Arc2città
Architettura. Ricerca. Città.
Numero 10
Settembre 2021
www.arcduecitta.it

Eisenman, Degli Esposti, con Zuliani, Residenze Carlo Erba, Milano. Fotografia di Maurizio Montagna

Residenze Carlo Erba, numero monografico

a cura di Ernesto d'Alfonso e Lorenzo Degli Esposti.

Degli Esposti-Eisenman in piazza Carlo Erba
Carlo Bertelli p. 1
Commenti da Brescia, Parma, Cracovia, Tokyo, Napoli, Reggio Calabria.
Camillo Botticini p. 2
Enrico Maria Ferrari p. 4
Stanisław Deńko p. 5
Kentaro Takeguchi / Alpahville Architects p. 5
Renato Capozzi p. 6
Bruna Di Palma p. 8
Marcello Sèstito p.10
Peter Eisenman, Lorenzo degli Esposti con Guido Zuliani
Ernesto d'Alfonso p.12
Dialogo tra l'architetto e il filosofo
Redazione p.13
L'architetto, la ricerca, la professione, la città
Gianni Biondillo p.16
Enrico Molteni p.18
La sovradeterminazione formale.
Nel centenario della pubblicazione di *Dal Cubismo al Classicismo*
Lorenzo Degli Esposti p.20

Degli Esposti-Eisenman in piazza Carlo Erba

Carlo Bertelli

Città Studi è un punto delicato di Milano. Abbandonata la prima vocazione industriale, la presenza del Politecnico ha richiamato la sperimentazione dei nuovi architetti, da Magistretti e Viganò a Piano. Del passato, fatto di compromessi, tra residenze borghesi, piccole fabbriche, servizi commerciali e speculazione edilizia, sussisteva il grande triangolo, smussato a un vertice, della sede Rizzoli, che s'inseriva senza alcun dramma nella maglia di strade e piazze del quartiere. Una facciata ordinata, con frontone spezzato e colonne, marcava sul vertice del triangolo l'ingresso principale allo stabilimento.

È sul triangolo che Peter Eisenman e Lorenzo Degli Esposti hanno puntato per impiantare una grande ESSE su cui far sorgere la loro architettura movimentata, in continua cinematica trasformazione.

Peter Eisenman è celebre per aver accolto l'architettura "razionalista" italiana come base di una nuova modernità. Per questa sua scelta fu segnalato con favore da Manfredo Tafuri. Lorenzo Degli Esposti ha non soltanto elaborato studi complessi sulla pratica e la teoria dell'architettura, trovando punti d'incontro tra la ricerca più avanzata e l'arte di Sol Lewitt. Negli ultimi anni ha anche attivamente operato con un maestro degli anni 50-60, l'architetto Guglielmo Mozzoni, e con il colto strutturista Antonio Migliacci, per il progetto utopistico di una "città ideale" contenuta tutta in una sfera.

Nelle Residenze Carlo Erba si manifesta l'incontro tra Lorenzo Degli Esposti e l'insegnamento di Peter Eisenman. Rivive qui quella movimentazione delle strutture che fu nel 1975 la rivelazione di Eisenman con House VI, dove le forme erano viste nel processo di divenire e contraddirsi, mai ferme e concluse, in ogni angolazione provocatorie.

Le grandi dimensioni e lo scorrere dei volumi lungo la grande esse della pianta rendono l'edificio assai meno concettuale e anzi disteso nella sua trasformazione senza fine. Nello stesso tempo la sua architettura interviene drammaticamente sul tessuto storico, proponendo una riflessione su come questa parte storica di città si è formata. La timida facciata del vecchio edificio è salva e su questa si posa, disassata e come deposta da un elicottero, la nuova e ardita struttura, la quale si snoda nel triangolo di cui si è appropriata, non senza lontani ricordi delle masse curvilinee della Cà Brutta.

Il sole del mattino e quello pomeridiano giocano negli ampi squarci dell'ultimo piano, dove i tralicci promettono un'ulteriore crescita.

La casa ha un potente piano terra, rivestito in pietra, alto tre piani, da cui si distacca, con una galleria vetrata, il blocco degli ultimi cinque piani, a volte interrotti da improvvise aree vuote inquadrate, come un progetto in corso di esecuzione, da strutture che tracciano nel cielo illusori cubi e trapezi. Sono costruzioni d'aria, prendono l'aria come materiale da costruzione. In una fase d'incertezze, mentre si disegna una radicale trasformazione della città, Degli Esposti ritrova l'entusiasmo di Boccioni. ●

Commenti

da Brescia, Parma, Cracovia, Tokyo, Napoli, Reggio Calabria.

Rileggere la città: una forma tra identità urbana e sua trasgressione.

Camillo Botticini

Osservando la foto zenitale di Milano con inserito l'edificio emerge l'interessante operazione insediativa compiuta dai progettisti. Se la strategia di "tradire" la modalità di costruzione sul perimetro del lotto ha altri esempi e noti in ambito milanese, l'operazione qui compiuta ricorda, per la complessità specifica, quella di Terragni con la Cortesella dove l'articolazione dell'intervento ridefinisce radicalmente la struttura insediativa con un "modello altro" con precise, ma inedite, relazioni al sito ed alle sue ragioni.

Il quadro morfologico di questa parte della città è fatto di aste e nodi incernierati a caposaldi. Nel caso specifico qui il Politecnico di Milano con Piazza Leonardo da Vinci, da cui dipartono gli assi Gransasso, Pascoli e Abruzzi. La geometria implacabile del piano ha suddiviso con una logica nota lo spazio in isolati edificati sul perimetro con forme triangolari- trapezoidali.

Il lotto triangolare è risultante localmente dalle tre strade di riferimento, Balzaretti, Pinturicchio e la stessa Pascoli, che sembrano comprimere una forma che si ribella alla norma toccando tangenzialmente i limiti dell'isolato con un impianto ad S allungata, che si insinua a definire spazi e relazioni urbane precise.

L'edifico in particolare si differenzia sulle due teste verso via Diacono dove diventa landmark della piazza e su via Pascoli per come si relaziona alla preesistenza, che da elemento generativo dell'intervento, per le sue misure e caratteri, ne diviene parte integrante.

Altro elemento centrale è lo spazio aperto concavo che conclude una relazione precisa con il Parco Ramelli, diventandone un'estensione fisica e visuale e identificandosi come uno spazio urbano disegnato con grade raffinatezza.

I caratteri architettonici sembrano rimandare direttamente ad una rilettura urbana del periodo eroico dei Five. Anche se echi classicisti enfatizzati dalla curva sembrano riportare questa architettura ad un periodo arcaico, antecedente quello dell'avanguardia, con sperimentazioni che anche Richard Meier in modo diverso ha sviluppato per il museo Getty a Los Angeles.

È proprio in questa ambiguità tra sperimentalismo di un impianto organico e classicismo rafforzato dalle scelte materiche, come il travertino della zoccolatura ed il marmo di Carrara dei livelli alti, che si manifesta l'originalità di un progetto. Intervento che non compie una scelta netta di campo ma consapevolmente decide di dialogare con componenti eterogenee, attuando una procedura artistica tipicamente postmoderna che ibrida elementi con appartenenze diverse per risignificarli.

È questo approccio a determinare un senso di appartenenza molto milanese che ricorda la poetica di architetti come Asnago e Vender, capaci di un linguaggio espressivo sospeso tra modernità radicale ed utilizzo di componenti appartenenti al lessico architettonico tradizionale.

La struttura formale si tripartisce in un livello basamentale compatto ed omogeneo, uno intermedio, staccato da un piano, di due livelli, dove l'orizzontalità viene accentuata a marcare fortemente il distacco con il basamento, ed un ultimo, il coronamento, dove emerge il telaio che, svuotato sapientemente, consente di costruire una sorta di ulteriore paesaggio grazie all'arretramento delle pareti.

Questa scelta rimanda l'edifico a quello dell'architettura urbana circostante confermando con un'operazione continuamente contraddittoria l'adesione all'identità urbana specifica e la sua trasgressione.

Le residenze da Via Pinturicchio.

Veduta da Nord.

Veduta da SE a NO, angolo Pascoli-Balzaretti.

Abitare la Città.
Residenze Carlo Erba a Milano.

Enrico Maria Ferrari

Abitare la città e ridare valore ad uno spazio urbano. Quando lo spazio è trasformato in un luogo abitato esso si carica di storie individuali e collettive, di pratiche e di relazioni. Questo permette di sopravvivere alla banalità del quotidiano e di offrire un'identità, intendo dire creare situazioni che per l'individuo diventano delle risorse e lo spazio dell'abitare si carica di senso. Dobbiamo intendere l'architettura non come un oggetto da osservare ma come un luogo di vita tra le mura, un ambiente che stimola i sensi. Kevin Lynch ha dimostrato che la città può essere capita solo considerandola come un'interazione tra l'ambiente e i suoi abitanti. L'abitare inteso non come luogo di separazione e di isolamento ma segmento compiuto, parte strutturante della città. É necessario integrare gli abitanti come un fattore correttivo fondamentale rispetto alle pratiche professionali spesso unilaterali. Per correlare in maniera più tangibile quanto ho indicato in premessa, desidero riferirmi a una esperienza particolare, rendendo evidente come questi concetti possano prendere forma in un progetto.

La riconversione dell'area urbana, situata in prossimità di Città Studi, delimitata dalle vie Pinturicchio-Balzaretti-Pascoli, rappresenta un esempio di architettura contemporanea costruita sul costruito in un contesto fortemente abitato. La configurazione architettonica del complesso Residenze Carlo Erba è strutturata all'interno di un isolato apparentemente triangolare, in realtà è multiforme in quanto i vertici sono dei lati. La forma è geometricamente resistente, non permette soluzioni plastiche e aperte, tende a suggerire la costruzione di un edifico chiuso lungo tutto il perimetro. Le difficoltà che i progettisti hanno dovuto affrontare ci appaiono subito evidenti, sono legate alla forma fisica dell'area e alla presenza di un'edilizia circostante consolidata. La rappresentazione dello spazio che si sono fatti gli autori si distacca e non entra in risonanza con l'universo estetico e mediatico di chi oggi associa l'architettura ad un oggetto di design, in cui l'architettura diventa un'evasione equivoca che rincorre un astratto individualismo. Un tipo di architettura che potremmo definire come un epifenomeno, in cui il percorso progettuale scaturisce da fenomeni accessori rispetto, ad esempio, al sito ove sorgerà l'edificio o allo scopo per il quale è stato costruito. L'azione del progetto viene giustificata e messa in valore a posteriori, da una certa pubblicistica di settore. Differente è la riflessione progettuale condotta dagli autori che si sviluppa attraverso differenti livelli di studio in grado di poter definire una sintassi architettonica. Il rapporto fra gli elementi della loro composizione architettonica, seppur riferiti a un linguaggio eteronomo (le architetture di Terragni, Lingeri, Muzio e Moretti), non ha una relazione diretta con le opere razionaliste. Questo non significa disconoscere le sperimentazioni antecedenti. Gli autori hanno trovato, attraverso un metodo innovativo e immaginativo, un modo originale di interpretazione delle forme di architettura che si fonda su sensazioni plastiche e non esclusivamente sulle pratiche funzionaliste. Supportano la loro progettazione mediante un dispositivo grafico costituito da un diagramma di forme semplici che si sovrappongono e si intrecciano, secondo molteplici articolazioni di sviluppo orizzontale e verticale. Queste operazioni mettono in azione un processo architettonico che è basato sulla dinamica della struttura, un approccio che è spaziale e non classificatore. Questa successione di deformazioni degli elementi strutturali, che appoggiano su un piano geometrico che coincide con la forma del lotto, consente molteplici spazialità. Il concetto si precisa secondo due assi di ricerca: comprendere le relazioni tra gli elementi volumetrici che si trovano associati e concatenati tra loro (connessioni); valutare le interazioni tra questi elementi e i limiti del piano geometrico di appoggio (il sito). Non è in una condizione statica che viene definita la composizione ma in una dinamica ove i processi di vicinanza o di spaziatura tra i volumi determinano il cambiamento e l'impressione di distanza o di profondità che ne consegue. Gli autori sono in grado di immaginare, contemporaneamente, una serie di figure geometriche, anche molto differenti tra loro, che si trovano sezionate su piani differenti. Questo metodo di analisi compositiva utilizza lo studio della quarta dimensione, una geometria di dimensioni multiple mediante la quale viene distinto lo spazio geometrico dallo spazio percettivo. Peter Eisenman è il precursore, insieme a Colin Rowe, di questa ricerca della quarta dimensione applicata all'architettura, analisi che hanno per denominatore comune anche gli studi condotti da Henri Poincaré nell'opera *La Science et l'Hypothèse* (1902). Il matematico francese, come si sa, analizza la geometria non euclidea, il rapporto tra lo spazio, la percezione e la geometria. Secondo Poincaré lo spazio che sperimentiamo, nella sua forma tripartita di spazio visivo, tattile e motorio, differisce fondamentalmente dallo spazio geometrico euclideo. Poincaré distingue tra spazio geometrico e spazio percettivo. Lo spazio geometrico è omogeneo e tridimensionale, mentre lo spazio percettivo è costituito da ulteriori componenti quali: spazio visivo, tattile e motorio. Pascal Jouffret nell'anno successivo pubblicò il trattato dal titolo *Géométrie à Quatre Dimensions* (1903), che permise di interpretare graficamente le intuizioni di Poincaré, offrendo, probabilmente, agli artisti (cubisti e futuristi) un espediente per varcare il vincolo della figurazione classica.

Lo spazio rappresentativo così liberato, essenzialmente differente dallo spazio geometrico, ha permesso a Eisenman di sviluppare in architettura un modello

Veduta da NO a SE, angolo Balzaretti-Pinturicchio.

d'indagine innovativo. Ne risulta un'architettura di trasformazione ove tutto sussiste in relazione a qualcosa, ciascun elemento non rimane indipendente ma diventa fattore di correlazione. Permette di sviluppare un rapporto di parti ineguali, dissimili, per posizione, estensione e funzione. Una semplice modificazione di posizione di un elemento si ripercuote profondamente sull'insieme, una metamorfosi che incide sulla struttura plastica della forma. Gli autori non intendono, con questo metodo, ottenere per ogni combinazione un significato preciso, le operazioni utilizzano fattori creativi che permettono di fare entrare in opposizione le differenti configurazioni spaziali, determinare nuove occasioni di combinabilità. Lo schema rappresentato qui di seguito è solo una sintesi formale del numero complesso di disegni preparatori (centinaia di schizzi redatti a mano libera) che gli architetti declinano per arrivare alla forma voluta e compiuta.

La rottura con un ordine tradizionale di organizzazione del costruito urbano ha permesso ai progettisti di articolare e scoprire un nuovo concetto di forma astratta, un edificio non più dipendente dagli allineamenti stradali. La scelta di definire il manufatto a livello planimetrico con una sorta di andamento sinusoidale non ha significato racchiudere l'edificio in un ordine che gli sia estraneo. Si è trattato bensì di elaborare un modello che trova una sua giustificazione nella messa in valore degli spazi esterni ed interni, suggerendo una dilatazione progressiva dello spazio verso strada, tanto da rendere evidente il prolungamento del parco pubblico verso il giardino interno dell'immobile.

L'edificio è a corte aperta, in rapporto con l'ambiente circostante, è costituito da una mutevole organizzazione degli spazi interni degli alloggi, in continuo completamento con gli spazi accessori esterni. Il complesso residenziale, che si sviluppa su differenti livelli è costituito da spazialità comuni generali e da una molteplicità di settori che fanno riferimento al comfort dell'abitare. Questa ripartizione si attua attraverso sei blocchi di scale-ascensori e mediante i differenti livelli in cui si sviluppa l'edificio. In virtù dell'andamento sinuoso dei muri perimetrali e dello spazio animato dei loggiati, la composizione spaziale degli alloggi ha permesso l'abolizione della ripetizione uniforme degli ambienti interni. La pianta degli alloggi è ripartita in elementi equilibrati ma dissimili. La forma architettonica delle Residenze Carlo Erba può essere compresa e vista secondo molteplici prospettive, rivela aspetti e significati differenti senza mai smettere si essere se stessa. Ha una forma compiuta e ponderata ma è anche aperta, offre l'opportunità di essere interpretata in molteplici modi, senza che la sua unicità venga modificata. Questo permette alle persone un'autonoma e differente fruizione degli spazi, una rappresentazione e utilizzo dell'edificio in una gradazione singolare. La porzione sommitale dell'intero edificio, con il suo profilo gradonato, rappresenta una nuova visone dello spazio che mette in relazione l'architettura con le arti plastiche mediante un susseguirsi di elementi ortogonali. Nella quasi generale assenza di muri i telai filiformi, dimensionati secondo una sezione aurea orizzontale che dai progettisti è denominata *golden section*, conferiscono allo spazio una leggerezza ineguagliabile, quasi una contro-costruzione. L'architettura così semplificata trova l'immagine di sé stessa epurata, liberata del suo peso volumetrico. Il progetto dello spazio sommitale definito dalla struttura dei telai, elementari mezzi plastici generatori di una rappresentazione figurativa, ha permesso di creare delle terrazze e serre, spazi aperti flessibili e dinamici. Questi spazi aperti sono fluttuanti, liberi dalla gravità e dalla delimitazione spaziale, tutto è pura estensione. I dispositivi reticolari dei telai hanno permesso di annullare la distinzione tra spazio e luogo, tra interno ed esterno. Questa trasposizione dalle consuetudini progettuali, delle Residenze Carlo Erba a Milano, assume valore di stimolo, è esempio di soluzione ai grandi problemi dell'abitare contemporaneo. ●

Commento sulle Residenze Carlo Erba.

Stanisław Deńko

Nello sfogliare le pagine delle pubblicazioni dedicate al progetto e nel leggere le parole degli autori e i commenti, sono meravigliato dall'esclusivo riferimento alla forma dell'edificio e alle sue caratteristiche architettoniche, senza rimandi al contesto urbano e alla sua influenza sulla scelta della forma finale. Il sito di progetto non ha caratteristiche omogenee: esso è all'incrocio tra un tessuto storico composto da costruzioni tradizionali e una maglia di architetture moderne. La continuità della città storica, basata sulla definizione della forma dello spazio pubblico da parte della cortina edilizia che definisce le proporzioni stradali (calibro e altezza di gronda), è stata interrotta sul fronte occidentale del lotto dai suddetti edifici moderni e dalle loro altezze ben al di sopra di quelle dei quartieri preesistenti.

L'edificio, disegnato da Peter Eisenman e Lorenzo Degli Esposti con Guido Zuliani, è situato sulla soglia di questi due differenti paesaggi urbani, in un'area definita in pianta come un triangolo. Prendendo in considerazione la prossimità di edifici più alti dell'altezza media di quelli dell'intorno, è necessario stabilire un'altezza opportuna per il nuovo progetto. Seguendo la via della continuità con la griglia stradale storica, gli autori delle Residenze Carlo Erba hanno dato avvio alla ricerca della forma del nuovo edificio valutando l'idea di continuare i tessuti dell'intorno. Ciò si sarebbe risolto in un completamento piuttosto ovvio della trama urbana. Dal punto di vista della caratterizzazione dell'isolato, le sue proporzioni sarebbero state mantenute, e l'importante angolo del triangolo verso la piazza sarebbe stato accentuato dalla specifica architettura di quella parte dell'area a disposizione. Inoltre le dimensioni e l'intero volume non avrebbero permesso lo sviluppo della superficie di piano attesa dagli investitori e non è escluso che si sarebbe verificata una limitata illuminazione diretta degli spazi rivolti ad ovest.

Non a caso, gli autori hanno intrapreso lo studio di una forma di una nuova struttura urbana, e sebbene nelle loro dichiarazioni non facciano riferimento al contesto, ma piuttosto ad altri esempi del lavoro di famosi architetti, intuitivamente hanno iniziato a cercare una forma che potesse adattarsi al meglio alle condizioni esistenti. Nelle discussioni sulla controversa scelta della forma architettonica, è da notare il mancato riferimento alla qualità dello spazio pubblico. Le strade tradizionali, sebbene inserite nel preciso ordine delle norme urbanistiche, sono intrinsecamente povere, specialmente quando incontrano spazi verdi, nella loro terza dimensione. È vero che piazze e giardini furono una necessaria integrazione di verde negli spazi pubblici, ma ciò fu il risultato di una localizzazione originaria, spesso alterata nel corso del tempo. Non tutte le strade avevano alberi o arbusti. E qui si crea l'opportunità di introdurre un tale spazio, avendo quasi in mente l'idea di umanizzare lo spazio urbano con luoghi dotati di verde, laddove ciò appare giustificato dalle condizioni del contesto. L'idea di una linea a *zigzag* emerge, come comune denominatore tra i tessuti storici e quelli moderni. La ricerca potrebbe arrestarsi in questo momento.

Ora un riflesso naturale ci fa chiedere se questo è tutto ciò che possiamo ottenere. Non è lontana la forma a serpentina dallo *zigzag*. Vera creatività è il raggiungimento del limite della possibilità di una visione razionale ma innovativa, che possa o debba provocare una reazione in coloro che osservano, in alcuni forse negativa, positiva in altri. Ogni progetto innovativo rappresenta un rischio, proporzionale al grado di violazione delle abitudini, degli anni di esperienza nel frequentare un luogo con le sue caratteristiche familiari, spesso alterando il sentimento di sicurezza e di vicinato della psiche nel percepire le qualità note di uno spazio specifico.

A fronte di una tale profonda esigenza degli autori, è stata fatta la scelta di un "en bloc". Le ulteriori conseguenze di tale scelta sono chiare. In un certo senso, esse fanno riferimento a già noti archetipi dell'arte architettonica, che possono diventare un comune denominatore nell'introduzione di nuove soluzioni: possono essere la base per integrare il vecchio e il nuovo. Sembra un percorso naturale l'ottenimento di schemi che mostrano l'accumulazione di forme stilisticamente differenti nella struttura funzionale e in quella estetica degli edifici. Ciò è riscontrabile nella mia città di Cracovia. Il contrasto stilistico e formale è il risultato di un processo di civilizzazione, che è splendida testimonianza di mutamenti culturali e morali e mostra l'evoluzione del pensiero creativo, seguito da nuove esperienze delle società nella percezione e nell'uso. Soluzioni formali spesso diametralmente opposte si rinforzano vicendevolmente e costituiscono una ricca eredità storica.

Le Residenze Carlo Erba sono un esempio eccellente del tentativo di integrare forme molto diverse di ordine architettonico, risultando dall'esperienza di progetto degli autori e raggiungendo una fusione delle correnti stilistiche, intrecciate in un semplice modello di struttura utilitario-funzionale. Vediamo una divisione estremamente accentuata dei vari livelli stilistici, composta nella differenziazione di altezza degli specifici frammenti dell'edificio, in una sorta di gioco tra materia e vuoto. Gli spazi vuoti definiscono elementi specifici della struttura fisica, che circoscrivono i limiti e la geometria dell'insieme.

Sono sicuro che questo progetto ha la forza di non relegare il fatto della sua esistenza nell'indifferenza, sia per gli architetti sia per la società, e crea un eccellente terreno di scambio per idee e punti di vista, e potrebbe ampliare il campo di percezione dell'architettura e il riconoscimento del suo ruolo nella dimensione concreta di ciò che ci circonda nella quotidianità. ●

Planivolumetrico dell'intervento.

Residenze Carlo Erba.

Kentaro Takeguchi / Alphaville Architects

Per i conoscitori del paesaggio urbano giapponese, la città di Milano è più omogenea; in particolare, la città consolidata è caratterizzata da un senso di unità e continuità dei tessuti costruiti. D'altra parte, gli autori alla ricerca di un'immagine contemporanea possono trovare una sorta di attrattività nelle città asiatiche dal carattere ibrido e banale.

Milano ha caratteristiche proprie che né Firenze né Tokio possiedono. Quale dovrebbe dunque essere il punto di partenza per ideare un contemporaneo e intensivo palazzo d'appartamenti? Dovremmo seguire un punto di vista da architetto. Di che cosa era alla ricerca Giuseppe Terragni, anch'egli attivo a Milano? Dopo tutto, come Le Corbusier, c'era da aggiornare la costruzione al vocabolario dell'architettura moderna. Cioè dal muro al pilastro e da lì al telaio: tra questi elementi, la maggiore conquista di Terragni è il desiderio del cielo. In altre parole, il telaio di coronamento dà un'immagine urbana e al tempo stesso inquadra il cielo dai giardini pensili dei piani attici: in questo senso le Residenze Carlo Erba convalidano il desiderio del cielo di Terragni.

Tuttavia nei nostri tempi dopo il postmoderno, questo approccio non è sufficiente per rendere l'architettura narrativa. La storia dell'architettura sarà la risposta. Qual era la fonte del moderno? In questo caso, penso al Cubismo in relazione alla storia del moderno. Il pittore futurista Gino Severini sviluppò un innovativo metodo di integrazione, tra gli altri autori. È un metodo chiamato integrazione retinica, dopo la scomposizione nel dipinto. Questo metodo è a mio avviso applicato anche nel palazzo Residenze Carlo Erba. Divisa in bande basali e sommitali, la costruzione è reintegrata dal profilo del telaio. Dopo aver enfatizzato l'orizzontalità con un volume che si snoda in una lunga curva, la parte alta è disegnata per contrasto. Inoltre il telaio alla Terragni fa traguardare il cielo non solo ai residenti del palazzo, ma anche a chi lo vede dalla strada, facendo incontrare sguardi al cielo e alla città, dall'interno e dall'esterno.

