



Comitato Scientifico / Scientific Advisory Board

Atxu Aman - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Roberta Amirante - Università degli Studi di Napoli Federico II
Pepe Ballestreros - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid
Guya Bertelli - Politecnico di Milano
Pilar Chias Navarro - Universidad de Alcalá
Christian Cristofari - Institut Universitaire de Technologie, Università di Corsica
Antonella di Luggo - Università degli Studi di Napoli Federico II
Agostino De Rosa - Università IUAV di Venezia
Alberto Diaspro - Istituto Italiano di Tecnologia - Università di Genova
Newton D'souza - Florida International University
Francesca Fatta - Università Mediterranea di Reggio Calabria
Massimo Ferrari - Politecnico di Milano
Roberto Gargiani - École polytechnique fédérale de Lausanne
Paolo Giardiello - Università degli Studi di Napoli Federico II
Andrea Giordano - Università degli Studi di Padova
Andrea Grimaldi - Università degli studi di Roma La Sapienza
Hervé Grolier - École de Design Industriel, Animation et Jeu Vidéo RUBIKA
Michael Jakob - Haute École du Paysage, d'ingénierie et d'architecture de Genève
Carles Llop - Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés-Universitat Politècnica de Catalunya
Areti Markopoulou - Institute for Advanced Architecture of Catalonia
Luca Molinari - Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli
Philippe Morel - École Nationale Supérieure d'Architecture Paris-Malaquais
Carles Muro - Politecnico di Milano
Élodie Nourrigat - École Nationale Supérieure d'Architecture de Montpellier
Gabriele Pierluisi - École Nationale Supérieure d'Architecture de Versailles
Jörg Schroeder - Leibniz Universität Hannover
Federico Soriano - Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
José Antonio Sosa - Escuela Superior de Arquitectura, Universidad de Las Palmas
Marco Trisciuglio - Politecnico di Torino
Guillermo Vázquez Consuegra - architect, Sevilla

Curatore GUD 13 / Editor GUD 13

Alessandro Canevari

Direttore scientifico / Scientific Editor in chief

Valter Scelsi - Università di Genova

Direttore responsabile / Editor in chief

Stefano Termanini

Comitato di indirizzo / Steering Board

Maria Linda Falcidieno, Andrea Giachetta,
Enrico Molteni, Maria Benedetta Spadolini, Alessandro Valenti

Comitato editoriale / Editorial Board

Maria Elisabetta Ruggiero (coordinamento/coordinator)
Nicola V. Canessa, Alessandro Canevari, Chiara Centanaro, Gaia Leandri,
Luigi Mandraccio, Beatrice Moretti, Michela Scaglione, Davide Servente

Revisione testi / Texts Editing

Luigi Mandraccio, Alessandro Canevari

Progetto grafico / Graphic Design

Davide Servente, Beatrice Moretti

Impaginazione / Layout

Chiara Centanaro

Editore / Publisher

Stefano Termanini Editore,
Via Domenico Fiasella, 3, 16121 Genova
Autorizzazione del tribunale di Firenze n. 5513 in data 31.08.2006

NOTA EDITORIALE

Capita all'architettura di inseguire l'illusione dell'«occhio innocente», ha scritto, nella call di GUD 13 «Anàmnesis», Alessandro Canevari, che lo ha curato, tenendolo sapientemente in bilico fra le due categorie archetipiche del «vecchio» e del suo recupero e del «nuovo» (o della sua illusione) senza regole e freni. E, invece, l'occhio innocente non puoi inseguirlo perché non c'è, Platone l'aveva già compreso. Come accade per il giovane schiavo interrogato da Socrate nel *Menone*, conoscere non è altro che ricordare, fare è rifare. Dare forma è cercare conferma della vitalità – o della permanenza – delle forme: lo è per la tradizione, per la civiltà; lo è per la società così come per l'individuo.

Dopo il bivio che si apre di qui innanzi, su uno dei due rami, l'eroe è l'*artista*, colui che aspira a mettere la propria firma sull'opera che ha appena concluso. Lo affermava Eugenio Garin, descrivendo il passaggio dal Medioevo al Rinascimento, e lo spiegava con formula perfetta, in un libro celebre e insuperato (*L'Umanesimo italiano*, Laterza, 1958): prima, nel Medioevo, la «verità è così staccata dalla personalità storica di un filosofo [così come di qualsiasi altro uomo d'ingegno], che importa pochissimo il veicolo terreno attraverso il quale si è manifestata. Non importa l'uomo, quell'uomo: importa un pensiero, a cui il mutar nome è meramente accidentale». Poi, nell'Umanesimo, guardandosi indietro, ovvero ravvivando la memoria degli antichi, si apprende a commisurarsi con i modelli illustri del passato e, nel rapporto con quelli, si impara a distinguere sé stessi, così da appropriarsi di «tempo e memoria, e senso della creazione umana e dell'opera terrena e della responsabilità». I quasi anonimi miniaturisti Oderisi da Gubbio e Franco da Bologna, che Dante cita nel canto XI del *Purgatorio*, niente hanno a che fare con i pittori che – come racconta Benvenuto da Imola, tra i primi commentatori della *Commedia* – cominciando a firmare le proprie opere, lasciano la condizione di «*parvi artificies*» e diventano artisti, orgogliosi del proprio nome, al pari di chierici e letterati. Non è questione soltanto di originalità e non nel significato che la parola avrà poi. L'artista rinascimentale continua a lavorare nel solco di una tradizione condivisa, senza alcuna volontà di separarsene e perfezionando tipi noti. Per ora, anzi, è più questione di status. Alla firma, in calce alla pala, esposta sull'altar maggiore, segue l'autoritratto. Con esso, l'artista del Rinascimento – scrive André Chastel – si stacca dalla folla, esce dallo «stato artigianale debitamente accettato» e ostenta una condizione di ««virtuoso» che sfugge all'oscurità» (*Uomo del Rinascimento*, Laterza, 1988: 267). Tanto quanto il letterato fa il filologo, l'architetto diviene archeologo per riscoprire l'arte antica (e, riscoprendo quella, per *inventare*), studia la matematica e la prospettiva. Come Leon Battista Alberti, di cui nel presente numero scrive Alberto Giorgio Cassani, l'architetto lascia la prassi corporativa anonima del capomastro medievale. A Luciano Laurana, che Federico da Montefeltro, nel 1468, lega a sé per la costruzione del palazzo d'Urbino, la patente ducale riconosce doti «di ingegno et di virtù, e massime di quelle virtù che sempre sono state in prezzo appresso gli antichi e i moderni, come è la virtù dell'architettura fondata in l'arte dell'aritmetica e geometria, che sono delle sette arti liberali e delle principali». Da quel punto in poi, l'architettura non è più semplice pratica, ovvero *ars mechanica* che si alimenta di memoria e ripetizione di altre pratiche, precedenti e più antiche. Si fonda, e ora in maniera «contrattuale», quindi ufficiale, sulla matematica; questo legame la mette al pari delle arti liberali. L'architetto diventa l'«uomo completo descritto da Pico, fatto per dominare la natura», colui

che dimostra «la nobiltà dello spirito umano» e che, esercitando la ragione organizzatrice, aspira a rendersi «*deus in terris*» (André Chastel). Al tempo stesso, questo «artefice del disegno» e dell'architettura che diviene artista, è libero di innovare: dotato, al pari dei poeti e dei pittori, di *quidlibet audendi potestas*, il nuovo artista-autore, sia esso pittore, scultore o architetto, dal Rinascimento in poi, ha nel suo empireo valoriale il diritto-dovere di infrangere schemi e regole. Scriveva Pietro Bembo, riferendo un pensiero di Giovanni Bellini, che il moderno pittore (e vale per l'artista in toto) può e deve «vagare a sua voglia».

Se dunque il mito dell'artista-creatore ha generato, dall'Umanesimo in poi e sempre più, la nevrosi del «nuovo», spingendo la modernità verso il miraggio della *tabula rasa* e l'illusione dello sguardo vergine, i contributi raccolti in questo numero di GUD riconsegnano nelle mani del lettore la lente della prudenza. La creazione dal nulla – scrivono gli autori di GUD 13 – è mera ideologia. Creare è inevitabilmente *ri-creare*, e l'anàmnesis, lungi dall'essere abbandono nostalgico al passato, è atto critico e attivo, che irrompe nel presente con forza consapevole, quando non, addirittura, eversiva. La ricerca deve fare i conti con la persistenza del passato e con il vano tentativo di una fuga che coincide con l'oblio.

È così. C'è anche l'oblio. È sull'altro ramo del bivio. Perciò, fra i tanti eroi sulle rotte obbligatorie dell'anàmnesis, non sarà stonato citare un antieroe, che si fa largo nella cultura occidentale con una contrastante dignità – colui che aspira a dimenticare, per rifare, come destatosi a nuova infanzia. L'archetipo di questo antieroe, che è tanto «romantico» quando solitario, non è un qualunque figlio epigono di Rousseau, in cerca del «buon selvaggio», ma il Paul Gauguin che fa di questa ricerca negativa l'atto epistemologico che precede – con una nuova, urgente necessità – l'effetto artistico. Quello di Mario Vargas Llosa, bellissimo nella sua ricostruzione storica e immaginaria, fugge agli antipodi per rimparare a guardare. Sente che la civiltà e il suo troppo guardare lo hanno reso cieco. Per «far l'arte», capisce, occorre dimenticare: «pulirsi gli occhi cisposi [...] fuggire da Parigi», abbandonare alla sua fatale decadenza la città-mondo che tutto ha veduto, la summa asfissiante del *dejà-vu* che l'incrosta. Per ridare verginità allo sguardo, occorre disimparare lingua e grammatica, dimenticare la storia, perdere la memoria di tutto ciò che si è visto. C'è una cecità – dice Vargas Llosa di Paul Gauguin così come potremmo dire noi, oggi, dell'*homo videns et mediaticus* che siede solitario sulle nostre panchine e popola gli scompartimenti dei nostri treni – che deriva dal troppo aver visto, una sordità di cui l'aver troppo ascoltato è causa. Per Vargas Llosa il viaggio di Paul Gauguin è simile a una *queste* cavalleresca e regressiva, volta a riprendersi il senso originario delle cose. Viaggio all'indietro e quasi ipnotico, perché, nel mito tanto quanto nell'ontogenesi, l'occhio innocente non può che appartenere a quel prima a cui i ricordi non si estendono. È dietro di noi, fa parte del tempo in cui guardavamo e ancora non avevamo appreso a vedere. Capisce Gauguin che ci vuole una nuova vita, posta «sotto altri cieli», ove sia possibile «creare, non imitare [...] osare tutto» nello «sforzo di creare mondi diversi da quello reale» (*Il paradiso è altrove*, Einaudi, 2003: 61-62; 221); che – nella ricostruzione di un altro grande scrittore, W. Somerset Maugham – per rigenerare il mondo con l'arte, per farne il *Paradise Lost*, la cui nostalgia ci punge acuta, occorre imparare a contemplarlo come agli inizi del mondo, quando il «senso terrificante dell'infinità dello spazio e dell'eternità del tempo» ti mostrava «l'uomo nella nudità dei suoi istinti primordiali, e ti sentivi spaventato, perché vedevi te stesso» (*La luna e sei soldi*, BUR, 1988: 241).

ANÀMNESIS.

LA LEGGE DELL'ORIGINE

Alessandro Canevari

Originality is not absolute beginning but a form of return: to create is always to re-create. The governing image is the night sky as archive, where the light of long-dead stars still reaches us and incommensurable pasts converge on a single instant of vision. There is no innocent eye; every perception is already a recognition, every form a kind of *déjà-vu*. Anamnesis – recollection – names this condition, in which the seemingly new is the resurfacing of what was never truly lost.

The argument advances through three movements, each a distinct vantage on the same thesis.

Riverbero diagnoses the peculiarly modern compulsion to begin from nothing – the cult of the *tabula rasa* and of an authorship forever inaugurating itself. Restoring the older sense of *inventio* as finding rather than fabricating, reading modernity with Voegelin as a secularized eschatology, and recalling Goodman's making-is-remaking, it shows how twentieth-century architecture proclaimed rupture while covertly practising the ceaseless transformation of the inherited.

Interferenze reconstructs the epistemology of return. With Serres, every form has three ages – apparition, reactivation, and the retroactive judgement of what in it was essential – so that the past is not retrieved but produced, fabricated anew whenever a form re-enters play. Foucault's library-born imagination, Plato's recollecting slave and Gadamer's pleasure of recognition converge: to recognize is to see more, to see otherwise. Between us and the origin lies a field of interference, not a taut thread.

Sopravvivenze follows the migration of forms themselves. With Warburg's surviving images and Didi-Huberman's anachronic time, it shows how forms bear more memory than the eye that meets them – while Starobinski's melancholy shadows whoever carries more time than can be borne. Through Valéry, Pérez-Gómez, who dates to around 1800 the divorce of number from symbol, Rykwert and Vesely, it reconceives architecture as anamnesis: the search for an order longed for yet never attained, and generative for that very reason. To build is always to rebuild; the origin lies ahead of us, refashioned by every work.

Ursprung ist das Ziel.
Karl Kraus

Il cielo notturno è il più paziente degli archivi. La luce che ci raggiunge è quasi sempre vecchia. Certe stelle che crediamo di vedere sono spente da millenni, e ne vediamo il fantasma; altre ardono ancora, ma ci appaiono come furono, non come sono. Tempi incommensurabili convivono in un solo istante sulla nostra retina senza sapere nulla l'uno dell'altro. Lo sguardo che si leva verso l'alto raccoglie una pluralità incoerente di passati che continuano a giungerci. Così funziona ogni nostro vedere. Anche quando crediamo di guardare il presente – un edificio appena terminato, una forma mai vista – riceviamo luce di stelle lontane, precedenti e tipi che ci giungono da distanze temporali che ignoriamo di attraversare. Non esiste occhio innocente¹. Ogni percezione è già un riconoscimento; ogni visione, un *déjà-vu* che ignoriamo di avere. È già anàmnesi: riconoscere come nostro ciò che non abbiamo mai imparato e crediamo di incontrare per la prima volta. Un sapere che ci raggiunge come la luce di una stella estinta.

I. Riverbero

La modernità ha preteso il contrario. Ha sognato l'occhio vergine di Ruskin, che vede il mondo come al primo mattino della creazione, la *tabula rasa*, gli inizi assoluti, il culto di un'autorialità che ogni volta ricomincia da zero. Ne è nata una nevrosi squisitamente moderna: l'obbligo di essere originali, l'angoscia di inaugurare. Un'ansia ignota alle età precedenti, per cui il nuovo è variazione e ritrovamento, mai frattura. Ma non tutti l'hanno patita come una condanna. Aldo Rossi annotava nei *Quaderni azzurri*: «Certo, ora mi sembra tutto già visto». (Rossi, 1979: 46) In quel «già visto» – che la modernità vive come condanna e fine della possibilità – si nasconde rovesciata un'altra realtà, che l'originale non coincide con il nuovo, e forse non vi ha mai coinciso. Questo è il varco da attraversare. Il «già visto» non è una malattia dell'immaginazione, ne è la condizione. E l'originalità, lungi dall'essere un balzo in avanti, è semmai un ritorno, una prossimità rinnovata all'origine.

L'idea che originalità significhi inizio assoluto è un'invenzione recente, databile; un'eresia. Per millenni il termine *inventio* non designava la creazione dal nulla. Nominava il dissotterrare ciò che il tempo aveva sepolto. I Greci dicevano εὑρησις, *héuresis*, rinvenimento. E la parola dice esattamente il contrario di ciò che le facciamo dire oggi. *Invenire*, alla lettera, è imbattersi in qualcosa che è già lì, non produrlo. Per questo la retorica antica poneva l'*inventio* come prima operazione. Gli argomenti si reperivano nei *loci*, dove le forme del discorso giacciono in attesa di essere riprese. Inventare è andare a prendere, dunque. Così ogni opera nasceva addossata a quelle che l'avevano preceduta, conservandole nell'atto di trasformarle, riattivando un fondo comune che nessuno pensava di poter azzerare. La modernità ha spezzato questo ponte, trasformando in patologia ciò che le epoche precedenti vivevano senza contraddizione.

La diagnosi più affilata del moderno giunge da un filosofo che di architettura non si occupò mai. Eric Voegelin legge l'intera parabola del moderno, fino ai suoi esiti totalitari, come una deriva gnostica: l'impazienza di fronte alla tensione irrisolvibile tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere, la pretesa di chiuderla costruendo il compimento qui e ora. La chiamava «immanentizzazione dell'eschaton», la promessa di un paradiso fabbricabile. (Voegelin, 1952: 163, 188)

Trasposta dalla politica alle forme, rivela nel culto moderno dell'inizio assoluto un'escatologia secolarizzata. Non è il ricominciare in sé a essere sospetto. Voegelin riteneva che il desiderio di *tabula rasa* fosse legittimo, persino necessario, quando i simboli di una civiltà entrano in crisi, e che protestare contro ogni nuovo inizio in nome della tradizione sia soltanto «un sintomo di sterilità spirituale»². (Voegelin, 1978 [1966]: 34) La deriva comincia altrove. Quando il nuovo inizio smette di essere risposta a una crisi e diventa pretesa palinogenetica. Quando l'artista, vestendo i panni di uno gnostico dell'estetica, crede di abolire il tempo, e l'architetto di azzerare la storia e ricostruire il mondo dalla sola soggettività dell'io. È la differenza tra chi inaugura sapendo di raccogliere un'eredità in crisi, e chi inaugura illudendosi di *creare* dal nulla. Voegelin, che si rifiutò sempre di essere incasellato – comunista e fascista, gesuita e ateo, ogni volta la *bête noire* del critico di turno –, a questa illusione non opponeva alcun ritorno all'ordine bensì un lavoro di recupero. La sua stessa anamnesi è un esercizio di *recapture*: ritrovare le esperienze sepolte che restano «forze viventi» nella coscienza presente. (Voegelin, 1978: 13) Nessuna difesa del passato, semmai riattivazione contro l'oblio che la modernità spaccia per libertà.

Su un versante opposto, donde ci si aspetterebbe la freddezza del filosofo analitico, Nelson Goodman approda alla stessa conclusione con una formula che possiede il nitore spiazzante di un *koan*: «il fare è un rifare». I mondi non si fabbricano dal nulla, scrive, «ma da altri mondi». (Goodman, 1978: 6) Si parte sempre da qualcosa di cui già si dispone: una vecchia versione alla quale restiamo «ben inchiodati» finché non troviamo la determinazione e la capacità di fabbricarne una nuova. (Goodman, 1978: 97) La creazione *ex nihilo* è un'illusione teologica travestita da estetica. Per questo Goodman lascia «la ricerca di un cominciamento universale o necessario» alla teologia. (Goodman, 1978: 7) Non c'è prima pagina che non sia, in segreto, una seconda stesura.

Vale per la metafisica e la matematica; ma vale, in modo persino più imbarazzante, per l'architettura. Quella del Novecento, dei pionieri della modernità, che dell'originalità avevano fatto la propria bandiera. Il secolo che proclamava la rottura con ogni passato è quello che più ha mentito a sé stesso. I suoi maestri predicavano l'inizio assoluto e praticavano, sottotraccia, la trasformazione incessante dell'esistente. L'architetto d'avanguardia veste i panni del profeta, si fa sacerdote, eletto a condurre la società verso l'età radiosa, persuaso di «guidare la massa dove la massa non sarebbe potuta andare da sé». (Milne, 1980: 529) Il verbo profetico nasconde però un prestito. Lo schema deriva, pressoché intatto, dai suoi predecessori – gli avi romantici, con il loro culto dell'eroe – travestito da igiene, efficienza, funzione. L'utile diventa culto, la tecnica suo catechismo. Intanto l'architettura, spogliata di ornamenti, si proclama via del Vero. E mentre giura di aver abolito ogni mito, ne fonda uno: quello di sé stessa.

Un territorio che Amanda Reeser Lawrence ha esplorato in modo sistematico, mostrando come dietro la retorica moderna dell'invenzione si nasconda sempre un lavoro di ripresa. L'opera che si erge ad apripista, ostentando di rompere col passato, in realtà lo rifà, lo sposta di qualche grado nel nostro immaginario. Persino la firma più riconoscibile – la cifra che dovrebbe, eroica, garantire l'irripetibile – si rivela fatta di ripetizione e di ritorno. Mies, che alla febbre del *nuovo* preferiva il *buono*, ripeteva imperturbabile le sue griglie di acciaio e vetro come si declina una Verità. Gehry, più prossimo all'oggi, è caduto nella trappola suo malgrado. Nel rifiuto stesso di ripetersi³ ha finito per diventare il marchio di sé stesso, crucciandosene con una battuta divenuta celebre: «*I've been geniused to death*».⁴

Si chiude così, per un'altra via, il cerchio aperto da Rossi. Gehry teme il «già visto» come una resa, e proprio per questo vi ricade senza accorgersene. Rossi, invece, aveva guardato più lontano. Non ancora trentenne, leggendo Loos, riconosceva che il singolo – e dunque l'architetto – non può *creare* una forma: questa nasce semmai da «una collaborazione inconscia degli individui che costituiscono un intero ciclo culturale». (Loos, cit. in Rossi, 1959: 7) Il suo «tutto già visto» non era una resa. Nominava ciò che la modernità si ostina a rimuovere: che *creare* non è *cominciare*. L'equivoco che Gehry subisce, Rossi lo aveva già rovesciato. Ciò che in lui fu intuizione si può fare principio, se il ritorno, invece di subirlo come condanna, lo si riconoscesse come la forma propria del pensiero. Nietzsche riconosce questo bivio. Il demone de *La gaia scienza* striscia «furtivo nella più solitaria delle tue solitudini» e annuncia il ritorno di ogni cosa, «mai niente di nuovo»: o lo maledici, o lo benedici come un dio. Torna l'uguale. Ma a chi sa accoglierlo «fa subire una metamorfosi»: riconosciuto, lo stesso ritorno lo si rende altro. (Nietzsche, 1882: §341) Ma per farne un metodo, non solo un destino, occorre un altro maestro, uno che del ritorno ha fatto un dispositivo conoscitivo ben più fecondo della nostalgia.

II. Interferenze

In *Les anamnèses mathématiques* Michel Serres smonta l'illusione più tenace, ovvero che la storia di un sapere sia un fiume continuo. Non è così. La storia della matematica – la più pura e rigorosa delle scienze – è una «trama sempre interrotta, discontinua», fatta di salti, dimenticanze attive, strappi e riprese improvvise. (Serres, 1967: 10) Non conserva tutto, «filtra la sua eredità piuttosto che assumerla nella sua totalità». (Serres, 1967: 29) Ricorda solo ciò che le serve a diventare più rigorosa; il resto lo sedimenta, salvo riattivarlo all'improvviso quando un nuovo linguaggio glielo rende leggibile.

Ogni forma, ogni idealità, scrive Serres, ha almeno tre età: l'età della sua *apparizione* nella tradizione; l'età della sua *riattivazione*, quando un sistema nuovo le conferisce un senso che prima non aveva; e l'età *ricorrente*, quella del giudizio contemporaneo che decide, retroattivamente, che cosa in quella forma fosse essenziale. (cfr. Serres, 1967: 9)

Una triplicità che rovescia ogni nostra intuizione sul tempo. Il passato non è dietro di noi in attesa di essere ricordato; è *prodotto* ogni volta che una forma torna in gioco. L'anamnesi non ritrova l'origine. La fabbrica. Una riattivazione retroattiva; necromanzia epistemica. Ogni invenzione convoca i propri antenati, li travisa, li costringe a parlare una lingua che non era la loro. E non li riporta intatti. Li traduce, li mappa l'uno sull'altro come dialetti di una lingua-madre ritrovata. (cfr. Serres, 1967: 31-32) Così Serres ci traghetta fuori dall'ultimo mito rimasto, speculare a quello dell'originalità: la continuità. Nemmeno nella sua forma più alta – l'*Aufhebung* di Hegel, in cui il passato è conservato solo perché superato, momento di una sintesi teleologica che lo oltrepassa – quella continuità resiste: qui l'origine, lungi dall'essere superata, è richiamata alla presenza come tale, ricorrenza discontinua, non progresso. Tra noi e l'origine c'è un campo di interferenze, non un filo teso. E, per dirlo, volge lo sguardo al cielo:

ormai sappiamo che il rigore e la purezza sono in divenire allo stesso modo delle stelle che nascono, invecchiano e muoiono nella loro nova, lasciando residui che popolano gli universi-pattumiere. La teoria è una storia, la purezza ha un tempo proprio, così come la cosmologia ha ormai la sua cosmogonia. (Serres, 1967: 37)

Serres osserva il cielo come osserva il sapere. Le luci che lo raggiungono sono «informazioni incoerenti o aleatorie» sul suo tempo, «l'infinito confondersi delle tracce cronologiche», che mantiene vivi «due, tre, n elementi anacronistici». (Serres, 1967: 37) Il cielo e il sapere sono entrambi luoghi in cui il presente è in contatto fulmineo con una pluralità di passati, ciascuno con la propria distanza e la propria luce. Alcune di stelle vive, altre di stelle spente, indistinguibili a occhio nudo.

C'è un luogo, sulla Terra, dove questa stessa esperienza si ripete a occhi bassi anziché levati: la biblioteca, calco terrestre dell'astronomia di Serres. Michel Foucault, leggendo *La Tentation de saint Antoine* di Flaubert⁵, si accorge che il XIX secolo aveva scoperto uno «spazio dell'immaginazione di cui le età precedenti probabilmente non avevano sospettato la potenza». (Foucault, 1967: 10) Il fantastico moderno, riflette, non nasce più dalla notte, dal «vuoto spalancato davanti al desiderio»: nasce dal suo contrario, dalla veglia, dall'erudizione, dall'«attenzione sempre vigile». (Foucault, 1967: 10) Nasce «dalla superficie nera e bianca dei segni stampati, del volume chiuso e polveroso che si apre su un volar via di parole obliate». (Foucault, 1967: 10) Una rivoluzione silenziosa dice dell'immaginazione ciò che Serres diceva del rigore. L'immaginario, secondo Foucault, «si inserisce tra il libro e la lampada».

Non si ha più il fantastico nel proprio cuore; non lo si attende più dalle incongruità della natura; lo si attinge all'esattezza del sapere; la sua ricchezza attende tra i documenti. Per sognare, non bisogna chiudere gli occhi, bisogna leggere. (Foucault, 1967: 10-11)

Righe da incidere sull'architrave di ogni biblioteca, e di ogni studio di architettura. Ribaltano la mitologia romantica della creazione: l'immagine vera è conoscenza. Non si genera «contro il sapere, per negarlo o compensarlo»; si costituisce «tra i segni, da libro a libro, nell'interstizio delle ripetizioni e dei commentari». (Foucault, 1967: 11) Il chimerico – l'irripetibile, il nuovo – può raggiungerci solo attraverso «il rumore assiduo della ripetizione». È, conclude a diagnosi della modernità intera, «un fenomeno da biblioteca». (Foucault, 1967: 11)

Le due immagini si saldano. Il cielo di Serres e la biblioteca di Foucault, un campo dove luci e voci di tempi eterogenei arrivano insieme. E sognare e sapere, inventare e ricordare, cessano di essere opposti. Chi guarda il cielo riceve fotoni partiti in epoche diverse; chi apre un libro, frasi pensate in secoli diversi. Il presente non è mai solo, è abitato da ciò che lo precede. Qui Italo Calvino dà l'immagine più vertiginosa, e insieme la più buffa e sottilmente inquietante. In una delle *Cosmicomiche*, Qfwfq osserva al telescopio una galassia lontana cento milioni d'anni-luce, e vi scorge un cartello: «TI HO VISTO». Il calcolo mette i brividi. Quella luce ha impiegato cento milioni d'anni ad arrivare, e lassù vedevano la Terra con altrettanto ritardo. L'istante in cui era stato visto risaliva a duecento milioni di anni prima, al giorno esatto, «né un giorno di più né un giorno di meno», in cui gli era accaduto qualcosa che aveva sempre cercato di nascondere. (Calvino, 1965: 151) È l'anàmnese nel suo nucleo più nudo. Accanto, fulminee, le «albuminose entelechie» della *Petite cosmogonie portative* di Raymond Queneau mettono in verso la materia che si organizza, la forma che si ricorda mentre si fa. (Queneau, 1950: 44) Due letterati che dicono, sorridendo, ciò che Serres argomenta. Il passato non è alle nostre spalle: ci raggiunge, ci guarda, e talvolta ci ricorda ciò che avevamo rimosso. Lo stesso cielo che ci sorveglia può abbracciarci, regalarci il ricono-

scimento a distanza di ciò che non si era mai perduto. Sotto il gioco fantascientifico pulsa un'esperienza familiare: il riconoscere e l'essere riconosciuti. Il già visto che a volte conforta e a volte smaschera; il *déjà-vu*, l'inspiegabile familiarità di una forma, di un edificio mai incontrato che pure sentiamo di riconoscere. E il brivido di sentirsi, davanti a quella forma, osservati dal tempo.

Quella familiarità ha un nome antico. Nel *Menone* Platone mette in scena uno schiavo che, senza aver mai studiato geometria, interrogato da Socrate ritrova da sé le verità del quadrato e della diagonale come se le ricordasse. Conoscere, suggerisce il dialogo, è rammemorare. L'anima ha già visto le forme, e ogni apprendimento è il riaffiorare di un sapere sepolto⁶. La più antica formulazione dell'idea che nessuno parte mai da zero, almeno nella cultura occidentale. Serres torna di continuo al piccolo schiavo del *Menone*⁷. Il primo anamnesta, colui che, «figlio della terra», (Serres, 1967: 29) recupera per cortocircuito un mondo dimenticato. (cfr. Serres, 1967: 15) Ma la situazione si è capovolta sotto i nostri occhi. Oggi è il matematico a essere padrone del tempo⁸, libero di troncare e riannodare le diacronie, capace di interrogare «Talete o Pitagora nel mito, Desargues o Descartes nella storia, Bourbaki, Serre o Grothendieck nell'attuale presente», perché ogni origine, scrive ancora Serres, «è l'origine stessa». (Serres, 1967: 25) Lo schiavo che ricorda e il sapiente che inventa sono la stessa figura, presa in due punti del suo eterno ritorno.

Hans-Georg Gadamer libera l'anàmnese platonica dal suo involucro metafisico, restituendola all'esperienza concreta di chiunque guardi e comprenda. Sul piacere del riconoscimento scrive parole che dovrebbero fondare ogni teoria del progetto:

Che cosa sia il riconoscimento, nella sua essenza più profonda, non lo si capisce se ci si limita a osservare che in esso viene conosciuto di nuovo qualcosa che già si conosce [...]. Il piacere del riconoscimento consiste piuttosto nel fatto che in esso si conosce più di ciò che già si conosceva. Nel riconoscimento la cosa conosciuta emerge, per così dire, come attraverso una nuova illuminazione [...] (Gadamer, 1960: 109)

Riconoscere è vedere di più, vedere altrimenti. Il riconoscimento non riporta indietro. Porta avanti, aumenta, illumina. Esattamente la terza età di Serres tradotta in atto percettivo. Gadamer chiude così il cerchio che Calvino aveva aperto con un sorriso velato di inquietudine. Quel «TI HO VISTO» attraverso le galassie è la gioia o il turbamento di un riconoscimento che ogni volta aggiunge, che scopre più di prima. Tra il rammemorare di Platone, il riconoscere di Gadamer e il rifare di Goodman corre un filo solo: ogni atto creativo è ritorno illuminato, riattivazione del noto in una forma che prima non c'era.

III. Sopravvivenze

Certe forme si materializzano e migrano da un'epoca all'altra con una carica, insita nella materia stessa, che il tempo non spegne. E la materia che meglio ricorda è l'immagine. Per Aby Warburg, suo cartografo più visionario, le immagini non muoiono. Sopravvivono. Godono di un *Nachleben*, di vite postume. Un gesto patetico coniato dall'antichità, la piega di un pannello, la torsione di un corpo nel dolore o nell'estasi, possono inabissarsi per secoli e riaffiorare, riconoscibili eppure trasfigurati, in un affresco del Quattrocento o nell'incisione di una banconota. Stampi emotivi che attraversano i millenni come fiumi carsici, sempre uguali e sempre diversi. Warburg li chiamava *Pathosformeln*. Il suo *Bilderatlas Mnemosyne*

– grandi pannelli neri su cui accostava, senza didascalie, fotografie di opere lontane per tempo e luogo – è una macchina dell'anàmnese. Un dispositivo per far lampeggiare le ricorrenze, per mostrare come un medesimo gesto migri da Atene a Firenze a una pubblicità tedesca del suo tempo. Su quei pannelli Warburg costruiva, in fondo, lo stesso cielo notturno di Serres, costellazioni di forme la cui luce, partita in epoche diverse, arriva insieme allo sguardo che le sa accostare.

Georges Didi-Huberman ne raccoglie e radicalizza l'eredità. Ogni immagine, per lui, è un sedimento di tempi; strati eterogenei compressi in una sola superficie. La sopravvivenza warburgiana «disorienta la storia, la apre, la rende più complessa [...], la anacronizza. Impone il paradosso che le cose più antiche vengano a volte dopo cose meno antiche». (Didi-Huberman, 2002: 85) E, più limpida di ogni parafrasi:

di fronte a un'immagine, per quanto antica possa essere, il presente non smette mai di configurarsi. L'immagine ha più memoria e più avvenire di chi la guarda. (Didi-Huberman, 2000: 10)

Davanti a una colonna dorica, a un rosone, a una fila di *pilotis*, non siamo noi a guardare il passato: è il passato che ci guarda, e ci configura. La spinta all'indietro di cui parla Lawrence e l'interferenza cronologica di Serres trovano qui un punto di contatto: ogni forma che torna porta con sé più tempo di quanto lo sguardo ne contenga.

Eppure abitare questo cielo ha un'ombra. Ed è la malinconia che Jean Starobinski ha passato la vita a riportare alla luce, la condizione di chi porta in sé più tempo di quanto se ne possa reggere. Warburg stesso ne fu travolto. È il rovescio oscuro del piacere gadameriano del riconoscimento: chi progetta dentro la memoria delle forme conosce insieme l'illuminazione e il buio, la luce delle stelle e la consapevolezza che molte sono estinte.

Che tutto questo riguardi, anche, l'architettura, lo ha messo in scena Paul Valéry. Socrate e Fedro, nell'*Eupalinos*, sono ombre sulla riva del Tempo, dove «i progetti stessi sono *souvenirs*». (Valéry, 1921: 12) Discutono di Eupalino, l'architetto che, già da vivo, a furia di costruire, si scopriva «costruito da sé», senza distinguere costruirsi e conoscersi. (Valéry, 1921: 16) Il tempio eretto a Hermes è «l'immagine matematica» di una fanciulla amata, e per questo «vive». Fedro, nominandolo, «risveglia un ricordo che non può giungere al suo termine», il principio di un'immagine di cui già si possiede la perfezione. (Valéry, 1921: 17) Lo schiavo del Menone fatto architettura: qui ritrovare è riconoscere ciò che già si possedeva. E questo l'architettura lo sapeva. Ma lo ha dimenticato. La diagnosi di Voegelin scende allora dal pensiero al progetto, e quella deriva acquista un nome e una data. Alberto Pérez-Gómez ha mostrato come sul volgere del Settecento il numero e la geometria, per secoli *scientia universalis* – il legame tra l'umano e l'oltre –, siano purgati di ogni contenuto simbolico e ridotti a strumento. (cfr. Pérez-Gómez, 1983: 3-13) Un divorzio tra trascendenza e ragione, tra senso e misura, trasposto in pianta e alzato. Il momento in cui l'architettura smette di essere *teatro della memoria* e comincia a credersi tecnica senza tempo. La nevrosi, e il miraggio, dell'inizio assoluto nascono dalla rimozione forzata di quelle profondità.

Dove Pérez-Gómez nomina la perdita, Joseph Rykwert tentava il recupero. L'allievo diagnostica ciò che il maestro aveva provato a riattivare. *La colonna danzante* è molto più di una storia degli ordini: è la loro anàmnese. Una discesa verticale, alla maniera di Serres, fin sotto la regola, là dove la forma deve ancora diventare norma ma è corpo, rito, memoria

sepolta. La colonna non assomiglia a un corpo umano. Lo ricorda. Dorica e virile, ionica e matronale, corinzia e verginale, ne porta nelle proporzioni la memoria. E vi convivono le tre età di ogni forma: l'origine dimenticata, la riattivazione che ne muta il senso, il giudizio che retroattivamente la rifonda. È il *recapture* di Voegelin disegnato o nella pietra. Tipo e ordine riecheggiano come archetipi in senso jungiano, *facultas praeformandi*, forma a priori che preforma la propria materia senza esaurirla. Se ne eredita la forma, mai il contenuto; ogni progetto la riattiva, riempiendola di un presente non previsto. Jung lo leggeva nel cristallo: il sistema assiale fissa la struttura, mai il singolo cristallo; così il tipo governa l'ordine, non l'edificio, che ogni volta precipita nuovo dalla stessa acqua madre. (cfr. Jung, 1939: 410)

La stessa fenomenologia dell'architettura di Rykwert dà la formula che traduce in atto ciò che il cielo e la biblioteca avevano soltanto annunciato. E Dalibor Vesely, indagando la creatività all'ombra della produzione, mostra che il significato in architettura nasce dalla «continuità comunicativa» con un mondo latente che preesiste a ogni gesto, non da soluzioni nette o dal nuovo assoluto. (Vesely, 2004: 346) Si genera rimontando frammenti, non inventando dal vuoto. E lo fissa in un'analogia: «ciò che il libro è per la parola scritta, l'architettura lo è per la civiltà nel suo insieme». (Vesely, 2004: 8) Il cielo di Serres, la biblioteca di Foucault, la colonna di Rykwert dicono allora la stessa cosa: progettare è leggere e riscrivere un testo che non abbiamo cominciato noi. Resta, di Rykwert, la frase su cui fermarsi senza chiudere. Rykwert parla di ordine in architettura, e non degli ordini, perché guarda al processo vivente da cui le regole si depositano: un ordine «ambito e desiderato, ma mai conseguito»⁹. In architettura l'anàmnese è la ricerca di quell'ordine mai pienamente raggiunto, che proprio per questo continua a generare forma. È il costruire che è sempre un ricostruire. Ogni opera riaccende le forme sopravvissute alla loro origine, insegue quell'ordine, e diventa il luogo in cui una civiltà si riconosce. Un patrimonio da custodire, tutt'altro che intatto. Un fuoco da riattivare; un'origine che ci sta davanti, e che ogni progetto torna a fabbricare. Per sempre.

Note

1. Che l'occhio innocente sia un artificio pedagogico della modernità e non un dato di natura, e che la sua ostentata mancanza di storia ne sia la storia più eloquente, lo si deve a Varnelis (1998), da cui è impossibile non muovere.
2. I rimandi a *Anamnesis* citano l'edizione inglese (Voegelin 1978), che non traduce integralmente l'originale tedesco (*Anamnesis. Zur Theorie der Geschichte und Politik*, München, Piper, 1966). Ordinata intorno al tema della filosofia della coscienza, ne omette alcuni capitoli e aggiunge testi assenti dalla redazione del 1966. Alcuni passi qui richiamati figurano nell'edizione 1978 e non in quella originale del 1966. Per questo i riferimenti seguono sempre, per pagina, la prima edizione inglese (Notre Dame, 1978).
3. Sul punto, Amanda Reeser Lawrence riporta le parole di Gehry: «Non potrei guardare in faccia i miei figli se confessassi di non avere più idee e di dover ripetere qualcosa che è già accaduto. Sarebbe una resa: significherebbe dire loro che non esiste alcun futuro». (Maxwell, Kipnis, 1995: 33; cit. in Lawrence, 2023: 187).
4. La battuta risulta dalla biografia di Gehry redatta da Paul Goldberger (2015: 317); Lawrence la pone a chiusura del capitolo dedicato alle ripetizioni di sé (2023: 188). Intraducibile in italiano: *genius* si fa verbo, e al passivo, e *to death* – intensificatore consunto – torna letterale.
5. Originariamente scritto come postfazione all'edizione tedesca del 1964 del romanzo di Flaubert, il saggio fu poi pubblicato in Francia nel marzo 1967 con il titolo di *Un "fantastique" de bibliothèque*.
6. Scott (1987) distingue l'anamnesi platonica dagli innatismi che concepiscono il sapere innato come immediatamente disponibile. Nella sua lettura «di Demarato» – la tavoletta col messaggio falso in superficie e quello vero inciso sotto – ricordare significa raschiare via lo strato delle opinioni per riportare alla luce il sapere sepolto. Non è un automatismo cognitivo: senza uno stimolo esterno, l'aporia e la fatica della ricerca, la maggior parte degli uomini non ricorda mai.
7. Per Serres il piccolo schiavo del Menone è più di un personaggio platonico: è la personificazione dell'atto matematico del ricordare, del riscoprire, del ricostruire una verità che pareva perduta. Riappare a ogni svolta della storia della matematica, ogni volta che una teoria riattiva un'origine nascosta o rilegge il passato alla luce del presente.
8. L'espressione non va tuttavia intesa in senso metafisico. «Padrone del tempo» non designa per Serres una signoria sulla storia o sul suo corso, ma la capacità epistemologica di ogni nuova matematica di riorganizzare retroattivamente la propria tradizione, ridefinendo ciò che conta come origine, antecedente o semplice sedimento storico. Ogni nuova configurazione del sapere matematico seleziona infatti le genealogie che la rendono intelligibile e riorganizza il rapporto tra memoria e oblio, facendo emergere alcune origini e relegandone altre sullo sfondo.
9. Assente dall'originale del 1996, la formula compare nella prefazione all'edizione italiana [Rykwert, J. (2010). *La colonna danzante. Sull'ordine in architettura*. Tradotto dall'inglese da Paola Vallerga. Milano: Scheiwiller. p.8.] Rykwert chiosa a posteriori il proprio sottotitolo, l'ordine come processo storico e ricerca mai conclusa, non gli ordini come repertorio fisso. L'autore torna a rileggere la propria origine.

Bibliografia

- Calvino, I. (1965). *Le cosmicomiche*. Torino: Einaudi.
- Didi-Huberman, G. (2000). *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2002). *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Foucault, M. (1967). «Un "fantastique" de bibliothèque». *Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud-Jean-Louis Barrault*, 59, 7-30.
- Gadamer, H.-G. (1960). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.
- Goldberger, P. (2015). *Building Art: The Life and Work of Frank Gehry*. New York: Alfred A. Knopf.
- Goodman, N. (1978). *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company.
- Jung, C. G. (1939). «Die psychologischen Aspekte des Mutterarchetypus». In Fröbe-Kapteyn, O. (ed), *Vorträge über Gestalt und Kult der "Grossen Mutter". Vorträge gehalten auf der Tagung in Ascona 8.-15. August 1938. Eranos-Jahrbuch VI/1938*. Zürich: Rhein-Verlag, 403-443.
- Lawrence, A. R. (2023). *The Architecture of Influence: The Myth of Originality in the Twentieth Century*. Charlottesville: University of Virginia Press.
- Maxwell, R., Kipnis, J. (1995). *Frank O. Gehry: Individual Imagination and Cultural Conservatism*, a cura di Charles Jencks. London: Academy Editions.
- Milne, D. (1980). «The Artist as Political Hero: Reflections on Modern Architectural Theory». *Political Theory*, 8, 4, 525-545.
- Nietzsche, F. (1882). *Die fröhliche Wissenschaft*. Chemnitz: Ernst Schmeitzner.
- Pérez-Gómez, A. (1983). *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Platone (ca. 385-380 a.C.). *Menone*.
- Platone (ca. 380-370 a.C.). *Fedone*.
- Queneau, R. (1950). *Petite cosmogonie portative*. Paris: Gallimard.
- Rossi, A. (1959). «Adolf Loos, 1870-1933». *Casabella-continuità*, 233, 5-12.
- Rossi, A. (1979). *Quaderni azzurri*, quaderno 23, 1 gennaio 1979, f. 46.
- Ruskin, J. (1857). *The Elements of Drawing in Three Lessons to Beginners*. London: Smith, Elder, and Co.
- Rykwert, J. (1996). *The Dancing Column: On Order in Architecture*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Scott, D. (1987). «Platonic Anamnesis Revisited». *The Classical Quarterly*, 37, 2, 346-366.
- Serres, M. (1967). «Les anamnèses mathématiques». *Archives internationales d'histoire des sciences*, 20, 78-79, 3-38.
- Starobinski, J. (2012). *L'Encre de la mélancolie*. Paris: Seuil.
- Valéry, P. (1921). «Eupalinos ou l'Architecte». In Süe, L., Mare, A. (eds), 1921, *Architectures*. Paris: Éditions de la Nouvelle Revue Française.
- Varnelis, K. (1998). «The Education of the Innocent Eye». *Journal of Architectural Education*, 51, 4, 212-223.
- Vesely, D. (2004). *Architecture in the Age of Divided Representation*. Cambridge (MA): The MIT Press.
- Voegelin, E. (1952). *The New Science of Politics*. Chicago: University of Chicago Press.
- Voegelin, E. (1978). *Anamnesis: On the Theory of History and Politics*, tradotto dal tedesco e a cura di Gerhart Niemeyer. Notre Dame: University of Notre Dame Press [Voegelin, E. (1966). *Anamnesis. Zur Theorie der Geschichte und Politik*. München: R. Piper & Co. Verlag].

Alessandro Canevari

a_canevari@me.com

INFLUENCE AS HISTORICAL REPOSITIONING*

Amanda Reeser Lawrence

How do we create the new from the old? This fundamental question lies at the heart of all creative disciplines. Every new work borrows from, appropriates, or in some way refers to earlier precedents, ideas, or personas—whether such borrowing is conscious or unconscious, and even if the relationship is framed as one of opposition. Nothing is ever truly original.

Architecture is no exception. Every architectural creation relies to greater and lesser degrees upon ideas that came before it. Some are blatantly referential, such as the Nashville Parthenon—an “exact” replica of the classical Greek temple in Athens that was constructed at the turn of the twentieth century in Tennessee. Others are more obliquely allusive; the mid-century steel-and-glass towers of Mies van der Rohe may appear more original in their embrace of industrial materials and modernist aesthetic abstraction, but they too are tied to the long-standing historical concepts of symmetry and proportion. Their histories are simply constructed—and referenced—differently.

Architectural historians and theorists have long labored to parse these connections between past and present, typically within the vague and elusive framework of influence. Indeed, the mapping of influence has constituted the mainstay of architectural history since its inception in the late nineteenth century, as its practitioners trace the means through which architects embrace or reject certain ideas—often understood to be passed down from “masters”—within a disciplinary mandate for novelty.

And yet, in framing influence in this way, we have been asking the wrong questions, or at least incomplete ones. Rather than seeing influence as a conservative or even problematic intellectual position—one understood in opposition to invention—we can instead consider influence as generative and productive. And instead of just asking how we create the new from old, we can also ask how we create the old from the new. In other words, how do new works not only draw from but also redefine the history from which they draw?

Repositioning History

History, as the historian David Lowenthal reminds us, is “less than the past.”¹ There is no perfect fidelity between what is recorded or imagined by historians and the actual events that occurred. Certain aspects are left out, whether intentionally or unintentionally, while others are disproportionately emphasized. The past is inevitably organized, compacted, and distorted through the historian’s eyes. This is no less true within architectural history: certain figures, projects, and

* Adapted from Amanda Reeser Lawrence, *The Architecture of Influence: The Myth of Originality in the Twentieth Century* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2023), <https://www.upress.virginia.edu/title/5895/>. Copyright © 2023 by the Rector and Visitors of the University of Virginia. Used by permission of the University of Virginia Press.

ideas are valued over others. In most cases, a very select few precedents are exalted as exemplary and as constitutive of a “canon.”

But architecture’s history is neither constrained to these few works, nor is the canon a fixed or immutable concept: it is continuously remade through the addition of new architectural works—created by architects, not historians. Indeed, a fundamental contribution of any new architectural creation is the way in which it defines and redefines a disciplinary history through the prioritization of certain historical ideas over others. Architectural history, in this sense, is also *more* than the past. It is constructed and reconstructed when recalled in later works—its received meaning is reframed, and at times challenged. With every replica of the Parthenon we perceive the Athens original ever-so-slightly differently. And through the symmetrical plans and refined proportions of Mies’s postwar towers our understanding of classical architecture is adjusted. A work of architecture is thus not only dependent upon tradition, its existence alters that tradition, ricocheting back into history.

To explore this reciprocal exchange is to discover not only that every architectural work impacts the sources that it references—whether a single precedent like the Parthenon or a broader stylistic idea like classicism—but that *all* of history is affected by the introduction of any new work; the entirety of its prehistory is necessarily expanded but also reimagined. The literary critic T. S. Eliot described such workings in poetry: “The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted.”² In other words, not only does every new creation inevitably draw upon the past, it also influences the sum total of all of the poems or paintings or buildings that precede it—“the whole existing order”—as well as their relationships to the new work, and to one another. To consider architectural works vis-à-vis their antecedents is similarly to retroactively reposition the preceding corpus of historical work.

Redefining Influence

Such a rethinking of the relationship between the work of architecture and its antecedents requires reconceiving the concept of influence. “Influence” is a historically problematic term, encumbered by murky definitions, not to mention imprecise and disputed applications. It suggests a transfer of ideas, typically from past to present, without specifying how or through what means they travel. When we speak about influence in architecture, we tend to fall back on unsubstantiated evocations—descriptors such as “inspired by,” “in the spirit of,” or “clearly indebted to”—which reveal nothing of substance about the relationship they purportedly describe. More problematically, when understood this way, influence flattens the discourse, creating an intellectual hard stop that precludes further questioning and reinforces a vague and seemingly self-evident idea. Influence is rendered obvious but indescribable, and therefore theoretically impenetrable. This passivity in the traditional understanding of “influence” is rooted in the term’s etymology,

which, like “influenza,” is formed from the paired root terms “in” (into) and “fluere” (to flow). In its medieval guise, this inflow was understood to be a mysterious ethereal force descending from the heavens. Even today, influence, like falling ill with the flu, is described as happening *to* you. This passive and reflexive notion of influence—what the intellectual historian Gordon Wood characterized as “ideas emanating from great thinkers” being “more or less poured into the empty vessels that apparently are the minds of more ordinary people”—persists across disciplines.³ In many accounts, influence is characterized as an anxiety-ridden struggle between creators and their ancestors. This framing is most forcefully articulated in the writings of the literary critic Harold Bloom. In his 1973 book *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*—as well as subsequent publications that, fittingly, recapitulate the same argument—Bloom conjures influence as a persistent and looming threat to originality, describing how poets wrestle with the inescapable artistic burden and weight of their ancestors. His Oedipal, male-centric framework allows only “strong poets” to confront this burden of the past through creative “misreading”—or what he terms a “misprision”—of their predecessors.⁴ What differentiates the strong artist from the weak one, in Bloom’s eyes, is their ability to fully absorb the precursor’s identity, rather than simply refer to it.

Architectural critics and historians have reinforced this framing of influence as a past-to-present, inevitable, and inexorable flow from one style or “strong artist” to the next. Some have followed Bloom explicitly, notably the prominent historian Vincent Scully (a colleague of Bloom’s at Yale during the 1970s), who characterized influence as a “death grapple” between architects and their precursors; the former endeavoring, largely in vain, to break free from their predecessors by “swerving.”⁵ Others depict the workings of architectural influence as an “evolutionary tree,” with individual architects swallowed up in the stream of advancing isms, or as a network of connections tied to the “mechanics of fame,” reinforced and perpetuated through employment, mentorship, and personal relationships.⁶ “To be influenced,” wrote the neotraditional architect and theorist Demetri Porphyrios in the early 1980s, “means to be catalogued according to the common features one shared with others, to be lexically or formally classified, grouped, cleansed of all impurities, charted, grafted, and thus given ‘historical’ intelligibility.”⁷ Porphyrios’s characterization of influence as an imposed system of classification effectively neuters the historical agency of the individual architect. The *New York Times* architectural critic Joseph Giovannini found the architect similarly powerless in the face of influence: “An architect cannot but be influenced by images seen and remembered. Because architects work both under the influence of other architects and under the onus of having to be original, there is in their minds, and in the profession, an uneasy balance between influence and originality: balancing the two is perhaps where the architect’s art lies.”⁸ He echoes a commonplace assumption that influence not only hinders the architect’s capacity for creativity but that it drains all pleasure from the creative act—the desire for originality understood as an “onus,” that “weighs” on the architect. He also reinforces a false dichotomy between influence and originality.

Given this problematic history, scholars have questioned the use of the term “influence.” Intellectual historians have labeled it a “false issue” and a “fool’s errand,” one that produces “exaggerated claims” in attempting to render generalized forms of knowledge traceable to specific individuals.⁹ Art historians have characterized it as a “curse”; in his short essay “Excursus against Influence” Michael Baxandall argues that the idea of influence mistakenly assigns agency to the earlier artist, who is said to influence the later one—a “wrong-headed grammatical prejudice” that contradicts the “more lively reality” in which the later artist in fact draws upon the earlier one.¹⁰ Philosophers have challenged its utility as well: Michel Foucault maligns influence as an idea that falsely unifies things which are in fact “dispersed” and is “of too magical a kind to be very amenable to analysis.”¹¹ And some architectural historians have disparaged the concept, arguing that “influence” has been misapplied or used to assign attribution where none exists.¹² The Renaissance historian James Ackerman, for example, characterizes the twentieth-century idea of influence as an intellectual straitjacket that has “oppressed the modern maker,” as distinct from the Renaissance concept of imitation, which was an “explicit principle of creative formation and procedure.”¹³

What, then, is the utility of the term “influence” at all? And why use it here? As a term that evokes an inescapable stylistic constraint, or worse, a vehicle for the reification of the male-centric architectural genius, “influence” would appear, as Foucault suggests, not only “too magical” to provide any analytical rigor, but also deceptive in establishing nonexistent or at least questionable connections between various works. Some have suggested alternative terms, including the politically loaded “appropriation,” the more symmetrical “translation,” or the abstruse “diffusionism.”¹⁴ None of these substitutes, however, captures the broad reach of “influence.” Despite its limitations, “influence” still proves a useful framework through which to consider the foundational questions—how do we create the new from the old, and how does the new recreate the old? The concept, however, requires redefinition.

We can redefine architectural influence in three principal ways. First, by challenging the inherited prioritization of the architectural “genius” as the privileged actor through which the past is accessed and transformed into an “original” creation. Rather than foreground Bloom’s “strong” or mature artist, we can instead focus on the *work*—on the architectural project as the subject that draws from but also refracts back onto the history it references. In pivoting our attention from the persona to the project, we complicate the relationship of authorship to influence.¹⁵ This is not to suggest that we do away with the figure of the architect altogether but rather that we transfer priority; the architect is “resummoned” by the work, rather than the other way around.¹⁶

Second, rather than falling back upon anxiety as the central and animating force behind the creative process—an anxiety arising from the author’s continued sense of inadequacy in the face of preceding “genius”—by positioning influence as an enactment of critical and interpretive *jouissance*.¹⁷ Once we acknowledge the inevitability and the universality of unoriginality, we can find what Ralph Waldo Emerson called the “delight” in the “quote.”¹⁸ The exchange between past

and present emerges as a place of ecstasy rather than unease: it is both the core of the creative work and the very means through which invention and novelty emerge.¹⁹ Here we can agree with Bloom: “Poetic influence need not make poets less original as it often makes them more original.”²⁰ We shift our frame of reference, however, from Bloom’s “anxious poet” struggling with the past as an impediment to originality to the referential work as an embodiment of the creative rearrangement of precedent.

And finally, by challenging the assumed passivity of influence, reconfiguring it as a set of relationships that animate and activate works of architecture, not only between predecessor and successor, or between precedent and project, but between a range of ideas, practices, and figures. Instead of considering architecture as influenced *by* the past, we can understand it as both drawing from and acting *upon* the past. Once we recognize its creative and critical capacity, we allow influence to become multivalent rather than monolithic. And in place of the diffuse or “too magical” we can identify a rich and diverse array of analytical tools. Indeed, by more precisely calibrating different types of influence—distinguishing, for example, between the one-to-one recreation of a replica, the aggregative process of compilation, or the emulative work that draws off of a precursor—we reactivate the concept. Rather than a past-to-present flow of ideas, influence is posited as one of reciprocal exchange, whereby each new architectural work reorients our understanding of all of the projects to which it refers—what Baxandall referred to as “positional games” where the new work sets in motion an active rearrangement of both past and present, like billiard balls on a table now all bouncing off one another.²¹ We open up analytical space to explore works of architecture as active participants in reinterpreting and revisioning history. And we assign new priority to the later work, or at least complicate the primacy of the first, and establish a relational and provisional exchange between that which is created, and that which it recreates.

Rearranging the Canon

Twentieth-century architecture in the United States provides a paradigmatic case study through which to explore this reimagined conception of influence. This was a time and place in which architects grappled with their own national and disciplinary history and its relationship to European and other global cultures. But it was also a time when architects sought to imagine new forms of architectural expression in response to contemporary concerns. In this sense, twentieth-century American architecture is at once exceptional and typical: tied inevitably and inextricably to its immediate historical context and the questions of its time, yet embodying myriad reworkings of architecture from earlier times, through strategies of historical reference and rearrangement.

No overarching style defines twentieth-century American architecture. If anything, it is distinguished by its variety, reflecting regional differences, shifting and diverse ideologies, heterogeneous material explorations, and myriad pedagogical models. Many American architects,

however, looked consistently (and at times exclusively) to Europe as source material for their own work—as the “home” culture and the wellspring of architectural form.²² European modernism, in particular, was adopted by American architects drawn to its quest for the “new” and its apparent rejection of history—or at least an oft-proclaimed discomfort with its existence.²³ In his 1923 manifesto *Vers une architecture (Toward an Architecture)* Le Corbusier warned that sending architectural students to Rome would “cripple them for life,”²⁴ and two years later Walter Gropius proclaimed, “A breach has been made with the past.”²⁵ A decade earlier, the Italian Futurists had offered perhaps the most impassioned disavowal of history, proclaiming in their 1914 manifesto that “Everything must be revolutionary.”²⁶ All forms of historical reference—which they delimited as either formalist plagiarism or misplaced adherence to classical dogma—were antithetical to the creative and rational aims of the modern architect. And yet, despite their antihistorical rhetoric, these European modern architects were deeply invested in history. As numerous scholars have shown, Le Corbusier’s own travels to Rome were fundamental to his architectural development.²⁷ And even as he proclaimed a break with the past, Gropius emphasized that the Schinkel-esque tradition was “quite evident” in his own work. Their writings and works thus reflect the seemingly contradictory presence of historical reference within their own avant-garde positions.

In the early decades of the twentieth century, European modernism arrived in the United States through publications and educational frameworks, but émigré architects may have had the greatest impact. The Austrian architect Rudolph Schindler came to Frank Lloyd Wright’s studio in Taliesin, Wisconsin, in 1917, and Richard Neutra followed him seven years later, both having studied with Adolf Loos in Vienna but having fallen under Wright’s spell. Two decades later Mies van der Rohe arrived from Germany as the newly installed head of the Armour Institute of Technology in Chicago (later the Illinois Institute of Technology), and in 1936 Walter Gropius was lured to the newly formed Graduate School of Design at Harvard by Dean Joseph Hudnut, bringing the Bauhaus educational philosophy with him. Although Gropius is often credited with modernizing Harvard’s curriculum, it was Hudnut who initiated the new, more “progressive” approach at the school, placing all of the history books in storage (save for Le Corbusier’s *Oeuvre complète*) and removing the plaster casts of antique building fragments and sculptures.²⁸ Soon after, Harvard would eliminate its history requirement altogether, in the hopes that it would dissuade students from copying historical designs in their own projects. Hudnut had decisively done away with the Beaux-Arts model that had predominated in American architectural education; like Le Corbusier, he worried that history would “cripple” the developing architect.

The Beaux-Arts educational philosophy, however, was by no means exorcised from American architectural education in the twentieth century. Many American architectural schools (notably the University of Pennsylvania, Princeton, MIT, and Cornell) continued to base their design education on the copying of classical architectural models. In the early decades of the century a number of American architects—including Paul Philippe Cret (who would later become a professor of Louis Kahn’s at the University of Pennsylvania) and Julia Morgan, who would spend nearly

forty years designing a “castle” for William Randolph Hearst on the California coast—studied directly at the École des Beaux-Arts in Paris, bringing those ideas back to their own practices and teaching. Even well into the 1950s and 60s, architects including Peter Eisenman, Michael Graves, and Robert Venturi studied within a Beaux-Arts framework at Princeton. Architectural history was a vital part of their design education, understood not simply as a repository of forms but as a set of principles available to twentieth-century students.

