

Lamberto Amistadi
Musica, pittura, architettura: la struttura dell'apparenza

Abstract

Nelle sue *Lezioni di Estetica* Hegel dice che “l'uomo raddoppia se stesso”, in quanto esiste di per sé come oggetto naturale ed esiste perché riesce a sua volta a produrre altri oggetti. Questa produzione, la produzione di ciò-che-ci-appare, si avvale di un saper-fare che, in un certo senso e ad un certo livello, è comune a molte arti e molte discipline. Questo saggio intende indagare alcune di queste “procedure comuni” per quanto riguarda la musica, la pittura e l'architettura. E tutte queste discipline fanno appello alla fede in quella cosiddetta “intelligenza sintagmatica” – che fa capo alla facoltà associativa della mente –, che sta alla base di ogni costruzione dell'uomo, a partire dal linguaggio e dalla scrittura.

Parole Chiave

Composizione architettonica — Figurazione — Rappresentazione

Prima di parlare del rapporto tra architettura, musica e pittura, è opportuno chiarire un aspetto di questo rapporto che riguarda più in generale il rapporto dell'architettura con le altre arti. E, ancor più in generale, il rapporto tra cose che appartengono a famiglie diverse.

Abbiamo imparato da Foucault (1966, 2006) che la definizione della parentela dipende dai criteri di classificazione, per cui è facile per lui far rientrare nella stessa famiglia tanto gli animali imbalsamati quanto i maialini da latte o le sirene. Questo tipo di selezione, che potremmo definire “orizzontale” – che i semiologi chiamano “paradigmatica”, ossia “o-o”, “o questo o quello” – non mette in gioco la natura profonda degli oggetti della classificazione e in qualche modo ne salvaguarda l'integrità e la bellezza (penso alla bellezza della superficialità di cui parla Nietzsche (1882, 2000, p. 64): «... Oh, questi Greci! Essi sì che sapevano *vivere*. Per questo è necessario fermarsi valorosamente alla superficie, alla piega, alla pelle, adorare la parvenza, credere nelle forme, nei suoni, nelle parole, nell'intero Olimpo della parvenza! Questi Greci erano superficiali – *per profondità!*»). L'altro modo o l'altra via – per citare il titolo del libro di Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking* (1978) – è quella dell'artefice, che per fare le cose ad arte si deve valere di una tecnica, quella stessa tecnica che per gli antichi greci coincide con il significato di arte nel senso del “saper-fare” e che presiede sia alle attività intellettuali quanto a quelle manuali, al punto da far dire a Greimas e Courtés (1986, p. 227) che il saper-fare narrativo non è poi così diverso dal saper-fare di un calzolaio.

Certo, per arrivare a dire che il saper-fare di uno scrittore non è poi così diverso dal saper fare di un calzolaio bisogna smontare la sequenza delle operazioni per mezzo delle quali un calzolaio fa le scarpe ed uno scrit-

tore scrive i libri e ridurle progressivamente alle operazioni comuni allo scrittore e al calzolaio e che saranno, gioco forza, operazioni elementari. Ricordiamoci che anche Leon Battista Alberti nel *De pictura* (1435, 1913, 2011, p. 87) esorta gli studenti ad avvicinarsi allo studio della pittura come se si trattasse di imparare a scrivere: «Voglio che i giovani, quali ora nuovi si danno a dipingere, così facciano quanto veggo di chi impara a scrivere. Questi in prima separato insegnano tutte le forme delle lettere, quali li antichi chiamano helementi; poi insegnano le silabe, poi apresso insegnano a conponere tutte le dizzioni; con questa ragione ancora seguitano i nostri a dipigniere.»

Anton Webern parla in questi termini a proposito della sua musica e dell'arte in generale, usando la locuzione “nach Innen”, che significa “andare dentro”, andare dentro in profondità. Per questo dicevo che un approccio di tipo paradigmatico rispetta le cose a differenza di questo approccio sintagmatico, che in questo andare dentro, andare-dentro-in-profondità, non può che violarne l'integrità. Ad esempio, tra le tecniche di trasformazione di una linea melodica è contemplato lo smembramento, secondo il quale un frammento del tema viene utilizzato per continuare la melodia. Nel suo *Cammino verso la nuova musica* Webern (1960, 1989, p. 30) parla di ripetizione, inversione (*Umkehrung*), moto retrogrado (*Krebs*), che sono tutte operazioni possibili nello spazio profondo dell'articolazione: «Che cosa significa dunque articolazione? In senso generale: poter procedere a un sezionamento allo scopo di analizzare una cosa, di distinguere gli aspetti principali da quelli secondari.» Che tutto questo abbia a che fare con l'articolazione del linguaggio Webern lo sa perfettamente al punto che introduce *Il cammino verso la nuova musica* con un omaggio a Karl Kraus e Goethe, colui che ricerca, veicola e favorisce il passaggio delle leggi universali della natura nell'universo della figurazione linguistica.

