qualche tempo dalla visita del luogo, dobbiamo riconoscere "l'oscurità dell'attimo vissuto"⁹. Il disegno prodotto non dal vero, ma come immagine mnemonica dell'esperienza vissuta ci mostra la differenza. Riaffiorando dalla memoria, le immagini si presentano profondamente rielaborate; una volta lasciate macerare, si presentano con tratti nuovi che la nostra interiorità ha impartito più o meno volontariamente.

Dopo aver indagato storia e circostanze identificative del luogo: momento di formazione di immagini di tipo rievocativo, ram-memorativo

Se alla distanza temporale si aggiunge l'apporto di un approfondimento delle conoscenze scientifiche e storiche del sito, l'immagine acquisita nell'esperienza diretta o riaffiorata dall'archivio della memoria si fa assai più complessa. Le nuove conoscenze ci consentono di distinguere le tracce dell'antropizzazione subita da quel lembo della crosta terrestre, siamo in grado di ipotizzarne i modi e i tempi di produzione, di farci un'idea della stratificazione dei segni che lo hanno inciso, scrivendone la storia. Passa allora nella nostra mente un'altra immagine: l'immagine delle vicende che probabilmente l'hanno attraversato, di uomini di altre epoche che hanno costruito quel sito e l'han-

no abitato, l'hanno fatto proprio interpretandone risorse e caratteri, attribuendo loro significati, contrassegnandoli con i propri simboli, diversamente da quanto ci accingiamo a fare.

Ci troviamo di fronte ad un paesaggio di "rovine"¹⁰. Qua e là affiorano frammenti del passato nei quali riconosciamo la possibilità di cogliere una "costellazione" di segni nell'immagine dei quali – nonostante siano solo frammenti – può scorgersi l'intera epoca cui appartengono. Avvertiamo allora il tempo incorporato in quel che abbiamo visto all'atto del sopralluogo: non è un tempo lineare, vuoto ed omogeneo. Quei frammenti sono lì in attesa del loro "riscatto"¹¹, ci offrono la possibilità di un'azione nella storia dotata di senso.

Un'immagine rammemorativa si forma: non si tratta tanto di tramandare il passato quanto di cogliere di quanto presente siano cariche le rovine del passato e di ricucire gli strappi, di disegnare futuro.

I luoghi sono teatro della storia: restano le tracce di chi ha calpestato la scena, vincitori e vinti. L'architettura è espressione della classe dominante, ne celebra la vittoria, e tuttavia racconta le vicissitudini del conflitto. Dietro le dure ed inerti pietre può dispiegarsi l'immaginario della memoria e dell'aspettativa.

Dietro l'opera c'è il lavoro che l'ha prodotta; l'immagine di coloro che l'hanno voluta, di chi l'ha pensata, disegnata, condotta all'esecuzione, c'è l'immagine del cantiere, delle maestranze che l'hanno realizzata, delle tecniche impiegate, delle fatiche, dei sacrifici, delle perdite e dei guadagni, degli errori e delle conquiste, dei dissidi vissuti, dei risultati conseguiti. Questa immagine, fugace e subitanea non è meno importante di quella descrittiva della situazione attuale: in essa appare l'intuizione anche di ciò che avrebbe potuto essere, che ancora non è, che potrebbe essere ancora.

Dopo aver ragionato sul tema del progetto: momento di formazione di immagini di tipo fondativo, anticipante

Definiamo con la parola tema ciò che partendo dal programma del progetto lo trascende e guida il progettista nel suo cammino di ritorno alle cose, nel suo cammino alla ricerca del senso.

Ogni programma di progetto è espressione di una committenza. Questa non rappresenta solo se stessa, ma un mandante che è

più generalmente espressione della composizione e dei rapporti sociali iscritti in un determinato momento storico della società di appartenenza. Al progettista spetta il compito di individuare questo mandante, di coglierlo nella dinamica dei rapporti di forza, di valutarne il ruolo, di interpretarne le esigenze, i desideri, i sogni.