Of course, European architectural ideas—whether classical or modern—were never simply swallowed whole. They were met with an equally prevalent American tradition—one that stressed the myth of exceptionalism and individualism. This was perhaps nowhere more evident than in the figure of Frank Lloyd Wright, whose own education consisted of engineering courses, not architectural ones, and who declared with characteristic hubris that there “never was exterior influence upon my work.”²⁹ But, as with the European modernists, his relationship to history was both complex and contradictory; after denying all forms of influence, he went on to cite his mentor and former employer Louis Sullivan, the engineer John Roebling, the poets Walt Whitman and Ralph Waldo Emerson, and all “the great poets worldwide” as among his influences.³⁰ American architects may have looked to Europe, but they did so as a means to serve their own distinction.

By the middle of the century, European modernism itself had been codified as a style equal in ideological weight, and with perhaps even greater aesthetic clarity, than earlier movements, including classicism. The so-called International Style—christened by Philip Johnson and Henry-Russell Hitchcock in the “Modern Architecture” exhibition at the Museum of Modern Art in New York in 1932—was now part of history, no different than the historical styles it had rejected. This produced a crisis of sorts, at least for those who saw modernism as antithetical to the historical styles that it had purportedly superseded. As the British architectural critic Colin Rowe wrote in 1956: “Awkwardly, many of modern architecture’s most significant achievements are already of respectable antiquity. One may approach them in much the same state of mind as was formerly reserved for the Palazzo Farnese or the Louvre.”³¹ The art critic Harold Rosenberg, in his widely read text *The Tradition of the New*, highlighted what he saw as the problem with modernism’s historicization: once the “break with tradition... produced its own tradition,” he wrote, it created “unique contradictions” and “creative absurdities.”³²

Embedded in both Rowe and Rosenberg’s statements is an underlying belief in the distinction between the modern and premodern source; the “absurdity” and the “awkwardness” that they describe results from the apparent conflation of these two entities. Modern architecture, which had broken with tradition, was now no different from that tradition; the new had become old. To move beyond the apparent awkwardness or absurdities of a historicized modernity, however, we need only dismantle the presumption that a modern architectural precedent is any less historical than an ancient or nonmodern one—to acknowledge *all* of history as available source material. Le Corbusier’s modernist villas, Italian Renaissance palazzi, and the ancient Greek

Parthenon were now of equal significance as historical material available to be reimagined by the twentieth-century architect.

Indeed, this became a principal ethos of architectural postmodernism in the later decades of the twentieth century, as architects looked “back” to history. The loosely organized group of American architects known as the “Grays”—so called in distinction to another group of architects that had been dubbed the “Whites” in reference to the dominant color of their neomodernist Corbusian forms—were among those reintegrating classical references in their designs. It is no surprise to find that writings on architectural influence have coalesced almost exclusively around the neohistoricist language of postmodernism in its latter decades.³³ Once architecture had become explicitly historicist—referring (again) to the work of classical antiquity as source material—the question of influence seemed especially pertinent.

The workings of influence, however, are not the property of postmodernism, any more than innovation belongs only to modernism. Nor does drawing from the past presuppose a past that is classical. Challenging these compartmentalized histories, and the presumption that influence is somehow only applicable to works of obvious historicism, enables the analysis of a broad swath of twentieth-century works—including those heretofore labeled both modern and postmodern, referencing both modern and classical sources—through the lens of influence. Imagine if the paintings in a museum were removed from their long-standing placement within a room focused on a time period or an artistic movement, and instead shuffled into new groupings based on color, subject, size, or, more pointedly, their shared attitudes toward earlier works. Such a rearrangement is precisely what is suggested here: a reuration prioritizing concept over chronology, as a means to uncover previously concealed connections between works, and through their juxtaposition to elicit new meaning from their shared theoretical underpinnings.³⁴

Categorizing Influence

Rather than a singular, passive, and outdated notion, we can instead embrace influence as multiple, multivalent, and active. Replicas, copies, compilations, generalizations, revivals, emulations, and self-repetitions, among many others, offer possible mechanisms of architectural rearrangement through which the past is defined, recalled, and subsequently redefined within a later work. Together these multiple influence types delineate a provisional intellectual map for a reimagined and multivalent concept of influence. The taxonomic structure is offered as a heuristic, neither definitive nor prescriptive. Inevitably there are overlaps and slippages between the categories—none is meant to be seen in isolation. Rather, they are intended as means to discover previously unseen commonalities among architectural works in how they refer to, reorient, and redefine the architectural past. By foregrounding common concepts over circumstantial historical adjacencies the aim is not only to challenge the predominant myth of originality, but also to bypass the long-standing historical reliance on style. “International Style,” “modernist,” “postmodernist,” “neotraditional,” “Brutalist,” and “Spanish Colonial” are just some of the labels that are

traditionally attached to works of architecture, but these have no bearing on the shared mechanisms of influence. This deliberate elision of stylistic categorization allows us to understand common operations of influence irrespective of the choice of architectural language. Even projects considered exemplars of the architectural canon as it has been historically defined can be reimagined in this way. We challenge the canon not only by reshuffling it according to new thematic categories, but by insisting on *unoriginality* as its defining feature. In this way, we find a counterpoint to the hagiographic narratives that have, with few exceptions, dominated twentieth-century architectural history and where, from the earliest accounts, emphasis was placed on “masters” and “pioneers” and their inventive and unprecedented works as evidence of their purported genius.³⁵ By interrogating the unoriginal with the same intensity of critical force typically reserved for the unprecedented, we underscore not simply the inevitability but the significance of influence as a central feature of twentieth-century architecture.

Endnotes

1. David Lowenthal, *The Past Is a Foreign Country* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), 349. The title of Lowenthal's book is taken from the 1953 novel *The Go-Between*, by L. P. Hartley, who writes: "The past is a foreign country: they do things differently there."
2. T. S. Eliot, "Tradition and the Individual Talent" (1919), in *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1921; London: Methuen, 1960), 31. Eliot's seminal poem "The Waste Land" is itself a compilation of quotations from and allusions to a diverse ancestry including Homer, Shakespeare, Walt Whitman, Joseph Conrad, and the Bible.
3. Gordon S. Wood, *The Purpose of the Past: Reflections on the Use of History* (New York: Penguin Press, 2008), 20.
4. Harold Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (New York: Oxford University Press, 1973). See also Harold Bloom, *A Map of Misreading* (New York: Oxford University Press, 1975), and his final book on the subject, Harold Bloom, *The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life* (New Haven: Yale University Press, 2011).
5. Vincent Scully, *The Shingle Style Today, or The Historian's Revenge* (New York: G. Braziller, 1974), 1. Scully deployed Bloom's theoretical framework to analyze the influence of the Shingle Style of the 1880s on American architects of the 1960s, particularly Robert Venturi.
6. See Charles Jencks, "Postmodern and Late Modern: The Essential Definitions," *Chicago Review* 35.4 (1987): 31–58, and also Charles Jencks, *The New Paradigm in Architecture: The Language of Post-Modernism* (New Haven: Yale University Press, 2002). See also Roxanne Kuter Williamson, *American Architects and the Mechanics of Fame* (Austin: University of Texas Press, 1991).
7. Demetri Porphyrios, "Notes on a Method," in *On the Methodology of Architectural History*, ed. Demetri Porphyrios (London: Architectural Design, 1981), 97.
8. Joseph Giovannini, "Architectural Imitation: Is It Plagiarism?" *New York Times*, March 17, 1983.
9. See Wood, *The Purpose of the Past*, 19, 29.
10. "If one says that X influenced Y it does seem that one is saying that X did something to Y rather than that Y did something to X. But in the consideration of good pictures and painters the second is always the more lively reality." Michael Baxandall, "Excursus against Influence," in *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (New Haven, CT: Yale University Press, 1985), 58–59.
11. Foucault's quote continues, "For the facts of transmission and communication; which refers to an apparently causal process (but with neither rigorous delimitation nor theoretical definition) the phenomena of resemblance or repetition; which links, at a distance and through time—as if through the mediation of a medium of propagation—such defined unities as individuals, oeuvres, notions, or theories." Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, trans. A. M. Sheridan Smith (New York: Pantheon Books, 1972), 21. With thanks to Jimena Canales for this reference.
12. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright—The Lost Years, 1910–1922: A Study of Influence* (Chicago: University of Chicago Press, 1993), 1. Alofsin challenges the oft-repeated claim that Frank Lloyd Wright's architecture influenced the work of European architects, including Mies van der Rohe and Le Corbusier.
13. James Ackerman, "Imitation," in *Antiquity and Its Interpreters*, ed. Alina Alexandra Payne, Ann L. Kuttner, and Rebekah Smick (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), 13.
14. For an extended exploration of architecture and appropriation, see *Terms of Appropriation: Modern Architecture and Global Exchange*, ed. Amanda Reeser Lawrence and Ana Miljački (Abingdon, UK; New York: Routledge, 2017). On translation see Homi Bhabha, in "Cultural Appropriation: A Roundtable," *Artforum* 55.10 (Summer 2017): 268. The term "diffusionism" was used by the historian Rudolf Wittkower in his 1964 lectures on the links between Eastern and Western art to describe the transfer of ideas from one culture to another (in contrast to "parallelism," in which

ideas are understood to have occurred spontaneously). Rudolf Wittkower, *Selected Lectures of Rudolf Wittkower: The Impact of Non-European Civilizations on the Art of the West*, ed. Donald Martin Reynolds (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), passim, but especially p. 6.

15. It is worth noting that the architectural work is more easily disentangled from the persona of the architect than a poem is from that of the poet; the architectural “voice,” unlike the poetic one, is less tightly bound to its creator.

16. The term “resummoned” is taken from the philosopher Seán Burke, via the scholarship of the architectural historian Timothy Hyde. Seán Burke, “The Ethics of Signature,” in *Authorship: From Plato to the Postmodern: A Reader*, ed. Seán Burke (Edinburgh: Edinburgh University Press, 1995), 289. Timothy Hyde, “Notes on Architectural Persons,” *Aggregate* 1 (October 2013), no. 7, <https://doi.org/10.53965/XGKO9092>.

17. See Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (1973; New York: Farrar, Straus and Giroux, 1975).

18. Ralph Waldo Emerson, “Quotation and Originality,” in *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson Vol. VIII* (New York: Houghton, Mifflin, 1904), 94.

19. Jonathan Lethem’s collage essay “The Ecstasy of Influence” offers a literary analog of such an artistic “jouissance,” a “rebuking play” on Bloom’s *Anxiety of Influence* that mashes together, then revises, and then reveals its literary sources. Jonathan Lethem, “The Ecstasy of Influence: A Plagiarism,” *Harper’s Magazine* (February 2007): 59–71. See also his later collection of essays, Jonathan Lethem, *The Ecstasy of Influence: Non-fictions, Etc.* (New York: Doubleday, 2011).

20. Bloom, *Anxiety of Influence*, 7.

21. Baxandall, “Excursus against Influence,” 60.

22. Miles Orvell, *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880–1940* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989), xxv.

23. Ironically, the myth of “Americanism” as an embodiment of modernity was a central feature in the development of the European avant-garde. See Jean-Louis Cohen, *Scenes of the World to Come: European Architecture and the American Challenge, 1893–1960* (Montreal: Canadian Centre for Architecture; Paris: Flammarion, 1995), and Manfredo Tafuri, “The New Babylon: The ‘Yellow Giants,’ and the Myth of Americanism,” in *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (Cambridge, MA: MIT Press, 1987), 171–99.

24. The verb “cripple” is taken from Frederick Etchells’s 1931 translation of Le Corbusier’s *Vers une architecture*: “To send architectural students to Rome is to cripple them for life.” The original French is “C’est les meurtrir pour la vie.” In his 2007 translation John Goodman uses the term “wound.” Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, trans. Frederick Etchells (New York: Dover, 1985), 173. Le Corbusier, *Toward an Architecture*, trans. John Goodman, intro. Jean-Louis Cohen (Los Angeles, CA: Getty Research Institute, 2007), 212.

25. Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* (Cambridge, MA: MIT Press, 1965), 19.

26. “Futurist architecture must be solved not by plagiarizing China, Persia, or Japan with the aid of photographs, not by foolishly adhering to the rules of Vitruvius, but by strokes of genius and armed with scientific and technical experience. Everything must be revolutionary.” Antonio Sant’Elia and Filippo Tommaso Marinetti, “Futurist Architecture,” in *Programs and Manifestoes on 20th-Century Architecture*, ed. Ulrich Conrads (Cambridge, MA: MIT Press, 1971), 34.

27. See esp. Jacob Brillhart, *Voyage Le Corbusier: Drawing on the Road* (New York: W. W. Norton, 2016).

28. This was a multistage process: Hudnut initially reduced the history requirement from four to three courses, then to one required course in 1939, before eliminating the requirement altogether in 1946, when history became

an elective. See Jill E. Pearlman, *Inventing American Modernism: Joseph Hudnut, Walter Gropius, and the Bauhaus Legacy at Harvard* (Charlottesville: University of Virginia Press, 2007), 57. See also Gwendolyn Wright and Janet Parks, *The History of American Architecture Schools* (New York: Temple Hoyne Buell Center for the Study of American Architecture and Princeton Architectural Press, 1990).

29. Frank Lloyd Wright, *The Essential Frank Lloyd Wright: Critical Writings on Architecture*, ed. Bruce Brooks Pfeiffer and Frank Lloyd Wright Foundation (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2008), 17.

30. When fellow American architect Claude Bragdon characterized Wright as a “disciple” of Sullivan’s, Wright clarified that he was rather an “apprentice.” Frank Lloyd Wright, “A Treatise on Ornament,” *Saturday Review of Literature* 8.44 (May 21, 1932): 722.

31. Colin Rowe, “Neo-Classicism and Modern Architecture I,” in *The Mathematics of the Ideal Villa, and Other Essays* (Cambridge, MA: MIT Press, 1976), 124.

32. Harold Rosenberg, *The Tradition of the New* (London: Thames and Hudson, 1962), 11.

33. In his widely read and influential book *The Language of Post-Modern Architecture*, first published in 1977, the architect and theorist Charles Jencks argued that postmodern architects were no longer interested in “continual innovation” or “incessant” revolution but instead on “meaning,” as evidenced in the use of “historical language.” Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, 6th ed. (New York: Rizzoli, 1991), 7.

34. For additional thematic framings of American architecture, see Dell Upton’s *Architecture in the United States*, which organizes American architecture according to five themes: community, nature, technology, money, and art. Dell Upton, *Architecture in the United States* (New York: Oxford University Press, 1998). See also Gwendolyn Wright, *USA: Modern Architectures in History* (London: Reaktion Books, 2011).

35. Two representative examples of this approach are Nikolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius* (London: Faber & Faber, 1936), and Peter Blake, *The Master Builders: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright* (New York: Alfred A. Knopf, 1960).

Amanda Reeser Lawrence
Northeastern University
am.lawrence@northeastern.edu

OSSERVAZIONI SOPRA I FONDAMENTI DELL'ARCHITETTURA

Marco Biraghi

Architecture does not originate in invention. What historical practice reveals opens onto a philosophical condition at the very foundations of the discipline, and it is this condition, rather than any formal or technical question, that the essay sets out to examine.

The argument moves through three figures. Ludwig Mies van der Rohe's categorical rejection of form as an end entails a positive claim: *Baukunst* as faithfulness to an order that precedes individual intention, the built work not producing truth but reflecting it. Drawing on Massimo Cacciari's interpretation, the essay reads this as a latent Platonism, one shadowed by an unresolved aporia. Mies assigns to *Leben*, to life itself, the role of ultimate *telos*, introducing a principle of immanence that resists any purely transcendent ground. Construction, truth, and life remain in tension.

Giorgio Grassi is more categorical still: architecture is architectures, the sedimented body of works through which the discipline's principles have been fixed once and for all. Novelty is structurally excluded, yet a tradition sustained by practice cannot entirely elude the experiments that practice itself generates.

Louis Kahn pushes the question to its limit. His distinction between form and design, where form precedes any configuration or dimension, maps onto the Platonic *eidos*. The *Phaedrus* provides the essay's culminating cipher: the soul's ascent to the *hyperuranios topos* as figure for what Kahn calls the power of architecture itself, a power that preexists every act of building, and toward which greatness in architecture tends when it translates into durable form the archaic relationships between persons and world.

The question the essay leaves open, whether architecture taken as its own foundation is a tautology, an impossibility, or the only ground on which the discipline can stand, is perhaps the most architectural question of all.

Che l'architettura non si fondi su un'"invenzione", su una *libera* creatività, è qualcosa di fin troppo facile da dimostrare. Lo afferma con chiarezza la sua intera storia, con la sola parziale eccezione della manciata di decenni più prossimi a noi. Ma lo dice anche, in maniera sintetica e molto efficace, una celebre frase pronunciata da Mies van der Rohe: «Non si può inventare una nuova architettura ogni lunedì mattina»¹.

Assai più difficile sarebbe invece riuscire a dimostrare la *necessità* del suo fondarsi su una qualche "legge", e la fondatezza di questa stessa. Solo in apparenza infatti l'architettura, fin dalle sue manifestazioni originarie, e poi lungo la sua evoluzione storica, poggia su fondamenta strutturali, e dunque il suo essere-come-è si lascia spiegare *esclusivamente* sulla base di fattori statico-costruttivi.

Certo, l'architettura egizia, così come quella greca, "parlano" la lingua della pietra di cui sono fatte, "rappresentano" il modo nel quale questa lavora, permettendo ai rispettivi edifici di ergersi; e tuttavia, in esse c'è ben di più. Non basterebbe invocare le pure e semplici ragioni della tecnica per giungere alla radice ultima del loro fondarsi.

Questo peraltro attesta ciò che per altri versi già ben sappiamo, vale a dire che l'architettura non è una "scienza esatta"; e che in quanto *téchne* (arte/tecnica), le radici che la connettono alle proprie "origini" sono assai più labirintiche di quello che si potrebbe supporre.

Né questo discorso viene sconfessato dall'esistenza – nella stessa architettura antica – di un *canone*: è vero infatti che il bastone o la squadra (*kanón*) che serviva per disegnare e misurare corpi e edifici, una volta passato ad avere un significato astratto in luogo di uno concreto, indicava un modello o un insieme di "regole" a cui l'architettura doveva riferirsi; e però è altrettanto vero che l'insieme di proporzioni a cui tali regole rimandavano era quello relativo al corpo umano, con il quale quello architettonico aveva un rapporto soltanto analogico, e perciò a guardar bene privo di qualsiasi fondata ragione. Ciò fa del canone nulla più che un sistema convenzionale, che costituirà indubbiamente la base di partenza per molti edifici, ma non certo il *nomos* fisso, prescrittivo, al quale tutti dovessero attenersi, e tantomeno la spiegazione del *significato* delle singole parti di essi. In questo senso, ad esempio, se il capitello, da un punto di vista nominale così come da un punto di vista logico-funzionale, poteva effettivamente svolgere il ruolo di "testa" (*caput*) della colonna, la sua analogia con le proporzioni di una testa umana non si reggeva invece su alcun plausibile presupposto. Questo – storicamente – ha fatto del canone un elemento da assumere con una buona dose di flessibilità, come dimostrano le opere dei migliori architetti del Quattrocento e del Cinquecento, per i quali, accanto alle *regulae* antiche (desunte principalmente da Vitruvio), si poneva l'essenziale e concreta esperienza sul "campo": così Brunelleschi, annota Antonio Manetti nella sua biografia, «andossene a Roma» dove «vide el modo del murare degli antichi e le loro simetrie»²; mentre per parte sua scrive Alberti: «tutti gli edifici dell'antichità che potessero avere importanza per qualche rispetto, io li ho esaminati, per poterne ricavare elementi utili»³. E persino un architetto in apparenza "olimpico" come Palladio, a proposito degli ordini classici, afferma: «Io porrò partitamente di ciascuno di questi le misure, non tanto secondo che n'insegna Vitruvio, quanto secondo c'ho avvertito negli edifici antichi»⁴.

Nessuna “legge” viene dunque accettata *a priori*, senza cioè essere stata preventivamente sottoposta a verifica.

In tempi più recenti, il problema della *causa* (nel senso dell'*aitia* aristotelica) dell'architettura è stato affrontato anche da Mies van der Rohe. La sua posizione in merito è chiara: «Inventare forme non è evidentemente compito dell'architettura. L'arte della costruzione [*Baukunst*] è qualcosa di più e di diverso»⁵. Ma poi, compiendo un significativo passo in avanti: «L'edificio, dove è diventato grande, è stato quasi sempre debitore della costruzione [*Bauerei*], e la costruzione quasi sempre il veicolo della sua forma spaziale. [...] La costruzione non definisce soltanto la forma, ma è la forma stessa. Dove la costruzione trova un contenuto autentico, là sorgono anche opere vere; opere vere e corrispondenti alla loro essenza. E queste sono necessarie». La costruzione viene dunque indicata come la “responsabile” della verità, essenzialità e necessità dell'architettura. E ancora, sempre in relazione alle opere: «Esse sono necessarie in sé stesse e in quanto parti di un ordine genuino. [...] L'ordine è qualcosa di più dell'organizzazione. [...] L'ordine è l'attribuzione di un significato. Se noi attribuissimo a ogni cosa ciò che essenzialmente le spetta, le cose rientrerebbero, quasi da sé, nell'ordine loro corrispondente e solo qui esse sarebbero ciò che esse sono. Soltanto qui troverebbero la loro piena realizzazione. [...] Tuttavia questo presuppone di abbandonare l'originalità e di realizzare ciò che è necessario». Tali affermazioni di Mies su un ordine che prescinde evidentemente da qualunque intenzionalità o “disegno” del singolo soggetto rimanda (pur senza mai arrivare a esplicitarlo) al discorso platonico sulle idee, come è stato messo in luce con grande chiarezza: «Costruzione fedele all'essenza del *Bauen* significa costruzione fedele al carattere incondizionato della verità – rifiuto di ogni concezione della verità come *formale* adaequatio della cosa-prodotta dalla mente che l'ha intenzionata. Se ha un senso parlare del “platonismo” di Mies, può averlo soltanto in questo contesto interpretativo»⁶. Ed in effetti, questo è il “messaggio” che risuona negli scritti di Mies: «Noi non riconosciamo forma alcuna, bensì soltanto problemi costruttivi. La forma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato. Non esiste alcuna forma in sé. L'effettiva pienezza della forma è condizionata e strettamente legata ai propri compiti [...]. La forma come fine è formalismo; e noi lo rifiutiamo»⁷. Ma se il rifiuto della forma come fine implica di necessità l'assunzione dell'atteggiamento opposto – l'accettazione della forma come “data”, e dunque il suo rispecchiamento, o meglio ancora, la sua imitazione-reminiscenza –, per nulla facile a dirsi è quale sia la provenienza di tale forma, a quale “mondo” essa appartenga.

Forse una risposta a questo problema la può fornire la *vita* [*das Leben*], che Mies pone come supremo *télos* dell'architettura, allorché scrive: «L'opera degli architetti deve servire la vita. Soltanto la vita deve essere la loro guida»⁸. Oppure quando scrive che si deve «costruire semplicemente per la vita»⁹. O ancora, che gli edifici che si conformano a questo principio «sono in tutto e per tutto legati al terreno sul quale sorgono», e che «questi e soltanto questi sono veramente genuini».

Può essere. Di certo, quando afferma che essi «non sono stati inventati, ma si sono, nel senso più autentico, sviluppati a partire dai bisogni dei loro abitanti, e riflettono il ritmo e il carattere del

paesaggio nel quale sono inseriti», sembrerebbe di sentir riecheggiare “qualcosa” che ha a che fare con quanto si sta qui cercando di indagare. E così pure quando sostiene che «l’arte del costruire non è la realizzazione di determinati problemi formali [...] bensì è sempre la realizzazione spaziale di decisioni spirituali». Se infatti la persuasione di Mies è che si debba «costruire in modo bello e pratico»¹⁰, e che tale bellezza-praticità sia «lo splendore del vero», ciò parrebbe comportare che, attenendosi ad essa, sia la verità stessa a “riflettersi” nella costruzione. Verità che, nell’interpretazione miesiana di Agostino, sembrerebbe rapportabile, più che a un principio assoluto (*sive Deus*), nuovamente alla vita: vita che non si lascia identificare con il semplice espletamento delle normali “funzioni” quotidiane, e che va concepita piuttosto nella prospettiva dell’opera; vita-*per*-l’opera, di cui essa rappresenterebbe l’«*en-érgeia*»¹¹, la pienezza del compimento. E tuttavia, come questi diversi “motivi” (costruzione, verità, vita) possano trovare una conciliazione tra loro, oppure se invece permangano in una condizione costitutivamente aporetica, questo è il dilemma che pone il tentativo miesiano di fondazione dell’architettura.

Un’ambivalente dialettica distingue e connette il punto di vista espresso dallo stesso Mies e quello propugnato da Giorgio Grassi. Per quest’ultimo «l’architettura sono le architetture»¹², da intendersi come le «opere che si sono realizzate nel tempo», nelle quali i principi dell’architettura sono fissati «per sempre». Ciò che ha ripercussioni dirette anche sulla *sua* architettura: «Il mio lavoro ha sempre voluto mostrare, spesso ostentatamente, il suo legame con qualcosa che veniva prima del progetto, e che il progetto voleva far apparire di nuovo»¹³.

Quanto *precede* il progetto, e che questo ha il compito di ri-evocare, è – per usare le parole dello stesso Grassi – quel che sta «oltre la forma utile, la forma necessaria». Una necessità in questo caso interamente basata sulla *prassi*; un insieme di norme, scritte e non scritte, che nel procedere delle epoche hanno fornito un *corpus* di tipi, forme e soluzioni abbastanza stabile da poter essere assimilato a un orizzonte di riferimento “oggettivo”. Questa posizione esclude palesamente ogni possibilità d’invenzione; se anzi qui è proprio la dimensione della “novità” a essere radicalmente rifiutata, dal momento che – essendo tutto *già stato detto* – non rimane che la ripetizione a disposizione di chi voglia affermare qualcosa, non vi si prevede però neppure la sussistenza di un canone, o comunque di un piano “ideale” al quale guardare per trarne modelli; a meno che non si vogliano identificare l’uno o l’altro con le opere stesse: ciò che finirebbe ambiguamente per riporre la fondatezza di queste non tanto in una “regola” rigorosa (rapportabile a “principi”), quanto piuttosto in una pratica che, comportando anche la sperimentazione, non solo non esonera ma *obbliga* addirittura a ritenere che nel corso della sua storia abbia anche acquisito elementi di novità.

In ogni caso, mentre vi si distanzia per l’assenza di qualunque idea di incondizionatezza, la posizione grassiana, propugnando una forma di immanentistica *verità* interna al processo di formazione dell’architettura, pare anche paradossalmente avvicicabile a quella miesiana.

Al di là comunque di qualsiasi raffronto con questa, essa si afferma come una teoria pienamente dotata di senso. Lo fa differenziandosi tanto dall’affermazione dell’“eterna *novitas*”, che è la dottrina

corrente di molta architettura contemporanea, quanto dall'affermazione di un principio complementare al riparo da ogni esperienza, principio che di conseguenza non può che collocarsi su un livello del tutto trascendente.

Proprio riguardo a quest'ultimo livello, si potrebbero richiamare le parole di Louis Kahn: per lui infatti la trascendenza è la "soglia" a cui la sensazione/sentimento (*feeling*) e il pensiero (*thought*), combinati insieme nella consapevolezza (*realization*), devono necessariamente giungere perché si possa progettare davvero.

Detto in altro modo: «Il progetto, quando ci arriviamo, è ciò a cui ci appelliamo per realizzare quello di cui abbiamo consapevolezza»¹⁴. Se dunque per Kahn il progetto (*design*) è l'insieme delle circostanze che lo determinano nella sua sostanzialità (dove sorge, di quale materiale è fatto, quanto costa, chi lo realizza), affinché questo si dia è necessario essere in possesso di una consapevolezza per accedere alla «fonte di ciò che una cosa vuole essere». È quello che Kahn chiama *form*, e che non ha però nulla a che fare con la forma in senso esteriore: «La forma in realtà è un'immagine interna, qualcosa che non ha configurazione né dimensioni, ma che riflette l'ordine delle cose». Così «una scuola non è una serie di regole [...], ma è invece un ambito di spazi in cui è bello imparare» (e prima ancora: è un uomo seduto sotto un albero che parla a poche persone)¹⁵. La biblioteca è il dirigersi verso la luce di un uomo che desidera leggere¹⁶; la strada è la «stanza della comunità»¹⁷; la città è «il luogo dell'insieme delle istituzioni».

Si potrebbe intendere il pensiero kahniano sulla forma come l'estrema manifestazione – più estrema ancora che nel caso di Mies – di un idealismo platonico: dove il progetto rappresenta la realtà sensibile, e la forma il mondo delle idee. Idee che l'architetto – investito del ruolo di vero e proprio *medium* del processo – non crea *ex nihilo*, quanto piuttosto deve «riflettere», come attesta lo stesso Kahn nelle parole citate poco più sopra. E qui non si può evitare di domandarsi su quali fondamenta possa poggiare un pensiero radicato in una dimensione che palesemente *preesiste* a qualsiasi soggettività e quindi anche a qualsiasi esperienza: una dimensione, così come la forma che gli appartiene – come scrive Kahn – «impersonale».

Per accedere a questa dimensione per Kahn è necessaria una consapevolezza, imprescindibile presupposto della quale – come già detto in precedenza – è la duplice trascendenza di piano sensibile e piano del pensiero. E tuttavia, come giungere a una tale trascendenza Kahn non lo spiega. In mancanza di qualsiasi chiarimento al proposito – e sulla base proprio delle «risonanze» platoniche che i passi kahniani presentano – ci si può allora rivolgere direttamente alla dottrina delle idee del filosofo ateniese per provare a trovare una risposta.

Per quest'ultimo, la contemplazione delle idee, di «ciò che veramente è»¹⁸, vale a dire di «integre e semplici, immobili e venerabili forme» (la medesima parola utilizzata da Kahn!), comporta che l'anima, «impersonata» dalla complessa figura del carro trainato da una coppia di cavalli alati di natura opposta e del suo auriga, riesca a issarsi fino alle altezze vertiginose dell'*hyperuranios topos*, collocato al di là della sommità della volta celeste, «sopra il dorso del cielo».

Condizione perché lo raggiunga è che l'auriga sia in grado di condurvi il cavallo «di buona razza», avendo cura al contempo che il cavallo «di razza opposta» non ne impedisca l'ascesa, e non finisca invece per fare precipitare l'anima verso l'incarnazione in un corpo. Quanto più a lungo sarà riuscita ad osservare «quella essenza incolore, informe e intangibile, comprensibile solo dall'intelletto, [...] che è scaturigine della vera scienza», tanto più l'anima sarà capace di ricordare. E proprio tale reminiscenza per Platone è il conoscere, unica forma in cui questo può essere considerato *vero conoscere*. Nei testi che Kahn dedica a *form* e *design*, diverse sono le analogie con il dettato platonico: non soltanto l'esatta corrispondenza tra forma ed *eidos*, ma anche il ruolo intermedio, preparatorio, giocato da sensazione (*aisthesis*) e pensiero (*logismos*), nonché il carattere «inevitabile ed eterno» di ciò che appartiene al mondo della *form*. Ma vi è infine qualcosa, nel discorso di Kahn, che consenta di comprendere come l'architetto possa ottenere la «visione» della forma, e perdipiù di una forma che sia espressione universale, e non semplicemente soggettiva?

Proviamo a leggere ancora: «Il progetto [*design*] di un architetto gli appartiene totalmente, ma ciò che aggiunge all'architettura non gli appartiene. È la parte che si potrebbe chiamare la consapevolezza del suo lavoro. Egli attinge alla consapevolezza che appartiene immediatamente all'ambito dell'architettura»¹⁹. Sulla scorta di ciò, pertanto, vi sarebbe una parte del lavoro dell'architetto che non apparterebbe propriamente a questi, e che andrebbe ascritto invece all'architettura. Si tratta di ciò che Kahn definisce «*the power of architecture itself*», il potere dell'architettura: un potere che essa ha *in sé*, e che *preesiste* a ogni sua manifestazione, esattamente come la musica preesiste al lavoro di ogni compositore, per quanto grande sia (al proposito Kahn ricorre all'esempio di Mozart). Che tale potere per Kahn sia assolutamente reale, con ricadute altrettanto *concrete*, è attestato dalla seguente affermazione: «Credo che se creassimo spazi che esprimono pienamente l'ordine delle cose, le istituzioni avvertirebbero l'importanza di cambiare i loro programmi. Credo che farebbero molte più concessioni agli architetti se le loro opere rispecchiassero di più il potere dell'architettura». L'architettura come potere e le opere come suo rispecchiamento: sembrerebbe – questa – la condizione per poter riconoscere al ragionamento di Kahn un *ubi consistam*, e niente affatto semplicemente un anelito metafisico. Ma in che cosa effettivamente “consiste” questo potere? È il potere di trasporre in forme durevoli le relazioni tra le persone e con il mondo: stare vicini, riunirsi, cercare protezione, osservare l'orizzonte, onorare il defunto, evocare il divino. È il potere che possiede la pietra, e che possiede il muro fatto di grandi pietre («Nell'architettura di pietra la singola pietra divenne più grande della cava»²⁰): un potere che, prima ancora che essere di natura materiale, strutturale, concerne un ambito psicologico, essendo esso in grado non soltanto di costruire un luogo ma anche di *evocarne* il senso, ovvero di dare *luogo* al luogo.

E ancora, è il potere del pieno e del vuoto, della materia e dello spazio; quello stesso che fin dalle origini ha esercitato la sua forza seduttiva sulle comunità umane, generando l'impulso costruttivo. Cosicché, davvero, quando parla di potere dell'architettura, Kahn sta parlando di qualcosa che non riguarda lui solo, bensì un'esperienza umana allargata e condivisa.

Un potere archetipico. Da esso, grazie alla mediazione di coloro che si sono sforzati di rispecchiarlo (che in seguito si chiameranno architetti), si sono determinate tutte le costruzioni che punteggiano la superficie terrestre; da esso, grazie a tale mediazione, le costruzioni si sono evolute, dalla semplice pietra conficcata nel terreno al muro fatto di grandi pietre; dal «grande evento dell'architettura, quando i muri si divisero e apparvero le colonne» fino all'«arco, la volta e la cupola» e tutto quello che ne è conseguito, in termini materiali, tecnici e linguistici.

Inoltre, sovvertendo un "principio" che ai nostri tempi sembra aver assunto il valore di una verità incontrovertibile, Kahn afferma che, quanto più l'architetto è capace di rispecchiare il potere dell'architettura, tanto più rivela di essere un *grande* architetto. Sbaglia quindi chi vede una qualche "grandezza" in coloro che nella propria architettura sanno proiettare unicamente la propria soggettività, il proprio ego; in ciò, piuttosto, essi manifestano tutta la propria limitatezza. Mentre al contrario, chi sa dare *spazio* all'architettura – chi sa tradurre in spazio il potere dell'architettura – dimostra di essere un vero *maestro*: «Se guardiamo il lavoro di Le Corbusier, di Aalto o di Mies, penso che sia giusto chiedersi: cosa c'è di Mies, di Le Corbusier, di Aalto che appartiene all'architettura? Ciò che vi è di inevitabile o di eterno, quello naturalmente appartiene all'architettura»²¹. Ed è questo che rende le loro opere, se non addirittura "eterne", quantomeno *inevitabili*; a differenza di quelle dei loro imitatori, che «non capiscono davvero l'architettura perché non sono capaci di attingere le qualità architettoniche alla base dei loro progetti», e «sono solo capaci di vedere un modo di fare». L'architettura e il *suo* potere a fondamento dell'architettura: una tautologia? Un'aporia? Un'impossibilità? Ma non è in fondo la medesima tautologia che alimenta l'intero operare di Grassi? La medesima aporia che attraversa il pensiero di Mies? La medesima impossibilità che rende *possibile* l'architettura di Kahn?

Note

1. Cit. in G. Van der Rohe, *La donna è mobile: Mein bedingungsloses Leben*, Aufbau Verlag, Berlino 2001, p. 247.
2. A. Manetti, *Vita di Filippo Brunelleschi*, Edizioni Il Polifilo, Milano 1976, p. 64.
3. L. B. Alberti, *L'architettura/De re aedificatoria*, Edizioni Il Polifilo, Milano 1966, vol. 2, VI, 1, p. 442.
4. A. Palladio, *I quattro libri dell'architettura*, Domenico de' Franceschi, Venezia 1570, I, XII.
5. L. Mies van der Rohe, *Conferenza (1950 ca.)*, in F. Neumeyer, *Mies van der Rohe. L'architettura, gli scritti*, Skira, Milano 1996, p. 313.
6. Cfr. M. Cacciari, *Res aedificatoria. Il "classico" di Mies van der Rohe*, in «Paradosso», 9, 1994, p. 25.
7. L. Mies van der Rohe, *Costruire (1923)*, in Id., F. Neumeyer, *Mies van der Rohe*, cit., p. 258.
8. Id., *Edifici per uffici (1923)*, in ibid., p. 258.
9. Id., *Conferenza (1926 ca.)*, in ibid., p. 267.
10. Id., *Costruire in modo bello e pratico! Basta con la fredda funzionalità (1930)*, in ibid., p. 299.
11. M. Cacciari, *Res aedificatoria*, cit., p. 27.
12. G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura (1967)*, FrancoAngeli, Milano. 2008, p. 83.
13. Qui e dopo, Id., *Architettura, lingua morta*, in «Quaderni di Lotus», 1988, 9, p. 129 e p. 132.
14. L. Kahn, *Forma e progetto (1960)*, in Id., *Pensieri sull'architettura. Scritti 1931-1974*, Einaudi, Torino 2023, pp. 68-69.
15. Cfr. Id., *Orizzonti filosofici (1960)*, in ibid., p. 78.
16. Cfr. Id., *Spazio, ordine e architettura (1957)*, in ibid., p. 33.
17. Cfr. Id., *La stanza, la strada e il patto tra gli uomini (1971)*, in ibid., p. 256.
18. I riferimenti, qui e dopo, sono a Platone, *Fedro*, in Id., *Opere complete*, Laterza, Bari 1966, 247c-250c, pp. 755-759.
19. L. Kahn, *Forma e progetto*, cit., p. 72.
20. Id., *Spazio, ordine e architettura*, cit., p. 32.
21. Id., *Forma e progetto*, cit., p. 72.

Marco Biraghi

Politecnico di Milano

marco.biraghi@polimi.it



«NIHIL DICTUM QUIN PRIUS DICTUM»?.

LEON BATTISTA ALBERTI E IL PROBLEMA DELL'ORIGINALITÀ

Alberto Giorgio Cassani

Leon Battista Alberti's architectural career turns upon a Terentian tag twice quoted in the *Profugiorum ab aerumna libri III*: nothing is now said that has not been said before. In that consolatory dialogue Niccola de' Medici likens the compositional practice of his contemporaries to the pavement laid in the Temple of Diana at Ephesus by the architect Cipreste, who gathered up the remnants discarded from columns, entablatures and pediments and made of them a work no less fine than the building itself. The literati, Alberti among them, reverse it, dismantling the temple of ancient learning into particles and redistributing them through the texts they assemble. Originality ex nihilo is thereby excluded and rewriting takes its place, a method first identified in Alberti by Roberto Cardini, in which tesserae cut by the veteres may still yield a design no good ancient had attained before.

Alberti, this essay contends, built as he wrote. His works are mosaics whose pieces come not only from antiquity but from the Middle Ages and from his own Florence: Ghiberti, Donatello, Brunelleschi. The dialectic between ancient giants and modern dwarves runs through his entire production, from the unbridgeable distance conceded in the *De commodis* to the prologue of the vernacular *De pictura*, where the cupola raised without centering is granted an ingenuity unknown to the ancients themselves. The proem to the *Momus* states the difficulty as a querelle des anciens et des modernes ante litteram. Architecture poses it more sharply still: modern opinion, as the letter to Matteo de' Pasti of 1454 insists, carries no weight against those who raised the Baths and the Pantheon.

The essay accordingly identifies the pieces Alberti drew from the book of ancient architecture: the Arch of Augustus and the plinths of Sant'Apollinare in Classe at the Tempio Malatestiano; the Basilica Æmilia, the Tempietto del Clitunno and the Pantheon portal at Santa Maria Novella; the superposed orders of the Colosseum at Palazzo Rucellai; Masaccio's painted architecture at the Holy Sepulchre in San Pancrazio; the Arch of Orange and Roman cisterns at San Sebastiano; the Arch of Trajan at Ancona and Ghiberti's Joseph panel at Sant'Andrea. Of that repertory Matteo de' Pasti, who credited Alberti with inventing a capital, knew nothing. The conclusion is Alberti's own, from the first book of the *De re aedificatoria*: the ancients admonish rather than bind, and dwarves upon the shoulders of giants see the further for it.

Fig. 1 Leon Battista Alberti, *Autoritratto*, 1432-1433 o 1438 ca., placchetta ovale in bronzo, recto: busto d'uomo rivolto a sinistra; in basso a sinistra un occhio alato; a destra l'iscrizione: • L • BAP • con due ali e un occhio a guisa di punti. Esemplici noti: Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Cabinet des médailles, monnaies et antiques, A V 86, mm 197 × 133 mm; Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, A 278, 1B; 1957, 14 125, mm 200 × 135. Cliché B.N.F.



Fig. 2 Matteo de' Pasti, *Medaglia di Leon Battista Alberti*, 1446-50 ca., medaglia in bronzo, recto: cm 9.34, gr 205.24, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Washington, inv. n. 1957.14.648.a. Iscrizione: • LEO BAPTISTA • ALBERTVS • (sul bordo).

Tutta la vicenda architettonica di Leon Battista Alberti ruota intorno al motto terenziano «*Denique nullum est iam dictum quod non sit dictum prius*». (Terenzio Afro, 1993: 422)

La pagina, assai nota agli studiosi albertiani, è tratta dai *Profugiorum ab aerumna libri III*, un dialogo consolatorio e terapeutico su come difendersi dagli assalti della fortuna.

Nel passo in questione, Niccola di messer Veri de' Medici paragona il modo di comporre un testo da parte dei letterati del suo tempo, utilizzando il metodo inverso – ma il senso finale non cambia – alla tecnica del mosaico usato per realizzare il pavimento del tempio di Diana a Efeso da parte dell'architetto Cipreste. Mentre questi raccolse ciò che era stato scartato nella realizzazione di colonne, trabeazioni e frontoni, per eseguire un manufatto che non fu per nulla inferiore al resto dell'edificio, i letterati, di cui fa parte anche Leon Battista, “smontano” il tempio della sapienza antica, suddividendolo in «particelle» da distribuire all'interno dei testi letterari che stanno realizzando: «Ma che interviene? Proprio el contrario da quel di sopra [sc. Cipreste]. Colui accolse e' minuti rimasugli, e composene el pavimento. Noi vero, dove io come colui e come quell'altro volli ornare un mio picciolo e privato diversorio tolsi da quel pubblico e nobilissimo edificio quel che mi



Fig. 3 Matteo de' Pasti, *Medaglia di Leon Battista Alberti*, 1446-1450 ca. Medaglia in bronzo, verso: cm 9.34, gr 205.24, Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, inv. n. 1957.14.648.a. Iscrizione: • OPVS • MATTHAEI • PASTII • VERONENSIS • (sul bordo); • QVID • TVM • (al centro in basso).

parse accommodato a' miei disegni, e divisilo in più particelle distribuendole ove a me parse. E quindi nacque come e' dicono: *Nihil dictum quin prius dictum*».¹ (Alberti, 1966: 161)

La citazione da Terenzio sta proprio a significare come l'opera dei letterati non può che partire da ciò che gli Antichi ci hanno lasciato, adoperando, appunto, la tecnica dello smontaggio, messa in luce, per l'Alberti, per la prima volta, da Roberto Cardini. (Cardini, 1990)

Nessuna presunta “originalità” *ex nihilo*, dunque, ma, semmai, un lavoro di ri-scrittura, in cui, pur partendo da “tesse-re” create in precedenza dai *veteres*, il disegno che ne risulta può essere qualcosa di nuovo, «da niuno de' buoni antiqui prima attint[o]». (Alberti, 1966: 162; Cassani, 2018: 251-309) È esattamente quanto ha fatto Leon Battista nelle sue opere letterarie e architettoniche, veri e propri mosaici composti da tessere provenienti dal passato, non solo degli Antichi, ma

Fig. 4 Leon Battista Alberti, *Tempio Malatestiano in Rimini*. Commons Wikimedia.

Fig. 5 Leon Battista Alberti, *Basilica di Santa Maria Novella in Firenze*. Commons Wikimedia.



anche del Medioevo e del suo tempo (Ghiberti, Donatello e Brunelleschi). Questa dialettica tra i «giuganti» antichi e i «nani» moderni costella l'intera produzione albertiana, passando da momenti in cui il divario può apparire incolmabile (come nel *De commodis litterarum atque incommodis*²) ad altri in cui l'«artificio» prodotto dall'«ingegno maraviglioso» dei moderni – nello specifico quello di «Pippo architetto» – sembra non essere stato «saputo né conosciuto» dagli stessi Antichi (come afferma l'Alberti a proposito della costruzione «senza alcuno aiuto di travamenti» della Cupola di Firenze, nel *Prologus* al *De pictura* in volgare; Alberti, 2011: 204).

Ma forse il brano più esplicito di questa dialettica irrisolta e irrisolvibile – una «*querelle des anciens et des modernes*» ante litteram – è il *Proœmium* del *Momus*, laddove Leon Battista, riconoscendo la difficoltà di dire qualcosa di nuovo – e ritorna ancora una volta il motto terenziano³ – stante il numero «infinito» (Alberti, 2019: 7) degli antichi scrittori, proprio per questo motivo, si dovrà ritenere «[...] *ex raro hominum genere putandus sit* [...]» (ibid.) («[...] d'una rara razza d'uomo [...]»); Alberti, 2007a: 6) colui che riuscirà a portare in luce nuovi, inauditi, argomenti, come sembra aver fatto, appunto, Leon Battista stesso, riuscendo «[...] *risu illectet, iocis delectet, voluptate detineat* [...]» (Alberti, 2019: 7) (ad «[...] allettare ridendo, dilettere scherzando, avvincere piacendo [...]»); Alberti, 2007a: 6), col suo capolavoro umoristico.

Ma come essere altrettanto «rari» nel campo di quella «*Magna [...] res*»⁴ qual è l'architettura, soprattutto dopo secoli in cui sembra essere andata perduta la grammatica degli Antichi? Anche qui, per l'Alberti, non si può che partire da ciò che ci hanno lasciato questi ultimi. Nessuna «opinione» moderna in fatto di architettura – nello specifico sul modo di proporzionare le cupole – può valere di fronte «a chi fece Therme æ Pantheon», perché qui vi è la «ragion» e là solo un «Manetto» qualsiasi (vedi la *Lettera a Matteo de' Pasti del 18 novembre [1454]*; Alberti, 2007b: 254). Ma, anche in questo caso, come nella costruzione di un testo letterario, l'architetto moderno ha a disposizione una moltitudine di tessere che può prelevare dal grande libro dell'architettura antica (e non solo, come visto), che andranno «coattate» e «ammarginate» insieme (*Profugiorum ab aerumna libri III*; Alberti, 1966: 162) per creare un disegno in parte nuovo e del tutto nostro. Come la facciata e il fianco del Tempio Malatestiano, o la facciata della Basilica di Santa Maria Novella, o la Chiesa di San Sebastiano e la Basilica di Sant'Andrea a Mantova, veri e propri «mosaici» architettonici di cui vanno scoperte le tante tessere prelevate dal repertorio dei capolavori dei secoli precedenti. Nel corso degli anni, gli studiosi albertiani hanno scoperto gran parte di queste tessere, a differenza di Matteo

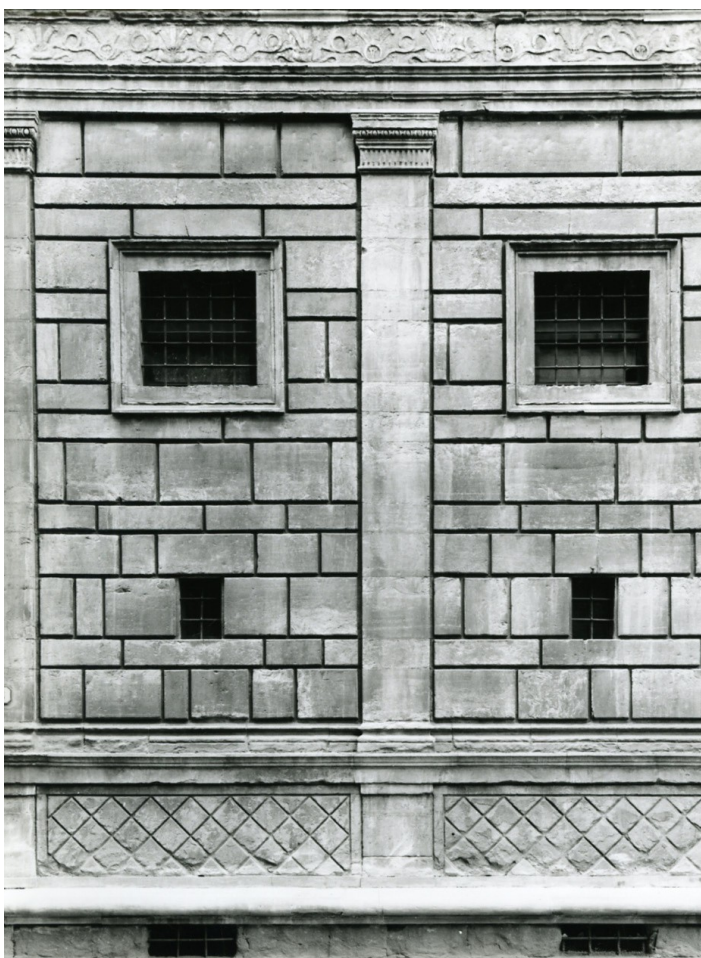


Fig. 6 a-b: Leon Battista Alberti, Palazzo Rucellai in Firenze, 1472 e 1478-1481. Foto di Paolo Monti. Milano, Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, nn. 6347232 e 6363984.

de' Pasti che ancora riteneva un'*inventio* tutta albertiana quel «capitello bellissimo» (Gennari, de' Pasti, 2000: 622) disegnato per la facciata del Tempio Malatestiano (e invece una probabile reinterpretazione del «capitello italiano»).

Per il Tempio Malatestiano sono stati individuati, oltre naturalmente all'Arco di Augusto in Rimini per l'impostazione della facciata, i plinti delle colonne della navata della Basilica di Sant'Apollinare in Classe per quelli posti sotto le semi-colonne della facciata stessa; il fastigio della Basilica di San Marco in Venezia per l'analogo, non finito, secondo livello sempre della facciata (come si deduce dalla Medaglia di Matteo de' Pasti); i pilastri e gli archi dell'anello interno del Colosseo per i fianchi meridionale e settentrionale (o anche l'interno dell'edificio modellato da Donatello nella *Resurrezione di Drusiana*, uno dei medaglioni della brunelleschiana Sagrestia Vecchia della Basilica di San Lorenzo in Firenze); le *crustae* dell'interno della «scarsella» del Battistero di Firenze per le tarsie del fornice centrale della facciata⁵. (Cassani, 2002: 61-76)

Per il fronte della Basilica di Santa Maria Novella in Firenze, le tessere individuate sono state: il motivo del semi-pilastro e della semi-colonna della facciata dorica della Basilica Emilia in Roma e del Tempietto del Clitunno in Campello sul Clitunno per l'analogo elemento posto dall'Alberti sulla destra e sulla sinistra della facciata; il tema dei concii alternati in marmo di Carrara e in verde di Prato dei pilastri angolari del Battistero di San Giovanni in Firenze per gli analoghi semi-pilastri posti ai lati della facciata; il portale del Pantheon per il portale della facciata; l'Arco di Trionfo di Settimio Severo in Roma per l'impostazione del primo livello della facciata e il secondo livello della Basilica di San Miniato al Monte per l'analogo secondo livello della facciata; le volute della lanterna della Cattedrale di Santa Maria del Fiore in Firenze per le volute della facciata; le rosette del romanico fiorentino (Badia Fiesolana) per il motivo dell'«attico» della facciata.

Per Palazzo Rucellai in Firenze, la sovrapposizione degli ordini del Colosseo (o dell'Anfiteatro Castrense, del *Septizodium*, della Villa romana delle Mura di Santo Stefano in Anguillara Sabazia o dell'edificio sulla destra della città di Gerico nella formella delle *Storie di Giosuè* della ghibertiana *Porta del Paradiso* del Battistero di Firenze) per la facciata; il portale della citata facciata dorica della Basilica Emilia (o le finestre del secondo livello dell'interno originario del Pantheon) per il portale della facciata; il capitello modellato da Donatello nel *Banchetto di Erode*, pannello del fonte battesimale del Battistero di Siena, per i capitelli dorici del primo ordine della facciata; il cornicione del Colosseo per quello della facciata; l'*opus reticulatum*, citato nello schienale della «panca di via» ai piedi della facciata.

Per il Tempietto del Santo Sepolcro nella Chiesa di San Pancrazio in Firenze: il tema dell'architrave su due colonne dell'originaria cappella (traslata nel 1809 da Giuseppe Del Rosso sulla facciata) deriva dal fondale architettonico



Fig. 7 Leon Battista Alberti, *Tempietto del Santo Sepolcro in San Pancrazio in Firenze*. Commons Wikimedia.

disegnato dal Brunelleschi della *Trinità* del Masaccio nella terza campata della navata sinistra della citata Basilica di Santa Maria Novella (oppure lo stesso motivo che si ritrova all'interno della Cappella Pazzi in Firenze del Brunelleschi – o del Michelozzo? –, o della Cappella Orlandi-Cardini nella Chiesa di San Francesco in Pescia di Andrea Cavalcanti detto il Buggiano).

Per la Chiesa di San Sebastiano in Mantova sono stati individuati questi *spolia*: il fianco laterale dell'Arco di Trionfo di Orange (o l'interno dell'abside del citato Tempietto del Clitunno, o, ancora, la facciata del Peristilio del Palazzo di Diocleziano in Spalato) per il disegno della facciata; il doppio livello – cripta e chiesa superiore – del Tempietto del Clitunno per la scelta degli analoghi due piani della Chiesa mantovana, così come, probabilmente, anche la disposizione laterale delle scale del Tempietto stesso per la collocazione originaria delle scale d'accesso alla chiesa superiore; le cisterne d'acqua romane per la cripta.

Per la Basilica di Sant'Andrea in Mantova, infine, sono queste le possibili tessere individuate: l'Arco di Traiano in Ancona, per l'impostazione complessiva della facciata; l'edificio sulla sinistra della formella con la *Storia di Giuseppe* della *Porta*



Fig. 8 Leon Battista Alberti, *Chiesa di San Sebastiano in Mantova*. Commons Wikimedia.



Fig. 9 Leon Battista Alberti, *Basilica di Sant'Andrea in Mantova, 1472*. Foto di Paolo Monti. Milano, Biblioteca Europea di Informazione e Cultura, n. 6346687.

del Paradiso del Battistero di Firenze, modellata da Lorenzo Ghiberti per il tema della travata ritmica della facciata e dei fianchi laterali della navata; l'interno della Basilica di Massenzio (e di Costantino) per l'interno.

Ma la migliore risposta alla presunta *querelle* non può essere, forse, che quella di un passo del Libro I del *De re aedificatoria*: «[...] non quo eorum descriptionibus transferendis nostrum in opus quasi astricti legibus hereamus, sed quo inde admoniti novis nos proferendis inventis contendamus parem illis maioremve, si queat, fructum laudis assequi»⁶. (Alberti, 1966: 69)

Per l'Alberti siamo sì «*Nanos gigantum humeris insidentes*», nani sulle spalle dei giganti, ma, in questa posizione, possiamo vedere più lontano.

Note

1 Il motto è in corsivo nel testo. In verità esso era già apparso, alcune pagine prima, in Alberti, 1966: 139: «Ma noi, – come e' dicono, *nihil dictum quin prius dictum*, – che potremo noi adducere cosa non spesso udita e racconta da molti altri?», e ricomparirà in Alberti, 2019: 7 (vedi *infra*, nota 3). Sul tema albertiano del *Nihil dictum* si vedano Trenti, 1986: 56-57 e Bianchi Bensimon, 1998: 109-126.

2 Alberti, 2021: 194: «*ita et seria omnia et iocosa veteres ipsi complexi sunt, nobis tantum legendi atque admirandi sui facultatem et necessitatem dimiserunt*» (trad. it. Alberti, 2010: 51: «Gli antichi abbracciarono tutti gli argomenti, sia seri che faceti, e a noi lasciarono soltanto la facoltà e l'obbligo di leggerli e ammirarli»).

3 Alberti, 2019: 7: «*Quae cum ita sint, non me tamen fugit quam difficillimum ac prope impossibile sit aliquid adducere in medium quod ipsum non a plerisque ex tam infinito scriptorum numero tractatum deprehensumque extiterit. Vetus proverbium: nihil dictum quin prius dictum*».

4 Alberti, 1966: 855: «*Magna res est architectura, neque est omnium tantam rem aggredi*» (p. 854: «L'architettura è grande impresa, che non è da tutti poter affrontare»).

5 Ma, a parziale correzione, si veda Cassani, 2023: 237-239, 242, 245-246 e figg. 20-21 (247-248).

6 «Ciò non significa che noi dobbiamo attenerci strettamente ai loro [sc. degli antichi] schemi e accoglierli tali e quali nelle nostre opere, quasi fossero leggi inderogabili; bensì, avendo il loro insegnamento come punto di partenza, cercheremo di approntare soluzioni nuove e di conseguire così una gloria pari alla loro o, se possibile, anche maggiore». Alberti, 1966: 68.

Riferimenti bibliografici

Alberti, L. B. (1966) [1452]. *L'architettura [De re aedificatoria]*, testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi, introduzione e note di Paolo Portoghesi. Milano: Il Polifilo.

Alberti, L. B. (2007a) [1443 – 1472]. *Momo*, testo critico e nota al testo di P. d'Alessandro e F. Furlan, introduzione e nota bibliografica di F. Furlan, traduzione del testo latino, note e posfazione di M. Martelli, volume a cura di F. Furlan. Milano: Mondadori.

Alberti, L. B. (2007b). «Lettera di Battista Alberti a Matteo de' Pasti sulla ristrutturazione della chiesa di San Francesco di Rimini, Roma, 18 novembre [1454]», scheda n. 29, New York, The Pierpont Morgan Library, MA 1734. In Benigni, P., Cardini, R., Regoliosi, M. (eds), con la collaborazione di Arfanotti, E., *Corpus epistolare e documentario*. Firenze: Polistampa, 254-256 [Donegà, S. (2007). «Commento», 256-259].

Alberti, L. B. (2010) [1432]. *De commodis litterarum atque incommodis*. In Cardini, R. (ed), *Opere latine*, tradotto dal latino da Valeria Novembri. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 51-83.

Alberti, L. B. (2011) [1435]. *De pictura (redazione volgare)*, edizione a cura di Lucia Bertolini. Firenze: Polistampa.

Alberti, L. B. (2019) [1443 – 1472]. *Momvs · Momus*, édition critique, bibliographie et commentaire par P. d'Alessandro et F. Furlan, traduction de C. Laurens, introduction de F. Furlan. Paris: Les Belles Lettres.

Alberti, L. B. (2021) [1432]. *De commodis litterarum atque incommodis*, a cura di Mariangela Regoliosi. Firenze: Polistampa.

Bianchi Bensimon, N. (1998). «'Nihil dictum quin prius dictum.' Analyse de la méthode compositive chez Leon Battista Alberti». In Boillet, D., Moncond'huy, D. (eds), *La constitution du texte. Le tout et ses parties. Renaissance-Âge classique*. Poitiers: La Licorne, 109-126.

Cardini, R. (1990). *Mosaici. Il «nemico» dell'Alberti*. Roma: Bulzoni.

Cassani, A. G. (2002). «*Per foramina obductæ personæ*. Una fonte inedita per la facciata del tempio Malatestiano». *Albertiana*, V, 61-76.

Cassani, A. G. (2018). «La natura [...] più non producea, come né giuganti così né ingegni». Leon Battista Alberti e il rapporto coi 'buoni antiqui'. In Muccioli, F., Cenerini, F. (eds), con la collaborazione di Giovanardi, A., *Gli antichi alla corte dei Malatesta. Echi, modelli e fortuna della tradizione classica nella Romagna del Quattrocento (l'età di Sigismondo)*. Atti del Convegno Internazionale, Rimini, 9-11 giugno 2016. Milano: Jouvence, 251-309.