La struttura di cui parla Goethe è la stessa struttura profonda in cui si articola lo spazio della variazione, lungo la quale si sciolgono e si ricompongono i nessi sincategorematici, in relazione alla quale «le radici altro non sono che il gambo, il gambo altro non è che la foglia, la foglia altro non è che il fiore.» (Goethe 1999, citato in Webern 1989). Ripetizione, inversione, frammentazione, aumentazione, diminuzione, consonanza, dissonanza o – per citare Le Corbusier (1921, 1999, pp.37, 38) – uguaglianza (intesa come simmetria e ripetizione), compensazione (intesa come movimento dei contrari), modulazione (sviluppo di un'invenzione plastica iniziale) o, altresì, la tensione che si genera tra le coppie oppostive di Hejduk che circolano intorno alla fondamentale maschile-femminile (Amistadi 2019), sono le leggi più o meno naturali (questo dipende dal punto di vista (Comte o Cassirer, per capirci) che sovrintendono al processo di trasfigurazione in grado di ordinare la vita in una molteplicità di forme cangianti.

Nelle *Variazioni dell'identità* (1990, p. 97) Carlos Martí Arís parla di struttura profonda dell'architettura a proposito del tipo architettonico. Parla prima del tipo come di «un principio ordinatore per il quale una serie di elementi legati da particolari relazioni acquistano una struttura determinata»; poi parla di metodo strutturale come il metodo che «consiste nell'indagare la struttura comune a sistemi diversi che, in linea di principio, si presentano come eterogenei.» Ed infine, parla di un «numero limitato di strutture profonde» ottenute attraverso un «processo di astrazione progressiva». Questo processo di astrazione avviene al di fuori della storia, in uno spazio indeterminato e inattuale in cui le strutture sopravvissute al processo di

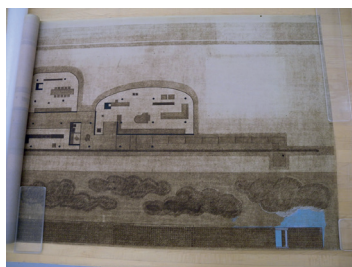
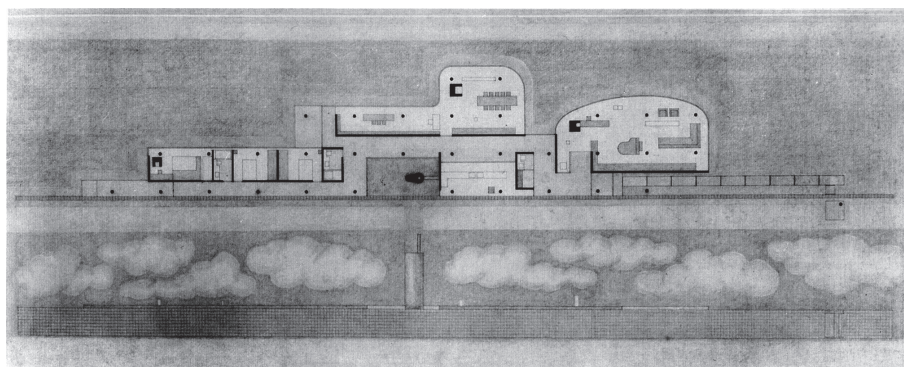
selezione possono confidare nella realtà dell'esperienza storica dell'architettura come garanzia. Si tratta dunque di uno spazio simbolico, all'interno del quale è possibile scivolare dalla profondità più arida ed astratta alla superficialità più vivida. È lo spazio formale in cui opera il costruttore di mondi — il *worldmaker* di Goodman —, lo spazio che già Chomsky (1969) articola in una struttura profonda (*Deep Structure*) ed una struttura superficiale (*Surface Structure*). Allo stesso modo che per quanto riguarda la superficie anche la profondità è uno spazio in cui si dispongono non solo il “numero limitato di strutture profonde” di cui parla Arís, ma anche strutture profonde che si collocano a diversi livelli di profondità.

Dobbiamo pensare ad un asse verticale che si può risalire o lungo il quale si può ridiscendere a partire da una sorta di “grado zero”. Al di sopra del grado zero abbiamo le figure che si occupano della manipolazione dei significati — i cosiddetti metasememi — al di sotto, le operazioni formali che rompono i legami che uniscono le lettere tra di loro, sciogliendo i nessi all'interno delle parole, trasformandone i significati — i metaplasm. Tra questo secondo tipo di figure Peter Eisenman porta l'esempio dell'anagramma e della parola “cat”, che, attraverso la violenza che spezza il nesso tra le sue lettere, si trasforma facilmente in “act”. Cioè “cat” e “act” — gatto e atto — da un certo punto di vista, ad un certo livello di profondità, sono la stessa cosa. (Amistadi 2008, pp. 57-68)

John Hejduk è forse l'architetto che ha saputo scorrere con maggiore consapevolezza lungo l'asse all'interno del quale si sviluppa il processo creativo-produttivo. Con alcune considerevoli novità: la sostituzione dell'asse con il cerchio; il prospettare la possibilità di uscire da questo stesso circolo in cui è strutturata l'apparenza del mondo empirico-fenomenico (Goodman 1951), affacciandosi sull'universo segreto dell'invisibile: «Questo posto non è quello che pensavo che fosse. Pensavo fosse una casa ma non era una casa». (Hejduk 1985 citato in Amistadi 2015, p. 46) Tacendo ciò di cui non si può parlare, approfondiremo il primo di questi due aspetti.