Le Residenze Carlo Erba puntano dunque al cielo integrando la diversità, con una manipolazione che ritroviamo nei dipinti di Gino Severini: come i suoi dipinti sono di corpi umani e non di macchine, le Residenze Carlo Erba sollecitano i passanti della grande città storica, Milano. ●

Un redant non troppo costretto.

Renato Capozzi

Le residenze Carlo Erba ad opera di Degli Esposti Architetti, Eisenman Architects, Guido Zuliani rappresentano un caso esemplare di trasformazione della città europea nell'ambito del suo tessuto consolidato che nel caso di Milano è essenzialmente quelle otto-novecentesco nelle maglie della terza cintura di espansione verso est. Un sistema di macro isolati a grandi maglie quadrate a loro vota suddivisi e attraversati da radiali diagonali e tangenti a determinare di volta in volta isolati triangolari, trapezi a loro volta suddivisi in lotti sia per edificazioni aperte per corpi liberi sia labirintiche intensive che a partire dal perimetro definiscono blocchi a corte che si rendono successivamente intasate. Una città quindi di matrice ottocentesca di impianto radiocentrico senza particolari differenze o variazioni di grana nella ripetizione isotòna dei blocchi urbani di fogge varie – quadrangolari, trapezie o triangolari, a volte ripartiti in lotti o a volte unitari, spesso a corte – e nelle uniformità delle cortine solo in alcuni cari declinata rispetto all'affaccio su spazi pubblici e piazze con lievi variazioni altimetriche. Lo stesso isolato di progetto da trasformare, nel definire una edificazione di cortina costante, occupa ed intasa la corte triangolare mediante un corpo più alto orientato secondo la bisettrice a definire tre vanelle triangolari piuttosto asfittiche. La scelta morfologica operata dagli autori è di tutt'altra natura e rappresenta una significativa innovazione e reinterpretazione nel corpo denso e compatto, anche se a maglie larghe, della metropoli lombarda, un possibile innovativo paradigma da declinare nella ristrutturazione critica in senso green (ma pe fortuna non verticale) per l'abitare sostenibile nella città consolidata. Dopo molti studi e rilevanti variazioni a parità di volume – dalla riproposizione del blocco a corte sull'intero perimetro dell'isolato, poi interrotto e separato nei vertici opposti in due corpi ad I e ad L sino ad una sintetica soluzione prima segmentata e poi di figura curvilinea – che di volta in volta declinano alternative idee di città, nel preservare la testa a nord vincolata, il progetto assume e adatta il modello del redant. Un modello ritenuto giustamente come quello più adeguato ad aprire l'isolato lungo il perimetro per chiamare in causa i fronti esterni degli isolati adiacenti e, al tempo stesso, introitare ampie posizioni di spazio naturale che qualifica l'intervento come una critica efficace alle angustie della città ottocentesca. Un ideale corpo lineare, che si articola in altezza in due fasce sovrapposte a loro volta ruotate e slittate, si inflette in tangenza alle strade per delineare un grande "?" rovesciato capace di modificare "in meglio" la struttura a cortina del vecchio

Vista da nord-est, fotografia di Maurizio Montagna

isolato. L'assunzione del redant come risposta non omologante alla "città di pietra" e chiaramente debitrice della lezione corubusiana (Ilot 6), si arricchisce, grazie alla singolarità della forma sghemba dell'isolato e del vincolo di conservazione dell'edifico di testata, di nuove e inedite possibilità espressive. Possibilità che si sostanziano da un lato nella adozione sinuosa del profilo, nello iato intermedio e nelle variazioni in altezza ma vieppiù, in prossimità dell'edificio da recuperare, in una significativa super-imposizione che non ha niente a che fare coi volgari parassitismi recenti ma che ricorda alcune significative ed illustri esperienze romane di palazzine o blocchi in sopralzo o a due registri sovrapposti: da Ridolfi (Palazzina Alatri) a Passarelli (edifico polifunzionale a via Campania) a Moretti (Complesso per uffici a piazzale Flaminio). Inoltre, tornando *in præsentia* a Milano, non può sfuggire, in ordine alla ridiscussione della convenzionalità del blocco chiuso a cortina, la stringente affinità col capolavoro di Moretti di Corso Italia in cui masse e volumi differenti riarticolano il tracciato precedente e, nel produrre sovrapposizioni, schiacciamenti, flessioni e correlative variazioni di caratteri, rendono finalmente aperto quell'isolato centralissimo prima angusto e asfittico. Nel caso delle residenze Carlo Erba alla critica piuttosto radicale del piano sembra corrispondere, sul versante tipologico e volumetrico, una notevole articolazione dei modi dell'abitare che sottende molte corrispondenze e non calligrafiche similarità di linguaggio con alcuni referenti impliciti: la Ca' Brutta di Muzio a Milano, il COPAN di Niemeyer a São Paulo o i raffinati nastri del Forte Guezzi di Daneri a Genova. Infatti, osservando i modelli di studio si può rilevare come in alcune ipotesi inziali, la complessità geometrica del redant, ottenuta mediante l'accostamento parzializzante di "canne", quadrangolari o losanga (uno per alloggio), avrebbe determinato una maggiore verticalità dei fronti ma a scapito della necessaria e ricercata continuità della silhouette serpentiforme. Evitando quindi una articolazione per fasce verticali il progetto, nell'assumere *ab initio* l'ideale corpo lineare "spiegato" e definendone la differente natura dell'attacco a terra e dell'attacco al cielo mediante l'interruzione chiaroscurale del piano aperto, lo inflette e lo costringe nel lotto con l'accortezza di praticare opportune chiostrine nella parte sommitale. Una parte superiore successivamente articolata mediante gradoni in sequenza disposti a serie chiusa in senso lineare. Tale ulteriore operazione scultorea – dopo l'estrusione del volume sommitale e la piegatura dell'ideale corpo rettilineo – determina una notevolissima differenza volumetrica tra la parte basamentale e quella attica che se da per un verso consente un'estrema varietà delle pezzature e della qualità degli alloggi dall'altro avrebbe, di fatto, realizzato un'eccessiva e precaria eterogeneità delle parti sovrapposte con una conseguente caotica definizione della cimasa. Opportunamente a tale evenienza gli autori hanno rimediato con sapienza adottando il tema della griglia esoscheletrica sovrapposta, prima sondata – a partire dalla successione di Fibonacci e con non troppo velate allusioni alle opere nella sequenza ritmica duo-tonale (A'-B') e poi, mediante l'introduzione di una pausa simmetrizzante, risolta in quella tri-tonale (A'- (C') -B'). Questa griglia tri-tonale a maglie larghe viene poi infittita in corrispondenza del piano arretrato che distingue il volume basamentale da quello sommiatale attraverso l'ulteriore introduzione di traversi e montanti che, nell'infittire la parte bassa del telaio, rendono via via più diafana la gabbia che avvolge gli alloggi a gradoni. Infine, il telaio così congetturato ed a cui è affidato non solo un ruolo decorativo (nel senso del decor) con funzione unificante ma anche e soprattutto una funzione statico-costruttiva in maniera convenzionale, in ragione delle variazioni della curvatura del corpo sommitale, a volte si pone all'esterno come "una gabbia che protegge", a volte penetra ed incide il volume come "una gabbia che costringe e separa". In questo ultimo espediente naturalmente vi è, da parte degli autori, un'ennesima occasione espressiva che forse risulta troppo concettosa ed esornativa nell'ambito di una composizione già notevolmente articolata e carica di segni, di variazione materiche, di iati, distonie. Per una più netta distinzione tra i due corpi sovrapposti non tanto variando il tipo o la materia di rivestimento o mediante estrusioni o incisioni, a parere di chi scrive, forse sarebbe bastata l'adozione nella parte basamentale di un carattere stereotomico-lapideo con una teoria di bucature più omogenee e di non eccessive dimensioni mentre in quello superiore di un complementare carattere sidereo-tettonico con un sistema di aperture più generose e opportunamente schermate. Al netto di queste considerazioni su alcune aporie o ridondanze linguistiche, sull'eccessivo cerebralismo deterministico nella definizione della forma serpentina e del carattere complessivo delle parti, l'intervento Carlo Erba testimonia con grande esemplarità di una nuova possibile ma adeguata modalità di intervento nelle aree centrali delle città italiane ed europee. Quest'opera, senza avanguardistiche e gratuite fughe in avanti o insostenibili regressioni all'indietro, offre infatti una significativa alternativa sia alla residenza borghese convenzionale sia a improponibili ricostruzioni critiche in stile di assetti parcellari di marca berlinese o ancor di più a precari incastellamenti di boschi verticali oggi tanto alla moda. ●

Vista da piazza Carlo Erba, fotografia di Maurizio Montagna

Vista dal giardino, fotografia di Maurizio Montagna

Le residenze Carlo Erba a Milano tra autonomia e appartenenza.

Bruna Di Palma

Vista da nord-ovest, fotografia di Maurizio Montagna

Un nuovo capitolo arricchisce e rinnova le vicende costruttive di quel cantiere urbano e capitale del Moderno che è la Milano del "buon abitare".

Nella fascia urbana con andamento nord-sud compresa tra viale Romagna e viale Abruzzi, lungo la sequenza tracciata dalle piazze Gian Lorenzo Bernini, Carlo Erba e Domenico Aspari, in uno degli isolati tracciati dal piano Pavia Masera nel 1911, si innesta il nuovo edificio residenziale progettato per Milano da Degli Esposti Architetti, Eisenman Architects e Guido Zuliani.

Inserito nel lotto triangolare compreso tra via Giovanni Pascoli, via Pinturicchio e via Giuseppe Balzaretti, in quella che fino alla fine degli anni Venti è stata la periferia di Milano con campi e prati, l'edificio si impone come un'architettura urbana che si appropria del lotto, ne consente la misura, si apre alla relazione con gli spazi limitrofi, ma che possiede anche un contenuto autonomo in termini di architettura concettuale. La particolare geometria dell'area e la volontà di conservare la parte angolare dell'edificio preesistente, storica sede della Rizzoli che caratterizza l'affaccio del lotto su Piazza Carlo Erba, costituiscono vincoli di una certa rilevanza rispetto al processo di configurazione del nuovo edificio, che in prima istanza tenta di delimitare e bordare l'area.

Occupando da nord a sud l'intero isolato senza soluzione di continuità, in posizione pressoché baricentrica, l'articolazione dell'edificio presenta una doppia curvatura che disegna uno spazio aperto prevalente e orientato verso il vicino giardino Sergio Ramelli. In questo senso, inteso come occasione di una più generale riconfigurazione urbana, il progetto attribuisce un ruolo importante alla definizione di una condizione di continuità tra gli spazi aperti della città. Rafforzando il ruolo aperto dell'edificio, inoltre, i progettisti non selezionano una giacitura urbana predominante da assumere come asse prevalente per la configurazione architettonica della costruzione, ma, attraverso un sistema intrecciato di operazioni, realizzano una sintesi tra differenti tensioni e orientamenti della morfologia urbana. Come lo stesso Lorenzo Degli Esposti sottolinea nel suo volume *Operazioni*, infatti, la struttura a uncino che caratterizza la definizione finale dell'edificio, può essere letta alternativamente come sviluppo di due differenti pratiche: come risultato del delimitare/bordare, in relazione a riflessioni di carattere maggiormente urbano, oppure come esito dell'innestare/deformare, in rapporto a ragionamenti aderenti prevalentemente all'autonomia del campo architettonico e artistico.

In un continuo oscillare tra aspirazione all'autonomia della nuova costruzione e appartenenza del progetto all'evoluzione di una tradizione consolidata, l'esperienza denuncia inoltre la volontà dei progettisti di lavorare su un innesto riconoscibile e di misurarsi con la definizione di un preciso segno architettonico. Allo stesso tempo il progetto si incardina all'interno di un quadro ampio e consolidato di esempi di edifici abitativi. Il Moderno rappresenta il campo prevalente di sperimentazioni al quale i progettisti attingono. Alcuni casi di riferimento per la concezione dell'edificio restano infatti, senza dubbio, quelli approfonditi nell'ambito dell'esperimento Deep Milano e in particolare la Cà Brutta di Giovanni Muzio (Milano, 1921), ma ad essi si aggiungono il Forte Quezzi, cosiddetto Biscione, di Luigi Carlo Daneri ed Eugenio Fuselli (Genova, 1968) e l'Edifício Copan di Oscar Niemayer e Cerqueira Lemos (San Paolo, 1966).

Il carattere fortemente urbano dell'edificio residenziale, la sinuosità del volume, il controllo del lotto d'angolo, la possibilità di articolare e misurare la facciata attraverso sequenze sfalsate e sovrapposte di fasce volumetriche, la presenza di percorsi che attraversano l'edificio a diverse quote e la ricercata autonomia dell'operazione architettonica, sono tutte riflessioni che legano queste sperimentazioni tra di loro.

Il processo astratto che caratterizza la definizione dell'edificio, nel passaggio dalla rigidità del tipo a blocco alla sinuosità del volume curvo, allontana invece l'intenzionalità che si cela dietro la costruzione delle residenze Carlo Erba da quella che aveva mosso il concepimento degli altri casi citati per accostarne i presupposti al «rigoroso concettualismo e al minimalismo più elementare» (Vagheggi, 2007) di alcune operazioni che si muovono tra il campo dell'arte e quello dell'architettura. Il progressivo processo concettuale di precisazione e sviluppo della forma avvicina infatti il lavoro di Degli Esposti-Eisenman-Zuliani al lavoro di Sol Lewitt, e in particolare a quello relativo al Serial Project n.1 del 1966, e conferma la consolidata metodologia progettuale diagrammatica ampiamente sviluppata da Peter Eisenman nei progetti che precedono il lavoro sulle residenze Carlo Erba. La processualità concettuale che viene fortemente enfatizzata dalla sequenza dei grafici elaborati per narrare l'evoluzione del progetto, non sembra avere molto a che fare con valori semantici o pragmatici, ma solo con valori sintattici che consentono di apprezzare la bellezza posta dietro l'opera proprio in relazione, appunto, al rigoroso rispetto della processualità (Sanchez, 2018). Con un intento che sembra richiamare gli studi sulla *frontality vs rotation* relativi al ciclo delle case dell'architetto statunitense, lo sviluppo concettuale che emerge in maniera evidente anche dalla tecnica con cui viene realizzato e sviluppato il modello di studio dell'edificio, lavora sulla parzializzazione del tipo lineare a blocco e sulla sua deformazione fino alla definizione seriale, modulare e variata dell'edificio, sintesi di operazioni di ripetizione, misura e traslazione. «Costruivo le serie dei diagrammi trasformazionali in modo che il progetto risultasse da questi diagrammi e quindi contenesse in sé il processo di trasformazione» afferma Peter Eisenman. Nell'edificio per le residenze Carlo Erba, il diagramma si materializza nel nudo telaio di coronamento e nel tracciato che regola idealmente l'articolazione dello spazio interno. Il diagramma assume il ruolo di elemento ordinatore sia della sinuosità finale dell'edificio sia del processo che porta alla sua definizione. Il telaio, che incarna lo svuotamento e l'alleggerimento della parte alta dell'edificio, evoca una progressiva e ascendente smaterializzazione della massa architettonica, in opposizione al saldo ancoraggio e radicamento al suolo della compatta fascia basamentale. Il telaio è inteso qui come proiezione tra le differenti condizioni di presenza, immagine e idea, e tra passato e presente (Eisenman, 2005).

Il progetto per le residenze Carlo Erba incarna, in definitiva, quel processo di costruzione come continuazione discontinua descritto da Franco Purini in *Comporre l'architettura*. L'architetto tratteggia il fare architettonico della costruzione come continuazione, identificando, nello svolgersi del processo, alcune fasi precise: il riconoscimento dell'esistente, l'appropriazione di esso e la produzione di differenze che rinnovano l'esistente come inedita realtà operante. Ripercorrendo questa sequenza come transizione da una condizione di esistenza a una di misurata differenza, è possibile rileggere il progetto per le residenze Carlo Erba come continuazione discontinua in bilico tra autonomia e appartenenza, come atto interpretativo di una condizione di contemporaneità. Questo lavoro consente di riflettere sul dibattito tra astrazione, concettualismo e realtà nella definizione della forma, tra autodeterminazione dell'architettura e radicamento della costruzione ad un contesto e ad una tradizione, tra variazione di tipologie consolidate ed eccezionalità dell'opera e sul rinnovamento del rapporto tra operazioni in arte e in architettura nel tentativo, ben riuscito, di aggiungere un nuovo episodio architettonico alla contemporaneità milanese. L'opera appartiene a Milano (d'Alfonso, 2019). ●

La graticola e il serpente.

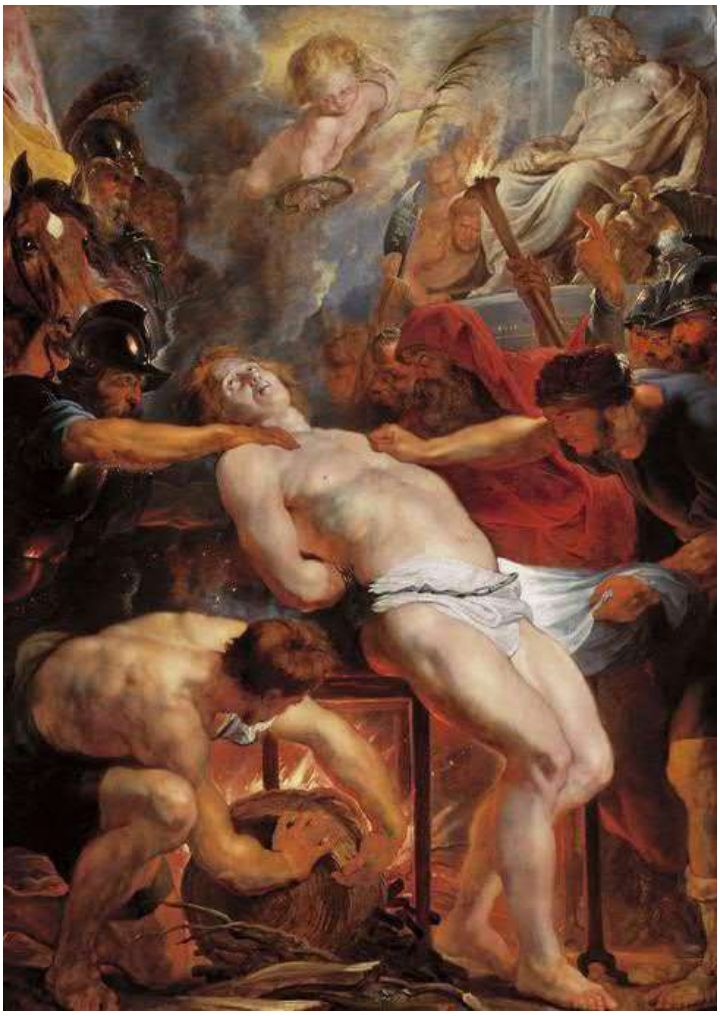
Marcello Sèstito

"… solo la linea curva (penso) sia la viva espressione dell'idea, la vera immagine della vita… la Verità non appare mai come un lampo, e anche la Bellezza non si scopre mai improvvisamente, ma a poco a poco, quasi suo malgrado".
Gino Severini, Dal Cubismo al Classicismo

Aleggia nel *Mediolanum* lo spettro della graticola di San Lorenzo, come se tale forma di martirio incombesse sul patrimonio architettonico invadendone gli anfratti, le facciate, come se questo graticcio, dove fu letteralmente arrostito il santo, fungesse da modello teorico per architetture ispirate ad una forma incorrotta di quadricula.
Da questa onda d'urto, del tutto immaginaria, ma non priva di una sua ipotesi persuasiva, non si sottrae l'edificio Carlo Erba a Milano di Peter Eisenman, Lorenzo Degli Esposti e Guido Zuliani.
Ma se la graticola di San Lorenzo ha trovato estimatore attento nella mano di Juan de Herrera che la concepisce in piano a suggerire l'impianto dell'Escorial a Madrid, qui, invece, essa si erge in verticale, assorbendo e diffondendo la sua presenza con costanza meticolosa, con cadenzata intermittenza in molti dei migliori edifici pensati per la città votata al telaio almeno quanto Roma alla massa muraria[1].
Potrebbe essere un ideogramma caro al maestro newyorkese usato con spregiudicatezza come nel caso del Cristo velato del Sanmartino nella cappella di San Severo, o la conchiglia Pecten per l'impianto a Compostela, capace di definire architetture.
Eisenman che aveva incontrato la quadricola jeffersoniana individuata da André Corboz per il Nord America, intercetta attraverso lo studio di Terragni, in una sorta di agnizione, la quadricola impennata[2]; una rete teorica, prima che fisica, che sembra avvolgere la città nella sua interezza.
Questa "ombra", meglio diremmo con Elèmire Zolla: *la nube del telaio*; un tessere e intrecciare fili[3], seppur non direttamente adoperata, sembra piuttosto un referente mnemonico, un ancestrale ricordo che preme sulla coscienza costruttiva ancor prima che in quella religiosa.
A fronte delle grandi ma modeste architetture costruite di recente nella capitale lombarda, l'edificio Carlo Erba si interroga nuovamente sul destino dell'urbe contrapponendo all'onanismo e solipsismo semantico di alcuni grattacieli, green e non green recenti, una sorta di provenienza storica dai migliori avvenimenti architettonici succedutisi, evitando, però, quel continuismo storicistico, bensì come interrogativo ermeneutico. Evitando ancora provenienze lontane riprodotte nel contemporaneo come ingredienti del comporre che nulla hanno a che vedere con questa raffinata introspezione nel corpo vivo dell'architettura.
Può ancora il telaio che da Terragni a Figini e Pollini, da Asnago e Vender, a Monestiroli, costituire la matrice formale per esiti architettonici imprevedibili?
Può ancora la stratificazione materica, un'eterna geologia richiamata in superficie, costituire la base ideale o lo zoccolo duro da cui partire?
Peter Eisenman e Lorenzo Degli Esposti, suo allievo affiancato in diverse occasioni di progetto, dimostrano nell'edificio Carlo Erba che è possibile assorbire il senso del costruire lombardo senza rimanere intrappolati nelle trame del telaio, piuttosto sublimandone la carica sintattica.
Echi lontani si avvertono nel monumento ai caduti dei BBPR, e nel design lombardo: nell'abitacolo di Munari, nelle sperimentazioni dell'*arte programmata* di Enzo Mari, per finire nelle *gabbie* branziane.

Il triangolo e la s lunga.

Lo spazio triangolare dell'area, a seguire le indicazioni precedenti, avrebbe prodotto un isolato chiuso a corte che sarebbe divenuto angusto negli interni e nei modesti cortili, si suggerisce così il comportamento sinusoidale del corpo edilizio, una **s** inscritta in un triangolo, come la linea della bellezza teorizzata da William Hogarth nella sua *Analysis of Beauty*, anch'essa inscritta in una piramidale teca di cristallo: contro la chiusura dell'isolato, un'apertura alla città. Questa *esse* lunga serpeggia, momentaneamente interrotta nel suo scatto fulmineo. Congelata in un gesto fuggitivo di cui si avvertono gli echi.
Guarda come antecedente l'impianto della Ca' Brutta di Muzio dove ne coglie oltre la morbidezza planimetrica pure le stratificazioni materiche che dal basamento si innalzano lungo la verticale, così come la casa Girasole di Moretti a Roma che contraddice la funzione tettonica nella parte basamentale con un *disegno a casellario in diagonale* là dove ci si aspettava una continuità in verticale e una condensazione delle materie più incisive. Mentre, a nostro avviso, nella parte tondeggiante, per via di levare, aleggia lo spettro del gasometro sironiano.
Ed ha riferimenti lontani nella Baker House di Alvar Aalto al Mit o come sostengono gli autori nel Copan di Oscar Niemeyer a San Paolo, o al Biscione di Daneri a Genova, ricordato da Michele Sbacchi[4]; potrebbe persino ispirarsi alla grande S dell'*Alfabeto Architettonico* di Steingruber, ma qualunque accostamento, vista la complessità dell'oggetto, appare fuorviante rischiando il naufragio.
È *La città che sale* che si intravvede qui, nelle vibrazioni e nelle affastellature, o nel richiamo all'ascensione delle nervature.
Un'architettura in parte scarnificata che offre i suoi nervi, i suoi tendini esibiti come nella raffigurazione scultorea del San Bartolomeo di Marco D'Agrate nel duomo lombardo; "… un Edificio, un monumento interamente nuovo dalle fondamenta al tetto, che abbia come princìpi ispiratori le leggi eterne delle costruzioni: quelle leggi



Pieter Paul Rubens, Martirio di san Lorenzo, 1613 - 1614 circa.

su cui si fonda l'arte di tutti i tempi, *il che non ha mai impedito a un'epoca di essere diversa dalle altre*"[5]. Con queste parole, Severini suggella il suo testo – *Dal Cubismo al Classicismo* – sicuramente molto amato dagli autori.
E questo rimandare al mondo classico più volte invocato per l'opera di Eisenman sembra riconoscersi in questa summa di tutte le architetture precedenti: l'edificio assume i connotati di un paradigma, più che un rebus, di un ideogramma e di un setaccio che raccoglie e filtra quanto di meglio il Novecento Razionalista aveva dato a Milano: una *rete semantica*.
Perché Milano, lo ribadiamo, è la città del *Telaio* (di Terragni), e del *Diamante* (di Ponti), ma ancor prima della *massa* (del Filarete) e dell'*illusoria anamorficità prospettica* (di Leonardo e del Bramante).
E sembra la naturale risposta a quanto asseriva Purini a proposito del paesaggio originario milanese: "Il carattere piano di questo paesaggio… ha prodotto l'attitudine dell'architettura di questa città alla pianta… la luce chiara ha avvicinato le membrature al piano di facciata in una delicata grafia; l'acqua, con il suo sconnettere nei riflessi cangianti gli appiombi, gli elementi, i colori, corrode le volumetrie in un percepibile sfrangiamento che le dissolve nell'atmosfera. La trasparente cortina con la quale l'ideale bosco lombardo accerchia la radura destinata a Milano le ha infine suggerito i grandi temi del portico, del loggiato, del leggero traliccio"[6].