Cassani, A. G. (2023). «Cinque noterelle albertiane. Sulla presunta eterodossia architettonica dell'Alberti, le tangenze tra *Philodoxeos fabula* e *Anuli*, il nome "Leo"/"Leon" e l'India». *Albertiana*, XXVI (n.s. VIII), 2, 231-261.

Gennari, P., de' Pasti, M. (2000). «1454, dicembre 17, Rimini. Lettera di Pietro Gennari e Matteo de' Pasti a Sigismondo Pandolfo Malatesta sul Tempio malatestiano», scheda n. 51. In Turchini, A., *Il Tempio malatestiano, Sigismondo Pandolfo Malatesta e Leon Battista Alberti*. Cesena: Società Editrice «Il Ponte Vecchio».

Terenzio Afro, P. (1993) [II secolo a.C.]. *Eunuchus*, v. 41. In Bianco, O. (ed), *Commedie*. Torino: UTET, 413-539.

Trenti, L. (1986). «'Nihil dictum quin prius dictum'. La fenomenologia sentenziosa in Leon Battista Alberti». *Quaderni di retorica e poetica*, II, 56-57.

Alberto Giorgio Cassani

Accademia di Belle Arti di Ravenna

albertogiorgio.cassani@abaravenna.it

MISURA IL TUO PALLADIANESIMO GRATIS!

Alessandro Bonini

If, while absentmindedly scrolling through a webpage, you come across one of those banners shouting **DISCOVER YOUR PERSONALITY FOR FREE!** and, against your better judgment, allow yourself to be lured into taking the test, you soon discover two things. First, **FREE!** is not free at all. Second, almost all of these tests openly contain a mangled version of one of the twentieth century's best-known psychiatric tests: the Rorschach test. Named after the Swiss psychiatrist Hermann Rorschach, the test involves responding on the spot to a series of inkblots printed on cards and shown to the patient one after another. The original plates, published in 1921, number ten: most are black or red-and-black, while a few combine several colors. All are rigorously symmetrical and appear accidental, though in fact they are the result of a compositional process that was anything but improvised. So, shamelessly, here comes yet another distortion of the same idea, this time in architectural form: **FIND OUT HOW PALLADIAN YOU ARE – FOR FREE!**

The game is to identify, among a series of drawn plans, the original plan of Villa Capra, hidden among buildings that are quite distant from the Rotonda, both in time and in geography.

This one is really free.

YOU WON!

I trust that even the most distracted and inexperienced reader will have picked out the correct plan at once, almost instinctively, from all the others. And yet, although the selection includes buildings whose historical records clearly state that they were all built with the explicit intention of faithfully reproducing the original, it seems that Palladio's rules begin to yield, one after another and rather quickly, to the wealthy families who commissioned them – they are all private residences. Whether out of practical necessity or mere caprice, these patrons probably bent the symmetry of the staircases, the proportions of the rooms, and even their number to their own wishes and tastes. They did the same with another detail, perhaps the most significant precisely because of its symbolic meaning: the covering of the central space, the one feature that might have seemed indispensable. Beyond the examples shown here, it should be noted that dozens of similar cases have been built over time, all around the world; some are even more faithful to the original than those included in this selection. Among the best known is the version built in Palestine, commissioned by an extremely wealthy local notable, who had it constructed on the summit of a dry, barren hill. These buildings, however, precisely because they are so completely estranged from the context and landscape of the Vicenza original, share very little with the deeper aesthetic values of Villa Capra. Still, they remain perfectly suitable, if one wishes, for asking: «What do you see in this plan?!» – much as one would ask: «What do you see in this blot?».

Fig.1

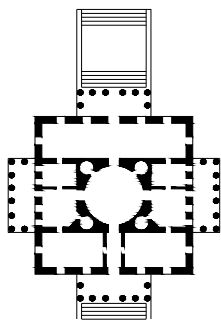


Fig.2

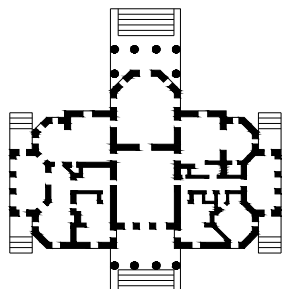


Fig.3

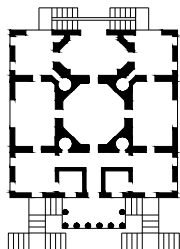


Fig.4

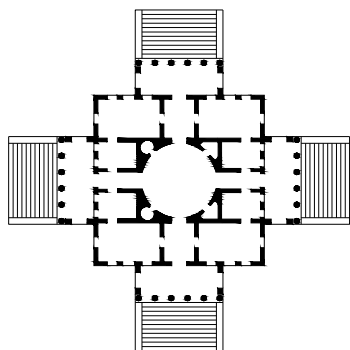


Fig.5

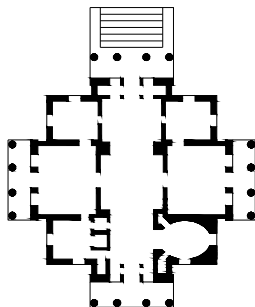


Fig.6

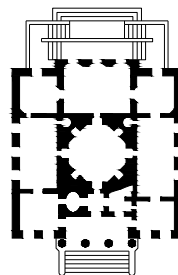


Fig.7

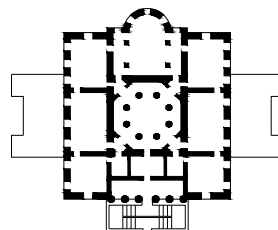


Fig.8

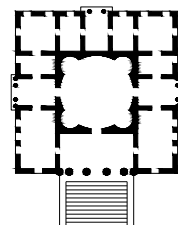


Fig.9

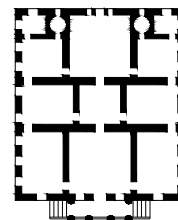


Fig.1 Mereworth Castle, 1723-1725, Mereworth, Kent, Inghilterra. Ridisegno dell'autore.

Fig.2 Monticello, 1769-1809, Charlottesville, Virginia, Stati Uniti. Ridisegno dell'autore.

Fig.3 Chiswick House, 1726-1729, Londra, Inghilterra. Ridisegno dell'autore.

Fig.4 Villa Almerico Capra, detta La Rotonda, 1567-1605, Vicenza, Italia. Ridisegno dell'autore.

Fig.5 Henbury Hall, 1984-1986, Henbury, Cheshire, Inghilterra. Ridisegno dell'autore.

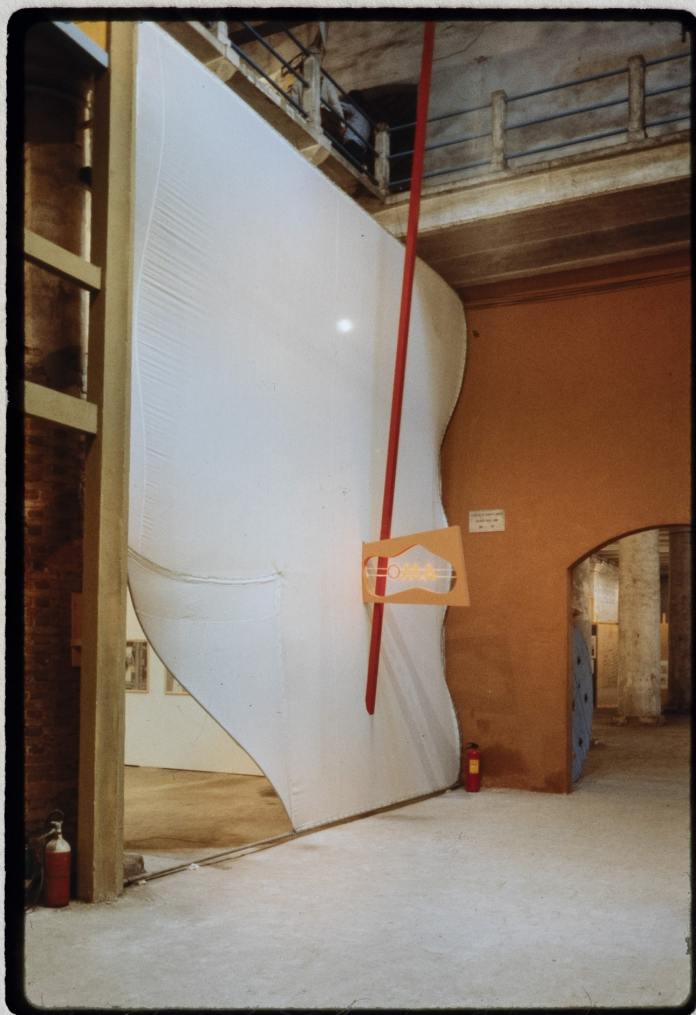
Fig.6 Królikarnia, 1782-1786, Varsavia, Polonia. Ridisegno dell'autore.

Fig.7 Nuthall Temple, 1754-1757, Nuthall, Nottinghamshire, Inghilterra. Ridisegno dell'autore.

Fig.8 Rocca Pisana, 1574-1576, Lonigo, Vicenza, Italia. Ridisegno dell'autore.

Fig.9 Stourhead House, 1722, Stourton, Wiltshire, Inghilterra. Ridisegno dell'autore.

O.M.A.



credit © C. Jencks

Fig. 1
O.M.A., Strada Novissima, La presenza del Passato, Venezia, 1980.
Fotografia di Charles Jencks. Courtesy of The Cosmic House.

INVENZIONE.

DAI "LUOGHI COMUNI" AL GENIO; E RITORNO

Giovanni Galli

Never before has the “I” felt so under siege, torn between the attention it devotes to its outward appearance and the preservation of its true inner self – an identity it would, however, be unable to define. Because subjectivity and originality, the cornerstones of a society nominally founded on individual freedom, are phantom concepts, constantly affirmed but never seriously examined, lest we discover that they are merely the neurotic survival of concepts long since extinct. And never before has the Foucauldian question “What is an author?”, beyond the blinking of a prompt, sounded more real and less metaphorical.

This paper argues that originality, along with its corollaries (creativity, authenticity, genius), is a modern invention. For two millennia, Western culture operated under a different paradigm. In classical rhetoric, *inventio* meant finding, not creating: the orator extracted arguments from *topoi*, commonplaces understood as actual repositories. And *mimesis*, rhetoric’s sister principle, reinforced the same worldview: art imitates what already exists. Vitruvian and Renaissance architecture embodied this paradigm, treating invention as the skilled reuse of *loci communes* – the orders, types, and models.

The shift occurred when attention was relocated from the object to the subject: there and then rhetoric was replaced by aesthetics, a “Copernican revolution” that installed the transcendental subject as guarantor of experience, while genius legitimized creation *ex nihilo*. Yet Hegel’s owl arrived almost immediately, revealing history’s double power: to transform all forms into available repertoire, and to impose the burden of *Zeitgeist*’s tyranny. The nineteenth century’s eclectic explosion expressed the tragic nature of this double bind, of knowing all styles while being commanded to be of one’s own time.

Modernism attempted escape by killing *mimesis* and refusing style altogether. But stylelessness itself became a style, requiring progressive self-cancellation. Duchamp grasped this in 1917: the only solution was to stop producing signs. His readymade anticipated the evacuation of the subject through its very hypertrophy.

Today, AI completes this trajectory. It enables a return to *loci communes*, where, however, a shallow pond has taken the place of the quarries and serendipity replaces choice. So perhaps “What is an author?” is a moot question: originality and subjectivity are names we give to a system of combinations whose rules we neurotically refuse to acknowledge.

Generalmente, tendiamo a pensare che ciò che conosciamo da sempre sia sempre esistito. Confondiamo il nostro sempre con il sempre della storia (e poi dicono il soggettivismo...). In realtà molte delle cose che ci circondano hanno una data di nascita. E, ne consegue, possono anche avere una data di morte. Una di queste è il concetto di originalità, con i corollari che normalmente si porta dietro: creatività, autenticità, estro, genio... Un'altra è il concetto di uomo, come prescientemente ci aveva annunciato Foucault. Ma di questo, dopo: per il momento concentriamoci sull'originalità.

L'originalità è un'invenzione moderna (invenzione dell'invenzione), che da tempo si è congelata. Solo che non ce ne siamo accorti, o fingiamo di non accorgercene. Per la sua finestra temporale si potrebbe proporre – *post quem* – il 1718, anno di pubblicazione del *Dictionnaire de l'Académie française* (2^e édition), che, al lemma LIEUX COMMUNS, affianca due definizioni. La prima: «*Les matières générales, d'où l'on prend les arguments, les preuves pour persuader ou dissuader*»; e la seconda, «*Des matières triviales et rebattuës*»: una carezza e un pugno, a definire la medesima espressione. Per l'*ante quem* possiamo essere un po' più precisi: 27 luglio 1980, inaugurazione della prima Mostra internazionale di architettura di Venezia (ma – come vedremo – per motivi diversi da quelli che si potrebbe supporre).

Tra una lacerazione iniziale e una disillusione finale scorre la breve vita infelice dell'originalità. Cominceremo da quella lacerazione, ma per capirla veramente dobbiamo prima fare qualche passo indietro.

I “luoghi comuni” (in latino *loci*, e in greco *topoi*) designano – designavano – il “deposito” dove la retorica antica raccoglieva e catalogava temi ed argomenti a partire dai quali costruire discorsi persuasivi, o didattici, o elogiativi. Erano il giacimento dell'*invenzione*, la prima delle cinque parti in cui si soleva dividere la retorica – *Inventio, Dispositio, Elocutio, Memoria, Actio* – a descrivere le fasi della preparazione e della declamazione del discorso efficace: (a) si cercano idee e argomenti, che (b) vengono disposti a costituire uno “scheletro” logico; a partire dal quale (c) elaborare il “corpo” dello scritto, ricco di ritmi e di figure, che (d) sarà necessario mandare a memoria [leggere sarebbe sconsigliato], al fine di (e) recitarlo in pubblico in modo convincente. Il termine “invenzione” non deve trarre in inganno: come spiega Roland Barthes, «si riferisce meno a un'invenzione (di argomenti) che a una scoperta: tutto esiste già; deve semplicemente essere riscoperto. È una nozione più “estrattiva” che “creativa”». (Barthes, 1970: 198). D'altronde, il termine metaforico “luoghi” è lì per ricordarcelo. Con ogni probabilità, mentre scriveva Barthes aveva in mente un passo di Quintiliano, dove nei luoghi «hanno sede gli argomenti [“*sedes argumentorum*”], quelli cioè dove essi sono riposti [“*latent*”] e da cui bisogna tirarli fuori” [“*petenda*”]». (*Inst. or.*, V, 10.)

Nel latino “*in-venire*” – letteralmente “venire sopra”, “capi-tar-ci” – inventare non significa produrre qualcosa di nuovo, ma “trovare”, “imbattersi in”.

Di questo significato antico rimangono tracce nel nostro lessico: “inventario”, che significa catalogazione, e per converso “ritrovato”, che in determinati contesti può significare invenzione. L'originalità non è un valore perché la verità è “comune”. Non è solo un principio della retorica: è un'*episteme*. «τὰ δ' ἔργα τοὺς λόγους εὕρισκεται» – “i fatti *trovano* da sé le loro parole”, fa dire Sofocle a Elettra (*El.*, 626). Sono le cose a generare il discorso, non il soggetto creatore.

Proprio all'inizio del suo trattato sui luoghi comuni, Aristotele suggerisce di partire dalle «opinioni condivise [ἐξ ἐνδόξων]» (*Top.*, 100 a): la verità è dialogica, fondata sul probabile e comunemente approvato. Essere originali significa esserne al di fuori o, peggio, essere degli eretici. Non si “crea” nulla, si cerca ciò che più è appropriato tra ciò che già esiste. Si «va a caccia [θηρεῖν]» nel «che è [τί ἐστί]». (*An. sec.*, II, 13, 96a). Tutt'al più, al retore resta il compito di sfruttare al meglio il “che è” re-invenuto: «*Inventio est excogitatio rerum verarum aut veri similibus*», scrive Cicerone (*De inv.*, I, VII). L'invenzione è una *ex-cogitatio*, un “pensare-da”: pensiero che estrae, che viene da altrove. Non genera dal nulla.

Ma la questione non è circoscritta alla retorica: soprattutto a partire dalla civiltà romana, la retorica è stato l'*habitus* dell'antichità in ogni ambito. E, nel corso della sua egemonia bimillenaria, la retorica ha condiviso il proprio regno con un altro principio che non lasciava spazio né al soggetto né alla creatività: la *mimesis*, sorella e ambasciatrice della retorica in ogni ambito produttivo. L'arte imita la natura: la realtà esteriore, ciò che già è. Ovvero, l'oggettività dell'*inventio* – il suo essere reperimento, non parto – non è solo un tratto della retorica: poggia su una concezione più generale del rapporto fra fare e mondo. La *mimesis* ne è il correlativo poetico: se l'agire produttivo non inaugura dal nulla, ma ri-produce, allora “trovare” (e ritrovare) è il nome proprio della creazione. L'architettura, ufficialmente, imita la capanna primigenia. In realtà, imita se stessa, ovverossia l'insieme delle architetture che la precedono: i *loci communes*, non metaforici ma realmente costruiti. Questo la rende un anello di congiunzione tra arte e retorica: il *De architectura* di Vitruvio è costruito come un trattato di retorica, a partire dai termini che impiega: *inventio, dispositio, cogitatio, decor, distributio, compositio*, ..., e dall'uso che ne fa: i disegni nascono «*ex cogitatione et inventione*», dove la *cogitatio* ciceroniana è lavoro faticoso [*cura studii plena et industriae vigilantiaequae*], volto a ottenere piacere [*voluptas*] a partire dalle cose nuove [*novae rei*] trovate [*reperita*] (*De a.*, I, II, 2): trovate, non generate. In modo coerente, la novità in Vitruvio è s-coperta. Nel segno di Vitruvio – attraverso Alberti, Serlio, Palladio, Scamozzi – l'architettura occidentale sarà *ars retorica*, dove il progetto è lavoro sui *loci communes* degli ordini, dei tipi e dei modelli, e ogni nuovo disegno è *inventio*: «La pianta qui sotto disegnata – scrive Serlio nel Terzo Libro – fu *inventione* di Bramante [...] *inventione* della quale l'architetto si potrà servire». (Serlio, 1540: III, 67). L'invenzione di oggi è il luogo comune di domani. E divenire luogo comune è una consacrazione.

Così, a più di duemila anni dai *Τοτικά* di Aristotele, l'interlinea che separa le due definizioni di *lieux communs* contenute nel *Dictionnaire de l'Académie française* costituisce una faglia, anzi una vera e propria "catastrofe" thomiana: un cambio d'attrattore che, nell'arco di un'ottantina d'anni (fratardo Settecento e primo Ottocento), capovolgerà i termini del discorso, da un lato sostituendo il "comune" col "banale" e dall'altro il "vero" con il "nuovo".

«L'estetica inizia nel momento preciso in cui termina la retorica», scrive Tzvetan Todorov. (1977: 141) Ed è difficile trovare un'espressione altrettanto ellittica e insieme così efficace per spiegare come sia stato possibile – in meno di un secolo – il rovesciamento di una cultura millenaria, cui non può che corrispondere un rovesciamento altrettanto radicale: un rivolgersi dello sguardo verso l'interiorità dell'io, dal "mondo là fuori" all'"universo interiore". Detto semplicemente, quando l'estetica subentra alla retorica, lo sguardo si sposta dall'oggetto guardato al soggetto che guarda. Parlare di "sguardo" è metaforico ma necessario, perché nomina un passaggio reale: dagli occhi fisici a quelli della mente. Con conseguenze incalcolabili, perché la mente ha meno certezze dell'occhio, ma meno limiti: può produrre immagini potentissime, ma la sostanza delle sue creazioni è immateriale.

Per gli Antichi l'*inventio* è scoperta perché, a differenza di quanto tendiamo a credere, sono straordinariamente concreti: guardano l'oggetto e non il processo creativo. Non concepiscono la realtà se non in termini oggettuali. Rifuggono l'infinito: perfino l'essere Parmenideo è una sfera, un'entità compiuta e definita. Immagine di fronte alla quale un moderno non può evitare di "vedere" lo spazio infinito che la circonda, mentre Parmenide non può nemmeno nominarlo in quanto appunto non-essere. Perfino l'essere umano è, in un certo senso, un oggetto: l'ira dell'Achille omerico non proviene da un'autonoma interiorità psicologica, ma è la manifestazione esteriore degli dèi che lo posseggono. Al contrario, per i Moderni l'individuo umano è un *soggetto*, e lo è in quanto *libero*. L'infinito che dimora nel suo spirito è la condizione della sua libertà non negoziabile. E libera è la sua *invenzione* (release 2.0): capacità di creare *ex-nihilo*, dal nulla di materiale della propria interiorità, come unica forza che consente di sfuggire alle leggi meccaniche della ragion sufficiente.

L'invenzione dell'estetica coincide con la modernità. È una conseguenza inevitabile di ciò che Kant ha descritto come una «rivoluzione copernicana»: la posizione del soggetto trascendentale a sostegno della legalità dell'esperienza. C'è una sorta di inevitabilità nel fatto che la *Critica del giudizio* sia il primo, vero, trattato moderno di estetica: dove il Bello, sganciato dal Vero e dal Buono, si ritrova dapprima vuoto e in-fondato e poi salvato dal *sensus communis* – che altro non è che un recupero dei *loci communes* sotto mentite spoglie

– fondato sulla sodalità dei soggetti. Ecco dunque il Bello, finalmente adulto e costretto a camminare con le proprie gambe, e tuttavia garantito dalla novella figura del *Genio*, prima apparizione di una s-regolatezza regolante, proposta sorprendente da parte di colui sulle cui passeggiate i compaesani regolavano gli orologi. Quello di Kant è un miracolo di equilibrio, di illuminismo e sentimento, di disinteresse e solidarietà, di potenza controllata *sub limen*.

Sarebbe stato bello fermarsi lì: la centralità del soggetto e la genialità ineffabile a garanzia di tutto, che consente finalmente di mettere a sistema ciò che la retorica non riusciva più a tenere insieme: Shakespeare, Michelangelo, Dante, ..., tutti insieme appassionatamente, ridotti a unico principio, alle soglie di una Storia che ancora deve manifestare pienamente la sua inarrestabile prepotenza. Alcuni soggiornano lì ancora oggi: preso singolarmente, quando si distrae dalle passioni, ogni individuo è un illuminista.

Ahimè, a distanza di pochi anni è arrivato uno che la Storia l'ha vista passare a cavallo davanti alla finestra di casa sua. La sua nottola ci ha spiegato che arriviamo già tardi per i geni, che siamo impastati di storia, ognuno il prodotto del proprio tempo, e che la consapevolezza che ne abbiamo è già il sintomo del fatto che i geni sono «cosa del passato». Il povero soggetto, appena conquistata la propria libertà, si vede adesso come il punto di arrivo di una storia che non dimentica nulla, agnello sacrificale *qui tollit historiam mundi*. La cultura occidentale si volge indietro e si riconosce come storia, accumulo di forme che vede realmente per la prima volta. È un paradosso: proprio mentre nasce l'ideologia del genio/originalità (soggetto-fonte), cresce anche l'archivio delle forme e delle possibilità (storia come repertorio). La sopravvenuta autoconsapevolezza del soggetto implica una piena disponibilità di ciò che sta al di fuori di lui e diviene un potenziale ostacolo al dispiegamento della sua piena libertà. Le premesse ci sarebbero tutte, Lord Byron è lì, la sua propria figura come via, posa, frammento, ironia, scandalosa singolarità... ma le arti stentano a dare un'esteriorità a quel soggetto traboccante.

Ed è un tripudio di forme, di *trouvailles* antiquarie ed esotismi, una *inventio* parossistica e bulimica, che investe tutte le arti: Coppedè, Gérôme, Walter Scott. Ma c'è inquietudine, sotto quel tripudio: un *double bind* della storia, che si impone alla nostra coscienza ma al tempo stesso ci ordina di essere del *nostro* tempo. Una coscienza infelice, sì, ma non tanto a causa della nostra finitezza. Qui si tratta della scissione tra il sapere e l'essere: tra la conoscenza del passato e l'impossibilità di un presente autentico [αὐθεντης, "autore": che opera *da sé*]. «In welchem Style sollen wir bauen?», scrive nel 1828 Heinrich Hübsch, architetto-carneade, funzionario del Granducato di Baden. «In quale stile costruiremo?»: pensava di scrivere un'invettiva contro il neoclassicismo, ma la sua era una richiesta di aiuto.

Ma qui possiamo misurare la profondità e la stratificazione della filosofia di Hegel, che riesce nell'inverosimile impresa

di essere l'interprete, sia dell'Eclettismo ottocentesco, sia – *ante litteram* – della Modernità novecentesca. Che è uscita dal circolo vizioso in cui era relegata prendendo molto sul serio, sia il monito di «essere del proprio tempo», sia la sentenza hegeliana sull'arte («cosa del passato»), unendo e perseguendo all'estremo queste due premesse. L'arte è morta? Ebbene viva l'arte... di costruire (perfino la pittura diventò «costruttiva»). La modalità? Uccidendo il presupposto ontologico dell'arte classica, la *mimesis*: non si tratta più di *rappresentare* ma di *modificare* il mondo, partecipare del suo divenire liberando le forze vitali della società, contribuendo alla – anzi guidando la – nascita dell'uomo nuovo. Forse non è un caso che i grandi teorici del sé dicente Movimento Moderno (Gropius, Giedion, Pevsner) fossero tutti germanofoni. Tutti «hegeliani di sinistra», promossi sul campo.

Nella *Vorlehre* del Bauhaus non ci sono corsi di storia: «l'obiettivo è quello di liberare le forze creative che sono insite nell'allievo [...] Ogni legame con un particolare movimento stilistico è deliberatamente evitato [...] Il compito più essenziale è scatenare l'individualità, liberarla dalle convenzioni morte in favore di esperienze e intuizioni personali...», scrive Gropius nella presentazione *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*. (1923: 11) «Liberazione», «forza», «creatività», «scatenamento», «convenzioni morte», «intuizioni»...: in quattro righe Gropius riesce a concentrare una stupefacente quantità di parole in movimento, a proiettare in *stop motion* un progresso inarrestabile. A cent'anni dalla morte di Byron l'arte ha finalmente trovato il suo volto... certo, se affianchiamo le immagini di Gropius e di Lord Byron possiamo dire che l'eroe romantico si è alquanto imborghesito; ma questa non è che la conferma del fatto che l'uscita dal *double bind* hegeliano è avvenuta dialetticamente.

Ma c'è una contraddizione in termini: la mancanza di stile diviene stile a sua volta, che spinge ad aumentare progressivamente la rarefazione del segno per confermare nevroticamente la propria assenza. È il paradosso del Moderno: il *beinahe nichts* di oggi diventa *das Etwas* da cancellare domani, mentre la nullità del nulla si ritrae più in là. Dal sonetto alle parole in libertà al foglio bianco è un attimo: la ricerca contiene il suo destino fin dall'inizio. È possibile disegnare senza segni? L'arte moderna si dibatterà su questo enigma per qualche decina d'anni, scoprendo la paradossalità di ogni negazione che richiede di affermare qualcosa. L'unica vera risposta è che non si può. L'unica possibilità è quella di non produrre segni, lasciando che l'oggetto semplicemente sia, nella sua oggettività: Duchamp, con la sua *Fontana*, l'aveva capito già nel 1917. Talmente presto da trasformarlo in sintomo di qualcosa che richiederà ancora un po' d'anni per essere pienamente assimilato. E se la gara negativa termina abbastanza presto (1958, *Seagram Building*, se ascoltiamo Zevi), si può tornare a combattere in positivo cercando un segno primitivo che precede tutti gli stili (Picasso, Le Corbusier); o un segno del futuro che se li lasci alle spalle (l'ultimo Wright, Archigram).

Ma in un caso o nell'altro si tratta di una ricerca di *novità* come antidoto alla storia, destinata in entrambi i casi a essere storicizzata. E, a suggellare la fine, arriverà il maniero di chi non riesce a scrollarsi di dosso i Maestri del Movimento Moderno: un controsenso invisibile solo a chi ancora è accecato dall'ideologia.

Argutamente, Charles Jencks ha immortalato (è il caso di dirlo) la fine storica del Moderno in un'istantanea, l'ultimo fotogramma dello *stop motion* gropiusiano: l'esplosione di Pruitt Igoe, 15 luglio 1972, ore 15:32. (Jencks, 1977) Ma è stato troppo zelante, non si batte così un avversario che ha fatto della negazione del nemico la sua forza: la contrapposizione degli stili del Post-moderno all'ideologia moderna è a sua volta una mossa moderna. È necessario aspettare un altro po' di anni – otto, per la precisione – per vedere la fine della storia. Che non avverrà per decesso ma per assimilazione. Mostra internazionale di architettura di Venezia, 27 luglio 1980: in mezzo al variopinto allineamento di facciate storicizzanti, dove *Mimesis* e *Inventio* si tengono per mano, Rem Koolhaas espone una facciata modernissima, come *stile fra gli stili*, tutti quelli liberati dalla «fine del proibizionismo» (Portoghesi, 1980): un velo bianco e socchiuso sul quale l'unico segno è il riflesso di una scritta luminosa a rovescio, raddrizzata dalla rifrazione. La fine del Moderno avviene nel momento in cui viene svelato come la serpe del proprio seno. Siamo ora finalmente in grado di vederlo dall'esterno, liberati dalla condizione di viverlo come unica e inconsapevole ideologia possibile.

La rediviva *inventio* degli anni '80 trova il suo *habitat* naturale nella società mediatica che a sua volta l'ha resa possibile. E l'*inventio* stessa sembra essere l'unica modalità di relazione con «cose» che, grazie alla loro immaterialità, crescono in modo esponenziale. È difficile pensare l'informatica se non come invenzione necessaria grazie alla quale gli immensi giacimenti di *loci communes* cresciuti nel frattempo sono stati resi navigabili. E al tempo stesso moltiplicati per gemmazione: da buon rimedio, l'informatica è anche causa. In assenza dell'idea di progresso (figlia e madre della modernità), la crescita dei dati è l'unico movimento, falso ma inarrestabile. Fino a quando l'informatica, sempre in regime di necessità, ha generato l'Intelligenza Artificiale per gestire anche la navigazione.

Forse solo alla sua luce siamo finalmente in grado di comprendere il senso profondo della *Fontana* di Duchamp: l'afasia del soggetto coincide con la sua ipertrofia e anticipa il suo svuotamento. Se un oggetto «è arte perché io dico che lo è», nessuna attività è poetica richiesta, è sufficiente limitarsi a scegliere. Ma, la scelta di Duchamp culminava un percorso di autoconsapevolezza al termine del quale la musealizzazione dell'opera – «cosa del passato» già nell'atto della nascita – era l'unica opzione possibile.

La differenza sostanziale di oggi è lo svanire di ogni consapevolezza: la scelta quotidiana dell'utente medio avviene non solo in assenza di lavoro, ma anche di decisione, giudizio e turbamento. La *serendipity* ha sostituito la κρίσις. Ogni nuovo prodotto ingrossa il giacimento dei luoghi comuni, che si presentano come sintesi finalmente rappacificata delle due definizioni del *Dictionnaire* del 1718: materia prima e inevitabilmente banale di una media statistica la cui base cresce volumetricamente – e si diluisce in proporzione – ad ogni nuova singola generazione. Che a sua volta diviene istantaneamente fonte di quelle a venire. L'AI è il ritorno ai *loci communes* di un soggetto che, al termine del suo millennario *bildungsroman*, può scegliere da un catalogo infinito di soluzioni possibili in un regime di totale indifferenza assiologica. “Soggettività”, “originalità”, “autenticità”, “genio”, ...: le etichette cui il contemporaneo romanticismo in ciabatte affida il senso dell’“essere uomo”, sono i nomi che davamo a una combinatoria di cui non vedevamo le regole.

Riferimenti bibliografici

Aristotele. *Analitici secondi*.

Aristotele. *Topici*.

Barthes, R. (1970). «L'ancienne rhétorique. Aide-mémoire». *Communications*, 16, 172–223.

Cicerone. *De inventione*.

Académie Française, *Dictionnaire de l'Académie française* (1718). *Dictionnaire de l'Académie française*, 2e édition. Paris: Jean-Baptiste Coignard.

Gropius, W. (1923). «Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses Weimar». In *Staatliches Bauhaus in Weimar 1919-1923*. Weimar-München: Bauhausverlag, 7–18.

Hegel, G. W. F. (1806). Lettera a Friedrich Immanuel Niethammer, Jena, 13 ottobre 1806.

Hegel, G. W. F. (1821). *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Berlin: Nicolai.

Hegel, G. W. F. (1835-1838). *Vorlesungen über die Ästhetik*. Edizione postuma.

Hübsch, H. (1828). *In welchem Style sollen wir bauen?* Karlsruhe: Chr. Fr. Müller [Hübsch, H. (1992). *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*, a cura di W. Herrmann. Santa Monica: Getty Center].

Jencks, C. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.

Kant, I. (1790). *Kritik der Urteilskraft*. Berlin-Libau: Lagarde und Friederich.

Portoghesi, P. (1980). «La fine del proibizionismo». In Cellini, F., D'Amato, C., De Bonis, A., Farina, P., (eds), *La presenza del passato. Prima Mostra Internazionale di Architettura*. Venezia-Milano: Edizioni La Biennale di Venezia-Electa, 9–14.

Quintiliano. *Institutio oratoria*.

Serlio, S. (1540). *Il terzo libro nel qual si figurano e descrivono le antichità di Roma*. Venezia: Francesco Marcolini.

Sofocle. *Elettra*.

Todorov, T. (1977). *Théories du symbole*. Paris: Seuil.

Vitruvio. *De architectura*.

Zevi, B. (1958). «Seagram Building a New York, follia economica che rende». *L'Espresso*, 10 agosto 1958 [Zevi, B. (1971). «Seagram Building a New York, follia economica che rende». In *Cronache di architettura*, vol. V. Roma-Bari: Laterza, 142-147].

Giovanni Galli

Università di Genova
giovanni.galli@unige.it

L'ARCHITETTURA È MUSICA IMPROVVISATA

Federico Boni

In contemporary architectural discourse, the theme of originality occupies a central position. The architect is often called upon to produce new forms, innovative languages, and solutions capable of standing out within the cultural and urban landscape. However, originality does not necessarily coincide with creation “out of nothing”; rather, it often emerges as the result of a continuous reworking of existing elements, a tension between rules and freedom, structure and intuition. In this sense, the concept of improvisation provides a particularly interesting interpretative framework.

Improvisation is traditionally associated with jazz, a musical genre in which creation takes place in real time through variation, mutual listening, and the reinterpretation of pre-existing harmonic structures. Yet architecture also exhibits similar dynamics: design is never a completely predetermined act, but rather an open-ended process in which the architect continuously responds to constraints, contexts, materials, functional requirements, and creative insights.

This paper aims to analyze the relationship between improvisation in jazz and improvisation in architecture, highlighting how both can be understood as practices aimed at the pursuit of originality. Through a comparison of the two disciplines, several fundamental points of convergence will emerge: the role of structure, the relationship with context, the importance of listening and temporality, as well as the conception of the work as a process rather than a static object.

The comparison between jazz improvisation and architectural improvisation allows for the development of a more complex understanding of originality. In both disciplines, creativity does not arise from absolute freedom, but from a continuous dialogue between rule and variation, structure and intuition, control and openness to the unexpected.

In jazz, improvisation generates originality through the instantaneous reinterpretation of shared frameworks. In architecture, design takes shape as a dynamic process in which the architect responds creatively to constraints and transformations within the surrounding context.

In conclusion, jazz and architecture share the same creative logic: that of a flexible order capable of embracing the unexpected without losing coherence. It is precisely within this tension between structure and freedom that the possibility of originality emerges.

«Suona qualcos'altro, accidenti, suona qualcos'altro. Questo è jazz, cristo. Lo hai già suonato ieri sera, e la sera prima».

Pare che con queste parole, durante un concerto, Charles Mingus si fosse rivolto a un giovane sassofonista della sua band, che nelle ultime serate aveva ripetuto lo stesso assolo, senza modifiche (cfr. Berliner, 1994: 271). Nell'improvvisazione il jazzista non esprime un'identità già data, ma ne scopre di nuove; intraprende percorsi inediti, si sorprende e sorprende con "suoni inauditi". (Sparti, 2005) E però, allo stesso tempo, l'improvvisazione non coincide con il regno della libertà assoluta, e tantomeno con quello della spontaneità. Ancora Charles Mingus: «*You can't improvise on nothin', man. You gotta improvise on somethin'*».

Certo: le decisioni e i percorsi intrapresi nel corso dell'improvvisazione sono immediati, ma il lavoro che sta alle spalle di queste decisioni ha una lunga storia. Nel senso comune, improvvisare significa creare spontaneamente, senza preparazione. Nel jazz, tuttavia, l'improvvisazione non è mai pura casualità. Essa si sviluppa all'interno di strutture precise: progressioni armoniche, scale, ritmi, temi musicali condivisi. Il musicista jazz improvvisa proprio perché possiede una profonda conoscenza delle regole del linguaggio musicale.

L'originalità del jazz nasce da una continua tensione tra la disciplina e la libertà. Un assolo di John Coltrane o di Miles Davis non distrugge la struttura del brano, ma la attraversa e la trasforma continuamente. L'improvvisazione è sempre un processo di reinterpretazione di un materiale esistente. Nel jazz è decisivo il ruolo di una tradizione musicale: gran parte della storia di questo genere (il *canone* – e dunque la *regola*, la *norma*) è costituita da brani tutto sommato banali, e spesso ascrivibili all'estetica del Kitsch musicale – gli standard. Il processo a cui vengono sottoposti gli standard è quello di una loro "de-standardizzazione", dove i brani vengono trasformati, esplorati nelle loro possibili e (fino ad allora) inimmaginabili implicazioni musicali, in una pratica che trascende e destruttura il pezzo di partenza. Improvvisazione è deformazione, trasfigurazione. «Subito dopo la registrazione dell'inno quasi mistico, *A Love Supreme* (9 dicembre 1964), Coltrane registrerà *Chim Chim Cheree* (17 febbraio 1965), un brano che molti definirebbero ridicolo, tratto dal film Mary Poppins» (Sparti, 2005: 75); ma forse l'esempio più straordinario di de-standardizzazione è quello di *My Favourite Things*, scritto da Hammerstein e Rodgers per un musical estremamente popolare, *The Sound of Music* (*Tutti insieme appassionatamente*), ed eseguito per anni dal quartetto di Coltrane. La trasfigurazione a cui viene sottoposto il brano trasforma un esempio di Kitsch estetico in linguaggio musicale d'avanguardia. È una ri-significazione: lo standard viene "fatto significare" in una maniera differente. Come nella pratica afroamericana del *signifying*, «una strategia retorica basata sulla ripetizione di una differenza. Qualcosa è ripetuto (un brano, per esempio), ma alterato in maniera tale da poter costituire al tempo stesso un commentare o un motteggiare quel brano». (Sparti, 2007: 103) E quando a essere ripetuto è un brano che ha già avuto una serie di ri-significazioni da parte di altri jazzisti, allora il successivo processo di trasformazione diventa *ri-conoscimento* (nella doppia

accezione di un'ulteriore conoscenza delle possibilità musicali del pezzo – e dunque la «conoscenza di una “stessa” cosa nella diversità delle sue occorrenze» [Sparti, 2010: 28] – e di attribuzione di considerazione sociale). Riconoscimento, e *riconoscenza*. Si riconosce il debito, e lo si esplicita. Non si può essere straordinari innovatori senza avvalersi delle risorse della tradizione. Non ci si improvvisa improvvisatori. Nel jazz, il musicista produce originalità non negando il passato, ma trasformandolo in tempo reale, nel *qui e ora* della performance.

C'è di più. Un aspetto fondamentale dell'improvvisazione jazzistica è il suo carattere collettivo. Nei gruppi jazz, ogni musicista ascolta costantemente gli altri, reagendo alle loro scelte sonore. L'improvvisazione è dunque anche relazione, adattamento reciproco, costruzione condivisa di una struttura (musicale, narrativa, discorsiva) temporanea ed estemporanea. L'opera musicale non è completamente pianificata in anticipo: emerge progressivamente attraverso l'interazione. In questo senso, la performance nel jazz non è solo originale, nel senso che ogni composizione (che coincide con la sua esecuzione) è (almeno idealmente) differente da quelle precedenti, ma è anche responsiva: «improvvisare implica non tanto *intenzione* quanto *attenzione*, la capacità di reagire ai cambiamenti introdotti nel corso della musica». (Sparti, 2005: 119)

Apparentemente, sembrerebbe non esserci nulla di più distante come un parallelo tra le pratiche di improvvisazione nel jazz e le pratiche dell'architettura. Eppure. Anche l'architettura, sebbene appaia più stabile e definitiva rispetto alla musica, può essere interpretata come una pratica di improvvisazione. Il progetto architettonico non si sviluppa infatti secondo un percorso rigidamente lineare. Durante il processo progettuale, l'architetto modifica continuamente le proprie idee in risposta a vincoli tecnici, economici, ambientali e sociali. L'originalità architettonica nasce spesso proprio dalla capacità di reagire creativamente ai limiti. Soprattutto, l'architettura deve necessariamente fare i conti con un canone che precede ogni progetto, con stili, tipologie, scelte tecniche. In questo senso, il progetto ricorda l'improvvisazione jazzistica: entrambi si fondano su una struttura iniziale che viene continuamente reinterpretata. Quanto più la pratica architettonica aspira all'originalità, tanto più deve esprimere lo stesso debito di *riconoscimento* e di *riconoscenza* che caratterizza la pratica musicale dell'improvvisazione nel jazz.

È vero: nel dibattito contemporaneo sull'architettura, il tema dell'originalità occupa una posizione centrale. L'architetto è spesso chiamato a produrre forme nuove, linguaggi innovativi e soluzioni capaci di distinguersi nel panorama culturale e urbano. Tuttavia, come nel jazz, l'originalità non coincide necessariamente con la creazione “dal nulla”: al contrario, essa emerge spesso come risultato di una continua rielaborazione di elementi esistenti, di una tensione tra regola e libertà. È indubbiamente più intuitivo associare l'improvvisazione al jazz, un genere musicale nel quale la creazione avviene in tempo reale attraverso la variazione, l'ascolto reciproco e la reinterpretazione di schemi armonici preesistenti. Tuttavia, anche l'architettura presenta dinamiche analoghe: il progetto non è mai un atto completamente determinato, ma un processo aperto, nel quale il progettista reagisce continuamente a vincoli, contesti, materiali, esigenze funzionali e intuizioni creative.

Soprattutto, il progetto reagisce a quanto lo ha preceduto. «Fate questo in memoria di me».

L'*anamnesis* della Messa cattolica, nel suo momento ritualmente e dottrinalmente più pregnante e significativo, chiede il ricordo di un mito fondativo, che diventa rito e dispositivo mnemonico di una appartenenza e di una effervescenza collettiva – la fusione dei fedeli con il corpo della divinità; l'appartenenza al corpo mistico (e sociale) della Chiesa (cfr. Arnesen, 2002). Allo stesso modo, nella pratica architettonica il canone (teorico, pratico) chiede di essere ricordato: ogni progetto sarà – o potrà essere – quanto di più nuovo e innovativo, originale o radicale. Ma per essere originale dovrà ricordarsi delle *origini*; e per essere radicale, dovrà ricordarsi delle *radici*.

Louis Kahn era convinto che l'architettura dovesse nascere da un dialogo con il materiale e con la luce, quasi come se l'edificio emergesse progressivamente durante il processo creativo. «Chiedi al mattone cosa vuole essere»: per Kahn il materiale possiede una sorta di “voce” con cui l'architetto deve entrare in dialogo.

Nel Salk Institute o nel Kimbell Art Museum, la luce naturale diventa un elemento quasi improvvisativo: lo spazio cambia continuamente durante la giornata, producendo esperienze sempre diverse. In Kahn si può riconoscere una forma di improvvisazione lenta: il progetto nasce attraverso un ascolto attento del luogo, della materia e della funzione, analogamente a come un musicista jazz ascolta gli altri strumenti prima di intervenire. E però, lo stesso Kahn era in ascolto con il passato; la sua attenzione alle origini e alle radici era più presente che mai. Il momento più fertile della sua originalità creativa coincide con la sua scoperta delle vestigia delle antiche civiltà, e la narrazione che ha accompagnato i suoi progetti restituisce l'intenzione di costruire edifici moderni che abbiano il sapore e la presenza delle rovine antiche.

Le rovine, e dunque il passato che torna a interrogarci. Così come nella pratica improvvisativa del jazz si incarna il fantasma dello schiavo, «un tempo riconoscibile in quanto interiorizzato, ora perturbante inquilino della coscienza bianca» (Sparti, 2007: 12), allo stesso modo nella pratica architettonica si incarna lo stesso “fantasma dell'architettura” (Picon, 2004): da sempre *haunted discipline*, infestata e ossessionata dagli spettri degli stili precedenti che si ripresentano nel canone architettonico, l'architettura è in tutto simile a una *haunted house*, una casa infestata da ordini e codici non meno che dagli spettri dei suoi abitanti del passato (ibid.). Il “perturbante dell'architettura” (Vidler, 2006) si declina inevitabilmente nel paradigma della *haunted house*, la casa infestata dai fantasmi che non solo rappresenta gli aspetti più inquietanti dell'abitare, ma costituisce il precipitato degli stili e delle tecniche della costruzione. Secondo Vidler il concetto di perturbante «ha trovato la propria dimora storica, come era naturale, nell'architettura», e prima di tutto «nella casa, stregata o non stregata, che pretende di offrire il massimo di sicurezza mentre invece si apre all'intrusione segreta del terrore». (ivi: 12)

Riconoscere la spettralità dell'architettura non significa elaborare il lutto del “morto che ritorna” (contribuendo, con ciò, a “normalizzarlo” e a silenziarlo): al contrario, significa aprirsi al suo ascolto e alle sue ragioni.

Anche perché non c'è nulla di più presente dello spettro: le sue infestazioni sono "presenze", e il suo carattere liminale ne fa un'entità sospesa tra ciò che è vivo e morto, fuori e dentro, reale e immaginario, visibile e nascosto – passato e presente.

E in ogni caso, e più in generale, la temporalità dell'architettura mantiene la stessa liminalità perturbante dello spettro e dell'improvvisazione del jazz. La musica jazz, lo abbiamo visto, esiste nel momento dell'esecuzione: l'improvvisazione è effimera, irripetibile, legata all'istante. L'architettura, al contrario, sembra appartenere alla dimensione della permanenza. Se è musica, è "musica congelata" (così Schelling), tutt'al più "pietrificata" (così Goethe). Eppure sono molti gli architetti che hanno paragonato la propria pratica a quella dei più geniali jazzisti (Brown, 2006), anche a costo di riconoscere in tale accostamento la "crudele contraddizione" di dover perdere la propria identità nel momento in cui la si è trovata – è questo, dunque, il prezzo dell'originalità: la tensione tra la trasformazione continua per essere originali e la necessità di definirsi per essere riconoscibili. (cfr. Sparti, 2010) Di nuovo, il *riconoscimento*. Come quello di Le Corbusier, che riconosce nei ritmi "inauditi" di Louis Armstrong quelli della città moderna, pur ascrivendoli a una retorica primitivista che si gioca sul connubio tra lo stato nascente, "selvaggio", caotico ("primitivo", appunto) della metropoli contemporanea e la negritudine dei musicisti jazz, e di Satchmo in particolare – senza riconoscere, invece, che la vera genialità del musicista sta nel continuo scarto tra quella articolazione ritmica così apprezzata da Le Corbusier e l'invenzione e l'innovazione di nuovi ritmi. (cfr. Brown, 2006)

Ma è riconoscimento – ed è riconoscenza – anche e soprattutto quello della colonna dorica immaginata nel centro di Chicago da Adolf Loos, nel progetto presentato per il concorso del *Chicago Tribune*. Non si tratta di un atto di (facile) ironia (come quello dell'anonimo concorrente giapponese al concorso del 1980, a celebrazione del concorso del 1922, che appone un gigantesco preservativo alla colonna di Loos): è riconoscenza – per la capacità del linguaggio classico di trascendere le mode, superando quello stato temporale liminale tra il non-più e il non-ancora.

E perché, allora, non leggere anche l'architettura come esperienza temporale? Dopotutto, gli edifici vengono attraversati, abitati, modificati dall'uso e dalla percezione. Lo spazio architettonico non è mai completamente statico: cambia in relazione alla luce, ai movimenti delle persone, alle trasformazioni urbane e sociali, all'uso che ne fanno coloro che gli spazi li abitano. Si discute tanto dell'originalità dell'architetto; ma nell'architettura l'originalità è dettata anche da chi lo spazio costruito lo attraversa, lo vive. Il quotidiano delle persone è fatto di continue operazioni di ri-significazione, ri-codifica, ri-semantizzazione degli edifici.

Come nel *signifying* del jazz, in una incessante pratica di sovradeterminazione del senso – del luogo, ma anche delle nostre vite.

Il ruolo del privato cittadino è protagonista delle più recenti retoriche della "progettazione partecipativa", che restituiscono la narrazione dell'architettura come pratica collaborativa.

Ma se nell'improvvisazione del jazz l'ascolto è davvero un elemento centrale (perché il musicista non crea in isolamento, ma in relazione agli altri membri del gruppo, e ogni intervento modifica

l'equilibrio complessivo dell'esecuzione), il coinvolgimento delle comunità locali in tali progetti è più un paternalistico mantra culturale che una pratica realizzata; uno strumento di legittimazione e di consenso che non solo non mette in discussione, ma riafferma l'idea tradizionale dell'originalità come espressione del genio individuale dell'architetto. Un rituale vuoto, perché privo del ricordo, del riconoscimento, dell'*anamnesis*, che il vero rituale richiede.

La progettazione chiede una memoria vera e un rito formulaico che quella memoria sappia far integrare col presente. La differenza (dell'originalità) nella ripetizione (del rito). L'architettura è musica – ma non “congelata”, né “pietrificata”: è musica *improvvisata*. E l'architetto, come il jazzista, è forse l'incarnazione più visionaria e immaginifica dell'angelo del quadro di Klee analizzato da Walter Benjamin in *Angelus Novus*: procede verso il futuro, ma ha gli occhi rivolti verso il passato. Vede – e sa – dove è stato; ma non sa dove lo porterà il suo incedere. Anzi, il suo volo.

Riferimenti bibliografici

- Arnesen, A. (2002). «The Myth of Anamnesis». *Theology*, 105, 436-443.
- Berliner, P. (1994). *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: Chicago University Press.
- Brown, D.P. (2006). *Noise Orders: Jazz, Improvisation, and Architecture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Picon, A. (2004). «The Ghosts of Architecture: The Project and Its Codification». *Perspecta*, 35, 8-19.
- Sparti, D. (2005). *Suoni inauditi. L'improvvisazione nel jazz e nella vita quotidiana*. Bologna: il Mulino.
- Sparti, D. (2007). *Musica in nero. Il campo discorsivo del jazz*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Sparti, D. (2010). *L'identità incompiuta. Paradossi dell'improvvisazione musicale*. Bologna: il Mulino.
- Vidler, A. (2006). *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea*, tradotto dall'inglese da Barbara Del Mercato. Torino: Einaudi [Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (Mass.), London: The MIT Press].

Federico Boni

Università degli Studi di Milano
federico.boni@unimi.it



Fig. 1
Simon Whiteley, Codice Matrix, 1997 © Jamie Zawinski

DO YOU LIKE MATRIX?

DELLA RIPETIZIONE COME RAGIONE DEL PROGETTO O DELLA SUA NEGAZIONE

Francesca Belloni

Since representation became as an operational basis, architecture has historically relied on various internal devices to construct its own field of action. Among them, repetition assumes a primary role. Rather than being mere iteration, it is configured as both a condition of possibility for the project and an infrastructure of architectural thought. Within this dynamic – through which the notions of type and model acquire meaning – the concept of tradition is also defined, and within it, in turn, the relationship between old and new is articulated; that is, the historical sense takes shape.

Although this condition may be considered consolidated, it remains to be asked what space the practice of repetition can carve out today, at a time when the myth of authorship and originality dominates the background of our daily architectural interactions and, conversely, the priests of automation exalt mechanical production or automatic writing in order to distinguish themselves from the mass of those who, starting from university desks, repeatedly begin anew by reaching for the same toolbox, rummaging through the pages of architecture in search of objects – one might say references – around which to define the project. Architects for whom repetition is neither to be rejected nor delegated to the machine, but to be reinterpreted as a tool of historical continuity and meaning-making.

On the one hand, proponents of authorship encourage formal exceptionality and the pursuit of novelty, understanding originality as an intrinsic value and a measure of the project, rather than as a critical progression rooted in disciplinary continuity. On the other hand, supporters of automation delegate the project to automatic processes, within a paradigm in which the architect is no longer the one who works on form, but the one who designs the code or procedure that generates it.

Within this binary, advocates of *differential repetition* move in the opposite direction, granting value to this position not so much for the evolution or survival of the discipline, but simply for the sake of their own operational coherence or, at the very least, following what T. S. Eliot argued in his well-known essay *Tradition and the Individual Talent*, to cultivate the illusion of “one who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year.”

- Neo: *Questo non è reale?*

- Morpheus: *Che vuol dire reale? Dammi una definizione di reale. Se ti riferisci a quello che percepiamo, a quello che possiamo odorare, toccare, vedere, quel reale sono semplici segnali elettrici interpretati dal cervello. Questo è il mondo che tu conosci, il mondo del XX secolo e che ora esiste solo in quanto parte di una neuro-simulazione interattiva che noi chiamiamo Matrix. [...] Che cos'è Matrix? È controllo. Matrix è un mondo virtuale elaborato al computer, creato per tenerci sotto controllo.*

Matrix, regia di Andy e Larry Wachowski,
1999, dal min. 39:42

Come le altre arti, anche l'architettura sembra essere condannata a un'indiscussa e irrisolta *longevità senza morte*. Tuttavia, per l'architettura, a tale condanna se ne aggiunge una seconda, ancora più gravosa: quella di non poter essere, almeno per statuto, arte mimetica, nei termini che il concetto di mimesi aveva assunto per la pittura e la scultura prima che il dirompente fervore della modernità rimescolasse gli assetti consolidatisi fin dall'antichità.

Privata all'origine della ri-presentazione come fondamento, l'architettura si è storicamente servita di dispositivi interni, tra i quali la ripetizione – cioè «l'intrinseca riproducibilità dell'architettura e la sua dipendenza dal prototipo» (Colquhoun, 1988: 10) – si impone come categoria primaria. Non semplice iterazione, ma condizione stessa della possibilità del progetto, per certi versi infrastruttura del pensiero architettonico, la ripetizione è uno degli strumenti più congruenti con la pratica della disciplina. È in questa *ripetizione con differenze* (Deleuze, 1968), inoltre, che si precisa il concetto di tradizione all'interno del quale si gioca a sua volta il rapporto tra vecchio e nuovo, cioè si definisce il «senso storico» (Eliot, 1920).

Così, se si prende sul serio l'intima confessione di Aldo Rossi che nel 1979 afferma che «tutto sembra già visto» e si sfogliano i medesimi *Quaderni Azzurri* in cui tale confessione è annotata, si scopre che qualche anno prima, precisamente nel novembre del 1976, Rossi scriveva: «[è] sempre come se tutto fosse detto. Ma se è solo questione di dirlo meglio è tanto inutile. [...] valore della ripetizione / come un continuo di fondo. [...] Forse non dirlo meglio ma dirlo continuamente» (A. Rossi, 1999).

In questa prospettiva, il *già detto* non è limite ma condizione operativa: l'architettura si dà sempre – almeno così è stato più o meno fino ad ora, Movimento Moderno compreso – come variazione su un repertorio di forme e di modalità compositive ricorrenti. La nozione stessa di tipo si configura

come macchina di ripetizione differenziale: struttura che persiste attraverso le trasformazioni e si ripresenta nelle sue molteplici variazioni, generando, nei casi migliori, forme nuove senza mai emanciparsi completamente dalla propria genealogia.

Tuttavia, dalla sovrapposizione delle confessioni rossiane sopra citate discendono almeno due quesiti. Il primo relativo all'oggetto del contendere, al *cosa*: cosa è già stato detto? di cosa saremmo a tal punto imbevuti da non poterne apparentemente più fare a meno? cosa ci impedirebbe la piena e totale emancipazione? Il secondo relativo al *perché*: perché l'unica alternativa possibile – per Rossi e molti altri – è una sorta di basso continuo all'interno del quale, sulla scorta di Deleuze, la ripetizione non è semplice reiterazione meccanica, ma piuttosto atto creativo? E ancora: che peso ha tale insistenza sulla reiterazione rispetto alla riflessione sul progetto e sul suo prodursi? Tutto ciò considerando il panorama attuale all'interno del quale si contrappongono almeno due schieramenti che, per vie opposte, del rifiuto della ripetizione e, di conseguenza, della negazione del riferimento come strumento di progetto fanno il loro vessillo. Da un lato si incoraggiano l'eccezionalità formale e la ricerca dell'originalità che, spesso alimentate dalle possibilità offerte dalle tecnologie parametriche, tendono a dissolvere o quantomeno a indebolire fino all'annullamento ogni principio di ripetizione riconoscibile; dall'altro, è riposta fiducia quasi assoluta nei processi automatici e generativi, dove la serialità è affidata all'algoritmo più che al discorso disciplinare. Fazioni chiaramente schierate che non solo si osteggiano a suon di raffinati manifesti, ma che raccolgono adepti sempre più numerosi, mentre una gran quantità di sprovveduti architetti continua ingenuamente a credere nella tradizione e nella sua interpretazione quale estremo atto di resistenza critica.

In questo scenario, tuttavia, le sirene dell'*auctor* e quelle delle macchine cantano un canto ben più ammaliante e così l'idea stessa della ripetizione è spesso ridotta a cliché stilistico o dissolta in una variabilità indistinta priva di struttura, se non addirittura derubricata a pratica di retroguardia, ormai fuori tempo oltre che fuori moda. Di contro, gli schieramenti di maggioranza si presentano armati di tutto punto e, pur operando su binari divergenti, ottengono risultati altrettanto validi quando si tratta di scoraggiare chiunque voglia schierarsi a favore di quel «ruminare i materiali del passato» (Rossi, 1975: 8) che riscrive il noto all'interno di una prospettiva nuova e spesso impensata.

Tuttavia, a voler tener distinti gli scenari, bisogna specificare che il primo schieramento si radica nel mito dell'autorialità e dell'originalità, prospettiva tuttora assai persistente seppur tra le meno interrogate della cultura architettonica contemporanea. Essa si iscrive in una lunga genealogia che, consolidatasi a partire dall'Umanesimo nell'ideale dell'architetto rinascimentale, si rafforza nel Novecento attraverso la figura



Fig.2
Lukas Gruntz / Midjourney,
immagini tratte dalla serie Artificial Blue Houses, 2023.