Hejduk riporta il ragionamento sull'estensione e la profondità della struttura dell'apparenza dal caso generale dell'apparire di tutti i fenomeni al caso specifico dell'architettura, della sua trasmissibilità e del suo insegnamento, e lo fa approfondendo il legame tra apparenza empirico-fenomenica, rappresentazione e immaginazione (Amistadi 2014). Ciò che lo interessa è la possibilità di innestare l'atto dell'immaginazione all'interno del processo creativo. Trattandosi per l'appunto di un processo circolare lungo il quale è possibile scorrere lungo tutti i livelli compresi tra l'ipotesi iniziale e l'esito finale, Hejduk ne deduce la più ampia libertà nello stabilire tale inizio, cioè nello stabilire la determinazione iniziale a partire dalla quale dare seguito allo sviluppo dell'opera, al punto da poter cominciare paradossalmente anche dalla fine («At beginning from the end»). (Hejduk 1993, p. 27)

In *Mask of Medusa* Hejduk (1985, pp. 68-69) porta l'esempio di un edificio, chiarendo che, data la sua complessità e a differenza della pittura, l'opera di architettura non può essere concepita a partire da una singola immagine custodita all'interno della mente. Tali immagini o frammenti che fungono da punto di partenza dell'opera possono essere colti a qualsiasi livello del suo lungo e articolato processo creativo. Esistono prospetti, sezioni, assonometrie, prospettive, ma possiamo anche immaginare di osservare la casa da lontano nella sua interezza o di guardarla da vicino; in tal caso potremmo osservare l'interno dall'esterno, l'esterno dall'interno o l'interno dall'interno. Potremmo anche costruire un modello della casa o partire



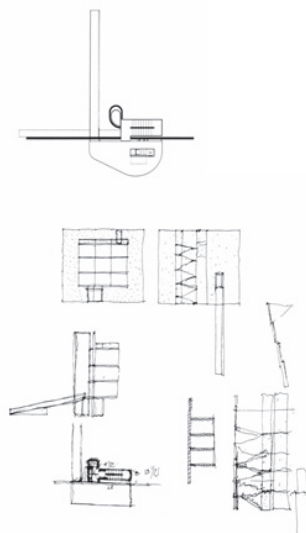
Figg. 1, 2

John Hejduk, *Grandfather Wall House*, 1966-76. Canadian Center for Architecture.

Il disegno è pubblicato da Richard Pommer nel suo saggio "Le strutture dell'immaginazione", apparso sulle pagine di «Art in America» nel 1978.

Sopra il disegno originale negli archivi del CCA.

Sotto:
Wall House 1



da una fotografia, da una proiezione su uno schermo come da un singolo fotogramma fisso. In ogni caso queste immagini sono tutte rappresentazioni della stessa casa e nondimeno sono tutte "realità architettoniche". Sono frammenti a partire dai quali, al pari della tecnica dello smembramento di cui abbiamo parlato a proposito della musica, è possibile sviluppare e articolare il tema fino all'esito formale finale, in questo caso l'opera di architettura. La descrizione di Hejduk assomiglia molto al racconto di Goodman nel saggio intitolato "Come gli edifici significano": «D'altra parte, un'opera architettonica si differenzia dalle altre opere d'arte in quanto a dimensione. Un edificio, un parco o una città non solo sono più grandi, nello spazio e nel tempo, di una *performance* musicale o di un dipinto, ma sono più grandi anche di noi stessi. Non possiamo coglierli tutti da un unico punto di vista; dobbiamo girarci sia intorno sia dentro per afferrare l'intero.» (Goodman 2008, p. 59) Nel *Cammino verso la nuova musica* Webern (1960, 1989, p. 91) scrive: «Un portacenere visto da diverse parti è sempre lo stesso portacenere, e però ogni volta è lievemente diverso. Un pensiero deve essere dunque rappresentato nelle maniere più diverse.»

Così pare che l'immaginazione si debba esprimere attraverso la rappresentazione e che questa ri-presentazione dell'apparenza empirico-fenomenica di un "fatto" sia ciò che ci permette di comprenderne la struttura al di là delle sue diverse rappresentazioni. La struttura, ovverosia la connessione tra gli elementi dell'immagine, è proprio ciò che hanno in comune i fatti e le immagini affinché quelle immagini siano immagini di quel fatto. Se, come dice Wittgenstein (1961, 1998, pp. 29, 44), "l'immagine è un fatto" noi possiamo rappresentare un fatto mediante un'immagine, ma possiamo anche produrre delle immagini che ci aiutino a comprendere la natura di un fatto; Wittgenstein chiama questa possibilità "la forma di raffigurazione dell'immagine". «Il disco fonografico, il pensiero musicale, la notazione musicale, le onde sonore, stanno tutti l'uno con l'altro in quell'interna relazione di raffigurazione che sussiste tra linguaggio e mondo. Ad essi tutti è comune la struttura logica.»

