

Ricanti. Prima dell'architettura e l'architettura prima. Germogli

EPOCHÈ DELL'ABITARE *Dalla capanna moderna alla città primitiva*

Paolo Imperatori

«Di fronte a casa mia stanno edificando la sede di una importante Università di lingue e comunicazione ma non mi sono sentito coinvolto e non ne capisco il progetto. Perché proprio lì?».

Domanda a un laureando in architettura: «Il tuo progetto di tesi riguarda un complesso di abitazioni economiche ma per quale motivo non avresti potuto progettare in alternativa delle case di lusso?». Risposta: «Le case di lusso non ci interessano».

(Interventi di giovani soci di Mechri)

Domanda del mio nipotino: «Se Dio ha creato il mondo chi ha creato Dio?»

(Testimonianza di Anna Porro Schiaffinati)

Lo svolgersi del lavoro dello scorso anno di Mechri, riassunto con il titolo *Textus - architettonica della verità pubblica*, ha affrontato in maniera radicale il tema del 'discorso': la lettura di Carlo Sini sui testi di Nietzsche è stata il preludio al recente seminario di filosofia il quale, come ben sappiamo, ha avuto come riferimento continuo la figura di una mappa: la *Tavola del grande shock*. Si potrebbe allusivamente considerare quest'ultima come una mappa digitale nel senso del termine latino 'digitus', disegnata con le dita animate del nostro maestro in una modalità molto più sensata di altre precise mappe virtuali. Essa proviene da una storia antica: presso la località di Bedolina in Val Camonica è possibile osservare, tra le celebri incisioni rupestri, una sorprendente mappa preistorica incisa su una grande roccia distesa sulla collina. La forma naturale della pietra istoriata imita, in scala ridotta, la conformazione dell'intero paesaggio circostante in modo tale che le immagini incise, anticamente colorate, si integrino con il proprio supporto: dopo migliaia di anni incredibilmente il fiume e le vallette sono ancora lì di fronte alla mappa!

Una delle grandi questioni poste dal nostro tempo è relativa alla crisi dei discorsi ontologici o tautologici legati alla cultura alfabetica i quali, soprattutto quando non sono incarnati nel mondo della vita, frammentano e iper-definiscono il vivente, di per sé indefinibile, pensando di fissare la trascrizione assoluta di una verità. Contro ogni facile relativismo la strada da percorrere per i nostri discorsi è da tempo alla ricerca di una mutevole e condivisa «vita della verità» (nota espressione utilizzata da Enzo Paci che compare nell'introduzione alla prima traduzione italiana della *Krisis* di Edmund Husserl nel 1961): le trame dei discorsi si intrecciano di continuo ed è difficile potersi osservare da un punto di vista (scientifico) esterno puramente oggettivo per capire, come insegna Heidegger, da chi «siamo parlati» attraverso i linguaggi.

Un'altra condizione di esistenza condivisa, segnalata dal seminario dello scorso anno (*Architetture Archivi Arche*), è quella di concepire lo svolgersi della vita in una unica città mondo indifferenziata, energeticamente autosufficiente, nella quale non è concepibile alcunché di ingovernabile così come gli architetti fiorentini di Superstudio progettarono sulla carta profeticamente alla fine degli anni 60.

Tommaso Di Dio, reinterpretando nel suo *ricanto* le premesse del suddetto seminario, ha individuato una superstizione contemporanea: credere in un perfetto pensiero intelligibile che possa permetterci lussuriosamente di «vederci vivere mentre viviamo». A tal proposito non è più possibile ignorare l'indagine, incredibilmente attuale, sui dispositivi e le strategie del «piacere-sapere» descritti mirabilmente da Michel Foucault nella sua *Volontà di sapere* (1977).