Su questo cammino l'immagine dei rapporti sociali di cui il programma della committenza è espressione particolare, si incontra con l'immagine del mito cui può riferirsi il tema del progetto nella sua generalità. Anche il tema più specifico e particolare ci interroga non solo sulle possibilità di dare la risposta più adeguata alla domanda formulata nel programma, ma anche su quale sia la risposta più giusta. Non solo dunque il qui ed ora nella soluzione, ma la ricerca di una risposta che affondi le sue radici nelle profondità dei significati originari del tema cui il programma può riferirsi. L'immagine mitica interviene a trascendere l'immediato e nudo esistere orientando la configurazione della forma verso il ritorno alle cose stesse nell'orizzonte della *Lebenswelt*¹². La buona architettura farà uso della sua padronanza dei mezzi tecnici senza tuttavia abbandonarsi al puro gioco formale delle possibilità offerte dalla tecnica. Spirerà allora il vento dell'intenzionalità tesa verso un nuovo umanesimo.

Louis I.Kahn¹³, un importante architetto molto operoso negli anni Sessanta ricordava come di fronte all'incarico di progettare una scuola rivolgesse la sua attenzione all'insegnare e come ciò facesse insorgere in lui l'immagine di un maestro ed un allievo a colloquio sotto un albero. Negli anni Venti Adolf Behne, critico dell'architettura e grande promotore della cultura architettonica tra le due guerre dagli anni dell'Espressionismo a quelli della *Neue Sachlichkeit*¹⁴, individuava come caratterizzante della sua epoca il passaggio "dalla forma naturalistica, casuale, a quella spirituale e necessaria, dall'illustrazione alla creazione"¹⁵. L'aspirazione a rinnovare tutti gli aspetti della vita quotidiana passava allora dalla rifondazione dei rapporti tra forme e contenuti. Un'interpretazione riduttiva del clima culturale del tempo riassume questa aspirazione nella formula "la forma segue la funzione"¹⁶. Nelle intenzioni e nelle esternazioni di molti dei protagonisti di quella stagione dell'architettura, si trattava però di qualcosa di ben più radicale e di irriducibile all'orizzonte della prestazione tecnica; si trattava di portare ad espressione una nuova condizione esistenziale ed un nuovo orizzonte di valori. La ricer-

ca per giungere alla forma adeguata deve partire da una riflessione sulla "funzione originaria". "Risalire allo scopo è sempre un atto rivoluzionario: significa rifiutare la tirannia di certe forme, al fine di creare, riflettendo sulla funzione originaria, forme vitali, vive, partendo da una situazione il più possibile neutra"¹⁷. Sottrarsi alla tirannia di certe forme equivale ad obbedire al monito di Benjamin di "strappare la tradizione al conformismo"¹⁸. Partire da una situazione il più possibile neutra significa cercare di individuare uno spazio libero, una radura nella selva di immagini che popolano la nostra memoria, che ci propongono soluzioni definite aprioristicamente.

"Non ci si domandava più come appare una sedia, ma come sedere? Non ci si domandava più come appare una casa, ma come abitare?" scriveva Franz Krause rievocando gli anni Venti¹⁹. Affermazione estremamente significativa qualora si rifletta non solo sulla sua radicalità, ma anche sulla contrapposizione tra sostantivo e verbo. Una contrapposizione che fa bene intendere come l'attenzione si volesse spostare dall'oggetto all'azione, ovvero dalle cose alle loro relazioni. Si radica in effetti qui la convinzione che si debba passare dal disegno di oggetti concreti nello spazio alla configurazione di situazioni spaziali di cui gli oggetti fanno parte in quanto condizioni dell'esperienza dell'abitare lo spazio. Per questa via in effetti si approda ad una concezione relazionale.