Lo gnomone.

Macchina celibe di luce, l'edificio la accoglie nelle sue diverse forme: per definirne la natura tettonica delle strutture restituendole nel loro valore sacrale; per esaltarne le diverse matericità; per interrogarla in un ritmo continuo. Uno gnomone temporale che nel suo *zigzagare* accoglie e respinge, introietta e allontana in un gioco di rimandi.
Contro il tempo, vero protagonista dell'opera. Un tempo contratto, vibrante, sospeso persino nel giudizio. Come per Sant'Agostino e la sua celeberrima domanda, anche qui la risposta può essere una sola: se qualcuno mi chiede cos'è l'architettura non so cosa sia, ma se nessuno lo chiede lo so benissimo.
Ed è proprio l'ordine gigante che non si solleva dal basamento ma dai piani successivi a conferire all'opera quel carattere straniante, senza tempo appunto, che da Michelangelo alla Laurenziana, approda indomito al Carlo Erba, dove persino l'interruzione dei tralicci, sospesi nel vuoto alla ricerca di un'interezza infranta, allude al non finito michelangiolesco. Peter Eisenman ha affrontato in un corpo a corpo sia Palladio che Terragni trovando pure nelle vibranti orchestrazioni dei palazzi veneziani una cifra semantica. Ma qui "*Innesti e deformazioni*" come nuova tipologia che

propone l'intersezione di due genealogie – *astrazione e fenomeni* – si trovano intersecati in questo lavoro per la prima volta[7].

In quest'ultimo edificio la consuetudine con le vibrazioni investe tutta la dimensione corporea dell'opera: l'alto e il basso, la verticale e l'orizzontale, la tattilità e la sonorità: "È di questa estetica che intendo parlare qui, perché in generale penso che un'arte che obbedisca a leggi fisse e inviolabili stia alla vera arte come il *rumore* al *suono musicale*"[8].

Del resto l'opera si sostanzia nelle fughe di Bach così come, seguendo Adorno nel *Late Style in Beethoven*, nella Sonata n.31 Op.110, lo ricorda Degli Esposti," … diversi motivi… sono volutamente accostati attraverso nette cesure, evitando di ricomprenderli in una coerenza complessiva"[9].

L'edificio man mano degrada verso il cielo che introietta nelle ultime membrature; i piani astratti man mano si assottigliano evidenziandone la differente matericità, dal travertino, per i primi tre piani che fungono da basamento, al cemento, al metallo, al vetro e infine all'aria, componente essenziale del progetto, che si insinua tra i ferri e i tralicci avvolgendone le strutture; tra *scostamenti* e *dislocazioni* si avverte un fremito vitalista e una scaturigine cinetica, come se il tutto fosse animato da una forza primigenia che ne ha plasmato l'organismo.

Solido fluido.

Pur avendo manifestato negli anni vivo interesse per le forme cartesiane, ora Eisenman sembra accogliere nella linea serpentina l'altra metà del comporre: il curvilineo e il fluente, il comporre retto e curvo. In sommità ville urbane si richiamano alla tradizione italiana che vedeva i piani nobili provvisti di giardino.

Se esiste un legame con la storia esso si manifesta in profondità, nessuna imitazione quanto piuttosto uno sforzo incessante nel recepire non tanto forme quanto piuttosto concetti, del resto per molto tempo Eisenman ha argomentato di un'*Architettura Concettuale*[10].

Ma l'opera, sottilmente, aspira di più: ai *solidi fluidi*, alla manomissione dell'ordine platonico e dei suoi solidi annunciati nel Timeo, costretti a rivedersi in una rinnovata tipologia dove scarti, manomissioni, leggere rotazioni, e flessioni, alludono ad una ricercata unitarietà pur evitando la compostezza massiva originaria. Vengono così assimilate le lezioni dei maestri del Razionalismo: Luigi Moretti per l'edificio in Corso Italia: serpente irrigidito e pronto all'offesa in una urbe che pretendeva un affaccio continuo capace di generare rendita non solo visiva, "volumi serpeggianti e puntuti come pitoni"[11]; e poi ancora Figini e Pollini per la casa in via Broletto, o quelle in Via Dessié sempre a Milano[12], ma ancora Cattaneo per gli scostamenti che si rincorrono nella geniale casa a Cernobbio.

Questo "*limite di origine*" o la "*tensione al limite*" evocato da Degli Esposti ovviamente non riguarda solo tale singolo edificio, è la conseguenza delle operazioni architettoniche messe in moto dove le decostruzioni, le suddivisioni, o le scomposizioni, come in una eruzione, rimettono in gioco il già noto. Ecco allora che questo adoperare più temi contemporaneamente, in una forma di *sincretismo architettonico*, riportano il progetto al nucleo inventivo di una eteronomia del soggetto architettonico non più basato, come lo fu nel Rinascimento, nella riconoscibilità di un corpo che si rapportava all'architettura, secondo prescrizioni albertiane o leonardesche, ma su di un *IO* multiplo a cui far corrispondere una nuova forma dell'abitare – eteronima – appunto, dove convivono compresenze di più temi e altrettante figure in un unico esito. Non più le parti che si raccordano al tutto, ma il tutto potenziale che cerca una sofferta stabilizzazione.

Malgrado, a volte, il suo scheletro marcatamente esibito si lasci attraversare, non di *opera aperta* di echiana memoria si tratta qui, ma di un'opera che rinserra i concetti in un nucleo inventivo che non lascia trasparire altre interferenze avendo essa stessa raggiunto la sua fermezza compositiva, la sua compiutezza ontologica. Nessun'altro elemento può corrodere dall'esterno una macchina perfettamente orchestrata, pena il suo fallimento sintattico.

Questo *gancio* o *uncino* se da un lato cerca di convogliare a sé, trattenendole, spinte e controspinte dell'intorno, da esso pure se ne ritrae in un contorcimento rettile quasi a volersi separare dalla sua stessa pelle. Governati da una composizione impeccabile e millimetrica questi telai ci ospitano momentaneamente e lo sguardo si inoltra negli anfratti alla ricerca dell'altro da sé, come ci si inoltra in un bosco tenebroso.

Come per quel tondino, che ancora inquieta casa Frigerio a Como che Terragni introduce nel telaio metallico, senza apparente motivo, ci piacerà scoprire un giorno quell'elemento insolito e perturbante che consegna l'edificio Carlo Erba, non solo alla architettura ma all'arte. E mentre il serpente hogarthiano, beffardamente bifido come lo è la bellezza, assorbe l'intorno irradiandolo, Peter Eisenman e Lorenzo Degli Esposti, bruciano sul telaio arroventato qualunque contaminazione incongruente.

"Dopo aver riflettuto a lungo e interrogato i maestri (ancora Severini) mi sono convinto che l'Arte non è che la Scienza umanizzata. Se per il matematico il numero è un'astrazione, per l'architetto diventa un tempio"[13]. ●

1 Più di recente si deve a Salvador Dalì la messa in opera della congiunzione tra diversi elementi, l'eterno cubo, le lettere e l'etere. La pietra si è smaterializzata, ne rimane l'impronta primigenia. Dalì si serve dell'opera di Juan de Herrera, *Trattato Sobra la figura cubica*, per il suo dipinto '*Un propos del teatrise su cubic Form' da Juan de Herrera*, 1960, un'opera enigmatica, un *ipercubo* secondo "la cosiddetta rappresentazione di Schlegel". Sulle sue facce viene riprodotta una iscrizione visigota, che si trova in una tomba all'ingresso della Chiesa di San Salvador nella città di Oviedo in Spagna. Tale iscrizione è costruita in modo tale che possa essere letta la frase latina "*Silo princeps fecit*" 270 volte a partire dalla S centrale. Dalì moltiplica per quattro questa iscrizione in modo che sia possibile leggere la frase in 2024 modi distinti." L'opera è conservata nel museo Reina Sofia di Madrid, in essa "Dalì sublima la lettura del "*Trattato sulla Figura cubica*" dell'architetto spagnolo Juan Bautista de Herrera, attivo alla corte di Filippo II …. In precedenza aveva lavorato sempre sulla figura del *tesseract* per il dipinto *Cruxifiction Corpus hipercubus* del 1954, conservato al Metropolitan Museum di New York. Lavora su quello che verrà definito *misticismo nucleare*, una fusione tra il cattolicesimo, la matematica e la scienza, del *periodo atòmico*". Vedi pure di Àngels Ferrer i Ballester, *El cubo en la architectura de Juan de Herrera y Rafael Moneo en su relaciòn con Ramon Llull*, in *angelsferrerb.wordpress.com*. Inutile qui ricordare le elaborazioni sul cubo di Eisenman a partire dalle serie delle House del 1971 quelle che facevano dire a Tafuri che il lavoro dei Five e in particolare di Eisenman era frutto di un "desegaño". Vedi pure a tal proposito Fabio Ghersi, *Eisenman 1960-1990, dall'architettura concettulae all'architettura testuale*, Biblioteca del Cenide, Cannitello (RC) 2007, con una ampia intervista pp.73-87.

2 Vedi Marcello Sèstito, *Colonne stilate*, Sapiens Milano, 1994, in particolare: *L'archi-corpo introflesso, lettera a distanza a Peter Eisenman,* pp.137-148. E per l'argomento trattato: Marcello Sèstito, *Architetture globali, Solidi fluidi. O del comporre retto e curvo,* Gangemi, Roma, 2002, in particolare il capitolo: *La quadricola e il telaio*, pp.73-77. Marcello Sèstito, *Alfabeti d'Architettura*, Gangemi Roma 1994, in particolare: *La graticola di san Lorenzo*, pp.209-210.

3 Elémire Zolla, *La nube del telaio, ragione e irrazionalità tra Oriente e Occidente*, Mondadori, Milano 1996. A p.5 leggiamo: "Dalle radici indoeuropee rē e rēid provengono in latino ōrdo, "ordine", e ōrdior "ordisco", ma anche exōrdior, che denota l'inizio di una tessitura. Questa connessione della tessitura risponde a una precisa concezione arcaica della tessitura quale sortilegio tramato mediante l'intreccio dei fili del telaio".

4 Michele Sbacchi, *Peter Eisenman, Lorenzo Degli Esposti, AZ studio, Dancing with the block. The building in Piazza Carlo Erba in Milan*, in "Abitare la terra", anno XIX, 2020.

5 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo*, *Estetica del compasso e del numero*, a cura di Elena Pontiggia, SE, Milano 1997, p.16.

6 Franco Purini, *Milano verde* in Maria Grazia Folli, T*ra Novecento e razionalismo, architetture Milanesi* 1920-1940, Clup, Città Studi, Milano 1991, p.15.

7 Peter Eisenman, "Pinerba Condominium", in *www.eisenmanarchitects.com/Residenze-Carlo-Erba-2019*.

8 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo*, op.cit., p.21

9 Lorenzo Degli Esposti, *Sintassi e materia*, "Modulo", aprile 2020.

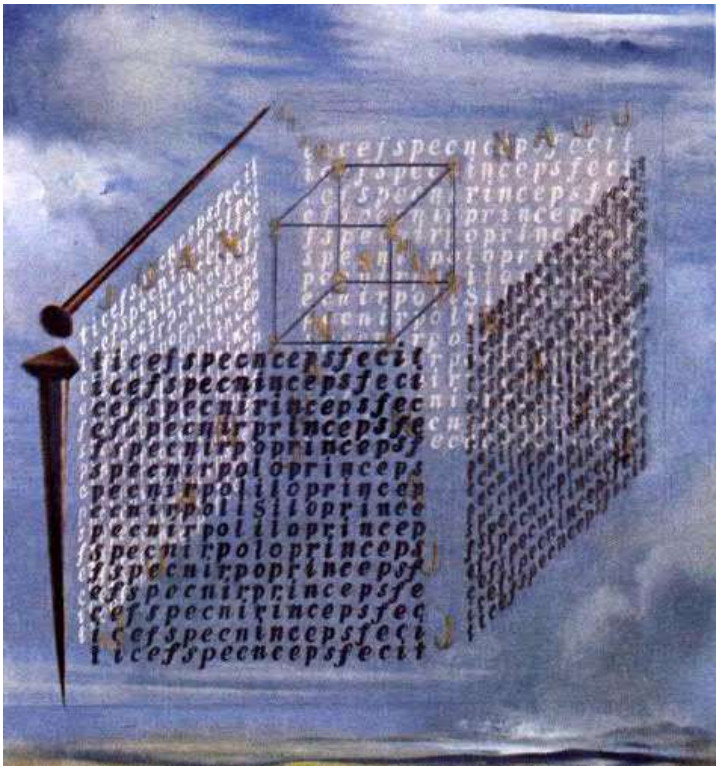
10 Vedi la lettera che Alessandro Mendini gli dedica nell'editoriale di "Domus", novembre 1980, n.611: *Caro Peter Eisenman,* dove ricorda un vecchio saggio dell'architetto che pubblicò su "Casabella", allora da lui diretta nel 1974: *Conceptual architecture*: "il mio lavoro è rivolto a individuare le valenze di comunicazione e di significato dello spazio architettonico, secondo un criterio ignorato dalle teorie tradizionali- storia, estetica, funzionalismo- e dalle nuova semiologia e della teoria della comunicazione. Il mio lavoro è anzi una critica a questi approcci all'architettura. Il mio interesse per il significato non è rivolto alla creazione di immagini o di simboli ma allo studio della struttura della forma presente in qualsiasi significato". Volutamente, però, dimenticando le motivazioni che hanno portato a quelle forme!

11 La definizione è di Luigi Spinelli, in *Gli spazi in sequenza di Luigi Moretti,* Lettera Ventidue, Siracusa 2012, p.51.

12 A proposito del lavoro di Figini e Pollini così Vittorio Gregotti: "… il sistema di indicazione spaziale è fondato su due strumenti linguisticamente noti, il telaio-reticolo e lo schermo, ma offerti come ipotesi più che come sistema di ordinamento". In *Figini e Pollini*, a cura di Vittorio Savi, Electa Milano, 1980, p.6. Il contrario, però, di ciò che avviene qui.

13 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo,* op.cit., p.17.

Salvador Dalí, A propósito del «Discurso sobre la forma cúbica» de Juan de Herrera, 1960 circa.



L'opera, studio

Peter Eisenman, Lorenzo degli Esposti con Guido Zuliani.

Ernesto d'Alfonso

Premessa.

E' nel contesto del PhD di Progettazione architettonica e Urbana del Politecnico di Milano, quando frequentava il corso di perfezionamento di Swarting al NYIT, che Lorenzo degli Esposti decise di incontrare Eisenman. Aveva sperimentato nei laboratori progettuali di Bari e New York procedimenti per operazioni. Voleva, penso, perfezionarli alla scuola di un maestro riconosciuto dei procedimenti più innovativi.

Dunque entrò nel laboratorio professionale di Eiseman come apprendista per mesi. Un apprendistato non teorico. Operativo, come nelle botteghe antiche dei capimastri. Le operazioni nel segno della decostruzione, non possono essere di pura teoria. Come disse Moneo, l'opera moderna persegue una strategia sostenuta da una inquetudine teoerica.

Così, alla "bottega" moderna di Eiseman fu concepita la tesi di Lorenzo Degli Esposti, per Ph.D al Politecnico di Milano. Né la collaborazione si arrestò qui. Seguirono anni di collaborazione. Fu rodato un rapporto di lavoro che divenne naturalmente amicizia. Dalla quale nasce l'esperienza milanese delle Residenze Carlo Erba: l'opera realizzata. Dura dieci anni. Richiede la costanza e la determinazione irremovibile di chi ne riconosce il valore. È il compimento. Irriducibile all'impresa edilizia e finanziaria, pure determinante e che rischia più volte di fallire. Perciò Lorenzo, trova il modo di andare oltre. Vuole, forse che la prova testimoni la riuscita dell'esperimento. Sarà il canonical building degli anni 2020? Forse. In ogni caso celebra la rinascita di Expo 2015 con una casa milanese.

Lo studio.

Decostruzione dell'assetto del corpo di fabbrica nell'isolato. Posizione, disposizione, orientamento. Sostituzione di un corpo in linea articolato dalla abitabilità altamente qualificata ad una corte irregolare dalla abitabilità condizionata dai difetti della forma.

1. Per cominciare, l'analisi guarda all'occupazione del lotto: alla decostruzione del cortile e della cortina. Il rifiuto della figura pregressa intorno al perimetro del lotto irregolare, esprime una critica senza appello, ancorchè, come fabbrica, la tipologia, non residenziale fosse, all'epoca meno esigente. Il rinnovo urbano cent'anni dopo, non permette la replica della forma banale, che punisce la qualità abitativa, soprattutto nella trasformazione tipologica in residenza.

Sono però le operazioni trasformative, ad indicare, persino in una puntigliosa eliminazione di ciascun difetto, il procedimento critico razionalista.

Infatti, dapprima si elimina un lato dell'angolo acuto riducendo a corpo semplice la strettoia. Si aggiustano poi le distanze tra i nuovi i corpi di fabbrica.

Infine si rimuove Il cortile semiaperto risultante, ancora "informe". Il cortile, d'altra parte ha ovviamente un lato privilegiato, volto a Sud che avvilisce i lati retrostanti. Le eliminazioni hanno ridotto l'anello ad un corpo in linea piegato; in modo da occupare lo spessore in profondità del lotto nella parte larga.

La scelta uniforma la qualità abitativa dei tagli d'appartamento stabilendo due soli modi di affacciarsi alla luce ed al paesaggio. Da questo momento si possono caratterizzare le due superfici, a sudovest e a nordest, pur trattate con identiche partiture, traendo tutte le suggestioni di luce ed ombra che convessità o concavità comportano. Recuperando le suggestioni di una tipologia formale classica, romana, l'abside. D'altra parte la sostituzione degli angoli di una superficie piegata, con flessi e curve, non è "di maniera". Invece il modo per appropriarsi di una forma classica tipica. E riproporla "decontestualizzata" dalla basilica in una forma inedita indice di attualità. E neppure solo questo. Infatti, come vedremo, il contesto introduce una linea "guida" diagonale con angolo di sessanta gradi che disallinea dal contesto il corpo di fabbrica. E gli fa compiere una rotazione significativa in rapporto ai lotti circostanti. Con i quali il volume interagisce in una "danza" misurata

Studio del corpo di fabbrica raddrizzato in un corpo in linea.

Si studia ora la partitura dell'edificio non piegato o curvato, ma ricondotto al corpo di fabbrica semplice rettangolare.

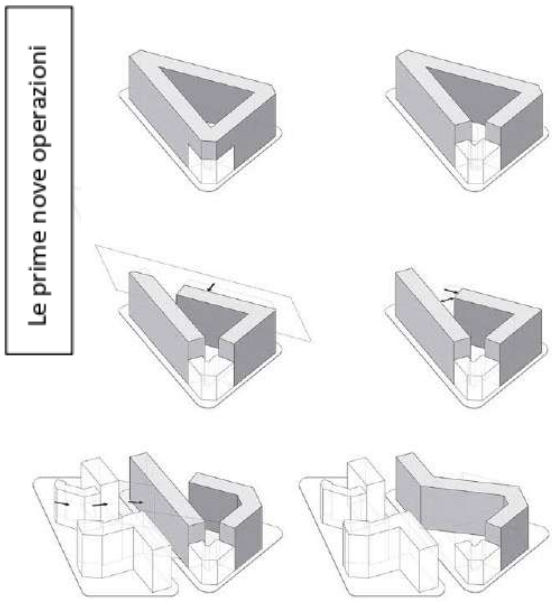
Operazioni sul corpo di fabbrica in verticale. Quadripartizione verticale attorno ai corpi scale/ascensori che servono due appartamenti al piano.

Operazioni sul corpo di fabbrica in orizzontale.

Sovrapposizione verticale in tre parti, con spostamento (in funzione di virus) della perimetrazione dei corpi - disorientamento della percezione generale e particolare. La riduzione della forma alla linea retta consente di studiare la regolarità delle forme controllando la deformazione per piegature e flessioni.

Il corpo di fabbrica rettangolare, ha due estremità ben caratterizzate. L'una del tutto nuova, dove emerge la verticale: una torre snella ma ben articolata da cima a fondo. Su via Donati, angolo Pinturicchio. Un "campanile". L'altra su piazza Carlo Erba, in via Pascoli, dove si conserva l'antico corpo d'ingresso, quello principale

Schema urbano delle Residenze Carlo Erba.



Scher

della fabbrica che assume la nuova funzione di icona dell'edificio. Stabilisce il livello del basamento. Impone al nuovo corpo di fabbrica superiore, - piani quinto/nono -, di sovpporglisi.

E reclama il compimento di una facciata sostitutiva al posto del proseguimento della cortina con la quale faceva corpo. La cui rimozione svela la sezione che non può restare tale. Diverrà prospetto.Compare qui la sprezzatura della regola antistile del moderno. Per non fallire il significato di icona, il disegno di questa parte del corpo deve accordarsi con le altre.

Partiture orizzontali e verticali.

L'edificio è ripartito orizzontalmente in nove livelli (piani) quattro a partire dal livello giardino, vi è poi un piano nobile, loggia con arretramento, al quale si sovrappongono successivamente cinque piani superiori.

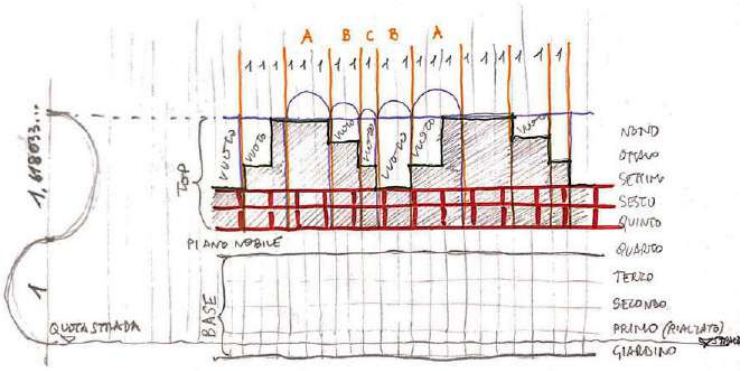
Tale partitura consente di abbinare gli strati con una certa libertà. In particolare i piani 5/6, possono essere abbinati al piani inferiori o ai superiori.

In ogni caso questa superfcie orizzontale, di due piani, conferisce slancio alla parte superiore. Che introduce negli ultimi tre piani la verticale svuotando il volume senza perdere la forma; ristabilita dalla continuità delle linee di margine dei volumi ingabbianti i vuoti contenuti.

Lo svuotamento intelaiato induce una controlettura della sovrapposizione. La forma si può leggere dall'alto in basso.

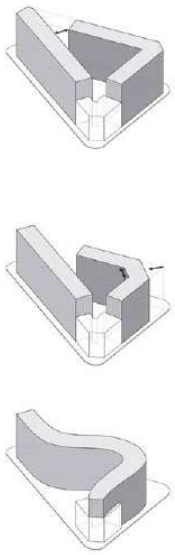
In questo caso il vuoto delineato dal telaio prevale sul pieno delle superfici frontali. Si mostra, qual è, "struttura", e suggerisce di leggere, immaginando, per continuità le pari invisibili dietro i prospetti per linee, punti, superfici.

Incorpora la musica della partitura, cioè delle proporzioni, la musica architettonica, congelata il ritmo spaziale e non temporale del suono.



Relazioni geometriche di progetto.