La fede nella possibilità di conoscenza nascosta tra le forme della raffigurazione è la stessa fede nel disegno di cui ci parla Richard Pommer (1978 citato in Hejduk 1985, p. 58) a proposito di John Hejduk in un interessante articolo dal titolo "Le strutture dell'immaginazione", apparso sulle pagine di «Art in America» nel 1978: «I disegni di John Hejduk sono di particolare interesse per il loro tentativo di ridare vita alla mistica fede modernista nel significato che i segni spaziali astratti possono assumere nel far coincidere le convenzioni della pittura con la pianta in architettura.» L'idea di fondo è che tra le pieghe della rappresentazione si annidino quei segreti in grado di aprire degli spiragli sulla percezione di ciò che non è immediatamente visibile, stabilendo una sorta di circolarità e di reciprocità anche nel

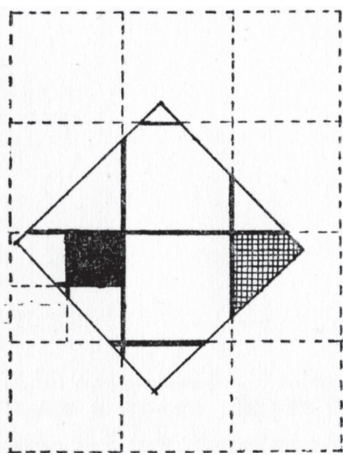


Fig. 3
Piet Mondrian, *Studio per Losanga*, 1921.

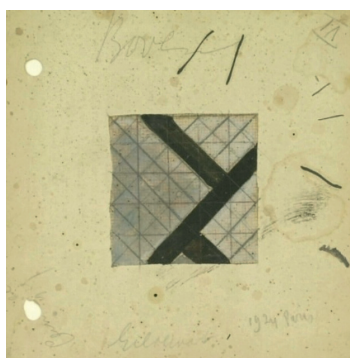


Fig. 4
Theo Van Doesburg, *Studio per Contro-composizione VI*, 1924.

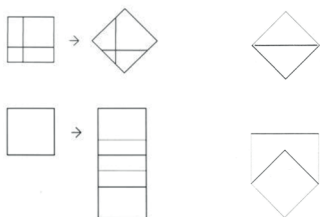


Fig. 5
John Hejduk. Diagrammi relativi alla rappresentazione isometria della configurazione a losanga e della sua relazione con la diagonale. In *Mask of Medusa* (1985)

rapporto tra immaginazione e percepito (apparenza): noi cioè possiamo immaginare ciò che abbiamo prima percepito ma possiamo anche percepire ciò che abbiamo immaginato. Hejduk ci offre numerosi esempi di questa facoltà produttivo-conoscitiva insita nel rapporto tra rappresentazione, immaginazione e opera, il più fulgido dei quali rimane quello riguardante la scoperta della Wall House. (Figg. 1, 2)

Il punto di partenza del ragionamento di Hejduk è la cosiddetta “configurazione a losanga”. Hejduk mutua la configurazione a losanga da un dipinto di Mondrian del 1921, *Studio per Losanga* (Fig. 3). Pochi anni più tardi, nel 1924, Van Doesburg risponderà a Mondrian con *Studio per Contro-composizione VI* (Fig. 4), e pare che proprio questa risposta sia il motivo della rottura del sodalizio tra Mondrian e Van Doesburg all’interno di De Stijl. I due dipinti sono solo apparentemente simili, ma sostanzialmente diversi: mentre Van Doesburg ruota la trama ortogonale della griglia all’interno del quadro della rappresentazione, Mondrian lascia inalterata la dimensione tettonica e simbolica dell’incrocio tra la verticale e la orizzontale, ruotando di 45° il quadro. Questo scavo all’interno dei meccanismi della rappresentazione è ciò che conduce gradatamente Hejduk alla scoperta della Wall House.

Scivolando un passo indietro nel processo che dà forma alla figura del quadrato, egli nota l’esistenza una configurazione dalla quale essa è preceduta: la configurazione a losanga. E ciò avviene stranamente sia per quanto riguarda la rappresentazione assonometrica che quella prospettica. Il quadrato è il prodotto della rappresentazione isometrica di una losanga, così come il quadro prospettico è la risultante della compressione del cono prospettico sulla diagonale del quadrato. Nel momento in cui il cono ottico dell’osservatore si schiaccia sulla diagonale, il piano quadrato di questo schiacciamento è tanto il tavolo su cui si dispongono le composizioni cubiste di Braque quanto il quadro prospettico albertiano – dice Michael Hays (2009, 2015), è allo stesso tempo albertiano e anti-albertiano, è una configurazione che contempla entrambe le possibilità. Questo schermo, questo muro quadrato contro il quale si comprimono lo spazio e il tempo è la Wall House. (Fig. 5)

Spazio e tempo sono altresì i protagonisti del rapporto tra le arti di cui stiamo parlando, insieme alla questione dell’inizio, il punto a partire dal quale prende avvio il processo compositivo.

A) Spazio. Ci sono tanti tipi di spazio. Lo spazio di cui abbiamo parlato finora a proposito della musica e dell’architettura è uno spazio formale (Carnap 1922, 2009, pp. 31-32)¹, all’interno del quale si possono stabilire relazioni tra i membri del tutto indeterminati della relazione stessa. È proprio grazie a questa indeterminatezza che queste relazioni possono valere quanto per la musica che per la pittura o l’architettura. Il passaggio successivo è quello di proiettare tali relazioni nell’ambito specifico della geometria e della relazione tra enti geometrici. È all’interno di questo spazio intuitivo della geometria che Hejduk muove i ragionamenti di cui abbiamo parlato e che gli fanno dire «The field comes first» (1985, p. 72), che ci ricorda come la “circumscriptione” del campo sia la prima operazione del processo di raffigurazione indicata dall’Alberti (1435, 1913, 2011, p. 51). Sono la stessa planimetria e la stessa fede nel disegno e nella rappresentazione che fa parlare Le Corbusier (1921, 1999, pp. 35-37) della dimensione strategica della pianta. È la stessa dimensione simbolica che permette non solo di immaginare lo spazio a partire dalla pianta ma anche di agire nelle pieghe della rappresentazione e trasformare la configurazione a losanga, prima nello spazio tridimensionale del cono