La formazione di immagini evocative di una fonte originaria ed autentica, epurata dalle stratificazioni indotte dai pregiudizi culturali che si depositano negli stili avviene in un viaggio alla ricerca del "fiore azzurro"²⁰, simbolo di una ritrovata innocenza e del conseguimento di una verità nella quale soggetto e oggetto della conoscenza tornano a coincidere (*Selbstbegegnung*)²¹, si fa allora via maestra di una nuova fondazione. Fondazione che non porta a codici e dogmi ma si rinnova costantemente.

Questa via non può essere trovata semplicemente osservando le cose presenti; è necessario spingersi oltre, indovinare il seme di futuro contenuto in esse, il tempo dell'attesa che le costituisce offrendole alla propria redenzione nella costruzione del futuro. Il senso si trova proprio lì dove l'impulso del "sentimento d'attesa"²² costituito dalla speranza spinge a cogliere nella presenza, testimonianza di un passato dimenticato o negletto, la possibilità di un progetto credibile proprio perché maturato nell'esperienza

e nella conoscenza profonda delle cose, alla luce di un'analisi rigorosa, e confortato dal parallelo sviluppo di un contesto favorevole alla sua realizzazione.

Il progetto è anticipazione, è l'apertura di uno spazio nel quale possa darsi il *Novum*, un "avanzamento del fronte del *Novum*"²³. Anticipare l'immagine di nuove situazioni dell'abitare è il mestiere dell'architetto. Non c'è progetto senza speranza. Perché progettare se non nella speranza di costruire con la nostra opera un mondo migliore?

Forse bisogna passare per un punto di vuoto

Bisogna fare spazio... Bisogna cancellare e annullare per far essere... ma fare vuoto è davvero possibile?

Simmel ci racconta come possa avvenire un vero incontro tra due persone: la possibilità dell'apertura reciproca si determina solo con la sospensione della pratica del riconoscimento nell'altro di stereotipi o tipi umani acquisiti ed impiegati come lenti della conoscenza²⁴. Solo nella rinuncia agli a priori può dischiudersi lo spazio dell'autentico. Solo la rinuncia a schemi e classificazioni, solo la repressione di quella tentazione di cercare nell'altro solo il riflesso della propria soggettività possono dischiudere l'incontro.

In architettura avviene qualcosa di simile ogni qualvolta ci si trova di fronte ad un tema di progetto. La tentazione di avvalersi delle conoscenze acquisite, di ricorrere alla rapida attribuzione del tema ad una tipologia di interventi e di figure già note e sperimentate si propone con forza e va a compromettere un più libero approccio. Lo sguardo sulle cose sarà più libero se aperto a vagliare i segni presenti non solo per similitudine o coincidenza con i già noti, se si sforzerà di cogliere le differenze che attribuiscono loro una individualità che li distingue da quelli, se solo sarà capace di porsi sul limite delle compartimentazioni dei saperi e delle figure già date.

Sappiamo assai meglio ciò che non vogliamo che ciò che vogliamo, proprio perché lo conosciamo già, lo abbiamo sperimentato, sappiamo dove può condurci, conosciamo i rischi che comporta, le minacce che propone (euristica negativa, euristica della paura)²⁵. Non sappiamo invece ancora bene ciò che voglia-

mo e dobbiamo fare per conseguirlo proprio perché ci troviamo sulla frontiera del nuovo. L'esplorazione apre la via alla invenzione (latino *invenio*: mi imbatto); percorrendo un nuovo sentiero mi imbatto in qualcosa che mi suggerisce una nuova possibilità.

Forse bisogna passare per un punto di vuoto. Naturalmente ciò non significa rinunciare alla sapienza del nostro mestiere. Le abilità acquisite nel lungo apprendistato, la consapevolezza acquisita nell'esperienza, la padronanza delle tecniche, la conoscenza di strategie, costituiscono i mezzi indispensabili della produzione architettonica, ma forse solo il passaggio attraverso una momentanea fase di sospensione può dischiudere lo spazio necessario alla produzione del nuovo e a rinnovare ed implementare quelle stesse abilità di cui si è portatori.