L'esempio scelto da Tommaso per chiarire questo discorso è stata l'analisi delle architetture di Le Corbusier (1887-1965) e Gio Ponti (1891-1979), passando per una testimonianza sul vitale carisma di Zaha Hadid (1950-2016). Seppur si tratti di architetti molto diversi non è difficile trovare un importante filo conduttore che li accomuna: l'utilizzo di un tracciato regolatore geometrico (di tipo euclideo o non) per definire un ente spaziale. Analizzando le opere dei tre progettisti si potrebbe supporre che spesso i tracciati

regolatori, nei migliori casi, sono delle dichiarazioni di intento superate dalla messa in pratica di un lavoro molteplice che trascende gli estetismi e le semplici competenze professionali. Il senso dell'abitare il *Cabanon*, vera e propria «capanna per le vacanze» realizzata per la moglie e se stesso da Le Corbusier in Costa Azzurra, disegnata internamente utilizzando lo strumento del Modulor (il più famoso dei moderni tracciati regolatori), non si esaurisce in una pregustazione estetica; come è noto tra l'altro l'architetto era spesso ospitato in cucina dal vicino albergatore il quale era anche un suo caro committente.

Per fare un altro esempio del passato i tracciati geometrici di un tempio greco sono spesso delle ricostruzioni parziali a posteriori, effetto e non causa del lavoro svolto nei secoli, risultato di minime attenzioni in loco come, per esempio, le complesse esperienze operative che permettono di percepire l'entasi delle colonne. La geometria euclidea proveniva da quel mondo e poté formalizzarsi anche grazie a differenti esigenze abitative: pensiamo per esempio al rito fondativo di stendere un gigantesco lenzuolo sul terreno, in scala al vero, con raffigurata la traccia della pianta del nuovo tempio, orientabile dalle mani dei fondatori.

«Il Modulor sono io», «L'architettura è un cristallo», «Ci sono 360 gradi perché attenersi a uno?». Questi sono alcuni enunciati utilizzati efficacemente come slogan dai tre illustri architetti citati come esempio ma sono da considerarsi anche come discorsi incompleti. La perfezione ontologica viene utilizzata come una particolare maschera e, continuando un gioco di citazioni, si possono riportare altre loro frasi celebri più complesse: «Il volo ci ha regalato gli occhi degli uccelli, un punto di vista prezioso per osservare tanto mondo tutto insieme e lo scempio che ne stiamo facendo», «Inseguo il sogno di una casa vivente, versatile, silente», «Un design brillante beneficerà sempre del contributo degli altri».

In una bellissima lezione presso il Politecnico di Milano il grande fotografo Giovanni Chiaramonte (1945-2023) spiegò, con la sua consueta efficacia mimico-discorsiva, il proprio lavoro sulla famosa Villa Planchart a Caracas (1953-57) di Gio Ponti. All'interno di una rigorosa sequenza di scatti Chiaramonte si trovò a seguire un ipnotico rimando tra geometrie perfette e messa in scena di opere d'arte e oggetti di arredo in seguito al quale la presenza incombente della città foresta del Venezuela fu sentita dal fotografo come un di troppo esteticamente ingovernabile. In questo caso la peculiare «etica della scrittura» si è incarnata tramite l'utilizzo dello strumento fotografico, in genere utilizzato da molti di noi superficialmente, capace di mettere in luce delle contraddizioni feconde legate all'abitare.

Ci fu un tempo in cui la figura dello scienziato inventore e quella del fotografo coincisero: William Henry Fox Talbot (1800-1877) si presenta agli albori della storia della fotografia quando ancora non esisteva la figura del fotografo. La sua celebre sequenza di immagini *The Pencil of Nature* (1844-1846) costituisce forse un primo esempio di scrittura diretta della natura sulla natura («è il mondo che guarda il mondo» come scrisse Italo Calvino) in quanto i fotogrammi, non ancora vere e proprie fotografie, vengono realizzati, sulle tracce degli antichi erbolari, appoggiando su un supporto di carta sensibile, appositamente inventato e esposto alla luce, dei reperti vegetali, in genere foglie e piccole piante per loro conformazione attraversati dalla luce. Lo sviluppo e il fissaggio avvenuto da parte del chimico-fotografo vengono considerati come reagenti naturali, i quali non vengono ostacolati esteticamente in alcun modo da parte dell'uomo che tuttavia li utilizza come scoperta scientifica. Lo stupore provocato dalla visione di quelle tracce speculari in negativo sembrò trascendere la sofisticata realizzazione tecnica, nata all'epoca da una grandissima competizione internazionale su chi per primo riuscisse a fissare su un supporto stabile le immagini fotografiche realizzate nella antica *camera obscura* o addirittura senza di essa. La naturalezza del fenomeno si fuse con l'innovazione tecnologica del progresso scientifico ma la memoria storica a volte è corta e ben presto nessuno più si sarebbe stupito di vedere una stampa fotografica, tuttavia ancora oggi è grande l'ammirazione di chi vede apparire l'immagine latente all'interno di una tradizionale camera oscura (seppur cambiando di supporto essa è presente anche delle odierne fotocamere digitali).