Come dimostra lo schizzo di Lorenzo degli Esposti, vi è un contrappunto tra i ritmi dei piani turriti sovrapposti, l'uno scandito da ABCBA, l'altro scandito da 2BA2B. Tale ritmo modulare, s'intreccia con il ritmo armonico verticale - anch'esso esposto dallo schizzo di Lorenzo - che contempla il rapporto di sovrapposizione tra parti regolata da due termini successive della serie armonica, 1 e 1+ x.
La definizione di questa regolarizzazione, impostata tra rette, è occultato dalle flessioni/curvature, che deformano, senza rimuoverle, le quantità.
Emerge, determinante, il controllo empirico, ancorchè ottimizzato algoritmicamente.
La inflessione e curvatura della linea retta di studio della partitura del prisma nell'occupazione dell'area.
Ovviamente il corpo di fabbrica in linea, non resta tale, ma s'inflette e si piega per occupare lo spessore del lotto.
L'inflessioni e curvature possono sembrare automatismi derivanti dallo studio razionale della prima parte, occupazione del lotto. Ma non è così. In questa operazione, non conta tanto la correzione di difetti pregressi. Invece la intuizione di una direzione privilegiata, non allineata alla lottizzazione di Beruto; che intona il movimento interattivo tra il nuovo edificio e i preesistenti.
La linea che gestisce l'avvolgimento e lo svolgimento delle curve e dei flessi, nell'interazione con gli edifici circostanti, è indotta dall'asse del parco Rameli che ha angolo di 60 gradi con la via Pinturicchio.
Tale asse, s'impone a determinare l'alternativa all'allineamento tradizionale. Né gestisce una figura rettangolare, ma curva, tangente al triagolo equilatero che ha base sul lato su via Primaticcio, vertici sulla mezzeria e sull'estremità del lotto. Il cerchio tangente al triangolo equilatero circoscritto studiato con Davide Scarani incorpora la figura "geometrica" del movimento che l'opera innesca interagendo con il contesto. Lo abbiamo esemplificato con il sottostante un disegno, elaborato con Davide Scarani. La figura si arrotola e si srotola facendo perno sulle due estremità di via Pinturicchio, dall'angolo Donati, all'angolo carlo Erba costituenti i punti fermi del movimento.



ni delle operazioni formali delle Residenze Carlo Erba.

Curva e flessi, hanno molte funzioni simboliche. Da un lato nascono dalla correzione dei difetti del lotto antico. Dall'altro sono gestite dalla dall'asse del parco Ramelli, e dal triangolo circoscritto al cerchio che determina. Dall'altro ancora, "citano" in modo non ortodosso, la forma romana classica, concava/convessa, l'abside distolto dalla basilica.
Tale polisignificazione concreta esemplarmnte il modo in cui la superficie convessa "protegge" la concava : la "raccoglie" e "cinge" controcantando da tergo il dispiegamento della superficie.
D'altra parte le superfici costituiscono la forma spaziale.
Emerge il tema dello svuotamento di parte del terminale superiore che espone all'osservazione lo spazio celeste.

Studio del terminale superiore. Svuotamenti, ingabbiature degli svuotamenti. Telai strutturali e misuratori delle parti svuotate.
Si affronta qui il tema dello svotamento dei piani superiori o terminali. Quindi dell'esposizione del cielo, lo spazio naturale quale si espone alla vista. La ragione immediata è ovvia, si tratta di conferire agli appartamenti di quei piani il valore di "attico".
Si deve , però notare la specificità architettonica del "modo" architettonico.
Non si tratta infatti di un semplice svuotamento. Montanti e traversi, che tracciano una intelaiatura ingabbiante,
incorporando i profili che completano il disegno del volume con le linee di margine nelle parti mancanti.
Tale marca architettonica, non ha mancato di fare scandalo, per l'apparente arbitrarietà della scelta.
Evidentemente deve trattarsi di una denotazione architettonicamente pregnante.
In proposito si nota che il telaio, nella sua pura fisicità di travi e pilastri , come tali autoesponente il compito strutturale, in quella parte non necessari – motivo di scandalo (si "sprezzano" le regole razionaliste) – hanno un altro compito architettonico: misurano i volumi inedificati. Ed altresì, proprio per la prorprietà dello spazio, aver luogo da occupare, da un lato misurano, dall'altro non misurano ciò che esubera le grandezze del telaio cioè, a suo m odo resta sempre circostante come avente luogo da occupare. Non possono infatti misurare ciò che non si vede, né tocca essendo da occupare.
La denotazione di tale dato di fatto, è ovviamente la ragione architettonica (semiologica o, in gergo, linguistica). Evidentemente tale ragione è "concettuale" e chi conosce Terragni lo sa bene. Sta andando oltre le sue concettualizzazioni. Oggi, il disegno (la realizzazione conforme a disegno) ha assunto la capacità di indicare ulteriori proprietà di fenomeni spaziali. Oltre la descrittiva e la proiettiva. Oltre l'arena cui s'asimila il modello nella caratterizzazione di Desanti. Al quale ricorro per qulificare le tappe del cammino intrapreso a partire dalla rottura dell'immediatezza nella sua forma primaria e spontanea
Dice Desanti del passaggio dalla forma antica alla rinascimentale o classica la cui definizione, da scienziato (filosofo) fa ascendere a Galileo,
Fu come una migrazione dello spazio delle misure che, dal luogo astratto dove viveva ritirato, si trova spiazzato nel più profondo della natura stessa. Fermiamoci un momento al punto d'arrivo di questa «rivoluzione galileiana» in quell'anno 1825 quando comparve l'ultimo volume della Meccanica celeste di Laplace.
Qui la trama dell'universo è divenuta matematica. Quattro concetti si ordinano in una relazione che si pone inestricabile: movimento, traiettoria, curva, funzione.
Tale nozione astronomica e matematica, non può essere dimenticata mentre si osserva il telaio delle residenza. Nella trama, infatti, può comparire l'aeroplano aleterego delle navicelle che ormai popolano lo spazio dei cieli per le più pratiche funzioni quali alresì quella di segnalare al cellulare attivato, il punto mappa in cui ci si trova, per raggiungere la meta altresì designata.
Sappiamo però che lo spazio, non è più assimilabile ad una arena, un luogo per sé indifferente, dove coesistono i corpi in movimento e dove si inscrivono le loro traiettorie. Einstein stesso, benché non abbia mai (anzi, al contrario) considerato lo spazio come una arena, è rimasto sempre fedele a questo ideale di razionalità. Per lui a Dio ripugna giocare ai dadi.
Oggi, tuttavia lo spazio non è più pensabile come "addomesticato" – prosegue -. Né gli architetti di Carlo Erba ne sono ignari. Né però, possono rimuovere il fatto che, per l'abitabilità, lo spazio somatico con_viva con lo spazio meccanico e con lo spazio di configurazione (subatomico). Si intrecciano tra loro tali nozioni apparentemente inconciliabili, di cui però si verifica la coesistenza nel mondo somatico che abitiamo.
A questo modo dell'immediatezza odierna la cui ragione, è il concorso di memoria, immaginazione, ragionamento rimanda il modo architettonico di indicare lo spazio celeste come naturale del'opera di cui diciamo.
Allora, l'intero procedimento è coinvolto dal primo atto si correzione dei difetti di occupazione del lotto, alla partitura verticale/orizzontale, alla formazione di convessità/concavità, allo svuotamento intelaiato. Il quale telaio, come oltre il visibile, cioè dietro i prospetti di duplica e triplica per rendere possibili gli arretramenti che impreziosiscono la percezione sensibile. Mettendo in gioco l'intreccio immaginazione/ragionamento nella percezione che è il segreto dell'architettura.

Dialogo tra l'architetto e il filosofo.

Complemento allo studio
Redazione

Vorrei intraprendere un dialogo con Desanti. In assenza, purtroppo. Quindi con il suo testo, *Que faire d'un espsce abstrait?*, che studiai al tempo della Chay, quando traducevo Connexions.
1. Forse potrei cominciare dicendo che *espace*, è, per definizione *abstrait*. Non intendo dire che non ci sia spazio in natura. Ma non lo percepiamo, né lo vediamo , né lo tocchiamo. Lo occupiamo con il corpo. Per la stessa ragione per cui Desanti dice dello spazio: Questa assenza chiamiamola «spazio dei segni». Diremo, di questi segni, che occupano il loro spazio. E diremo di questa esperienza quotidiana e consunta che uno spazio è ciò che ha luogo da occupare.
Ora, l'architettura, proprio come costruzione occupa luogo. Avendo per di più rimosso ciò che stava al posto dell'opera, che prende luogo di spazio.
Con questi enunciati, si è fatto un grande chiarimento sul concetto chiave di Françoise Choay: espacements. Prendendo posto l'"opera" espone sé stessa come avente preso posto. E, simultaneamente "qualifica", attraverso sé stessa, - la sua forma involucro e la massa contenuta – lo spazio preso .
Il quale resta, come ovvio, resta assenza. Espacements come cosa che ha preso spazio, qualifica quella assenza.
Non so se i nomi che Françoise ha dato alle sue qualificazioni (contact, spectacle, circulation, connexion) sono i più adatti. Espacements, come concetto è, invece, un chiarimento essenziale.
Tenenedo, per la sua pregnanza, il concetto di opera d'architettura come qualificazione di una assenza, torno a Desanti.
2. Il secondo enunciato chiave del filosofo francese, è: Il mondo delle cose di cui si dice che l'uomo l'abita, si è ormai ritirato in un altrove inaccessibile al sapere? Privato dei suoi segni si è annientato nell'insignificanza dell'immediato, quella del vissuto, del quale non si può dire nulla di serio?
Sì, in un certo modo qualcosa di lui è scomparso.
E procede: Il «paesaggio» è sempre là: la strada, la casa, il bove, l'aratro. Sussiste, ma la sua presenza è ormai decentrata. Conclude poi, La sua verità, il segreto della sua organizzazione, non risiede più nello sguardo che vede, né nel gesto della mano che traccia. Al contrario invece, la mano si piega ad un ordinamento non ancora conosciuto, e il soggetto stesso, colui che abita e che vede, è preso

Danza nel contesto.

Immagini del nuovo orientamento : SSE NNO

nel reticolo dei segni che indicano a lui il suo posto e designano allora, come luogo qualunque, quel centro nel quale si trova.
Vorrei cercare di spiegare, qui, perchè penso che la qualificazione architettonica dell'assenza che Desanti chiama inversione dell'ordine immediato. E che considera, il primo passo nell'ordine del sapere. Perché penso, ripeto, che non sia un'inversione. Ma una ulteriorizzazione. L'immediatezza, penso, non si può perdere, ma potenziare. Attraverso una intuizione, unificante ciò che appariva separato e disperso. La quale è, bensì opera del pensiero, ma non in funzione del bisogno autoreferenziale, perché ciò che s'intuisce funziona nel mondo quale sua regola, indipendentemente dai bisogni-desideri umani.
Non è quindi un atto spontaneo di esercizio del bisogno desiderio. Invece un distanziarsi da esso. Rompere con il suo dispiegarsi. Prendere un altro cammino. Del quale, segnare le tappe, è impegno umano di farsi sapienti.
3. Devo però, preliminarmente chiarire come la rottura coincida con la realizzazione dell'opera d'architettura che si è inventata, cioè che si è capito come si fa. L'aver intuito/inventato come "si fa" l'opera è infatti l'atto dirompente di andare oltre ciò che si sa fare. E che distoglie dal semplice e spontaneo esercizio del bisogno-desiderio.
Preliminarmente, distogliersi dalla spontaneità, comporta sapere di aver preso luogo in ciò che ha luogo da occupare. Non basta l'immediatezza del vissuto, del quale non si può dire nulla di serio.
Bisogna aver capito che si è preso luogo. Non nella spontaneità del fatto. Ma nella intelligenza della relazione in presenza. Ove si unifica corpo e circostanze.
Come si indica tale intuizione?
Con un fatto architettonico: l'elevazione di un menhir-curos o colonna, di un monolito o plurilito appoggiato che si scambiano l'un l'altro l'esser segno archetipo architettonico.
Insisto su monolito/plurilito appoggiato, perché il rapporto d'implicazione reciproca di giacitura, disposizione, orientamento deve essere indicato in modo completo.
Cosa che è perfezionata dal monolito appoggiato.
Aggiungo che l'indice dell'autoesposizione simultaneamente determina la fondazione della base, le circostanze prossime, la statica dell'elevazione, l'orizzonte-skyline incrociato al livello dell'occhio – distante una grandezza data dal piede, come circostante remoto (inaccessibili, incommensurabili).

Veduta da Est, via Balzaretti.

L'insieme di queste indicazioni propriamente s'impongono alla mano e la distolgono dalla spontaneità dei suoi impieghi, piegandola (come dice Desanti) ad un ordinamento non ancora conosciuto. Onde, il soggetto stesso, colui che abita e che vede, è preso nel reticolo dei segni che indicano a lui il suo posto e designano allora, come luogo qualunque, quel centro nel quale si trova.
Penso che Desanti designi come luogo qualunque il luogo specifico sostituito dall'opera che ha preso il suo posto. In quanto tale questo luogo unifica intrinsecamente cose distinte e disgiunte bensì come opera del pensiero ma, una volta distolto dalle sollecitazioni del bisogno-desiderio, con l'obbiettivo d' interrogarsi sulla natura stessa.
Anzi, per mantenere questa intenzione, si costruisce, cioè per mantenersi in interrogazione sulla natura. Cioè per costruire indici relativi all'esporsi di ciò che è per com'è.
4. Dovrei ora cercare di spiegare come il mantenersi in quest'attitudine all'interrogarsi coincida con la costruzione del campo d'azione come estensione della genericizzazione del luogo di spazio occupato a tutto il luogo da abitare.
Che è la tappa successiva a quella del riconoscimento attraverso il mehir-curos/colonna dell'unificazione di giacitura e fondo, elevazione disposizione ed esposizione allo sfondo, skyline incrociante il profilo della elevazione stessa e costituente figura apparente dell'incommensurabile, inaccessibile intorno remoto. Nell'iden-

Veduta da SSE a NNO.

tificare tale seconda successiva tappa, devo segnalare che la costruzione si palesa alla percezione circospettiva come immediatezza insostituibile ed insostituita sotto le mani, gli occhi, i piedi. Vale perciò come presenza irrevocabile alla circospezone. Ben più insostituibile di qualsiasi testo scritto. Di conseguenza è prima di qualunque scrittura, prototipo di qualunque testo scritto.
In proposito, vale la pena di segnalare che un testo scritto come comunicazione di sapere acquisito, non vale come sostituibile da altro diverso ma

Veduta da N a S, angolo Donati-Pinturicchio.

o della basilica romana o della rotonda di Minerva medica - e dei suoi sostituti, san Vitale o le absidi di Aquisgrana ed Essen. Di questa tappa dominata dal canone Desanti dice: è un dominio separato. Nella sua intima tessitura (contexture), la natura gli sfugge: essa risale ad un altro ordine, quella delle cose radicate nel loro luogo di nascita, nel loro punto di sboccio (d'épanouissement). Una cosa è la terra, altra cosa è l'albero, altra ancora la luna e il sole. I loro luoghi non sono sostituibili, non più di quanto l'acqua possa sostituirsi al fuoco.

5. Terza tappa, terza rottura.

Noi altri, gente d'Occidente, - dice Desanti - la attribuiamo a Galileo. Fu come una migrazione dello spazio delle misure che, - prosegue - da questo luogo astratto dove viveva ritirato, si trova spiazzato nel più profondo della natura stessa. Fermiamoci un momento al punto d'arrivo di questa «rivoluzione galileiana» in quell'anno 1825 quando comparve l'ultimo volume della Meccanica celeste di Laplace.

Qui la trama dell'universo è divenuta matematica. Quattro concetti si ordinano in una relazione inestricabile: movimento, traiettoria, curva, funzione…. Così si precisa un modello di spazio fisico, un modello che va per lungo tempo a sopravvivere come residuo della meccanica classica, e a costituire uno dei quadri della razionalità moderna. In questo modello, lo spazio è assimilabile ad una arena, un luogo per sé indifferente, dove coesistono i corpi in movimento e dove si inscrivono le loro traiettorie. Dominio delle traiettorie possibili in virtù delle azioni che i corpi vi esercitano gli uni sugli altri, l'universo fisico è, di diritto, interamente conoscibile: il solo ostacolo alla conoscenza deriva dalle difficoltà matematiche inerenti alla costruzione delle funzioni convenienti, difficoltà nate dalla complessità dei dati. Einstein stesso, benché non abbia mai (anzi, al contrario) considerato lo spazio come una arena, è rimasto sempre fedele a questo ideale di razionalità. Per lui a Dio ripugna giocare ai dadi.

6. Quarta tappa, quarta rottura: il modello diviene ostacolo. Per chi è entrato nella tessitura intima della materia, lo spazio non è più addomesticato (apprivoisé). L'ordinamento classico (traiettoria - funzione) è rotto. Qualunque funzione, anche se definisce uno stato di movimento, non determina necessariamente la traiettoria di un mobile. Allora si stabilisce fondamentalmente il regno dell'astrazione. Lo spazio non è più un'arena indifferente, (questo la relatività generale ce lo aveva insegnato, ma non è più il dominio delle traiettorie possibili. Per antifrasi, i fisici chiamano «spazio di configurazione» il dominio ideale (e bisogna guardarsi bene dal popolarlo di corpuscoli in movimento) che permette di definire il modo di composizione dei dati osservabili.

7. Con tale enunciazione lo spazio cessa di essere ciò che rara preliminarmente stato definito in esordio: spazio è ciò che ha luogo da occupare.

Come dominio ideale, soprattutto se bisogna guardarsi bene dal popolarlo di corpuscoli in movimento non è più tale.

Caso mai, e questo è ciò che conta, occorre pensare intensamente la coesistenza dello spazio come dominio ideale e

da una copia tale e quale che comunichi lo stesso sapere. Perciò le opere d'architteuura, come quelle dei libri sono copie di un prototipo. Di conseguenza, ciò che assicura che la copia sia eguale è il modello costituito dal prototipo. Con le parole: spazio della misura e delle forme si nomina questo fatto. La identità della forma è assicurata dalla identità della superficie/involucro, a sua volta assicurata dal "canone" il modello alfanumerico della modulazione geometrica misurata da rapporti proporzionali.

Non mi dilungo, parlo del tempio greco

Veduta da ENE a NNO.

dello spazio che ha luoghi da occupare.

È infatti nello spazio come avente luoghi da occupare che sussistono prodotti di ciò che è stato scoperto attraverso la definizione di relazioni che hanno senso solo in virtù delle «proprietà» dello spazio astratto sul quale queste relazioni sono definite.

Tale coesistenza o compossibilità, vale nello spazio che ha luoghi da occupare. L'esperienza di tale compossibilità, penso abbia a che fare la esposizione dello spazio celeste ingabbiato e non proposto dallo svuotamento stesso nei piani alti delle residenze Carlo Erba. ●

Veduta da SE a NO, angolo Pascoli-Balzaretti.

L'architetto, la ricerca, la professione, la città

Note di Gianni Biondillo e Enrico Molteni

Porsi domande

Gianni Biondillo

Quando Giovanni Michelucci, professore universitario a Firenze, decide di partecipare al concorso per la nuova stazione ferroviaria di Santa Maria Novella, agglutinando attorno a sé un gruppo di giovanissimi neolareati (il famoso Gruppo Toscano), ha quarant'anni. Un uomo di mezz'età, si sarebbe detto all'epoca. Un giovane architetto si direbbe oggi. La maledizione della gioventù perseguita in questi ultimi anni la classe creativa della nostra nazione. Boccioni, Carrà, Russolo vanno in pellegrinaggio nella casa rossa di corso Venezia ad omaggiare il poeta considerato vate e punto di riferimento per le nuove generazioni: Filippo Tommaso Marinetti. Che di anni ne ha trentacinque. Un poeta esordiente, diremmo oggi.

Sarebbe ora di scrollarsi di dosso queste categorie giovaniliste, aiuterebbe a capire meglio – e finalmente storicizzare – il lavoro di una generazione di progettisti che giovani non sono più, come dimostra la canizie fieramente esposta. E anche, con fatica, la messe di opere prodotte che ormai fanno massa critica, o quanto meno dovrebbe. Essere giovani architetti a Milano, negli anni bui di tangentopoli, fu una tragedia che falcidiò i miei compagni di studi, tutti intenti a trovare spazio da altre parti, essendo la città bloccata dopo la sbornia neo-storicista degli anni ottanta. Ma quelli furono anche gli anni dove quelli poco più giovani di me – in quel Politecnico che stava finalmente perdendo il fideismo acritico rossiano-gregottiano – trovarono il modo di confrontarsi col mondo grazie al programma Erasmus (si faccia un monumento a chi lo concepì!). I risultati di questa "gita a Chiasso" di arbasiniana memoria ora finalmente si vedono. Persino l'incancrenito Ordine degli Architetti ha dovuto aggiornarsi ed accettare che nessuno di noi indossasse ormai da decenni il panciotto e il monocolo, sfoggiando mustacchi alla Cecco Beppe. Ho vissuto il momento di quando i professionisti buttarono i tecnigrafi e, sopratutto, riuscirono a mettere in mostra il proprio lavoro nell'internet senza che venissero tacciati (e multati!) per concorrenza sleale. Ed eccoli finalmente: architette e architetti che parlano disinvoltamente svariate lingue europee, che viaggiano negli States (senza averne timore riverenziale) e partecipano a concorsi in Germania come in Corea o ottengono incarichi in Cina.

Studi di progettisti (e nessuno dica giovani!) dove si dà del tu al mondo.

Fuori da facili regesti generazionali, occorrerebbe una nuova storiografia che topografi il momento. Architetti quaranta-cinquantenni che stanno lavorando con una grande eredità alle spalle che ha smesso di pesare come un fardello, trasformata, come dovrebbe essere, in una opportunità di studio e di ispirazione tipologico-formale. Dare del tu al mondo significa anche dare del tu alla storia, prendendone le doverose distanze, anche ideologiche. E questo, mi si permetta la chiosa, è davvero molto italiano. Anzi: ossessivamente milanese. Degli Esposti lo sa. La scuola meneghina, quella dei Rogers per capirci, ha nei confronti del contesto un'ossessione. Comprensibile, sia chiaro. Nessuna città in Italia ha subito la violenza dei bombardamenti della seconda guerra mondiale come Milano. Più perdi attorno a te il contesto più cerchi o di conservarlo (qui è nata la scuola più "intransigente" del restauro italiano) o di reinventarlo, trovandogli la giusta "tonalità". O "urbanità" (intesa come buona educazione, *understatement*). O, infine, "sprezzatura". Solo che gli architetti come Degli Esposti usano quella parola nell'accezione più tafuriana possibile: sprezzatura come disallineamento dal tipo ideale, che ovviamente occorre conoscerlo per poi, più che contestarlo, superarlo. In questo senso siamo a ben vedere nel cuore di un manierismo architettonico davvero fecondo. Degli Esposti ha referenti intransigenti, Eisenman in America, Purini in Italia, ma a differenza loro si permette uno scarto, un umorismo, che disinnesca la monumentalità seriosa (e pericolosa) senza buttarla in burletta postmoderna.

Tutto sta nel dubbio e nella tensione fra progetto e contesto: "cosa avrebbe potuto aggiungere un'architettura ad un luogo" – si chiede Degli Esposti nel suo *Operazioni* – "che esso altrimenti non avrebbe mai avuto occasione di avere e, viceversa, come una architettura poteva dirsi propria di un luogo, solo di quello e non di un altro." È la domanda di tutta la migliore architettura italiana di questi anni che cerca di non perdere la sua identità, pena lo sfiorire in un *global style* neoliberista dove l'eccentricità formale vince su tutto (ma, tornando a Michelucci, "una città fatta solo di capolavori sarebbe mostruosa"), sapendo però che il concetto stesso di identità non è immobile, occhiuto e ostile, semmai dinamico e in continua evoluzione. (Sappiamo di essere italiani, eppure sappiamo di essere diversi dagli italiani che ci hanno preceduti).

Questo fa, a ben vedere, la specificità delle residenze Carlo Erba, dove la tradizione del razionalismo lombardo viene reinterpretata dal decostruzionismo americano di Eisenman ma alla fine "messa a terra", con praticità e letizia, dalla sprezzatura di Degli Esposti. E dico letizia, e non ironia o sarcasmo, con cognizione di causa. L'architettura incontra fruttuosamente l'arte contemporanea – concettuale, virtuale, astratta, sperimentale – esce dall'autoreferenza e si mette in scena. No, meglio: diventa scena urbana, risposta alla domanda posta dal luogo, non solo da contemplare ma, su tutto, da vivere.

Della gioia invece del visitare, parlare, condividere, progettare con architetti come Degli Esposti non dico. Apparirei eccessivamente coinvolto. ●

Vista dalla balconata del piano nobile, fotografia di Maurizio Montagna

Oppositions.

Enrico Molteni

Ho avuto occasione di condividere due esperienze di progetto con Lorenzo Degli Esposti. La prima occasione è stata quella del gruppo K2O e la seconda quella del concorso per il Museo del Novecento. Le mie note partono da questa esperienza diretta e operativa, sullo sfondo del progetto di Piazza Carlo Erba, tema di questo numero monografico di Arcduecittà.