Forse bisogna praticare una sorta di sospensione in attesa del formarsi. Ragionare sulle possibilità di una scrittura architettonica – una composizione di forme nello spazio – di interpretare il tema dato, nel sito indicato per il progetto e nel suo contesto è sufficiente? Grammatica e sintassi corrette non garantiscono.

Da dove giungono le immagini che danno luogo a forme architettoniche valide? Sarà sufficiente radicare il processo ideativo nel percorso delineato in queste note? Già la sua esposizione secondo una cronologia lineare è riduttiva e fuorviante. E poi... quale altra messe di immagini confluiranno a costituire l'ideazione progettuale pervenendo da altri misteriosi percorsi? Ogni percorso dell'immaginazione è valido? Bisognerà vedere caso per caso? Chi o cosa lo legitimerà?

“... la fantasia è tanto più pericolosa quanto più è facile e aperta; pericolosa come la poesia in prosa, come il romanzo, somiglia all'amore che ispira una prostituta e cade rapidamente nella puerilità o nella bassezza; pericolosa come ogni libertà assoluta”²⁶. Non è legittimo dunque dispiegare del tutto liberamente il campo all'immaginazione. Non ogni pretesto, ogni spunto, ogni fortuito incontro dischiuderanno la possibilità della poesia. Anzi sarà tanto più grande il pericolo di una fragorosa caduta nella puerilità e nella bassezza. L'opera che ne risulterà assomiglierà piuttosto all'amore ispirato da una prostituta. Quanta architettura contemporanea ci appare essere il frutto di una libertà assoluta, quanta vittima di una facile resa alle richieste del mercato, quanta ci appare ispirata puerilmente a facili pretesti!

“L'immaginazione è la più scientifica tra le facoltà, poiché è

la sola a capire l'analogia universale, o ciò che una religione mistica chiama la corrispondenza" – scrive ancora Baudelaire – ma attenzione alle false analogie. La ricerca mira a rintracciare autentiche corrispondenze. Infatti, "... la fantasia è vasta come l'universo moltiplicato per tutti gli esseri pensanti che lo abitano. È la prima venuta tra le cose, interpretata dal primo venuto; e se quest'ultimo non ha l'anima che getta una luce magica e sovrannaturale sull'oscurità naturale delle cose, essa è un'inutilità orribile, è la prima venuta contaminata dal primo venuto".²⁷

Ridurre le interposizioni soggetto/oggetto sino all'immedesimazione è possibile ed in ogni caso produttivo? L'immedesimazione sottrae lucidità? Riguardare la distanza, atteggiarsi con distacco all'interpretazione del tema è più produttivo? E' forse anche qui il caso di rifarsi alla corrente fredda e alla corrente calda reclamate da Ernst Bloch per una valida interpretazione del marxismo dialettico?²⁸

Ma forse aspirare ad una produzione di immagini così radicata a tema, sito e contesto finisce per mortificare la rilevanza dell'immaginario sedimentato nell'archivio della memoria di chi opera. L'oblio non può che avere valore se momentaneo, questione di un istante, di una rottura, di un collegamento impensato, di un ponte gettato sulla traiettoria dell'analogia tra figure, forme, immagini lontane, di un'illuminazione che produce una crisi e un'apertura.

Inerzia dell'immagine

Abbandonarsi però alla tirannia della memoria può produrre la replica, la reiterazione, lo stanco trascinarsi delle forme da una occasione di progetto all'altra. Le forme hanno una forza autonoma insospettabile. Quando l'immagine s'è fatta forma, essa si dà in una compiutezza coerente, ha le sue regole, impone le sue leggi, si oppone alla labilità dell'immagine che ne ha dettato l'apparire. Una volta comparsa sulla scena la forma comincia a comandare, impone i successivi passaggi o per lo meno esclude molte possibilità. L'iter progettuale ne risulta condizionato in una misura rilevante. La forza della geometria è straordinaria. Quella euclidea, la più in uso nella rappresentazione della forma in architettura, ha un potere immenso. Misure, proporzio-

ni, ritmi definiscono, hanno definito per secoli, scritture, poetiche e stili. Le geometrie qualitative come la topologia sembrano lasciare una maggiore apertura nella definizione e nella stabilità della forma. Alle geometrie si sono associati simbolismi irriducibili alle volontà del progettista. Alle figure geometriche poi l'architettura ha per tradizione associato figure tettoniche che conferiscono loro un aspetto concreto, stabile e permanente.

