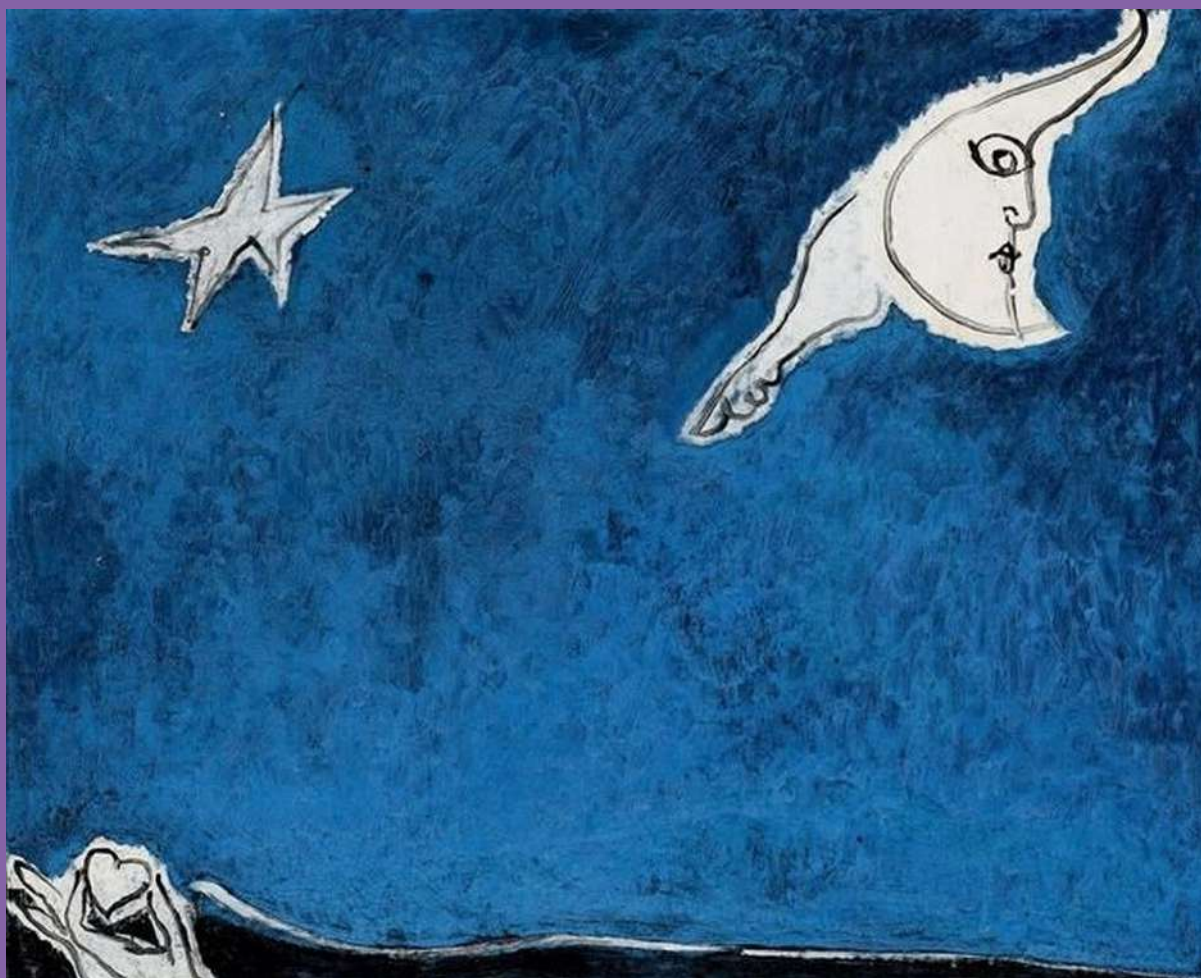


ILDEBRANDO CLEMENTE

CAREVOCI

ARCHITETTURA NATURA MUSEO



AIÓN

ILDEBRANDO CLEMENTE

CAREVOCI

ARCHITETTURA NATURA MUSEO

AIÓN

“MATERIALI DI ARCHITETTURA”
collana diretta da Massimo Fagioli

comitato scientifico

Richard A. Etlin, Marco Mannino, Bruno Messina, Carlo Moccia, Uwe Schröder, Angelo Torricelli

© 2025 AIÓN EDIZIONI FIRENZE
ISBN 979-12-80723-45-1

Sommario

VOCI E IMMAGINI	7
Il museo come ricerca	
IL NUCLEO EMOZIONALE	11
La natura del museo	
MUSEI NEL PARCO NATURALE DELLE FORESTE CASENTINESI	37
Il morbido verde	
Presenze nel paesaggio	
La fanciulla dai pensieri blue	
Segnatura della lontananza	
Melodia della terra	
Il doppio filo della montagna	
IMMAGINE ARCHETIPICA	71
Spazio del museo, luogo della grazia	
LA MONTAGNA AMA NASCONDERSI	99
<i>Luciana Cecilia Aloisio Delgado</i>	
IL TEMPO DEL MUSEO	103
<i>Rita Batani</i>	
TRE RAGIONAMENTI SUL PAESAGGIO	107
<i>Carlos Fabián Giusta</i>	
Indice dei nomi	117
Post Scripta	118



FABIO MARULLO, *Ciò che di misterioso è palpabile*, 2017-2019. Inchiostro su Carta Pergamena, 50×35 cm.

- Questa è nuova, - dissi. - Allora credi anche nella luna?
- La luna, - disse Nuto, - bisogna crederci per forza.

Anche la storia della luna e dei falò la sapevo.
Soltanto, m'ero accorto, che non sapevo più di saperla.

