

La controforma in architettura e lo spazio interiore

Antonello Marotta

Il filosofo Georges Didi-Huberman nel libro *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta* ci consente di mettere a fuoco la riflessione sulle tracce, nella relazione tra archeologia e progetto. Le tracce e le impronte sono espressione di un'identità particolare e specifica. Il filosofo con la sua analisi ci racconta un'archeologia che parla al plurale e, indagando il XX secolo, mostra strati e livelli eterogenei. È illuminante quando sostiene: «È così che Walter Benjamin formulò, attraverso l'espressione di "immagine dialettica", un'ipotesi esemplare sull'anacronismo di quelle opere d'arte che non hanno ancora raggiunto la "leggibilità" della storia: in esse, diceva Benjamin, "la relazione tra il Già-stato e l'Adesso non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti" — immagine nella quale passato e presente si sviano, si trasformano, si criticano a vicenda per dar vita a qualcosa che Benjamin chiamava una "costellazione", una configurazione dialettica di tempi eterogenei» (Didi-Huberman 2009, pp. 10-11). Il filosofo ci mostra come l'interpretazione storica (pensiamo al suo lavoro su Beato Angelico) necessiti di essere costantemente rimessa in discussione alla luce di una trasformazione non tanto del passato, quanto della percezione del presente. Cosa è il contatto? Perché è il tema che riguarda questa riflessione? Perché nella relazione tra il presente e il passato, tra l'azione del progetto contemporaneo e i resti archeologici, dai ritrovamenti classici a quelli industriali, il contatto implica un punto di crisi, di materializzazione di un legame che unifica i tempi e li altera. L'archeologia è una riflessione sul corpo, materiale e auratico, espressione di un tempo e di uno spazio "definito", e parallelamente si rivolge alla definizione di

un immateriale, di uno spazio culturale che, proprio perché ha attraversato il tempo, richiede una riflessione su ciò che noi siamo in questo preciso momento. Didi-Huberman ci offre delle chiavi di lettura, che toccano tanto l'archeologia quanto nuove procedure del progetto contemporaneo: l'idea che l'architettura nasca per sottrazione e che, più che parlare di forma, dovremmo parlare di controforma, stampo, traccia, impronta.

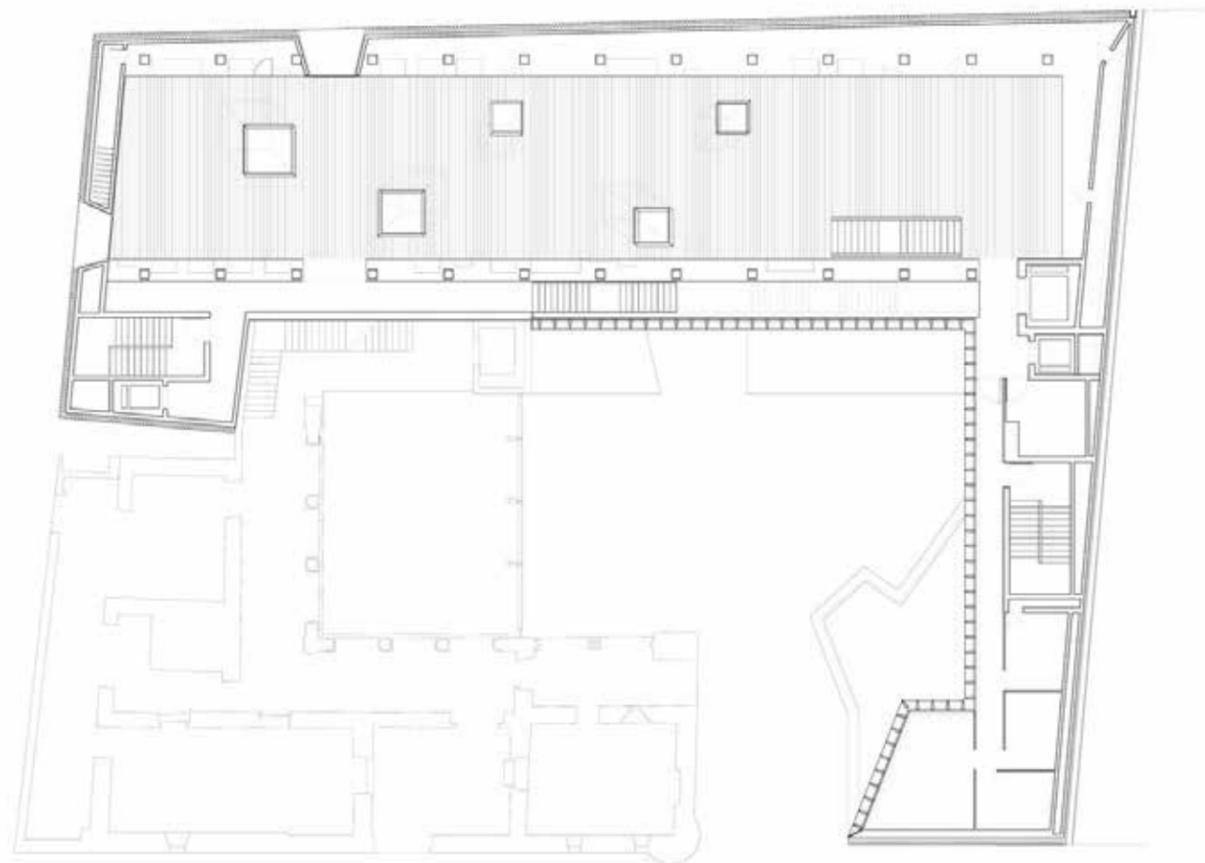
Spiega il filosofo che l'impronta definisce una porzione complessa che incorpora i principi di Tyche e Técnica (caso e tecnica). «La forma, nel processo di impronta, non è mai rigorosamente "pre-vedibile": è sempre problematica, inattesa, instabile, *aperta*» (Didi-Huberman 2009, p. 31). La forma «è un *modello*, uno *stampo*, una *matrice*» (Didi-Huberman 2009, p. 50).