L'immagine complessa e sintetica che ne risulta, una volta rappresentata, ha vita propria, passa tra le cose e tra gli uomini, prende posto nella loro vita e nelle loro coscienze, prende posto nelle loro memorie. Al progettista si rivela in tutta la sua forza di inerzia, gli rispunta dalla matita involontariamente e gli si ripropone al suo sguardo suo malgrado.

Estensione dell'immaginario architettonico

È noto, viviamo oggi la società dell'immagine. L'onnivoro sviluppo dei media ne ha moltiplicato all'infinito la presenza. La realtà virtuale amplia smisuratamente il campo delle immagini che accompagnano la nostra vita. Una passeggiata in città ci propone non solo il susseguirsi delle immagini degli spazi e della folla che li popola, ma anche le immagini del mondo parallelo della pubblicità e dei media. L'offerta fantasmatica del panorama e dei passages analizzati da Benjamin s'è estesa all'intero. Realtà e finzione coesistono in uno scambio i cui limiti sono di difficile decifrazione. Il flâneur può però starsene anche a casa davanti al monitor del proprio pc e perdersi nella rete informatica, come il flâneur di Baudelaire, Poe e Benjamin poteva smarrirsi nella rete delle strade delle capitali del XIX secolo.²⁹

La letteratura critica ha trattato a partire dal celebre testo di Benjamin³⁰ il tema della "percezione distratta" propria dell'architettura sottolineandone la differenza rispetto alle altre arti, ma non mettendone forse sufficientemente in luce il legame con il benessere ed il malessere di chi la abita, del legame cioè tra spazio e corpo che va oltre la percezione dell'immagine. Forse non s'è considerato abbastanza lo sfumare dell'esperienza in uno spazio di eclissi della coscienza. E forse non è stata considerata con sufficiente attenzione la valenza patologica di quella percezione. La distrazione non come divertimento ma come dispersione³¹,

come estraniamento, come dolorosa modalità di percezione dello spazio urbano, come difficoltà di fronte all'eccesso di prossimità agli altri, come fobia del contatto, come perdita di senso della comunità.

Ma ora si sta parlando del comune abitante della metropoli contemporanea. Per chi deve progettare spazi architettonici e urbani è difficile districarsi nella moltitudine di immagini. L'eccesso mette in crisi la facoltà di distinguere, decodificare, memorizzare, talvolta finisce per offuscare le capacità critiche, produce disinteresse e infine indifferenza. La pubblicistica specializzata nel campo dell'architettura e degli studi urbani rovescia una tale corrente di immagini da mettere a dura prova le nostre capacità di percezione. L'avidità dello sguardo vaga incessantemente tra le immagini senza riuscire più ad appuntarsi. La nausea prende il sopravvento ed un'unica nebulosa fagocita tutto senza che le singole immagini lascino una traccia. La memoria si rifiuta di registrare e salvare dalla dimenticanza. L'inconscio chissà... Senza una bussola per orientarci, senza un metodo di lettura, in assenza di un obiettivo da raggiungere tutto quanto ci è messo a disposizione appare inservibile. Magari riaffiora al di là di ogni possibile controllo...