prospettico e poi nel piano quadrato verticale della Wall House. Non a caso Hejduk utilizza il termine “configurazione”, proprio nei termini in cui Paul Klee (2011, p. 17) definisce il termine tedesco “Gestaltung”: «La teoria della figurazione (Gestaltung) si occupa delle vie che conducono alla figura (alla forma). Essa è la teoria della forma, ma sull’accento sulle vie che a questa conducono. (...) Rispetto a ‘forma’ (Form), ‘figura’ (Gestalt) esprime inoltre qualcosa di più vivo. Figura è più che altro una forma fondata su funzioni vitali: per così dire, una funzione derivante da funzioni. Tali funzioni sono di natura puramente spirituale, alla loro base sta il bisogno di espressione.»

B) Tempo. Su questa idea di Klee di “porre ordine al movimento”, possiamo innestare la questione del tempo. Come sappiamo, ci sono molti tipi di tempo. Il tempo che ci interessa in questo momento è il tempo tecnico lungo il quale si dispiega una sequenza ordinata di operazioni all’interno del processo creativo. Webern parla di un “ordine di successione determinato” ed introduce il termine goethiano di “coerenza” per indicare la ragione interna che conduce gradatamente alla forma. La forma finale è il risultato di una serie ordinata di operazioni che producono delle variazioni coerenti del tema iniziale. Se la forma primordiale che sta alla base di tutto sono la ripetizione e la variazione allora si tratta di stabilire la natura specifica delle operazioni e l’ordine con cui si susseguono.

Le operazioni a cui abbiamo accennato in precedenza – *Krebs* e *Umkehrung* – ci dicono qualcosa sulla natura di queste operazioni, ci dicono che sono operazioni elementari: si arriva in fondo e si ritorna indietro oppure si specchia la sequenza delle note di una melodia. È lo stesso tipo di operazioni elementari che Klee (2011, p. 15) mette a fondamento della figurazione: «Non esistono concetti a sé stanti, ma di regola solo binomi di concetti. Che cosa significa “al di sopra,” mancando l’”al di sotto?” Che cosa significa “a sinistra,” mancando l’”a destra?” Che cosa significa “dietro,” mancando il “davanti?”» Sopra/sotto, davanti/dietro, destra/sinistra, interno/esterno sono le condizioni elementari che definiscono lo spazio simbolico all’interno del quale si articolano le variazioni a partire da un tema iniziale. Sono le stesse operazioni con cui Carnap (1922, 2009, p. 59) definisce lo spazio topologico dell’esperienza: la relazione prima, entro, tra, vicino, lontano, ecc.



Fig. 6
Wladislaw Strzeminski, *Composizione architettonica 9c*, 1929.

La coerenza di cui ci parlano Webern e Klee è riferita all’organicità dell’idealismo tedesco e alla continuità con cui ogni cosa prende forma a partire da una condizione originaria (la *Urpflanz* di Goethe). All’interno del linguaggio e della rappresentazione questa continuità si articola in una sorta di gradualità, di cui peraltro Goethe aveva piena consapevolezza, quando, all’interno della *Metamorfosi delle piante* (1999, pp. 125, 146) parla di “anelli intermedi”² o quando scrive un saggio sulla natura rappresentativa del linguaggio come “Sollecitazione significativa per una sola parola intelligente”, introducendo il concetto di “derivazione”, che ci rimanda ai diversi livelli di cui si compone la “struttura profonda” di Chomsky.

Uno splendido esempio di questa “coerenza interna” sul piano della pittura astratta sono gli *Architectonic Paintings* di Wladyslaw Strzemiński [Figg. 6, 7]. Per il pittore polacco cosiddetto “unista” lo sviluppo della figurazione prende avvio, “deriva”, dalla definizione della misura della tela. Nei suoi *Architectonic Paintings* la figurazione procede a partire dai limiti del campo verso l’interno della tela e questa operazione si ripete ricorsivamente all’interno delle figure così ottenute. Scrive Strzemiński (1927-28 citato in Bois 1993, p. 141): «Nel dare inizio alla costruzione di un dipinto, noi dovremmo assumere la lunghezza e la larghezza come dimensioni di base e punto di

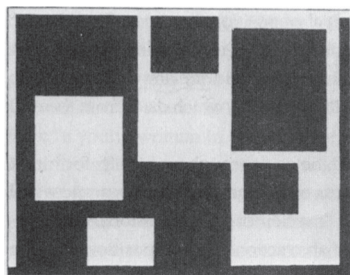


Fig. 7
Vilmos Huszar, *Composizione 6*, 1918.