È un'interpretazione che tocca da vicino il passato, dalle maschere in oro della tomba IV di Micene (XVI secolo a.C.) per arrivare ai gessi neoclassici del Canova a Possagno e ai calchi di Rodin. Riscopri potenzialità di indagine in molti interventi contemporanei in aree archeologiche, in cui l'architettura è decretata dalla controforma di un calco, che proteggendo la memoria la rinomina. Spiega il filosofo: «L'impronta *raddoppia*. Da un lato, crea una fodera, una sorta di scrigno protettivo, un rivestimento in cui la forma sembra, per un attimo, essere protetta dalla sua controforma. Pensiamo al viso ancora avvolto dal suo involucro matriciale, nel momento in cui prende il gesso o *prende la somiglianza*. Si tratta però di una "presa" a doppio scatto, che impone un nuovo significato all'atto di "prendere" quando finisce per *strappare la somiglianza* al corpo di cui si è impadronita. L'impronta, dunque, è predatrice: conserva ciò che noi perdiamo, ci isola e addirittura ci strappa dalla nostra somiglianza» (Didi-Huberman 2009, pp. 224-225).

Applicando i temi dell'impronta, della traccia, del calco possiamo rileggere alcune ricerche odierne, in particolare l'intervento di Francisco Mangado per il *Museo archeologico di Álava* a Vitoria. L'architetto ci offre una delle opere più interessanti nella relazione tra museo, archeologia, recupero e innesto nei tessuti storici. All'interno del nucleo medievale della città, un corpo a elle si incastra, sino a legarsi