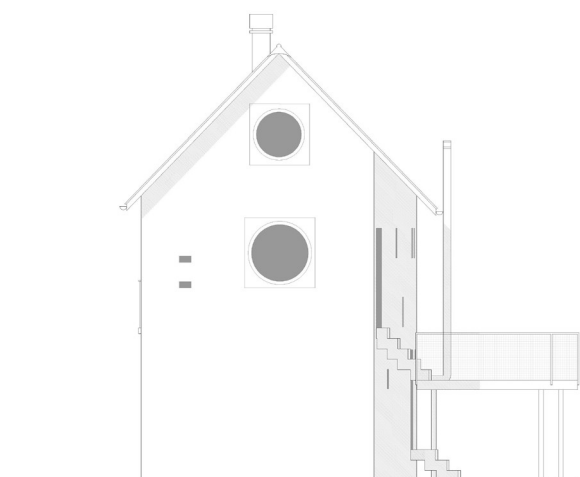
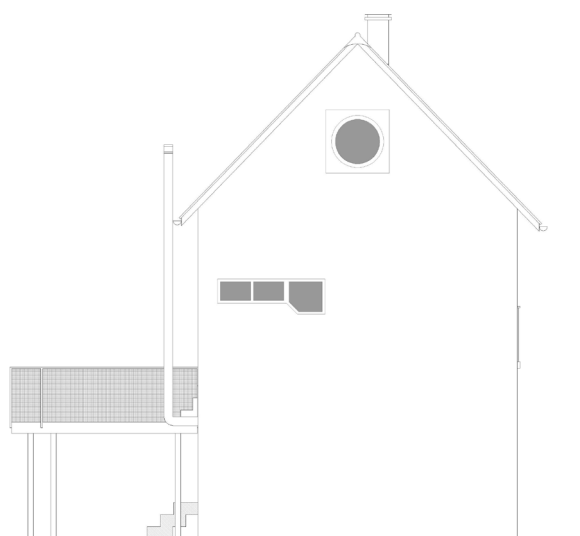


Fig.3
Herzog & de Meuron, Blaues Haus, Oberwil, 1979-1980, fronte
est e fronte ovest: disegno di Giovanni Castagnetti, Laboratorio di
progettazione architettonica 1, a.a. 2018-19, proff. F. Bruno, F. Belloni, M.
Muscogiuri, Scuola AUIC, Politecnico di Milano.

del *maestro*, sostituita, sul finire del secolo scorso, da quella dell'*archistar* in un passaggio generazionale in cui «il genio solitario del ventesimo secolo ha lasciato il posto alla figura onnisciente del ventunesimo» (de Graaf, 2026: 14). Sebbene anche quest'ultima stia dando segni di cedimento sotto il peso delle proprie gesta, tale aspirazione sopravvive ancor oggi tra le ambizioni di molti, almeno di quelli che non hanno rifiutato il mito della creatività individuale per aderire a quello dei collettivi, e viene quotidianamente rafforzata da figure che attorno al concetto di *auctoritas* definiscono il proprio campo di azione. Ne è un esempio l'installazione *Pictographs - Statements of Contemporary Architects*, curata da Valerio Olgiati per la Biennale di Venezia del 2012. Spostando abilmente l'attenzione dall'architettura agli architetti, Olgiati mette in scena l'immaginario personale di quarantaquattro *unique architects*, di cui viene presentata una preziosa collezione di reliquie autoreferenziali. All'esplicita venerazione dell'*auctor*, materializzata nell'investitura dei «*the most unique architects living*», si demanda il compito di svelare l'origine visibile dell'architettura contemporanea che, abbandonata ogni aspirazione universale, si configura come la sommatoria di singole vicende autobiografiche.

E se, come è evidente, una nutrita schiera di architetti continua ad alimentare tale visione, ce ne sono altri che, formati alla scuola di coloro che delle *archistar* furono gli antesignani, ora vogliono smontarla. È il caso del recente pamphlet di Reinier de Graaf, partner di OMA dal 1996, dal provocatorio titolo *Architecture Against Architecture*, in cui l'autore esplora gli scenari futuri a partire dallo stato di (scarsa) salute degli assetti in cui viene prodotta l'architettura contemporanea, esponendosi in merito all'autorialità delle grandi firme come di una delle condizioni da superare (cfr. de Graaf, 2026: 7-21). Di fatto, l'architettura pare intrappolata in un paradosso: da un lato si proclama disciplina autonoma e autoriale, dall'altro è sempre più subordinata a logiche economiche, politiche e soprattutto mediatiche che ne determinano gli esiti. La figura dell'*archistar* emerge proprio in questo scarto: non solo come autore in senso classico, ma come marchio, come strumento di legittimazione capace di trasformare un edificio in evento e di garantirne la circolazione nel mercato globale delle immagini. Pur dimostrando le sue debolezze intrinseche, questa rimane un assetto difficile da scardinare, di cui lo stesso de Graaf lucidamente smaschera le dinamiche senza tuttavia proporre valide alternative e dando in qualche modo per scontato che effettivamente si voglia superarla e non si preferisca invece continuare a credere nella possibilità di personalità eccezionali, capaci di incarnare le figure eroiche di cui l'architettura si è sempre nutrita.

A ciò si sommano le ragioni del secondo schieramento che proprio a partire dal rifiuto del mito dell'autore ha prodotto, come contraccolpo, una posizione apparentemente opposta seppur per certi versi speculare: quella dei cultori dell'automazione, per i quali la liberazione dall'autorialità passa

attraverso la delega del progetto a processi meccanici, algoritmici o, più in generale, automatici. All'interno di questo paradigma, l'architetto non è più colui che concepisce la forma, ma colui che attiva o inventa un sistema – sia esso un codice o una procedura – lasciando che sia quest'ultimo a produrre l'esito. Tale posizione affonda le sue radici nelle avanguardie artistiche del Novecento, risalendo dalle scritture automatiche surrealiste fino alle pratiche concettuali e generative, e trova oggi una rinnovata centralità grazie agli strumenti digitali e all'intelligenza artificiale. In tutto ciò, infatti, il ruolo sempre più spinto dell'AI all'interno dei processi di lavoro e di produzione del progetto dà, senza dubbio alcuno, ragione al primo schieramento e al sistema di feudalesimo dei grandi studi che esso alimenta, o, alternatively, ai sostenitori del secondo, che rifiutando gli autori di forme, si reinventano autori di limiti e procedure, lasciando con un pugno di mosche i reduci del terzo schieramento, del tutto sguarniti di istruzioni e supporto che non siano la pratica della *ripetizione differente* o i cari vecchi riferimenti.

Capita inoltre che i primi due schieramenti si trovino a coincidere, come nel caso del lavoro di Patrik Schumacher che per Zaha Hadid Architects già da tempo esplora le logiche parametriche in funzione delle quali la forma emerge da campi di forze e relazioni variabili più che da un'intenzione compositiva diretta e che recentemente – dopo aver dichiarato la morte dell'architettura (Schumacher, 2025) – sta promuovendo evoluzioni più capaci, avanzate e ottimizzate del parametricismo. In parallelo, sebbene a partire da presupposti opposti, molti lavorano su sistemi discreti e algoritmici capaci di generare configurazioni potenzialmente infinite, dove l'autorialità si dissolve nella definizione di regole piuttosto che lavorare in vista dell'esito formale. L'uso crescente di modelli generativi sposta, infatti, l'attenzione dalla forma al processo, dalla decisione al calcolo, dal calcolo alla procedura. L'architetto non definisce una forma, ma costruisce uno spazio di possibilità entro cui essa emerge.

Pur nella magniloquenza che i risultati di tali lavori raggiungono e nel fascino discreto che esercitano sugli addetti ai lavori e sui curiosi, rimane da chiedersi che fine abbia fatto l'architettura. O meglio se non sia proprio quello di *dimenticare l'architettura* lo scopo dei giochi messi in atto, poiché spesso i risultati sono talmente eclatanti o, all'opposto, del tutto indistinti gli uni dagli altri, da lasciar credere che dell'architettura e del suo discorso, almeno per come si è sviluppato dall'antichità ad oggi, si voglia del tutto liberarsi, non solo dimenticandolo, ma cancellandone le tracce e le regole.

Analizzati i rapporti di forza tra gli schieramenti, sembrerebbe a questo punto evidente la disfatta dei partigiani della *ripetizione*, a cui non resterebbe che assistere alla magniloquente disputa dell'*auctor* contro la macchina e viceversa,

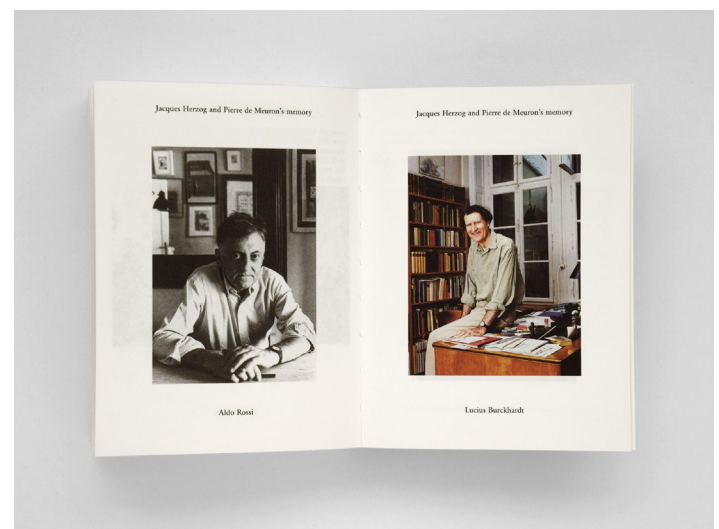


Fig.4
Doppie pagine tratte da: Olgiati, V. (2015). The images of architects: 44
collections by unique architects. Chur: The Name Books. © Archive Olgiati

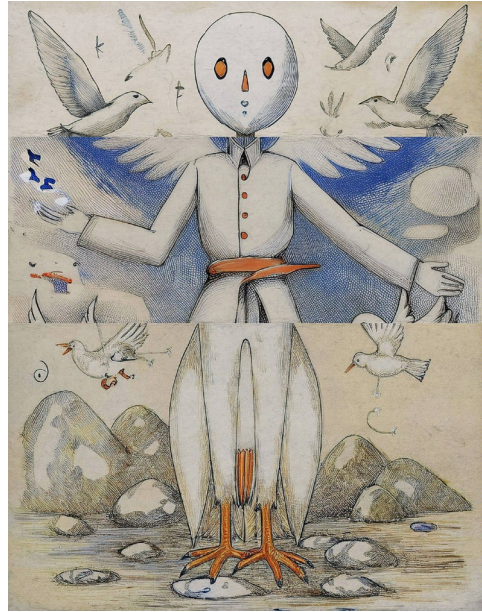


Fig.5
Creazioni del gioco collaborativo The MoMA Exquisite Corpse, 2025.

se non fosse che all'orizzonte appare un ultimo barlume di speranza, sulla base di quanto recentemente sostenuto da Luciano Floridi in merito al fatto che nell'era dell'intelligenza artificiale, si salverà solo chi sarà in grado di nutrire il proprio *capitale semantico* «che significa ciò che mi caratterizza, essendo nato in quel Paese e in quel periodo storico, ed essendo vissuto in quel contesto, con quella lingua e in quella famiglia. Si tratta in sostanza della ricchezza, di esperienza e di cultura, di conoscenze e di storie, che mi permette non solo di capire il mondo e me stesso, ma anche di costruire la mia esistenza e darle una direzione, incidendo su quello che mi circonda» (Floridi, 2026).

In architettura, questo capitale coincide con la conoscenza della disciplina e dei suoi lemmi: tipi e capolavori, linguaggi e figure, strutture spaziali e tecniche compositive. È proprio tale patrimonio a rendere significativa la ripetizione, distinguendola dalla mera replica e trasformandola in atto critico carico di senso, capace di opporsi alla morte dell'architettura per come la teorizza Patrik Schumacher. Infatti, se tutto è generabile, se ogni configurazione è potenzialmente equivalente all'interno di un campo di possibilità, allora la differenza perde intensità e la ripetizione si svuota di senso, riducendosi a pura iterazione combinatoria. La promessa di infinita variazione si traduce paradossalmente in una nuova omogeneità, dove le immagini, pur diverse, appaiono intercambiabili perché prive di radicamento.

A questo punto i giochi si riaprono. Al di fuori di *Matrix* e sulla scorta del *capitale semantico*, si può ancora sperare che ogni iterazione non sia mai identica a sé stessa, ma portatrice di un avanzamento e che ciò si traduca nella irrevocabile possibilità di operare sul *già detto*, introducendo scarti (anche) minimi, ma (pur sempre) significativi, in modo che la *ripetizione differente* torni ad essere luogo e contenuto del progetto e il nuovo possa essere letto nella prospettiva della tradizione, sia esso affidato alla cura dell'*auctor* o dell'algoritmo, ma comunque sotto la supervisione di chi ancora vuole occuparsi di architettura. Quel *lungo termine* di cui la disciplina si è sempre fregiata rischia infatti di andar perso tra gesti unici e codici indifferenti, senza che gli uni o gli altri si interrogino su cosa resta del progetto.

Non bisogna tuttavia ignorare la transizione che stiamo vivendo: «Quando il supporto del capitale semantico diventa computazionale, il significato stesso acquista una dimensione processuale che prima non aveva. Non è più solo qualcosa che è, ma qualcosa che accade» (Floridi, 2025). E a questo è necessario dar senso non tanto per nostalgia del passato, ma soprattutto per rispetto verso il futuro. Se, infatti, per salvaguardare il capitale semantico (di ogni singolo linguaggio) è necessario coltivare un «pensiero che generi significato» senza recidere il legame con la profondità della sedimentazione storica (Floridi, 2025), ma ampliandone l'orizzonte conoscitivo e culturale, proprio nella ripetizione consapevole,

colta e situata – capace di tenere insieme memoria e trasformazione – l'architettura può continuare a produrre senso, sottraendosi tanto all'ossessione autoreferenziale dell'inedito quanto all'indifferenza intangibile dell'automatismo.

In questo scenario, la ripetizione appare come ciò che resiste a entrambe le derive: né pura espressione individuale, né esito automatico, ma campo di negoziazione tra regola e variazione, tra tradizione e trasformazione. Chissà se tra qualche anno si potrà ancora sostenere lo stesso?

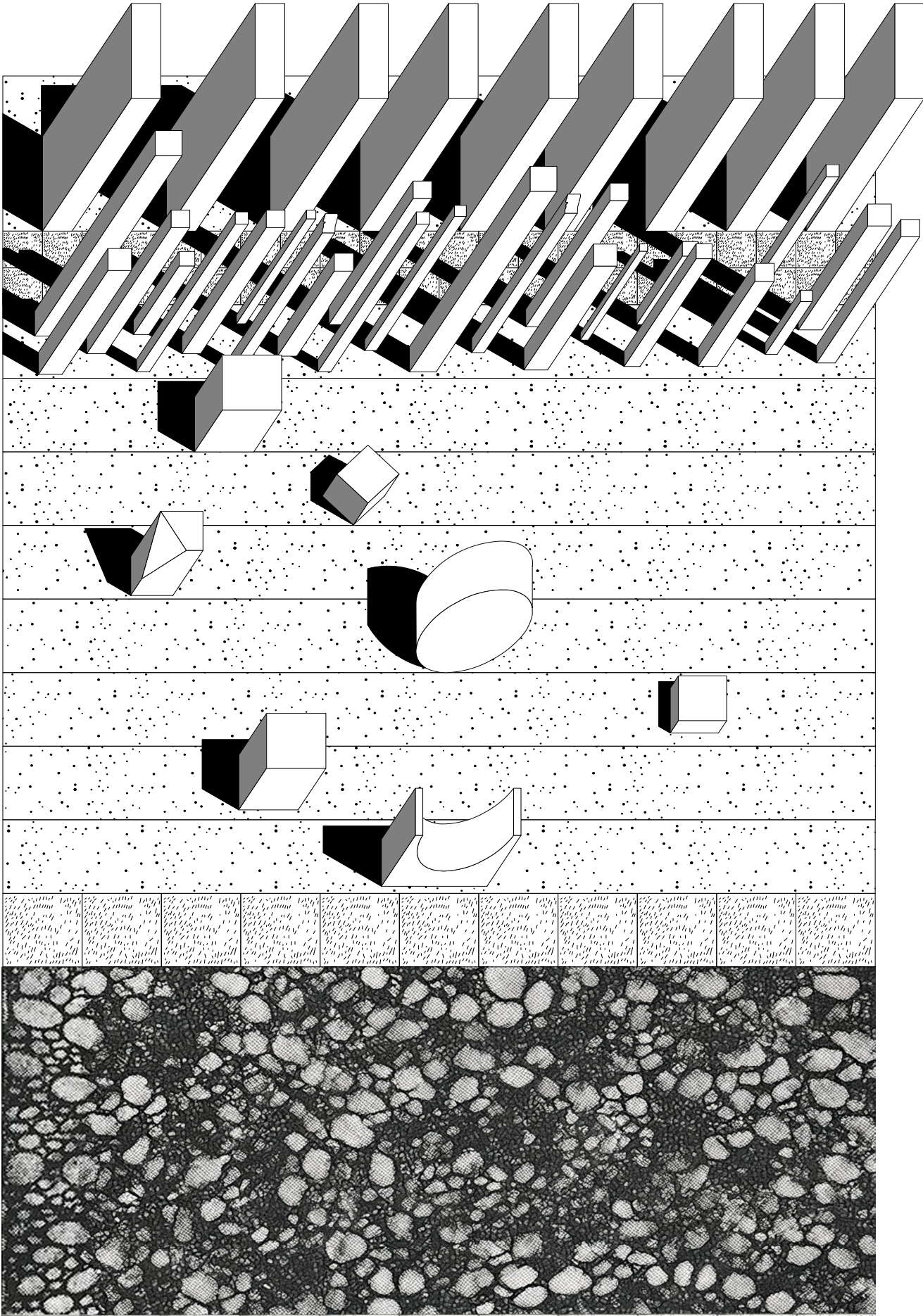
Riferimenti bibliografici

- Colquhoun, A. (1988). «Structuralism and Postmodernism: A Retrospective Glance». *Assemblage*, 5, 7–15.
- de Graaf, R. (2026). *Architecture Against Architecture: A Manifesto*. London/New York: Verso.
- Eliot, T.S. (1920). «Tradition and the Individual Talent». *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*. London: Methuen, 42–53.
- Floridi, L. (2018). «Semantic Capital: Its Nature, Value, and Curation». *Philosophy & Technology*, 31, 481–497.
- Floridi, L. (2025). «Il capitale semantico, la vera posta in gioco della rivoluzione digitale». *Wired* [Online]. Disponibile in: <https://www.wired.it/article/capitale-semantico-la-vera-posta-in-gioco-della-rivoluzione-digitale-luciano-floridi/> [1 luglio 2026].
- Floridi, L. (2026). «Nell'era dell'intelligenza artificiale si salverà chi nutrirà il suo "capitale semantico"». *Vita* [Online]. Disponibile in: <https://www.vita.it/storie-e-persone/nellera-dellintelligenza-artificiale-si-salvera-chi-nutrirà-il-suo-capitale-semantico/> [1 luglio 2026].
- Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF.
- Rossi, A. (1975). «La arquitectura analoga». 2C. *Construcción de la ciudad*, 2, 8–11.
- Rossi, A. (1999). *I quaderni azzurri*. Milano/Los Angeles: Electa – The Getty Research Institute.
- Schumacher, P. (2025). «The End of Architecture». *Khōrein – Journal for Architecture and Philosophy*, 2(2), 3–40.

Francesca Belloni

Politecnico di Milano

francesca.belloni@polimi.it



ORIGINE IN TRANSITO

Giacomo Pala

Originality? The essay attempts to dismantle the common idea of originality as production ex nihilo and to propose a different model: originality as variation on what already exists, as an adjacent possible that becomes real. It first shows that even canonically original works are built from borrowed material, and that their greatness is measured in part by the chain of imitations they generate. The essay then identifies two necessary conditions for speaking of originality: a deviation from what exists (an authorial condition) and the recognition of that deviation by someone (a social condition). It also distinguishes three layers of conditioning that structure every creative act: discourses, culture (language, class, geographical imaginary), and biology; three plural, intertwined layers that make the idea of pure creation impossible.

The concept of the adjacent possible, developed by biologist Stuart Kauffman, provides the model for redefining originality without abolishing it: the new emerges from the fringe of variants immediately proximate to what already exists, through transformations that may be minimal. Applied to architecture, the essay argues, the concept can serve to describe the project as a movement of continuous transit without origin or destination: every work reworks what precedes it and exists until something adjacent begins to take shape.

1.

C'è qualcosa di ingenuo nel modo in cui il senso comune intende l'originalità: è originale chi produce una nuova origine, qualcosa di mai visto prima. L'idea è seducente. È anche straordinariamente banale. Basti pensare a una casa disegnata da un bambino. Nessuno potrebbe sostenere che quella figura sia originale nel senso in cui lo sarebbe un'invenzione. Eppure, qualcosa in quel disegno appartiene soltanto a quel disegno: una certa figura, una finestra più o meno quadrata, la forma del camino. Copia o invenzione? La domanda è mal posta. Il problema nasce dal fatto che la nostra idea di originalità si porta dietro una zavorra teorica di cui faremmo bene a liberarci: l'idea che creare significhi inventare *ex nihilo*, produrre qualcosa di assolutamente nuovo, un'espressione personale e geniale, possibilmente alienante, radicale e sconvolgente.

Prendiamo uno dei casi più citati in queste discussioni: Don Chisciotte. Cervantes scrisse il suo romanzo contro la letteratura cavalleresca, quelle storie che il suo cavaliere aveva consumato fino alla pazzia. Fece anche finta che il suo libro fosse la copia di un manoscritto: un'idea originale, certo, ma il romanzo è pieno di citazioni. Il secondo volume è addirittura una riflessione metanarrativa sul primo. L'originalità del libro consiste, in parte non trascurabile, in una conversazione polemica con la storia della letteratura.

Lo stesso si potrebbe dire di Palladio. Prima di lui c'erano Sanmicheli, Bramante, Trissino; c'erano anche le rovine romane, che misurava per scoprirne i segreti e reinventarle. La sua originalità era fatta, tra le altre cose, di materiale altrui. Si potrebbe dire che questa è soltanto una questione di gradi; che la differenza tra copia e invenzione resta, anche se si fa meno netta. Forse.

Ma c'è un'ulteriore difficoltà: il capolavoro che non genera imitatori non è tale, non è un capo-lavoro. La grandezza del Don Chisciotte si legge anche, forse soprattutto, nella serie di romanzi che ne riprendono temi e modi, oltre che in quelli che Cervantes riprende da altri. Palladio è Palladio perché è stato copiato in quattro continenti nel corso dei secoli, dalle ville del Veneto alle piantagioni della Virginia.

Ma supponiamo di voler portare la questione all'estremo, come fa Borges nel suo racconto su Pierre Ménard, riferimento classico per chi si occupa di questo tema e, non a caso, rielaborazione di temi legati al romanzo di Cervantes. Ménard riscrive parti del Don Chisciotte parola per parola. È, dice Borges, il grande autore «dell'anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee». (Borges, 2008: 29)

Andiamo anche oltre ciò che dice Borges: immaginiamo che Ménard abbia riprodotto perfino i caporiga di tutto il manoscritto originale di Cervantes. Il testo è, alla lettera, identico. Eppure, nessuno direbbe che la copia sia esatta, ed è il senso del paradosso raccontato da Borges, perché nel frattempo è cambiato il contesto che dà senso alle parole. Lo stile di Cervantes appartiene alla lingua del suo tempo; quello di Ménard è un arcaismo avanguardista.

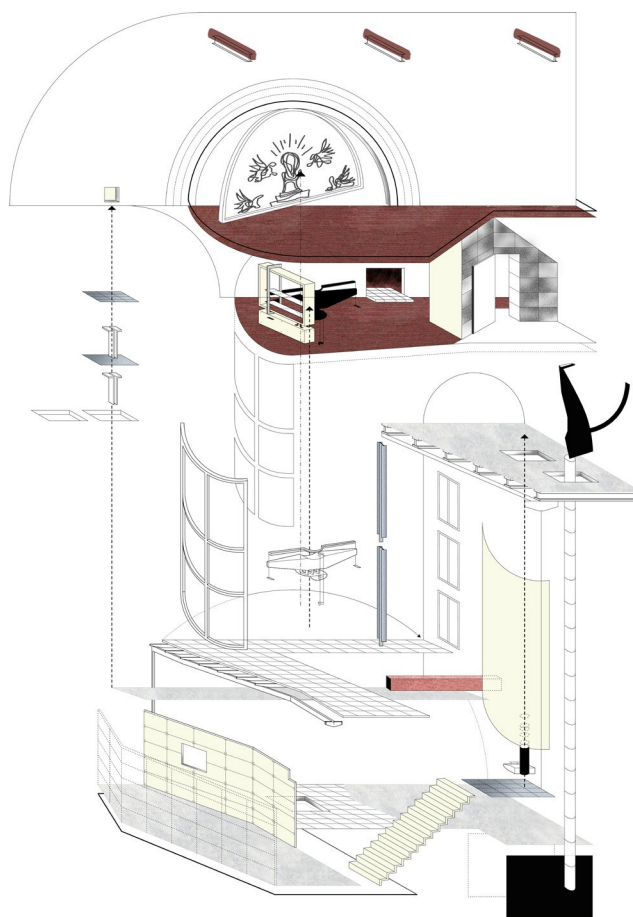


Fig. 2
Cosmic Drawing, Morgane Wolf.

Lo stesso ragionamento vale per le ville palladiane nella campagna inglese dell'Ottocento o nei sobborghi del Sud-est asiatico contemporaneo: la forma è simile, le proporzioni pure, più o meno, ma il mondo che le circonda è radicalmente diverso.

2.

Possiamo aggiungere un ulteriore grado di difficoltà al discorso. Anche quando esiste una differenza, anche quando si produce uno scarto, questo, di per sé, può non bastare. Occorre che qualcuno lo riconosca in quanto tale.

Un altro esempio classico: il falso d'autore, quel falso che nemmeno i più raffinati filologi riescono a distinguere da un'opera autentica. Finché non viene scoperto, il falso funziona come originale: viene esposto, ammirato, studiato, venduto alle aste di Hong Kong e New York. Dal giorno in cui la verità viene a galla, la stessa opera cessa di esserlo.

Il rovescio è ancora più interessante: quante opere "originali" restano invisibili perché mancano del riconoscimento necessario per entrare nei circuiti di riconoscimento?

Quante di quelle ammirate come originali non sono altro che variazioni modeste su un tema trito e ritrito?



Fig. 3
Cosmic Drawing, Erfan Khosravi.

Quante volte ciò che sembra nuovo ad alcuni è tremendamente derivativo per altri?

Si possono quindi individuare due condizioni necessarie per parlare di originalità. La prima riguarda chi fa: un'opera originale deve produrre uno scarto rispetto a ciò che esiste, anche minimo, anche inconsapevole. La seconda concerne chi guarda: lo scarto deve essere riconoscibile come tale. Non deve essere necessariamente apprezzato, ma deve risultare percepibile come una differenza effettiva, qualcosa che prima non c'era. La prima condizione riguarda l'autorialità. La seconda è eminentemente sociale.

Date queste condizioni, è evidente che l'originalità esiste solo in relazione a ciò che già c'è. *Ex nihilo nihil fit*: non esiste alcun nulla da cui creare. Tutto si crea dall'interno di un mondo già pieno di esperienze, forme, immagini, parole.

Proviamo pure a immaginare un'opera completamente originale, nel senso naïf del termine: un'opera che non deve nulla a nessun'altra, che non ha precedenti, che parla un linguaggio mai sentito prima. Completamente aliena. Sarebbe, per definizione, illeggibile. Peggio: sarebbe impensabile. Non riusciamo nemmeno a immaginarla, perché ogni immagine che costruiamo nella mente è fatta di altre immagini.

Anche il mostro più inverosimile è una deformazione del reale. Anche l'alieno più xenomorfo ha gambe, braccia e saliva, o qualcosa di simile. D'altra parte, come ha scritto Ursula Le Guin: «la fantascienza seria è una forma di realismo, non di fantasia». (Le Guin, 2006)

3.

Andrebbe poi detto che tutto quanto scritto sin qua è, in gran parte, il prodotto di un discorso strutturato, con i suoi riferimenti teorici e una sua tradizione: un linguaggio elaborato da testi, conferenze e discussioni che trattano temi simili e usano riferimenti culturali condivisi: Don Chisciotte, Borges, il falso d'autore, teorie sociali¹.

Questo vale per un testo. Vale anche per un disegno.

Chi disegna è un autore che elabora una visione del mondo, anche inconsapevolmente. Ma ogni opera è fatta anche dei commenti dei critici e degli insegnamenti di maestri, colleghi e studenti. Troviamo sempre tracce di altre opere: di quelle viste e dimenticate, di quelle studiate e odiate, di quelle amate e inconsapevolmente imitate. Entrando in ogni opera "originale", si incontra un mondo; un mondo che è tutto suo, ma che è anche il mondo di cui fa parte e che la

riconosce in quanto tale.

C'è poi la cultura, personale e condivisa. Ciascuno di noi appartiene a qualcosa che non ha scelto: un genere, una lingua, una generazione, una classe, un immaginario. Si può essere critici nei confronti di tutto questo, e ci sono spesso buone ragioni per esserlo, ma anche la critica implica una relazione; critica, appunto, ma pur sempre relazione.

Un architetto di Vienna e uno di Nairobi che attraversano lo stesso spazio vedono la stessa cosa? Forse sì, forse no. Sarebbe imprudente generalizzare, così come bisognerebbe chiedersi cosa voglia dire essere di Vienna o di Nairobi: Vienna centro o periferia? Nairobi nord o sud? E poi, sono più vicini due architetti che vivono in città lontane, ma hanno ossessioni simili, o due persone che sono vicine ma hanno interessi lontani? Ogni domanda ne apre altre; ogni risposta ramifica invece di concludere.

È un tema difficile, forse impossibile da comprendere nella sua interezza. Qui basta indicarne la complessità: le matrici culturali in cui ognuno è immerso agiscono sul modo in cui si vede, si scrive, si disegna. Agiscono magari implicitamente, ma restano presenti, anche quando le si rifiuta.

Ma non finisce qui. C'è anche la biologia: quella serie infinita di relazioni tra umani diversi che ha definito il nostro patrimonio genetico, in relazione agli ambienti in cui ci siamo evoluti. Il tutto per dire che l'originalità di ciò che diciamo, scriviamo e disegniamo si muove sempre all'interno di una complessità fatta di discorsi molteplici e culture varie, tutti in relazione reciproca – tra esseri umani diversi tra loro; tra questi e tutto ciò che umano non è. Ogni creazione è una rete. Ogni rete è fatta di altre reti; e così via, senza fine, finché non ci si accorge che non c'è alcuna origine; che non esiste alcuna creazione pura.

4.

A questo punto, si potrebbe concludere che, se tutto è rete, se tutto è condizionato, se tutto è ripetizione travestita da differenza, allora il concetto di originalità diventa inutile: un termine evocato per ragioni sentimentali, che non descrive nulla di reale. Sarebbe bello se fosse così.

Il problema è che una simile affermazione porterebbe a conclusioni che, alla prova dei fatti, nessuno sarebbe disposto ad accettare, tanto meno chi scrive.

Tutti distinguiamo tra chi ha qualcosa da dire e chi ripete meccanicamente ciò che ha sentito. Tutti riconosciamo, anche se possiamo fare fatica a spiegare perché, la differenza tra una variazione che aggiunge qualcosa e una che non aggiunge nulla (ed è qui anche il senso delle avanguardie: non creano dal nulla, ma straniano il reale). Il problema non è né superare né salvare il concetto di originalità, ma descriverlo con maggiore precisione. Forse, un concetto utile è il *possibile adiacente*, elaborato dal biologo Stuart Kauffman, recentemente resa più accessibile ai lettori italiani da Telmo Pievani: «l'insieme delle forme e delle combinazioni che ancora non esistono, ma a cui si accede attraverso un singolo cambiamento evolutivo sulle forme esistenti». (Pievani, 2024: 69)

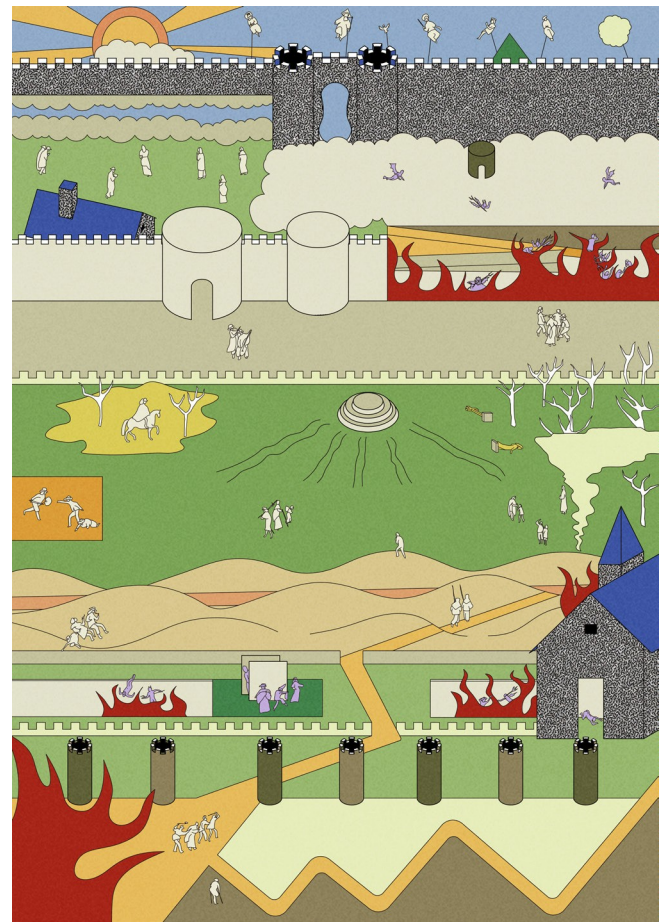


Fig. 4
Cosmic Drawing, Mintong Lu.

Lo spazio di tutte le configurazioni possibili è sterminato; e che quasi tutto ciò che contiene è composto da combinazioni. Ma ogni configurazione reale è circondata da varianti possibili che differiscono da ciò che esiste per una sola trasformazione: «tutte le specie molecolari che non sono membri del reale, ma che *distano una reazione* dal reale». (Kauffman, 2005: 185)

È da questa frangia di possibilità, immediatamente prossima a ciò che già esiste, che emerge il nuovo. Il modello va usato con cautela: le metafore scientifiche seducono troppo facilmente gli architetti, e bisogna sempre diffidare di chi le usa per legittimare scelte estetiche o formali.

C'è anche un limite implicito nell'uso della teoria di Kauffman: descrive la struttura dell'invenzione, non la sua ricezione. Le configurazioni molecolari non hanno bisogno di essere riconosciute per esistere. O funzionano o non funzionano. Per un disegno, un edificio o uno spazio, invece, uno scarto adiacente che nessuno percepisce come tale resta semplicemente invisibile. Il riconoscimento sociale rimane quindi una condizione necessaria anche per comprendere il *possibile adiacente*; il che implica che non esiste un metro assoluto per misurare l'adiacenza dell'originale a ciò che c'è.

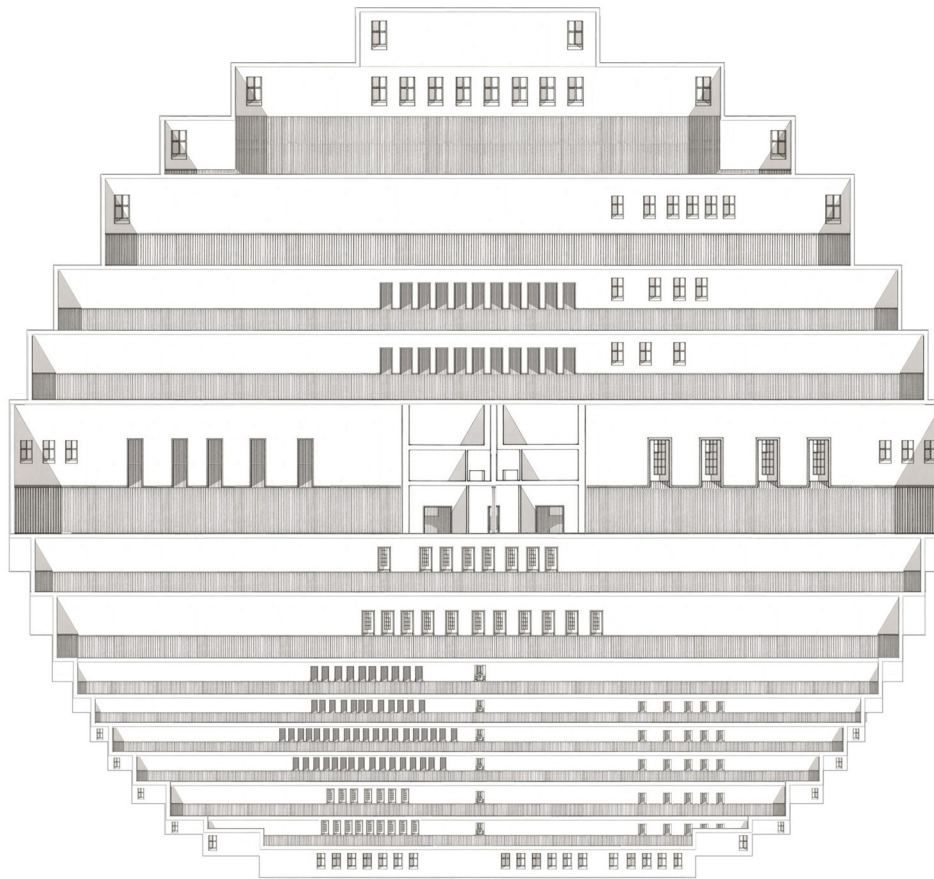


Fig. 5
Cosmic Drawing, Jonas Ramoser.

Dipende da chi guarda, da quando e da dove. Il critico, il lettore, l'abitante di un edificio ne sono parte costitutiva: unica vera garanzia contro la ripetizione mascherata da differenza. Ma ciò non vuol dire che il possibile adiacente non sia un concetto utile per descrivere come il nuovo si produce dall'esistente: un mondo in trasmutazione continua.

5.

Architettura come *possibile adiacente*. È un'idea originale? La domanda sorge spontanea mentre si produce l'ennesima variazione su un tema conosciuto, usando ciò che Kauffman aveva già elaborato e a cui altri, probabilmente, stanno già lavorando. È la conseguenza logica di quanto detto sin qui: rivendicare l'originalità del concetto significherebbe smentirlo. Ma ciò che importa è la sua utilità, perché potrebbe consentire di dare un nome a un'idea di progetto come ri-elaborazione dell'esistente, tanto nei riferimenti quanto nei materiali e negli spazi.

Vi sono poi due circostanze che potrebbero rendere questo concetto attuale. La prima riguarda i materiali. Chi progetta oggi lavora spesso con ciò che già esiste: è il tema, anche sin troppo popolare, del riuso.

Sarebbe comodo liquidarlo come una costrizione imposta dall'emergenza ecologica, cosa che in parte è, ma può anche essere visto come un modo diretto e plastico per definire *possibili adiacenti*: la possibilità di un progetto che comincia da ciò che già esiste; addirittura, una maniera combinatoria. La seconda circostanza riguarda l'intelligenza artificiale.

La macchina combina, ricombina e varia a una velocità e su una scala senza precedenti. C'è chi ritiene che questo segni la fine della creatività umana. C'è chi crede che l'IA possieda un'*agency* così potente da determinare il linguaggio stesso dell'architettura (si è detto lo stesso di Grasshopper e Form Z, anche del fax). Poi c'è chi sa: la macchina fa qualcosa di strutturalmente non dissimile da ciò che facciamo anche noi, combinando elementi esistenti secondo regole. Ha una semiotica, oltre alla cibernetica. Le differenze ci sono e non sono trascurabili, così come è indubbio che dietro questo strumento si nascondano problemi ecologici e politici di proporzioni enormi. Ma la differenza, da un punto di vista meramente teorico, non è di natura; è di scala, velocità e soprattutto approssimazione.

L'architettura-*slop* che spopola nei social media come nelle università ne è una prova: è banale perché l'adiacenza tra

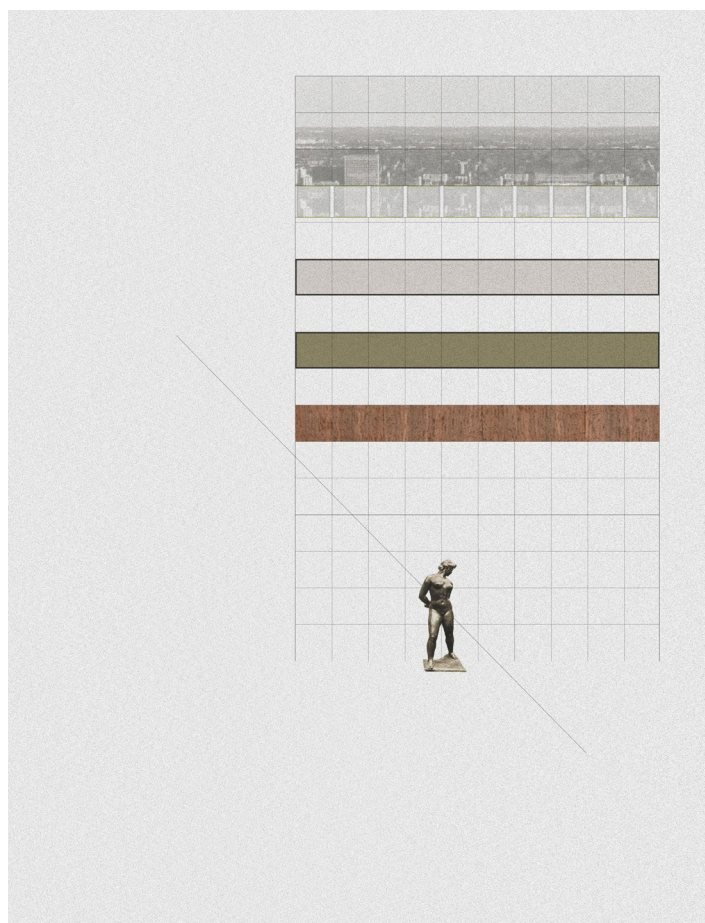


Fig. 6
Cosmic Drawing, John Clayson.

variazione e ciò che usa è spesso banale o imprecisa, oltre che tendenzialmente *kitsch*. Per quanto si sta sostenendo, è innegabile che l'IA e il *machine learning* abbiano quantomeno reso difficile continuare a mascherare la natura permutativa della creatività dietro la retorica dell'originalità e dell'espressione. Il nuovo è sempre un *possibile adiacente* che ha preso forma. Che questo sia fatto di mattoni, di dati o di linee su carta importa meno di quanto potrebbe sembrare: l'originalità è sempre il frutto di una trasmutazione di origini precedenti, in una regressione senza fine, ma tesa alla produzione del nuovo. Per questo non ha inizio, se non nel mito:

«Così cominciarono in quella prima forma di aggregazione sociale chi a costruire [...] imitando i nidi delle rondini e le loro costruzioni, a erigere dei ripari con rami e fango sotto cui rifugiarsi. Osservando poi le costruzioni altrui e aggiungendo alla propria capacità inventiva elementi innovativi, miglioravano di giorno in giorno la qualità delle loro abitazioni». (Vitruvio, *De a.*, II, 1, 3)

Anche questo passo di Vitruvio, in fondo, descrive un possibile adiacente: imitazione come variazione; copia che si fa invenzione. L'originalità di ogni singola opera, disegno, progetto o *design*, è definita dal modo in cui rielabora ciò che la precede e dal suo inserimento in una genealogia che viene prima di lei e che la manterrà in vita. È un movimento di transito continuo, anche critico, senza stazioni di partenza né di arrivo. L'originale esiste rispetto al passato, rispetto a ciò che c'era prima che il possibile diventasse reale; ed esiste rispetto al futuro. Esiste finché le metamorfosi possibili non lo avranno alterato al punto da renderlo irriconoscibile, fino a quando si sarà trasformato in qualcosa che, fino a un istante prima, era solo adiacente.

Tutte le immagini che accompagnano il testo sono ibridi "originali" prodotti dagli studenti dello Studio Jacob presso la Universität für angewandte Kunst Wien, nell'ambito del design studio cui l'autore ha collaborato con Sam Jacob. Si tratta di riletture e rielaborazioni di disegni cosmologici di epoche diverse e di disegni canonici della storia dell'architettura moderna e contemporanea.

The images accompanying the text are "original" hybrids produced by students of Studio Jacob at the Universität für angewandte Kunst Wien, within the design studio in which the author collaborated with Sam Jacob. They consist of rereadings and reworkings of cosmological drawings from different periods and canonical drawings from the history of modern and contemporary architecture.

Note

1. Semplificando in modo brutale si potrebbe affermare che tutto il dibattito teorico legato alla semiotica e al post-strutturalismo si è occupato, in vari modi, del tema.

Riferimenti bibliografici

Borges, J. L. (2008). «Pierre Menard, autore del Chisciotte». In *Finzioni*, Tradotto dallo spagnolo da Franco Lucentini. Torino: Einaudi, 22-29 [Borges, J. L. (1939). «Pierre Menard, autor del Quijote»].

Kauffman, S. (2005). *Esplorazioni evolutive*, Tradotto dall'inglese da Silvio Ferraresi. Torino: Einaudi [Kauffman, S. (2000). *Investigations*. Oxford: Oxford University Press].

Le Guin, U. K. (2006). «Review: Magical History Tour». *The Guardian* [Online]. Disponibile in: <https://www.theguardian.com/books/2006/jun/03/travel.travelbooks> [1 settembre 2026].

Pievani, T. (2024). *Tutti i mondi possibili. Un'avventura nella grande biblioteca dell'evoluzione*. Milano: Raffaello Cortina Editore.

Vitruvio. *De architectura*.

Giacomo Pala

Universität Innsbruck

Universität für angewandte Kunst Wien

giacomo.pala@uni-ak.ac.at

FANTASMI SENZA FISSA DIMORA: L'IDEA DEL TEMPIO NELL'ARCHITETTURA AMERICANA

Andrea Giuseppe Spinelli

Across the history of American architecture, one can trace the gradual re-emergence of an archetypal image: the classical temple. Its return is never a mere imitation of ancient forms, but an ongoing reinterpretation through which the United States has fashioned its cultural and political identity. This history can be reread considering Karl Bötticher's *Die Tektonik der Hellenen* (1844-1852), in which Greek architecture embodies the original and perfect unity of the *Werkform*, the building's structural core, and the *Kunstform*, the artistic overlay that endows it with representational meaning. (Levine, 2009: 8; Schwarzer, 1993) What unfolds in America is the gradual distortion of that relationship.

From the founding of the Republic, classical antiquity supplied the new nation with a language in which to represent itself, and Thomas Jefferson embraced the ancient temple as the privileged model of civic representation. (Scully, 1969: 50-61) With the Virginia State Capitol (1785), modeled on the Maison Carrée in Nîmes – a Roman temple dedicated to the cult of the imperial house – the temple became the seat of Virginia's institutions. Here, as earlier in Palladio, the *Kunstform*, severed from its original purpose, cloaks a building that does not correspond to it: chambers and offices on two floors, windows along the flanks, and a dome hidden beneath the roof.

As the nation expanded across the continent, the temple lost its tie to any particular place; in the vastness of the frontier, it became a solitary landmark in open space. (Scully, 1969: 64-80) The Greek Revival reproduced it in banks, courthouses, and farmhouses, often built of wood and painted white, as though running Laugier's theoretical genealogy in reverse. (Levine, 2009: 8) The temple thus became a ghost without a fixed abode.

The temple's anamnesis is the story of a memory that never stops reshaping itself: from Jefferson's Palladianism to the Greek Revival, from the frontier to the skyscraper. Later, from Mies to Postmodernism, the temple lives on not as a historical form, but as a cultural archetype – an image that appears even where no temple stands.

References

Bötticher, K. (1844-1852). *Die Tektonik der Hellenen*. Potsdam: Riegel.

Levine, N. (2009). *Modern Architecture: Representation and Reality*. New Haven: Yale University Press.

Schwarzer, M. (1993). «Ontology and Representation in Karl Bötticher's Theory of Tectonics». *Journal of the Society of Architectural Historians*, 52, 3, 267-280.

Scully, V. (1969). *American Architecture and Urbanism*. New York: Praeger.



Fig.1

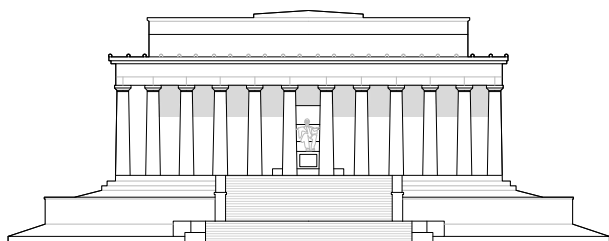


Fig.2

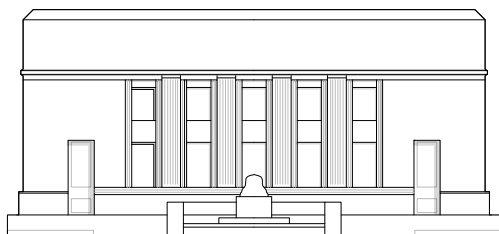


Fig.3

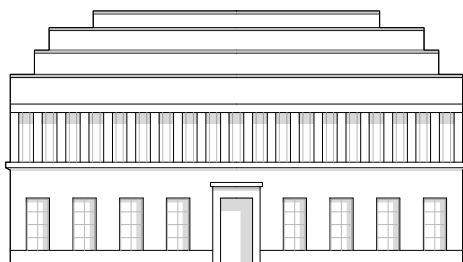


Fig.4



Fig.5

Fig.1 Lynwood Pacific Electric Railway Depot, Bernard Maybeck, 1917, Lynwood, California. Ridisegno dell'autore.

Fig.2 Lincoln Memorial, Henry Bacon, 1914-1922, Washington, D.C. Ridisegno dell'autore.

Fig.3 Folger Shakespeare Library, Paul Philippe Cret, 1932, Washington, D.C. Ridisegno dell'autore.

Fig.4 Patrick Henry Building, Baskervill & Son; Carneal, Johnson & Wright; Alfred Morton Githens e Francis Keally, 1938-1940, Richmond, Virginia. Ridisegno dell'autore.

Fig.5 S. R. Crown Hall, Ludwig Mies van der Rohe, 1950-1956, Chicago, Illinois. Ridisegno dell'autore.

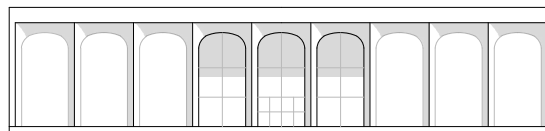


Fig.6



Fig.7

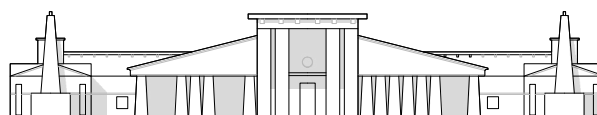


Fig.8

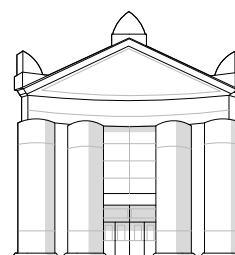


Fig.9

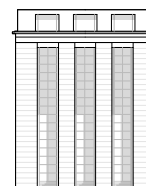


Fig.10

Fig.6 Sheldon Museum of Art, Philip Johnson, 1961-1963, Lincoln, Nebraska. Ridisegno dell'autore.

Fig.7 John F. Kennedy Center for the Performing Arts, Edward Durell Stone, 1964-1971, Washington, D.C. Ridisegno dell'autore.

Fig.8 Clos Pegase Winery, Michael Graves, 1987, Calistoga, California. Ridisegno dell'autore.

Fig.9 Children's Museum Houston, Robert Venturi e Denise Scott Brown, 1992, Houston, Texas. Ridisegno dell'autore.

Fig.10 Spottswood W. Robinson III and Robert R. Merhige, Jr. U.S. Courthouse, Robert A. M. Stern Architects e HLM, 2008, Richmond, Virginia. Ridisegno dell'autore.



ORIGINI RETROATTIVE.
DOM-INO E NO-STOP CITY
COME DISPOSITIVI ANAMNESTICI DEL PROGETTO

Christiano Lepratti

This paper interprets Le Corbusier's Maison Dom-Ino and Archizoom Associati's No-Stop City as anamnestic devices of architectural design. Rather than treating them as inventions or anticipations, it argues that both projects retroactively produce their own origins by abstracting conditions already operative in the built world. The Dom-Ino isolates the structural minimum of inhabitable space, transforming the reinforced-concrete frame into a conceptual matrix. No-Stop City operates at the urban scale, exposing the isotropic, infrastructural, and entropic logic of contemporary urbanization.

In both cases, abstraction does not simplify reality but renders it intelligible. The paper develops the notion of a *quantum* of space as the minimal relation in which form and structure coincide, linking it to the dialectic between form and process. Drawing on Gadamer's anamnesis, Serres's discontinuous history of knowledge, and Foucault's non-linear genealogy, the argument proposes a reversal of modernity's rhetoric of origin: the origin is not what precedes the project, but what the project makes visible as such. The analysis shifts attention from invention to recognition, from the heroic rhetoric of the beginning to the critical act of isolating what was already active but not yet conceptually stabilized. The Dom-Ino is read as the technological reactivation of older ideal figures, from Laugier's primitive hut to Schmarsow's elementary space. No-Stop City is read as the exposure of a process already underway: the reduction of urban life to a continuous field of equivalence, logistics, and consumption.

The two cases are bridged by the grid, first as structural support and then as a generalized environmental condition. This perspective frames modern rationality as a powerful yet ambivalent operation: it clarifies the world by distilling it into essential relations, while risking the transformation of order into indifference. Ultimately, the project emerges as a machine for producing legibility and retroactively constructing its own past – not merely designing forms, but manufacturing the conditions under which forms appear as origins. Architectural modernity thus reveals itself as a field of recursive origins, where memory is actively reactivated through abstraction rather than passively preserved.

La modernità architettonica ha spesso pensato il progetto come un atto epifanico, un gesto capace di aprire il tempo, istituire genealogie, fondare principi e rendere visibili forme fino ad allora indistinte. Tale immagine ha alimentato una mitologia disciplinare potentissima. L'architetto moderno non si limita a continuare una tradizione, ma si presenta come colui che interrompe, azzerà, ricomincia. In questa retorica dell'inizio, il nuovo vale in quanto separazione, la forma vale in quanto evento, l'origine vale in quanto fondamento.

Il tema dell'anamnesi consente però di incrinare questa costruzione, perché sostituisce alla logica dell'invenzione una logica del riconoscimento. La verità, come indicato nella bella presentazione di questo numero di *GUD*, secondo la tradizione platonica, non viene semplicemente prodotta, viene ricordata. E nel riconoscimento, come precisa Gadamer (1960), ciò che era già conosciuto emerge sotto una diversa illuminazione. L'originale, dunque, non coincide con il mai visto, ma con ciò che torna a essere leggibile dopo essere rimasto opaco, disperso.

L'ipotesi di questo contributo è che il progetto architettonico operi, in alcuni suoi momenti decisivi, come un dispositivo di questo tipo. Il progetto non fonda l'origine, ma la produce retroattivamente, selezionando nel reale ciò che potrà poi apparire come principio. L'origine non è ciò che precede il progetto, è ciò che il progetto rende riconoscibile come precedente. Questo rovesciamento sposta il problema dall'inizio alla leggibilità, ciò che conta non è il momento in cui una forma nasce, ma il momento in cui una condizione già operante viene isolata, astratta e assunta come matrice. In questo senso il progetto non aggiunge necessariamente una struttura nuova al mondo. Può agire in modo più radicale, può rendere visibile una struttura che il mondo conteneva già, ma che non aveva ancora assunto statuto concettuale.

Il dispositivo attraverso cui questa operazione si compie è l'astrazione. Il termine non viene qui inteso come impoverimento della realtà, né come semplice riduzione figurativa. L'astrazione è un'operazione conoscitiva: separa (dal latino *abstrahere*: separare), sospende, isola, porta a evidenza. Essa riconduce il molteplice a una condizione elementare, non per cancellarne la complessità, ma per individuarne il principio generativo. Nell'architettura moderna, questa operazione assume una particolare intensità quando lo spazio viene ricondotto a una relazione minima tra struttura, limite e possibilità d'uso. Tale relazione può essere definita come un *quantum* di spazio, non un modulo metrico, non una misura standard, ma il punto in cui struttura e configurazione spaziale coincidono abbastanza da rendere abitabile e pensabile un frammento di mondo.

Il *quantum* di spazio è dunque una soglia. Al di sotto di essa non c'è ancora architettura, ma materia, riparo, costruzione, tecnica dispersa. Al di sopra di essa cominciano le differenze: funzione, programma, decorazione, proprietà, immagine,

stile. In quanto soglia, il *quantum* appartiene a una dimensione insieme formale e processuale. È forma, perché stabilizza una relazione riconoscibile; è processo, perché quella relazione può essere completata, abitata, ripetuta, deformata, aggregata. La sua forza consiste nel rimanere identico pur attraversando trasformazioni. Per questo esso consente di leggere in continuità oggetti apparentemente lontani come la capanna primitiva, la *stoa*, la struttura ipostila, il telaio industriale, la *Dom-Ino*, la *polykatoikia*, la casa informale in cemento armato, la città isotropa dei radicali italiani. L'astrazione non inventa questa continuità, la porta allo scoperto.

In questo quadro, la *Maison Dom-Ino* di Le Corbusier e la *No-Stop City* di Archizoom Associati possono essere interpretate come due dispositivi anamnestici di particolare precisione. Esse appartengono a momenti storici, scale e intenzioni differenti. La prima nasce nel 1914, sullo sfondo della ricostruzione che seguirà gli eventi tragici della grande guerra e dell'industrializzazione edilizia, la seconda emerge tra il 1969 e il 1972, nel pieno della critica radicale alla città capitalistica, alla disciplina e alla cultura del consumo. Eppure entrambe compiono lo stesso gesto: astraggono una condizione già esistente e la trasformano in principio. La *Dom-Ino* isola la struttura elementare dello spazio abitabile, la *No-Stop City* isola il processo di omogeneizzazione illimitata dello spazio urbano. In entrambi i casi il progetto non anticipa semplicemente un futuro, ma rende leggibile il presente come origine.

La *Dom-Ino* è spesso descritta come invenzione tecnica, prototipo costruttivo, manifesto della pianta libera, premessa dei cinque punti. Questa lettura è corretta, ma insufficiente. Il suo carattere decisivo non risiede soltanto nell'uso del cemento armato o nella promessa della prefabbricazione. Risiede nella sottrazione. Le Corbusier elimina pareti, stanze, facciate, carattere, stile, contesto, persino la casa come immagine compiuta. Restano pilastri, solai, scala: un quasi-edificio, una casa prima della casa, una struttura che sembra attendere il proprio completamento. Il progetto porta così a evidenza una condizione che nella costruzione moderna già esisteva, la separazione tra struttura e partizione, tra supporto e *infill*, tra ciò che permane e ciò che può variare (Le Corbusier, 1930; Aureli et al., 2012).

Questa separazione non è semplicemente tecnica. È fondamentale. Nel momento in cui il telaio viene isolato, esso smette di essere un mezzo costruttivo e diventa forma concettuale. Il telaio della *Dom-Ino* non rappresenta una casa determinata, rappresenta la possibilità della casa. Non coincide con un tipo, ma con la condizione di possibilità di molti tipi. Per questo la sua apparente povertà è ingannevole. La *Dom-Ino* è una forma estrema perché è quasi priva di forma, è una matrice proprio perché rinuncia alla compiutezza dell'oggetto. La sua forza dipende dalla capacità di

trasformare la tecnica anonima in astrazione disciplinare (Habraken, 1972).

In questa prospettiva, la Dom-Ino può essere letta come una traduzione tecnologizzata della capanna primitiva. La capanna di Laugier (1753), ridotta a tronchi e copertura, era già un'astrazione: non descriveva un edificio reale, ma un principio. Schmarsow (1894) avrebbe poi spostato l'attenzione dalla tettonica allo spazio, individuando nella delimitazione spaziale la condizione essenziale dell'architettura. La Dom-Ino eredita entrambe le linee, conserva il principio della struttura minima e, al tempo stesso, lo trasforma in spazio euclideo astratto, isotropo, aperto a infiniti complementamenti. L'origine non viene recuperata in forma nostalgica. Viene riattivata attraverso una tecnica moderna.

È in questo senso che la Dom-Ino costituisce un dispositivo anamnastico. Essa non inventa il telaio, non inventa la serialità, non inventa la separazione tra struttura e tamponamento. Li riconosce, li arresta e li rende leggibili come origine del moderno. Ciò che già operava nei sistemi industriali, nei brevetti del cemento armato, nelle costruzioni anonime e nelle logiche di cantiere viene condensato in un diagramma. Il progetto agisce come filtro, elimina ciò che impedisce di vedere il principio.

La radicalità della Dom-Ino riguarda anche il rapporto tra architetto e abitante. Separando supporto e completamente, essa distribuisce il progetto in due tempi, un tempo della struttura e un tempo dell'uso. Questa divisione annuncia il tema dei supporti e dell'*infill*, ma permette anche di leggere l'immensa diffusione della casa informale in cemento armato come una storia non intenzionale della Dom-Ino. Nelle periferie del mondo, nei quartieri autocostruiti, nei telai lasciati incompiuti e progressivamente abitati, la Dom-Ino riappare come spettro ordinario della città contemporanea (McGuirk, 2015).

Qui diventa decisivo il rapporto con il minimo abitativo. La riflessione su *Existenzminimum*, da Francoforte alla cultura razionalista, non riguarda soltanto la riduzione della superficie o l'ottimizzazione funzionale. Essa riguarda la possibilità di individuare una soglia di abitabilità, una misura etica e tecnica insieme, capace di trasformare il bisogno in forma. Lampariello (2017) ha mostrato come la casa minima non possa essere ridotta a un episodio funzionalista: essa appartiene a una più ampia costruzione della razionalità architettonica, in cui economia, emancipazione sociale e astrazione spaziale entrano in rapporto. La Dom-Ino si colloca in questo campo, ma lo radicalizza, riduce la casa non al suo programma minimo, ma alla sua condizione strutturale minima.