partenza, mentre l'ampiezza, la lunghezza e la posizione di ciascuna forma dipendono da esse.» Da questo punto di vista alcuni capolavori dell'arte astratta europea abbandonano il piano proiettivo della rappresentazione per "rappresentare" e "raffigurare" lo spazio simbolico di cui abbiamo parlato. Yve-Alain Bois (1993, p. 179) introduce l'idea della pittura come modello strategico (e tecnico) – *Painting as Model*, e distingue tra un piano proiettivo-rappresentativo ed un piano simbolico, richiamando una intuizione giovanile di Benjamin (1917, 2008, p. 314): «Si potrebbe dire che la sostanza del mondo è attraversata da due sezioni: la sezione longitudinale della pittura, e la sezione trasversale di certe forme di disegno. Pare che la sezione longitudinale abbia una funzione rappresentativa, contiene in qualche modo le cose; la sezione trasversale è simbolica: contiene i segni». Nell'intenzione di Benjamin la sezione longitudinale somiglia molto all'asse orizzontale di cui abbiamo parlato, basato su una scelta di tipo paradigmatico, che rappresenta le cose nella sua apparenza superficiale (e bella!). La sezione trasversale è ricavata all'interno di uno spazio simbolico astratto i cui segni rappresentano una struttura formale, quale espressione di un modello strategico. «Come nei pezzi degli scacchi, come in fonemi nel linguaggio, un'opera significa, come ci mostra Lévi-Strauss, prima per ciò che non è e per ciò a cui si oppone, cioè, in ogni caso, secondo la sua posizione, il suo valore, all'interno di un campo – in sé stesso vivente e stratificato – che deve essere innanzitutto circoscritto nella definizione delle sue regole.» (Alain-Bois 1993, pp. 253, 254)

Possiamo divertirci ad inventare un gioco in cui dei diagrammi registrino le fasi successive di un processo compositivo al livello profondo della sua meccanica interna ed assumere come cavia il progetto del 1935 per la Haus Ulrich Lange di Mies (Fig. 8). Tale scrittura dovrà descrivere un sistema ordinato e completo di configurazioni a partire dalla forma del campo ("The field comes first"). Come negli *Architectonic Paintings* di Strzemiński le figure devono avere origine dai bordi della tela che, allo stesso tempo, ne costituiscono i limiti. Così il primo gesto è condizionato dalla forma della tela ed indirizza l'organizzazione del campo. La configurazione finale di casa Lange può essere descritta attraverso una successione di operazioni elementari a partire dai due rettangoli principali da cui è composta la pianta della casa. A partire dal bordo recintato del cortile (a) lo spazio servente si fa spazio all'interno del campo "quel tanto che basta a", dall'esterno verso l'interno (movimento I). Ricorsivamente, dall'angolo del campo successivo, "si fa spazio" lo spazio del soggiorno (movimento II). Analogamente, il secondo cortile dell'ingresso (b) si articola in due movimenti attraverso due figure: il vano dell'ingresso/garage e lo spazio servente con l'ingresso/cortile di servizio si originano centrifugamente a partire dal campo precedente. Nel primo movimento della serie le figure hanno sempre un lato in comune e si sviluppano in continuità. Come per la topologia, non importano la forma e le dimensioni delle figure, ma solo l'ordine che occupano nel campo e le relazioni planimetriche che stabiliscono le une con le altre. A partire da questo tipo di configurazioni topologiche si può costruire una serie ordinata completa che si dispone su diversi livelli. Certo, ad un certo livello di profondità, al livello in cui si colloca il "numero limitato di strutture profonde" di cui ci parla Arís, casa Ulrich può essere letta semplicemente come il tipo della casa a corte (più esattamente, a due corti), ma in questo caso l'intento è "porre (un) ordine al movimento" all'interno del processo creativo e mostrare in qualche modo quella che Chomsky chiama l'"elasticità del linguaggio". (Figg. 9, 10)

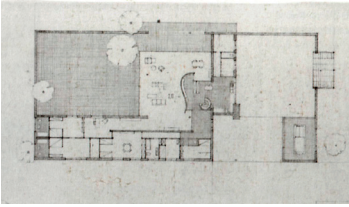


Fig. 8
Ludwig Mies, *Haus Ulrich Lange*, 1935.

Al centro:

Fig. 9
Serie di diagrammi che illustrano il (un) processo compositivo della Haus Ulrich Lange.