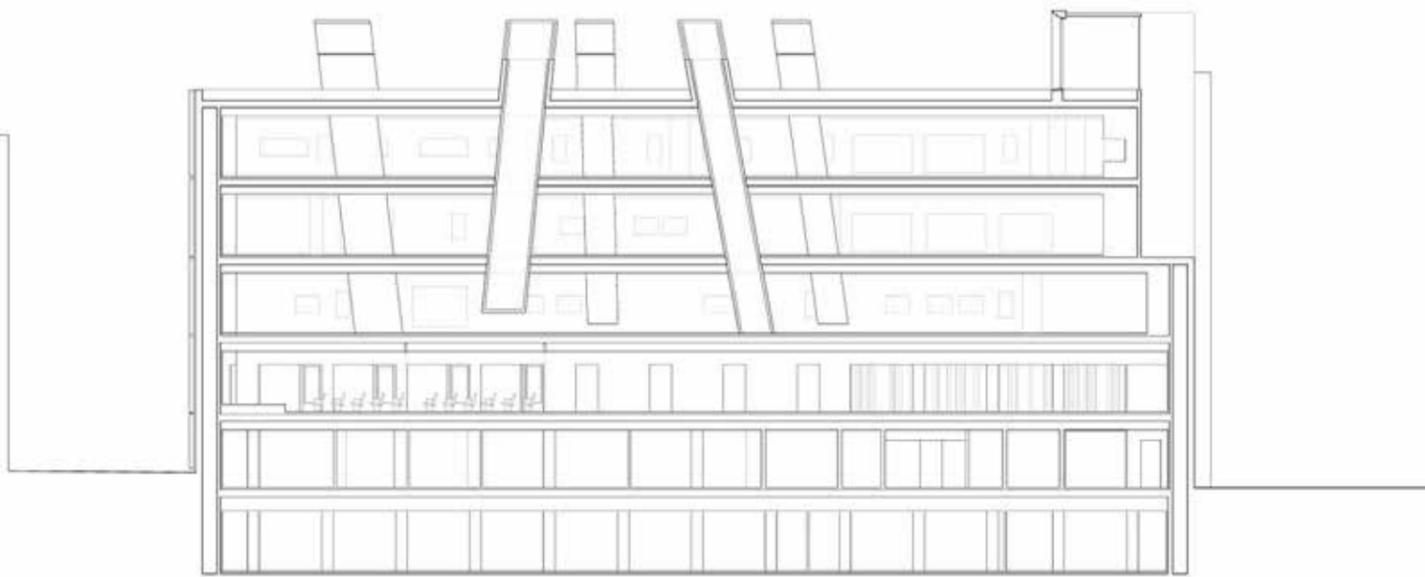
a una precedente struttura: il Palazzo di Bendaña, costruito nel XVI secolo, che contiene il museo di Naipes Fournier. Il nuovo intervento si mostra come un blocco chiuso e compatto. L'esterno, trattato da lamine di bronzo prefabbricate, rende l'edificio una teca impenetrabile, aperta da alcuni svuotamenti della massa, come cubi sottratti per far accedere la luce. Di contro, il lato interno, che prospetta su una corte irregolare, è dotato di una struttura di lamine metalliche che orienta l'ingresso della luce e dona ai prospetti la forza dell'unita-



rietà. Si accede al museo dalla corte dinamica. L'edificio è risolto tramite un'azione di modellazione del vuoto, di accordo tra le parti esistenti, di definizione di una nuova identità all'interno del sito storico. Di colpo si apre l'intera prospettiva dell'intervento. Mentre l'esterno è sostanzialmente celato, per rafforzare un'istanza urbana e storica di un baluardo medievale, l'interno si mostra maggiormente aperto, quasi ad accogliere il visitatore. La corte è risolta con un piano ligneo e lucernari che portano la luce al livello inferiore. La storia è riletta dal progettista come dinamica e in divenire e chiarisce la necessità del presente di ridefinire i limiti della pratica disciplinare. Negli spazi espositivi Mangado materializza la scelta principale del museo, quella di raccontare attraverso un piano d'ombra la storia archeologica che, scavata per riportarla alla luce, necessita di un'immersione misteriosa e autentica. Prismi di luce tagliano e trafiggono, come lame inclinate, l'impenetrabilità del corpo. Questi lucernari, che prendono la luce dalla copertura, la introducono negli spazi espositivi dei diversi livelli. Essi creano un interessante campo di forze, dettato dalla diversa grandezza e inclinazione dei prismi vetrati. La volontà è spostare la percezione dai ritrovamenti all'occhio dinamico dell'osservatore, sulla filosofia introdotta da Duchamp nel Novecento, per rendere trasmissibile l'esperienza del passato, attraverso una reinterpretazione del tempo. L'ambiente è riscaldato da muri di legno scuro, che vengono scavati per contenere le teche. Il progetto di Mangado è tra le opere più interessanti di ultima generazione, per questa capacità di materializzare la metafora, di rendere il muro una massa che interroga tanto la storia archeologica quanto la forma stessa della città. Il calco, lo stampo, l'archeologia del contatto qui si manifestano come processo della memoria.

Questa identità diventa una sorta di manifesto nel recente *Museo di Belle Arti delle Asturie* di Oviedo, completato nel 2015.