La No-Stop City agisce con una logica analoga, ma su un piano più vasto e più violento. Se la Dom-Ino astrae la casa fino a ricondurla al telaio, Archizoom astrae la città fino a ricondurla a un campo continuo. Nella No-Stop City scompaiono

centro, monumento, strada tradizionale, facciata, gerarchia, composizione urbana. Resta una distesa isotropa, attraversata da infrastrutture, merci, corpi, arredi, dispositivi tecnici. La città non è più figura, ma ambiente, non è più forma finita, ma processo illimitato (Archizoom Associati, 1971).

La No-Stop City va dunque letta meno come utopia che come anamnesi del presente. Il suo carattere profetico dipende dal fatto che essa non profetizza. Essa sottrae alla città le sue giustificazioni formali e rivela ciò che già la governa: l'indifferenza dello spazio omogeneo, la ripetibilità senza qualità, la sostituzione della forma urbana con la rete, la riduzione dell'abitare a distribuzione di prestazioni. Archizoom porta a conseguenza estrema la logica della griglia, ma lo fa trasformando la griglia da strumento compositivo in condizione ambientale.

In questa operazione la No-Stop City si avvicina al principio del Monumento Continuo di Superstudio, ma ne rovescia la presenza. Gargiani e Lampariello (2019) hanno mostrato come il radicalismo italiano porti la questione della scala fino alla dimensione del paesaggio e del pianeta. La No-Stop City si colloca esattamente in questo punto, non rappresenta una città tra le altre, ma la quintessenza processuale della città quando ogni limite formale viene assorbito dalla logica della continuità.

La differenza tra Dom-Ino e No-Stop City è quindi anche la differenza tra due astrazioni. La prima è un'astrazione del supporto, la seconda è un'astrazione del campo. Una opera per concentrazione, l'altra per estensione. Una riduce la casa alla struttura, l'altra dilata la struttura fino a farla coincidere con la città totale. Tuttavia, entrambe agiscono secondo la stessa logica: trasformano il già operante in origine riconoscibile.

Il nesso tra le due passa attraverso la griglia. Nella Dom-Ino la griglia è ancora implicita nella ripetibilità del telaio. Nella No-Stop City la griglia diventa condizione generalizzata, spazio euclideo senza resistenza, sistema di equivalenze che rende ogni punto potenzialmente sostituibile con un altro. Questa trasformazione non è soltanto quantitativa. Ciò che nella Dom-Ino appariva come emancipazione della struttura diventa, nella No-Stop City, esposizione della sua cattura economica e territoriale.

La questione dell'entropia diventa allora centrale. La *No-Stop City* non organizza il caos attraverso una forma superiore, ma mostra il caos prodotto dall'eccesso di ordine. Tutto è ordinato perché tutto è equivalente, tutto è disponibile perché nulla è più determinato. L'entropizzazione del mondo costruito coincide con la sua geometrizzazione, non una geometria compositiva, ma una geometria di distribuzione, gestione, consumo. Archizoom porta alle estreme conseguenze una delle ambiguità costitutive della razionalità moderna: la capacità dell'ordine di diventare indifferenza.

È qui che il tema dell'anamnesi acquista il suo valore critico più forte. Ricordare non significa restaurare un'origine pura.



Le Corbusier, Maison Dom-ino, 1914-1915.
Ricostruzione, 13° Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di
Venezia, *Fundamentals*, 2014. Foto: dalbera, CC BY 2.0. Colour modified.

Significa riconoscere che l'origine è sempre già costruita, selezionata, resa operativa da un presente che ne ha bisogno. La Dom-Ino costruisce retroattivamente l'origine strutturale del moderno. La No-Stop City costruisce retroattivamente l'origine processuale della città contemporanea. Entrambe mostrano che il progetto non è mai soltanto proiezione in avanti. È anche una macchina di ritorno, un dispositivo che produce passato, seleziona permanenze, decide quali condizioni potranno essere nominate come essenziali (Serres, 1980; Foucault, 1994; Tafuri, 1969).

Questa lettura permette di precisare il rapporto tra forma e processo. La forma è una condensazione provvisoria del processo, il processo è il campo in cui la forma acquista e perde intelligibilità. La Dom-Ino condensa il processo costruttivo in una struttura elementare, la No-Stop City condensa il processo urbano in un campo continuo. In entrambi i casi, il progetto non termina il processo, ma ne produce una figura critica. Arresta per far vedere. Riduce per far emergere. Isola per rendere pensabile.

Per questo la loro astrazione non può essere confusa con una fuga dal reale. Al contrario, Dom-Ino e No-Stop City sono realistiche proprio perché astratte. Esse rinunciano alla descrizione empirica per cogliere il principio. Come in una sezione anatomica, il progetto incide il corpo del reale e ne espone la struttura. La conoscenza architettonica assume qui una forma quasi clinica, mostra. La Dom-Ino mostra che la casa moderna può essere ridotta a supporto, la No-Stop City che la città contemporanea può essere ridotta a campo di prestazioni.

La conseguenza è che la modernità non può essere letta soltanto come epoca dell'innovazione. Essa è anche l'epoca della più radicale produzione di origini. Laugier inventa la capanna primitiva come origine teorica dell'architettura, Durand astrae l'edificio nella griglia compositiva, Le Corbusier trasforma il telaio in matrice del moderno, Archizoom trasforma la città diffusa in campo concettuale. Ogni volta, l'origine appare dopo, come effetto di una riduzione.

Dom-Ino e No-Stop City mostrano quindi due estremi della stessa traiettoria. Da un lato, il minimo spazio costruibile, dall'altro, la massima estensione dello spazio urbanizzato. Da un lato, il *quantum*, dall'altro, la città totale. Tra i due poli si definisce la parabola della razionalità architettonica moderna, la riduzione della forma alla struttura e l'estensione della struttura al mondo. Il punto decisivo è che questa parabola conduce dall'origine come fondamento all'origine come effetto.

La nevrosi moderna dell'inizio si dissolve quando il progetto viene riconosciuto come dispositivo di anamnesi. Il nuovo non nasce dal nulla, emerge quando qualcosa che già operava viene isolato e nominato. L'astrazione è il nome di questa operazione. Essa non cancella la storia, ma la rende disponibile. Non elimina il reale, ma ne estrae la struttura.

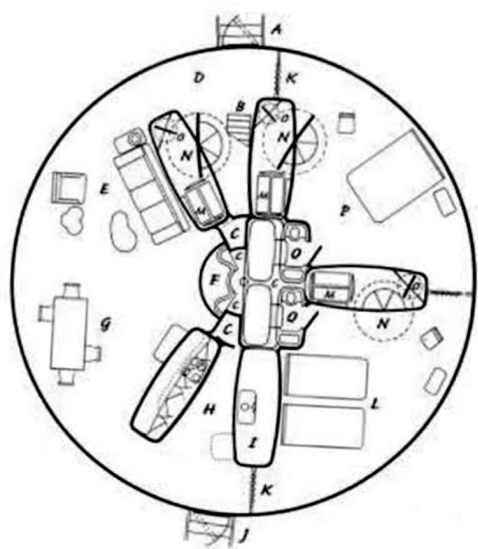
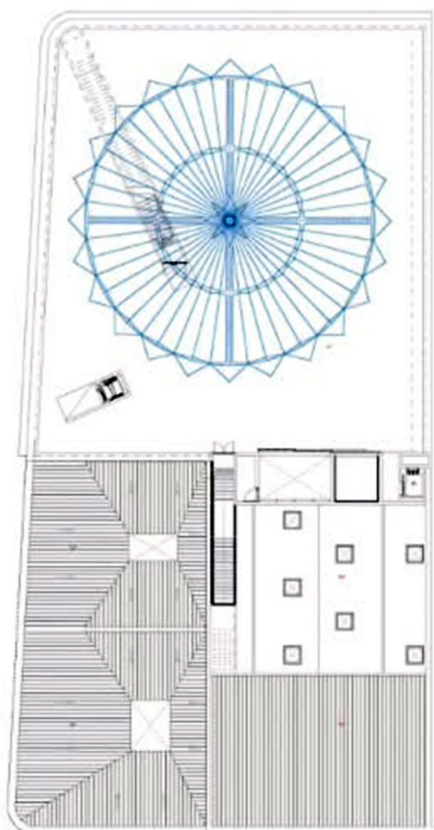
Riferimenti bibliografici

- Archizoom Associati (1971). «No-Stop City: Residential Parkings, Climatic Universal System». *Domus*, 496, 49–54.
- Aureli, P. V., Giudici, M. S., Issaias, P. (2012). «From Dom-ino to Polykatoikia». *Domus*, 962, 74–87.
- Foucault, M. (1994). «Le jeu de Michel Foucault». In Defert, D., Ewald, F., Lagrange, J. (eds), *Dits et Écrits, 1954-1988*, tome III: 1976-1979, text no. 206. Paris: Gallimard, 298–329.
- Gadamer, H.-G. (1960). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr.
- Gargiani, R., Lampariello, B. (2019). *Il monumento continuo di Superstudio. Eccesso del razionalismo e strategia del rifiuto*. Genova: Sagep.
- Habraken, N. J. (1972). *Supports: An Alternative to Mass Housing*. London: Architectural Press.
- Lampariello, B. (2017). *Aldo Rossi e le forme del razionalismo esaltato. Dai progetti scolastici alla «città analoga», 1950-1973*. Macerata: Quodlibet.
- Laugier, M.-A. (1753). *Essai sur l'architecture*. Paris: chez Duchesne.
- Le Corbusier, Jeanneret, P. (1930). *Le Corbusier und Pierre Jeanneret: ihr gesamtes Werk von 1910-1929*. Zürich: Girsberger.
- McGuirk, J. (2015). *Radical Cities: Across Latin America in Search of a New Architecture*. London: Verso.
- Schmarsow, A. (1894). *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*. Leipzig: Karl W. Hiersemann.
- Serres, M. (1980). *Le parasite*. Paris: Grasset.
- Tafuri, M. (1969). «Per una critica dell'ideologia architettonica». *Contropiano*, 1, 31–79.

Christiano Lepratti

Università di Genova

christiano.lepratti@unige.it



IL MONTAGGIO TIPOLOGICO E LA POTENZA DEL FALSO

Diego Morabito

Every theory of composition also implies, to some extent, a theory of the image, of time, and of language: how an image relates to other images, how the past is actualized in the present, and how a sign refers to other signs are operations that precede and ground the compositional act itself, even before determining its formal outcomes.

This paper investigates montage as a theoretical tool through which to test the processes of meaning production, the linguistic and imagistic possibilities of the project, and the ways in which memory is actualized. Starting from Bergson's distinction between action-oriented – and therefore project-oriented – perception and “pure memory”, it connects Walter Benjamin's dialectical image and Gilles Deleuze's time-image, both grounded in montage as a suspension of historical continuity. It is within this suspension that the type, detached from its own chronology, becomes available for critical use in the present. In this sense, Benjamin's *Arcades Project* and Deleuze's philosophical treatise on cinema may be understood as “lessons” in composition, since they recognize montage as a tool of formal and semantic manipulation, capable of activating the latency of signs and interrupting syntactic continuity. For Deleuze, such manipulation is grounded in the “power of the false”.

Selected examples from architectural culture are re-examined through the regimes of the image identified by Deleuze – recollection-image, dream-image, and crystal-image – to understand how montage can regain a critical function within the formal and linguistic inquiry of the design project. The paper closes by discussing specific planimetric montages from *Impossible Plans*, in which these mechanisms are put concretely to the test.

Fig. 1

Elementi per il montaggio tipologico di *Impossible Plans* (Fig. 9), dall'alto:
Smiljan Radić, *NAVE Performing Arts Hall*, planimetria (2010-15);
Buckminster Fuller, *The Dymaxion House*, planimetria (1927-46); *L'Uomo Pallido nel suo covo*. Fotogramma da: *El laberinto del fauno* (2006).
Diretto da Guillermo del Toro.

Sul metodo di composizione

Noi esperiamo il mondo attraverso almeno due differenti regimi dell'immagine. Il primo è quello della percezione ordinaria, orientata all'azione, che organizza il reale secondo continuità, nessi causali, riconoscimenti e finalità; il secondo è il regime della memoria, del sogno, del ricordo involontario e dell'allucinazione, dove le immagini si liberano dalla necessità dell'azione e si dispongono secondo logiche associative, analogiche e temporali.

In *Materia e memoria*, Bergson distingue la percezione, costantemente organizzata in funzione dell'agire – del progetto – dalla «pura memoria», che conserva virtualmente l'intero passato e può riattivarsi secondo concatenamenti estranei alla causalità. (Bergson, 2004) È in questo secondo regime dell'immagine che si può collocare il montaggio, in quanto sospensione della continuità che normalmente lega le immagini ai rispettivi contesti. Montaggio e sogno condividono la stessa logica compositiva: sospendere la continuità del mondo, l'urgenza di reagire al presente, affinché immagini e linguaggi diversi possano entrare in relazione.¹ (Bergson, 2008) Come precisa Benjamin in *Über den Begriff der Geschichte*, «articolare storicamente il passato non significa conoscerlo "proprio com'è stato davvero" [ma] impossessarsi di un ricordo».² (Benjamin, 2025: 27) Questa logica trova la sua formulazione più radicale nel progetto incompiuto del *Passagen-Werk*. Più che un'opera sulla Parigi del XIX secolo, esso si presenta come un esperimento di montaggio: un assemblaggio di citazioni, appunti, descrizioni, immagini e frammenti documentari. Il suo carattere apparentemente provvisorio corrisponde, tuttavia, a una precisa scelta metodologica, che può essere messa in relazione con le pratiche di montaggio elaborate dalle avanguardie: dal collage cubista agli assemblaggi dadaisti, dal cinema di Ejzenštejn ai *ready-made* di Duchamp. In tutti questi casi il frammento è già un'unità critica minima capace di produrre significati *irriducibili* alla somma delle sue parti: la prassi critica può essere intesa essa stessa come prassi di montaggio. Tuttavia, la deliberata rinuncia alla continuità storica non equivale, per Benjamin, alla semplice dissoluzione del discorso nella dispersione dei materiali ma investe direttamente lo statuto della conoscenza storica, sottraendola tanto alla pacificazione della sintesi quanto all'illusione che il passato possa offrirsi come totalità. Le «costellazioni» di Benjamin, come da lui stesso dichiarato, sono piuttosto «il tentativo di fissare l'immagine della storia nelle cristallizzazioni più inappariscenti [...] nei suoi scarti». (Benjamin, 2019: 235) Occorre capire, tuttavia, quale «immagine della storia»: se per Benjamin si condensa nei residui marginali della cultura materiale – *passages*, merci, *affiches*, oggetti d'uso – in Warburg, ad esempio, riaffiora attraverso la sopravvivenza e la riattivazione di motivi figurativi appartenenti a temporalità differenti (*Pathosformeln*); oppure, come per Godard, si attualizza nell'immagine come possibilità redentiva. Ciò che accomuna queste differenti operazioni è proprio il fatto che il passato diviene *operabi-*

le – disponibile cioè a un uso critico nel presente – soltanto attraverso immagini capaci di sottrarsi alla successione cronologica. In architettura, questa «immagine» si può riconoscere nella tipologia, in quanto dispositivo «indifferente alla cronologia», in quanto «momentanea sospensione del tempo storico». (Martí Arís, 2006: 20)

Come osserva Rafael Moneo a proposito di Aldo Rossi, una volta entrata nel «silenzio e nell'autonomia delle immagini» la tipologia si misura con «la questione del loro rapporto con la realtà», ossia con le condizioni della loro «attualizzazione».³ (Moneo, 1978: 37) Ed è precisamente questa condizione – la tipologia come immagine sospesa – a rendere il tipo l'oggetto elettivo di un'operazione di montaggio. Se, come scrive Benjamin, affinché «una parte del passato sia investita dall'attualità [...] non deve sussistere nessuna continuità», il montaggio è allora l'operazione che, interrompendo tale continuità, rende possibile l'attualizzazione del tipo. (2010: 527) Non si tratta più, dunque, soltanto di un principio storico-filosofico, ma di quello che Benjamin stesso chiama «l'aspetto metodologico» (Benjamin, 2010: 929) del montaggio: una pratica compositiva a tutti gli effetti, che dal piano della teoria della storia si traduce in un procedimento di progetto.⁴

La potenza del falso

Quando Benjamin parla dell'immagine della storia e delle sue «cristallizzazioni», è vicino alle riflessioni che farà Deleuze sul cinema (entrambi muovono da Bergson). Sia Benjamin sia Deleuze, infatti, assumono la memoria come dimensione costitutiva dell'immagine, tuttavia con implicazioni differenti: per il primo, il cristallo è «condensazione» storica; per il secondo, è «indiscernibilità» temporale. Se in Benjamin il montaggio è il principio attraverso cui interrompere la continuità della storia, per Deleuze è la possibilità di porre definitivamente in crisi il paradigma della rappresentazione veridica. Per giungere all'«immagine-cristallo» – quell'immagine in cui attuale e virtuale, presente e passato, diventano «indiscernibili» – Deleuze deve oltrepassare la concezione classica della forma, fondata sulla corrispondenza tra rappresentazione e verità. (Deleuze, 2017: 161-172) Alla forma come esito relativamente stabile di una durata – di una genealogia, di una tradizione – Deleuze contrappone così la «potenza del falso come principio di produzione delle immagini» (Deleuze, 2017: 154) nella quale «a entrare in rapporto sarebbero il reale e l'immaginario, il fisico e il mentale, l'oggettivo e il soggettivo, la descrizione e la narrazione, l'attuale e il virtuale». (Deleuze, 2017: 55) Non si tratta più, allora, di distinguere il vero dalle sue apparenze o l'originale dalle sue copie: la «potenza del falso» mette in crisi l'esistenza stessa di una forma originaria e invariabile, rivelando la struttura intrinsecamente differenziale e ambigua della forma.⁵ Se si accetta l'orizzonte tracciato da Deleuze, la cultura tipologica, da Quatremère de Quincy a Rossi, può allora essere riletta come il tentativo – per certi versi speculare e opposto – di fondare sulla forma-tipo quella stabilità, quella particolare

capacità di permanenza, che l'«immagine-cristallo» interrompe. Il montaggio tipologico, in questa prospettiva, non può coincidere con la semplice variazione di un tipo consolidato, né con l'invenzione formale arbitraria. Se la variazione presuppone ancora un modello originario rispetto al quale misurare le differenze, l'invenzione romantica presuppone ancora l'interiorità creativa di un soggetto: in entrambi i casi permane, sia pure in forma diversa, un *principio di origine* – il tipo dato, oppure la coscienza intenzionale che lo produce *ex novo*. Il montaggio «cristallino» elude entrambe le ipotesi: nell'«immagine-cristallo» il nuovo non promana né da un archetipo né da un soggetto che inventa, ma da una relazione – dallo scambio continuo tra memoria e deviazione, tra riconoscibilità e anamorfosi, tra attuale e virtuale. L'immagine, dunque, «cessa di essere veridica, cioè di pretendere di essere vera, per farsi sostanzialmente falsificante». (Deleuze, 2017: 154)

I regimi dell'immagine

Le differenti configurazioni dell'immagine-tempo analizzate da Deleuze possono tornare utili a decifrare alcuni modi in cui memoria e immaginazione si articolano nella costruzione dell'immagine architettonica. Si tratta di «circuiti» della memoria che continuamente si sovrappongono, si trasformano e si contaminano facendo prevalere ora la riconoscibilità del ricordo, ora la libera associazione del sogno, ora l'indiscernibilità tra attuale e virtuale propria del cristallo. Entro questa oscillazione possono essere letti, secondo differenti gradi di falsificazione, i montaggi di Canaletto e Piranesi, le costruzioni analogiche di Rossi e i *Masques* di John Hejduk.

Nei montaggi di Canaletto, in cui il «falso» non nasce dall'abbandono del *documento* – la Basilica Palladiana, Palazzo Chiericati, il Ponte di Rialto – bensì da una sua ricollocazione, si può riconoscere ciò che Deleuze definisce un'«immagine organica», ovvero quell'immagine che «include certamente l'irreale, il ricordo, il sogno, l'immaginario» ma li integra come derivazioni *interne* al reale «sotto forma del capriccio e della discontinuità». (Deleuze, 2017: 149)

Canaletto non falsifica l'oggetto, ma il suo contesto; non altera la forma, bensì la sua appartenenza. Diverso è il caso di Piranesi. Nelle *Carceri d'invenzione* si possono già cogliere le «formazioni cristalline» di cui parla Deleuze: ogni spazio è simultaneamente costruzione e rovina, presente e passato; non esiste un punto di vista stabile, né una gerarchia distributiva coerente, ma un intreccio di possibilità. La riconoscibilità tipologica sopravvive solo come traccia continuamente destabilizzata da nuove relazioni. Ancora più emblematico è il *Campo Marzio*, dove il principio di montaggio investe ormai l'intero organismo urbano.⁶

L'«immagine-ricordo» opera, invece, per analogia. L'esempio più pertinente si trova proprio in Rossi. Per l'architetto milanese, l'architettura deve lasciare giusto «un'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi». (Rossi, 1990: 54)

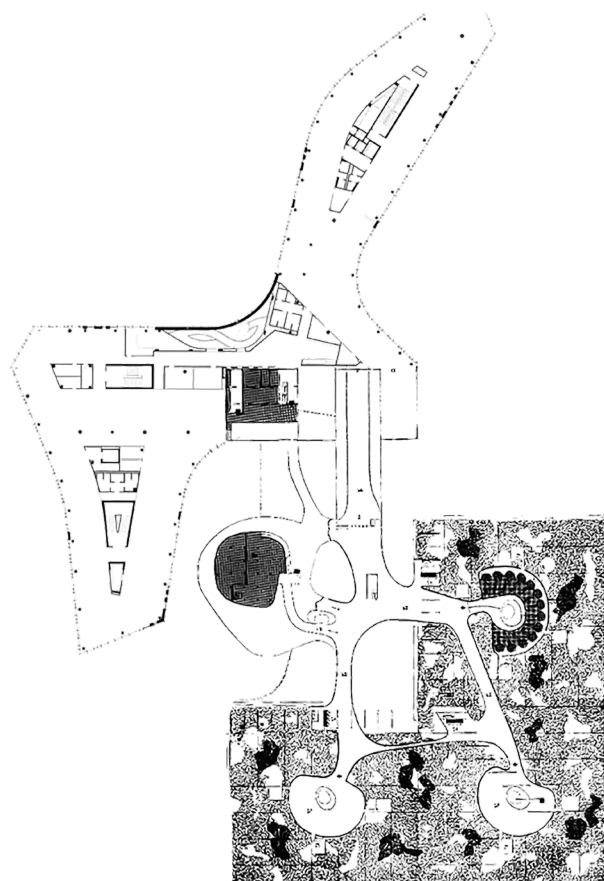


Fig. 2



Fig. 3

Le analogie rossiane non mirano a ricostruire la città come propriamente è stata, riempiono lo scarto tra città percepita e città ricordata con immagini intermedie, né interamente soggettive né interamente oggettive – il teatro, il cimitero, la casa, il monumento, la fabbrica non perdono mai del tutto la propria riconoscibilità. Inserendosi nelle fratture della città contemporanea, questi elementi la riempiono di durata, affezione, autobiografia, memoria. Il progetto analogico di Rossi presuppone una forma di riconoscimento che implica «un lavoro dello spirito, che andrà a cercare nel passato, per dirigerle sul presente, le rappresentazioni più atte ad inserirsi nella situazione attuale». (Bergson, 2004: 64) Non riproduce semplicemente il passato, ma seleziona immagini «virtuali» in grado di intervenire sul presente, modificarlo o – verrebbe da dire – emozionarlo.

Se l'architettura di Rossi è un «monumento-àncora» che getta le sue cime nei fondali della memoria per rievocare il passato, quella di Hejduk è una «macchina-spettro» che fluttua nel presente, sdoppiandosi continuamente tra la sua realtà fisica e il suo mito virtuale. L'opera di Hejduk si colloca nello spazio che dall'«immagine-sogno» procede all'«immagine-cristallo», dove il legame percezione-azione si spezza definitivamente per far apparire «spazi qualsiasi»; spazi, cioè, sottratti alle coordinate che ne garantiscono l'orientamento pratico. (Deleuze, 2017: 319) Lo spazio non deriva più dal programma – se non quello artificiosamente costruito dall'architetto – ma da memorie, figure, racconti, scene, allegorie. Questa libertà si traduce in un assemblaggio di oggetti, personaggi e architetture che sembrano provenire da altri mondi, virtuali e onirici.⁷ Si costruisce così un teatro delle possibili «attualizzazioni» nel quale i «cristalli» tipologici valgono in quanto sistema complesso di ricomposizioni. Una costruzione che, proprio poiché riconosciuta come artificio, continua paradossalmente a pretendere di essere vera *nonostante* la sua finzione.

Ricercare spazi impossibili

Il punto di incontro tra le «costellazioni» di Benjamin e i «cristalli» di Deleuze coincide, dunque, con il modo in cui i segni vengono organizzati, separati e ricomposti. Coincide con il linguaggio e con il modo in cui questo viene compromesso. La tensione tra saturazione ed ellissi, tra il sovraccarico di senso e lo sganciamento dai significati convenzionali rende il linguaggio capace di produrre nuove possibilità espressive. Per Barthes, chi agisce sul *metalinguaggio* «non deve più porsi domande sulla composizione del linguaggio-oggetto [...] gli basterà conoscerne il termine totale o il segno globale, e solo nella misura in cui questo termine si presterà al mito». (Barthes, 2016: 197)

Trasposto sul piano della composizione architettonica, ciò significa sospendere l'obbligo di verifica interna che lega il tipo alla propria storia – al suo essere risposta a un programma, una tecnica, un contesto – per trattarlo come segno disponibile, come blocco semantico da spostare e far collidere

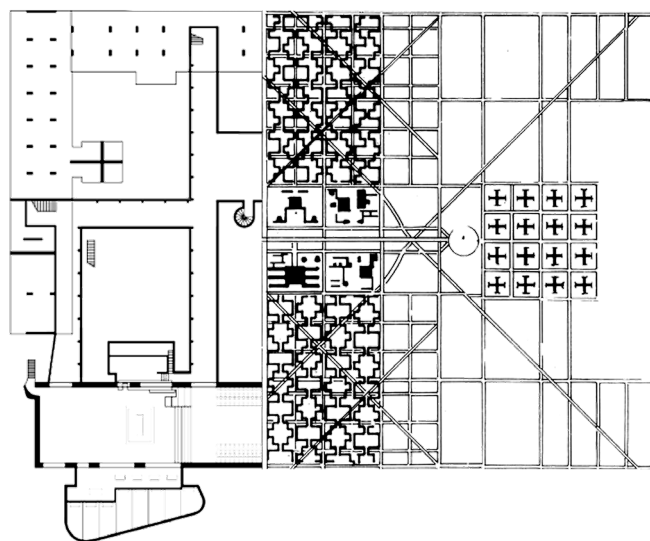


Fig. 4

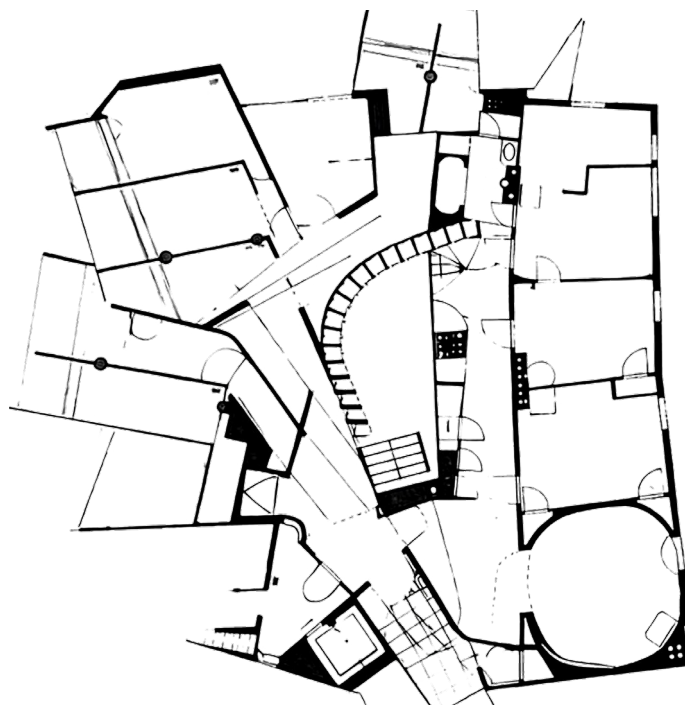


Fig. 5

con altri blocchi, indipendentemente dalla loro origine, dalla loro scala, dalla loro funzione. Non interessa più stabilire la “verità” dell’immagine rispetto alla propria origine, ma ciò che essa significa globalmente nel momento in cui viene richiamata: la sua capacità di funzionare, appunto, da «segno mitico», immediatamente riconoscibile e per questo immediatamente manipolabile.

Nei montaggi di *Impossible Plans*⁸ l’accostamento tra immagini-frammento prescinde da ogni grado di compatibilità reciproca. L’esperimento consiste, piuttosto, nel mettere alla prova differenti gradi di relazione: dall’analogia formale all’incompatibilità tipologica, fino all’introduzione di frammenti estranei al linguaggio architettonico e all’esecuzione automatizzata di tali operazioni mediante intelligenza artificiale.⁹

Cosa producono – sul piano linguistico – operazioni di questo tipo? Alcuni montaggi restano prossimi all’immagine-ricordo e si fondano sull’analogia: la Casa Barranquilla si specchia nel rigore di Villa Snellman di Asplund [Fig. 5]; le geometrie della Circular House di John Thorpe riempiono il vuoto lasciato dalla Raem House di Pezo von Ellrichshausen [Fig. 3]. In entrambi i casi il montaggio nasce da una tensione tra estraneità e affinità: il frammento importato resta formalmente altro, ma trova nel sistema ospitante una relazione compositiva latente che ne rende possibile l’attivazione come ricordo. In altri, queste affinità lasciano il posto a un’aperta «impossibilità»¹⁰ (Deleuze, 2017: 153-154): un frammento planimetrico della Ville Radieuse accostato a un frammento del Convento de La Tourette [Fig. 4] – impensabile per logica, cronologia, contesto e scala – rivela come il frammento urbano possa divenire, in potenza, il virtuale di quello architettonico. Lo schema della «città radiosa» si specchia nella cellula monastica e l’utopia collettiva della macchina urbana può allora essere letta come il rovescio secolarizzato della clausura. Mettere insieme la Dymaxion House di Fuller, la NAVE di Radić e la figura del *Pale Man* tratta dal *Labirinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) [Fig. 9] significa far collidere, in una sola immagine, l’utopia della tecnica, l’arcaico del racconto fiabesco e la dimensione rituale dello spazio. In altri termini, si tratta di interrogare *possibilità altre* per il progetto, spingendo il montaggio fino a sfruttarne il potenziale *allegorico*: meccanismo di significazione reso possibile dal residuo di stabilità semantica che ciascun frammento conserva e che ne permette un uso propriamente retorico-linguistico. Non si tratta di rappresentare mondi, ma di *sospendere* il diritto di ciascun frammento a restare nel proprio.

Il montaggio tipologico non va inteso, dunque, né come semplice liberazione della forma dai propri vincoli storici, né come arbitraria combinazione di immagini rese equivalenti dalla loro disponibilità tecnica. I casi e gli esperimenti descritti mostrano, al contrario, che la sua efficacia dipende dalla tensione che esso mantiene tra riconoscibilità e alterazione, dal suo grado di falsificazione. Si tratta di costringere, dunque, il progetto entro quegli «spazi qualsiasi» discussi da Deleuze:

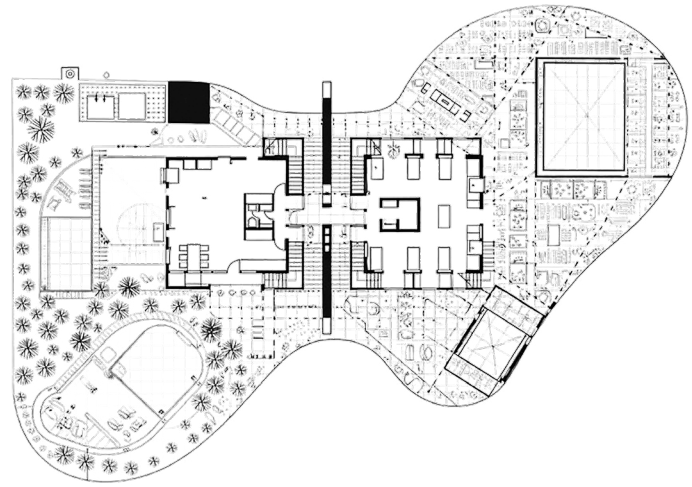


Fig. 6

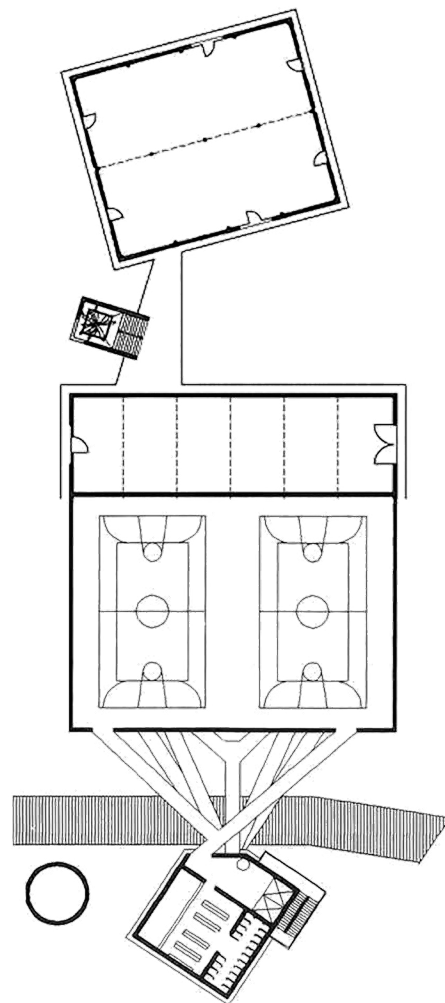


Fig. 7

ricercare spazi impossibili – «impossibili» – vuoti, sconnessi, amorfi, sottratti ai concatenamenti automatici tra azione e reazione e a quelli, non meno automatici, tra programma e forma, affinché possano emergere le riserve di senso ancora inesprese. Il valore critico del montaggio risiede proprio nella capacità di produrre una *distanza interna* alla forma. È in questo scarto – tra memoria e progetto, tra virtuale e attuale, tra falsificazione e riconoscibilità – che il montaggio può ancora assumere il carattere di una ricerca.

Note

1 Sospendere la realtà o alterarla, «disturbare l'ingranaggio [...] fare in modo che il pensiero non aderisca più alle cose in modo esatto», significa operare «di lato alla realtà, al di fuori di essa». (Bergson, 2008: 57) Per Bergson, venuto meno l'orientamento della memoria verso l'azione presente, i «ricordi-fantasma» possono riemergere e congiungersi alle sensazioni, acquistando così «materialità» e dando origine all'immagine onirica. (Bergson, 2008: 72-73)

2 Nei *Passages*, Benjamin riporta, attraverso Crépet, un passo di una lettera di Baudelaire ad Alphonse de Calonne: «*Le rêve, qui sépare et décompose, crée la nouveauté*». (Benjamin, 2010: 427)

3 Traduzione dall'inglese dell'autore.

4 Benjamin riferisce qui la questione metodologica alla *stesura* dell'opera (*Über die Methodologie der Abfassung selbst*): ciò che emerge nel corso del lavoro – pensieri, intervalli della riflessione, distanze tra le sue parti – non deve essere ricondotto a posteriori a una continuità, ma incorporato nella struttura stessa del testo.

5 «Non esiste più né verità né apparenza. Non esiste più né forma invariabile né punto di vista variabile su una forma». (Deleuze, 2017: 171)

6 Non sorprende che il regista Sergej Ejzenštejn individui proprio nelle fantasmagorie di Piranesi una delle anticipazioni più significative del Cubismo, laddove l'oggettualità – il referente – è irrimediabilmente perduta. (Ejzenštejn, 2003: 153-154) Né sorprende che Manfredo Tafuri legga quelle acrobazie come luogo della crisi e della disintegrazione del linguaggio architettonico. (Tafuri, 1980: 36)

7 Si pensi ai *Masques* e a progetti come *Lancaster/Hanover Masque*, *Berlin Masque*, *Victims*, *Chicago Fair*, nei quali Hejduk sostituisce alla logica unitaria dell'organismo una logica tassonomica e combinatoria: figure, oggetti e costruzioni acquistano un'autonomia che precede e, in parte, eccede la loro determinazione funzionale. (cfr. Cardani, 2024)

8 *Impossible Plans* è un progetto di ricerca attivo sulla piattaforma Instagram, dedicato alla produzione e alla sperimentazione di montaggi planimetrici e immagini di architettura.

9 I montaggi «AI+Plan» di *Impossible Plans* sono realizzati utilizzando programmi di intelligenza artificiale. Le implicazioni dell'IA in questo contesto esulano dagli obiettivi del contributo. In questo caso l'interesse non risiede nell'autonomia creativa della macchina, ma nell'introduzione di una deviazione non interamente controllata all'interno del procedimento compositivo.

10 «[...] la linea retta come forza del tempo, come labirinto del tempo, è anche la linea che si biforca e non smette di biforcarsi, passando per *presenti impossibili*, ritornando su *passati non-necessariamente veri*». (Deleuze, 2017: 153-154)

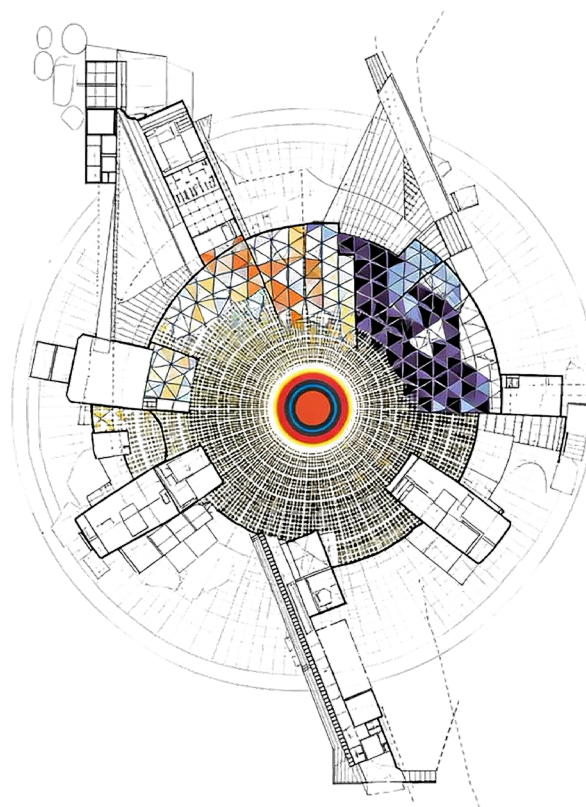


Fig. 8

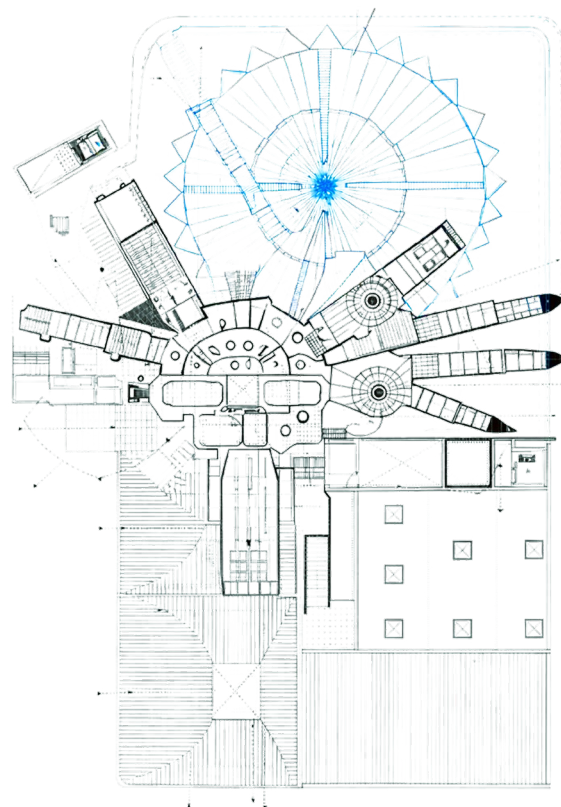


Fig. 9

Fig.2

Impossible Plans, Montaggio tipologico tra l'Olivetti Electronic Calculation Center di Le Corbusier e il Campus Lavazza di Cino Zucchi Architetti, 2024.

Fig.3

Impossible Plans, Montaggio tipologico tra la Raem House di Pezo von Ellrichshausen e la Circular House di John Thorpe, 2026.

Fig.4

Impossible Plans, Montaggio tipologico tra Ville Radieuse e il Convento de La Tourette di Le Corbusier, 2026.

Fig.5

Impossible Plans, Montaggio tipologico (AI+Plan) tra Casa Barranquilla di Fernando Martínez Sanabria e Villa Snellman di Erik Gunnar Asplund, 2026.

Fig.6

Impossible Plans, Montaggio tipologico (AI+Plan) tra il Residential and commercial building di Oswald Mathias Ungers, l'RST Campus di Office KGDVS e la Garden & House di Ryue Nishizawa, 2026.

Fig.7

Impossible Plans, Montaggio tipologico tra il SESC Pompeia di Lina Bo Bardi e il Centro artigianale nell'ex Conservificio Drommi di HOFLAB/ Vittorio de Feo, 2024.

Fig.8

Impossible Plans, Montaggio tipologico (AI+Plan) tra la Dymaxion House di Buckminster Fuller, la Pite House di Smiljan Radić e Solaris di Stanisław Lem, 2026.

Fig.9

Impossible Plans, Montaggio tipologico (AI+Plan) tra la Dymaxion House di Buckminster Fuller, NAVE Performing Arts Hall di Smiljan Radić e Il Labirinto del Fauno (Pale Man) di Guillermo del Toro, 2026.

Riferimenti bibliografici

Barthes, R. (2016). *Miti d'oggi*, Tradotto dal francese da Lidia Lonzi. Torino: Einaudi [Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris: Éditions du Seuil].

Benjamin, W. (2010). *I «passages» di Parigi*, a cura di Enrico Ganni. Torino: Einaudi [Benjamin, W. (1982). *Das Passagen-Werk*, a cura di Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag].

Benjamin, W. (2025). *Sul concetto di storia*, a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti. Torino: Einaudi [Benjamin, W. (1974). «Über den Begriff der Geschichte». In Tiedemann, R., Schweppenhäuser, H. (eds), *Gesammelte Schriften*, Band I.2: *Abhandlungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 691-706].

Benjamin, W., Scholem, G. (2019). *Archivio e camera oscura. Carteggio 1932-1940*, a cura di Saverio Campanini. Milano: Adelphi [Benjamin, W., Scholem, G. (1980). *Briefwechsel 1933-1940*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag].

Bergson, H. (2004). *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, a cura di Adriano Pessina. Roma-Bari: Laterza [Bergson, H. (1896). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Félix Alcan].

Bergson, H. (2008). *L'energia spirituale*, Tradotto dal francese da Giuseppe Bianco. Milano: Raffaello Cortina Editore [Bergson, H. (1919). *L'énergie spirituelle. Essais et conférences*. Paris: Félix Alcan].

Cardani, L. (2024). *John Hejduk. Costruire caratteri / Building Characters*. Siracusa: LetteraVentidue.

Deleuze, G. (2017). *L'immagine-tempo. Cinema 2*, Tradotto dal francese da Liliana Rampello. Torino: Einaudi [Deleuze, G. (1985). *L'image-temps. Cinéma 2*. Paris: Les Éditions de Minuit].

Ejzenštejn, S. M. (2003). *La natura non indifferente*, a cura di Pietro Montani, tradotto dal russo da Giorgio Kraiski, Laura Pantelich e Antonella Summa. Venezia: Marsilio [Ejzenštejn, S. M. (1964). *Neravnodušnaja priroda*. In *Izbrannye proizvedenija v šest' tomach*, vol. 3. Moskva: Iskusstvo].

Il labirinto del fauno. (2006). [Film] Regia di G. del Toro. Spagna, Messico: Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj [*El laberinto del fauno*. (2006)].

Martí Arís, C. (2006). *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Torino: CittàStudi [Martí Arís, C. (1993). *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal].

Moneo, R. (1978). «On Typology». *Oppositions*, 13, 22-45.

Rossi, A. (1990). *Autobiografia scientifica*. Parma: Pratiche Editrice.

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

Diego Morabito

Architetto

diego.morabito@mail.polimi.it



IL TIPO NELLO SPAZIO LATENTE.

ANAMNESI ARCHITETTONICA E PROGETTO NELL'EPOCA DELL'INTELLIGENZA ARTIFICIALE

Paolo Bonvini

This paper investigates whether artificial intelligence can recognize an architectural type or merely organize images according to statistical and visual similarity. It distinguishes the computational archive from architectural anamnesis, understood as a critical act of selection, recognition, and transformation. Aby Warburg's *Mnemosyne Atlas* provides the main epistemological framework: unlike automated proximity, Warburgian montage is already a historical hypothesis, produced through the deliberate arrangement of images and intervals.

The paper clarifies the technical field by distinguishing multimodal embedding models, latent diffusion models, ControlNet, and multimodal large language models. It then presents an exploratory experiment based on seven images related to the hypostyle hall: Karnak, the Great Mosque of Córdoba, the Johnson Wax Great Workroom, the Neue Nationalgalerie, the Baumschulenweg Crematorium, the KAIT Workshop, and a contemporary data center.

A multimodal model was queried with two prompts. The first, open-ended prompt requested a ranking based on visual similarity; the second introduced five architectural criteria: distributed supports, load-bearing role, a direct relationship between supports and roof, a field produced through repetition and density, and perceptual continuity through space. The open-ended prompt placed the data center near canonical hypostyle spaces because of its repeated vertical racks and deep aisles. Once tectonic criteria were introduced, however, it became a false positive and moved to the last position. Conversely, the Neue Nationalgalerie emerged as a limit case in which the type is transformed through the rarefaction and displacement of supports.

The experiment shows that the model does not autonomously discover the type: it applies a disciplinary definition embedded in the prompt and corpus. AI can expose recurrences and generate variations, but architectural anamnesis remains a projective judgment that converts similarity into architecture – or refuses to do so.

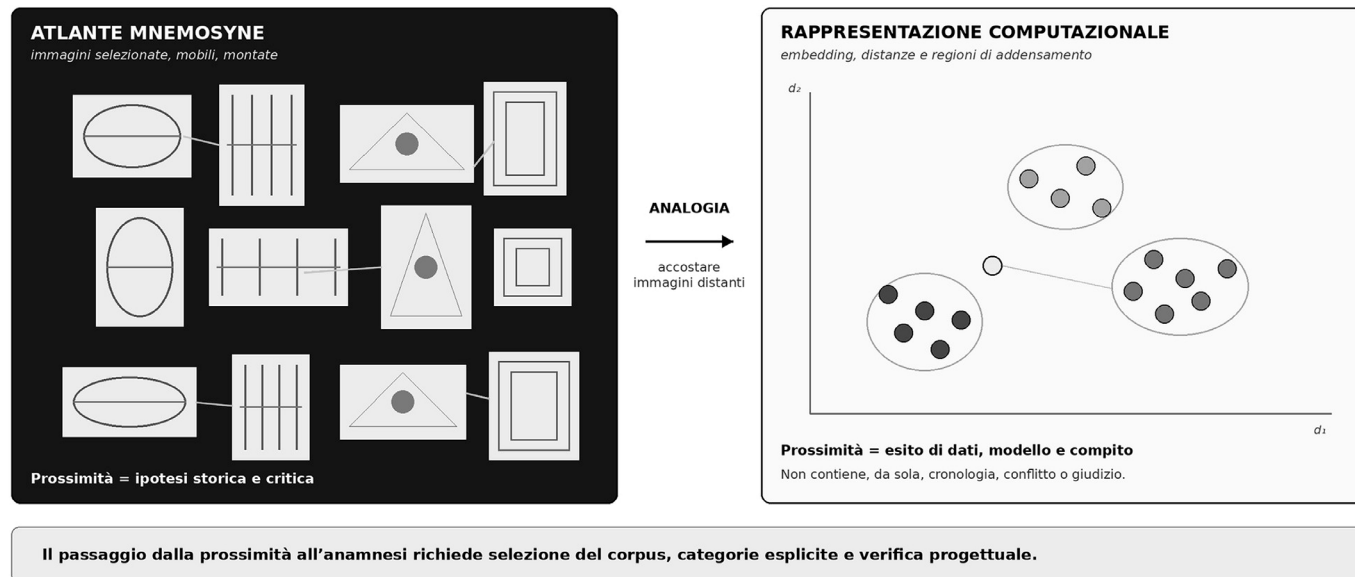


Fig. 1 Schema comparativo tra il montaggio warburghiano e una rappresentazione computazionale: l'analogia riguarda l'accostamento di immagini distanti; la differenza riguarda la natura critica o statistica della prossimità. Elaborazione per il presente contributo.

Archivio, anamnesi, domanda di ricerca

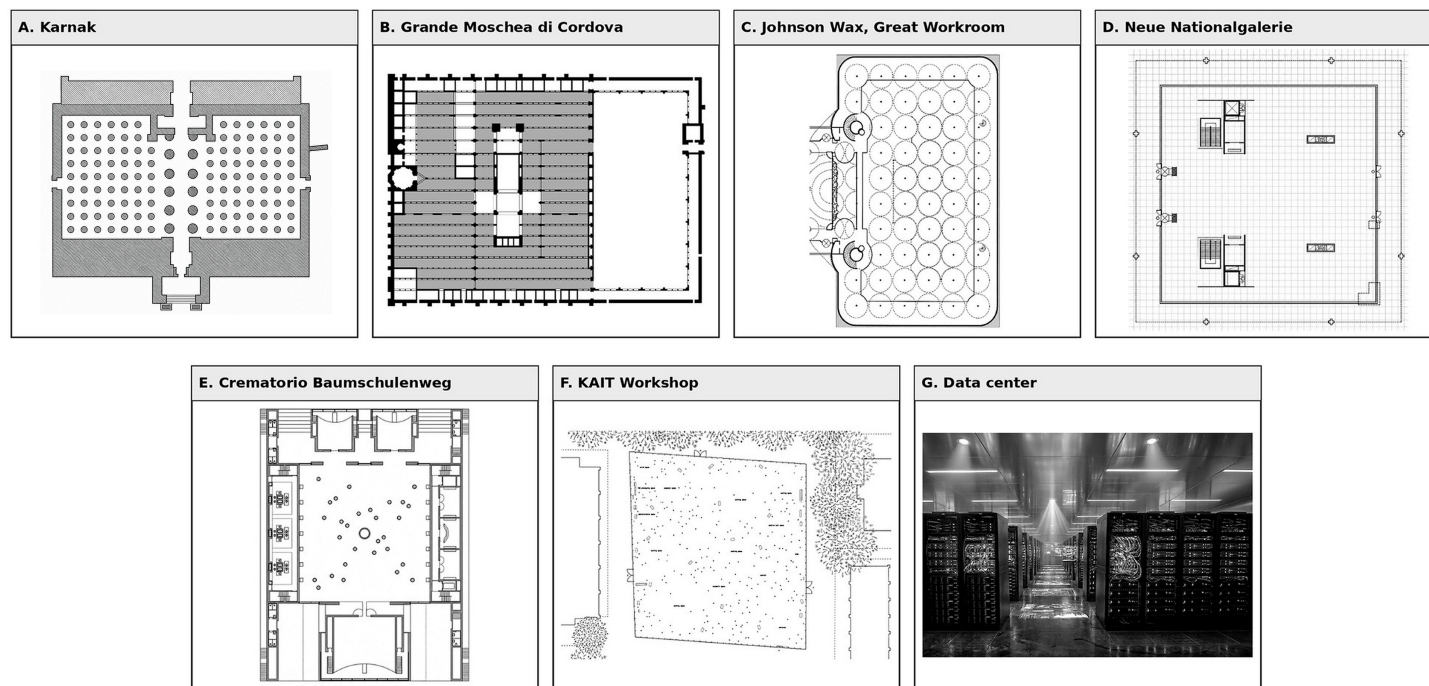
Indagare il rapporto tra intelligenza artificiale e memoria in architettura impone di distinguere l'archivio dall'anamnesi. I modelli contemporanei possono ordinare immagini, misurare prossimità e produrre variazioni; queste operazioni, tuttavia, non coincidono con il ricordo progettuale. L'anamnesi non recupera una forma già data, ma riconosce nel passato una struttura ancora operativa e la trasforma alla luce di una condizione presente. La domanda di questo contributo è quindi circoscritta: un sistema di IA riconosce un tipo architettonico, oppure aggrega immagini sulla base di somiglianze apprese? L'ipotesi è che il tipo non coincida con un addensamento nello spazio latente. Una ricorrenza diviene tipologica solo quando viene valutata attraverso relazioni disciplinari tra struttura, copertura, densità, ritmo, uso e percezione.

Dal montaggio allo spazio latente

L'Atlante *Mnemosyne* di Aby Warburg non è un deposito neutrale di documenti. Il montaggio sottrae le immagini alla sequenza cronologica per far emergere sopravvivenze, migrazioni e conflitti tra temporalità eterogenee. (Warburg, 2002) Le riproduzioni, mobili sui pannelli neri, non illustrano una tesi già conclusa: la producono attraverso accostamenti, di-

stanze e intervalli. Il fondo stesso agisce come *Denkraum*, uno spazio di pensiero nel quale la relazione resta aperta alla verifica e alla ricomposizione. Come ha mostrato Didi-Huberman, la *Nachleben* non è persistenza inerte, ma ritorno trasformato e sintomatico: l'immagine porta più tempi e riappare dentro nuove costellazioni di senso. (Didi-Huberman, 2006; fig. 1) Per questa ragione una *Pathosformel* non può essere ridotta a un *pattern* ricorrente: la sua identità comprende gli spostamenti e le tensioni storiche che l'hanno modificata. L'analogia con l'IA è perciò produttiva ma limitata. Anche un modello può accostare immagini lontane, ma nel dispositivo warburghiano la prossimità è già un'ipotesi critica; nel calcolo essa deriva da regolarità statistiche.

Occorre inoltre evitare di parlare di un unico *spazio latente dell'IA*. Modelli diversi costruiscono rappresentazioni diverse. Sistemi multimodali come CLIP apprendono uno spazio di *embedding* comune a immagini e testi e consentono ricerche e classificazioni *zero-shot*. (Radford et al., 2021) I modelli di diffusione latente comprimono invece il processo generativo in una rappresentazione appresa, nella quale il testo condiziona la sintesi dell'immagine. (Rombach et al., 2022) ControlNet aggiunge a tali modelli condizioni spaziali – bordi, profondità, segmentazioni, pose – e permette di



Elaborazione per il presente contributo su immagini dell'apparato originario. Le rappresentazioni differiscono per tipo, scala e grado di informazione.

Fig. 2: Corpus iconografico del test: A. Karnak; B. Grande Moschea di Cordova; C. Johnson Wax, Great Workroom; D. Neue Nationalgalerie; E. crematorio Baumschulenweg; F. KAIT Workshop; G. data center. Composizione per il presente contributo su immagini dell'apparato originario.

vincolare la generazione a un disegno o a un dato geometrico. (Zhang et al., 2023) I *large language models* multimodali possono infine descrivere, confrontare e classificare immagini, ma la loro risposta dipende dal *prompt*, dal contesto e dalle categorie offerte.

La letteratura recente sull'IA in architettura registra un passaggio dalle prime sperimentazioni formali a flussi di lavoro che distinguono modelli, fasi progettuali, dati e criteri di valutazione. (del Campo, 2022; Leach, 2025) Una rassegna sistematica degli studi pubblicati tra 2014 e 2024 mostra, tuttavia, che l'impiego resta concentrato nelle fasi iniziali e che l'immagine continua a dominare come tipo di dato, mentre la valutazione disciplinare è spesso affidata a giudizi soggettivi o a metriche non architettoniche. (Jang et al., 2025) Ciò non invalida il valore euristico delle immagini generate, ma obbliga a separare la visualizzazione dalla verifica: una scena plausibile può suggerire atmosfera e organizzazione, senza garantire consistenza geometrica, comportamento strutturale o costruibilità. Il problema non è dunque soltanto che cosa l'IA generi, ma secondo quali rappresentazioni e criteri i suoi risultati vengano riconosciuti come architettura.

Il tipo come memoria operativa

Nella tradizione teorica il tipo non coincide con un model-

lo da imitare. È una struttura capace di attraversare opere, programmi e contesti differenti, restando disponibile alla trasformazione. (Argan, 1965) Esso non precede le opere come un'essenza immobile, ma viene ricostruito criticamente attraverso le loro differenze. Nello spazio computazionale può apparire come una regione di addensamento, ma una densità di immagini simili non è ancora un tipo. Perché lo diventi, occorre riconoscerci un problema spaziale, stabilire quali proprietà siano necessarie e quali possano variare. La classificazione tipologica è quindi sempre anche un'operazione interpretativa: include, esclude e ordina casi che non sono equivalenti.

La sala ipostila offre un caso preciso. Non è semplicemente una sala con molte colonne: è un interno costruito dalla relazione tra supporti verticali, copertura, densità, ritmo e attraversamento. Il *corpus* assunto comprende la sala di Karnak, la Grande Moschea di Cordova, il Great Workroom del Johnson Wax Administration Building, la Neue Nationalgalerie, il crematorio Baumschulenweg, il KAIT Workshop e, come controcampo, una sala *server* di *data center*. (Fig. 2) Non si propone una genealogia lineare. Karnak costruisce una foresta litica compressa; Cordova moltiplica sequenze e direzioni; Wright trasforma il supporto in figura strutturale e luminosa; Schultes e Frank producono una densità ritua-

1. PROMPT APERTO

"Ordina per somiglianza visiva con una sala ipostila."

1

A

Karnak

2

B

Cordova

3

G

Data center
falso positivo visivo

4

C

Johnson Wax

5

F

KAIT Workshop

6

E

Baumschulenweg

7

D

Neue Nationalgalerie

2. PROMPT DISCIPLINARE

Punteggio 0-2 per cinque criteri architettonici

Caso	C1	C2	C3	C4	C5	Tot.	Esito
A Karnak	2	2	2	2	1	9	nucleo
B Cordova	2	2	2	2	2	10	nucleo
C Johnson Wax	2	2	2	2	1	9	nucleo
D Neue Nationalgalerie	0	2	2	0	1	5	caso limite
E Baumschulenweg	2	2	1	1	1	7	nucleo
F KAIT Workshop	2	2	1	2	2	9	nucleo
G Data center	0	0	0	2	2	4	falso positivo

C1 supporti distribuiti nello spazio interno

C2 effettivo ruolo portante

C3 relazione diretta supporto-copertura

C4 campo prodotto da ripetizione e densità

C5 continuità percettiva e attraversamento

Soglie operative: 7-10 nucleo; 5-6 caso limite; 0-4 falso positivo.

Esito: il data center passa dal 3° posto visivo all'ultimo posto tipologico; la Neue Nationalgalerie resta un caso limite.

Elaborazione per il presente contributo. Modello: GPT-5.6 Pro, interfaccia ChatGPT, 22 luglio 2026. Esecuzione singola.

Fig. 3: Confronto tra prompt aperto e prompt disciplinare. Il data center passa dal terzo posto per somiglianza visiva alla categoria di falso positivo; la Neue Nationalgalerie resta un caso limite. Elaborazione per il presente contributo. Test eseguito con GPT-5.6 Pro, interfaccia ChatGPT, 22 luglio 2026.

le; Ishigami dissolve la griglia in un campo di differenze. La Neue Nationalgalerie costituisce il limite opposto: il sostegno migra al perimetro e l'interno si libera. Il *data center*, infine, presenta serialità, densità e corridoi, ma i *rack* non sostengono la copertura. È quindi il caso adatto a distinguere somiglianza visiva e continuità tipologica.