Contro l'immagine

Molte espressioni dell'architettura contemporanea ci appaiono frutto di una strategia di resistenza basata sulla ricerca di originalità e di forza iconica nei confronti del dilagare delle immagini e della conseguente tendenza all'omologazione. Insomma si reagisce all'eccesso con l'eccesso. Il problema è distinguersi, far risaltare la propria opera e il proprio stile nel mare delle immagini perché unica, riconoscibile, evocatrice. Il problema della forza dell'immagine prevarica allora ogni altra preoccupazione. La vivibilità, l'aderenza al tema, la corrispondenza con le qualità del sito d'intervento, l'appartenenza a un contesto storico, vengono sacrificate. L'immagine dell'edificio è intesa come icona, come figura simbolica programmata dall'autore. Nella selva di simulacri che popolano la città si distinguerà un nuovo individuo.

È un modo di intendere l'immagine contrario al mandato dell'architettura, non più l'immagine come mezzo della concezione

dello spazio ma come fine, mentre le immagini sono necessarie al prodursi del processo immaginativo dello spazio dell'abitare e risultano come effetti dell'opera compiuta ma non costituiscono il fine del lavoro (dell'opera). Architetture muscolari, spettacolari, brutali nella propria potenza, del tutto prive di eleganza e compostezza, cordialità e accoglienza dominano oggi i nostri paesaggi. Grattacieli e enclaves urbane ben disgiunte dalla continuità degli spazi pubblici propri della città antica e della città compatta dell'Ottocento, costituiscono i nuovi poli funzionali e visuali della città contemporanea. Questa è vissuta prevalentemente come rete animata da flussi. La rete delle infrastrutture ne costituisce l'ossatura. Nelle grandi aree metropolitane si afferma il fenomeno dello sprawl mentre fenomeni di desertificazione caratterizzano intere regioni prima abitate. Mutano precipitosamente paesaggi e stili di vita.

Un nuovo immaginario è necessario

Un nuovo immaginario si sta facendo avanti: le catastrofi naturali sotto i nostri occhi e quelle annunciate, gli spaventosi squilibri della distribuzione di risorse e ricchezza, stanno suscitando nuovi sforzi di ricerca e di progettazione. L'innovazione si rende possibile solo in un clima di sfida della complessità, di ricerca e di creatività. Grande si fa il bisogno di nuove immagini in grado di interpretare la consapevolezza del bisogno di "nuova alleanza"³² tra uomo e Terra, scienza e arte nell'orizzonte della co-evoluzione.

L'immagine è per sua natura instabile, mobile, indissolubilmente legata al tempo. In architettura non si può parlare di immagine che al plurale: l'immagine non è fissa, è quella mobile che si dà nell'esperienza dell'abitare. Forse il concetto stesso di abitare sul quale la cultura architettonica tanto ha riflettuto deve essere ancora rivisitato nel nuovo scenario, ben oltre l'approccio estetico che ne declinò il Futurismo – con il quale si tentò di rappresentare il tempo conferendo dinamismo alle forme – o l'approccio ontologico – che ha condotto la cultura architettonica sulla via della ricerca della permanenza e del radicamento. Quel rapporto col mondo forse deve essere oggi riconsiderato alla luce della fragilità e della mobilità come dimensioni esistenziali por-

tanti.
Note

¹ Il termine Novum ricorre frequentemente nei testi di Ernst Bloch, come il non ancora del presente, l'apertura di uno spazio in cui possa riconoscersi la «tendenza-latenza del reale o del processo universale, ovvero la *latenza* del contenuto utopico finale che non è ancora manifesto, ma opera nella sua verità entro il presente». Cfr. E. Bloch, *Naturrecht und menschliche Würde*, Frankfurt a. M. Suhrkamp, 1961, pp. 310-314, ora in E. Bloch, *Religion im Erbe*, cit., pp. 223-229. Ora «nulla può sedurre come l'inizio di qualcosa perché è la promessa assoluta e la consolazione contro il vecchio che non deve restare» (p. 134); *Das Hoffnung Prinzip*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1959, tr. it. Garzanti 2005, paragrafo 17 *Il mondo in cui la fantasia utopica ha un correlato; possibilità reale, le categorie fronte, novum, ultimum e l'orizzonte* pp. 233-241.