Il museo è realizzato come uno scrigno, che ingloba due importanti edifici della città: il Palacio de Velarde e la Casa Oviedo-Portal. La scelta progettuale è stata quella di mantenere in vita l'identità storica e urbana degli edifici appartenenti alla tradizione e costruire in parallelo una spazialità contemporanea, lavorando tra i volumi anti-



chi. Nasce una forte tensione tra le materie, le forme consolidate e la nuova membrana vetrata che separandosi, crea una distanza con il passato e una spazialità dinamica.

Mangado lavora per collegare le storie della città e unificare gli edifici preesistenti, mediante una composizione di volumi complessi, realizzati nella corte interna. Lavorare tra le parti gli consente di realizzare delle stanze complesse, pensate in sezione, con grandi tagli che portano la luce ai diversi ambienti espositivi. Questi si completano con lucernari inclinati che creano un nuovo skyline urbano. Più che di forma dovremmo parlare, come detto, di una controforma, un cavo, ottenuto da un calco. L'architetto comprende che per fare dialogare i diversi momenti del tempo le soluzioni devono essere complesse nelle relazioni spaziali, quasi a fare toccare con i sensi le diagonali percettive, mentre le scelte materiali sono estremamente chiare e semplici, tali da fondere insieme le diverse archeologie. Ritorna come un nume tutelare il lavoro di Louis Kahn, quello del *Yale Center for British Art* a New Haven (Connecticut, 1969-1974), dove l'architetto americano aveva ideato le grandi sezioni di luce. Mangado recupera questa tradizione e la reinterpreta, offrendo con il *Museo di Belle Arti delle Asturie* una delle più interessanti opere, nell'interazione tra edifici storici e luoghi contemporanei.

Per comprendere altri strati invociamo il mondo dell'arte e della musica. Il tema si rivolge al rapporto tra forma e identità, tra costruzione e interiorità.

Riemerge una letteratura della dissonanza, basata su contrasti e contrappunti, che è vissuta nel cuore della modernità. Un carteggio tra il 1911 e il 1914 tra Wassily Kandinsky e Arnold Schönberg sancisce un'amicizia e una corrispondenza tra due artisti che stavano mettendo le basi della ricerca dell'arte totale. Una fase complessa del secolo appena passato, in cui le ragioni romantiche, totali e assolute, si scontravano con le esigenze del cambiamento, in un momento storico in cui l'imminente conflitto mondiale spingeva gli artisti a interrogarsi sul tempo, sul destino, sulla singolarità, sulla solitudine, quando il mondo intorno chiedeva loro un capovolgimento di strumenti d'indagine. Il carteggio (i due si scrivono quasi quotidianamente) per-