Metodo e test esplorativo

Per mettere alla prova questa distinzione è stato condotto un test qualitativo in due passaggi con un modello linguistico multimodale generalista (GPT-5.6 Pro, interfaccia ChatGPT, 22 luglio 2026). Le sette immagini del *corpus*, identificate soltanto dalle lettere A-G e prive di nomi, autori e date, sono state normalizzate in scala di grigi e ricondotte a un medesimo riquadro; restano tuttavia differenti per regime di rappresentazione e scala. Il primo *prompt* chiedeva di ordinarle esclusivamente per affinità visiva e configurazione spaziale, indicando quali potessero apparire come variazioni di una sala ipostila. Il secondo forniva invece cinque criteri disciplinari da valutare con punteggio 0-2: 1) distribuzione dei supporti nello spazio interno; 2) loro effettivo ruolo portante; 3) relazione diretta tra supporti e copertura; 4) costruzione di un campo mediante ripetizione e densità; 5) continuità percettiva e possibilità di attraversamento non dominate da

un unico centro. La somma, compresa tra 0 e 10, era accompagnata da tre soglie operative: nucleo del tipo (7-10), caso limite (5-6) e falso positivo (0-4). Il test è una prova di concetto a singola esecuzione: non misura prestazioni generali, non rende ispezionabile lo spazio latente del modello e non sostituisce una valutazione statistica. La sua funzione è osservare come muti la classificazione quando alla somiglianza vengono aggiunte categorie architettoniche esplicite. Nel primo passaggio il modello ha collocato Karnak e Cordova ai primi posti, ma ha collocato la sala *server* al terzo posto, associandola al gruppo ipostilo per la ripetizione verticale, la profondità dei corridoi e l'effetto di campo; la Neue Nationalgalerie è rimasta in posizione periferica, a causa della rarefazione e dello spostamento dei sostegni verso il bordo. Nel secondo passaggio la classificazione è cambiata: Cordova ha ottenuto 10 punti; Karnak, Johnson Wax e KAIT 9; Baumschulenweg 7; la Neue Nationalgalerie 5; il *data center* 4. I primi cinque casi sono rimasti nel nucleo; il museo di Mies è stato riconosciuto come caso limite; il *data center* è stato indicato come falso positivo, perché la serialità dei *rack* non stabilisce alcuna relazione tettonica con la copertura. (Fig. 3) Lo scarto non riguarda dunque la quantità di ripetizione, ma la natura degli elementi ripetuti e il lavoro spaziale che essi compiono.

Il risultato non dimostra che il modello abbia acquisito una memoria tipologica. Mostra, al contrario, che la classificazione diviene architettonicamente pertinente solo dopo l'introduzione di criteri costruiti dal progetto. Nel primo *prompt* la macchina riconosce una famiglia di apparenze; nel secondo applica una griglia disciplinare che non ha prodotto autonomamente. Il *prompt* agisce come una forma abbreviata di teoria: seleziona proprietà, assegna gerarchie e stabilisce gli intervalli entro cui le immagini possono essere comparate. In questo senso la seconda interrogazione funziona come un piccolo montaggio warburghiano verbale. L'anamnesi risiede dunque meno nella risposta che nella formulazione della domanda, nella selezione del *corpus* e nella decisione circa le relazioni da considerare essenziali.

Discussione: immagine, tettonica, storiografia

Il *data center* chiarisce la differenza tra correlazione e tipo. Può apparire ipostilo perché mette in scena una foresta tecnica di elementi verticali, ma tale analogia si interrompe quando si considera il lavoro strutturale. La Neue Nationalgalerie compie il movimento inverso: somiglia poco alle immagini canoniche della sala ipostila, eppure radicalizza il rapporto tra sostegno, piano di copertura e campo interno attraverso la rarefazione. Il giudizio tipologico non coincide quindi né con il riconoscimento iconografico né con una conta di elementi; individua una relazione e ne verifica le trasformazioni.

La stessa distinzione riguarda i modelli di diffusione. Senza vincoli, un sistema *text-to-image* tende a produrre una grammatica dell'apparenza: colonne, atmosfere, materiali, profondità. ControlNet può conservare bordi, assi o mappe di profondità e avvicinare la generazione al disegno, ma non garantisce la coerenza tra immagine e costruzione. La trasformazione progettuale comincia quando le variazioni vengono verificate rispetto a carico, luce, uso, scala, corpo e assemblaggio. L'IA amplia il campo delle alternative; non decide quali alternative costituiscano architettura.

Neppure il *corpus* è neutrale. Le immagini disponibili, la loro qualità, il regime di rappresentazione, le tradizioni sovrappresentate e ciò che non è stato digitalizzato determinano le prossimità computabili. Nel test, la compresenza di piante, sezioni e fotografia non è un difetto cancellabile: rende evidente che il modello confronta anche convenzioni grafiche, epoche dell'immagine e gradi differenti di informazione. In questo senso ogni *dataset* è una storiografia implicita. Il richiamo a Tafuri opera qui come controcampo: la critica non può arrestarsi alla descrizione delle forme, ma deve interrogare le condizioni storiche, ideologiche e produttive che le rendono possibili. (Tafuri, 1968) Selezionare il *corpus*, nominare le categorie e stabilire le esclusioni sono già atti di progetto e di memoria.

Conclusioni

Il test conferma, entro i limiti dichiarati, che il tipo non è una zona dello spazio latente pronta per essere recuperata. Una singola esecuzione non consente di separare stabilmente capacità del modello, effetti dell'ordine delle immagini e sensibilità al lessico del *prompt*; una verifica successiva dovrà ripetere la prova su più sistemi, randomizzare le sequenze

e coinvolgere valutatori disciplinari indipendenti. La macchina può tuttavia rendere visibili persistenze, somiglianze e anomalie; può anche applicare criteri espliciti e produrre variazioni controllate. Ma il passaggio dalla prossimità al riconoscimento dipende dalla costruzione critica del *corpus* e dalla scelta delle relazioni che definiscono il problema architettonico.

Nel caso della sala ipostila, ciò che ritorna non è la foresta di colonne come immagine, ma il rapporto trasformabile tra sostegno, copertura, densità e vuoto. L'anamnesi non è perciò una facoltà delegata all'IA. È l'atto con cui il progetto distingue una sopravvivenza da una replica, un caso limite da un errore, una possibilità statistica da una possibilità architettonica. Lo spazio latente può diventare un atlante soltanto quando le sue prossimità vengono montate, verificate e contraddette da un giudizio disciplinare.

Riferimenti bibliografici

Argan, G. C. (1965). «Sul concetto di tipologia architettonica». In Argan, G. C., *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore, 75–81.

del Campo, M. (2022). *Neural Architecture: Design and Artificial Intelligence*. Novato (CA): Applied Research + Design Publishing / ORO Editions.

Didi-Huberman, G. (2006). *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Tradotto dal francese da Alessandro Serra. Torino: Bollati Boringhieri [Didi-Huberman, G. (2002). *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit].

Jang, S., Roh, H., Lee, G. (2025). «Generative AI in Architectural Design: Application, Data, and Evaluation Methods». *Automation in Construction*, 174, 106174. DOI: 10.1016/j.autcon.2025.106174.

Leach, N. (2025). *Architecture in the Age of Artificial Intelligence: An Introduction to AI for Architects*, 2nd ed. London: Bloomsbury Visual Arts.

Radford, A., Kim, J. W., Hallacy, C., et al. (2021). «Learning Transferable Visual Models from Natural Language Supervision». *Proceedings of Machine Learning Research*, 139, 8748–8763.

Rombach, R., Blattmann, A., Lorenz, D., Esser, P., Ommer, B. (2022). «High-Resolution Image Synthesis with Latent Diffusion Models». In *Proceedings of the IEEE/CVF Conference on Computer Vision and Pattern Recognition (CVPR)*. 10674–10685.

Tafuri, M. (1968). *Teorie e storia dell'architettura*. Bari: Laterza.

Warburg, A. (2002) [1928-1929]. *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, con la collaborazione di Claudia Brink, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno Editore.

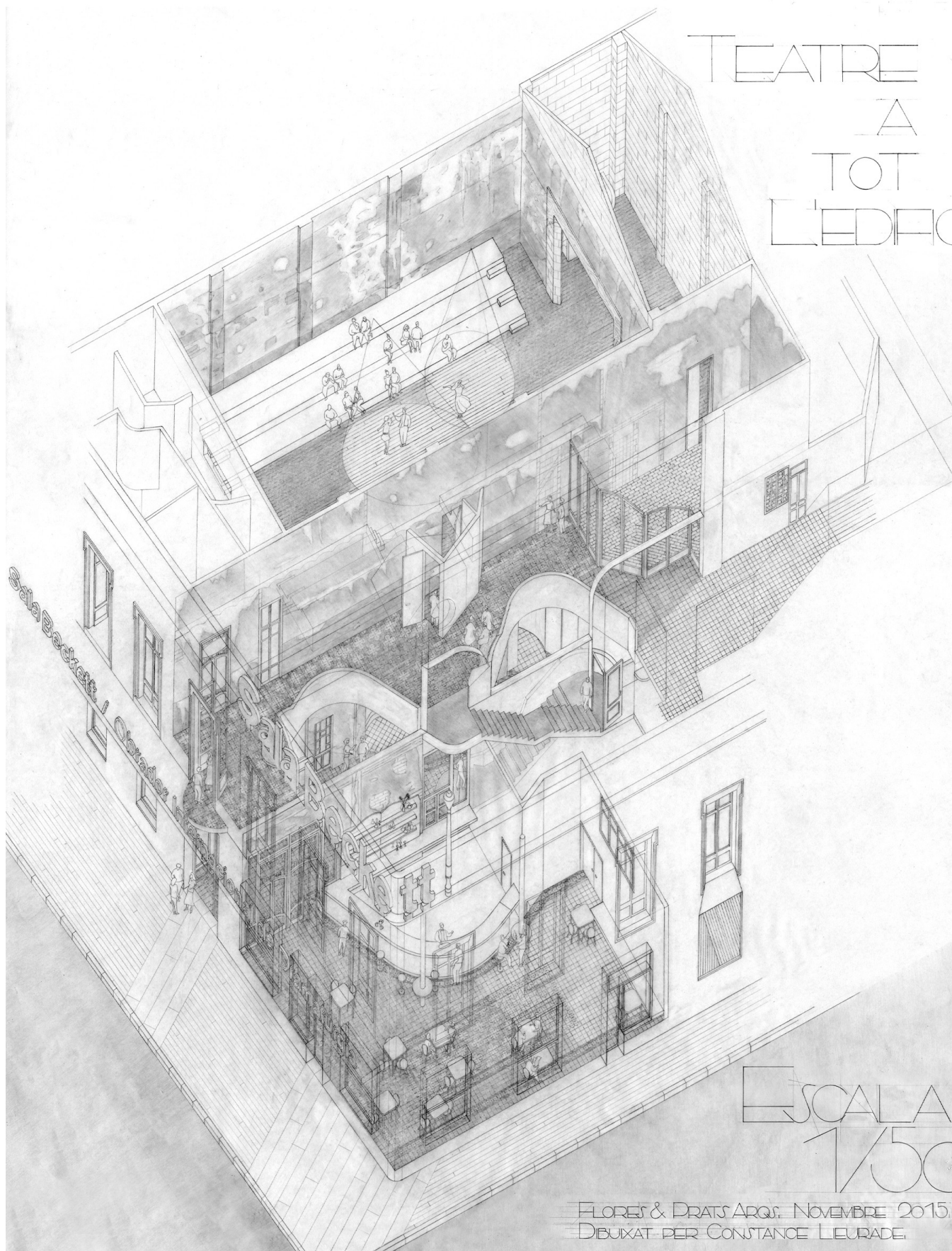
Zhang, L., Rao, A., Agrawala, M. (2023). «Adding Conditional Control to Text-to-Image Diffusion Models». In *Proceedings of the IEEE/CVF International Conference on Computer Vision (ICCV)*. 3813–3824.

Paolo Bonvini

Università Politecnica delle Marche
p.bonvini@staff.univpm.it

SALA BECKETT

TEATRE
A
TOT
L'EDIFICI



ESCALA
1/50

FLORES & PRATS ARQS. NOVIEMBRE 2015.
DEBUXAT PER CONSTANCE LIEURADE.

PRATICHE DI MONTAGGIO PER UNA RI-CONOSCENZA DEL NOTO

Selene Barisione, Giulia Luchetta

In an age in which History appears as a repository of inert fragments, originality no longer lies in the invention of an isolated sign, but in the recirculation of those fragments as raw material for design. Starting from the assumption that everything we know belongs to processes of transformation that have been unfolding for thousands of years, montage emerges as a design tool particularly capable of engaging with this “law of nature”.

Montage is a precise device of anamnesis. Through disassembly, the designer retrieves fragments and recognizes their fundamental characteristics; through their recomposition, those fragments are assigned new meaning according to the specific logic of montage employed. The observer, in turn, encounters them under a different light, as elements capable of acquiring new meanings with each recurrence. In this process, the joint becomes the decisive element: the mode of mediation between fragments is the semantic device that establishes their mutual relationship and, at the same time, the design synthesis of the building as a whole.

Ultimately, montage is both a design method, whose subject is the architect, and a process of recognition – understood as a renewed act of knowing – whose subject is the observer.

In the *Sala Beckett* by Flores & Prats and in *Maison Galvani* by Christian Pottgiesser, montage assumes two complementary forms: in the former, it operates through material and physical friction; in the latter, through the juxtaposition of spatial topoi. Both case studies reveal the repetitive potential of montage, which never settles into the definitive resolution of a space, but appears instead as one of the many forms that space has assumed, and will continue to assume, over time.

Fig. 1
Flores & Prats, *Sala Beckett*, Barcellona, Spagna, 2016. Spaccato
assonometrico. © Flores & Prats.

Il montaggio come pratica conoscitiva

La materia non si genera mai dal nulla, bensì costituisce sempre l'esito di una trasformazione, a prescindere dalla sua matrice naturale o artificiale e dalla sua natura fisica o astratta. Qualsiasi entità codificata dal linguaggio umano è, potenzialmente e storicamente, oggetto di manipolazione. Se l'atto del trasformare si articola attraverso una pluralità di azioni di differente complessità, il progetto si configura come uno dei dispositivi eletti per governare tali mutazioni o, secondo la declinazione di Munari, "problemi" complessi. (Munari, 1977) Al fine di pervenire a una "soluzione", la metodologia munariana prevede la scomposizione del tema d'esame in sotto-problemi più semplici, la cui risoluzione sequenziale conduce alla configurazione finale.

Il metodo progettuale si fonda, pertanto, su una successione di transizioni a partire da una condizione iniziale. Tale dinamica ricalca una legge fenomenica intrinseca: anche in assenza della variabile antropica, la materia continuerebbe a mutare in virtù delle proprie interazioni reciproche. Pur potendosi sviluppare secondo le logiche più disparate, il progetto architettonico conserva nella sua essenza questo processo di scomposizione analitica, entro il quale il montaggio si inserisce come specifica strategia operativa.

Che cos'è il montaggio?

Dal punto di vista del metodo, il montaggio parte sempre dall'operazione opposta: l'atto dello smontaggio è imprescindibile per poter disporre chiaramente dei frammenti di partenza. Perché si possa attuare un processo di costruzione, essi devono essere separati dalla loro funzione e collocazione originaria, liberandoli così il più possibile del loro precedente significato. Riprendendo la lezione di Benjamin, il momento distruttivo (*destruktiv*) svolge una funzione precisa: liberare uno spazio (*räumen*) affinché le possibilità contenute nei frammenti possano realizzarsi.

Gentili osserva come Benjamin rifiuti deliberatamente il termine *zerstörend*, pur essendo quello che l'uso linguistico comune farebbe attendere. Questo termine, se utilizzato, avrebbe accentuato il carattere puramente annichilente del momento distruttivo, quello che in questa sede viene definito "smontaggio". Benjamin utilizza invece il termine *destruktiv*, la cui scelta risulta significativa: esso evoca due assonanze rilevanti, con *konstruktiv* (costruttivo) da un lato, e con *Struktur* (struttura) dall'altro. È soprattutto questa seconda assonanza a rivelare la vera natura dell'operazione distruttiva descritta da Benjamin, che assume così un carattere destrutturante. (Gentili, 2012: 39)

Lo smontaggio, in questa prospettiva, assume il valore di una tappa indispensabile, poiché consente di aprire uno spazio (*räumen*) entro cui i frammenti possano essere ricomposti e riorganizzati secondo nuove configurazioni. I frammenti di partenza appartengono a ciò che il filosofo tedesco Hans-Georg Gadamer definisce materia immobile: una tradizione ormai sedimentata, un residuo privo di vitalità.

Nel contesto del progetto architettonico, il sedimento non è altro che la storia, sia come complesso di nozioni e idee del passato, sia come concretizzazione reale, nelle fattezze che ha assunto nel corso del tempo. La storia, pur essendo la trascrizione temporale di trasformazioni successive, rischia continuamente la cristallizzazione, che è la vera distruzione della materia. Finché i frammenti restano nel proprio contesto, sono inerti: la storia li ha già interpretati, e quell'interpretazione si è solidificata in abitudine. Lo smontaggio riattiva la conoscenza depositata, riaprendo la domanda su cosa un frammento possa significare, e il montaggio tenta di dare una risposta.

Dato che il montaggio è sempre un binomio smontaggio-montaggio, la sua caratteristica intrinseca è quella di un processo ripetibile potenzialmente all'infinito, a condizione di poter disporre di frammenti ad ogni smontaggio. La ripetizione si definisce attraverso due proprietà: il differenziale e la potenza esponenziale. Ogni nuova occorrenza si discosta dalla precedente, introducendo uno scarto rispetto ad essa. Questa è la sua proprietà differenziale. Lo scarto, a sua volta, si accumula progressivamente, elevandosi di volta in volta alla potenza successiva: è questa la sua proprietà esponenziale. (Deleuze, 1971: 10)

Il frammento originario, sottoposto a tale processo, viene così elevato all'ennesima potenza. Un'efficace analogia letteraria è offerta dal celebre paradosso di Pierre Menard nel racconto di Jorge Luis Borges. Menard, scrittore del Novecento, si propone di produrre autonomamente il *Don Chisciotte*, senza copiarlo, ma ricreandolo come esito del proprio orizzonte storico e concettuale. Il testo risultante è formalmente identico all'originale di Cervantes (Borges, 1967: 321), eppure Borges dimostra come esso sia radicalmente diverso: i significati mutano poiché ogni parola è risignificata dal nuovo contesto temporale. Questo paradosso illumina la logica stessa del montaggio architettonico: il materiale di spoglio reimpiegato conserva la propria identità fisica, ma il senso che produce è interamente riscritto dalle relazioni inedite in cui viene inserito.

Le caratteristiche del montaggio

I frammenti possono essere di due tipi: fisici o astratti. Il risultato finale del montaggio, per come lo si intende in questa sede, è sempre un risultato fisico (il costruito), ma i frammenti che conducono alla soluzione potrebbero non esserlo. Qualsiasi sia la natura della materia di partenza, questa può essere usata per costruire il mondo fisico. Il montaggio, inoltre, è sensibile al concetto di scala, operando simultaneamente sul dettaglio e sull'insieme: una piastrella, un volume, una tipologia, un *topos*, sono tutti elementi che possono essere montati insieme. La tensione che si genera dall'accostamento dei frammenti arriva a massima intensità nel loro punto di contatto. In ogni progetto assume forme e soluzioni diverse, facendosi esso stesso veicolo di intenzioni progettuali, nonché sintesi della specifica tipologia di montaggio.



Fig.2 Flores & Prats, Sala Beckett, Barcellona, Spagna, 2016. Lo scheletro e i frammenti. © Adrià Goula.

Da una manipolazione di una frase di Deleuze, si sostiene che il montaggio è forma variabile dell'invarianza.¹ Per mostrare le variazioni possibili, all'interno dei parametri finora descritti, sono stati selezionati due progetti: *Sala Beckett* di Flores & Prats e *Maison Galvani* di Christian Pottgiesser.

Sala Beckett - Flores & Prats

L'intervento sull'ex cooperativa *Pau i Justícia* nel quartiere Poblenou di Barcellona parte dallo smontaggio sistematico dell'edificio storico, operazione utile a fare spazio (*räumen*) a nuove possibilità di ricostruzione. Centinaia di componenti (infissi, piastrelle, modanature, rosoni), che costituiscono la stratificazione conoscitiva dell'edificio, vengono asportati e isolati dalla loro funzione e collocazione originaria.

I frammenti vengono riassemblati secondo logiche estranee alla loro funzione e collocazione originarie: le piastrelle compongono nuovi rivestimenti, gli infissi storici dialogano con profili metallici contemporanei e i colori, campionati dalle tonalità riemerse durante lo smontaggio, qualificano le singole unità funzionali. Lungi dall'essere occultati, i punti di contatto sono deliberatamente esposti per denunciare il processo progettuale.

Il giunto manifesta così lo scarto e la discontinuità materica, offrendoli all'esperienza tattile e visiva; una tensione che sancisce l'attualità dell'edificio e configura il montaggio come atto critico. Questa scomposizione opera attraverso continui passaggi di scala, evidenti nella sottrazione mirata dei solai che si articolano in forature geometricamente inedite, nell'apertura di lucernari e nella riconfigurazione distributiva. Nella Sala Beckett la transizione scalare è paradigmatica: la relazione che intercorre nel singolo dettaglio tra due frammenti viene elevata a potenza², fino a investire l'intera facciata del *Pau i Justícia*. In questo palinsesto anche la luce zenitale agisce come frammento: il punto di ingresso spesso celato alla vista, qualifica la luce come elemento autonomo e, al contempo, gli accenti di luce rivelano il montaggio degli altri elementi. L'operazione esprime la proprietà differenziale della ripetizione Deleuziana: l'organismo architettonico, pur integrando la propria preesistenza, diviene altro, scardinando ogni precisa collocazione cronologica. Ne deriva quell'effetto perturbante, l'«*uncanny*» di cui scrive Vidler (1992), che mantiene l'osservatore in una costante tensione percettiva, dove ogni spostamento spaziale dischiude una nuova inquadratura scenica e storica.

Ad un primo sguardo, Sala Beckett rischia di essere confusa come un'operazione di *collage* o restauro conservativo ma, l'attrito che intercorre tra i frammenti alle varie scale e la volontà scientifica di non riproporre l'edificio «com'era, dov'era», ci dicono tutt'altro. (Fig.2, 3, 4) Non è decorazione del già visto ma conoscenza che interroga la Storia attraverso la scomposizione e la riconfigurazione. (Gentili, 2012: 96)

Maison Galvani - Christian Pottgiesser

L'ampliamento di un edificio residenziale haussmaniano nella zona nord-ovest di Parigi inizia con l'operazione di smontaggio. I frammenti che Pottgiesser manipola, però, non sono fisici, bensì astratti: i tre *topoi* della natura, della città e della casa. In questo caso lo smontaggio non avviene soltanto in sede di progetto, ma soprattutto nel corso della vita professionale dell'architetto. Sono tre temi su cui ogni progettista riflette, attivamente o passivamente, tramite l'osservazione della realtà, la quale viene sottoposta all'operazione distruttiva dello smontaggio, la stessa che per Benjamin è condizione necessaria alla ristrutturazione della realtà. La conoscenza destrutturata (e non *nientificata*) emerge al bisogno come conoscenza acquisita, matrice del nuovo in un arco di tempo ben più lungo rispetto a quello di un singolo progetto. Nel lotto d'intervento la natura si incarna in due alberi preesistenti da includere nella nuova costruzione; il frammento urbano si concretizza sia nei vincoli parigini dei "Parcs et Jardins", sia nei prospetti affacciati sul sito e su rue Galvani, unico asse pubblico di accesso; la casa, infine, risponde al programma funzionale della committenza. Questo sedimento di conoscenza si identifica nei tre *topoi* di partenza, che racchiudono le infinite possibilità combinatorie scaturenti dalla loro manipolazione.

La facciata stradale giustappone sinteticamente tre fasce materiche distinte: il garage in legno, la vetrata sul giardino e la stanza degli ospiti in pietra. Natura, città e casa si incastrano in pochi metri di alzata senza fondersi, mantenendo chiaramente leggibile il margine reciproco. Si configura così un giunto topologico, definito da soglie, trasparenze e opacità calibrate, in cui l'unico elemento di singolarità è l'albero che emerge dalla facciata lapidea come primo abitante della nuova casa. Se il prospetto esterno costituisce il primo esperimento di montaggio urbano, la medesima logica governa gli interni, dove lo spazio domestico ipogeo rimane nettamente distinto dal volume degli ospiti. Il blocco stereometrico e quello tettonico si sfiorano senza mai toccarsi, raccordati da scale lignee che agiscono come giunto-separatore: il distacco del primo gradino rispetto al piano di calpestio genera un vuoto calibrato e visibile. Il giunto, punto di tangenza dei tre *topoi*, ordina il progetto dell'edificio ad ogni scala: anche in Maison Galvani il montaggio si riflette dall'elemento puntuale dell'alzata fino alla facciata, configurando un'operazione di trasformazione differenziale ed esponenziale.

Maison Galvani, che rischierebbe di essere citazione del tipico, dell'archetipo, è originale nel senso più preciso: non



Fig.3 Flores & Prats, Sala Beckett, Barcellona, Spagna, 2016.
I frammenti, le sottrazioni, le cromie. © Adrià Goula.

Fig.4 Flores & Prats, Sala Beckett, Barcellona, Spagna, 2016.
La luce zenitale. © Adrià Goula.

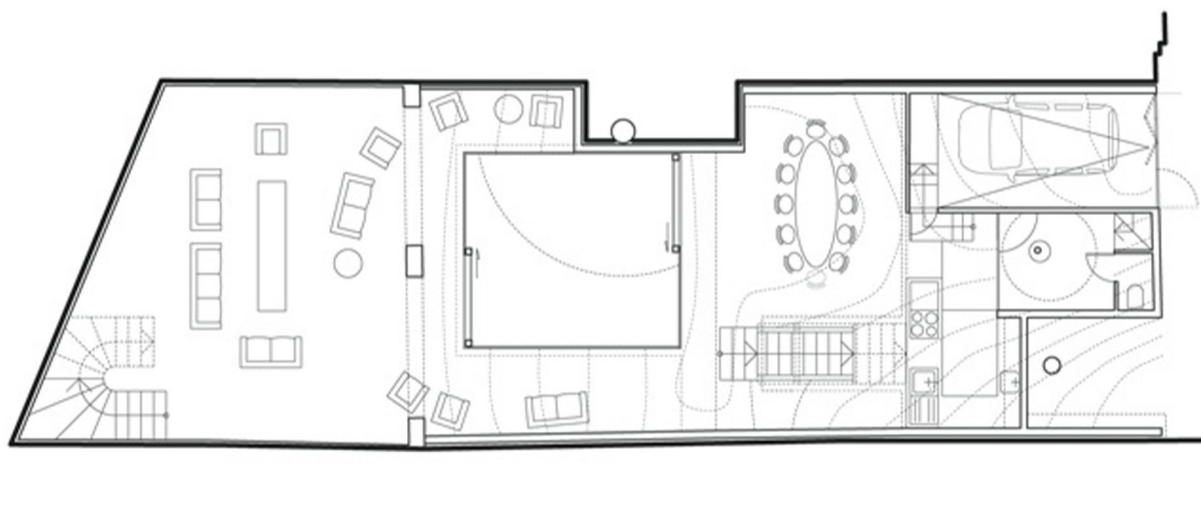


Fig. 5 Christian Pottgiesser, *Maison Galvani*, Parigi, Francia, 2002-2003. Pianta piano interrato. Courtesy Christian Pottgiesser.

perché non assomigli a nulla, ma perché in essa si riconoscono componenti familiari – il patio, la pietra, l'albero, la città – illuminate da una relazione nuova. (Fig.5, 6, 7, 8)

Conclusioni

I due progetti sono stati selezionati per la loro complementarità, riconducibile a due variazioni del montaggio.

Innanzitutto, i frammenti impiegati sono fisici nel primo caso e astratti nel secondo. Ciò determina una prassi operativa differente: per sala Beckett gli architetti agiscono chirurgicamente, ricollocando la materia pezzo a pezzo; per Maison Galvani l'autore opera una sintesi intellettuale dei tre topos antecedente alla traduzione progettuale.

In secondo luogo, il punto di contatto si configura in termini architettonici come giunto in entrambi i casi selezionati.

In sala Beckett la connessione è un fatto materico e visibile, basato sul contrasto tra contemporaneo e storico, amplificato da cromie accese, luce zenitale tagliente e geometrie aliene. In Maison Galvani il giunto si disperde nel vuoto che distanzia i frammenti, dalla ripartizione di facciata fino alla smaterializzazione dell'alzata. Entrambe le declinazioni rendono leggibile il montaggio come atto critico.

Il montaggio diviene così un dispositivo di ri-conoscenza per l'osservatore. Gadamer chiarisce che il ri-conoscimento consiste nel momento in cui ciò che è già noto, sedimentato entro strati di memoria accumulati nel tempo, riemerge «come attraverso una nuova illuminazione», rivelando «più di ciò che già si conosceva». (Gadamer, 1983: 139)

Il montaggio usa il frammento come leva conoscitiva: in sala Beckett si ri-conosce lo scheletro storico attraverso l'innesto contemporaneo, e viceversa; in Maison Galvani si ri-conoscono i tre *topoi* nella loro tesa giustapposizione. Il giunto funge da innesco del ri-conoscimento: nel prefisso che implica un ritorno si produce l'unica originalità possibile, che non cancella la memoria ma la riattiva. Secondo Deleuze, «c'è nel mondo qualcosa che costringe a pensare». (Deleuze, 1971: 227)

L'autore definisce tale evento come un incontro, e lo contrappone al riconoscimento. Il montaggio si colloca a metà tra questi due concetti, l'oggetto montato provoca lo *choc* dell'incontro e, al contempo, attiva la memoria del riconoscimento². Attraverso questi due processi, la coscienza elabora la realtà tanto sul livello emotivo quanto su quello intellettuale, rendendo il montaggio un'esperienza conoscitiva completa per l'autore e per il fruitore.



Fig. 6 Christian Pottgiesser, *Maison Galvani*, Parigi, Francia, 2002-2003. Natura, città e casa. Courtesy Christian Pottgiesser.



Fig. 7 Christian Pottgiesser, *Maison Galvani*, Parigi, Francia, 2002-2003. I frammenti. Courtesy Christian Pottgiesser.

Rimettere in circolo l'esistente dischiude significati latenti nel frammento originario.

L'architettura assume il compito di risignificare la realtà secondo una legge naturale: se l'invariante risiede nella manipolazione del preesistente, la variante risiede nella ripetizione differenziale ed esponenziale di ogni atto di riconoscimento. Il montaggio si configura, in questi termini, come forma variabile dell'invarianza.

Note

1 Secondo Deleuze «(la legge è) [...] forma invariabile della variazione». (1971: 11) Il montaggio, lungi dall'essere legge, è una forma di variazione imposta dalla legge di natura: nulla si crea, nulla si distrugge, tutto si trasforma.

2 Deleuze osserva: «In verità, i concetti non designano altro che possibilità. Manca loro una provocazione, [...] cioè una violenza originaria fatta al pensiero, una estraneità, un'animosità che solo lo farebbe uscire dal proprio stupore naturale o dalla propria eterna possibilità [...] Il sensibile nel riconoscimento non è affatto ciò che può essere solo sentito, ma ciò che si riferisce direttamente ai sensi in un oggetto che può essere ricordato, immaginato o concepito». (Deleuze, 1971: 227) Deleuze associa dunque l'atto di violenza all'incontro, che aziona il pensiero, mentre associa il sensibile al riconoscimento, che aziona la memoria. Imbattersi in un progetto di montaggio costituisce, in questo senso, un atto violento, i cui punti di maggiore intensità coincidono proprio con i giunti. Generando uno choc nella sfera sensoriale, questo processo attiva simultaneamente il pensiero e la memoria.



Fig. 8 Christian Pottgiesser, *Maison Galvani*, Parigi, Francia, 2002-2003.
I giunti vuoti. Courtesy Christian Pottgiesser.

Riferimenti bibliografici

- Borges, J. L. (1967). «Pierre Menard, autore del Chisciotte». In Borges, J. L., *Finzioni*, Tradotto dallo spagnolo da Franco Lucentini. Torino: Einaudi, 308-327 [Borges, J. L. (1944). *Ficciones*. Buenos Aires: Sur].
- Deleuze, G. (1971). *Differenza e ripetizione*, Tradotto dal francese da Giuseppe Guglielmi. Bologna: Il Mulino [Deleuze, G. (1968). *Différence et répétition*. Paris: PUF].
- Gadamer, H.-G. (1983). *Verità e metodo*, Tradotto dal tedesco da Gianni Vattimo. Milano: Bompiani [Gadamer, H.-G. (1960). *Wahrheit und Methode*. Tübingen: Mohr].
- Gentili, D. (2012). *Il tempo della storia. Le tesi «Sul concetto di storia» di Walter Benjamin*. Macerata: Quodlibet.
- Munari, B. (1977). *Fantasia*. Bari-Roma: Gius. Laterza & Figli.
- Redazione di Area (2017). «Sala Beckett». *Area* [Online]. Disponibile in: <https://www.area-arch.it/sala-beckett/> [5 settembre 2026].
- Vidler, A. (1992). *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge (MA): The MIT Press.

Selene Barisione
Università di Genova
selene.barisione@edu.unige.it

Giulia Luchetta
Architetto
giulialuchetta@hotmail.it

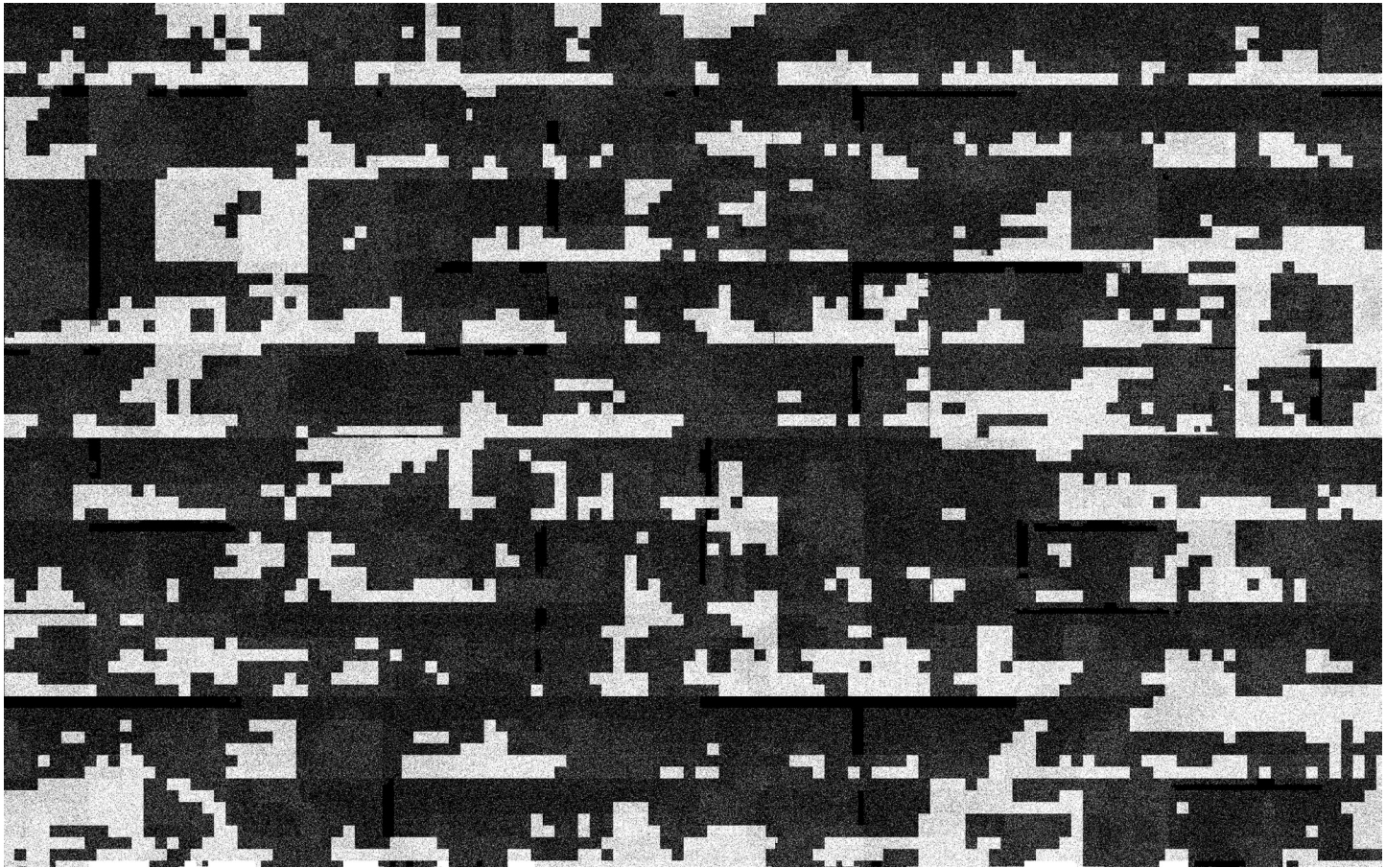


Fig. 1
Elvio Manganaro con Houssam Mahi e Ruzanna Meliksetyan,
***TEXTwirdBILDwirdTEXT*. Proposta per ProArch / Call for Projects 2025,**
Memoria Maris. Il quartiere della Diga Duca di Galliera, Genova, 2025.

DOPO LA COMBINATORIA, C'È LA COMBINATORIA

Elvio Manganaro

First and foremost, a love of mannerism, epigones, pastiche, and the anxiety of influence; of architecture by means of architecture, the postmodern, sampling, and the found object; of Merz, JLG, Arbasino rewriting Fratelli d'Italia yet again, and Balestrini, who never wrote anything, but only cut and pasted. Long live, then, Nachleben, Dada's kitchen knife, the photocopier, the camera, the video camera, the scanner, and the bricoleur with his techniques: collage, cut-up, assemblage, footage, and field recording.

Then, a preference for combinatorics over composition, for its authorial autonomy and indeterminacy. A hard combinatorial art – computational, Leibnizian – yet inflected toward a more fluid, Spinozist combinatorics: a machine of encounters, of physical relations on the plane of immanence.

Stefano Chiodi and Daniele Giglioli once asked whether montage might be the symbolic form of our age, as perspective had been for the Renaissance. Perspective rests on a Neoplatonic idea of creation ex nihilo, grounding the author as the guarantor of originality and expression as the vehicle of transcendent meaning. It was against this depth that Spinoza fought; and it is this depth that today is challenged by what we call flat ontology.

If everything takes place on the surface, then what matters are only the combinations we activate: the affects produced by contacts between things. The idea of the “new” is undermined once perspective – which arranges things in sequence and fixes before and after – is replaced by the surface. The author gives way to the composer. This is not merely a nominal substitution, but a change in the very idea of the world, since the operations and materials at the composer's disposal belong to a finite set, given once and for all. In his tireless dismantling and reassembling on the material plane, he is far removed from the myths of creation.

AI may therefore be welcomed as the force that brings this tension to its peak and makes manifest the overcoming of the author. The romantic hero shaping his work from nothing is disavowed by combinatorial play. The figure of the sole custodian of meaning collapses within artificial neural circuits, shifting the center of gravity of artistic practice and marking the abandonment of compositional syntax in favor of a critical dimension. What changes is not only the role of the artist, but the way in which the value of a work is produced: through recognition, through affective investment in the encounters suggested by the machine, and through our capacity to enter into composition with some of them, and not with others.

Prima di tutto il grande amore per la maniera, gli epigoni, il *pastiche*, per l'*angoscia dell'influenza*, per l'architettura a mezzo di architettura, per il postmoderno, il *sample*, il trovarobato; per il Merz, per JLG, per Arbasino che riscrive *Fratelli d'Italia* ancora una volta e Balestrini che non ha mai scritto niente, ma solo tagliato e incollato; e così evviva la *Nachleben*, il coltello da cucina di Dada, la fotocopiatrice, la macchina fotografica, la videocamera, lo scanner e poi il *bricoleur* e le sue tecniche: *collage*, *assemblage*, *rollage*, *prollage*,¹ *cut-up*, *footage*, *field recording*.

Poi, in solido con quanto sopra, la preferenza per la combinatoria rispetto alla composizione, in ragione della quota di autonomia e indeterminazione che la combinatoria veicola rispetto alla composizione, che invece presuppone sempre una qualche forma di controllo autoriale da esercitarsi in ragione di una finalità estetica. L'idea di un'arte combinatoria dura, computazionale, di tipo leibniziano, va però subito corretta con la combinatoria fluida e dinamica di Spinoza, che è una macchina degli incontri, delle relazioni fisiche nel piano dell'immanenza, un movimento continuo che anche possiamo leggere come un'arte del comporre. Allora anche il termine *composizione* torna a funzionare, e torna a funzionare proprio a partire dall'individuo, che non è mai sostanza, ma esiste solo su un piano di composizione dei rapporti. Qualche anno fa Stefano Chiodi e Daniele Giglioli si chiedevano su *il verri* se il montaggio fosse la forma simbolica della nostra epoca, come la prospettiva lo era stata per il Rinascimento. Dietro il dispositivo prospettico c'è l'idea neoplatonica della creazione *ex nihilo*, c'è l'autore quale garante dell'originalità e dell'autenticità e c'è l'espressione come modalità privilegiata attraverso cui sempre si manifesta l'autore/creatore. Ciò che caratterizza autore ed espressione² è il loro essere portatori di significati e di valori che si situano oltre la superficie delle cose, in uno spazio di trascendenza. È contro questo preteso valore di profondità che in fondo ieri lottava Spinoza e oggi reagisce ciò che chiamiamo *flat ontology*. (Harman, 2021) Se tutto avviene sulla superficie, su un piano fisso, allora contano solo le combinazioni che siamo in grado di attivare, gli *affetti* (dice bene Mariano Croce che legge Spinoza) indotti dal contatto di una cosa con l'altra (torna anche JLG) e che non riguardano mai solo un corpo, ma sempre producono un altro corpo. Soprattutto precipita il valore dell'originalità per come lo abbiamo conosciuto, perché è proprio l'idea di nuovo a vanificarsi una volta che alla prospettiva, che dispone le cose una dopo l'altra e fissa cosa viene prima e cosa viene dopo, si sostituisce la superficie. Così all'autore subentra il compositore ed è una sostituzione di ordine non solo nominale, ma riguarda l'idea di mondo, perché le operazioni del compositore e i materiali a sua disposizione appartengono a un insieme finito, sono dati una volta per tutte e il compositore o combinatorio, che smonta e rimonta con ostinazione, opera su un piano materiale, lontano dai miti della creazione.

Era l'ora.

In breve, il *selvaggio* di Lévi-Strauss e la vita come composizione di Spinoza non sono poi tanto lontani. Non produco strumenti per ottenere eventi, ma dagli eventi acquisisco i miei strumenti, che è come dire che è proprio nella fisica degli incontri che va interrogata la capacità di cercare quelle combinazioni che accrescono la nostra potenza, fuggendo quelle che la mortificano. È su questa base profondamente materialistica che Lévi-Strauss e Spinoza si incontrano ed è rispetto a queste coordinate che anche si muove tutta una certa ricerca artistica. Perché è evidente che se è solo a livello dell'atto combinatorio che posso valutare l'opportunità o meno della combinazione stessa, decade ogni teleologia, ogni idealismo e quindi l'idea di morale, che invece si sostanzia proprio nella distanza tra materia e dover essere, nel *dualismo* tra il nostro essere fisico e la sua rappresentazione. (Daumal, 2014) Deleuze nelle sue lezioni su Spinoza a Vincennes nei primi anni Ottanta dice bene della differenza tra etica e morale, perché accettare il piano materiale della composizione come il solo piano effettuale comporta un essere nelle cose che non può alienarsi in altro, fosse anche una rappresentazione idealizzata di noi o della nostra opera. Ciò non elimina totalmente la soggettività, ma non la pone più in relazione a una qualche rappresentazione astratta, io sono espressione di un rapporto specifico di parti, obbligato a combinarsi con altre parti al fine di accrescere la mia potenza. Tutti gli esercizi proposti ai miei studenti muovono da questi presupposti, anche se, come quasi sempre accade, prima vengono le tecniche, le procedure e poi la riflessione teorica. Comporre a partire da un numero limitato di elementi vuol dire ammettere che il mondo è finito, che i pezzi sono questi e che solo le combinazioni contano, che non esistono creazioni dal nulla. In fondo, a non chiamarla etica, si potrebbe definire tale prassi come una sorta di ecologia: niente può essere aggiunto, solo smontare e assemblare e smontare di nuovo. A volere fare un passo in più, a prova che la parola ecologia forse non è usata a sproposito, si potrebbe aggiungere che l'azione di montaggio e smontaggio, in ultimo, partecipa a quel processo metamorfico che riguarda la vita per come quotidianamente ne facciamo esperienza. È proprio la difficoltà a riconoscere la nostra soggettività come inserita in rapporti combinatori, e dunque manifestazione di una continua metamorfosi, a spingerci verso una dimensione temporale, a dare un inizio e una fine, in quanto sono l'inizio e la fine i soli termini che possiedo per riconoscermi come soggetto e riconoscere la mia individualità rispetto agli altri, a chi mi ha preceduto e a chi seguirà. In fondo la fisica già aveva iniziato a suggerire questa dimensione prospettica e soggettiva del tempo, la sua ininfluenza rispetto alle strutture che regolano l'universo e anche la sua ineffabilità a livello microscopico; qualcosa di simile era avvenuto anche con Warburg. Cosa è la sopravvivenza delle immagini se non la constatazione di una continua metamorfosi che prescinde dal tempo, dall'idea progressiva e prospettica dell'arte?

Allora vorrei provare a ribaltare il verso che vuole postpro-



Fig. 2 S/Z, esercizio didattico, Laboratorio di progettazione architettonica 2, Elvio Manganaro, studenti Alice Audero e Virginia Barbetti, a.a. 2020-21.

duzione, campionatura, retromania quali indici di una civiltà in crisi, perché incapace di generare nuove narrazioni di senso; piuttosto si potrebbe ammettere che il postmoderno, che in ultimo ha smascherato proprio l'illusione progressiva del moderno, è servito a riscattare l'essenza materiale del nostro mondo e a metterci di fronte alla sua struttura metamorfica e trasformativa e sincronica. Può sembrare paradossale, ma alimentare la scollatura tra i significati e i significanti, tra il linguaggio e le cose, ha contribuito a rallentare il tempo, a frenare la «locomotiva» di cui parlava Benjamin, che è una locomotiva tutta volta alla significazione, perché sono i significati che corrono, che si inseguono e si sorpassano nel tentativo di imporre un senso al mondo. Invece, emancipare il significante dal dominio del significato lo ha restituito al suo piano materiale, di sostanza fonica e grafica, di forma in breve. Perso nella danza delle interpretazioni, nel gioco della *différance*, il significante, da oggetto, ovvero strumento ai fini della significazione, è tornato cosa, cosa tra le cose.

A questo proposito, è curioso notare come l'ultima grande stagione autoriale in arte, letteratura e architettura – la stagione delle archistar per capirci – sia stata quella che ha divorato l'autore medesimo. Non diversamente dall'antica fi-

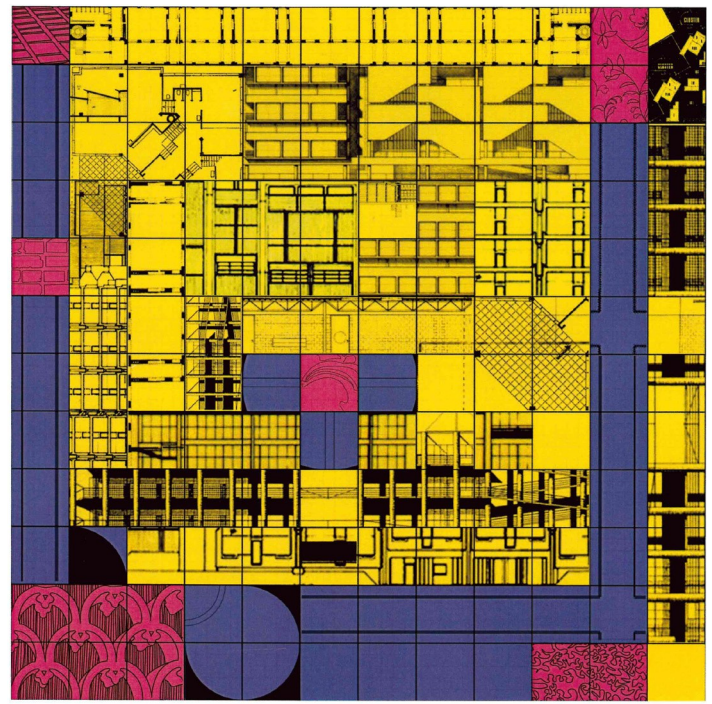


Fig. 3 : Inventing schools, progetto per una scuola dell'infanzia in via Guido Reni a Milano, Laboratorio di progettazione architettonica 2, Elvio Manganaro, studenti Irene Cenci, Martina Chervatin, a.a. 2022-23.

gura del serpente che si mangia la coda, memoria, citazione, autobiografia, inghiottendo se stesse secondo un movimento spirale, hanno cancellato l'illusione del tempo, meglio, hanno reso palese la catena ciclica, uroborica della vita e dunque la struttura autofagica delle forme.

Niente di cui rammaricarsi.

Come se l'esibizione di ciò che ti alimenta, facendosi sostanza – penso alla Città analoga di Rossi –, nel momento stesso in cui afferma il punto più alto della soggettività, rendesse palese l'arbitrarietà costitutiva di ogni combinazione e l'inevitabile metamorfosi.

Per i più avvertiti, tuttavia, sono proprio l'atemporalità e la mancanza di profondità di questo illimitato presente le caratteristiche salienti del tardo capitalismo e certo ha ragione chi sostiene che nella coazione a ripetere, insieme al passato, si sia ucciso anche il futuro. Pure la composizione può tornare a essere la tecnica delle aggregazioni, delle possibilità combinatorie delle cose, possibilità di cui finalmente può essere fatta esperienza a prescindere dalla funzione autoriale, dalle tradizioni di insegnamento, dalle monografie, dalle calcificazioni semantiche, in fondo anche dalle arbitrarie occlusioni dei significanti.

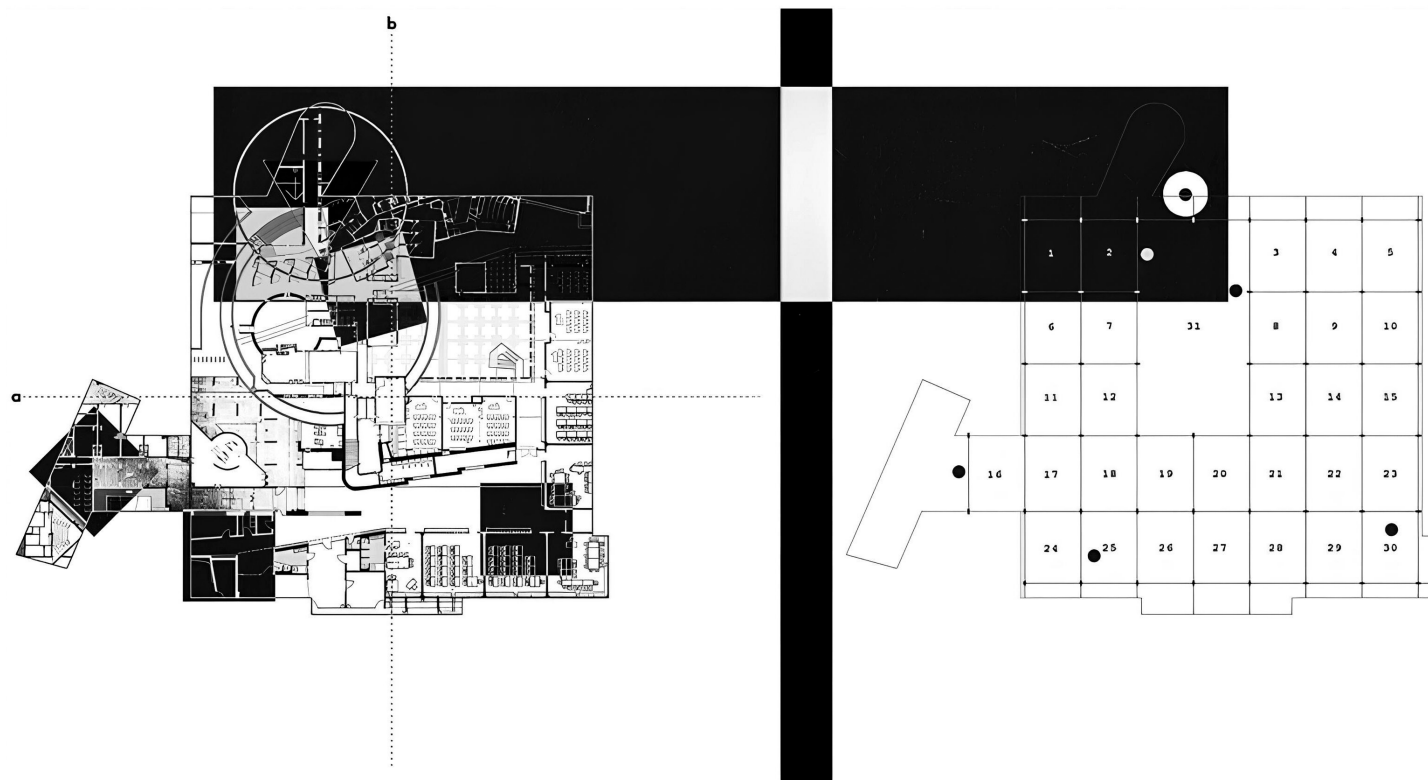


Fig. 4 Filling Terragni, esercizio didattico, Laboratorio di progettazione architettonica 2, Elvio Manganaro, studenti Letizia Di Francesco, Mariapaola Fasulo, a.a. 2022-23.

Ora, l'IA rende manifesto il superamento dell'autore per come lo abbiamo conosciuto, in quanto l'introduzione di processi *text to image*, ma anche *image to image*, comporta per la prassi artistica lo svuotamento decisivo del proprio baricentro, innanzitutto, attraverso lo slittamento del momento compositivo sul piano testuale, proprio dei processi *text to image*. Se la relazione con la macchina avviene a partire dal testo, è chiaro che si apre tutto uno spazio di possibilità che stanno tra il testo e la forma. Come per le istruzioni di Sol LeWitt, se la parola viene prima dell'immagine, il risultato formale non è emanazione dell'Io, ma attiene alla sfera delle possibilità contenute nel testo.

Dunque, tra parola e immagine esiste un campo di resistenza che tanto le parole, in forma di istruzioni, quanto l'immagine non possono esaurire. È la stessa distanza che sussiste tra programma e opera, tra le parole del docente e il disegno dello studente.

In secondo luogo, l'incapacità di intervenire direttamente sul piano estetico, sulle operazioni spaziali e scalari e geometriche proprie dei processi compositivi tradizionali e quindi la negazione del contesto relazionale in cui gli elementi della composizione sono posti, significa l'abbandono del lavoro

sulla sintassi compositiva in favore di una dimensione che potremmo definire prevalentemente critica. Qualora infatti l'interrogazione paziente delle infinite disponibilità combinatorie dei segni, attraverso cui il compositore è solito procedere, viene alienata alla macchina, ciò che muta non è il ruolo dell'artista nella società, ma che il valore di un'opera avviene tramite *riconoscimento*, cioè investimento affettivo (ancora Spinoza), e non attraverso processualità compositiva.

Questo mi sembra attentare non solo all'autore come creatore, in fondo già giustiziato dai processi combinatori delle avanguardie e poi dalla stagione del *sampling*, ma anche alla figura tradizionale del compositore, ovvero di colui che è chiamato a selezionare e assemblare le parti, dal momento che l'abilità compositiva è trasferita alla potenza algoritmica della macchina. È un punto molto delicato, che ha dei contraccolpi notevoli, soprattutto per chi, come chi scrive, ha sempre ritenuto la dimensione compositiva l'alveo disciplinare di pertinenza, rispetto a una materia naturalmente e periodicamente soggetta a sollecitazioni e slittamenti indotti dalla società e dal mondo delle tecniche.³

Se le cose stanno in questi termini, ciò che resta sono gli spazi che precedono e seguono il processo combinatorio.

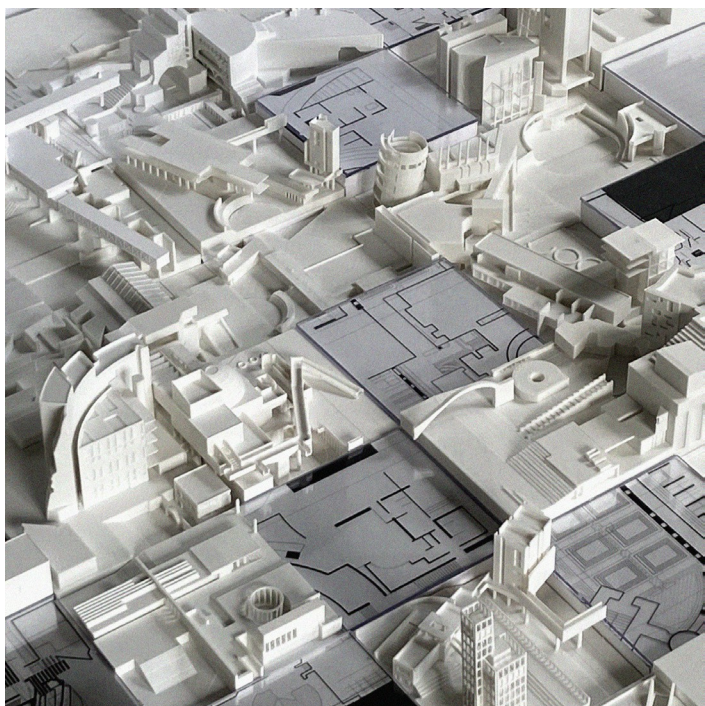


Fig. 5 : Think grid/Piranesiana, variazioni ex post sui tasselli della maquette finale, Laboratorio di progettazione architettonica 2, Elvio Manganaro, a.a. 2024-25.

Dirò subito che ciò che precede mi sembra in fondo poco dirimente. I nostri immaginari, almeno in queste terre di occidente, si alimentano alle medesime fonti e dunque possiedono caratteristiche comuni, perché il nostro corredo figurativo e formale non muta più da un contesto all'altro ed è inevitabilmente limitato a poche referenze: gli universi di partenza insomma sono dati, può variare il valore che soggettivamente assegniamo a ogni elemento, più Tarkovskij che Truffaut, più Heizer che Hockney, più Price che Pouillon, ma non l'appartenenza di questi a un *dataset* chiuso. Semmai, per i processi *text to image* è lo spazio che sempre sussiste tra linguaggio verbale e referente a contribuire a manomettere felicemente le catene di trasmissione del significato e dunque a rendere la selezione di ingresso soggetta a incomprensioni e ambiguità. Eppure, questa fase di decodificazione già appartiene al processo combinatorio vero e proprio e in fondo è indistinguibile dai processi che la IA persegue al fine di rispondere al *prompt* che le viene consegnato.

È piuttosto a valle del procedimento combinatorio proprio della macchina che tornano i territori del soggetto, della sensibilità e della cultura. Per dirla altrimenti, è come se l'azione del comporre non riguardasse più *come* i singoli elementi,

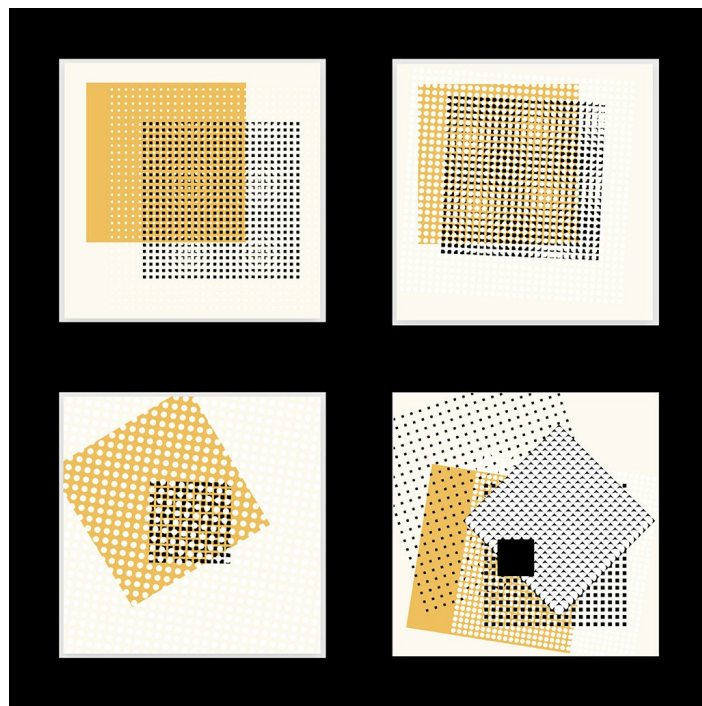


Fig. 6 : [a]uf (forma), esercizio didattico svolto con l'IA, Laboratorio di progettazione architettonica 2, Elvio Manganaro con Houssam Mahi, studenti Emma Bertoni, Rebecca Bonanomi, Luca Gualeni, a.a. 2025-26.

i frammenti, le immagini vanno a fissarsi in una specifica configurazione, ma la nostra capacità di combinarci con alcune di queste composizioni e non con altre. Leggere insomma torna a essere più importante di scrivere. Leggere torna ad essere il momento attraverso cui noi sperimentiamo la potenzialità di alcune connessioni. (Calvino, 1967) La condizione spesso frustrante per cui non abbiamo il controllo puntuale delle operazioni combinatorie in seno alla IA ci obbliga ad abbandonare l'idea per cui il nostro essere è nella composizione estetica delle parti, per interrogare invece i *rapporti* che quella particolare combinazione/composizione attiva con noi. E all'interno dei possibili incontri suggeriti dalla macchina non abbiamo altra scelta che accettare quelle "affezioni" che producono una transizione favorevole, che producono *gioia* – per tornare ancora a Spinoza – e invece rifiutare ciò che può decomporre i nostri rapporti specifici. Tutto ciò sempre su un piano di immanenza perché niente può darsi fuori dall'esperienza del rapporto stesso, fuori dalla combinazione o composizione dei rapporti continua a non esserci niente.