² Henri Focillon in *Vita delle forme* cita Honoré de Balzac: “Balzac scrive in uno dei suoi trattati politici ‘tutto è forma, e la vita stessa è una forma’. Non solo ogni attività si lascia discernere e definire nella misura in cui essa prende forma, ove essa iscrive la sua curva nello spazio e nel tempo, ma anche la vita agisce essenzialmente come creatrice di forme. La vita è forma, e la forma è il modo della vita”. Focillon, H. (1934) *Vie des formes*, Paris: Leroux, trad. it. *Vita delle forme*, Einaudi, Torino 1999.

³ Questa tematica, centrale in tutta la produzione di Georg Simmel, è trattata in modo particolarmente incisivo ed esplicito in *Concetto e tragedia della cultura*, in Id., *Arte e civiltà*, a c. di D. Formaggio, L. Perucchi, Isedi, Milano 1976 e in *Il conflitto della cultura moderna*, a c. di C. Mongardini, Bulzoni, Roma, 1976.

⁴ Si fa qui cenno al testo di Hans Jonas, *Prinzip Verantwortung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1979, tr. it. *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino 2002, che ha acquisito una straordinaria rilevanza per una rifondazione dell'etica del progetto architettonico e urbano poiché ha spostato su un piano ecologico la visione tradizionalmente improntata all'umanesimo dell'architettura.

⁵ Questa espressione evoca il titolo di un testo assai pertinente l'argomento in questione di Franz Marc, *La seconda vista. Aforismi e altri scritti*, a cura di Elena Pontiggia, SE, 1999.

⁶ Questa espressione di Charles Baudelaire è messa in particolare evidenza da Roberto Calasso in *La Folie Baudelaire*, Adelphi, Milano 2008, p.24.

⁷ Si fa qui riferimento alla espressione di Ernst Bloch “Etwas fehlt”, nella quale l'autore coglie l'avvertenza da parte dell'uomo di una assenza nella condizione presente foriera di possibilità per l'avvenire su cui fondare la propria spinta utopica. Cfr. Ernst Bloch, *Das Hoffnung Prinzip*, op. cit., tr. it. Garzanti 2005, paragrafo 13, *La limitatezza storica di tutti gli impulsi fondamentali; situazioni diverse dell'interesse egoistico; affetti pieni e affetti d'attesa*, Para-

grafo *Impulso all'ampliamento in avanti, attesa attiva*, pp. 90-92.

⁸ La precedente espressione può essere posta in contrapposizione alla priorità altrimenti assegnata da Jonas all'avvertenza che qualcosa ci minaccia. In realtà ambedue le avvertenze costituiscono motivazione del progetto. Hans Jonas, *Il principio responsabilità. Un'etica per la civiltà tecnologica*, Einaudi, Torino 2002, paragrafo *Priorità della previsione cattiva su quella buona*, pp. 39-43.

⁹ Ernst Bloch, *Das Hoffnung Prinzip*, op. cit., paragrafo 20 Riassunto/ *La costituzione anticipatrice e i suoi poli: attimo oscuro-adequatezza aperta*, pp. 338-353.

¹⁰ Si fa qui riferimento alla celebre immagine dell'*Angelus Novus* di Walter Benjamin che apre la IX tesi di *Ueber den Begriff der Geschichte*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1966, tr. it., *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, pp. 35-37.

¹¹ Ibidem.

¹² Edmund Husserl, *Zur Phaenomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 1928, tr.it. *Per la fenomenologia del coscienza interna del tempo*, F. Angeli, Milano 1981.

¹³ Louis I. Kahn, *Between silence and light*, Shambhala, Boston 1985.

¹⁴ Tra i moltissimi testi sulla Nuova Oggettività segnaliamo M. De Michelis, V. Magnago Lampugnani, M. Pogacnik, R. Schneider (a cura) *Espressionismo e Nuova Oggettività. La nuova architettura europea degli anni Venti*, Electa, Milano 1994.