In questo contesto Carlo Sini ci ha invitato a non considerare come un enunciato assoluto l'affermazione in realtà falsa che «gli esseri umani hanno modificato la natura»; si potrebbe piuttosto dire meglio che la comparsa degli esseri umani ha costituito una novità nella relazione con l'ambiente.

Nel dialogo con Gabriele Pasqui pubblicato nel bellissimo libro sullo *Lo spazio urbano e i destini dell'abitare* (2020) si cita nel titolo la celebre risposta di Socrate nel Fedro che recita: «Perché gli alberi non rispondono». Come è stato fatto notare il discorso sotteso a questo dialogo platonico non sarebbe stato possibile senza l'esistenza nella Grecia del V secolo a.C. di una Polis, intesa come realtà urbana alfabetizzata, all'interno della quale fu possibile chiedersi: «esiste un luogo disabitato fuori dalla città capace di accogliere i discorsi che facciamo qui, ora?». D'altro canto era proprio verso luoghi in gran parte sconosciuti che gli antenati greci si erano diretti per fondare nuove colonie.

Più a fondo ci si ritrae nell'equivoco di una natura incontaminata tanto più risultano chiari i discorsi uditi dai nostri maestri: come nel racconto di Nietzsche trascritto in una delle conferenze *Sull'avvenire delle*

nostre scuole (1872) in cui un giovane filosofo, scappato dalle festosità della propria Accademia, si inoltra nella foresta vicina ad ascoltare di nascosto, tra gli alberi come sottofondo, i discorsi privati del proprio vecchio professore. Un discorso condiviso che possa vivere in differenti anime e trasformarsi ha sempre avuto bisogno di definire un proprio spazio: l'architettonica della verità pubblica è in cerca di un luogo fecondo e ospitale che potremmo definire come una «casa comune».

Da dove viene il fare le case degli architetti? Come potremmo intenderci quando diciamo 'città', cosa sta dietro questa parola o, meglio, cosa siamo pronti a fare quando diciamo, leggiamo, scriviamo, disegniamo una città? Questa via urbana verso la vita della verità potrà essere feconda e manifestare una certa «ubertosità» come ci insegna Rossella Fabbrichesi.

Molti studiosi hanno affrontato il tema urbano attraverso l'osservazione archeologica sulle descrizioni di città così come sono comparse nella storia come, ad esempio, Lewis Mumford nei volumi della sua opera *La città nella storia* (1961), strenuamente alla ricerca di un leitmotiv comune a tutte le epoche. Il mito più volte citato a partire da Vitruvio della capanna primitiva come origine dell'architettura in questo senso è anche il mito della città occidentale, il quale rende possibile la distinzione radicale tra uno spazio interno e uno spazio esterno per cui una moltitudine di persone ha potuto varcare questa soglia che oggi definiremmo del 'cittadino' (il quale può comprendere, contrariamente a un 'selvaggio', che cosa è una 'capanna isolata').