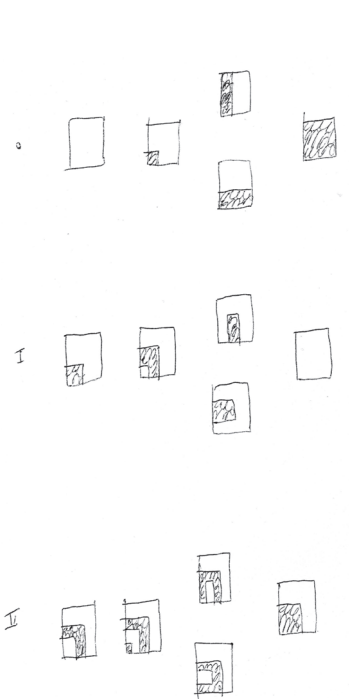
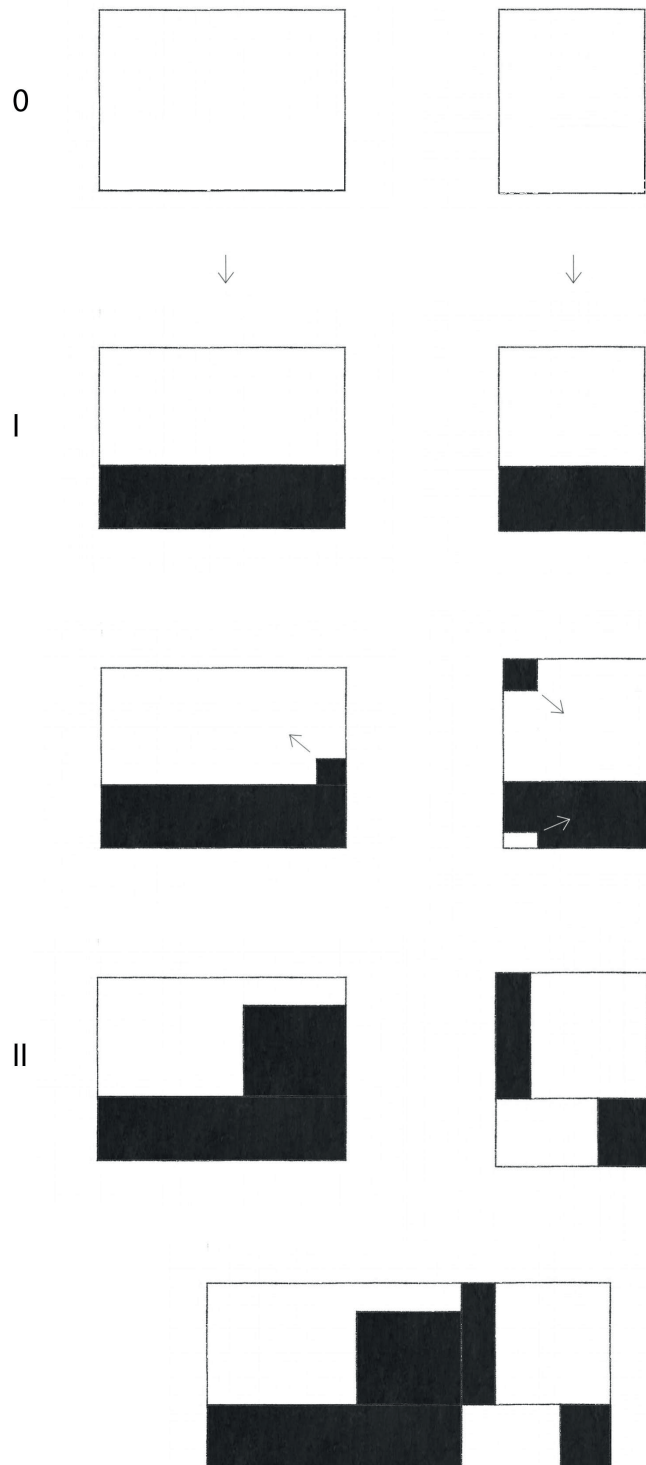


Fig. 10
Serie generale completa dei diagrammi.



Ci sono tanti modi per descrivere l'ordine e l'articolazione che una configurazione spaziale assume nel corso del processo creativo. E questo ci dice molto della ricchezza e della complessità, ma anche dell'incertezza e della fragilità dell'architettura come sistema simbolico. La ricchezza corrisponde alla varietà dei livelli e dei modi in cui può essere rappresentata e alla numerosità dei momenti e dei tempi nei quali la creatività può intercettare lo sviluppo all'interno del suo processo di formazione. L'incertezza e la debolezza corrispondono all'altra faccia della stessa medaglia, senza la quale non esisterebbe la prima, cioè la difficoltà (l'impossibilità?) di approntare, per questi diversi livelli, dispositivi di descrizione e di rappresentazione univoci. Nelson Goodman (1976, pp. 190, 191) inserisce l'architettura, ma anche la topologia e la musica, tra i sistemi simbolici notazionali³, solo che la considera un sistema incompleto o quantomeno ancora acerbo: «Le carte dell'architetto sono una mistura curiosa. (...) Non identifichiamo un'opera architettonica con un disegno, invece che con un edificio, con la stessa naturalezza con cui identifichiamo un'opera musicale con una composizione anziché con un'esecuzione. In quanto l'architettura possiede un sistema notazionale ragionevolmente appropriato, e in quanto alcune delle sue opere sono indiscutibilmente allografiche, si tratta di un'arte allografica. Ma, nella misura in cui il suo linguaggio notazionale non ha ancora acquistato la piena autorità per poter creare in ogni caso un divorzio fra l'identità dell'opera e la sua produzione particolare, l'architettura è un caso misto e di transizione.» Ciò nonostante, John Hejduk⁴, che conosceva bene il lavoro di Goodman, non esita a considerare come opera tanto il disegno quanto l'edificio: «In ogni caso, un disegno su un pezzo di carta è una realtà architettonica.»

E, come ci ricorda Wittgenstein: Un'immagine è un fatto.

Note

¹ Carnap definisce tre tipi di spazio: lo spazio formale astratto, lo spazio intuitivo della geometria e lo spazio fisico-topologico dell'esperienza.

² Nel saggio dal titolo "L'esperimento come mediatore tra oggetto e soggetto".