¹⁵ Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, Ullstein Verlag, Berlin 1926, tr.it. *Architettura funzionale*, Vallecchi, Firenze 1968, cit. In Roberto Secchi, *Architettura e vitalismo. Scritti di architettura della modernità tradotti e commentati*, Officina, Roma 2001, p. 47.

¹⁶ "Form follows function" è il motto con il quale Louis Sullivan, architetto americano, agli inizi del XX secolo indicava il principio fondamentale cui informare la buona architettura. Questa formula nell'interpretazione riduzionistica datane dalla critica e da una parte cospicua della cultura architettonica ha generato numerosi equivoci offrendo pretestuosi argomenti di legittimazione alla prassi del funzionalismo ottuso e tecnicista imperversante in tanta architettura mediocre ed edilizia corrente. Già nella formulazione dell'autore la questione della forma veniva posta in termini ben più complessi: che il processo di configurazione dovesse passare per l'interpretazione della funzione nell'obiettivo della sua espressione non è proprio equivalente all'idea che la definizione della forma derivi dalla figura suggerita dalla pretazione tecnica dello spazio.

¹⁷ Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau*, op.cit., Vallecchi, Firenze 1968, cit. In Roberto Secchi, *Architettura e vitalismo Scritti di architettura della modernità tradotti e commentati*, op. cit., p. 52.

¹⁸ Walter Benjamin, *Ueber den Begriff der Geschichte*, tr. it., *Sul concet-*

to di storia, op. cit, p. 27.

¹⁹ Franz Krause, cit. in Roberto Secchi, *Architettura e vitalismo. Scritti di architettura della modernità* tradotti e commentati, cit, p. 63. cfr. *Franz Krause 1897-1979*, Marzona, Düsseldorf 1984.

²⁰ Si fa qui riferimento alla fiaba del viaggio di *Enrico di Ofterdingen* di Novalis, Guanda, Milano 1978.

²¹ L'espressione *Selbstbegegnung*, letteralmente incontro con se stessi è di Ernst Bloch in *Das Hoffnung Prinzip*, op. cit., paragrafo 43, *Non in chiaro con se stessi*, pp. 1077-1078.

²² Ernst Bloch, *Das Hoffnung Prinzip*, op. cit., paragrafo 13 *Moto dell'animo e situazione del sé, appetito degli affetti di attesa*, in particolare della speranza, pp. 83-90.

²³ Cfr. Nota 1.

²⁴ Georg Simmel, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch*, tr. it. *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, SE, Milano 1991.

²⁵ Hans Jonas, *Prinzip Verantwortung*, op.cit., p.34.

²⁶ Charles Baudelaire citato in Roberto Calasso, *La folie Baudelaire* op. cit. p. 24.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ernst Bloch, *Das Hoffnung Prinzip*, op. cit., paragrafo 17, *L'essente "secondo possibilità" e l'essente "in possibilità", corrente fredda e corrente calda del marxismo*, pp. 241-247.

²⁹ Walter Benjamin, *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt am Mein 1955, tr. it., *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino 1962.

³⁰ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000.

³¹ Jacques Boulet ha sottoposto a rigorosa critica filologica l'espressione di Benjamin esaminando la traduzione francese *distraction* del termine tedesco *Zeerstrung* ed indicandone il carattere fuorviante. Ha aperto così un campo di straordinario interesse all'interpretazione che individua altre possibili relazioni con Freud ed il concetto di stratificazione già attraversato dalla critica. Cfr., *Revue Appareil* n. spécial 2008, Pascal Rousse, *Perception urbaine, distraction et stratification chez Benjamin, Eisenstein et Vertov*.

³² Si accenna qui al celebre testo di Ilya Prigogine, Isabelle Stengers, *La nouvelle alliance. Métamorphose de la science*, Gallimard, Paris 1979.