Cosa c'era prima dell'architettura? In Occidente è una domanda che contiene in sé il presupposto di una architettura della città: Max Weber nel suo libro incompiuto *La città* mise in crisi la pertinenza dell'utilizzo della parola 'città' in particolar modo ad esempio in Cina e in Giappone prima della loro moderna occidentalizzazione quando non esistevano i concetti di «comunità civica» e «statuto del cittadino». Tutt'oggi, d'altronde, quest'ultimi sono concetti difficilmente traducibili e dagli effetti pratici differenti a seconda delle culture in cui agiscono. Tuttavia il fare luce su ciò che è rimasto delle energie, le contingenze, il senso dei riti, le necessità pratiche che costituiscono le premesse di ciò che successivamente fu definito città è un compito ancora tutto da realizzare. Non si tratta di voler rievocare una vita necessariamente scomparsa attraverso la dimostrazione di studi scientifici ritenuti veri da sempre, ma si tratta di rendere vere nei nostri discorsi le differenti tracce rimaste degli albori dell'umanità utilizzando tutti i mezzi possibili (tra i quali naturalmente i metodi e gli strumenti scientifici). Come noto, al termine della propria vita Max Weber pronunciò la seguente frase, banale se interpretata prettamente nel suo significato formale: «ciò che è vero è la verità».

Lo storico Joseph Rykwert in un suo saggio sull'architetto trattatista Gottfried Semper (1803-1879) contrappone due atteggiamenti opposti rispetto al tema dell'abitare primitivo. All'inizio del saggio si racconta l'episodio della scoperta delle incisioni rupestri nelle grotte di Altamira, avvenuto in seguito allo stupore di una bambina di cinque anni la quale, guardando in alto al loro interno, riconobbe miracolosamente delle figure disegnate. Tali figure erano state sotto gli occhi degli esploratori per secoli in un luogo già conosciuto come sito archeologico ricco di oggetti (a loro volta scolpiti e decorati) utilizzati da popolazioni di epoche antiche. Il noto lavoro dello studioso Gottfried Semper sulla riscoperta di una concettualità pratico-espressiva del costruire storico viene contrapposto da Rykwert alla rivelazione fenomenologica, rappresentata dall'innocenza di una fanciulla la quale sa vedere con uno sguardo inusuale ciò che gli adulti non vedono. L'abitare primitivo dello stupore in questo episodio testimonierebbe un effetto istintivo mentre invece la sublime intellettualizzazione dello studioso sarebbe in grado di descrivere una causa razionale: in realtà la ragione logica, come sappiamo a Mechrì, non sorge in astratto ma è l'esito di una esperienza condivisa e probabilmente anche nella fanciulla potrebbe essere passato qualcosa di importante in seguito al lavoro di una comunità in un'epoca che stava mutando.

In un modo simile l'estremo interesse per l'«architettura spontanea», tutt'ora in voga, che fu ben rappresentato nel fondamentale volume *Architecture without Architects* (1964) di Bernard Rudofsky, contiene in parte un giudizio a posteriori assimilabile all'«errore ereditario dei filosofi» di «partire dagli uomini attuali e di credere di giungere alla mèta mediante l'analisi di quelli» (F. Nietzsche, in *Umano troppo umano*).

I temi del 'resto', della 'memoria', dell'«archivio» ci hanno sospinto attraverso Mechrì verso studi operativi concreti che partono sempre da una peculiare soggettività che si relaziona con una comunità; immaginarsi i primordi del vivere sociale è una suggestione che ricerca un luogo del passato in cui non siamo mai stati e costituisce un luogo del presente capace di ospitare e dare un senso ai nostri desideri; realizzando forse da adulti i sogni della nostra infanzia, appena uscita dalla soglia dell'essere vivente che diventa essere umano abitante.

L'architettura del Rinascimento, del Barocco o di altre epoche fu riconosciuta come tale da culture successive. Molte facciate di chiese rinascimentali, spesso ricostruite inglobando le tracce di edifici

precedenti, rimasero incompiute o mai progettate; si potrebbe affermare il contrario, ad esempio, per il periodo barocco in cui la visibilità urbana esterna possedeva una differente valenza politica sicché spesso troviamo facciate barocche di chiese più antiche valorizzate da piccoli ma essenziali interventi urbanistici che costituirono una nuova centralità urbana. I grandi cambiamenti spesso non vengono dichiarati o compaiono lentamente più tardi come una immagine latente della storia. La splendida «Autobiografia scientifica» dell'architetto Aldo Rossi (1931-1997) non è che la continua riscoperta di questi aspetti che fanno parte dell'architettura della città.