1.
É importante premettere che il complesso residenziale in piazza Carlo Erba è un progetto da inserire all'interno di una serie più estesa di incarichi milanesi su cui Lorenzo ha lavorato con continuità negli ultimi anni. Intendo "milanesi" sia in quanto sono tutti situati a Milano sia per la milanesità stessa del tema, quello dell'architettura residenziale urbana, la cui storia è ormai nota e largamente studiata.
In questa serie di progetti, Casa Eurinome, Casa Cloto, Casa Calipso, Domus Thalia, Casa Anfiro, Casa Tersicore e Casa Selene, tutti posteriori al Carlo Erba, esiste una evidente volontà nel definire un proprio modo di fare, che sottende un'idea di architettura e che produce una propria riconoscibilità espressiva e costruttiva. Seppur il complesso Carlo Erba sia certamente quello più importante, per dimensione, e più prestigioso – è l'unico progetto in co-autoria con Peter Eisenman – non è, a ben vedere, il progetto più emblematico e rappresentativo di questa lunga serie, tanto per la sua forma planimetrica, curvilinea, come per la facciata segnatamente bipartita. Due aspetti che lo differenziano da tutti gli altri. Se invece fosse la Casa Calipso il possibile apice di questa serie di progetti, come per esempio vorrei proporre, si capirebbe forse meglio il filo rosso che lega queste architetture tra di loro, e con i riferimenti italiani e stranieri che Lorenzo stesso ci rende noti, e infine si farebbe più comprensibile anche l'intensa attività speculativa di cui Lorenzo è maestro instancabile e che intende porre come fondamento teorico al suo fare.

Mi riferisco, per iniziare, al testo che Lorenzo ha voluto presentare proprio in questo stesso numero, frutto di un appassionato studio su Gino Severini e sulla sovradeterminazione.
Sovradeterminazione intesa come "irresolubile intreccio, o sospesa convivenza, compossibilità, di strutture formali apparentemente contraddittorie, incongruenti, differenti, in una singola opera quale esito del suo processo costitutivo". Sempre citando Lorenzo, "questi particolari tipi di composizione, pre-prospettica, barocca, late-style, surdeterminata, mettono alla prova le idee di coerenza, di invarianza, di equilibrio, di armonia, infine di unità dell'opera". Se, nel nostro specifico ambito, torniamo alle famose case di Eisenman e soprattutto alla Casa Giuliani Frigerio, che sappiamo costituire fonte diretta anche per Lorenzo, le sue riflessioni sulla sovradeterminazione divengono fatti ineludibili, espressi compiutamente nella serie di progetti elencati, e in modo esemplare proprio nella Casa Calipso recentemente ultimata.

Digressione.
Ciò che però personalmente mi interessa di più, proprio nel guardare l'edifico di Terragni, è comunque il motivo funzionale, il più banale, motivo che ha prodotto quel capolavoro e che a me appare invece essere dimenticato, o troppo velocemente superato, da una lettura di altro tipo, estetica o linguistica. Terragni deve risolvere l'illuminazione naturale dell'alloggio centrale, in un corpo la cui forma è vincolata dal lotto urbano, e riesce mirabilmente a dotarlo di un doppio affaccio contrapposto, sfalsando i piani, come ben si legge in sezione. È questo sfalsamento, necessario, e la distribuzione verticale del nucleo scala e ascensore, un semiballatoio cortissimo articolato sul retro, ma già più basso della quota dell'alloggio centrale, a condurre Terragni verso tutte le operazioni di facciata tanto ammirate e discusse, e che servono anche a Lorenzo per fare la sua architettura. La ambiguità e la complessità degli sfalsamenti, delle sovrapposizioni di piani e di elementi costruttivi, cemento e metallo, prendono origine da un problema propriamente di tipo funzionale: ratio utilitatis.

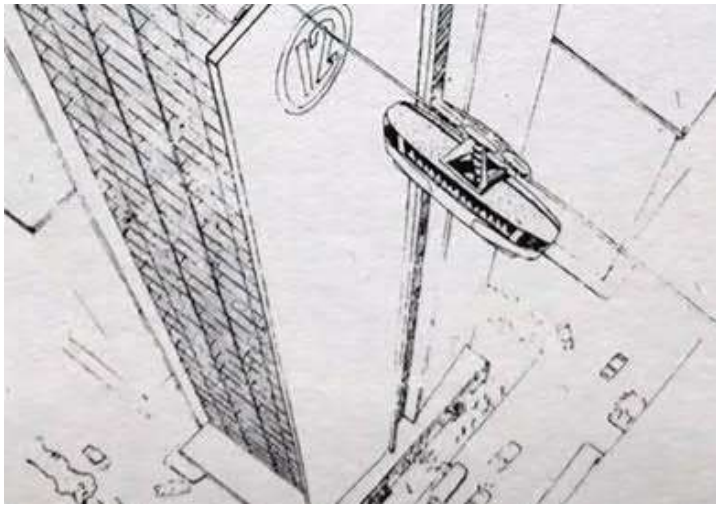
Modello di Casa Calipso

Casa Calipso in costruzione

Nel Carlo Erba, le nove operazioni di forma urbana che intendono spiegare la definizione finale della curva, a mio avviso mostrano come assetti intermedi di scomposizione dell'isolato triangolare avrebbero già potuto essere soluzioni altrettanto convincenti. Il triangolo, seppur sia una forma difficile in architettura, offre proprio negli angoli opportunità che sono escluse ad altre forme. L'angolo come luogo privilegiato darebbe forma ad alloggi privilegiati, tanto per esposizione che per vista, in particolare sulla trama urbana delle strade. L'opzione di un corpo in linea, seppur curvilineo, precludendo l'occupazione dell'angolo in quanto tale, sposta la qualità del progetto verso lo spazio aperto, pubblico o semipubblico, piuttosto che sullo spazio abitativo. Questo spostamento è indicativo. Se analizziamo infatti la distribuzione interna degli alloggi, la loro spazialità, ci si può interrogare sullo scopo di molti, o forse di tutti, gli interventi di real-estate che hanno trasformato recentemente Milano.
In quest'ottica la distanza tra le attuali esperienze milanesi e alcune esperienze svizzere o spagnole è lampante. La qualità che il real-estate cerca nell'architetto, a Milano, sembra ricadere esclusivamente sull'immagine dell'edificio, sulla sua facciata. Il lavoro di Lorenzo è in questo senso estremamente realista e intelligente, come dimostra il suo intenso studio compositivo riferito proprio alla definizione della forma e della facciata in tutti i progetti ricordati a principio. Operazioni che Lorenzo conduce con continuità, Operazioni che, usando le parole di Eisenman, fanno "della contraddizione tra l'autonomia dell'architettura e la sua dipendenza dal luogo specifico e dal tempo storico" la cifra del suo lavoro, tanto teorico che pratico.

2.
Nel riprendere le premesse, c'è un aspetto fondamentale che caratterizza l'attività di Lorenzo e che a mio parere costituisce il legame più forte con quella di Eisenman: il confronto culturale. Il gruppo K2O, composto da 5 studi, così come il Corpo dei Novecento – il team formato da più di trenta architetti ed intellettuali – e altre realtà come AUFO, rimandano allo spirito proprio degli anni di "Oppositions", di cui Eisenman fu il fondatore. Di quello spirito, che definirei di resistenza e di apertura ("zero posizioni" è il significato iniziale di OpPOSITIONS, come la grafica di Vignelli riporta nella prima copertina della rivista), forse velato di contrarietà e protesta, certamente polemico e provocatorio, Lorenzo è un paladino senza paura e senza eguali nel nostro contesto milanese, largamente permeato da ipocrisia e invidie.
Il lavoro del gruppo K2O su un isolato di 500 x 500 metri, condotto su iniziativa di Lorenzo, che ha condiviso da subito una sua ampia ricerca su 20 casi studio, si è svolto attraverso discussioni aperte che avevano al centro cinque progetti architettonici. Il confronto critico si è centrato, senza esclusione di colpi, sul lavoro di ciascuno, come nella prima IBA per esempio. Tra le altre cose, Lorenzo aveva costruito un suo strano marchingenio con il quale elaborava soluzioni urbane a partire da una griglia metrica, che aveva generato una certa diffidenza come al contempo un ragionamento critico, da cui si erano definiti i masterplans di 5 blocchi metropolitani: Forest, Labyrinth, Mat, Void e Sign. Gli incontri si svolgevano nel suo studio, sulle pareti i bellissimi elaborati della mostra *Close-reading, Formal analysis in architecture* (2017) erano accompagnati da slinzega della Valtellina e lambrusco.
Nel progetto del concorso per il Museo del Novecento ho potuto verificare che, come già sapevo, forte di una energia, di una curiosità e di una cultura non comuni, questa sua posizione non è affatto solo polemica, di per sè, priva cioè di conseguenze operative progettualmente rilevanti: al contrario. La sua proposta di risolvere il collegamento a ponte tra i due corpi di Muzio, tragicamente interpretato dal progetto risultato vincitore, con una teleferica, un collegamento mobile sospeso ad una fune, è stata a mio avviso, non solo un divertente tributo alla cultura futurista, ma l'unica grande idea portata in quel concorso.
Il video *Hommage à Giovanni Muzio et Luigi Mattioni*, che può essere trovato su youtube, a me appare come il contributo più alto e originale del suo lavoro.

Fotomontaggio da Casabella del 1971 con i membri dell'Institute che posano come squadra di calcio, indossando magliette con immagine dell'uomo vitruviano (fonte immagine e didascalia: Autore sconosciuto. "Feature – Talking Heads". The Architect's Newspaper)



Luigi Mattioni, disegno della proposta di linea teleferica tra torri Milanesi (1954-55)

La sovradeterminazione formale.
Nel centenario della pubblicazione di Dal Cubismo al Classicismo.

Lorenzo Degli Esposti

Gino Severini pubblica nel 1921 il piccolo trattato *Du Cubisme au Classicisme*[1] e stimola non solo successivi studi teorici sui proporzionamenti e sulla costruzione formale di più larga diffusione[2], ma anticipa o influenza – insieme all'esempio dato dalla sua opera pittorica – varie pratiche artistiche ed in particolare sviluppa, oggetto del presente studio, una peculiare modalità di composizione che si vuole qui qualificare come *sovradeterminata*. Nella discussione del presente saggio la surdeterminazione è intesa più faziosamente di quanto fa Filiberto Menna nell'illuminante *La linea analitica dell'arte moderna*, ove sostiene la «compresenza inevitabile di una episteme fondata sulla discontinuità e sulla differenza, oltre che sull'astrazione e sulla convenzionalità del segno, e di una episteme fondata sulla continuità e sulla somiglianza, oltre che sulla naturalità o, meglio, sulla surdeterminazione linguistica[3]». Senza contestare la più che condivisibile idea di Menna, il presente testo infatti si spinge oltre, considerando la sovradeterminazione nell'esclusivo campo formale, a prescindere dai substrati e dalle permanenze semantiche associate alle forme. La discussione muove dal testo di Severini, che è erede sia di quella attrazione per la geometria nella composizione, presente in ogni trattato d'architettura da Vitruvio[4] e dagli artisti rinascimentali fino al XIX secolo[5], sia di una specifica tradizione di studi di lingua tedesca, inglese e francese sui proporzionamenti in arte della seconda metà dell'Ottocento[6]. Il testo suscita riscontri contrastanti[7], come ben ricostruisce Paolo Pacini nell'edizione del 1972, e perfino la nota polemica con i redattori de "L'Esprit Nouveau"[8]. Il presente studio – anticipazione delle mie ricerche in corso che stanno confluendo in un libro sulla costruzione della forma, complementare al mio precedente testo sulle operazioni del comporre[9] – intende evidenziare la peculiarità dell'idea di sovradeterminazione formale insita nel pensiero di Severini, cogliendo l'occasione della ricorrenza del centenario della pubblicazione del suo piccolo trattato.

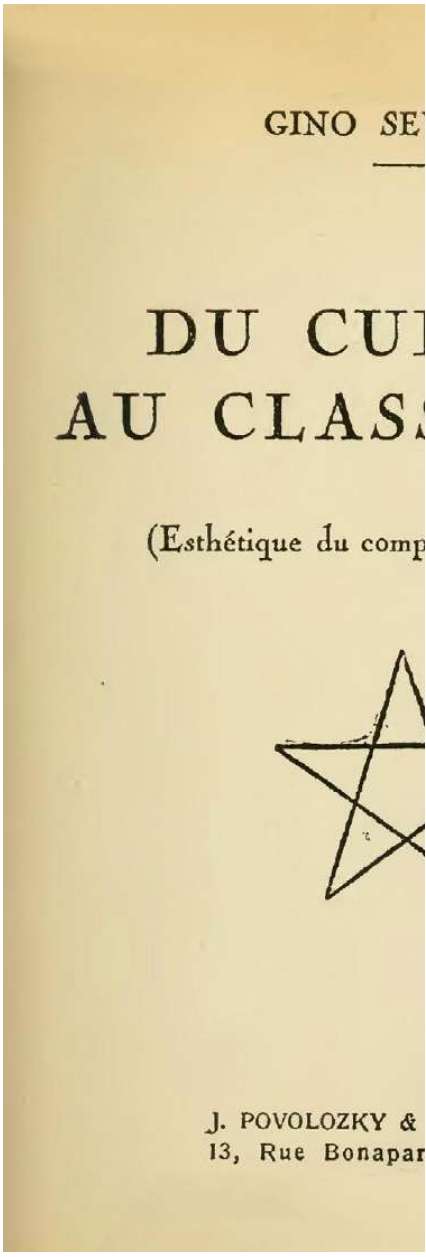
Premessa delle riflessioni di Severini sul comporre è la necessità di costruire la forma attraverso un procedimento basato sull'utilizzo di regole e tecniche geometriche e numeriche, che possano strutturare gli apporti soggettivi dell'autore. Le parole di Severini sono inequivocabili: «Gli artisti contemporanei non sanno usare il compasso, il goniometro e i numeri»[10]. Questa concezione, peraltro, spesso si è risolta nella storia in pratiche stabilizzanti, conservatrici, perfino reazionarie. Più innovativa, anche se non certo inedita per via dei già citati precedenti studi secondo-ottocenteschi e delle coeve ricerche di autori quali Hambidge, Lund, Moessel, è l'idea che la costruzione dell'immagine possa essere supportata e stimolata dallo studio di tracciati e proporzionamenti rinvenuti in altre opere artistiche, fin dall'antichità. Il procedimento sia di analisi sia di composizione prende corpo nel tracciato, struttura profonda dell'immagine che la sostanzia, pur riuscendo a dissolversi nell'immagine finale. Prospettiva, proiezioni, proporzioni, figure sono per Severini mezzi attraverso i quali sono regolate le scelte formali, limitando o quanto meno strutturando gli apporti dell'istinto, del gusto, dell'approssimazione[11], pur nell'ovvia contesa con l'intervento autoriale, che in ogni caso appronta il procedimento stesso, lo governa soggettivamente e ne determina gli esiti finali in base a valutazioni che restano personali da parte dell'autore, senza che ciò possa, né debba, essere eluso.

Queste concezioni, sebbene necessarie per introdurre il peculiare tipo di composizione detta sovradeterminata, non sono però sufficienti a qualificarla come tale: come anticipato, la costruzione formale così intesa, se da un lato può strutturare l'arbitrio e l'apporto individuale, dall'altro potrebbe però isterilirsi e confinarsi nella rigida riproposizione di schemi ricorrenti. Tanto premesso, la novità in Severini rispetto alla maggior parte delle pratiche e degli studi precedenti o a lui contemporanei consiste piuttosto in un'ulteriore condizione: pur nei dichiarati obiettivi d'armonia[12] ed euritmia[13] volti dunque ad una concezione unitaria dell'opera, l'impostazione del procedimento artistico è basata sull'intreccio e sovrapposizione di diversi metodi di rappresentazione e di varie strutture formali, in una compresenza di proiezioni ortogonali, assonometriche, prospettive, figure generatrici e proporzionamenti armonici e dinamici, parallelismi, contrasti di diagonali, simmetrie secondo assi inclinati, serie modulari ecc. Tale molteplicità di strutture e forme non riconducibili ad un unico principio, né ad un'unica lettura, in apparente contrasto con i fini armonici ed euritmici – o quanto meno unitari (o anche sintetici) – costantemente dichiarati, incontra così presupposti o obiettivi analitici. Ciò può consentire l'emergere o l'instaurarsi della differenza e della pluralità, pur nella sola considerazione del campo formale senza coinvolgere quello semantico. L'unità dell'opera è messa alla prova, affrontata e scossa, pur nella sua permanenza che è condizione d'esistenza della stessa. Questo tipo di composizione a sua volta stimola una visione attenta e analitica dell'opera da parte del soggetto, un'interrogazione sulle sue parti ed elementi come sull'intero, lontana dalla fruizione distratta delle sue sembianze, della sua immagine più superficiale. E questa stessa interrogazione a sua volta richiede e sollecita la conoscenza dei mezzi e dei metodi utilizzati, e lo sviluppo di criteri interpretativi anche inediti, con la possibilità di stimolare la formulazione di nuove categorie e la messa a punto di innovative modalità di analisi.

Severini si discosta dunque sia dall'empirica ricostruzione cubista della percezione multipla dell'oggetto, che si voleva così rappresentato con maggiore aderenza alla sua reale conformazione e con minore impatto della componente soggettiva (ed anche prospettica), sia da pratiche che tendono viceversa alla verosimiglianza confidando nell'uso esclusivo di una tecnica, che sia essa la rappresentazione garantita dalla prospettiva o piuttosto un proporzionamento affidato ad un metodo dominante.

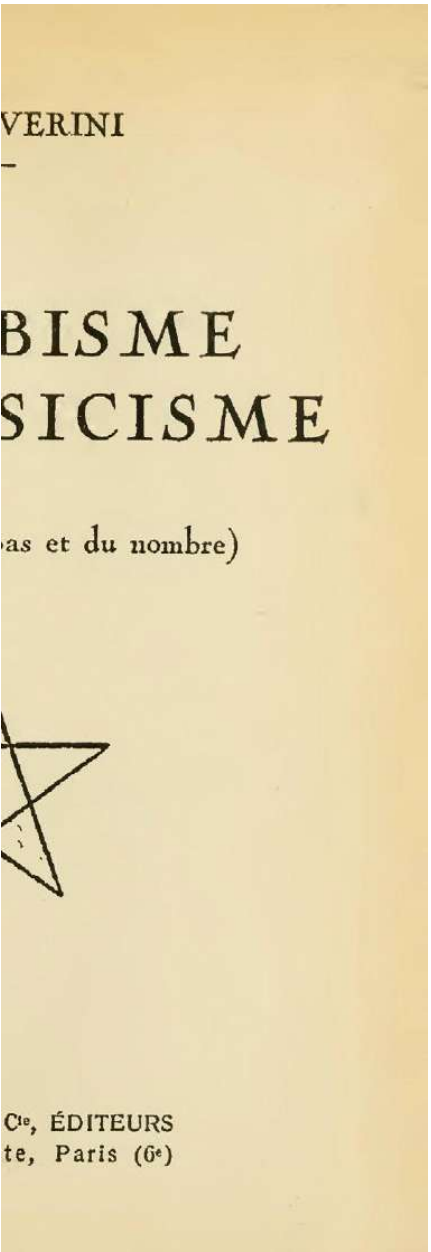
La surdeterminazione considerata nell'esclusivo campo formale prescinde in ogni caso dalle usuali denominazioni storiche e critiche che inquadrano movimenti e ricerche: Severini è tra i principali interpreti della ricerca futurista[14], dopo la formazione realista e divisionista a Roma dal maestro Balla con il suo fraterno amico Boccioni e il suo avvicinamento al cubismo nei suoi anni parigini; è uno dei grandi autori del tardo cubismo della fine degli anni Dieci e dei cosiddetti *ritorni all'ordine* degli anni Venti, poi un precorritore dell'arte murale e del mosaico; infine frequenta correnti astratte e ancora neofuturiste nel secondo dopoguerra, tornando al cavalletto[15]. Ma non è appunto di questa varietà che qui si discute. Da un lato il procedimento maturo di costruzione della forma in Severini permane sottotraccia e dunque non segue né causa la mutevolezza degli esiti stilistici e di genere della sua produzione nel tempo. Dall'altro lato, la sovradeterminazione formale deve essere considerata esclusivamente nel processo di costruzione di una singola opera, delle sue specifiche strutture formali soggiacenti, non nel confronto di più opere o periodi di attività di un autore, tanto meno di più autori o movimenti. Essa non sta dunque né nella compresenza di irriducibili valenze semantiche e sintattiche, né nella possibile coesistenza di differenti sensibilità e linguaggi nel corso della produzione di uno stesso artista. La sovradeterminazione qui intesa si riferisce ad un irresolubile intreccio, o a una sospesa convivenza, compossibilità, di strutture formali apparentemente contraddittorie, incongruenti, differenti, in una singola opera quale esito del suo processo costitutivo.

Prima della scrittura del presente testo che è stata preceduta e affiancata da numerosi approfondimenti e letture[16], effettivamente consideravo Severini principalmente per il suo periodo futurista e per il – genericamente inteso – ritorno all'ordine degli anni Venti. Ma la ricerca e le sperimentazioni di questo autore sono molto più stratificate, esito anche della sua vita parigina che gli permette un punto di osservazione e di scambio privilegiato[17], grazie alla quotidiana frequentazione di

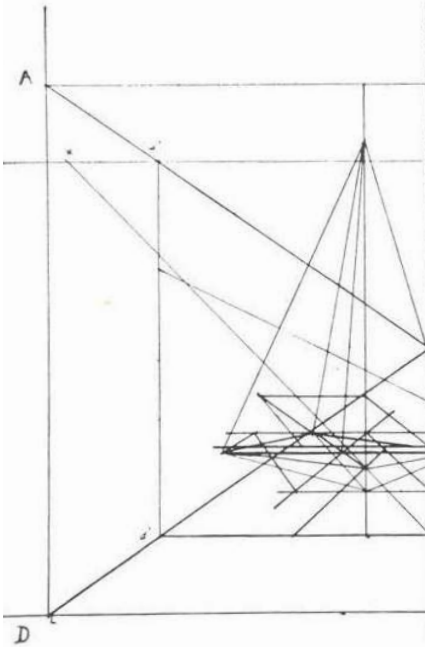


Frontespizio del libro Du Cubisme au Classicisme di Gino Severini.