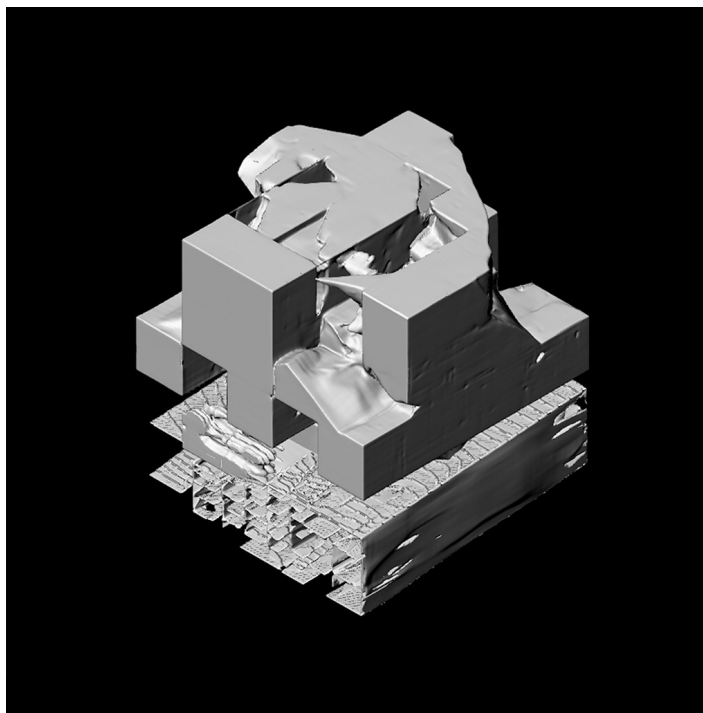


Fig 7 a]uf (disturbo), esercizio didattico svolto con l'IA, Laboratorio di progettazione architettonica 2, Elvio Manganaro con Houssam Mahi, studenti Sofia Momigliano, Pietro Mozzon, Ludovico De Lalla, a.a. 2025-26.

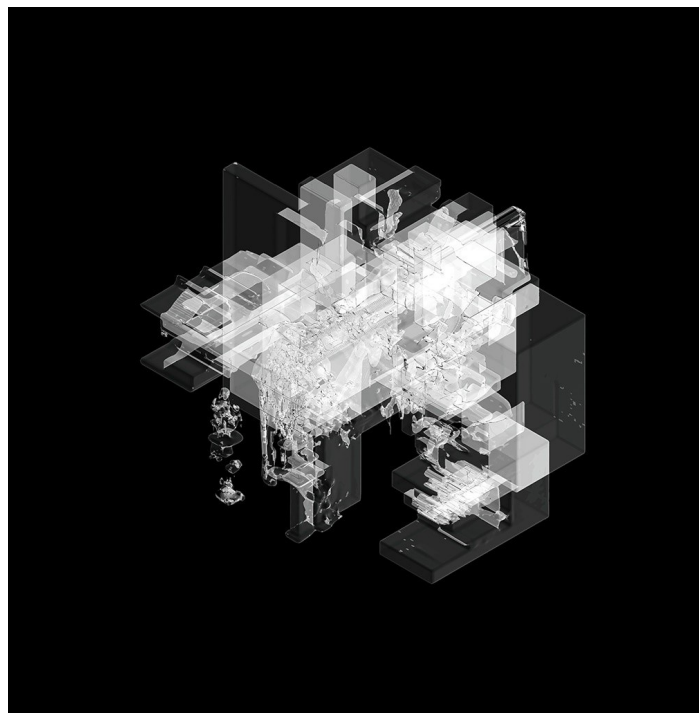


Fig. 8 a]uf (figura), esercizio didattico svolto con l'IA, Laboratorio di progettazione architettonica 2, Elvio Manganaro con Houssam Mahi, studenti Camilla Cuoco, Tommaso Di Renzo, Leonardo Pajalunga, a.a. 2025-26.

Note

1. Il *prollage* è una tecnica usata dall'artista ceco Jiří Kolář e consiste nell'affiancare, secondo una disposizione alternata, le strisce verticali ottenute dal ritaglio di due immagini diverse. Si differenzia quindi dai diversi tipi di *rollage*, che invece sono prodotti dalla divisione in strisce di un'unica immagine di partenza.
2. Nonostante l'*espressione* possa darsi solo su un piano di totale immanenza, e infatti è una delle leve da cui parte Deleuze per leggere Spinoza, non ho alcuna simpatia per la categoria dell'espressione, in quanto riconduce il soggetto a una dimensione identitaria che tende a trascendere il movimento della combinazione e ricombinazione dei rapporti, che invece *sono* il soggetto. Ciò comporta il ripristino di quel dualismo che vede da una parte l'individuo e dall'altra il mondo.
3. Non solo, la centralità posta nel momento compositivo permette di riagganciare la disciplina dell'architettura alle arti, alla musica, al teatro, alla danza, non per via culturale o storica, ma in quanto è nella disponibilità degli artifici compositivi traslare da un ambito all'altro.

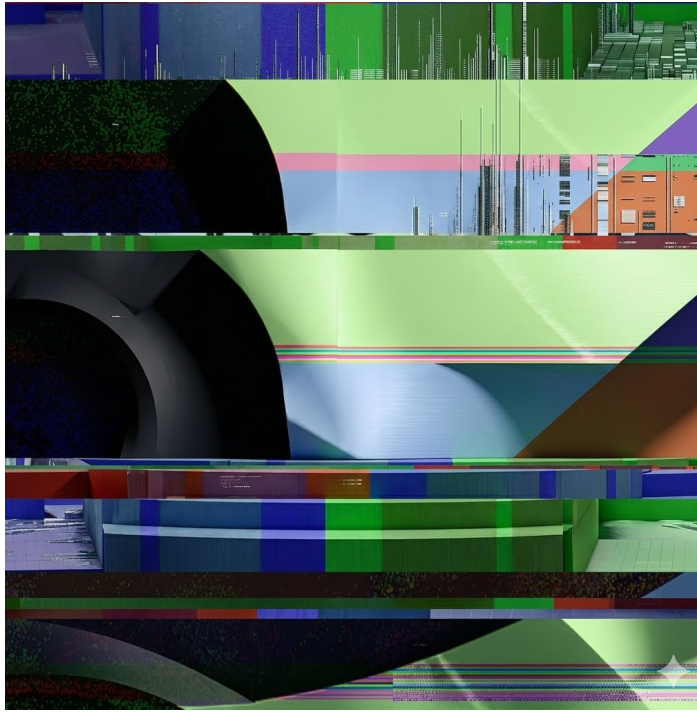


Fig. 9 [a]uf (disturbo), esercizio didattico svolto con l'IA, Laboratorio di progettazione architettonica 2, Elvio Manganaro con Houssam Mahi, studenti Emanuele Desiato, Francesco Doria, Eleonora Fadda, a.a. 2025-26.

Riferimenti bibliografici

Calvino, I. (1995). «Cibernetica e fantasmi (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)». In Calvino, I., *Una pietra sopra*. Milano: Mondadori, 199-219 [Calvino, I. (1967-1968). «Cibernetica e fantasmi». *Le conferenze dell'Associazione Culturale Italiana*, XXI, 9-23].

Chiodi, S., Giglioli, D. (2018). «L'epoca del montaggio universale». *il verri*, 68, 5-9.

Croce, M. (2019). *Postcritica. Asignificanza, materia, affetti*. Macerata: Quodlibet.

Daumal, R. (2014). *Spinoza o la dinamite filosofica*, Tradotto dal francese da Ottavia Modesti. Roma: Castelvecchi [Daumal, R. (1934). «Le non-dualisme de Spinoza ou la dynamite philosophique». *La Nouvelle Revue Française*, 1 maggio 1934].

Deleuze, G. (2007). *Cosa può un corpo? Lezioni su Spinoza*, tradotto dal francese e a cura di A. Pardi. Verona: ombre corte [Deleuze, G. (1980-1981). *Séminaire sur Spinoza*. Lezioni tenute all'Université Paris VIII-Vincennes].

Harman, G. (2021). *Ontologia orientata agli oggetti. Una nuova teoria del tutto*, Tradotto dall'inglese da Olimpia Ellero, prefazione e cura di Francesco D'Isa. Milano: Carbonio [Harman, G. (2018). *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*. London: Pelican Books/Penguin Books].

Jullien, F. (2008). *Parlare senza parole. Logos e Tao*, Tradotto dal francese da Bernardo Piccioli Fioroni e Alessandra De Michele. Bari: Laterza [Jullien, F. (2006). *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*. Paris: Seuil].

Lévi-Strauss, C. (1964). *Il pensiero selvaggio*, Tradotto dal francese da Paolo Caruso. Milano: il Saggiatore [Lévi-Strauss, C. (1962). *La Pensée sauvage*. Paris: Plon].

Manganaro, E. (2025). «Les années combinatoires». In Manganaro, E., Poletti, D. (eds), *Scritture complesse*. Viareggio: [dia•foria

Negri, A. (2006). *Spinoza*. Roma: DeriveApprodi.

Somaini, A. (ed) (2025). *Le monde selon l'IA. Explorer les espaces latents*. Paris: JBE Books/Jeu de Paume.

Spinoza, B. (2000). *Etica dimostrata con metodo geometrico*, a cura di E. Giancotti. Roma: Editori Riuniti [Spinoza, B. (1677). *Ethica ordine geometrico demonstrata*].

Warburg, A. (2002) [1928-1929]. *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, a cura di Martin Warnke, con la collaborazione di Claudia Brink, edizione italiana a cura di Maurizio Ghelardi. Torino: Nino Aragno.

Elvio Manganaro

Politecnico di Milano

elvio.manganaro@polimi.it



LA LUCE E LO SPAZIO DELLA VITA

Arduino Cantàfora

A ray of light enters from a window, things take shape and emerge from the complete darkness that surrounds them. The materialities, as soon as they are stressed, react according to laws established by their specific nature.

To each its own fate of absorption and deflection.

All the wavelengths of the visible spectrum are there, in that ray of light, but each matter will react how it could and how it should, according to a principle that precedes any human reflection, because it has been in this manner since the beginning of time. Not yet for eyes that see, but only for the space that, even after an almost immeasurable time, will welcome life.

We founded our world on this earth and on this earth, in our world, from that window the light chases round the clock acting, always identical to itself but also always different, because intimately tied, since there have been spectators, to the subjectivity of who is observing it.

Now the theater exists, it is us who built it but we are unable to establish how different it is from that of the ant or the elephant. We can only say that, each in his own way, everyone is spectator/actor of a theater that belongs to him.

We, in our rooms or in the vastness of the external spaces, both urban and natural, observe participating that which the light defines, playing with the shadow, its great accomplice. The light has never been only an optical physical phenomenon, from the beginning it has become the allegory of a cultural fate, which has combined with refined subtleties between one human culture and the other. Here, in this part of the world, it has been one of the founding agents of the enactment of any kind of representation, in order to evoke, every time, the mystery of life.

Da una finestra entra un raggio di luce, le cose prendono forma e si staccano dal buio completo che le avvolge. Le materialità non appena sollecitate, reagiscono secondo leggi stabilite dalla loro specifica natura.

A ciascuna il proprio destino di assorbimento e di rinvio.

Tutte le lunghezze d'onda dello spettro visibile sono là, in quel raggio di luce, ma ogni materia reagirà come potrà e come dovrà, secondo un principio che precede qualunque riflessione umana, perché è stato così fin dall'inizio dei tempi. Non ancora per occhi che vedono, ma solo per lo spazio che, a distanza di un tempo quasi incommensurabile, accoglierà la vita.

Su questa terra abbiamo fondato il nostro mondo e su questa terra, nel nostro mondo, da quella finestra la luce rincorre lungo le ventiquattro ore una messa in scena data, sempre uguale a se stessa ma anche sempre diversa, perché si lega intimamente, da quando vi sono spettatori, alla soggettività di chi la sta osservando.

Ora il teatro esiste, siamo noi ad averlo costruito ma non siamo in grado di stabilire quanto sia diverso da quello della formica o dell'elefante. Possiamo solo dire che, a proprio modo, ciascuno è spettatore-attore di un teatro che gli appartiene.

Noi, all'interno delle nostre stanze o nella vastità degli spazi esterni, sia urbani che naturali, osserviamo partecipi ciò che la luce definisce, giocando con l'ombra, la sua grande complice. La luce non è mai stata solo un fenomeno fisico-ottico, è divenuta da subito anche l'allegoria di un destino di appartenenza, che si è coniugato con raffinate sottigliezze tra una cultura umana e l'altra. Da noi, in questa parte di mondo, è stata uno dei motori fondatori della messa in forma di qualunque tipo di rappresentazione, per evocare, ogni volta, il mistero della vita.

Il testo di Arduino Cantàfora, *La luce e lo spazio della vita*, è stato pubblicato in occasione della mostra *Arduino Cantàfora, Alessandro Mendini – Cose, case, città*, tenutasi presso la Galleria Antonio Colombo, Milano, nel 2016, e raccolto nel catalogo *Arduino Cantàfora, Alessandro Mendini. Cose, case, città*, Milano, Antonio Colombo arte contemporanea, 2016. Traduzioni di Michela D'Acquisto e Steve Piccolo.

Arduino Cantàfora, *Avec le temps II*, 2006, vinilico e olio su tavola.



Fig. 1
Edificio ispirato alla chiesa Dives in Misericordia progettata
da Richard Meyer, Roma, in costruzione a Shenzhen, 2013.
Fotografia di Antonio Lavarello.

**L'OPERA DI ARCHITETTURA NEL LUOGO
DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ CONCETTUALE.**

**LA PRATICA IMITATIVA NELLA CULTURA ARCHITETTONICA
DELLA CINA CONTEMPORANEA**

Antonio Lavarello

The essay addresses several issues related to the conceptual status of copying within contemporary Chinese architectural culture. In this regard, it traces lines of continuity with classical Chinese thought through the description of phenomena such as the miniature gardens created by Taoist magicians, ancient imperial and aristocratic parks, and the traditional understanding of construction as a repeatable technical procedure. It illustrates the ethical and aesthetic legitimacy of copying, as well as the nature of copies, considered ontologically equivalent to originals.

Through these references, the essay outlines the cultural framework within which to interpret the contemporary context, characterized by the compulsive imitation of well-known buildings and the proliferation of theme parks, gated communities – the “simulacrascapes” described by Bianca Bosker – and new towns organized around stylistic references. It shows how an aesthetic of reproduction is now intertwined with the technical reproducibility of architecture, enabled by contemporary design and construction methods, particularly the use of CAD and BIM systems.

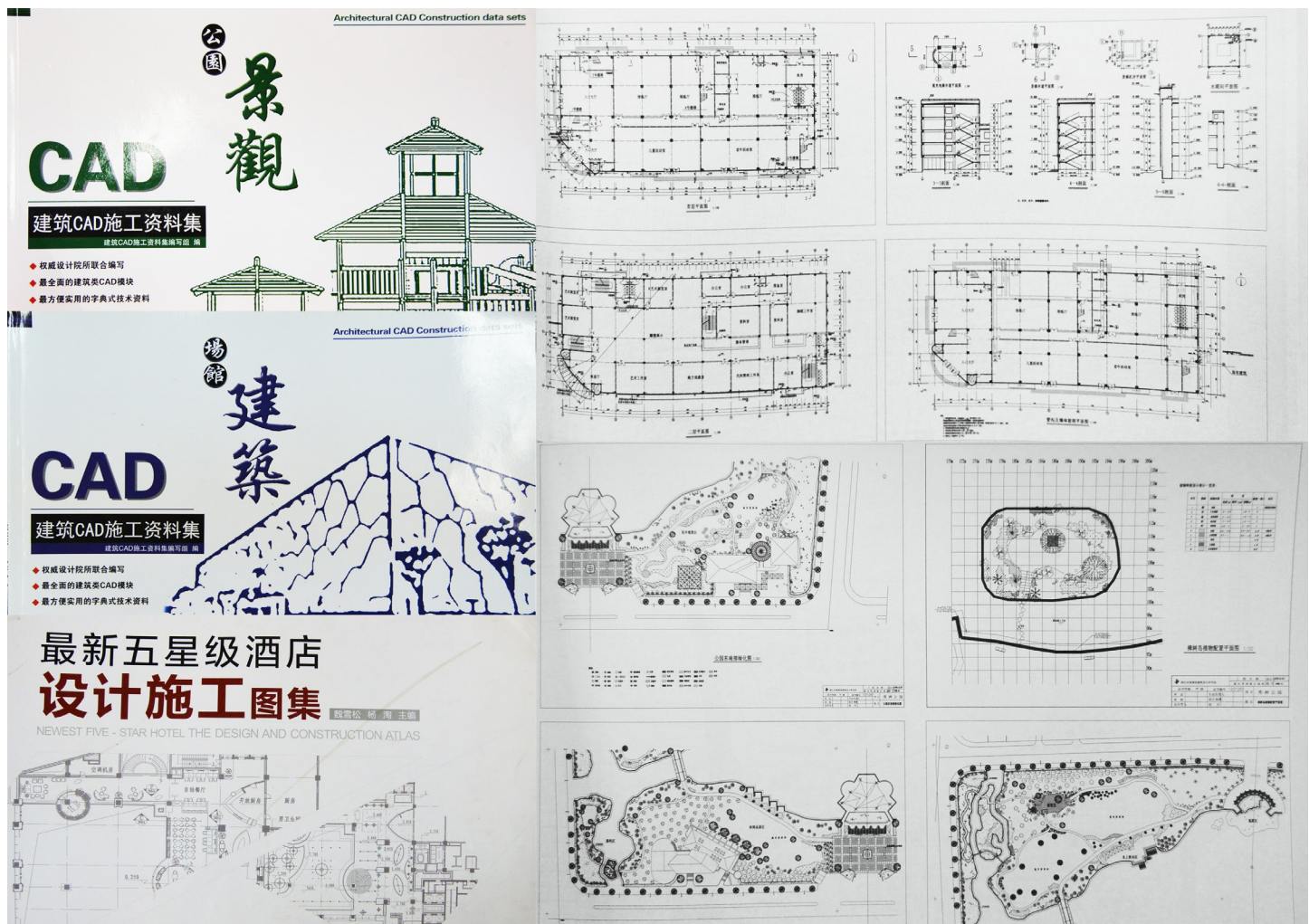


Fig. 2
La riproducibilità tecnica dell'opera di architettura:
i repertori di disegni tecnici.

Per condurre una riflessione sullo status della *copia* nella cultura architettonica della Cina contemporanea può essere utile risalire il percorso di alcune *radici* affondate remotamente nel pensiero cinese antico.

Come ha illustrato Rolf Stein in *The World in Miniature* (1990) gli antichi maghi taoisti, solitamente eremiti che abitavano piccole capanne o grotte, rappresentavano graficamente i luoghi che intendevano visitare; così facendo si diceva potessero magicamente girare il mondo. Il simulacro si sostituiva così in tutto e per tutto l'originale: il possesso dell'uno equivaleva al controllo dell'altro.

La stessa visione del mondo era incarnata dai parchi imperiali e aristocratici, che richiama in un evento archetipico: nel III secolo a. C. l'imperatore Qin Shihuangdi conquistò sei regni rivali e li unificò sotto il proprio dominio; affinché la conquista risultasse reale, effettiva, l'imperatore costruì vicino alla propria capitale Xianyang una replica – presumibilmente in scala ridotta – dei palazzi reali dei regni conquistati. Proprio a partire dal terzo secolo avanti Cristo, probabilmente sulla base dell'esempio di Qin Shihuangdi, si diffuse così il gusto dei sovrani cinesi per la realizzazione di grandi parchi venatori, destinati a raccogliere numerose specie animali, essenze vegetali e varietà minerali allo scopo di costruire artificialmente paesaggi naturali anche molto diversi tra loro. Si trattava di microcosmi capaci di portare alla presenza dell'imperatore, e sotto il suo dominio, il mondo intero, strumenti magici concettualmente non lontani dai giardini in vaso o dalle miniature grafiche degli eremiti taoisti. (Bosker, 2013; Silbergeld, 2013)

Col passare del tempo la realizzazione di questo tipo di giardini sfuggì al monopolio imperiale e, soprattutto in epoca Ming, diventò appannaggio anche di funzionari, mercanti, intellettuali di vario genere. Il significato simbolico della copia venne però gradualmente spostato dal controllo sulla realtà all'isolamento dal resto del mondo. Ritirarsi nel proprio giardino significava passare in una dimensione altra, caratterizzata dall'armonia della natura. D'altra parte, anche Rolf Stein notava come la *separatezza* fosse uno dei caratteri fondamentali delle rappresentazioni miniaturizzate, sia disegnate sia realizzate in vaso. (1990: 52, 55)

Questi casi di *riproduzione* provenienti dalla Cina antica e il legame che essi instaurano con una peculiare visione del mondo contribuiscono a suggerire l'ipotesi che il pensiero cinese classico abbia fornito all'arte del costruire – e all'arte più in generale – le basi teoriche per un'estetica del copiare. Ciò che consente di ritenere la copia equivalente all'originale, e dunque perfettamente accettabile su un piano non solo etico ed estetico, ma anche ontologico, è la concezione di un mondo continuo, omogeneo, dove l'energia vitale (*qi*) scorre senza limiti, senza un principio/origine e senza un(a) fine. (Jullien, 2008; Granet, 1971) Essa può passare da un oggetto all'altro, e dunque anche dall'originale alla copia, a patto che l'artefice sappia incanalarla, conducendola a vivificare la propria opera.

Così un paesaggio dipinto può suscitare le stesse emozioni del paesaggio naturale che rappresenta; può diventare esso stesso naturale, reale, quanto e persino di più del proprio modello. (Bosker, 2013: 24-30)

I due concetti – copia e originale – finiscono per scomparire, e gli oggetti risultano intercambiabili; anzi, il simulacro può legittimamente competere con il modello e ambire e superarlo in termini di perfezione, virtù, importanza. All'interno di questa cornice interpretativa si comprende come le pratiche mimetiche possano essere considerate «fondamentalmente, endemicamente» cinesi. (Bosker, 2013: 36)

Una delle manifestazioni più vistose della compulsione a imitare che pervade la Cina contemporanea è costituita dalla riproduzione di edifici occidentali a carattere monumentale. Thomas Campanella (2008) elenca ad alcuni casi significativi: il Campidoglio di Washington che Li Qinfu realizza per il quartiere generale della propria industria tessile nei sobborghi di Shanghai; la Maison Laffitte del *tycoon* dell'immobiliare Zhang Yuchen, costruita vicino a Beijing sulla base dei disegni originali di François Mansart e utilizzando pietra cavata in Francia.

Questa ossessiva precisione nei dettagli e soprattutto l'attenzione alla corrispondenza *materiale* tra copia e originale da una parte ricorda la combinazione di elementi vegetali, animali e minerali che caratterizzava i giardini imperiali e aristocratici a cui già si è fatto cenno, dall'altra rappresenta una dimostrazione della volontà di arrivare a rivaleggiare – e, possibilmente, superare – con il modello al quale ci si rivolge. Con la replica della Casa Bianca comparsa ad Hangzhou per volere di Huang Qiaoling, imprenditore attivo nel settore del turismo, completa di galleria dei ritratti e Sala Ovale, l'atto mimetico compie un passo ulteriore: nel parco che circonda l'edificio trovano posto una miniatura dell'obelisco del Mall di Washington e una versione in scala 1:3 del monte Rushmore, scolpito con il volto dei quattro presidenti americani. In questo caso emerge l'ambizione non solo a riprodurre un episodio architettonico particolarmente rilevante, ma anche e soprattutto a condensare un *mondo* il più possibile completo, per lo meno nelle sue parti fondamentali, incanalando l'energia che scorre dentro di esso e facendo proprio il potere – la ricchezza, il prestigio, l'eleganza – che esso incarna.

Nel caso della Casa Bianca di Huang una perfetta *realizzazione* parve effettivamente inverarsi nel momento in cui il presidente George W. Bush, nel corso di un viaggio in Cina compiuto nel 2002, si recò in visita a questa bizzarra locale. (Campanella, 2008)

L'inclinazione dei cinesi alla riproduzione di mondi altri, unitari e separati, con un atteggiamento simile a quello che spingeva alla coltivazione dei minuscoli giardini in vaso, trova un'espressione anche nel moltiplicarsi, a partire dagli anni Novanta del Novecento, dei parchi a tema. Dedicati al commercio, allo sport e a molte altre forme di intrattenimento, sono ormai qualche migliaio in tutto il

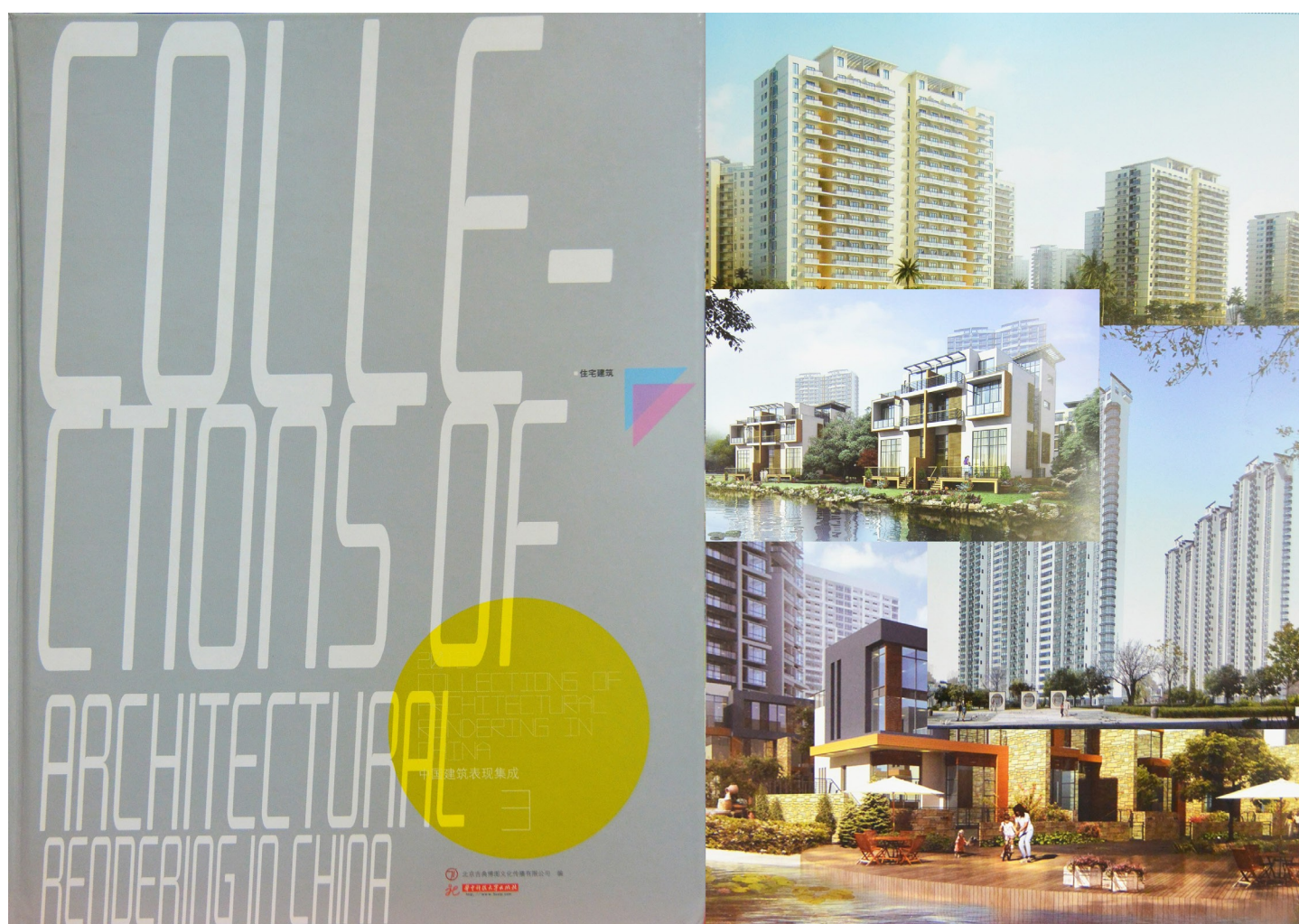


Fig. 3
La riproducibilità tecnica dell'opera di architettura:
i repertori di rendering.

paese; si va dal *revival* dei fasti imperiali (il *Tang Paradise* a Xi'an) ai castelli pseudo-bavaresi (*Xinghai Castle* a Dalian). Vale la pena di notare come i primi parchi a tema comparsi in Cina erano letteralmente repliche miniaturizzate del mondo come nel caso di *Splendid China* (*Jinxiu Zhonghua*), aperto nel 1989 a Shenzhen, *Window of the World* (ancora a Shenzhen, 1994) e *Beijing World Park*. (Campanella, 2008; Hassenpflug, 2010) Se è pur vero che parchi di questo tipo sono stati realizzati in gran numero anche nel resto del mondo, non si può fare a meno di sottolineare alcune peculiarità del contesto cinese: in primo luogo la continuità con alcuni aspetti della cultura della Cina premoderna, in secondo luogo la diffusione capillare e la consistenza numerica; inoltre se la riproduzione miniaturizzata costituisce una forma di sottomissione e controllo della realtà, non sembra fuori luogo osservare la coincidenza con le crescenti ambizioni egemoniche della Repubblica Popolare sul piano geopolitico ed economico. Infine, si può concordare con la spiegazione psicologica avanzata da Campanella (2008): come gli antichi giardini per i nobili e le grotte per i maghi taoisti rappresentavano possibilità di evasione e distacco, così i parchi a tema forniscono ai cittadini cinesi la possibilità di una fuga da una realtà urbana sconvolta da trasformazioni rapide e impressionanti, da un mondo talvolta incomprensibile e in qualche modo spaventoso, da una società frenetica e sempre più esigente. Forse non è un caso che i primi parchi tematizzati cinesi abbiano fatto la propria comparsa a Shenzhen, la città che in virtù della costituzione dell'omonima Zona Economica Speciale sperimentò prima del resto del paese e nella forma più intensa questa condizione di violenta incertezza.

Un fenomeno analogo a quello dei parchi a tema, ma con un impatto ben più rilevante sullo sviluppo urbano, è costituito dalle *gated community* in stile occidentale, nelle quali una volta di più si cristallizza con tutta evidenza il desiderio di *ricreare* un brano di realtà, conferendogli un carattere di separatezza, esclusività, autosufficienza. Si tratta di un fenomeno ormai esteso e pervasivo, che caratterizza tutte le grandi città cinesi, ed è legato all'esponentiale sviluppo edilizio scaturito dalle riforme economiche varate da Deng Xiaoping a partire dagli anni Ottanta, tra le quali spiccano l'uso privato del suolo e l'apertura ad investimenti stranieri anche nell'ambito del *real estate*.

La liberalizzazione del mercato immobiliare, combinata con l'emergere di una consistente classe media ha determinato l'estensione dell'abitudine ad acquistare la casa di residenza come forma di investimento e *status symbol*. Nel testo che Bianca Bosker ha dedicato a questo tema – *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China* (2013) – vengono riportati due dati significativi: nel 2003 il 70% degli interventi di edilizia residenziale era realizzato in stile occidentale; nel 2008 i due terzi delle proprietà residenziali di Vanke, uno tra i più importanti operatori in campo immobiliare, avevano un tema europeo.

Se Dieter Hassenpflug utilizza la locuzione «finzioni urbane» (2010), Bianca Bosker per definire questi episodi urbani individua il termine *simulacrascape* (2013), combinando il riferimento al carattere mimetico con il richiamo alle dimensioni estese degli interventi; si tratta di vere e proprie porzioni di paesaggio metropolitano che vengono *tematizzate* per renderle simili al modello che di volta in volta viene scelto. La diffusione delle *gated community* tematizzate sta quindi conducendo la Cina a rendere effettiva la grande ossessione dell'impero celeste, quella di contenere l'intero mondo dentro di sé, trasformandosi in «una sorprendente trapunta che raccoglie tutte le tappe dei Grand Tour europei e americani». (Bosker, 2013: 1)

I sobborghi delle megalopoli cinesi sono una successione di *Windsor Gardens* (*cottage* inglesi a Shanghai), *Palais de Fortune* (*chateau* francesi a Beijing), *Beverly Hills* (*sprawl* californiano di lusso a Chongqing) *Venice Water Town*, (ad Hangzhou, con campanile di San Marco e Palazzo Ducale), *Hallstatt* (villaggio austriaco nei dintorni di Luoyang, che mantiene lo stesso nome dell'originale ispiratore), *Holland Village* (nell'area di Shenyang, con una copia perfetta della stazione di Amsterdam) e molte altre tematizzazioni ancora. Uno dei *simulacrascape* più sconcertanti per l'osservatore occidentale probabilmente è Tianducheng, un'iper-Francia nei pressi di Hangzhou nella quale è stato assemblato un eterogeneo gruppo di monumenti, da una torre Eiffel alta centootto metri – un terzo dell'originale – ad una copia dell'anfiteatro romano di Nîmes. L'architettura non è che una tra le componenti di un'azione olistica tesa a riprodurre non solo le fattezze fisiche dell'originale, ma anche l'atmosfera, l'esperienza percettiva, lo stile di vita: la precisione della copia si fonda sulla «combinazione di stratagemmi materiali e immateriali». (Bosker, 2013:39)

Concorrono all'efficacia dei *simulacrascape* i caratteri formali dei singoli edifici, il disegno complessivo dell'insediamento e numerosi significanti di vario genere, quali materiali promozionali, processi di consumo controllati, attività ricreative. Inoltre, vengono utilizzati toponimi occidentali, i negozi vendono prodotti europei legati al tema generale al quale si ispira il quartiere e in qualche caso anche l'arredamento interno è disegnato secondo il medesimo stile. I residenti vengono immersi in una serie di rituali quotidiani che rendono ancora più credibile la simulazione. (Bosker, 2013)

Gli esempi fin qui illustrati suggeriscono come in Cina si dia una *riproducibilità concettuale* dell'arte e dell'architettura, stante l'assenza di vincoli etici ed estetici; la replica di un originale degno di essere copiato può anzi arrivare a possedere un valore e un'importanza pari o superiore al modello. Nella più stretta contemporaneità tale attitudine pare intersecarsi con la riproducibilità *tecnica* dell'architettura stessa, determinata dai modi di produzione dell'industria delle costruzioni. L'arte del costruire cinese ha costituito sin da epoche remote un processo normato minuziosamente

e dunque ripetibile con una certa esattezza, in maniera pressoché indipendente dai soggetti di volta in volta coinvolti. L'espressione più significativa di questo approccio è lo *Yingzao Fashi*, il manuale pubblicato per la prima volta nel 1103 sotto la dinastia Song per aiutare chi avrebbe gestito il cantiere ad evitare costi e ritardi non preventivati; il libro, per mezzo di un esteso apparato di dettagli costruttivi e decorativi consentiva anche di istruire approfonditamente maestranze e capimastri. (Feng, 2012) D'altronde anche il corpus di indicazioni provenienti dal *feng shui* forniva – e ancora fornisce – un quadro interpretativo in base al quale i costruttori potevano agire di fronte a contesti naturali ogni volta differenti: un altro protocollo ripetibile, seppur riferito a questioni molto diverse rispetto a quelle del *Yingzao Fashi*. La tradizione degli antichi manuali costruttivi in qualche modo è giunta fino ai manuali di «ricette architettoniche» descritte in *The Great Leap Forward* (Chung et al., 2002), la ricerca prodotta dalla Harvard School of Design sotto la guida di Rem Koolhaas: si tratta di piante schematiche in base alle quali si può scegliere l'impianto distributivo dell'edificio che si intende progettare.

L'industrializzazione dell'edilizia, maturata in Cina in modo esteso solo alla fine del Novecento, e soprattutto l'informatizzazione del processo progettuale attraverso l'uso di programmi CAD (*Computer-Aided Design*) e, in seguito, BIM (*Building Information Modeling*), ha dischiuso nuove possibilità all'attitudine profondamente cinese della riproduzione architettonica.

Gli stessi *file* circolano all'interno dei *server* dei grandi istituti di progettazione statali o delle nuove società di progettazione e vengono utilizzati ripetutamente per disegnare edifici richiesti da committenti diversi e collocati in luoghi talvolta molto differenti. Se le richieste del cliente riguardanti l'aspetto che l'edificio dovrà avere sono incompatibili con le caratteristiche del modello da cui si è copiato, è sempre possibile agire sull'involucro esterno, la cui definizione è completamente disgiunta dall'impianto distributivo e dalla conformazione degli spazi interni, per i quali invece vengono approntate scenografie *ad hoc* dalla specifica figura dell'*interior designer*.

Nelle sezioni dedicate all'architettura delle librerie e delle biblioteche cinesi si trovano interi scaffali di raccolte di particolari costruttivi, spesso dotati di supporto informatico contenente i corrispondenti *file* CAD, ma anche «atlanti» dedicati ad una specifica tipologia e contenenti numerosi progetti completi di tutti gli elaborati, dall'inserimento urbanistico ai ferri di armatura.

Poiché sul mercato cinese, anche per via dei tempi strettissimi imposti dalle caratteristiche del settore immobiliare, un'immagine convincente è sufficiente a vendere un edificio non ancora costruito o un'area ancora da sviluppare (Chung e altri, 2002), anche i *rendering* prodotti digitalmente si trovano a rinascere più volte e a vivere vite diverse. Così in Cina, all'interno delle librerie, accanto alle

raccolte di disegni tecnici vi sono volumi che contengono, molto semplicemente, centinaia e centinaia di immagini fotorealistiche di architetture: gli edifici a cui si riferiscono non è dato sapere se siano stati costruiti, da chi siano stati progettati, per quale contesto. È lecito dubitare che siano stati effettivamente progettati, prima di esistere come figure; di fatto sono solo immagini destinate ad essere imitate.

I progetti vengono sottoposti a spionaggio professionale, trafugati, rivenduti, riutilizzati senza autorizzazione e all'insaputa dell'autore – per quanto sia difficoltoso utilizzare questo termine – e senza remore etiche o estetiche. Oltre alle copie di progetti contemporanei occidentali – a Shenzhen si può ammirare una goffa imitazione della chiesa *Dives in Misericordia* progettata da Richard Meyer a Roma, a Yinchuan un centro congressi presenta le fattezze del Lincoln Center, mentre Charlie Xue (2006) riporta il caso di una Ronchamp lecorbusieriana a Zengshou – non è inusuale trovare edifici molto simili in città diverse della Cina: a titolo di esempio sempre a Shenzhen vi è una copia quasi esatta del Cheung Kong Center di Hong Kong, una torre progettata da Cesar Pelli, mentre nella sola Chongqing, la gigantesca megalopoli alla confluenza tra i fiumi Jialing e Yangtse, è possibile trovare un duplicato del grattacielo dell'*International Financial Center* di Hong Kong (sempre di Pelli) e un gemello del complesso *Galaxy Soho* realizzato da Zaha Hadid a Beijing.

Charlie Xue in *Building a Revolution. Chinese Architecture since 1980* (2006) sottolinea l'abitudine di molti studi cinesi di copiare i progettisti occidentali più alla moda, anche incappando in *gaffe* progettuali, come realizzare in calcestruzzo strutture originariamente costruite in acciaio.

Se dunque in Cina la riproducibilità dell'architettura è da sempre lecita su un piano etico ed estetico ed è ormai diventata tecnicamente possibile, può risultare utile riprendere le riflessioni che Walter Benjamin formulava nel 1935 in merito alla «perdita dell'aura» di un'arte ormai diventata riproducibile.

Da una parte, come la disintegrazione dell'aura per il filosofo tedesco consisteva nell'annullamento della «distanza» tra le «masse» e l'opera d'arte, così l'atto del riprodurre significava nella tradizione cinese precisamente percorrere la distanza che separa da un oggetto per conquistarne l'energia, la forza vitale, il potere. D'altra parte, è difficile attribuire all'architettura tradizionale cinese quella distanza dall'osservatore che, nella lettura di Benjamin, il valore culturale conferisce all'opera d'arte. Essa era sì parte fondamentale di un sistema rituale, ma ne costituiva l'organizzazione spaziale, ne dispiegava spontaneamente il significato immanente, articolava il cosmo nel quale le masse si muovevano, senza porsi come un trascendente oggetto di culto.

Di fronte alla «percezione distratta» alla quale gli edifici sono condannati dal proprio stesso ruolo, l'architettura occidentale ha combattuto strenuamente, appigliandosi al

«culto della bellezza» di cui ha scritto lo stesso Benjamin. Al contrario l'arte del costruire cinese vi si è abbandonata con indifferenza, rinunciando senza rimorsi al non troppo sicuro salvacondotto dell'autenticità e dell'unicità, fino a identificarsi completamente con la realtà massificata della Cina contemporanea; non pare quindi inappropriato chiosare con una parafrasi delle parole di Benjamin: l'opera d'architettura riprodotta diviene la riproduzione di un'opera d'architettura destinata alla riproducibilità.

Riferimenti bibliografici

Benjamin, W. (2012). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-1939)*, Tradotto dal tedesco da Massimo Baldi, a cura di Fabrizio Desideri. Roma: Donzelli [Benjamin, W. (1989). «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit». In Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, vol. VII, a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp].

Bosker, B. (2013). *Original Copies: Architectural Mimicry in Contemporary China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Campanella, T. J. (2008). *The Concrete Dragon: China's Urban Revolution and What It Means for the World*. New York: Princeton Architectural Press.

Chung, C. J., Inaba, J., et al. (2002). *The Great Leap Forward / Harvard Design School Project on the City*. Köln: Taschen.

Feng, J. (2012). *Chinese Architecture and Metaphor: Song Culture in the Yingzao Fashi Building Manual*. Honolulu-Hong Kong: University of Hawai'i Press / Hong Kong University Press.

Granet, M. (1971). *Il pensiero cinese*, Tradotto dal francese da Giorgio R. Cardona. Milano: Adelphi [Granet, M. (1934). *La Pensée chinoise*. Paris: La Renaissance du livre].

Hassenpflug, D. (2010). *The Urban Code of China*. Basel: Birkhäuser.

Jullien, F. (2008). *Parlare senza parole. Logos e Tao*, Tradotto dal francese da Bernardo Piccoli Fioroni e Alessandra De Michele. Bari: Laterza [Jullien, F. (2006). *Si parler va sans dire. Du logos et d'autres ressources*. Paris: Seuil].

Stein, R. A. (1990). *The World in Miniature: Container Gardens and Dwellings in Far Eastern Religious Thought*, Tradotto dal francese da Phyllis Brooks. Stanford: Stanford University Press [Stein, R. A. (1987). *Le monde en petit: jardins en miniature et habitations dans la pensée religieuse d'Extrême-Orient*. Paris: Flammarion].

Xue, C. (2006). *Building a Revolution: Chinese Architecture since 1980*. Hong Kong: Hong Kong University Press.

Antonio Lavarello

Architetto, Ph.D.

antonio@studio.lavarello.it

IL LIBRO DELLE COPIE

VALTER SCELSI

In 2012, David Chipperfield, curator of the 13th International Architecture Exhibition of the Venice Biennale¹, invites the London-based practice FAT² to exhibit in the Corderie. The result is the *Museum of Copying*, a series of four installations³ that explore the act of copying in architecture. One is by the group that conceived and runs⁴ the magazine *San Rocco*⁵, and presents the outcome of a project also intended to find completion in a subsequent editorial form: *Book of Copies*. The installation takes the form of a long black table resting on four yellow trestles, with stacks of A4-sized images lined up on it. Each stack has a theme and an author. Beside the table stands a photocopier, freely available to the public for reproducing the images. The choice of subjects and the number of copies are left entirely to the user. At the same time, and within the same exhibition setting of the Corderie, the *San Rocco* group is also independently present as curator of the installation *Collaborations*, which precedes the publication of the magazine's sixth issue,⁶ developed around the kindred theme of architecture understood as a body of knowledge that is collective and therefore, inevitably, shared, produced through a many-handed act.

As its authors state, *Book of Copies* is an archive of images conceived for the production of architecture,⁷ organized according to a precise set of rules and built through the contributions of a multiplicity of authors. It rests on an intrinsically derivative and collective process, beginning with the most elementary act in the accumulation of formal knowledge: collecting.

In March 2015, the project goes to press⁸ in five black-and-white volumes bound in A4 format.⁹ They bring together ninety authors for eighty-four themes (running alphabetically from "AIRPORTS" to "WAR MEMORIALS"). Each author produces a collection of examples on the assigned theme, with images briefly glossed in handwritten notes. An opening text warns that the authors assembled their image repertoires by reproducing illustrations from books in their possession; accordingly, the editors contacted none of the images' copyright holders, conceiving *Book of Copies* as a product of collective intelligence, something that should be freely accessible to anyone.

Through the roster of its authors' names,¹⁰ the *Book of Copies* project helps delineate an extended cultural milieu, heterogeneous in both geography and generation, which expands upon – and partly coincides with – that of the contributors to *San Rocco*, and which in itself seems capable of defining a distinct stance towards architecture. Set at the outermost edge of a twenty-year span that began in 1995 with the publication of *S, M, L, XL*,¹¹ and that we might now call the age of a *second illusion*, following that of twentieth-century modernity, the *Book of Copies* enterprise constitutes a complex cultural nexus. A nexus whose origins, reverberations and consequences remain, to a large extent, to be investigated.

Endnotes

1. *Common Ground*, August 29th to November 25th, in Venice. Artistic director: David Chipperfield; assistants Kieran Long (coordinator), Jaffer Kolb, Shumi Bose.
2. FAT (Fashion Architecture Taste) is a London-based practice led by three prominent figures on the British architecture and design scene: Sean Griffiths, Charles Holland and Sam Jacob, each of them committed to advancing architectural culture through professional practice as well as through research and teaching.
3. *Villa Rotunda Redux* by FAT; *Repeat Yourself* by Ines Weizman; *Architectural Doppelgängers* by the Research Cluster of the AA, London; *Book of Copies* by San Rocco.
4. Director Matteo Ghidoni; editorial board: Matteo Costanzo, Kersten Geers, Francesca Pellicciari, Giovanni Piovene, Giovanna Silva, Pier Paolo Tamburelli, Andrea Zanderigo, Ludovico Centis, Michele Marchetti; graphic design: pupilla grafik with Paolo Carpi, Giovanni Piovene; drawings: Michele Marchetti; photo editing: Giulio Boem; copyediting: Krystina Stermole; administration Chiara Carpenter; collaborators: Valentina Bigaran, Riccardo Modolo, Veronica Caprino, Magda Vieriu, Martina Motta.
5. «San Rocco, magazine about architecture» came out with issue zero, Innocence, in the summer of 2010 and closed with issue fifteen, Muerte, in the spring of 2019, short of the original editorial plan, which had called for twenty issues. Issue zero differs slightly in format from the later issues, and its cover stock is Munken Lynx 300 g/m², unlike that of the covers of the issues that followed, which would be Fedrigoni Tatami 200 g/m².
6. «San Rocco, magazine about architecture», Collaborations, 6, Spring 2013.
7. The strategy reprises operational tools already used in design practice by two of the credited editors: Pier Paolo Tamburelli and Andrea Zanderigo, members of the office baukuh.
8. Printed by the Intergrafica press in Verona.
9. The editors are Giovanni Piovene, Pier Paolo Tamburelli and Andrea Zanderigo; graphic design and production are by pupilla grafik (Francesca Pellicciari).
10. Adam Khan, Alessandro Scandurra, Amale Andraos, Ambra Fabi, Amr Abdel Kawi, Andrea Branzi, Andreas Garkisch, André Tavares, Anne Holtrop, Anne Julchen Bernhardt, Bijoy Jain, Burkhalter & Sumi, Christoph Gantenbein, Cino Zucchi, Daniele Pisani, Daniel Zamarbide, De Vylder-Vinck-Taillieu, Djamel Klouche, Ellis Woodman, Emanuel Christ, Enrico Molteni, Eric Lapierre, Eugene Asse, Eva Franch, Francesca Benedetto, Francesco Garofalo, Francesco Librizzi, François Roche, Freek Persyn, Gabriele Mastrigili, Georg Vrachliotis, Giovanni La Varra, Go Hasegawa, Grau & Goberna, Ido Avissar, Irina Davidovici, Jean Paul Jaccaud, Jimenez Lai, Joana Rafael & Paul Pieroni, Job Floris, Johanna Irander, Johnston & Marklee, Juan Herreros, Knight-Monteiro-Hedley, Kumiko Inui, Leopold Banchini, Lopes & Barbas, Ludovic Balland, Marc Ryan, Martino Tattara, Matilde Cassani, Michael Hofstätter, Michele Bonino, Milica Topalovic, Miller & Maranta, Noura Al Sayeh, Oliver Lütjens, Oliver Wainwright, Olivia De Oliveira, OMA, Pascal Flammer, Patrick Lynch, Pedro Bandeira, Peter Swinnen, Peter Veenstra, Peter Wilson, Philip Ursprung, Prandi & Vescovini, Raphael Zuber, Renato Rizzi, Rentzou & Pantazis, Reto Geiser, Robbrecht & Daem, Ryue Nishizawa, Saša Randić, Saverio Pesapane, Sergison & Bates, Simona Malvezzi, Stefano Boeri, Subhash Mukerjee, Susanne Eliasson, Thomas Padmanabhan, Thomas Raynaud, Toivonen & Tsuboi, Tom Emerson, Valter Scelsi, Vonne Icks, Wilfried Kuehn, Wolfgang Pauzenberger, Xaveer De Geyter. In addition, the following are credited as taking part in the exhibition, but do not appear as authors in the book: Giovanna Borasi, Michael Meredith, Hillary Sample, Theres Hollenstein, Elli Mosayebi, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Mirko Zardini.
11. O.M.A., Koolhaas, R., Mau, B. (1995). *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press.

**SAN ROCCO
BOOK OF COPIES**

**THE
NUMBER
OF BOOKS
OF COPIES
TO BE
PRODUCED
IS NOT
FIXED**

AA Gallery
5 October – 2 November 2013

Monday to Friday 10am–7pm
Saturday 10am–3pm

Architectural Association
36 Bedford Square, London



Pieghevole prodotto in occasione della mostra San Rocco: Book of Copies, a cura di Sam Jacob, Giovanni Piovene e Pier Paolo Tamburelli, allestita presso l'Architectural Association (AA) Gallery di Londra, dal 5 ottobre al 2 novembre 2013.

San Rocco, Book of Copies, Museum of Copies, mostra curata da FAT presso le Cordierie dell'Arsenale, 13ma Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia: Common Ground, 2012. Foto dell'autore.

Nel 2012 David Chipperfield, in occasione della 13^{ma} Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia¹ della quale è curatore, invita lo studio londinese FAT² a esporre nello spazio delle Corderie. Il risultato è il *Museum of Copying*, una serie di quattro installazioni³ che esplorano l'atto del copiare in architettura. Una di queste è a opera del gruppo ideatore e responsabile⁴ della rivista *San Rocco*,⁵ e mette in mostra il risultato di un lavoro che ha anche l'obiettivo di compiersi in una successiva dimensione editoriale: *Book of Copies*. L'installazione si presenta come un lungo tavolo nero sostenuto da quattro cavalletti gialli dove sono allineate pile di immagini stampate in formato A4. Ogni pila ha un tema e un autore. Accanto al tavolo è presente una macchina fotocopiatrice, messa liberamente a disposizione del pubblico per la riproduzione delle immagini. La scelta dei soggetti e il numero di copie da realizzare sono lasciati alla completa discrezione dell'utente. Contemporaneamente e nello stesso contesto espositivo delle Corderie, il gruppo di *San Rocco* è presente anche autonomamente come curatore dell'installazione *Collaborations*, che precede l'uscita del sesto numero della rivista⁶ sviluppato sull'analogo tema dell'architettura intesa come una conoscenza collettiva e, dunque, inevitabilmente condivisa, prodotta attraverso un'azione molteplice.

Come dichiarato dagli autori, *Book of Copies* è un archivio di immagini concepito per essere utilizzato al fine di produrre architettura,⁷ organizzato secondo un insieme preciso di regole e costruito grazie al contributo di una molteplicità di autori. Si fonda su un processo intrinsecamente derivativo e collettivo, che prende avvio dall'atto più elementare dell'accumulazione del sapere formale: la raccolta. Nel marzo 2015 il progetto vede le stampe⁸ in cinque volumi in bianco/nero rilegati in formato A4.⁹ Vi sono riuniti novanta autori per ottantaquattro temi (alfabeticamente compresi tra "AIRPORTS" e "WAR MEMORIALS"). Ogni autore produce una raccolta di esempi sul tema ricevuto fatta di immagini brevemente commentate in note manoscritte. Un testo in apertura avverte che gli autori hanno composto i repertori di immagini riproducendo le illustrazioni di libri in loro possesso; pertanto, i curatori non hanno contattato nessuno dei proprietari dei diritti delle immagini, intendendo *Book of Copies* come il prodotto di una forma di intelligenza collettiva, qualcosa che deve essere liberamente accessibile a chiunque.

Il progetto *Book of Copies* ha l'effetto di delineare, tramite l'elenco dei nomi degli autori,¹⁰ un ambiente culturale esteso, eterogeneo per area geografica di azione e per dato anagrafico, che amplia quello, al quale in parte coincide, dei contributor della rivista *San Rocco*, e che da solo sembra in grado di definire un preciso atteggiamento nei confronti dell'architettura. Collocata al margine estremo di un ventennio che si era aperto nel 1995 con la pubblicazione di *S, M, L, XL*¹¹ e che potremmo oggi definire come l'epoca di una seconda illusione, successiva a quella della modernità novecentesca, l'esperienza di *Book of Copies* costituisce un complesso nodo culturale. Un nodo i cui presupposti, riflessi e conseguenze restano ancora in larga parte da indagare.

Note

1. *Common ground*, dal 29 agosto al 25 novembre a Venezia. Direttore artistico: David Chipperfield; assistenti Kieran Long (coordinatore), Jaffer Kolb, Shumi Bose.
2. FAT (Fashion Architecture Taste) è uno studio londinese diretto da tre figure di spicco nel panorama britannico dell'architettura e del design: Sean Griffiths, Charles Holland e Sam Jacob, ciascuno dei quali è impegnato a promuovere la cultura architettonica sia attraverso la pratica professionale, sia attraverso la ricerca e la didattica.
3. *Villa Rotunda Redux* di FAT; *Repeat Yourself* di Ines Weizman; *Architectural Doppelgängers* di Research Cluster AA of London; *Book of Copies* di San Rocco.
4. Direttore Matteo Ghidoni; comitato editoriale: Matteo Costanzo, Kersten Geers, Francesca Pellicciari, Giovanni Piovene, Giovanna Silva, Pier Paolo Tamburelli, Andrea Zanderigo, Ludovico Centis, Michele Marchetti; progetto grafico: pupilla grafik con Paolo Carpi, Giovanni Piovene; disegni: Michele Marchetti; editing fotografico: Giulio Boem; revisione dei testi: Krystina Stermole; amministrazione Chiara Carpenter; Collaboratori/rici: Valentina Bigaran, Riccardo Modolo, Veronica Caprino, Magda Vieriu, Martina Motta.
5. «San Rocco, magazine about architecture» esce con il numero zero *Innocence* nell'estate 2010 e chiude con il numero quindici *Muerte* nella primavera 2019, in anticipo rispetto al piano editoriale originale che prevedeva venti numeri. Il numero zero presenta una leggera differenza di formato rispetto alle dimensioni dei successivi fascicoli e la carta della sua copertina è Munken Lynx 300 g/m², a differenza di quella delle copertine dei successivi numeri che sarà Fedrigoni Tatami 200 g/m².
6. «San Rocco, magazine about architecture», *Collaborations*, 6, Spring 2013.
7. La strategia ripropone strumenti operativi già usati nella pratica progettuale da due dei curatori accreditati: Pier Paolo Tamburelli e Andrea Zanderigo, componenti dello studio baukuh.
8. Stampato dalla tipografia Intergrafica di Verona.
9. I curatori sono Giovanni Piovene, Pier Paolo Tamburelli e Andrea Zanderigo, progetto e realizzazione grafica sono di pupilla grafik (Francesca Pellicciari).
10. Adam Khan, Alessandro Scandurra, Amale Andraos, Ambra Fabi, Amr Abdel Kawi, Andrea Branzi, Andreas Garkisch, André Tavares, Anne Holtrop, Anne Julchen Bernhardt, Bijoy Jain, Burkhalter & Sumi, Christoph Gantenbein, Cino Zucchi, Daniele Pisani, Daniel Zamarbide, De Vylder-Vinck-Taillieu, Djamel Klouche, Ellis Woodman, Emanuel Christ, Enrico Molteni, Eric Lapierre, Eugene Asse, Eva Franch, Francesca Benedetto, Francesco Garofalo, Francesco Librizzi, François Roche, Freek Persyn, Gabriele Mastrigli, Georg Vrachliotis, Giovanni La Varra, Go Hasegawa, Grau & Goberna, Ido Avissar, Irina Davidovici, Jean Paul Jaccaud, Jimenez Lai, Joana Rafael & Paul Pieroni, Job Floris, Johanna Irander, Johnston & Marklee, Juan Herreros, Knight-Monteiro-Hedley, Kumiko Inui, Leopold Banchini, Lopes & Barbas, Ludovic Balland, Marc Ryan, Martino Tattara, Matilde Cassani, Michael Hofstätter, Michele Bonino, Milica Topalovic, Miller & Maranta, Noura Al Sayeh, Oliver Lütjens, Oliver Wainwright, Olivia De Oliveira, OMA, Pascal Flammer, Patrick Lynch, Pedro Bandeira, Peter Swinnen, Peter Veenstra, Peter Wilson, Philip Ursprung, Prandi & Vescovini, Raphael Zuber, Renato Rizzi, Rentzou & Pantazis, Reto Geiser, Robbrecht & Daem, Ryue Nishizawa, Saša Randić, Saverio Pesapane, Sergison & Bates, Simona Malvezzi, Stefano Boeri, Subhash Mukerjee, Susanne Eliasson, Thomas Padmanabhan, Thomas Raynaud, Toivonen & Tsuboi, Tom Emerson, Valter Scelsi, Vonne Icks, Wilfried Kuehn, Wolfgang Pauzenberger, Xaveer De Geyter. Inoltre, sono accreditati in quanto presenti in mostra, ma non presenti come autori nel libro: Giovanna Borasi, Michael Meredith, Hillary Sample, Theres Hollenstein, Elli Mosayebi, Robert Venturi, Denise Scott Brown, Mirko Zardini.
11. O.M.A., Koolhaas, R., Mau, B. (1995). *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press.

Valter Scelsi

Università di Genova

valter.scelsi@unige.it



Fig. 1
Álvaro Siza, Biblioteca Municipal, Viana do Castelo, 2008, foto esterna.
© Fernando Guerra / FG+SG.

ARCHEOLOGIA DELLO SCAVO: TRA MNEMOSINE E LETE

Antonello Marotta

The contribution examines the relationship between memory and oblivion in twentieth-century culture, placing them in dialogue with Freudian psychoanalytic theory and with a series of philosophical and archaeological reflections on the themes of trace and the reworking of the past. Drawing on Freud's reflections on his experience of the Acropolis and on memory as a dynamic rather than static process, the text interprets archaeology not simply as a discipline concerned with recovering the past, but as an epistemological model of inner excavation. From this perspective, memory emerges as an active form of rewriting, while oblivion assumes a structural role, necessary for the development and transformation of a past that precedes us and for the representation of its forms.