³ Per Nelson Goodman un sistema simbolico è notazionale quando permette di risalire retroattivamente dall'opera alla rappresentazione a partire dalla quale essa è stata realizzata e che ne certifica altresì l'identità indipendentemente dall'autore e da tutte le contingenze particolari.

⁴ In "The Flatness of Depth" (1985, p. 69) molto esplicitamente Hejduk parla dell'architettura come di un sistema notazionale: «Sebbene la prospettiva sia l'illusione più alta – mentre la rappresentazione piana possa essere considerata la più vicina alla realtà – se noi la consideriamo sostanzialmente notazionale, la cosiddetta realtà dell'architettura costruita può venire alla luce solo attraverso un sistema notazionale. In ogni caso, un disegno su un pezzo di carta è una realtà architettonica.»

Bibliografia

- ALBERTI L. A. (1435, 1913, 2011) – *Il trattato della pittura e i cinque ordini architettonici*. R. Carabba, Lanciano.
- AMSTADI L. (2008) – *Paesaggio come rappresentazione, seguito da Le metafore dell'architettura*. Clean, Napoli.
- AMISTADI L. (2014) – “Le strutture dell’immaginazione”. In: FAMagazine, [e-journal] 27-28.
- AMISTADI L. (2015) – “Convenzioni e simboli della New England Masque”. In: AMISTADI L., CLEMENTE I. (a cura di), *John Hejduk, Soundings 0/I*, Aión, Firenze.
- AMISTADI L. (2019) – “Una casa come loro. John Hejduk e Curzio Malaparte”. In: BORSARI A., CASSANI SIMONETTI M., IACOLI G. a cura di – *Archiletture. Forma e narrazione tra architettura e letteratura*. Mimesis Edizioni, Milano-Udine.
- BENJAMIN W. (1917) – “Pittura e grafica”. In: (2008) – *Walter Benjamin, Opere complete, I. Scritti 1906-1922*. Einaudi, Torino.
- BOIS Y. A. – *Painting as Model*. The MIT Press, Cambridge/London.
- CARNAP R. (1922, 2009) – *Lo spazio, Un contributo alla teoria della scienza*. Morcelliana, Brescia.
- CHOMSKY N. (1969) – *L’analisi formale del linguaggio*. Boringhieri, Torino.
- FOUCAULT M. (1966, 2006) – *Le parole e le cose*. Rizzoli, Milano.
- GOETHE J. W. (1999) – *La metamorfosi delle piante*. Guanda Editore, Parma.
- GOODMAN N. (1951) – *The Structure of Appearance*. Harvard University Press, Cambridge/Massachussets.
- GOODMAN N. (1976) – *I linguaggi dell’arte*. Il Saggiatore, Milano.
- GOODMAN N. (1978) – *Ways of Worldmaking*. Hackett, Indianapolis.
- GOODMAN N. (2008) – “Come gli edifice significano”. In: DEWEY J., GOODMAN N. – *Architettura formativa*, CHIODO S. (a cura di), Unicopli, Milano.
- GREIMAS A. J., COURTES J. (1986) – “Narratività”. In: FABBRI P., a cura di – *Semiotica, Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*. La casa Usher, Firenze.
- HAYS M. (2009) – *Architecture’s Desire*. The MIT Press, Cambridge/London.
- HAYS M. (2015) – “Encounter”. In AMISTADI L., CLEMENTE I. a cura di, *John Hejduk, Soundings 0/I*, Aión, Firenze.
- HEJDUK J. (1985) – *Mask of Medusa: works 1947-1983*. Rizzoli International, New York.
- HEJDUK J. (1993) – *Soundings*. Rizzoli International, New York.
- KLEE P. (2011) – *Teoria della forma e della figurazione, Vol. I, Il pensiero immaginale*. Mimesis, Milano.
- LE CORBUSIER (1921, 1999) – *Verso un’architettura*. Longanesi, Milano.
- MARTÍ ARÍS C. (1990) – *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*. Clup, Milano.
- NIETZSCHE F. (1882, 2000) – *La gaia scienza, Idilli di Messina*. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano.
- POMMER R. (1978) – “Structures for Imagination”. In *Art in America* (marzo-aprile).
- STRZEMIŃSKI W. (1928) – *Unism in Painting*. Traduzione inglese in: BENSON T., FORGÁCS É a cura di (2002). *Between Worlds*. The MIT Press, Cambridge/London.
- WEBERN A. (1960, 1989) – *Il cammino verso la nuova musica*. SE, Milano.

Lamberto Amistadi è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna. È vicedirettore di “FAMagazine, ricerche e progetti sull’architettura e la città”, rivista scientifica di classe A e co-direttore della collana “TECA. Teorie della Composizione architettonica” (Clean). Con Ildebrando Clemente ha fondato e dirige la collana “SOUNDINGS: Theory and Architectural Openness” (Aión), che comprende i volumi monografici su Aldo Rossi e John Hejduk. È autore di numerose pubblicazioni tra cui *Paesaggio come rappresentazione* (Clean, 2008), *La costruzione della città* (Il Poligrafo, 2012), *Architettura e Città* (con Enrico Prandi, FAEdizioni 2016). Dal 2018 è coordinatore e responsabile scientifico del progetto Erasmus+ Strategic Partnerships for Higher Education denominato “ARCHEA Architectural European Medium-Sized City Arrangement” (Project Reference: 2018-1-IT02-KA203-048305).