Picasso, Braque, Modigliani, Apollinaire, Matisse, Metzinger, De Chirico, Gris, Rivera oltre che del gruppo della galleria de l'Effort Moderne di Leonce Rosenberg (che lo ingaggia) e dei circoli culturali di Paul Fort, di cui sposa la figlia Jeanne, di Auguste Perret e del filosofo Maritain, grazie al quale matura la sua conversione al cattolicesimo. Severini rimane inoltre ricettivo verso le esperienze del neoplasticismo olandese (è corrispondente di De Stijl, in rapporto con Van Doesburg e Vantongerloo) e verso gli studi sulla figurazione statunitensi di Hambidge, oltre che debitore dell'insegnamento dei suoi maestri elettivi, individuati in Signac e soprattutto in Seurat, quest'ultimo da lui preferito rispetto a Cezanne per l'attitudine maggiormente scientifica nell'uso e nella teoria del colore.
Ho intrapreso il lavoro su Severini grazie ad una rilettura di *Architettura della prima età della macchina*[18], che mi ha indirizzato verso gli scritti dell'artista, molto prolifico anche in questa attività, sebbene Banham lo avesse trattato forse troppo precipitosamente quando gli attribuiva negli "anni Venti, una grazia meramente decorativa", pur riconoscendo però che "egli servì a colmare il vuoto tra pittura e architettura". Banham è in ogni caso molto prezioso nell'individuare in Severini uno dei tre nuclei della teoria formale nella Parigi di inizio Novecento, essendo gli altri due nuclei Gleizes e il duo Ozenfant-Jeanneret, in una tripartizione che potrebbe essere sintetizzata – certo superficialmente considerando la complessità e gli sviluppi delle ricerche degli autori citati e in particolare i ritorni all'ordine del primo dopoguerra – nei termini di Futurismo, Cubismo e Purismo. Questa traccia lasciata da Banham è stata molto utile, in un testo che nel suo complesso è infatti tra i più illuminanti i rapporti tra arte e architettura nei primi decenni del secolo scorso, nei loro intrecci europei. L'area parigina, con il cubismo, le avanguardie e Le Corbusier, è una delle quattro che lo storico inglese considera in merito alle sperimentazioni della prima architettura moderna nei suoi legami con l'arte: le altre tre sono il milanese con il Futurismo poi estesosi in altre città, l'Olanda con Berlage, Oud e il neoplasticismo De Stijl, e la Germania con Gropius, Mies e il Bauhaus, inclusi i nessi delle due ultime aree con le ricerche russe. La figura di Severini rappresenta una giuntura o articolazione tra il primo Futurismo – fenomeno del tutto italiano sebbene nelle reciproche influenze con il cubismo – e proprio quegli sviluppi francesi che in architettura consacreranno Le Corbusier tra i vertici del moderno. Nella sua avvincente disamina, lo storico inglese convalida l'opinione delle reciproche suggestioni tra Futurismo e Cubismo, che recepisce l'interesse futurista per il dinamismo, l'estetica macchinista e l'ansia per un rinnovamento radicale nelle arti e nella vita[19]. Banham consolida così le relazioni tra Futurismo e movimento moderno, sia tramite una relazione italiana tra Futurismo e Razionalismo[20], sia appunto in linea derivata attraverso gli indiscussi nessi tra Cubismo e architettura moderna internazionale, quest'ultima a sua volta fonte da cui i razionalisti italiani senza dubbio attinsero.
Il rapporto tra Futurismo e Razionalismo (italiano) rimane peraltro tra i più controversi e non ancora discussi in profondità come meriterebbe l'argomento, alla luce della relazione dei razionalisti con la classicità – del tutto avversata dal Futurismo – e con quell'amplissima area di ricerca dei ritorni all'ordine italiani, da Metafisica, a Valori Plastici, a Novecento, quest'ultimo sia come fenomeno culturale più vasto, pensiamo a Bontempelli, sia specificamente pittorico – nel gruppo gravitante intorno a Margherita Sarfatti –, sia nelle sperimentazioni architettoniche di Muzio, Portaluppi, Ponti, De Finetti, tra gli altri[21]. Se il Futurismo dapprima può aver influenzato i razionalisti, sicuramente poi si sviluppa in un movimento concorrente, pensiamo negli anni Trenta al secondo Futurismo, sebbene alcuni dei suoi principali animatori quali Fillia cercano avvicinamenti ed alleanze, però di difficile attuazione, considerando che i razionalisti ricevono riconoscimenti istituzionali ben maggiori, ma soprattutto poiché la loro attenzione alla classicità e perfino alla mediterraneità non può sposarsi all'ansia di rinnovamento e ricominciamento che permane negli ultimi futuristi. Comunque la produzione e l'attività di Sartoris continuano a tessere significativi nessi tra i due movimenti e con le ricerche europee, così come la figura e l'opera di Sant'Elia costituisce certo un retroterra comune, rivendicato da entrambe le parti, spesso strumentalmente, quale proprio ispiratore. La realizzazione del Monumento ai caduti di Como (1931-33), su disegno dell'architetto futurista – scomparso come Boccioni durante la Grande Guerra – rielaborato da Prampolini e finalizzato da Terragni è un simbolico atto che rappresenta questa complessa parentela. Ulteriore legame tra Futurismo e Razionalismo, in un momento in cui entrambi i movimenti sono ormai in una posizione del tutto difensiva rispetto al quasi esclusivo monopolio culturale e professionale dell'architettura accademica e conservatrice, è la fondazione nel giugno del 1941 del Gruppo Primordiali Futuristi, promosso da Franco Ciliberti, poi allargatosi a ricomprendere gli stessi Marinetti e Terragni nella pubblicazione in ottobre del *Manifesto del gruppo primordiali futuristi Sant'Elia*, di emblematica denominazione. Terragni è in precedenza già coinvolto (con De Grada, Ghiron, Lingeri e Sartoris) da Ciliberti nell'impresa editoriale della rivista "Valori primordiali", primo ed unico numero uscito nel 1938, i cui profondi valori semantici non ci consentono di discuterlo nell'ambito del presente saggio[22].
Torniamo a Severini. Nel primo dopoguerra si orienta verso un recupero della tradizione, in un'apparente presa di distanza dalle avanguardie. Come Carrà[23], ritorna al Rinascimento e da lì attinge al classico e ad alcuni principi riscontrati come base dell'arte di ogni tempo, in una tensione verso valori perenni ma anche verso i fondamenti scientifici della pratica artistica: le leggi eterne della natura[24] e della costruzione (per un'arte che «non è che la Scienza umanizzata[25]»), la geometria e i numeri, la teoria e il metodo, l'unità e l'armonia. In *Du Cubisme au Classicisme* ciò è palesato senza riserve: «Si tratta di vedere in modo chiaro e ordinato che possibilità abbiamo oggi di riallacciarci a un dato punto della tradizione. Dopo aver a lungo riflettuto, credo di poter fissare quel punto all'inizio del Rinascimento[26]». Le novità delle avanguardie in tema di rappresentazione e di rapporto tra arte e realtà, peraltro ormai spesso diventate formule ripetitive, sono respinte in favore di una riscoperta delle leggi della costruzione formale e dei procedimenti compositivi: «I maestri del Rinascimento consideravano la "prospettiva" un "mezzo" completo in sé, e in effetti […] vediamo che una tela disegnata in tutte le sue parti secondo la prospettiva sarà per forza armoniosa[27]». Queste e altre parole hanno spesso dato luogo a generalizzazioni se non perfino a fraintendimenti, svalutando le riflessioni di Severini quali entusiasmi da autodidatta o equivocandole quali inerzie da conservatore. Se da un lato Severini è ostile – come gli è riconosciuto dai commentatori, a volte quale critica – agli approcci basati esclusivamente sull'istinto autoriale e sull'espressione personale, dall'altro egli si allontana anche – e ciò è spesso ignorato o misconosciuto – dalle varie formule dei ritorni e del *rappel a l'ordre*. Nel riferirsi alla prospettiva, solo tre pagine dopo Severini ci dà un indizio che è spesso trascurato: «Io però considero questo "mezzo", per quanto perfetto, un "mezzo ausiliario", cioè un mezzo che *non va usato da solo*. Può essere sufficiente solo per le *nature morte*, un soggetto che considero secondario e di livello artistico inferiore» [corsivi nostri, N.d.A.]. Questo dettaglio è rivelatore: pur nella ricerca dell'armonia e dell'unità nella composizione, questa ammette – anzi richiede, per Severini – la concorrenza di più tecniche o strutture formali, *tra le quali* la prospettiva, "mezzo che non va usato da solo". In varie conferenze successive, Severini esplicita questa idea con chiarezza: «è certo che molti pittori di grandi valore, fra cui emergono i nomi suddetti [Leonardo, Alberti, Piero della Francesca, Raffaello, Domenichino, Poussin, Rubens, Greco… N.d.A.] cercarono di unire, in vista di una rappresentazione grafica del volume, e di un più grande dinamismo compositivo, le forme relative alle proiezioni ortogonali (è cioè il piano, l'elevazione e il profilo) alla forma relativa alla proiezione conica centrale, o prospettiva»[28]. L'indice del piccolo trattato convalida questa idea: troviamo infatti, a intitolare i capitoli: i rapporti, le proporzioni, il triangolo, le proiezioni ortogonali, la prospettiva, le curve, i colori, fino al suono e al metodo. In molti studi di autori coevi, come del resto in molta della precedente trattatistica, il raggiungimento dell'armonia è teorizzato come sviluppo da un principio esclusivo e com-

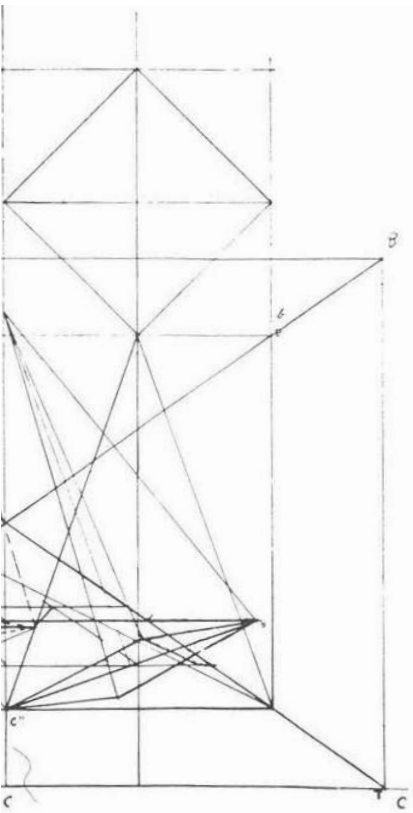


prensivo, in una ricercata coerenza dei rapporti tra le parti e tra esse e il tutto. Sono questi principi di concezione classica, universalizzante, che hanno e danno origine e legittimazione all'unità, all'equilibrio e alla coerenza interna. Anche Severini usa questi termini e si pone questi obiettivi, ma il metodo da lui messo a punto è basato in realtà su diversi presupposti e porta a diversi esiti. Il confronto con le posizioni di alcuni teorici suoi contemporanei, in merito all'idea di un'origine unica e universalizzante, può aiutare a cogliere la differenza di fondo. Pensiamo ad Hambidge, che privilegia la simmetria dinamica dei *rettangoli radice*, rintracciati in tutte le opere della classicità greca, anche strumentalmente e magari sorvolando su altri possibili modi di interpretare i loro proporzionamenti; a Lund che basa sul *pentagono* le sue analisi degli edifici classici; o ancora a Moessel che privilegia il *cerchio*, per citare solo i tre studiosi portati ad esempio dal Ghyka nel 1931[29], che al contempo omette Severini. Lo sforzo di molti autori è di rintracciare invarianti e costanti, sia formali sia metodologiche, con il forte rischio, nella normalizzazione delle differenze, di censurare o inibire il diverso, il difforme (non conforme), l'altro. Gli stessi Severini e Le Corbusier hanno nell'*invariante* uno dei temi del loro lavoro. L'invariante in Severini non rappresenta né il mero novero di figure universali, primordiali, primarie, disponibili alla manipolazione, né un metodo che possa governare la costruzione formale secondo un principio totalizzante, bensì ha a che fare con una composizione che, essendo basata sulla sovradeterminazione formale, può superare i limiti di approcci meramente figurativi o meramente geometrico-processuali[30].
Al contempo è necessario sospendere temporaneamente, lo ricordiamo, la considerazione delle corrispondenze apparenti tra le opere di Severini e quelle di artisti della figurazione – Metafisica, Novecento, Valori plastici, i ritorni di Picasso, Léger, Derain, il Purismo, la Neue Sachlichkeit – per concentrarsi proprio sul funzionamento del procedimento e sulla struttura profonda dell'immagine. Severini, senza indulgere in recuperi di intuizioni plastiche o istintive sintesi volumetriche, e senza nemmeno invalidare la necessità dell'uso delle tecniche di rappresentazione – ma piuttosto sostenendo l'insufficienza di un loro uso disgiunto –, individua nell'uso plurale di più tecniche e strutture formali e nella loro combinazione e sovrapposizione la via per non abbandonarsi all'istinto, per non rincorrere la realtà, e al contempo per non soccombere alla norma. Differentemente dalla omogeneità dell'impianto prospettico centrale in cui l'arte rinascimentale sistematizza il reale, differentemente dalla simultaneità della rappresentazione cubista in cui più punti di vista sono cristallizzati nell'immagine frontale, il procedimento di Severini attinge a condizioni plurali, da cui l'attribuzione di *sovradeterminata* che si vuole dare a questo tipo di composizione. Ciò può permettere l'emergere di strutture latenti e instabili, che altri procedimenti potrebbero o vogliono viceversa inibire.
Più che alle prassi dei ritorni all'ordine, appare proficuo confrontare il metodo di Severini con le composizioni pluricentriche della scultura barocca, i cui i fuochi possono essere percepiti solo in sequenza, o con le fratturazioni e disgiunzioni spaziali presenti nelle tele di Caravaggio, in cui luci folgoranti ed ombre obliteranti sottraggono lo spazio al dominio intellettivo umano, processi entrambi acutamente analizzati da Luigi Moretti su "Spazio"[31], o col *Late Style* definito da Adorno per gli ultimi componimenti di Beethoven e ripreso da Peter Eisenman nella sua idea di *Lateness* architettonica[32], paratassi di brani convenzionali giustapposti nell'insieme tramite cesure, o ancora con le tecniche di rappresentazione pre-prospettiche, magistralmente trattate da Erwin Panofsky, quali il principio dell'asse di fuga, che alla convezione sistematica della prospettiva preferisce una composizione dello spazio più indeterminata: «lo spazio rappresentato diventa uno spazio di aggregati, e non ciò di cui l'epoca moderna sentirà l'esigenza e realizzerà: uno spazio sistematico»[33].
Questi particolari tipi di composizione, pre-prospettica, barocca, late-style, surdeterminata, tutti mettono alla prova le idee di coerenza, di invarianza, di equilibrio, di armonia, infine di unità dell'opera. L'aspetto di sovradeterminazione formale insito in questi procedimenti è effettivamente più semplice da cogliere oggi, rispetto agli anni Venti, dopo che linguistica e psicanalisi tra le due guerre e scienze umane dal secondo dopoguerra hanno via via ampliato gli argomenti e dilatato i confini delle arti, a ricomprendere i temi della differenza, della stratificazione, della pluralità. Severini, pur alla ricerca di una costruzione armonica, di una composizione euritmica, dell'unità dell'opera, intuiva in ogni caso che non c'era spazio per rassicuranti inizi o lieti/liete fini costituiti da un unico principio legittimante, bensì era necessario il concento di una molteplicità di tecniche e strutture formali, anche apparentemente inconciliabili e inconferenti ma governabili attraverso processi, da studiare e da applicare. L'uso molteplice e intrecciato di tecniche e strutture formali concorre in un'opera che, sebbene unitaria, non è dunque esito di un'unità soggiacente o di una coerenza strutturante, bensì può rappresentare l'emergere di un potenziale latente o il manifestarsi di un esito imprevedibile.
Questa peculiarità del lavoro di Severini, già presente nella sua ricerca a cavallo del 1920 e nel suo testo del 1921, è ribadita e rafforzata nel 1941, quando l'artista tiene la conferenza *La Divina Proporzione ed altri rapporti d'armonia* all'Università di Roma (19 febbraio), poi replicata al Palazzo dell'Arte di Milano (10 maggio) e all'Università di Padova (3 giugno). In queste occasioni pubbliche l'autore tratta i temi della composizione e della costruzione formale, dei tracciati e delle figure generatrici, citando Hambidge ed includendo i nuovi studi di Funk-Hellet e di Lacey D. Caskey, nonché di Macody Lund e Ernst Moessel, probabilmente conosciuti dalla lettura dei testi di Matila Ghyka, pubblicati a cavallo del 1930. Severini così descrive il procedimento di composizione di una sua opera, la *Piramide di mele*: «il rettangolo ABCD è un rettangolo √2, diviso armonicamente secondo il metodo di Hambidge e Caskey. Si tracci il rettangolo simile a'b'c'd' sulle sue diagonali e si inscriva nel grande in modo che i suoi lati a destra e a sinistra coincidano con quelli di un quadrato, la cui mediana coinciderebbe a sua volta con quella del rettangolo inziale. Scelta come forma regolatrice una piramide quadrangolare, la cui base sia uguale alla metà del piccolo rettangolo simile e l'altezza uguale alla sua altezza, se ne tracci sul rettangolo suddetto la proiezione verticale, l'orizzontale e il profilo; quindi, per imprimere un maggior dinamismo alla composizione, si faccia girare sul punto C lo spigolo della piramide, fino a quando il lato CD sia divenuto perpendicolare alla linea di terra; in ultimo, si metta in prospettiva secondo i metodi ordinari, facendo servire la base del quadro LT come linea di terra, e la sommità del piccolo rettangolo simile come linea di orizzonte. Si hanno della piramide i 4 aspetti: pianta, altezza, profilo e prospettiva, e tutti devono essere trasportati nel rettangolo simile che fa il centro del quadro; nel punto in cui i 4 aspetti della piramide si sovrappongono, noi costruiremo ora l'oggetto principale della composizione, che è, nel nostro caso, un paniere pieno di mele disposte in piramide. Costruito l'oggetto più importante, si possono situare gli altri, sia rinnovando a destra, con la stessa piramide o con un cono o cubo le stesse operazioni fatte a sinistra, sia invece, come nel caso presente, per mezzo di spostamenti e rotazioni della stessa piramide. Ritagliata in un cartoncino solido, noi la situeremo in modo che uno dei suoi spigoli (p.e. DC), partendo dall'angolo superiore sinistro del grande rettangolo, coincida con il lato piccolo di questo rettangolo; gli spigoli della piramide ci danno le pieghe della tenda. Facendo girare sul vertice la stessa piramide, fino a tanto che uno dei suoi lati sia orizzontale, e perpendicolarmente al lato piccolo del grande rettangolo, gli spigoli della stessa piramide ci danno le pieghe della tovaglia, con lo stesso modo di procedere, applicato con precisione, intuizione, sentimento della disposizione generale delle cose che si devono raffigurare, si fa girare e si sposta questa piramide intorno al rettangolo grande e a quello piccolo, per situare tutti gli altri oggetti che si vogliono rappresentare. Un quadrato e un cerchio, messi in punto debito, ci danno: il 1°, la proiezione orizzontale del cubo dove poggia il vaso piccolo, e il 2° la forma sferica del vaso etrusco situato a destra. Su tale ossatura ho composto il quadro *Piramide di mele*»[34]. Mi sono dilungato nella citazione per la sua pregnanza: da tale descrizione si apprendono le potenzialità generative, nonché dislocanti, del



Gino Severini, procedimento costruttivo del quadro Piramide di mele,

Gino Severini, Piramide di mele, 1938.



1939.

procedimento e dell'automatismo, governate attraverso i tracciati. Ribadiamo che il primo obiettivo, nel lavoro di Severini, è appunto la limitazione degli apporti istintivi e personali attraverso la predisposizione di un metodo di costruzione dell'immagine basato su tracciati[35]. Essi non sono esclusivamente incardinati su figure e schemi geometrici e su serie e successioni di misure e moduli: il secondo obiettivo è evitare le inibizioni che potrebbero derivare dall'uso della norma grazie a operazioni specifiche operate dall'autore tramite impego di tecniche e convenzioni di rappresentazione e strutture formali discordanti, disomogenee, inconferenti, nella positiva accezione che si può avere di tali termini. Questa consapevolezza fa di Severini un precursore dell'arte sistemica e concettuale degli anni Sessanta, incentrata sulle operazioni di produzione dell'opera d'arte e che è solitamente fatta risalire dagli stessi artisti concettuali a Duchamp.

L'indagine sulla relazione tra apporti autoriali e cogenze normative è chiaramente già posta nell'autunno del 1920, quando Severini consegna a Ozenfant e Le Corbusier l'articolo *Cézanne et le cezannisme* che è pubblicato su "L'Esprit Nouveau" l'anno successivo: «Sono assolutamente certo che un contorno fatto dal vero (voglio dire sotto l'impulso di una sensazione e senza un concorso predominante del pensiero) non può mai essere assoluto e soddisfare lo spirito; può momentaneamente soddisfare gli occhi, ma è certo che il dubbio rimane nel pittore, che si domanda, come continuamente si domandava Cézanne, *se questo contorno non potrebbe essere altrimenti; un po' più a destra, un po' più a sinistra, ecc.* [corsivo nostro]». Quel "poter essere altrimenti", per coloro che sono interessati alle ragioni della scelta formale, è il presupposto dell'uso delle tecniche compositive, quali il tracciato, il diagramma, il *parti*, strumenti per governare il procedimento attraverso figure, proporzionamenti, tecniche e convenzioni della rappresentazione. Ciò consente anche di affrontare da tutt'altro punto di vista l'argomento della rappresentazione, nell'apparentemente irriducibile contraddizione tra *riproduzione dello spazio e delle figure come sono percepite* (dunque viste dal soggetto, in base al principio della verosimiglianza, attaccato dalle avanguardie) e viceversa *costruzione di spazio e figure come sarebbero in realtà* (tramite una razionalizzazione e restituzione della tridimensione, nel modello cubista; del movimento, nel modello futurista; delle linee parallele, nel modello purista; con tutte le reciproche influenze). La via individuata da Severini si basa sulla *costruzione di un'immagine che esiste nel quadro*, nell'opera, e lì prende posto nella realtà, dalla quale dunque non è desunta né come percepita né come razionalizzata. Nelle parole di Severini: «In conclusione, l'arte consiste nella conquista di un equilibrio ideale tra la realtà della conoscenza o della concezione e la realtà della visione[37]» ed ancor più esplicitamente: «È dunque un'imperdonabile ingenuità disegnare due linee parallele solo perché sappiamo che sono davvero parallele, con la scusa di fare il *vero*. Non dimentichiamo che per un pittore le linee o le forme sono *vere* solo quando sono perfettamente in equilibrio con le altre linee e le altre forme del quadro, *indipendentemente da tutti i confronti, compreso quello con la realtà che conosciamo*[38]».

Già nel *Du Cubisme au Classicisme* Severini illustra il procedimento nel capitolo V "La composizione". Si inizia con l'individuazione della "direzione dominante, suggerita dal soggetto (p. 41)", per poi "stabilire i contrasti (p. 41)" tra le linee e "quanto agli angoli, che si possono sommare o dividere come le linee, possono essere supplementari, complementari o adiacenti. (p. 42)". I mezzi di cui sfruttare le potenzialità generative e automatiche sono i "rapporti numerici irrazionali", le "progressioni", le "tre medietà di Pitagora (p. 42)" e "in generale nelle leggi armoniche che governano i suoni". Importanza è conferita anche al modulo, allorché "L'unità dell'opera esige che, una volta adottato un rapporto, lo si usi dappertutto, con multipli o sottomultipli; ma può darsi che un rapporto derivi da un altro (p.43)". Ulteriori proprietà che possono essere sfruttate sono quelle del "triangolo egiziano" (p. 47), del "triangolo equilatero" (p. 49) e del "triangolo ottenuto intersecando con un piano diagonale una piramide (p. 49)".

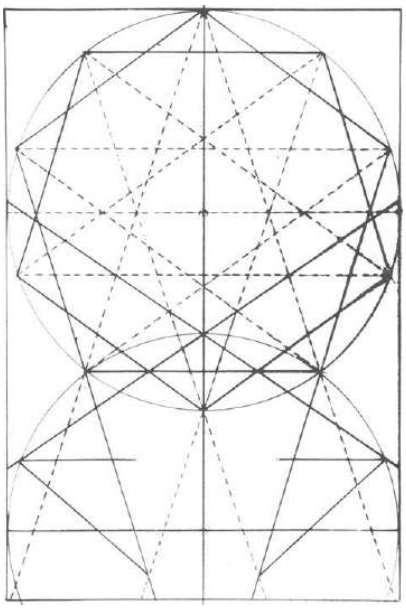
Il procedimento è anche oggetto del capitolo XII "Metodo generale di lavoro", in cui Severini illustra la concezione dell'opera: "In base a uno studio attento dei maestri e alla mia esperienza personale, sono arrivato a pensare che l'opera d'arte sia il frutto di una lunga e paziente «analisi» posta tra due «sintesi». Suddivido infatti la creazione di un'opera d'arte in tre parti o momenti distinti: 1. l'ideazione interiore; 2. la costruzione scientifica e quantitativa; 3. la costruzione secondo tutte le qualità del pittore. La prima fase dell'ideazione comprende l'elaborazione fatta dentro di noi, che nasce da un'idea imprecisa, da una emozione, o da tutte e due, e può durare mesi o anche anni prima di tradursi in una forma definita". Questa concezione si avvicina al principio della composizione artistica basata sul *tipo* come teorizzata da Quatremère de Quincy. Prosegue Severini: "Quando si passa alla seconda fase, si ha ormai un'idea chiara in mente. […] In questo periodo di costruzione il pittore pone le basi della sua opera: la solidità di queste basi dipende direttamente dalla perfezione dei «suoi mezzi» tecnici. È qui che entra in gioco la sua cultura matematica, perché, come ho cercato di spiegare in tutto questo scritto, bisogna «costruire» con i disegni e col numero. Ma tutta la cultura generale del pittore avrà la sua influenza, più o meno nascosta, in questa fase della creazione artistica, e tutte le sue facoltà di analisi, di ragionamento e di logica troveranno modo di esprimersi. Questa fase della costruzione, che si potrebbe chiamare fase del compasso, del goniometro e della squadra, potrà sembrare arida al profano che non comprende la bellezza dell'impalcatura, ma invece è estremamente appassionante, e insieme importantissima, perché come sono le «fondamenta» e la «struttura» così sarà l'opera". "La terza fase consiste nell'esprimere «a memoria», possibilmente di getto, tutte le conoscenze accumulate, tutti gli elementi raccolti nelle due prime fasi di elaborazione. Tutta la «sensibilità» del pittore, tutto il suo amore per il «soggetto», il suo temperamento, insomma tutte le sue qualità vengono ora gettate sulla bilancia" (p. 101).

Credo le analogie con la composizione architettonica siano lampanti: Severini peraltro conclude le sue considerazioni del capitolo VI di *Du Cubisme au Classicisme* sostenendo la derivazione delle arti dall'architettura: «Attualmente considero l'architettura la madre della pittura e di tutta l'arte plastica. Queste forme d'arte usano la stessa grammatica, cioè la geometria, e quindi un triangolo avrà le stesse proprietà sulla facciata di un edificio e sulla superficie di una tela. È evidente che le due strade, identiche e parallele all'inizio, a un certo punto andranno in direzioni diverse. Ma certo, per costruire davvero, bisogna *dimenticare momentaneamente la rappresentazione e la pittura*, e vedere solo la *costruzione*» (p. 52). Ed infatti prosegue proponendo un'emblematica simmetria tra la costruzione dell'immagine e la costruzione dell'edificio, che anticipa anche il rapporto tra struttura profonda e struttura superficiale che dagli studi linguistici è stato spesso esteso all'architettura: «Dopo aver fissato una concezione d'insieme, occorre innanzitutto preparare un'*impalcatura* a regola d'arte, quindi le *fondamenta*, e infine gli *alzati*. Vedremo in seguito che non si tratta di metafore. Questo procedimento presuppone un ordine e una disciplina rigorosi: il punto di partenza è la superficie *bianca* della tela; man mano che il quadro si definisce, l'impalcatura cade e scompare» (p. 53).