In un suo recente intervento Florinda Cambria, descrivendo la nascita del Presepe vivente, ha indicato l'esempio abitativo anomalo di San Francesco il quale, più di una volta, si rifiutò di essere ospitato in una lussuosa capanna ma preferì abitare un luogo aperto al mondo. Se mai Francesco abitò una capanna di sicuro questa non fu la sua casa ma un luogo che sarebbe diventato semmai il germoglio di una comunità, infatti ogni convento francescano è formato da una complessità di relazioni e attività sviluppatasi in epoche successive: esso è fatto di cellule abitative, funzioni comunitarie, luoghi di culto, biblioteche, orti, laboratori tenuti insieme da spazi di relazione indefiniti. Laddove andiamo a cercare i primordi della fondazione di un convento francescano il primo giaciglio coincide con un luogo cosiddetto naturale il quale è stato letteralmente scolpito dal corpo vivente e operante del Santo. Il convento francescano de La Verna ne costituisce un esempio mirabile: esso non è semplicemente situato su una montagna ma ne è parte costitutiva e ci fornisce paradossalmente l'esempio più calzante per descrivere il concetto germinale di città universale più che di villaggio. Leggermente più basso e decentrato rispetto alla sommità del massiccio roccioso de La Verna il complesso del convento ne simboleggia il contraltare laico, in quanto la montagna è sacra così come sacri sono tutti i luoghi preesistenti: la grotta giaciglio del Santo, il masso a sbalzo che si ferma sotto un dirupo, lo scoglio del precipizio come luogo della malvagia tentazione, ecc. Si parla di luoghi preesistenti e non di luoghi naturali in sé in quanto è l'abitare che definisce un luogo; bisogna essere già immersi in un habitus per riconoscerlo. È la Natura che parla? Michelangelo, nato a Caprese sul versante opposto de La Verna, sviluppò una sensibilità affine nel proprio lavoro: pensiamo alla sofferta scelta dei marmi di cava per le proprie sculture. Chi è l'architetto della Verna? Sarebbe bello dire San Francesco ma forse il Santo non sarebbe stato d'accordo. Il convento crebbe dopo la sua fondazione e soprattutto ogni intervento successivo diede un senso differente allo stesso rito di fondazione: la vita del Santo sarebbe divenuta agiografia letteralmente scolpita e edificata. Per mano di innumerevoli autori progettisti che si sono succeduti nella storia, la piccola comunità di San Francesco non è divenuta una città ma costituisce una particolare architettura che trae senso all'interno della comunità allargata francescana. La Verna non è un luogo per tutti ma non è neanche solo un luogo di pellegrinaggio bensì costituisce un unicum che si apre al mondo nel proprio rinchiudersi e nella rinuncia a matematiche espansioni.

Il grande architetto americano Louis Kahn (1901-1974), dovendo introdurre una esercitazione di progetto ai propri studenti riguardo la costruzione di un monastero, propose di impostare il discorso su che cosa si intendesse per monastero, ipotizzando che fino ad allora non fosse mai stato costruito alcun monastero, arrivando alla condivisione di alcune figure come 'corte, cortile, chiostro'. Queste ultime furono intese non come tipologie costruttive ma come dimore, modalità di stare insieme, declinabili in infinite forme dinamiche. L'attitudine a indagare sulla genealogia del proprio lavoro portava lo stesso Kahn a immaginarsi alcune interviste impossibili rivolte alle singolarità costruttive; si riporta qui un esempio: «Che cosa ti piace, mattone?», il mattone mi risponderebbe: «Mi piace un arco».

Cosa è possibile portarsi a casa affrontando simili discorsi, in che modo possiamo intendere «la natura operante come figura del discorso?». Abitiamo luoghi spesso caotici nei quali il termine di città è riduttivo tanta è la loro dispersione: non c'è più soluzione di continuità tra città, campagna, paese, montagna. Tuttavia è proprio nella città che in occidente si sono poste le basi della nostra cultura: l'intervento su di essa è potenzialmente fecondo di positivi cambiamenti per un'intera comunità e i suoi ospiti. Non si tratta di dare adito ai fenomeni della speculazione edilizia così ben descritta dall'omonimo racconto di Italo Calvino ma ogni individuo dovrebbe, almeno una volta nella sua vita come propose Husserl, «fare Epochè», sospendere il giudizio sulla città, seguendo l'esempio del simpatico personaggio calviniano Marcovaldo, cercando di capire da dove provengono i nostri discorsi su di essa poiché essi si manifestano inevitabilmente in una casa comune.