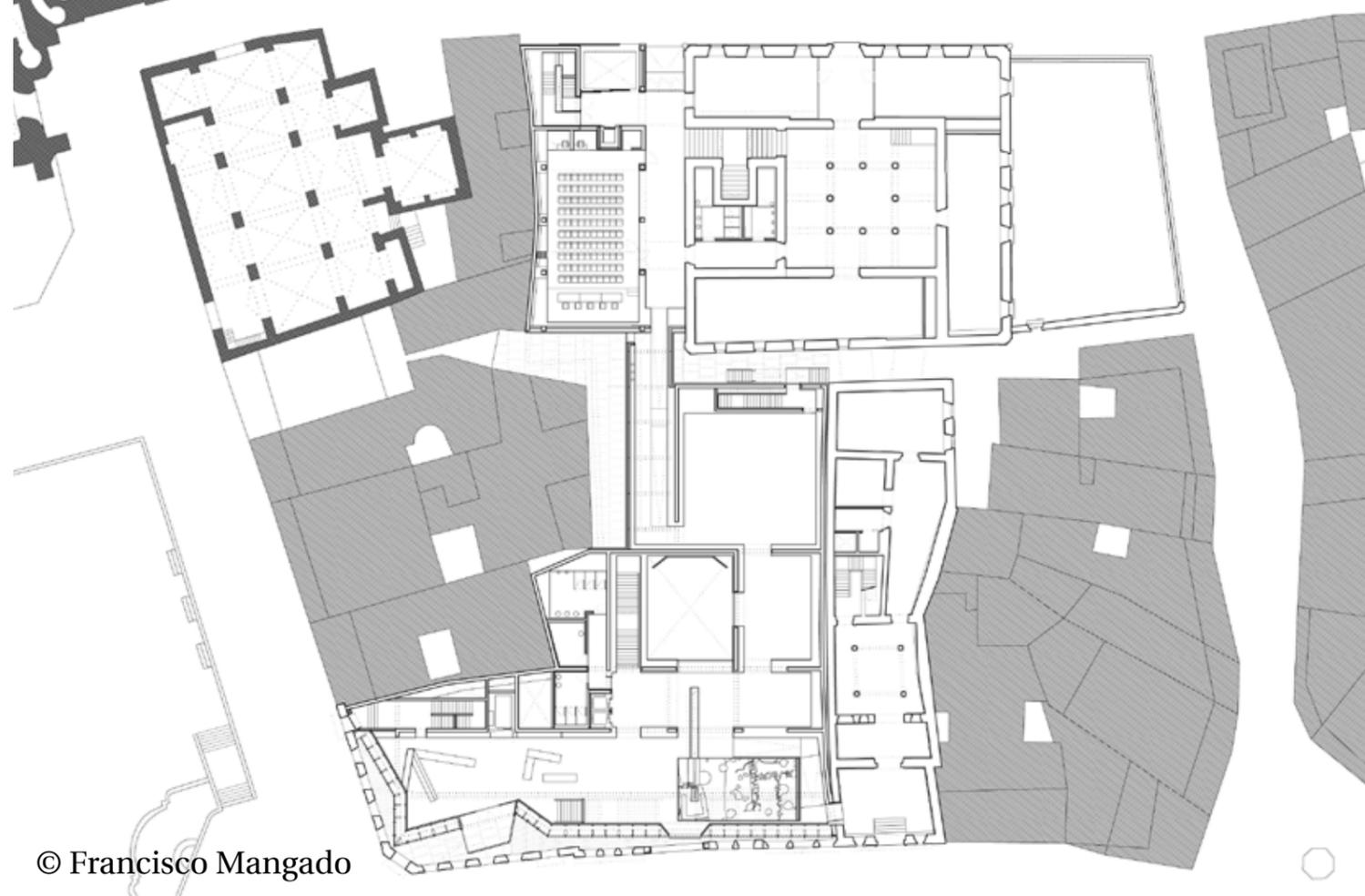


mette di fare luce sulla comprensione di quei processi. Kandinsky proveniva da una famiglia aristocratica, mentre Schönberg da una relativamente povera. Questa differenza si coglie nel modo e nell'approccio sostanzialmente diverso tra i due: Wassily è diretto, piega la conversazione laddove Arnold sceglie una comunicazione di sponda, indiretta, attenta e gentile. Entrambi coscienti del loro peso storico, vivono la loro dimensione totale.

Il 18 gennaio del 1911 Kandinsky scrive la prima lettera a Schönberg.

Il tono aulico e il rispetto si evincono dalle seguenti parole: «Nelle Sue opere Lei ha realizzato ciò che io, in forma naturalmente indeterminata, desideravo trovare nella musica. Il cammino autonomo lungo le vie del proprio destino, la vita intrinseca di ogni singola voce nelle Sue composizioni, sono esattamente ciò che io tento di esprimere in forma pittorica. In questo momento vi è nella pittura una forte tendenza a cercare per una via costruttiva la “nuova armonia”, per cui l’elemento ritmico viene montato in forma pressoché geometrica. Sia per la mia sensibilità che per il mio impegno, concordo solo in parte con questa via. La *costruzione* è ciò che è mancato, quasi irrimediabilmente, alla pittura degli ultimi anni. È giusto ricercarla. Ma il mio *modo* di concepire questa costruzione è diverso. Penso infatti che l’armonia del nostro tempo non debba essere ricercata attraverso una via “geometrica”, bensì attraverso una via rigorosamente antigeometrica, antilogica. Questa via è quella delle “dissonanze nell’*arte*”, dunque anche nella pittura, come nella musica. E la dissonanza pittorica e musicale “di oggi” non è altro che la consonanza di “domani”» (Schönberg, Kandinsky 2012, p. 17-18). Il 24 gennaio del 1911, la risposta di Schönberg chiarisce e rilancia, attraverso un concetto tanto chiaro quanto innovativo, i punti sollevati dall’artista russo: «Ogni attività creativa che voglia raggiungere gli effetti tradizionali non è del tutto priva di atti coscienti. Ma l’arte appartiene all’*inconscio*! Bisogna esprimere *se stessi*! Esprimersi con *immediatezza*! Non si deve però esprimere il proprio gusto, la propria educazione, la propria intelligenza, il proprio sapere o la propria abilità. Nessuna di queste qualità *acquisite*, bensì quelle *innate, istintive*. Ogni creazione, ogni creazione *consapevole* si basa su un principio matematico o geometrico, sulla sezione aurea e su qualcosa di simile. Solo la creazione inconscia, che si traduce nell’equazione: “forma = manifestazione”, crea forme vere; essa soltanto produce quei modelli che le persone prive di originalità imitano, trasformandoli in “formule”» (Schönberg, Kandinsky 2012, p. 19).