La contemporanea presenza di tecniche concorrenti, nei loro impliciti automatismi come nelle loro potenzialità generative, può consentire all'autore di strutturare configurazioni inedite, a loro volta passibili di ulteriori sviluppi. Tra questi multipli reticoli di linee potenziali, l'*impalcatura*, l'autore può individuare la forma specifica, finanche la figura, riducendo il portato della scelta casuale o basata sul gusto e sull'approssimazione, nonché la diretta o mediata derivazione dal reale.

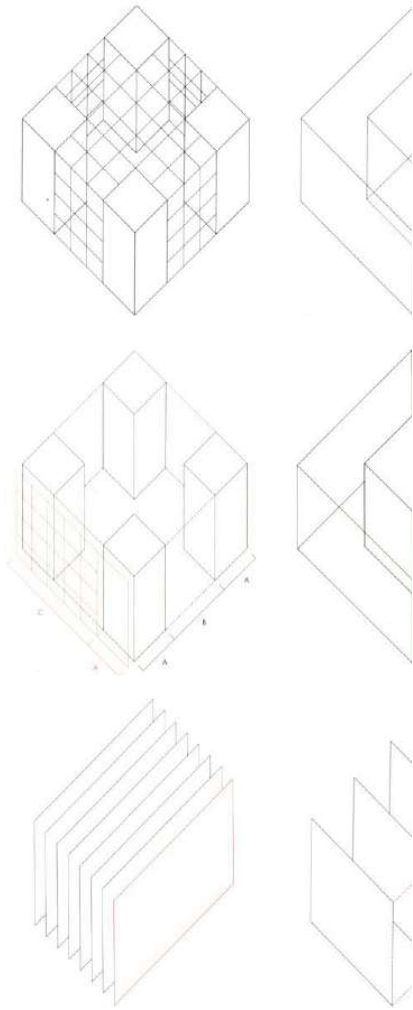
Sempre più ho colto l'analogia metodologica tra l'uso dei tracciati di Severini e l'uso dei diagrammi da parte di Eisenman: il procedimento progettuale di quest'ultimo ha inizio con una suggestione formale, ancora imprecisa, l'embrione di un'idea formale, che via via si specifica o si falsifica nel processo specifico di progettazione, attraverso operazioni e diagrammi, attraverso la stratificazione e sovrapposizione di strutture formali. Ulteriore affinità, anch'essa molto significativa, è l'im-

portanza conferita dall'architetto americano al procedimento di analisi formale di precedenti architettonici, messo a punto nei decenni nella scia di Wittkower-Rowe e costantemente in evoluzione, pensiamo alle pluridecennali analisi dell'opera di Terragni, alle più recenti pubblicazioni su Palladio e Alberti, al testo *Lateness* già citato. Entrambi gli autori confidano nella combinazione tra analisi formale di un'opera consegnataci dalla storia e allestimento di nuovi procedimenti di composizione formale, in cui rappresentazioni e strutture si intrecciano alla ricerca dell'esito finale[39]. Tra i due non ho potuto fare a meno di situare Terragni, le cui Casa del Fascio e Casa Giuliani-Frigerio sono mostrate nelle letture di Eisenman quali paradigmi di sovradeterminazione formale, indici costruiti di uno dei *molteplici* Terragni proposti dalla critica negli ultimi cinquant'anni. I *molteplici* Severini divisionista, cubista, futurista, tardocubista, classicista, muralista, astrattista, neofuturista... tra cui si sono a loro volta divisi i critici, senza nulla togliere ai loro intenti storici o letterari, non molto contribuiscono alla comprensione delle sue tecniche della composizione e all'individuazione dei suoi procedimenti. Come il Severini conteso tra Cubismo e Classicismo – equivoco che egli stesso contribuì inavvertitamente a nutrire con il titolo del suo libro – così il Terragni conteso tra Razionalismo e Metafisica, tra funzionalismo e Valori Plastici, tra internazionalismo e mediterraneità, tra moderno e classicità, tra materia e astrazione non contribuisce a chiarire la peculiarità dei suoi procedimenti compositivi. Uno dei più celebri saggi sull'architetto[40] è firmato da Manfredo Tafuri, che ne fa un "personaggio pirandelliano", esaltando l'"ambiguo sospendersi" fra i diversi aspetti della sua ricerca e proponendo una "nascosta relazione", invero molto discutibile, tra il progetto A per il palazzo del Littorio e la Casa del Fascio di Como, tra il reticolo decorativo delle isostatiche sul grande muro romano e il telaio che governa la casa comasca. Daniele Vitale, certamente riscontrando le "molte esperienze, molte anime" contenute nella Casa del Fascio[41], acutamente accosta invece il telaio terragnesco ad un tracciato di costruzione formale, citando Ponti che parla di "*rigo*, che coordina un giocare di motivi" riferito ad un altro noto telaio, la facciata del Palazzo delle Poste all'EUR dei BBPR. Tafuri riconosce alla ricerca di Terragni un peculiare valore, ma lo fa compiacendosi delle prove che più si confrontano con la materia (quali il progetto A per il palazzo del Littorio) e relegando in un limbo le opere sintattiche di cui riconosce una estrema capacità di fascinazione e seduzione, stigmatizzandole però quali aristocratiche e fuori dal tempo (come fa per la produzione di Peter Eisenman). Vitale invece attribuisce – e ciò è molto più condivisibile – alle opere e alle operazioni di Terragni "la ricchezza, la complessità del più grande formalismo. Oltre alla differenza e il giudizio, credo che da esso si debba continuare ad apprendere, sino ad alimentare una diversa ricerca". Anche Antonino Saggio, nella sua illuminante e completa monografia sull'architetto lariano, pur indicando le evidenti e multiverse relazioni tra la sua ricerca e le coeve sperimentazioni artistiche e architettoniche negli opposti segni della realtà e dell'astrazione, si concentra sulle operazioni compositive che, in modi anche differenti in ogni opera, sono compresenti: dalla quaterna sollevamento-assemblaggio-incastro-raccordo delle prime opere paratattiche, alla "apparente contraddizione" della Casa del Fascio, nella quale Saggio riscontra la concorrenza di principi e letture: «La stereometria è usata per affermare il valore astratto dell'oggetto e non la sua simmetria, la proporzione per sviluppare la forza dell'orizzontalità, lo spessore murario per scoprire la profondità della fabbrica e articolarla dinamicamente[42]».



Gino Severini, tracciato della Trasfigurazione di Raffaello.

L'autore che più rileva la caratteristica di sovradeterminazione formale delle opere di Terragni rimane Peter Eisenman, nelle sue sistematiche e iterative analisi della Casa del Fascio e della Casa Giuliani-Frigerio[43]. Esse sono definite opere "critiche" o "testuali" nel distinguerle da altre architetture del moderno, i cui processi trasformativi sviluppano un unico principio, in modo lineare, in ciò determinando una configurazione che permane stabile, sebbene sia esito di una trasformazione. Per l'architetto americano un'origine formale stabile presuppone un significato originale, cui la trasformazione non può cessare di fare riferimento, sia che si tratti di un'unità ideale di modello classico, in cui l'oggetto è ricostruibile mentalmente in base alle relazioni tra le parti e il tutto, sia che si tratti di un'unità sintetica di modello cubista, in cui l'analisi dell'oggetto da più punti di vista è ricomposta frontalmente[44]. Eisenman compie su ciascuno dei due edifici di Terragni diverse e contraddittorie letture, che indicano relazioni di altro tipo (non classico, non cubista) tra esiti finali e condizioni di origine dell'oggetto o ipotetiche condizioni precedenti all'oggetto. Tali letture svelano la facoltà di ciascuno di questi edifici di essere percepiti come esito di plurali condizioni di partenza. Con riferimento alla Casa del Fascio, l'architetto newyorkese propone la possibilità di letture *alternanti* tra più di una *origine stabile*: «qualche volta l'edificio è leggibile in un modo – come frammento di un tutto pieno – e qualche altra volta si sposta verso una lettura assolutamente diversa, come una matrice vuota che è stata costruita»; con riferimento alla Casa Giuliani-Frigerio, effettua letture *oscillanti* tra *condizioni precedenti instabili*: «la scomposizione è un'idea e un processo che mettono in relazione un edificio con una serie di condizioni precedenti, dove tali condizioni non sono puramente alternanti e stabili, come nell'idea di trasformazione, ma sono anche oscillanti e instabili nella loro relazione con le entità spaziali primarie o le configurazioni geometriche. Mentre letture alternanti implicano origini, letture oscillanti implicano che non c'è possibilità di stabilità o di origine, ma solo una condizione vibrante e indistinta che è indeterminata[45]». La possibilità di effettuare letture plurime svela qualità differenzianti e destabilizzanti delle modalità compositive di questi due edifici le quali, lo ripetiamo, non sono semplici trasformazioni sintattico-geometriche di forme date e che seguono processi lineari; gli esiti si liberano dunque da rimandi diretti alla propria origine. Unità e coerenza, in Terragni come in Eisenman, e prima di loro in Severini, non sono dunque fini o origini universalizzanti né condizioni legittimanti: esse non possono che sussistere nella loro natura di permanenze, ma entro le loro strutture è possibile la generazione della differenza. Ciò può avvenire per via non oppositiva né trasformativa rispetto ad esse, bensì attraverso la sovrapposizione o l'intreccio di tecniche e strutture formali molteplici, ed anche a prima vista inconciliabili, a concorrere nell'esito formale che, di volta in volta unico e processualmente determinato, considera unità e coerenza come *limiti* e non come origini o fini. Rispetto alla fortunata serie – tra arte e architettura e che possiamo definire *cubista* – composta da Cubismo-Purismo-Le Corbusier-Rowe, mi si è formata nella mente una serie parallela e a tratti ad essa intrecciata, che possiamo quasi dire *italiana*: Futurismo-Severini-Terragni-Eisenman. Quest'ultimo, come allievo di Rowe e continuatore delle sue indagini sulla struttura profonda della forma, discute nella sua tesi di dottorato[46] opere di Le Corbusier, Wright, Aalto e Terragni per poi scegliere quest'ultimo come alter ego: se le *Houses* costituiscono magistrale commento di ricerca architettonica alle quattro modalità della composizione dell'architetto svizzero[47], è sulla Casa del Fascio di Como che si attesta invece l'attenzione critica degli studi sulla forma, in uno scarto salvifico, che prelude alla rottura tra mentore e allievo che si verificherà più tardi, negli anni Ottanta. Una delle ragioni di quella rottura sta forse nell'inemendabile differenza tra unità come condizione di partenza (stabilizzante ed universalizzante, nell'accezione della serie cubista e di Rowe) e unità come limite – dunque instabile e passibile di modificazione – nell'accezione della serie italiana e di Eisenman? Alla sua grandezza di architetto, Le Corbusier affianca una suggestiva capacità affabulatoria, che però cela i suoi procedimenti e tecniche piuttosto che illustrarli: la diffusa influenza da lui esercitata su intere generazioni sul tema di proporzionamenti e *traces regulateurs* è stata in definitiva più superficiale che sostanziale, ed in ogni caso lo sviluppo operativo di tali argomenti è in lui meno significativo rispetto agli argomenti centrali – e rivoluzionari – delle sue procedure compositive, quali la costruzione sintattica nei rapporti tra telaio e volume (si considerino i summenzionati quattro modi della composizione) e la progettazione per sezioni successive (ci si riferisce all'idea di trasparenza concettuale e fenomenica[48]), di così grande impatto e diffusione nei linguaggi del moderno. Fino ad oggi il connubio tra avanguardie e architettura moderna è in ogni caso consacrato molto più durevolmente, e con



Peter Eisenman, schemi formali da Giuseppe Terragni: Transformation

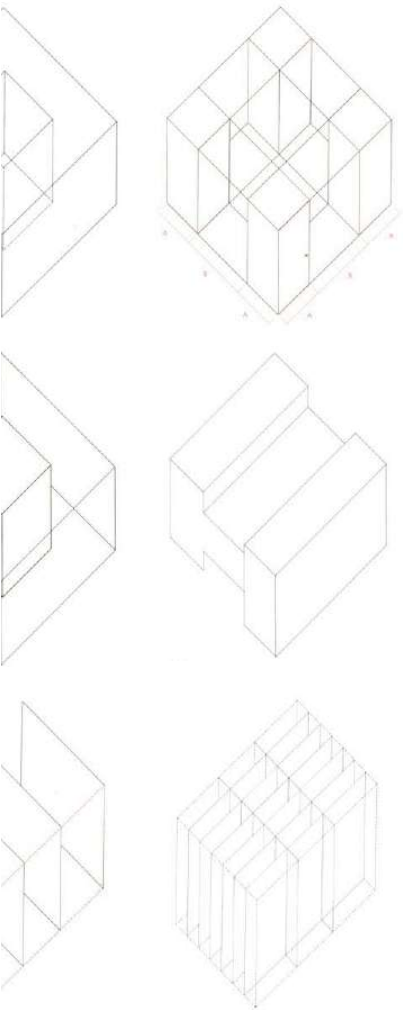
Raffaello, Trasfigurazione, 1518-1520.

successo inconfrontabile, nei rapporti tra cubismo-purismo-Le Corbusier, con Colin Rowe che arriva, con indubbio merito, a discutere brillantemente i nessi tra l'opera di due maestri come Le Corbusier e Palladio abbracciando il Rinascimento e il Moderno[49] facendo incontrare gli studi sullo spirito geometrico dell'Umanesimo di Wittkower[50] con gli sviluppi del Cubismo nelle loro applicazioni architettoniche. Le Corbusier è incoronato come il maggiore interprete della costruzione formale del XX secolo, negli straordinari sviluppi architettonici di intuizioni e operazioni cubiste come successione di piani la cui trasparenza concettuale è vertice delle sperimentazioni dell'architettura moderna. Il mirabile procedimento sviluppato da Le Corbusier e svelato da Rowe è peraltro dissimulato dallo stesso architetto nel suo ermetico *esprit de l' angle droit*, nei suoi *traces regulateurs* spesso richiamati ma non più di tanto chiariti, nel perfino mercantile connubio tra classicità greca ed estetica della macchina moderna[51], nel Modulor che lo stesso Le Corbusier indica, col beneficio del dubbio che lo facesse solo per snobismo, come strumento ad uso dei suoi collaboratori, ma superfluo per l'occhio del maestro[52].

Ma le assonanze tra la ricerca di Terragni e il moderno internazionale, anche lecorbusiano, sono di minore portata delle differenze, pur rimanendo nell'esclusivo campo formale senza riferirsi ai temi della classicità o del primordiale che esulano dai limiti di questo scritto.

Se la serie cubista Cubismo-Purismo-Le Corbusier-Rowe ha la sua specificità nella costruzione *frontale* dell'immagine, pur come ricomposizione di punti di vista diversi e con un concomitante interesse per la profondità, la serie Futurismo-Severini-Terragni-Eisenman ha la sua peculiarità nella *sovradeterminazione formale* dell'immagine, con altrettanto interesse per la profondità. Questo secondo tipo di costruzione dell'immagine non è centrato sulla vista, poiché è basato sulla compresenza di tecniche alcune delle quali nemmeno considerano il punto di vista, come ad esempio le proiezioni parallele o i dimensionamenti di triangoli dinamici o armonici, peraltro di concerto con tecniche basate sul punto di vista, prospettico – dunque convalidante la vista centrale – ma anche proiettive e dunque ancora una volta che vi si distaccano. Entrambe le serie condividono il riconoscimento della necessità della costruzione formale (e di qui la profondità come esito e la sintassi come modo) a contenere espressioni personali, istintive, realiste (nelle loro qualità d'immediatezza ed analogia). Ma questa comunanza si arresta laddove la seconda serie oppone alla prima la definizione della forma come complessa e sovradeterminata (in definitiva instabile, nonostante gli eventuali obiettivi di armonia, equilibrio ed euritmia di volta in volta dichiarati) invece che ideale, stabilizzante. È chiaro che una delle due precedenti modalità – quella cubista – infine convalida il primato dell'unità, considerabile come condizione di partenza. La modalità sovradeterminata vede invece nell'unità un limite, nella doppia accezione del termine: se da quel vincolo cerca di districarsi attraverso la sovrapposizione e la sospesa compresenza di più partiti, tecniche, convenzioni, strutture, al tempo stesso a quel limite non può che tendere affinché il discorso non perda di senso. La composizione sovradeterminata è incorniciata da un limite unitario che, se non può essere condizione di partenza per non inibire le potenzialità latenti, quale condizione di esistenza, nonchè di *finitio* come termine di confronto, permette l'apparire in una forma di ciò che era indeterminato.

Abbiamo discusso la surdeterminazione dal solo lato della forma, come anticipato in apertura del presente saggio, faziosamente. Non abbiamo trattato il tema della materia, eppure Severini è grande sostenitore del *ritorno al mestiere* del primo dopoguerra: all'interesse scientifico per i cerchi cromatici, oltre che per le convenzioni della rappresentazione, l'artista affianca un instancabile approfondimento della pratica e della tecnica, dai trattati classici alla manualistica a lui contemporanea, alla indefessa ricerca di ricette per la preparazione dei colori[53]. Il Severini maestro della forma è nello stesso tempo maestro della materia, senza che quest'ultimo interesse possa inibire il primo. Nel suo libro *L'ultima cattedrale*[54], Valerio Paolo Mosco propone un'originale lettura dell'ultimo progetto di Terragni: «l'iperbole di Terragni ha ben poco di futurista: essa è un'iperbole trasfigurata in una dimensione devozionale che non guarda al futuro e neanche al passato, ma ad un tempo sospeso tra il dinamismo del moto e la staticità metafisica. Evocare la sospensione del tempo attraverso una astrazione che però non ha cessato di essere in parte figurativa: ecco cosa interessa a Terragni alla fine della sua breve vita. Un programma il suo che potremmo definire di trasfigurazione dell'astratto in simbolo che non ha nulla a che vedere con quell'architettura iconoclasta e di processo che Peter Eisenman ha voluto vedere nella sua opera». Vedo una continuità tra questa posizione e la preferenza di Tafuri per il progetto A del palazzo del littorio a Roma. Ancora Mosco: «La qualità atmosferica nirvanica che Terragni configura nella sua ultima cattedrale è espressione del suo sentimento religioso. Senza di esso sarebbe inconcepibile. Questo sentimento si compone di due aspetti complementari: quello astratto e quello figurativo, un po' come lo stesso cristianesimo, sempre in bilico tra la trascendenza e la carne». Severini illustra nelle sue conferenze, tramite un suo disegno di analisi formale, uno dei dipinti della pittura italiana più emblematici della contesa tra l'unità dell'opera e una struttura formale sdoppiata, per un soggetto non unitario, diviso nei vangeli: la Trasfigurazione di Raffaello, in cui la composizione è governata da un preciso tracciato, due circonferenze parzialmente sovrapposte a regolare il «soggetto, imposto dal Cardinale Giulio de' Medici, che divenne poi Clemente VII. È probabile che al futuro Papa venne in un secondo tempo l'idea di riunire nello stesso quadro due soggetti distinti, e cioè la Trasfigurazione e la Guarigione dell'indemoniato; il fatto è che Raffaello si trovò nella necessità di tradurre in pittura una visione celeste e un'immagine terrestre. Da qui forse lo spostamento di una delle due circonferenze verso l'alto, per poter creare poi uno spazio intermedio nel quale situare gli apostoli. Del fatto innegabile delle due circonferenze è logica deduzione del pentagono stellato e delle sue diagonali. Basta un breve esame per rendersi conto che i centri dei due cerchi essendo situati secondo il rapporto ϕ, tutta la composizione obbedisce alla stessa armonia e che quindi, sia le direzioni principali che tutti i loro parallelismi, sia i punti principali, coincidono perfettamente con il tracciato»[55]. Un illuminante saggio di Stefania Pasti[56] risale al trattato teologico *Apochalypsis nova* del beato Amedeo de Menes Silva, trascritto e molto probabilmente interpolato e quantomeno in parte riscritto agli inizi del Cinquecento dal dotto francescano Benigno Salviati con il cardinale Bernardino López de Carvajal. Tale scritto è molto ambito dalla famiglia Medici, e giunto in loro possesso, ispirerebbe la Trasfigurazione commissionata a Raffaello per la cattedrale di Narbonne – dove mai arriva a destinazione – dal cardinale Giulio dei Medici. L'inedito tracciato dei due cerchi compenetrati non passa inosservato ai grandi storici dell'arte[57]. L'avvincente tesi della Pasti si basa sul fatto che nell'*Apochalypsis nova* i due temi sono associati, mentre nei vangeli sono divisi tra quello di Giovanni e quelli sinottici. Giulio Romano, che completò l'opera dopo la morte del maestro, in un disegno successivo oggi conservato all'Albertina di Vienna al n. 17544, convalida la doppia composizione di due cerchi compenetrati[58] che curiosamente appare anche in un disegno più tardo del Vasari, conservato al British Museum al n. 1858,1113.31, che sebbene raffiguri il solo tema della trasfigurazione, sovrappone ad esso due cerchi compenetrati di chiara derivazione dalla composizione di Raffaello-Romano. Nonostante l'altissimo significato religioso dell'opera, la complessità delle circostanze in cui è stata creata, la straordinarietà della committenza, la descrizione della Trasfigurazione di Raffaello effettuata da Severini, maestro della forma e della materia convertito al Cattolicesimo grazie alla sua frequentazione di Maritain, è incentrata su temi formali, arrivando a motivare "lo spostamento di una delle due circonferenze verso l'alto, per poter creare poi uno spazio intermedio nel quale situare gli apostoli", una necessità puramente formale e di composizione del disegno. Sono certo che il doppio cerchio compenetrato sia un tema che Raffaello aveva già in mente di realizzare (come può dimostrare il disegno al British Museum, con tracciato a doppio cerchio impostato su soggetto singolo, creduto per molto tempo dello stesso



ns, Decompositions, Critiques, 2004.

Raffaello e infatti probabilmente copia di un suo schizzo), così come è evidente che il doppio soggetto del quadro poteva essere risolto *senza* il tracciato a doppio cerchio, ricorrendo ad una differente composizione, unitaria o surdeterminata. La trattazione e l'impostazione della composizione formale di un'opera d'arte, pittorica, scultorea, architettonica, non sminuiscono né alterano le valenze semantiche della stessa. Tenderei a sostenere che quasi esulano da quelle. Piuttosto è più probabile il contrario: l'enfasi sui significati attribuiti a un'opera o a un autore potrebbe censurarne la grandezza, inibirne la comprensione. Questa è una convinzione che sostiene gli studi formali delle opere che ci consegna la storia, a prescindere dagli orientamenti dell'autore, alla ricerca di quelle strutture formali a lungo celate, latenti, dimenticate che ci indicano la necessità, senza cancellare il passato e senza che questo riesca a compromettere il futuro, di cercare sempre qualcosa di nuovo, di diverso. Vorrei concludere questo lavoro con alcune parole di Severini: "Tornare ai grandi principi dell'arte era lo scopo più o meno consapevole e dichiarato che ci aveva spinti qualche anno fa a distruggere tutto. Infatti non si accomoda il vecchio con il nuovo, come ha detto Gesù, e per costruire un monumento bisogna liberare il terreno e scavarlo. Fino a che punto bisogna scavare nel passato per rinnovare la tradizione?[59]".

Storia di una consegna.

Se i nessi Futurismo-Severini e Terragni-Eisenman non sono discutibili, quello tra Severini-Terragni è molto meno indagato, quasi inedito. Armando del Fabbro ha il merito di individuare[60] nel trattato di Severini una delle origini teoriche del razionalismo italiano, insieme ad alcuni successivi lavori: il libro *KN* di Carlo Belli, vari articoli di Bontempelli e Sartoris apparsi su "Quadrante", l'articolo di Argan nell'antologia *Dopo Sant'Elia, il Rapporto sull'architettura* di Bardi e il numero unico di "Valori primordiali" diretto da Ciliberti. Gli argomenti di Dal Fabbro, *in primis* la "semplificazione degli elementi compositivi e figurativi" quale caratteristica del lavoro di Severini precorritrice delle ricerche razionaliste, sono in parte diversi da quelli qui sostenuti, ma invece è condiviso il riconoscimento del "valore della teoria legata alla prassi e dei mezzi espressivi, la strumentalità delle regole compositive legate alla geometria e alla matematica", nonché l'identificazione di Sartoris e Belli come le cerniere tra Severini e Terragni, ai quali potremmo sicuramente aggiungere Persico, forse Sironi. Gli anni 1931-32 sono il periodo in cui Terragni introduce la sovradeterminazione formale nel suo comporre: il raffronto tra la prima versione di progetto della Casa del Fascio del 1928 e la versione definitiva del 1932 non lascia dubbi in merito, oltre al generico apprezzamento di progetti come l'ampliamento dell'Accademia di Brera, il progetto di concorso per il palazzo dei ricevimenti all'Eur, l'Asilo Sant'Elia e la casa Giuliani-Frigerio a Como, il Danteum. I nessi tra Sartoris e Belli con Terragni sono acclarati, per via anche di sistematiche frequentazioni personali. I nessi dei due con Severini sono documentati dalle loro stesse parole. Afferma Sartoris: «Le nostre intenzioni raggiungono le dotte interpretazioni del pittore Gino Severini desunte dallo studio della divina proporzione ed altri rapporti di armonia nelle arti plastiche e figurative. Da un approfondimento del lato puramente estetico della questione, si manifestano il punto di vista geometrico e matematico e la diversificazione, da quello antico, del significato del concetto di simmetria. Maturando i problemi della costruzione dei rettangoli irrazionali, detti anche dinamici, e la formazione del modo geometrico di spartirli e dividerli armonicamente, per mezzo di diagonali e di perpendicolari ad esse abbassate dagli angoli del rettangolo, Severini ha dimostrato come tali costruzioni geometriche venivano usate praticamente, sia nella fabbricazione degli oggetti artistici che nella edificazione di fabbriche e chiese, e nella pittura e nella scultura[61]». E ancora Belli: «*Dovevo essere io a compilare quel lavoro, e fin dal 1936,* quando in un momento di entusiasmo, quella mattina, seduti Severini e io su una panchina di piazza Mazzini, gli proponevo una mia traduzione del libro, già allora dimenticatissimo, alla quale avrei premesso una prefazione per dire quanto artisti quali Vantongerloo, Gris, Le Corbusier, Van Doesburg e altri ancora dovevano a quel suo volume sui rapporti aurei[62]».