Non si dovrebbe mai dimenticare che l'emozione che continuano a provare molti giovani studenti di fronte a una visita, spesso con una brava guida, di un luogo di interesse architettonico, oppure lo scalpore che provocarono le avanguardie storiche (ad esempio il Razionalismo in architettura) costituiscono delle tracce che prima o poi ritornano. Naturalmente dovremmo essere consapevoli che i termini 'emozione', 'stupore', ecc. non riescono a esaurire un discorso fecondo sulle loro cause, soprattutto nei casi in cui l'utilizzo di

questi termini diventa abitudine e non abito di ricerca.

Operare in una città non significa fare tabula rasa e ripartire da un seppur complesso ente spaziale, semmai è andare alla ricerca di un inizio già presente sotto le vesti di una rovina, di un inciampo come disse Cristina Bianchetti che in qualche modo ci parla mostrandoci un habitus, consapevoli che il nostro compito impervio è simile al viaggiare con una «valigia senza manico», termine coniato dal grande progettista Enzo Mari ossessionato dall'uso ubiquo della parola-valigia 'Design'.

Si potrebbe fare l'esercizio di osservare, in una città apparentemente statica, le modificazioni funzionali dei piani su strada degli edifici, l'arredo delle terrazze, le ristrutturazioni, le demolizioni, l'apertura di una nuova via, la comparsa di un campetto spontaneo tra gli spazi di risulta per rendersi conto che non è vero che i destini della città sono stati già decisi, semmai sono sempre in una mutevole relazione che viene dal basso.

Prendendo come esempio la città di Milano la questione del destino della stadio di San Siro (stiamo parlando dell'edificio più visitato della città, solo come Museo, insieme al Duomo) è strettamente legata al discorso comune su di esso: nonostante sia stato tutelato dalla Sovrintendenza per i Beni Architettonici e Ambientali la sua considerazione è controversa. Molti cittadini lo vedono come un monumento, altri sarebbero d'accordo nel demolirlo causando, come è stato ampiamente dimostrato, un inquinamento di notevolissima entità che annullerebbe il beneficio dato da tutti gli alberi piantati in città negli ultimi decenni. Se si può ritenere giusto che la "Grande Politica" debba intervenire laddove i poteri della finanza non possono agire, i discorsi comuni intorno a queste grandi questioni sono decisivi, in quanto espressioni di abiti di vita condivisibili in grado di fornire delle premesse ubertose per chi interverrà concretamente sulla città.

Piuttosto che essere costruiti acriticamente dall'architettura più in voga non bisogna mai dimenticare che da sempre mutevolmente siamo stati abitati; prendendo esempio dalle buone e dalle cattive esperienze legate agli interventi più recenti, spesso espressione di una visione prettamente urbanistica, è necessario ritornare in un contesto storicamente urbano tipico della nostra antica cultura mediterranea.

L'analisi dei dispositivi discorsivi che influenzano il fare concreto di tutti i giorni in merito alla città è un lavoro ancora tutto da attuare con modalità inedite; come è facilmente dimostrabile lo stesso fare concreto influenza i suddetti discorsi e tutto questo mutevole processo non si può concepire senza entrare nella soglia di una visione etica.

Nei fatti bisognerà indagare i luoghi dell'abitare contemporaneo forse in un modo simile a quello che fece la paleoantropologa Maria Gimbutas, scopritrice dei linguaggi legati all'antica civiltà della «dea madre», sottoponendoci a rischiosi giudizi ma condividendo nuove e verosimili figure della verità pubblica, immersi in una postura che ricorda quella incarnata da Alberto Savinio nel libro *Ascolto il tuo cuore città*, alla ricerca di una felice e concreta realizzazione.

(31 dicembre 2023)