Schönberg e Kandinsky ci parlano di un mondo privato, che lega l’astrazione alla spiritualità, attraverso un mondo interiore, soggiacente, personale. Temi questi che trovano una straordinaria alleanza nel



© Francisco Mangado

rapporto del progetto contemporaneo con l’archeologia.

Nel lavoro di Mangado questa identità interiore è presente, sia nel *Museo archeologico di Álava* sia nel *Museo di Belle Arti delle Asturie*, per questa sua capacità di plasmare l’interno, di intervenire dentro le architetture, come un processo di svelamento della forma che appartiene all’espressionismo in arte, alla scultura di Boccioni, mentre l’immagine all’esterno si rivela per la sua capacità di rispettare la storia urbana, inclusi gli sviluppi di cui si è nutrita.

In un libro importante del fotografo Alexander Liberman dal titolo *Eroi dell’arte moderna nel loro studio*, l’autore fotografa nel 1954 lo studio di Kandinsky a Parigi. Ritrae una parete con un armadietto che l’artista chiamava “la mia tastiera”, con appesi i quadri della stagione dell’espressionismo, eseguiti nel 1911. Nel sottile armadio Wassily aveva posizionato la sequenza dei colori dal caldo al freddo, in rigoroso ordine. Era un modo di sostenere che la forma è un processo che parte dell’ordine per incontrare una dimensione inaspettata, appunto inconscia.



Così Liberman racconta la visita al suo studio: «Nelle sue memorie l'artista descrive il momento effettivo della scoperta casuale dell'arte non-figurativa, o astratta, quando aveva quarantaquattro anni. Un pomeriggio del 1910, al tramonto, rientrava da una seduta all'aperto, ancora concentrato sul lavoro fatto; entrando nello studio fu colpito da "un quadro incredibilmente bello, completamente irradiato da una luce interiore". Nella tela misteriosa gli riusciva di distinguere solo "forme e colori, e nessun significato". Di colpo si rese conto che si trattava di uno dei suoi quadri, coricato su un lato. "Il giorno successivo, alla luce diurna, cercai di ricattare quell'impressione. La cosa mi riuscì solo a metà. Anche con il quadro messo su un lato, riuscivo egualmente a trovare l'oggetto, ma mancava la luce azzurrognola del crepuscolo. In quel preciso istante mi resi conto che gli oggetti nuocevano alla mia pittura". Scrisse che sentì "aprirsi sotto i piedi un abisso spaventoso". L'uomo pensante di quell'epoca era diviso tra le insondabili profondità del suo mondo interiore, come aveva dimostrato Freud, e l'infinito dell'universo di Einstein attorno a sé, come se la pelle fosse la linea di confine tra due universi che si allontanavano uno dall'altro, in profondità incommensurabili» (Liberman 1988, p. 179).

Forse è proprio questa la ricerca della linea di confine tra la città sedimentata, archeologica, strutturata e la sua anima interna, quella che nella ridefinizione acquista una nuova memoria contemporanea. Francisco Mangado, come nella foto dello studio di Kandinsky, ci parla della necessità disciplinare di definire nuovi luoghi interni della città storica, spazi interstiziali in cui il presente dialoga con il tempo profondo.

Riferimenti

Georges Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

Alexander Liberman, *Eroi dell'arte moderna nel loro studio*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1988.

Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *Musica e pittura*, Abscondita, Milano 2012.