Nella postfazione della pubblicazione di *Du Cubisme au Classicisme* in italiano, la curatrice Elena Pontiggia cita Belli, a proposito di Persico: «Spesso, sopra a un tavolino di quel caffeuccio che stava all'angolo di via Brera con via Fiori Oscuri, quasi di fronte al Milione, mentre Funi, Reggiani o chi altro disputavano chiassose partite a scopone con Carrà, noi due ci si scambiava, appuntati su pezzi di carta, i progetti grafici che studiavamo durante la settimana. In questo campo, mentre io ero piuttosto rigido, preferendo lavorare alla lettera *sur l'esprit de l'angle droit*, egli manifestava un sentimento assai più libero. Una sera mi disse: "Bisogna che diamo da leggere ai nostri amici *Du Cubisme au Classicisme* di Severini". Era un libro che avevamo carissimo, noi due, perché ricco anche di tali insegnamenti[63]». Almeno Persico, Belli e ancora Sartoris e Sironi, ammiratori della ricerca di Severini, furono certo legame tra questi e Terragni, ove non un contatto diretto abbia prolungato la lunga linea della surdeterminazione formale. ●

Gino Severini, Les deux Pierrots (Les deux Polichinelles), 1922.

1 *Du cubisme au classicisme. Esthetique du compas et du nombre* è pubblicato a Parigi nel 1921 dall'editore Povolozky & C. Il testo è ripubblicato in Italia, in lingua francese, in Paolo Pacini (a cura di), *Dal cubismo al classicismo e altri saggi sulla divina proporzione e sul numero d'oro*, Marchi & Bertolli editori, Firenze, 1972, con approfonditi contributi in lingua italiana, tra cui quelli del Pacini e trascrizioni di conferenze di Severini e di corrispondenza. Estratti tradotti in italiano sono pubblicati da Antonella Greco in "Controspazio", anno XXIII n. 4, luglio-agosto 1992. La prima edizione in lingua italiana è a cura di Elena Pontiggia, *Dal Cubismo al Classicismo*, Abscondita, Milano, 2001.

2 Fra la vastissima bibliografia in materia si possono considerare alcuni noti testi di larga diffusione sia di carattere divulgativo, come *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts* (1927) e *Le nombre d'or* (1931) di Matila Ghyka, sia di argomento architettonico e carattere militante, come *Vers un architecture* (1923) di Le Corbusier, o di carattere teorico come *Les théories de l'architecture. Essai critique sur les principales doctrines relatives à l'esthétique de l'architecture* (1926) di Miloutine Borissavliévitch.

3 Filiberto Menna, nella prefazione all'edizione PBE de *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone,* 1975, 1983 e 2001, Giulio Einaudi Editore, Torino.

4 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): «Ci tengo a dire che lo studio di Vitruvio mi è stato utilissimo. Non basta sapere in generale che le costruzioni geometriche e i rapporti numerici degli Egizi e dei Greci derivavano dai rapporti e dalle proporzioni individuati nel corpo umano, negli animali e nelle piante, e che tutto era regolato da queste leggi», dalla prima edizione in lingua italiana di *Dal Cubismo al Classicismo* (2001) a cura di Elena Pontiggia, pag. 28.

5 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): «emergono chiaramente le figure geometriche generatrici e i rapporti semplici che regolano le proporzioni. Ma chi voglia documentarsi di più, non ha che da studiare la storia. Potrà individuare linee generali e figure geometriche generatrici in tutti i quadri, da Giotto a Poussin» (pag. 31).

6 Si considerino ad esempio gli studi di D. R. Hay, M. Henszelman, A Zeising, E. E. Viollet-le-Duc, A. Choisy, J. Pennethorne, A. Thiersch, H. Wölfflin.

7 Filippo Tommaso Marinetti, Ardengo Soffici, Benedetto Croce, Charles Funk-Hellet si espressero con maggiore o minore benevolenza sul testo di Severini, in lettere a lui indirizzate, così come Maurice Raynal, Carlo Carrà e Margherita Sarfatti in recensioni apparse in Francia e in Italia poco dopo la pubblicazione del libro.

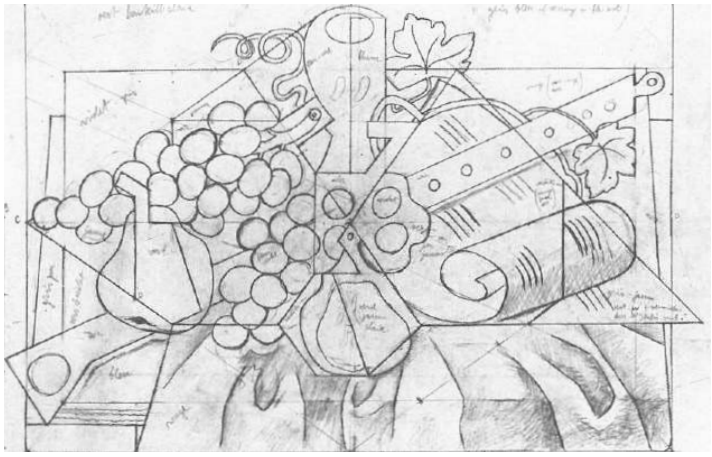
8 Sulle pagine de "L'Esprit Nouveau" Ozenfant e Le Corbusier orchestrano una polemica con Severini, nonostante gli avessero proposto nel 1920 di pubblicare il suo testo, come testimonia l'autore: «Da Ozenfant conobbi quel giorno Jeanneret, in realtà Le Corbusier, giovane architetto che aveva lavorato da Auguste Perret. Si parlò molto di rapporti d'armonia, di geometria e di matematica applicata in genere alle arti, e, sentendo che avevo dato un libro su questa materia a Povolozky, se ne rammaricarono molto e avrebbero voluto che lo riprendessi per pubblicarlo nell'"Esprit Nouveau"; ma io rifiutai in modo assoluto», da Gino Severini, *La vita di un pittore*, nuova edizione Abscondita, Milano, 2008, pag. 245.

9 Lorenzo Degli Esposti, *Operazioni (in arte e in architettura)*, Maggioli editore, Santarcangelo di Romagna, 2018.

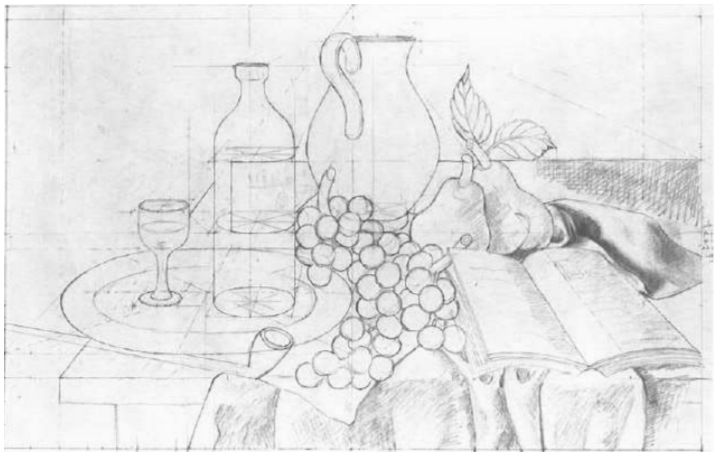
10 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001), pag. 15. Molto significativa la testimonianza della moglie Jeanne: «Per un certo periodo ci fu questa mania del *nombre d'or*, di studiare il modo di applicare la matematica alla pittura, come era stato fatto già con la musica. Gino aveva discussioni interminabili con Juan Gris e con Rivera, il pittore che ospitò Trotzsky a Città del Messico prima che lo assassinassero. Era un argomento che li appassionava moltissimo. Ognuno era interessato al lavoro degli altri e si cercava di essere sempre aggiornati sulle scoperte che mano a mano venivano fuori» in Marisa Vescovo (a cura di), *Gino*

Severini dal 1916 al 1936, Il Quadrante Edizioni, Torino, 1987.
11 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): «Abbiamo cercato l'originalità a tutti i costi, ma basandoci solo sulla fantasia e sul capriccio siamo approdati piuttosto all'eccentricità»; pagg. 19-20; «non si può costruire senza metodo, basandosi unicamente sugli occhi e sul gusto, o su vaghe nozioni generali» (pag. 16).
12 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): «creare un'armonia […] ricostruendo l'universo con l'estetica del numero e con lo spirito» (pag. 21).
13 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): «l'opera d'arte dev'essere "euritmica", cioè tutti i suoi elementi devono comporsi in un insieme, secondo un rapporto costante che obbedisca a certe leggi. Questa armonia viva, ottenuta con i rapporti grafici, si potrebbe definire equilibrio di relazioni, perché qui l'equilibrio non è il risultato di uguaglianze o di una simmetria come si intende oggi, ma nasce invece da un rapporto di numeri o di proporzioni geometriche, cioè da una simmetria di equivalenti, come la intendevano i Greci» (pag. 22).
14 Severini è tra i cinque firmatari del *Manifesto dei pittori futuristi* dell'11 febbraio 1910, insieme a Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, che sostituisce una prima versione a firma Boccioni, Carrà, Russolo, Bonzagni, Romani dello stesso febbraio 1910. L'11 aprile 1910 è pubblicato l'ulteriore manifesto *La pittura futurista. Manifesto tecnico* a firma Boccioni, Bonzagni, Carrà, Russolo e Severini, anch'esso quasi subito sostituito da una versione più ufficiale a firma Balla, Boccioni, Carrà, Russolo e Severini. Balla, pittore già molto noto e maestro a Roma degli stessi Boccioni e Severini, e quest'ultimo aderiscono al lancio del futurismo pittorico allestito da Boccioni, Carrà e Russolo.
15 Marcello Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Gino Severini, prima e dopo l'opera*, Electa Firenze, 1983; Jolanda Nigro Covre, *Note su Severini*, Cleup, Padova, 2005.
16 I miei approfondimenti della figura e dell'opera di Gino Severini, come meglio indicato nel prosieguo del testo, sono stati innescati da una rilettura di *Architettura della prima età della macchina* di R. Banham, in cui le ricerche dell'autore cortonese sono chiaramente individuate tra i nuclei tematici delle avanguardie. Ho affiancato lo studio dei testi di Severini con la rilettura di vari lavori di autori che si interessarono di proporzionamenti (Wölfflin, Wittkower, Panofsky, Ghyka, Hambidge, Le Corbusier, Rowe, per fare solo alcuni nomi), allargando progressivamente l'interesse sulla sconfinata bibliografia di questo argomento.
17 Gino Severini si trasferisce a Parigi nel 1906 attratto dal primato della città nel campo dell'arte, soggiornandovi per decenni (fino al 1935, per poi tornarvi definitivamente dopo la seconda guerra mondiale) e svolge cruciale funzione di connessione dei futuristi con le avanguardie parigine, favorendo un aggiornamento forzato dei compagni del movimento innanzitutto grazie al viaggio del 1911, patrocinato da Marinetti: «era assolutamente necessaria una loro visita a Parigi, affinché loro stessi vedessero le direzioni nelle quali si doveva operare» (parole di Severini tratte da Gino Severini, *La vita di un pittore*, Feltrinelli, Milano, 1983, riedita da Abscondita, Milano, 2008. L'edizione Feltrinelli unisce i volumi *Tutta la vita di un pittore*, Garzanti, Milano, 1946, riedita da Edizioni di Comunità, Roma/Ivrea, 1965, e *Tempo dell'Effort Moderne* edita da Vallecchi, Firenze, 1968, a cura di Piero Pacini. La biografia di Severini costituisce testimonianza molto preziosa del mondo artistico parigino degli anni Dieci e Venti e dei nessi con i movimenti italiani). Il viaggio dei futuristi a Parigi del 1911 è prodromico anche alla controversa esposizione parigina del febbraio 1912 nella galleria Bernheim-Jeune, esaltata dai futuristi (escluso Severini), criticata tra gli altri da Apollinaire su "L'Intransigeant" il 7 febbraio 1912.
18 R. Banham, *Architettura della prima età della macchina*, Christian Marinotti Edizioni S.r.l., Milano 2005, edizione italiana di *Theory and Design in the First Machine Age*, Elsevier Science Ltd, Kidlington, 1960.
19 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): "La questione delle proporzioni riassume in sé tutti i problemi di composizione e di costruzione. Si riallaccia ad essa quella concezione viva, dinamica dell'arte che ho sempre difeso fin dalle mie ricerche futuriste, e che si basa sull'interpretazione dell'universo secondo le leggi atomiche delle «vibrazioni» o «ondulazioni». Con le leggi matematiche dell'armonia si possono tradurre queste vibrazioni prima in numeri e in accordi, e poi in rette e curve, forme e colori" (p. 23).
20 Reyner Banham, op. cit.: «Sebbene lo sguardo ufficiale di quell'Italia fosse fissato troppo spesso sul passato romano, invece che sul futuro milanese, il piccolo ruolo dei Futuristi nella gerarchia contribuì a rendere possibile l'architettura progressiva, e anche a produrre alcune committenze negli anni Venti e Trenta – l'opera di Terragni a Como e dintorni essendo per certi versi una consapevole assunzione dell'eredità di Sant'Elia, ma imbevuta del linguaggio corrente dell'International Style che era stato creato in altri paesi» (p. 150). Oltre alla bibliografia specifica e ai rimandi nelle storie d'architettura, in merito ai legami tra Futurismo e architettura si può ancora considerare il n. 4-5 di "Controspazio" dell'aprile-maggio 1971.
21 Per i rapporti in architettura tra Novecento e Razionalismo si rimanda, tra le altre fonti, al n. 81 di "Edilizia Moderna", del 1963, redatto da Guido Canella e Vittorio Gregotti.
22 La figura di Franco Ciliberti nei rapporti tra gli artisti astratti milanesi e comaschi, secondo Futurismo e architetti razionalisti lariani, in primis Terragni, è trattata approfonditamente nel libro di Elena Di Raddo, *Alle origini di una nuova era. Primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine, 2020. Per un esame più generale dei rapporti tra architetti razionalisti e artisti astratti si considerino gli studi di Luciano Caramel, per esempio l'approfondito catalogo della mostra a sua cura *L'Europa dei razionalisti*, Electa, Milano, 1989, e quelli di Mario Di Salvo, tra cui l'elegante pubblicazione *Lo spazio armonico*, Associazione Gianmario Beretta per la lotta contro l'infarto, Como, 1987 e 2010. In merito ai valori spirituali nell'opera di Severini si segnala inoltre Cecilia De Carli, *Dal Platonismo pitagorico al neo-tomismo maritainiano. Gino Severini: pittura murale nelle chiese della Svizzera romanda (1924-1934)* in Luciano Caramel (a cura di), *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi decenni del Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2011.
23 Carlo Carrà, *Parlata su Giotto*, in "La Voce", 31 marzo 1916; Carlo Carrà, *Paolo Uccello costruttore*, in "La Voce", 30 settembre 1916. Il recupero di Carrà è più orientato verso la figurazione dei primitivi, verso la loro pienezza volumetrica – si considerino anche le relazioni con l'opera di De Chirico (*Il ritorno al mestiere*, in "Valori Plastici", n. 11-12, 1919; *Classicismo pittorico*, in "La Ronda", n. 7, 1920) – mentre l'interesse di Severini si concentra sulle tecniche e convenzioni della rappresentazione.
24 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): "Con questi «mezzi» eterni, basati sulle eterne leggi del numero, ogni epoca ha potuto creare il suo stile" (pag 17).
25 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): pag. 17.
26 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): pagg. 66-67.
27 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): pag. 67.
28 Dalla trascrizione de *La Divina Proporzione ed altri rapporti d'armonia* pubblicata in Gino Severini, Paolo Pacini (a cura di), op. cit., pag. 211.
29 Matila Ghyka, *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le development de la civilisation occidentale*, Parigi, 1931.
30 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): "… come principi ispiratori le leggi eterne delle costruzioni: quelle leggi su sui si fonda l'arte di tutti i tempi, il che non ha mai impedito a un'epoca di essere diversa dalle altre" (pag. 16).
31 Luigi Moretti, *Forme astratte della scultura barocca*, in "Spazio" n. 3, 1950; *Discontinuità dello spazio in Caravaggio*, in "Spazio" n. 5, 1951.
32 Peter Eisenman con Elisa Iturbe, *Lateness*, Princeton University Press, Princeton, 2020.
33 Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Amburgo, 1927.
34 Dalla trascrizione de *La Divina Proporzione ed altri rapporti d'armonia* pubblicata in Gino Severini, Paolo Pacini (a cura di), op. cit., pagg. 211-213.
35 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): «Quando un pittore, dipingendo dal vero o in studio, continua a rifare il quadro finché non ottiene un'armonia gradevole da vedere; quando cioè, seguendo il metodo empirico di Cezanne, toglie una cosa sulla sinistra del quadro per aggiungerla a destra, ecc., questo pittore, anche se raggiunge un equilibrio, lavora secondo lo spirito? Francamente, credo di no. […] Alla base di questa falsa concezione del "lavorare secondo lo spirito" c'è un altro errore gravissimo, di cui non so bene l'origine, ma che ha pesato molto sulla direzione sbagliata presa da tanti pittori moderni. Questo errore, che anch'io ho commesso e di cui sul mio onore devo fare ammenda, consiste nella convinzione che per creare secondo lo spirito si debba rappresentare la realtà come è, e non come appare» (p. 33).
36 prima pubblicazione su "L'Esprit Nouveau", Parigi, novembre 1921-gennaio 1922; ed. italiana in Gino Severini, *Ragionamenti sulle arti figurative*, Editore Ulrico Hoepli, Milano, 1936.
37 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): p. 36.
38 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): p. 37.
39 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): "Studiandosi il canone generale di Vitruvio, che è servito a Dürer, a Leonardo e a tanti altri, e conoscendo le regole dell'armonia, ogni pittore può farsi delle basi, che poi perfezionerà con l'esperienza personale, provando e controllando dal vero. Devo dire che è nella ricerca e nella scelta di nuovi rapporti e nuove proporzioni che il pittore può manifestare la sua personalità, soddisfare il suo bisogno d'originalità e creare nuove armonie" (p. 54).
40 Manfredo Tafuri, *Il soggetto e la maschera. Una introduzione a Terragni*, in "Lotus" n. 20, settembre 1978.
41 Daniele Vitale, *Lo scavo analitico. Astrazione e formalismo nell'architettura di Giuseppe Terragni*, in "Rassegna" n. 11, settembre 1982.
42 Antonino Saggio, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Gius. Laterza & Figli S.p.a., Roma-Bari, 1995, 2004.
43 Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press, Inc., New York 2003; ed. italiana *Giuseppe Terragni: trasformazioni, scomposizioni, critiche*, Quodlibet, Macerata, 2004.
44 Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques*, op. cit., (pag. 195).
45 Si considerino le analisi dei due edifici illustrate nel pluridecennale lavoro pubblicato in *Giuseppe Terragni: Transformations, Decompositions, Critiques* op. cit.
46 Peter Eisenman, *The Formal Basis of Modern Architecture*, Lars Müller Publishers, Baden, 2006 (fac simile); ed. italiana *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2009.
47 Una esauriente trattazione delle modalità lecorbusiane è in Ernesto d'Alfonso, *L'antico, il moderno, il classico*, Altralinea Edizioni, Firenze, 2015. Nel modo 3 è illustrata una possibile sovradeterminazione, tra un'architettura originata da volume/gioco di volumi (modi 1 e 2) e un'architet-

tura originata dal telaio.
48 Colin Rowe con Robert Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, in "Perspecta", Vol. 8, 1963.
49 Si consideri ad esempio: Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*, in "Architectural Review", marzo 1947.
50 Si consideri ad esempio: Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, Academy Editions, Londra, 1962; ed. italiana *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Giulio Einaudi editore s.p.a., Torino, 1964.
51 Pensiamo agli impaginati in Le Corbusier, *Vers un architecture*, Cres, Parigi, 1923.
52 Si leggono in Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione Triennale 1951*, Electa, Milano, 2007 alcune sorprendenti parole attribuite a Le Corbusier: «Io, che sono sia un teorico che un professionista, spesso mi confronto con i miei disegnatori che mi dicono: 'Ma questo non è fatto in base al Modulor', e io rispondo: 'Il Modulor, me ne infischio!'» (p. 64).
53 Margherita d'Ayala Valva ha ricostruito gli studi sul colore e sulla sua preparazione di Severini, pubblicandone anche quaderni e taccuini in *Dal frammento al trattato. Gino Severini: trascrizioni, ricette e note tecniche, progetti di opere*, Edizioni della Normale, Pisa, 2018.
54 Valerio Paolo Mosco, *L'ultima cattedrale*, Sagep Editori, Genova, 2015.
55 Dalla trascrizione de L*a Divina Proporzione ed altri rapporti d'armonia* pubblicata in Gino Severini, Paolo Pacini (a cura di), op. cit., pag. 208.
56 Stefania Pasti, *Giulio dei Medici e l'Apocalypsis Nova: una fonte per i quadri di Raffaello e Sebastiano del Piombo per la cattedrale di Narbonne*, in "Bollettino dei monumenti, musei e gallerie pontificie", n. XXX-2012, Edizioni Musei Vaticani, Città del Vaticano, 2012, pagg. 103-152.
57 Tra cui Heinrich Wölfflin, *L'Arte classica. Introduzione al Rinascimento italiano,* Bruckmann, 1899; Pierluigi De Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*, Rizzoli, 1966.
58 Si veda il catalogo a cura di Achim Gnann della mostra *Raphael* tenutasi all'Albertina nel 2017, Hirmer Verlag, 2018.
59 Gino Severini, *Dal Cubismo al Classicismo* (ediz. it. 2001): p. 105.
60 Armando del Fabbro, *Il progetto razionalista. Indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*, Mucchi Editore, Modena, 1993.
61 Alberto Sartoris, *Tempo dell'architettura. Tempo dell'arte. Cronache degli Anni Venti e Trenta*, Fondazione Adriano Olivetti, 1990, pagg. 39-40. L'articolo *Avvenire del funzionalismo*, apparo originariamente sul primo numero di "Quadrante" (1933), è qui ripubblicato in forma aggiornata come terzo capitolo del libro. In merito ai rapporti Severini-Sartoris, sono stati preziosi i dialoghi con Enrico Maria Ferrari; si segnala inoltre Maria Elena Versari, *Razionalismo mediterraneo. Mito, colore e progetto in Alberto Sartoris*, Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia Serie IV, Vol. 2, No. 1 (1997); ulteriori informazioni sono infine state cortesemente fornite da Salvatore Aprea, Direttore Archives de la Construction Moderne, EPFL.
62 Carlo Belli firma una nota nel catalogo della mostra di Severini a Roma nel 1977, riferendosi alla prima edizione italiana del *Du Cubisme au Classicisme*. Nell'Archivio Severini depositato presso il Mart di Trento e Rovereto è documentata la consegna da parte di Severini di una copia di *Du Cubisme au Classicisme* a Belli nel 1930, nell'ambito delle interlocuzioni per la successiva pubblicazione del 1936 citata da Belli. Per ricostruire le complesse relazioni personali tra astrattisti e razionalisti è di grande interesse la lettura di Carlo Belli, *Interlogo*, Sapiens Edizioni, Milano, 1990, nonché il catalogo della mostra *Anni creativi al "Milione" 1932 1939*, Silvana Editoriale, Milano, 1980.
63 Carlo Belli, *Al tempo di KN*, Archivio Belli, MART, Rovereto, pubblicato in Gino Severini, Elena Pontiggia (a cura di), op. cit., nella postfazione della curatrice *Classicità e pitagorismo in Gino Severini*, pag. 129.



Gino Severini, tracciato per Natura morta, 1919.



Gino Severini, disegno preparatorio per Natura morta con brocca marrone, 1920.

ArcDueCittà

Numero 10
settembre 2021

Direttore:
Ernesto d'Alfonso

Redazione:
Lorenzo Degli Esposti
Matteo Fraschini
Ariela Rivetta
Michele Sbacchi

Progetto grafico:
Marianna Sainati

Segretaria di redazione:
Annalisa Di Carlo

© Arcduecittà s.a.s. - 2014
Milano +39 02 33106742
redazione@arcduecitta.it
www.arcduecitta.it

Autorizzazione del Tribunale
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online
ISSN 2384-9096
Website: http://www.arcduecitta.it/

euro 8