The essay further explores the mythological dimension of memory through reference to the rivers Mnemosyne and Lethe, understood as complementary polarities that define both the human condition and the world itself, between permanence and erasure. This dialectic is then developed through the architectural concept of "type", according to the definitions proposed by Argan and Quatremère de Quincy, in which form is understood not as a fixed model, but as an open and generative structure capable of transforming over time through the interpretations offered by the project.

Within this theoretical framework, Álvaro Siza's Municipal Library of Viana do Castelo is analyzed as an emblematic case study. The building does not reproduce historical typologies in a mimetic manner; rather, it critically reactivates them through processes of subtraction and reinterpretation. Elements such as the suspended volume, the central void, and the modulation of natural light translate into built form the tension between memory and oblivion: memory manifests itself as reinterpreted stratification, while oblivion operates as a formal reduction necessary to the clarity of the project.

The relationship with the fluvial context and with Fernando Távora's urban plan further highlights a conception of architecture as a relational device, in which the landscape is not an object of representation but an active projective structure. Light assumes a central role as a temporal element capable of continuously transforming the perception of space. Siza's architecture is thus interpreted as a form of inverse archaeology, in which the project does not preserve the past as such, but brings it back into the present through processes of selection, erasure, and transformation, configuring space as a dynamic field between memory, oblivion, and the experience of the present.

In una lettera scritta nel 1936 a Romain Rolland, Freud parla di un disturbo della memoria provato alla vista dell'Acropoli, come un senso di colpa nel vedere una realtà che la mente pensava esistesse solo nella fantasia. (Freud, 1979) Il Novecento ha riscoperto il mondo dell'archeologia, spostandolo in uno spazio interiore. Già nel 1864, Fëdor Dostoevskij, nel romanzo *Memorie dal sottosuolo*, anticipa di diversi anni il tema dell'inconscio freudiano, con un racconto inteso come flusso di coscienza, in cui è assente qualsiasi informazione sull'esterno. Freud lo teorizza nel testo *Gradiva* (1906), in cui proponeva un approccio analitico alla lettura del mondo interiore, come un'operazione immersiva. (Freud, 1977) Recupera un racconto dello scrittore Wilhelm Jensen in cui l'archeologo Norbert Hanold scopre, in un museo di Roma, un bassorilievo raffigurante una giovane donna nell'atto di muoversi: un piede tocca il suolo solo con la punta delle dita. Questa immagine di leggerezza produrrà nello studioso una serie di fantasie senza tempo. Il giovane e facoltoso archeologo si reca a Pompei per visualizzare il suo sogno in una esperienza "reale". Freud ha nutrito in vita una passione per l'archeologia, intesa come metafora di indagine e di analisi attraverso lo scavo e la rimozione. Sia la ricerca archeologica sia quella psicologica, in fondo, vivono di ricordi sepolti. Il mito diventa così un campo processuale, aperto e rinnovabile. Il passato si traduce in un'esperienza viva, ancora in grado di orientare il futuro. Il filosofo dell'inconscio amava contornarsi di questi reperti, con lo scopo di rammemorare un ricordo antico. Egli riuscì a mettere in salvo questo museo privato, quando dovette allontanarsi da Vienna in seguito all'occupazione nazista. Freud amava cambiare sia l'ordine sia la collocazione degli oggetti, per ricordare e ricordarci che la memoria non è un luogo statico, ma un percorso in costante divenire, come un processo creativo. Il passato diventa, di conseguenza, in questa fase della storia del Novecento, un campo necessariamente interpretativo. Agli albori del secolo, mentre le macchine industriali stavano modificando la natura della città e del territorio, gli architetti intravedevano nei percorsi del tempo antico la possibilità di comprendere la loro stessa inclinazione.

Ma la memoria è intimamente diversa dal passato, in quanto essa si colora del presente, vive e rammaglia le esperienze, le riscrive per poter esistere, per poter ancora raccontare. Il passato, in quanto tale, mostra invece ciò che è stato, il tempo che ha attraversato, ciò che inesorabilmente è scomparso.

La memoria interroga il tempo, lo richiama a se stessa come un pressante bisogno di ridefinizione. Il *mythos* da sempre è stato un ambiente polivalente, sempre nuovo, che si caratterizza per una straordinaria capacità di acquistare nuovi sensi al variare del tempo e della sua stessa coscienza. Károly Kerényi ci ricorda che in quello greco esistevano due fiumi, posti uno vicino all'altro, la sorgente di *Mnemosine*, tempio del ricordo, e la casa di *Lete*, ossia lo spazio della dimenticanza. Sono le due strutture principali, quelle della Memoria e dell'Oblio, che, insieme a *Kronos* (tempo cronologico) e *Kairos* (tempo psicologico), definiscono la geografia di un individuo.

Il primo è un tempo sequenziale e quantitativo, il secondo mentale e indeterminato, come qualcosa che sta in mezzo. (Kerényi, 1963) I fiumi raccontavano la dimensione della vita e della morte. Si contrapponevano per dimostrare questa intima battaglia del soggetto, la complessità dell'esistenza, combattuta tra queste due istanze, come due facce della stessa medaglia. Ancora oggi il progetto si rivolge ai temi del ricordo e della dimenticanza, alla nostra capacità di tenere in vita la memoria e di rinnovarla.

Se pensiamo al Novecento, scopriamo che l'attitudine a guardare al passato, alla storia dei luoghi, risente, nei poeti e negli artisti, di tutta la problematicità che derivava loro dal tempo che stavano vivendo. La storia, intesa come un'esperienza viva, che raccoglie le inquietudini di tutti gli individui, non può essere concepita come un processo selettivo e autarchico del potere. È innanzitutto presente, memoria di cose non finite e non concluse, e raccoglie i temi universali dell'alterità e del molteplice. L'archeologia, come processo di scavo per riportare in luce le tracce del passato, è un atto di perdita; nel togliere si eliminano gli strati per evidenziare quelli più profondi. Quest'archeologia si è spostata dal mondo esterno per entrare in quello interiore del soggetto.

Se entriamo nella fenomenologia del problema, archeologia significa affrontare il legame con il tempo e con lo spazio. Questi non vivono in rapporti di prossimità, non si relazionano con il contingente, ma invocano una distanza, un tempo mentale che ci riporta indietro, verso memorie sedimentate, verso spazi in parte conosciuti e in parte da esplorare. Possiamo individuare l'archeologia dello scavo, di un territorio primitivo, di un monolite compatto, di una materia imponente ed erosa. Sono archeologie perché immediatamente instaurano un rapporto dialettico tra tempo, luogo e spazio, opposte alla cultura dell'omogeneità. Tali progetti rievocano una sospensione tra ciò che è arcaico e ciò che offre una prospettiva per il futuro. Il luogo destinato alla memoria, a perpetuare la continuità delle azioni dell'uomo, nasce agli albori come iscrizione delle tracce: le prime erano quelle dei segni incisi sulla roccia e dei simboli apotropaici delle caverne; successivamente, quando le società stabilirono che si potesse catalogare il sapere, comparvero quelle scritte attraverso grafemi. La scrittura ha rappresentato lo spazio del ricordo, quando il tempo, per la prima volta, è stato formalizzato in un messaggio trascrivibile a futura memoria. I templi, i palazzi e le biblioteche, a partire dal III e dal II millennio a. C., rappresentano nella cultura mesopotamica – come ricorda Virgilio Vercelloni in *Cronologia del museo* – le prime forme di protomusei, luoghi in cui si inizia a conservare e comunicare il sapere.

L'origine della parola "museo" si attribuisce alla rivoluzione innescata da Tolomeo II Filadelfo, il quale fece erigere nel III secolo a. C. un *mouseion* ad Alessandria d'Egitto, dedicato alle muse, che comprendeva una vastissima biblioteca e una raccolta di opere d'arte e oggetti prodotti dalla tecnica e dalla scienza. (Vercelloni, 2007) Frances Amelia Yates nel 1966 pubblica *The Art of Memory*, nel quale rilegge i meccanismi



Fig. 2 , Fig. 3
Álvaro Siza, Biblioteca Municipale, Viana do Castelo, 2008, foto esterna.
 © Fernando Guerra / FG+SG.

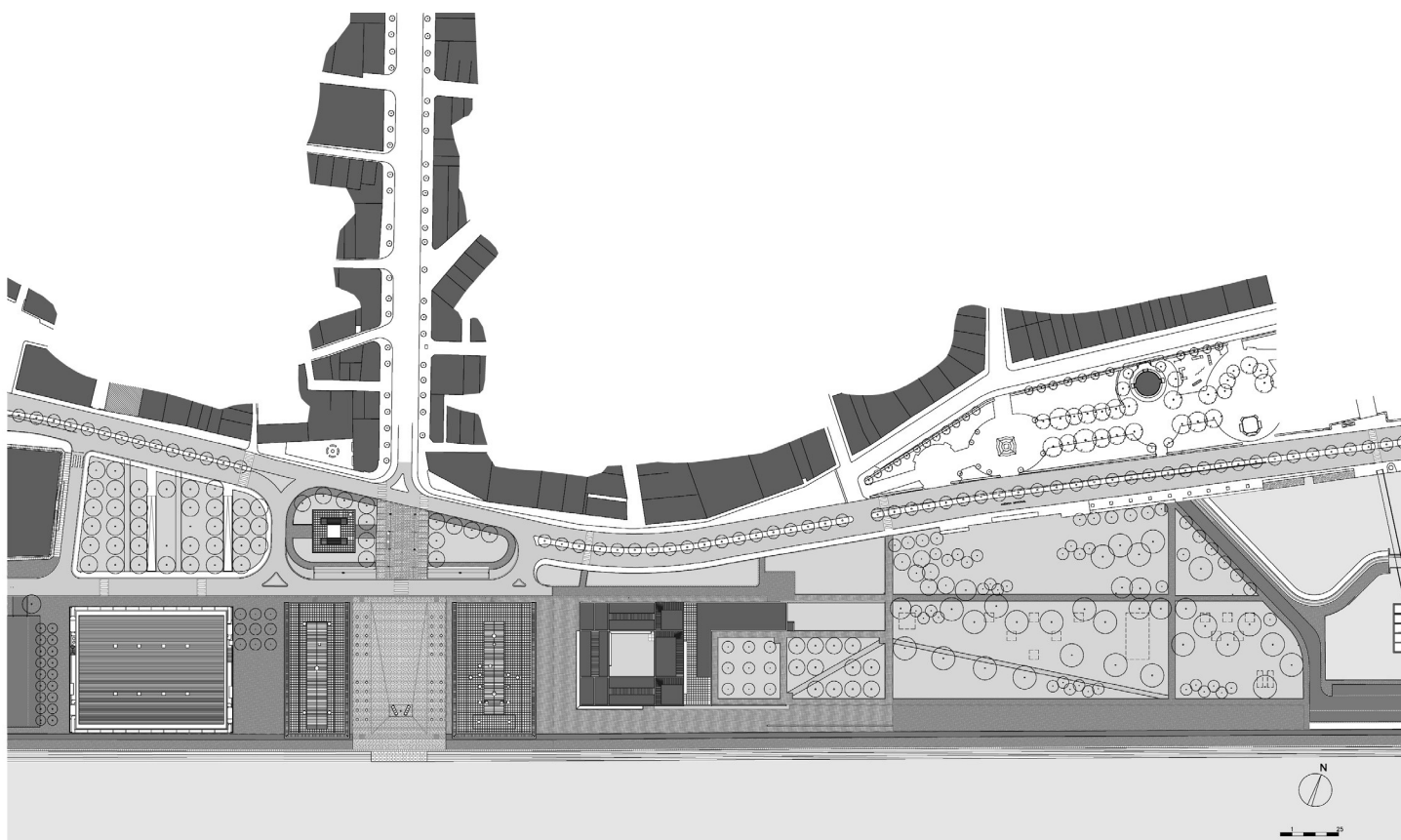
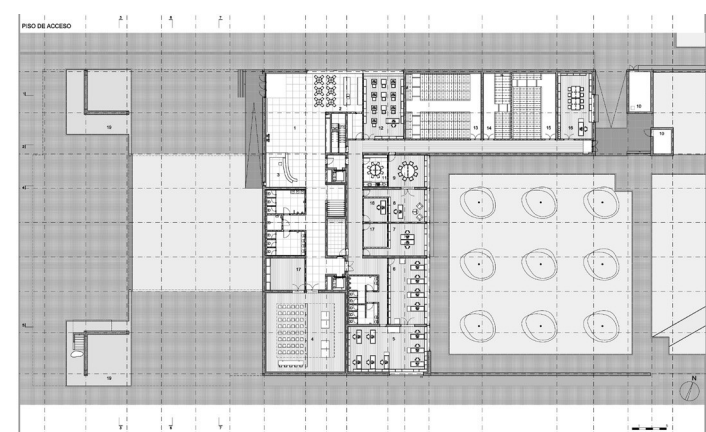
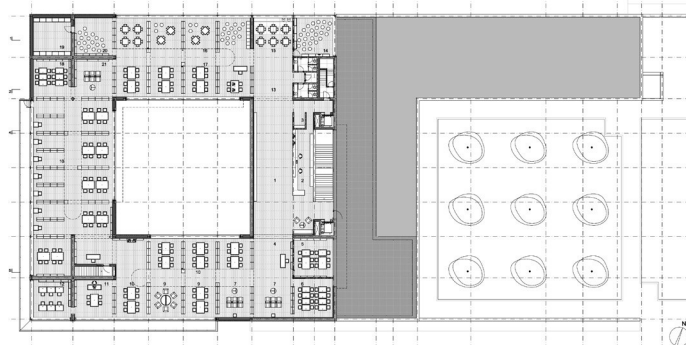
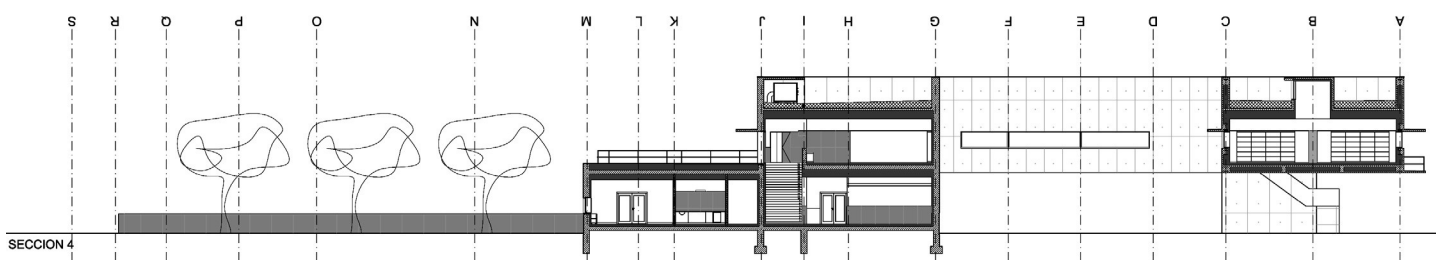


Fig. 4 Álvaro Siza, Biblioteca Municipal, Viana do Castelo, 2008, planimetria generale. © Archivio Álvaro Siza (prima del 2014).

Fig. 5 Álvaro Siza, Biblioteca Municipal, Viana do Castelo, 2008, pianta piano terra. © Archivio Álvaro Siza (prima del 2014).

Fig. 6 Álvaro Siza, Biblioteca Municipal, Viana do Castelo, 2008, pianta primo piano. © Archivio Álvaro Siza (prima del 2014).

Fig. 7 Álvaro Siza, Biblioteca Municipal, Viana do Castelo, 2008, sezione. © Archivio Álvaro Siza (prima del 2014).

Fig. 8 Álvaro Siza, Biblioteca Municipal, Viana do Castelo, 2008, schizzo. © Archivio Álvaro Siza (prima del 2014).

Fig. 9 Álvaro Siza, Biblioteca Municipal, Viana do Castelo, 2008, modello. © Archivio Álvaro Siza (prima del 2014).

di memoria, spesso occulti, come il *Teatro della memoria* di Giulio Camillo, pensato nel XVI secolo come modello di una costruzione mnemonica ideale, che aveva l'intento di raccogliere e sintetizzare tutto lo scibile umano. Nel Cinquecento nasce un modo di interpretare la memoria come *teatro*. Camillo aveva pensato questo luogo come un dispositivo universale. Era stato ideato, secondo alcuni critici, mediante i sette ordini vitruviani, in grado di incasellare tutto il sapere in una griglia di quarantanove caselle, ognuna delle quali appartenente a una divinità, secondo i dettami della mnemotecnica. Era il filone in cui confluivano concezioni cabalistiche legate all'astrologia e alla numerologia. In questa fase riappaiono con forza le ragioni ideali platoniche e la conoscenza entra in una sfera complessa, in grado di creare un museo universale. Manlio Brusatin fa notare che il Teatro di Camillo doveva essere uno spazio intrecciato: un misto di laboratorio e biblioteca. (Brusatin, 1982: 37-38, 47; Yates, 1972) È lo stesso Brusatin a pubblicare, in un'azione inversa, il volume *Arte dell'oblio*, legato non solo al mito di Lete, ma anche alle Grazie, di cui una andò in sposa a *Hýpnos*, dio del sonno, figlio della Notte e della Oscurità, figure legate alla bellezza fugace, alla dimensione del *dissolvere* e dello *sparire*, dello *sfumare* e dello *scolorire*. L'oblio diventa così, nell'indagine dello studioso, il luogo del divenire, di ciò che muore per rinascere, di un vuoto che sarà colmato da altri spazi. (Brusatin, 2000) Questa dimensione del ricordo e della dimenticanza è parte essenziale, strumentale e metodologica del lavoro di un architetto. Giulio Carlo Argan, in *Progetto e destino*, dedica un saggio di sette pagine, dense e cariche di rimandi: *Sul concetto di tipologia architettonica*. Lo storico e critico dell'arte è illuminante quando scrive:

«Una definizione molto precisa del tipo in architettura è quella data dal Quatremère de Quincy nel suo Dizionario storico: 'La parola 'tipo' non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente quanto l'idea di un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello... Il modello, inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il tipo è per contrario un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si rassomigliano punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo. [...] Il concetto della vaghezza o genericità del tipo [...] spiega anche la genesi, il modo di formarsi del tipo. Esso, ovviamente, non è mai formulato a priori, è sempre dedotto da una serie di esemplari'». (Argan, 1965: 76)

Quando il tipo incontra il progetto, spiega Carlos Martí Arís, il tema diventa complesso, perché la tipologia si innesta nella specificità del luogo in cui si insedia:

«Come il pensiero analogico concepisce il mondo quale trama di corrispondenze tra gli esseri che lo abitano, così l'idea di tipo stabilisce, nel territorio

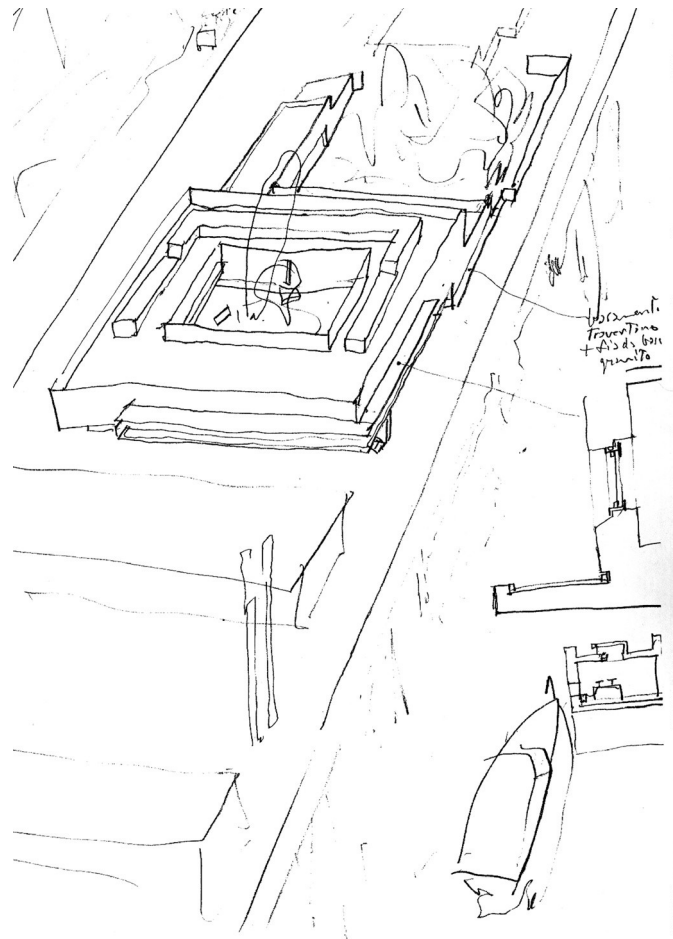
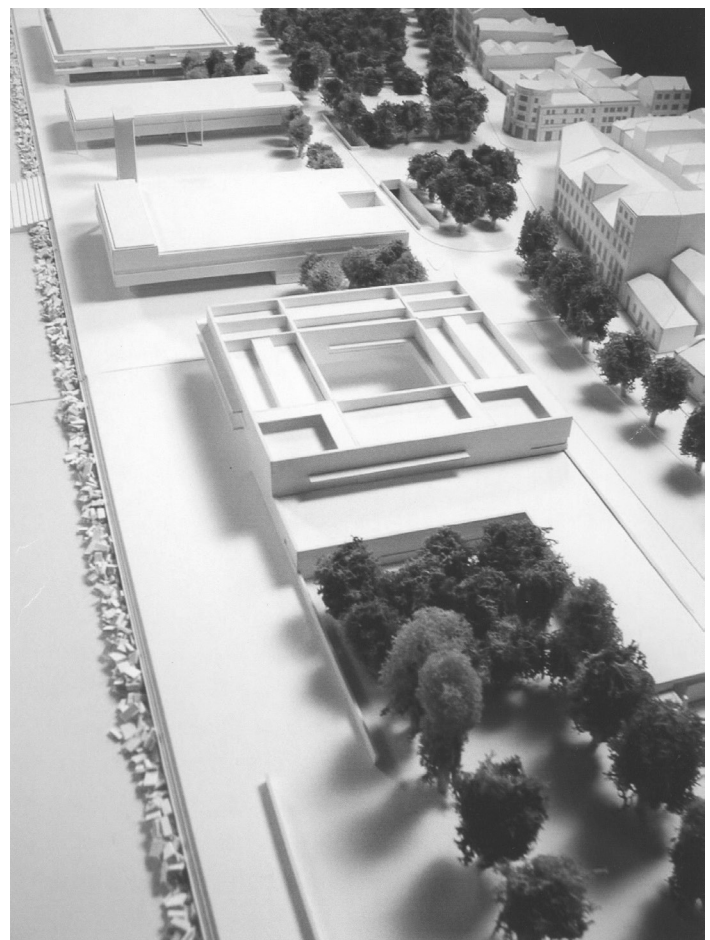




Fig. 10 Álvaro Siza, Biblioteca Municipale, Viana do Castelo, 2008, foto interna. © Fernando Guerra / FG+SG.

dell'architettura, un complesso di intense relazioni, per cui ogni opera è una realtà unica e allo stesso tempo una traduzione delle altre». (Martí Arís, 1993: 193)

È stato certamente Álvaro Siza a interpretare questa dimensione della memoria e dell'oblio, nella Biblioteca Municipale di Viana do Castelo (2008).

Dobbiamo ricordare un pensiero esemplare di Fernando Távora, utile per questa riflessione:

«Dimenticare è tanto importante quanto ricordare, sono funzioni fondamentali e complementari. Dimenticare è un modo per selezionare, dunque una forma del ricordo. Per progettare è necessario saper dimenticare, così come nella architettura come nella vita». (Esposito e Leoni, 2005: 23)

Siza per la Biblioteca opera in un sito fortemente caratterizzato dal Piano elaborato da Fernando Távora, con blocchi per uffici e la Piazza con il monumento alla Rivoluzione dei Garofani del 1974, ideata dallo stesso progettista.

Non solo: la presenza del fiume Lima porta Siza a ideare la biblioteca come uno spazio antico, una sorta di recinto sospeso dal suolo, un quadrato di quarantacinque metri di lato con

una corte di venti metri di lato; a questo si affianca un secondo volume portato a terra, un corpo a elle caratterizzato da un patio con un muro basso, che si apre alla vista del fiume e accoglie le aree di supporto tecnico, gli uffici amministrativi, le sale riunioni e gli archivi. Una struttura in acciaio prefabbricata consente di liberare lo spazio al piano terra, per creare una connessione visiva con il fiume Lima e risolvere, parallelamente, la grande luce tra i corpi portanti angolari, a forma di elle. Lo spazio della Biblioteca Municipale invoca, in fondo, le strutture dei palazzi rinascimentali, dettati da un sistema continuo di ambienti, o gli spazi monastici. Ma Siza comprende che il luogo, con la sua storia e la specificità legata alla cultura del fiume e della pesca, così centrale nell'identità di questo territorio caratteristico, doveva portare a una soluzione in cui lo spazio, pur facendo riferimento a modelli antichi, dovesse essere inteso come una struttura aperta, sospesa, cosicché il *riaffiorare* di una memoria, appartenente alla tradizione, fosse strutturato su un impianto innovativo e aderente alle richieste dal sito. La luce diventa così la vera materia narrativa di quest'opera. All'esterno l'intervento è trattato con pannelli di calcestruzzo bianco a vista, mentre il blocco strutturale prospiciente la linea d'acqua contiene il sistema delle scale che portano al piano della biblioteca. Il trattamento dello spazio è ottenuto tramite pavimenti lignei. Le librerie sono realizzate in legno, con un'altezza comoda per prendere i libri e tale da staccarsi dal solaio. Siza realizza dei tagli orizzontali, delle finestre ideate per creare un contatto visivo e costante con il fiume. Elabora, inoltre, un sistema articolato di lucernari dalle forme affusolate che rimandano a un'imbarcazione, con la luce che piove dall'alto mediante un sistema indiretto di illuminazione. La percezione che si prova all'interno è quella di trovarsi in uno spazio intimo, dalle misure domestiche, nonostante la funzione eminentemente pubblica.

Scriva Siza, in una riflessione sulle biblioteche:

«Mi piacciono le biblioteche antiche. Non sto pensando ai grandi episodi architettonici di questo tipo di edificio – la Laurenziana, Lubiana, Viipuri, Stoccolma, Coimbra Escorial; o alla biblioteca di Alessandria, o a quella di Costantinopoli, le uniche distrutte dal fuoco [...]. Penso alle biblioteche di tante università inglesi e americane, a quella di Barcellona, vicino alla cattedrale, a quelle piccolissime sale di lettura del giardino pubblico [...]. Mi piace l'ordine degli scaffali, le etichette di latta e le lampade individuali di bronzo e seta, anonime, intime; le scale da nave e gli stretti ballatoi in ferro, dove la ricerca di un libro è un viaggio – non esente da pericoli».

La biblioteca moderna ha perso questa atmosfera «quasi da soffitta e anche il valore simbolico [...]. Si è persa quell'atmosfera di luce dorata [...]. Tutto divenne pratico, ergonomico, igienico, codificato alla Neufert, illuminato uniformemente, allineato – scaffali come vagoni di un treno abbandonato». (Siza, 1999: 194-195) Sembra che Siza invochi quasi il mondo

antico sognato da Louis I. Kahn, alla ricerca dei significati legati alla cultura tanto scritta quanto relazionata alla memoria dei luoghi. Kahn sosteneva che progettare una biblioteca significava poter prendere un libro dall'ombra per poterlo leggere alla luce.

Questa riflessione è tesa a interpretare la memoria non come conservazione del passato, ma come processo dinamico, instabile e continuamente riscritto e riscrivibile. In questo senso, la memoria si oppone al passato: mentre il passato è ciò che è stato e non può essere modificato, la memoria è un campo attivo, che seleziona, trasforma e rielabora. Parallelamente, l'oblio non è solo perdita, ma una funzione necessaria a riallineare il presente con una memoria più arcaica.

La Biblioteca Municipale di Viana do Castelo di Álvaro Siza non rappresenta una citazione diretta di modelli storici, ma una loro riattivazione. L'edificio, come detto, richiama chiaramente tipologie antiche – il chiostro, il palazzo rinascimentale, lo spazio monastico – ma queste non vengono mai riprodotte fedelmente. Il riferimento è quello della biblioteca a sala di lettura centrale, uno schema tipologico in cui lo spazio principale è unitario, continuo e dominante rispetto agli altri ambienti. Qui però Siza lo trasforma: invece di una sala chiusa e compatta, introduce un vuoto centrale che organizza lo spazio e porta luce nel cuore dell'edificio. Così il piano terra si trasforma in una piazza coperta, tale che l'edificio non è solo un contenitore di libri, ma parte integrante della città. Siza rifiuta l'idea di un *archivio statico*. Qui entra in gioco il concetto di tipo descritto da Giulio Carlo Argan: inteso non come un modello da copiare, ma come una struttura aperta, capace di generare forme in relazione ai luoghi, in questo caso, in aderenza al paesaggio fluviale.

La geometria è astratta, ideale per costruire uno spazio pubblico, un territorio di attesa, di visione e di sospensione. Così l'oblio si pone come un campo problematico, nega per ritrovare le ragioni di un progetto. Siza sceglie la strada della chiarezza strutturale, di una spazialità essenziale, tra il volume, il cavo e la luce. In questo scarto, la memoria non si pone come imitazione, ma come trasformazione e invoca un mondo sommerso, archeologico, che nello scavo ricerca una dimensione anche mentale e interiore. Ma qui lo scavo è inverso, come un'azione di sottrazione che parte dal cielo, tramite tagli indiretti che introducono una luce riflessiva. Sono temi antichi quelli indagati dal maestro lusitano che, in virtù di questa solidità, rappresentano un basamento del pensiero contemporaneo. La materia scarna del cemento a vista, in questo corpo sospeso e ordinato, mostra un'autonomia e una aderenza al *territorio della città*. Qui l'archeologia entra in un territorio intimo, eroso, come una massa modellata e cava.

Il nostro tempo, attraverso la memoria, continua a parlarci di questa bellezza perduta: nel corpo modellato dell'architettura ritroviamo noi stessi, la nostra speranza, la nostra intima ricerca di equilibrio. Siza, in questo percorso di ritrovamento delle forme della storia, invoca un'archeologia che si rivolge tanto al suolo quanto al cielo.

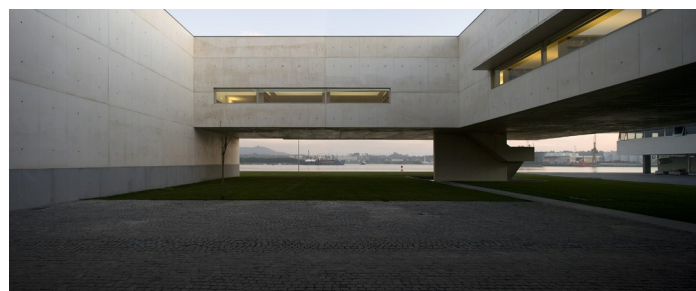


Fig. 11, Fig. 12 Álvaro Siza, Biblioteca Municipale, Viana do Castelo, 2008, foto esterna. © Fernando Guerra / FG+SG.

Riferimenti bibliografici

- Argan, G. C. (1965). «Sul concetto di tipologia architettonica». In Argan, G. C., *Progetto e destino*. Milano: Il Saggiatore, 75–81.
- Brusatin, M. (1982). «Theatrum Mundi Novissimi». In Brusatin, M., Prandi, A. (eds), *Aldo Rossi. Teatro del mondo*. Venezia: Cluva Libreria Editrice, 17–47.
- Brusatin, M. (2000). *Arte dell'oblio*. Torino: Einaudi.
- Esposito, A., Leoni, G. (2005). *Fernando Távora. Opera completa*. Milano: Electa.
- Freud, S. (1977). *Gradiva. Il delirio e i sogni nella "Gradiva" di Wilhelm Jensen*. Torino: Bollati Boringhieri [Freud, S. (1906). *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*].
- Freud, S. (1979). «Un disturbo della memoria sull'Acropoli: lettera aperta a Romain Rolland». In Freud, S., *Opere*, vol. XI. Torino: Bollati Boringhieri, 473–481. [Freud, S. (1936). «Brief an Romain Rolland. Eine Erinnerungsstörung auf der Akropolis»].
- Kerényi, K. (1963). *Gli dèi e gli eroi della Grecia. Il racconto del mito, la nascita delle civiltà*. Milano: Il Saggiatore.
- Martí Arís, C. (1993). «Tipo». In Semerani, L. (ed), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*. Faenza: Gruppo Editoriale Faenza Editrice.
- Siza, Á. (1999). *Scritti di architettura*. Milano: Skira.
- Vercelloni, V. (2007). *Cronologia del museo*. Milano: Jaca Book.
- Yates, F. A. (1972). *L'arte della memoria*, Tradotto dall'inglese da Albano Biondi. Torino: Einaudi [Yates, F. A. (1966). *The Art of Memory*. London: Routledge and Kegan Paul].

Antonello Marotta

Università degli Studi di Sassari
amarotta@uniss.it

LA STRATIFICAZIONE DEL VISIBILE: UN'ALTRA TOSCANA

Alessio Pagliai

A profound gap exists between the imagined Tuscany, built on the repetition of an idyllic, timeless iconography, and the reality of the places we inhabit daily. The photographic series collected here stems from an attempt to disrupt this reassuring view, turning the lens toward territories where the landscape becomes dense, layered, and at times contradictory.

The investigation focuses on incongruous landscapes: settings where human intervention has left structures, volumes, and infrastructure that disrupt the site's historical and formal continuity. Whether dealing with half-built reinforced-concrete frames, former industrial complexes encased in scaffolding, or overlapping architectural layers in Florence's urban peripheries, such as Rifredi and Careggi, each shot records the marks of an ongoing transformation accumulating across the territory.

No built element emerges from nothing; every form embeds itself into a web of pre-existences, altering their meaning. From this perspective, the work is not intended as a straightforward social critique, nor does it chase formal oddity for its own sake. Instead, it adopts the rigorous black-and-white of the 35mm format to shift perspective: bringing back into focus what visual habit and image saturation tend to render invisible. The photographed constructions – with their weathered materials, rigid geometries, and imposing presence – cease to be mere debris to be ignored and become recognizable again as documents of the present. Photography thus reawakens perception, showing that the landscape is never a tabula rasa, but a living palimpsest of material memories, abandoned uses, and friction between nature and artifice.

Framing these fragments is not an archival exercise: it means embracing the complexity of a territory that does not erase itself but adapts and endures. It invites us to look beyond the slick surface of the idealized image and recognize the real history of the places around us.



Paesaggio incongruo, campagna lucchese, 2025.



Paesaggio incongruo, Cementizia di Prato, Prato, 2025.



Florence Careggi neighbourhood, Palazzi via Cesalpino, Firenze, 2024



Florence Careggi neighbourhood, Stazione di Firenze Rifredi, Firenze, 2024.



Florence Careggi neighbourhood, Officina dismessa via Reginaldo Giuliani, Firenze, 2024.

Alessio Pagliai
info@alessiopagliai.it

ANAMNESI

ANTONIO UCCELLI

Università di Genova
antonio.uccelli@unige.it

Anamnesi, la raccolta di notizie, informazioni, segni, spesso perduti nel tempo e rievocati attraverso un processo di ricordo attivo, indotto dal medico che interroga il paziente o le persone che lo conoscono e gli vivono accanto. Fin dal *Corpus Hippocraticum* la memoria, μνήμη, quale presupposto del ricordo anamnestico, si basa nella pratica medica di far riemergere i ricordi del paziente e costruire l'anamnesi.

Boncompagno da Signa definisce la memoria come un glorioso e ammirevole dono di natura, per mezzo del quale rievochiamo le cose passate, abbracciamo le presenti e contempliamo le future, grazie alla loro somiglianza con le passate. (*Rhetorica novissima*, 1235, VIII.1.1) Il processo anamnestico si fonda quindi sulla capacità del medico, attraverso la comunicazione verbale, di indurre la rievocazione di fatti, segni talora recenti ma non raramente dimenticati, cui spesso non si è prestata attenzione e che per il paziente ed i suoi famigliari non hanno avuto alcun significato e talora non hanno rappresentato alcun segno di allarme.

«Senza dubbio non è facile per costoro conoscere a fondo (καταμαθεῖν) i loro stessi mali come nascano e cessino e quali cause li facciano crescere e diminuire, poiché sono dei profani, ma quando essi sono scoperti ed esposti da un altro diventa facile; infatti per ciascuno non si tratta che ricordare, ascoltando, quanto è capitato a loro stessi». (Ippocrate, *Vet. Med.*: 2.3)

L'anamnesi è pertanto un processo di elaborazione e di interpretazione di un narrato del paziente, spesso inconsapevole, che si fonde con l'analisi dei segni (semeiotica, dal verbo σημειώω, "osservare" o "esaminare i segni") e dei sintomi e permette la creazione di un'ipotesi medica da cui evolverà una diagnosi, una prognosi e talora una cura.

Ampliando liberamente il concetto introdotto da Ippocrate in ambito medico, l'anamnesi diventa l'arte di dare un significato al passato attraverso la paziente raccolta di informazioni, talora apparentemente non correlate con la natura stessa degli accadimenti osservati ed elaborare un'ipotesi di verità, di realtà talvolta completamente nuova rispetto al racconto emerso dalle nubi dell'inconscio e del passato (la diagnosi) e di costruire un progetto durevole (la prognosi) ed in grado di sconfiggere la malattia e la morte (la cura).

Sarà forse per la percezione fallace di un enorme potere salvifico che il medico talora manifesta superbia e tracotanza, l'*hýbris* (ὑβρις), che lo spinge ad elevarsi oltre la propria condizione mortale.

L'ARTE DELLA FUGA

Eduardo Rebulla

Stamattina all'alba l'isola era immersa nella nebbia e la visibilità ridotta a pochi metri. Uno schermo fumoso, saturo di umidità – vapore che precipita e si condensa. Tutto indistinto. La realtà e l'apparenza. La nebbia interposta fra l'occhio e le cose, e la nebbia celata dentro di me e dentro le cose. Tutto relativo e approssimativo. Bisognerebbe farsene una ragione e volare basso, alla maniera di Dedalo. Non per debolezza di carattere ma per l'errore che insidia ogni pensiero e ogni azione eccessiva, come Icaro sa bene, purtroppo. Umidità e umiltà. C'è sempre l'acqua dentro. C'è l'humus. E la sua consistenza fisica variabile: torba, anmoor, mor, moder, mull. Nomi che sono soltanto suoni, litania profana. Anche se. Anche se la tassonomia e la classificazione rappresentano una sfida alla complessità e al caos, un tentativo (dedalico) di ribellarsi al destino (icarico) della torre di Babele. Basta un passo di lato – o in profondità – per precipitare e perdersi. Nei mille rivoli. Nelle diecimila cose. Nella nebbia. Che nebbia è questa che avvolge l'isola? Da irraggiamento, da avvezione, da umidificazione?

Guido sposta lo sguardo verso l'angolo destro dello schermo e controlla l'ora. Meglio sbrigarsi. Inserisce la data nel file: 13 giugno, e lo salva fra gli Appunti del 2023. Li ha concepiti come un'agenda: di giorno in giorno e di anno in anno. Si fa di tutto per dimostrare di essere stati vivi. Rilegge le poche righe che ha scritto e si sente come uno che ancora una volta ha barato a un solitario. Non pubblica nulla da anni e quando qualcuno gli chiede se ha in cantiere un nuovo libro risponde sempre con la stessa formula: Sono guarito, se ci fosse per gli scrittori qualcosa di simile agli alcolisti anonimi potrei appuntarmi sul petto una medaglia: Non scrivo da cinque anni. Ogni volta che lo dice accenna un sorriso e fa spallucce. Una piccola esibizione dietro cui si celano due omissioni. La prima: che lui è stato davvero un alcolista e ha smesso di scrivere poco dopo avere smesso di bere – ma i suoi romanzi migliori, ci tiene a precisarlo, risalgono al periodo in cui non aveva sviluppato dipendenze dall'alcol. La seconda: che per tenere a bada la sua grafomania (e forse la sua dipendenza) ricorre agli appunti che va collezionando. Perché la scrittura sa anche essere questo: una medicina, un rimedio. Perfino quando è praticata in forma privata, senza sbocchi, senza lettori – un mare domestico nel perimetro del proprio studio.

A destinazione. Sua madre è morta da otto anni e lui ha ereditato la casa in cui è appena entrato e di cui sta aprendo le imposte per dare un po' d'aria: tutto uguale a prima, neppure un mobile è stato

cambiato di posto. Una casa inizi Novecento, in una palazzina Liberty. Una casa borghese (il populismo dell'Art Nouveau, l'ambizione di diventare il socialismo della bellezza, è stata solo un'illusione). Si dirige verso la camera da letto di lei, apre la porta e sbircia dentro fermandosi come sempre sulla soglia, nel punto di sospensione fra un prima e un dopo, fra un al di qua e un al di là. È un omaggio e una superstizione. O la persistenza di un rito: sua madre anziana che trascorreva molto tempo a letto e lui che, tornando dal giornale, si fermava lì a chiacchierare prima di andare su nella sua stanza, nella torretta.

Sale, dà un'occhiata, accende il computer ed esce in terrazza a controllare le piante. Era sua madre a badarci, adesso ha fatto installare un impianto di irrigazione e ha istruito Margherita, la donna che viene una volta la settimana per le pulizie, a togliere il secco e ripulire i vasi. Anche questo è un omaggio e una superstizione. Ci sono morti che non muoiono, morti la cui volontà resiste e si prolunga nel tempo. Aliti morti che i vivi continuano a respirare. Solo che, solo che – recita questa frase quasi canticchiando. Solo che da un paio di mesi qualcosa è cambiato: il volto di lei è in via di sparizione, come una foto che, ingrandita, si sgrana e si dissolve. Se cerca di ricordarlo, gli ritorna impreciso, confuso in una nebbia che disfa le linee di contorno (ancora l'acqua e la risacca dell'oblio). Da cosa dipende? Non certo dai meccanismi della dimenticanza passiva, quella riservata alle memorie che si frequentano poco. No, c'entrano sicuramente gli oscuri mediatori chimici di cui gli aveva parlato il professor Klein. Da anni è questo il cardine della sua ricerca: indagare le molecole specializzate nell'indurre l'oblio, un gruppo di proteine finalizzate a indebolire le connessioni neuronali e a facilitare i processi di dimenticanza attiva.

Sono qui a Mantova e aspetto Klein. Guardo le persone che passano, ognuno con il proprio carattere e la propria storia – la genetica e l'epigenetica. Mi domando se le diversitàentino davvero. Forse sì, ma solo da vicino, perché basta allontanarsi un po' per vederle svanire. Come nelle folle fotografate da Weegee sulla spiaggia di Coney Island nel 1940 o nelle serigrafie dal titolo Crowd realizzate da Andy Warhol agli inizi degli anni Sessanta: miriadi di esseri anonimi, addossati l'uno all'altro, esterni ed estranei all'occhio che li sta osservando – ora con la complicità feroce di Weegee, ora con l'indifferenza da entomologo di Warhol. Io e loro. Io sono io e io sono loro. Tutti uguali, solo piccole variazioni insignificanti. L'identità è un mito che si fa fatica a coltivare. È un impegno, un lavoro, a volte un'ostinazione – o un fanatismo. È questo l'inferno? Non lo so. Non-lo-so. Dico davvero. Non saprei come decifrare il desiderio di cambiamento che da qualche tempo mi pungola, l'idea di scegliere qualcuno dei passanti, cacciare via la sua anima e metterci la mia al suo posto. Fantasticherie da viaggiatore spaesato. Sogni a occhi aperti. Immaginare due perfetti sconosciuti che possano scambiarsi nomi e destini con la stessa

noncuranza di chi si scambia un berretto. Oppure un'agenzia specializzata in partenze che permetta di lasciarsi indietro non solo la città ma anche una parte del proprio passato. Per raggiungere una condizione che assomiglia a un cambio di abiti. Come in quella fotografia di Ugo Mulas scattata a New York nel 1964, presumibilmente all'interno di una stazione. Si vede in primo piano un pannello di legno a cui è appeso un cappello e poco più in basso, dritto come fosse retto da una gru, un trench (un soprabito da trincea, di quelli adatti a ogni circostanza) sotto cui si scorgono una giacca e un ombrello. Un'immagine che sembra un quadro di Magritte, ma che potrebbe essere l'essenza stessa del viaggiatore, di colui che è sospeso (e appeso), in transito, privo di identità. Ce lo conferma l'uomo che a destra, sullo sfondo, sta facendo il biglietto – anche lui con cappello scuro e trench di una tonalità diversa, meno luminosa. Anche lui su un ponte, nel passaggio fra l'essere e il non essere. E forse è lo stesso uomo che ha abitato il soprabito in primo piano e che solo ora è pronto a partire.

Se guarda oltre il computer, sulla parete di fronte, può vedere la riproduzione litografica di un quadro di Giorgio de Chirico, *Ritorno di Ulisse*: una stanza con un armadio, una sedia, una poltrona. Al centro, un tappeto schiumoso su cui naviga Ulisse, ai remi di una piccola barca. A destra, una porta socchiusa che ripropone il solito dilemma bidirezionale: via di entrata o via di fuga? Un dilemma che in realtà è solo un inganno. La rotta impressa alla barca è chiara: la forza propulsiva dei remi, con le piccole onde che si formano a prua e fuggono a poppa, è orientata verso l'angolo destro del tappeto schiumoso. In quel punto però l'acqua si increspa, si rivolta e sembra creare un ostacolo a chiunque voglia doppiare la porta e perdersi nell'oscurità del grande mondo. È il desiderio di fuga a comandare i remi? È davvero così? Oppure è soltanto l'illusione di Ulisse – costretto nel piccolo bacino domestico, dove il viaggio è diventato un comodo andirivieni carcerario?

C'è un raggio di sole che passa attraverso la finestra, penetra nella stanza e colpisce in pieno il quadro. Nonostante il pulviscolo in sospensione e la luminosità dorata che lo rende così simile al raggio della *conceptio per aurem* di tante Annunciazioni, non porta alcun messaggio speciale se non quello più esplicito e banale: fuori la giornata si è aperta. Guido mette in *standby* il computer, si alza e si sposta in terrazza, trascinando un po' la gamba destra per ridurre la trazione sulla ferita all'addome. Di notte è piovuto e le sdraio sono bagnate. Per scaricare il peso appoggia le mani sul muretto perimetrale e, a occhi chiusi, solleva il mento per sentire il tepore del sole sul viso. Abbiamo tutti bisogno di qualche conforto e, se non c'è nessuno disposto a offrircelo gratis – in virtù di una grazia, come qualsiasi dono – cerchiamo di procurarcelo, ognuno secondo le opportunità, nel modo immateriale in cui lo sta facendo Guido o, alle perse, andando dal barbiere a farci lavare i capelli pur di trovare qualcuno disposto ad accarezzarci la testa.

Dura poco però: c'è una nuvola in transito. Riapre gli occhi e la prima cosa che vede è un uomo sul balcone di fronte, al terzo piano. Le imposte sono aperte e quello tiene spostata la tenda per potersi affacciare all'aperto e fumare la pipa. Indossa una camicia di colore ruggine, ha capelli brizzolati, folti, basette lunghe – spunta solo in parte dalla tenda e si ripropone come un'altra figura dell'incertezza bidirezionale: non si capisce se vuole sottrarsi al buio che si addensa alle sue spalle, o se invece ha fretta di rientrarci. Si conoscono di vista. Guido gli fa un saluto con un cenno della testa e l'altro risponde alzando la mano (con la pipa). Formule di cortesia – e di distanziamento. È un insegnante di storia dell'arte, forse già in pensione, sposato con una donna dai capelli ramati che da giovane era delicata, di cera, e adesso sembra di marmo.

Traversare una strada per scappare di casa. Gli vorrebbe scrivere il verso di Pavese e farglielo atterrare accanto come un aeroplanino di carta. Un po' per gioco, un po' per crudeltà. In fondo, ognuno si sforza di spingere avanti la propria storia, a meno che. A meno che l'istinto di fuga non prenda il sopravvento. Ma non è semplice. Perché se l'obiettivo è davvero quello di scappare e far perdere le proprie tracce, allora bisogna rivolgersi a un professionista, a qualcuno come Mister Poof, un vero esperto in sparizioni. Uno che per molti anni ha fatto lo *skip tracer* e che a un certo punto è passato dalla parte opposta: anziché rintracciare le persone fuggite, ha deciso di aiutare le persone a fuggire, cancellando ogni indizio e depistando ogni possibile inseguitore. Chissà se da noi in Italia ci sono dei Mister Poof? Certo, si può supporre che non manchino. Bisogna solo informarsi e cercarli a tempo debito. Forse è di questo che racconta Mulas nella sua fotografia, di un uomo che vuole darsi alla fuga e segue delle istruzioni dettagliate in cui è prevista la mossa diversiva di abbandonare soprabito, giacca, cappello e ombrello in una stazione ferroviaria.

Intanto il suo dirimpettaio, il professore, ha fatto un passo indietro e si è ritirato nel buio della stanza. Guido si sforza di guardare in quella direzione e gli pare di cogliere una vaga persistenza del color ruggine. Una bava cromatica in dissolvenza – un'impronta labile del mondo fluttuante. Che forse si sta consumando fuori, a contatto col bianco della tenda, oppure si sta spegnendo dentro la sua testa, nel viaggio interstellare fra la retina e la corteccia visiva. Sono cose ardue da sperimentare e da spiegare – è questo il prezzo da pagare alla precaria linea d'orizzonte dei nostri sensi. Potremo mai liberarci da questi vincoli, da questi balbettii, «per scivolare e sgattaiolarsene via nel mondo reale»?

Adesso è in terrazza, con le luci spente, in una sera limpida, senza umidità. Il cielo è di un indaco che sfuma verso il blu intenso – una coltre densa, senza sfumature, senza nuvole, simile a una grande tela che potrebbe essere staccata dai cardini, arrotolata e conservata in soffitta. Giove brilla in alto di luce riflessa, Guido lo scruta e si perde. Pensa agli astronomi babilonesi, alla grande sfera celeste,

alle costellazioni dello zodiaco disegnate proprio a partire dal moto di Giove, pensa a Simon Marius che asseriva di avere descritto prima di Galilei le quattro lune di Giove (Ganimede, Io, Europa e Callisto), pensa alla missione della sonda Juice partita alla volta di Giove per stabilire se è vero che tre delle sue lune nascondono, sotto le superfici ghiacciate, oceani di acqua liquida. Sa che dovrebbe raggiungere Giove nel 2031, non sa invece, o non ricorda, che è stata lanciata il 14 aprile (2023). Ancora il 14 che questa volta rimbalza via lontano e sfiora Guido, ancora inconsapevole della sostanza magica di questo numero e del ruolo che gioca nel suo caso, vista la *repentina abruptio* in cui è incappato proprio il 14 di giugno alle ore 1.58 (1+5+8), quando è stato colpito da un proiettile all'addome. Guido che invece, poggiando una mano sulla ferita in cerca di sollievo, continua a fissare verso est la luminosità di Giove in transito nella costellazione dell'Ariete. Che sposta lo sguardo fino a incontrare le Pleiadi con le loro nubi di polvere cosmica. Che cerca Hamal, la regina dell'Ariete, ma non riesce a trovarla. È stanco e ha le palpebre pesanti e arrossate. E in un guizzo luminoso, prima di cedere al sonno, gli viene in mente la mail che gli ha inviato la donna del pullman: forse dovrei risponderle, pensa, ma non ora, lo farò dopo, quando avrò recuperato le forze. Si ricorda di Eli, dei fiori recisi e delle piccole morti, e la fa risorgere dal nulla. *Talita kum*.

Via Giorgio Jan è una via defilata e tranquilla nei pressi di Porta Venezia, alle spalle di corso Buenos Aires. È sceso dal taxi e si è ritrovato davanti a un'austera palazzina di tre piani, una costruzione degli anni Venti o Trenta, almeno a giudicare da alcuni elementi architettonici della facciata che facevano pensare al classicismo semplificato allora in voga. Al posto del portone in legno un cancello di ferro nero, a doppio battente, alto, con gli offendicula in cima. Ha controllato il numero civico: sì, il 14. Iniziava a imbrunire, la strada era solitaria, in penombra. Si sentiva stanco, insoddisfatto. Per quale motivo aveva inseguito l'amica di Eli e la sua accompagnatrice, cosa si aspettava di trovare, con quale obiettivo? Ha cercato sul telefono l'albergo più vicino e ha optato per lo Starhotels Ritz, a poche decine di metri.

Si è avviato, continuando a rimuginare. E se ad attirarlo fosse stato proprio il 14? È da qualche tempo che lo insegue. Da quando Eli in una sua lettera gli ha parlato di Johann Sebastian Bach, della sua ossessione per questo numero e del contrappunto numero 14, quello con cui si chiude o meglio, si interrompe, *L'arte della fuga*. Di colpo, all'età di sessantacinque anni, mentre era al lavoro, la mano di Bach abbandona il clavicembalo e lascia orfano lo spartito: *repentina abruptio*. Una delle figure del silenzio. Il più duraturo, definitivo. Come un fulmine. Per lui invece il 14 è stato una pausa o un presagio: il 14 giugno di un anno fa è stato ferito, il 14 settembre è ritornato a casa, e prima ancora, il 14 aprile del 2009, ha collezionato i suoi appunti su Klien e sul Letenox, il farmaco il cui compito

è quello di azzerare la memoria. E adesso lì, in via Jan, eccolo spuntare di nuovo sul confine incerto fra caso e... già, fra caso e che cosa? Che nome e che principio hanno le coincidenze che si ripetono con insistenza? Siamo noi a caricarle di un significato o sono loro a pretenderlo? Jung parlava di sincronicità, le chiamava coincidenze significative e le riteneva bagliori dell'*unus mundus*: lo schermo fumoso di un mondo virtuale dove tutto si compenetra, la realtà fisica e l'energia psichica. Un concetto vago. La nebbia che ci viene incontro – sempre, quando ci sforziamo di guardare nell'oltretutto. Una donna, che come lui si tirava appresso un trolley, lo ha superato lasciandosi dietro il rumore ritmico dei tacchi sul selciato. Cappotto blu al ginocchio, caviglia snella, capelli biondi legati alla nuca. L'ha riconosciuta subito: l'accompagnatrice. Ha superato la porta automatica ed è entrata nella hall, raggiungendo il desk un attimo prima di lui. Proprio come se esistesse davvero un'energia psichica capace di modificare in un modo non causale la realtà fisica.

Non si sentiva di uscire e ha cenato in albergo, scegliendo un tavolino che gli permettesse di osservare la hall. Non l'ha vista scendere, neppure più tardi quando, per temporeggiare, si è seduto su un divano a studiare un gruppo di turisti scesi da un pullman. Di che nazionalità erano? Che lingua parlavano? Ha cercato di captare qualche parola ma quelli che gli giungevano erano solo suoni vuoti, senza senso. Asemici – come le allucinate macchie d'inchiostro di Michaux, o le tracce segrete del lichene *Graphis scripta*, o i disegni di Enzo Patti che si sviluppano su un tessuto di segni ordinati e fingono una scrittura-non-scrittura, illeggibile e perciò infinita. Si è alzato e ha raggiunto l'ascensore. Un ultimo sguardo, in attesa della chiusura delle porte, e via. Chiusura e via – ci sono espressioni semplici che sembrano scolpite, conclusive, che annunciano una fine: il tempo che scade, l'orologio (o il cuore) che si ferma. Buonanotte, principe caro.

Revisori / Referees

Laura Arrighi, Architetto PhD, Genova
Carlo Battini, Università di Genova
Enrica Bistagnino, Università di Genova
Vittoria Bonini, Università di Genova
Francesco Burlando, Università di Genova
Elisabetta Canepa, Università di Genova
Maria Canepa, Università di Genova
Enrico Cicalò, Università degli Studi di Sassari
Edoardo Dotto, Università di Catania
Raffaella Fagnoni, Università IUAV di Venezia
Sara Favargiotti, Università di Trento
Davide Tommaso Ferrando, Libera Università di Bolzano
Massimo Ferrari, Politecnico di Milano
Guido Fiorato, Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova
Claudio Gambardella, Università della Campania Luigi Vanvitelli
Chiara Geroldi, Politecnico di Milano
Adriana Gherzi, Università di Genova
Santiago Gomes, Politecnico di Torino
Gaia Grossi, Architetto PhD, Genova
Antonio Lavarello, Architetto PhD, Genova
Isabel Leggiero, Università della Campania Luigi Vanvitelli
Gianni Lobosco, Università di Ferrara
Massimo Malagugini, Università di Genova
Fabio Manfredi, Università di Genova
Carlo Martino, Università degli Studi di Roma "La Sapienza"
Maria Carola Morozzo della Rocca, Università di Genova
Chiara Olivastri, Università di Genova
Anna Orlando, Storica dell'arte, Genova
Romolo Ottaviani, Architetto PhD, Roma
Anna Maria Parodi, Università di Genova
Federica Pompejano, Università di Genova
Gian Luca Porcile, Architetto PhD, Genova
Laura Pujia, Università degli Studi di Sassari
Ramona Quattrini, Università Politecnica delle Marche
Francesca Rocca, Università della Campania Luigi Vanvitelli
Ludovico Romagni, Università di Ascoli Piceno
Paola Sabbion, Università di Genova
Viviana Saitto, Università degli Studi di Napoli Federico II
Ruggero Torti, Università di Genova
Giorgia Tucci, Università di Genova
Clara Vite, Università di Genova
Ornella Zerlenga, Università della Campania Luigi Vanvitelli

GUD

Anàmnēsis (ἀνάμνησις)

Stefano Termanini Editore, giugno 2026

www.stefanotermaninieditore.it

Immagine di copertina

Koen Taselaar,

The Endless Question Of What Came

Before, The Cat House Or The Architect, Jacquard Woven, 245 x 170 cm, 2022.

Indice

- 01 **Nota editoriale**
- 02 **ANÀMNESIS. LA LEGGE DELL'ORIGINE**
Alessandro Canevari
- 12 **INFLUENCE AS HISTORICAL REPOSITIONING**
Amanda Reeser Lawrence
- 24 **OSSERVAZIONI SOPRA I FONDAMENTI DELL'ARCHITETTURA**
Marco Biraghi
- 32 **«NIHIL DICTUM QUIN PRIUS DICTUM»?**
LEON BATTISTA ALBERTI E IL PROBLEMA DELL'ORIGINALITÀ
Alberto Giorgio Cassani
- 40 **MISURA IL TUO PALLADIANESIMO GRATIS!**
Alessandro Bonini
- 42 **INVENZIONE. DAI "LUOGHI COMUNI" AL GENIO; E RITORNO**
Giovanni Galli
- 48 **L'ARCHITETTURA È MUSICA IMPROVVISATA**
Federico Boni
- 54 **DO YOU LIKE MATRIX?**
Francesca Belloni
- 62 **ORIGINE IN TRANSITO**
Giacomo Pala
- 70 **FANTASMI SENZA FISSA DIMORA**
Andrea Giuseppe Spinelli
- 72 **ORIGINI RETROATTIVE**
Christian Lepratti
- 78 **IL MONTAGGIO TIPOLOGICO E LA POTENZA DEL FALSO**
Diego Morabito
- 86 **IL TIPO NELLO SPAZIO LATENTE**
Paolo Bonvini
- 92 **PRATICHE DI MONTAGGIO**
PER UNA RI-CONOSCENZA DEL NOTO
Selene Barisione, Giulia Luchetta
- 100 **DOPO LA COMBINATORIA, C'È LA COMBINATORIA**
Elvio Manganaro
- 108 **LA LUCE E LO SPAZIO DELLA VITA**
Arduino Cantàfora
- 110 **L'OPERA DI ARCHITETTURA NEL LUOGO**
DELLA SUA RIPRODUCIBILITÀ CONCETTUALE
Antonio Lavarello
- 118 **IL LIBRO DELLE COPIE**
Valter Scelsi
- 124 **ARCHEOLOGIA DELLO SCAVO: TRA MNEMOSINE E LETE**
Antonello Marotta
- 132 **LA STRATIFICAZIONE DEL VISIBILE: UN'ALTRA TOSCANA**
Alessio Pagliai
- 138 **ANAMNESI**
Antonio Uccelli
- 140 **L'ARTE DELLA FUGA**
Eduardo Rebullà

ISSN 1720-075X



9 771720 075005

€ 25,00