CESARE PAVESE

E la luna bussò alle porte del buio
«Fammi entrare», lui rispose di no
E la luna bussò dove c'era il silenzio
Ma una voce sguaiata disse: «Non è più tempo»
Quindi spalancò le finestre del vento e se ne andò
A cercare, un pò più in là, qualche cosa da fare
Dopo avere pianto un pò per un altro no, per un altro no
Che le disse il mare, che le disse il mare

E allora giù, quasi per caso
Più vicino ai marciapiedi
Dove è vero quel che vedi
E allora giù, senza bussare
Tra le ciglia di un bambino
Per potersi addormentare
E allora giù, fra stracci e amore
Dove è un lusso la fortuna
C'è bisogno della luna
E allora giù
Giù, giù

LOREDANA BERTÈ

VOCI E IMMAGINI

Il museo come ricerca

Le pietre, le piante, le fiere, i popoli primitivi, seguivano la voce dell'eterno fanciullo, d'un dio giovinetto, del più piccolo e tenero che fosse nella tribù d'uomini salvatici. I quali, in verità, s'ingentilivano contemplando e ascoltando la loro infanzia.

GIOVANNI PASCOLI

Per molto tempo, noi pensiamo di essere le sole persone al mondo ad avere una vita immaginaria. Tardi arriviamo a capire che è una cosa di molti, e forse di tutti.

NATALIA GINZBURG

I progetti di musei presenti in questo libro sono stati sviluppati nel Laboratorio di Laurea • Architettura • Museo • Immagine da me tenuto nel Corso di studi in Architettura dell'Università di Bologna del Campus di Cesena.

Sei progetti, ciascuno con una propria voce, desiderosi di manifestarsi nella forma che in questo contesto appare come la più appropriata: l'immagine.

Sono voci e immagini che forse solo in parte possono mostrare il loro volto autentico. Ho detto solo in parte, perchè questi progetti vogliono esprimere prima di tutto una dedizione sincera al mondo dell'architettura. Mi piace pensare che il tono di tale dedizione sia possibile coglierlo attraverso una sorta di dichiarazione d'amore inaudita per il progetto di architettura. Epperò, come sappiamo, molto spesso *amare* ti fa stravedere e stravalutare la cosa amata.

Dunque cos'ha di significativo questo pensiero d'amore per l'architettura per il quale vale la pena di correre dei rischi? Prima di tutto il rischio dell'illusione?

Innanzitutto tale pensiero d'amore ci esorta ad osservare l'intreccio tra la vita e l'architettura del museo come un'emanazione d'eternità. Amore è un messaggio eterno che non riguarda solo e semplicemente la vita attuale, l'attualità. In altri termini *amare* risveglia la parte divina, eterna, presente nell'uomo. Nel nostro caso in rapporto a ciò che l'uomo-architetto pensa, immagina e gli piacerebbe realizzare.

Non posso non ricordare a questo proposito ciò che afferma Platone, ovverosia

O voi, voci del destino, voi, vie del viandante!
Ché nell'azzurro della scuola [degli occhi],
di lontano, nel fragore del cielo
risuona come il canto del merlo
il sereno [sicuro] tono delle nuvole, ben
intonato dall'esserci di Dio, dal temporale.
E richiami, come guardare fuori,
all'immortalità e agli eroi;
assai sono i ricordi. Dove poi
risuonando come la pelle del vitello
la terra, da devastazioni, tentazioni dei santi,
ché all'inizio si forma l'opera,
segue leggi grandi, la scienza
e la tenerezza e il cielo ampio di veli dopo
apparendo cantano le nuvole del canto,
Ché saldo è la terra
l'ombelico. Fra sponde d'erba prigionieri, infatti,
sono le fiamme e gli universi
elementi. Ma, pura meditazione, vive l'etere in alto.

[Ma d'argento

nei giorni puri
è la luce. In segno dell'amore
viola è la terra.
[Ma come la ridda
nelle nozze],
anche in cosa da poco può venire
un grande inizio.

Ma ogni giorno meravigliosa, per amor degli uomini,
ha Dio una veste.

E alle conoscenze si nasconde il suo volto
e copre le brezze con arte.

E aria e tempo coprono
il Tremendo, che non troppo
l'ami con preghiere uno o
l'anima. Ché già da tempo è aperta,
come fogli, da apprendere, o linee e angoli,
la natura

e più gialli sono i soli e le lune,
ma a momenti,

quando è al tramonto l'antica cultura
della terra, le storie ormai

compiute in audaci battaglie, come fiori
si raccolgono allora dell'anima le forze, le affinità
[dell'anima,

ché più volentieri in terra
abiti la bellezza e qualche spirito
si accompagni più solidale agli uomini.

Dolce è allora abitare fra alte ombre
d'alberi e colline, al sole, dove la via
alla chiesa è lastricata. Ma per il viaggiatore, cui
per amor della vita, ma sempre con misura,
son docili i piedi, fioriscono
più belli i sentieri dove il paese.

FRIEDRICH HÖLDERLIN, *Grecia*

«Sono quattro le voci che risuonano: il cielo, la terra, l'uomo, il dio. In queste quattro voci il destino raccoglie l'intero rapporto infinito. Ma nessuno dei Quattro sta e va per conto suo, in modo unilaterale. Nessuno è, in tal senso, finito. Nessuno è senza gli altri. Essi si tengono in-finiti, gli uni agli altri, sono ciò che sono a partire dal rapporto in-finito, sono quest'intero stesso».

• Martin Heidegger, TERRA E CIELO IN HÖLDERLIN, in *La poesia di Hölderlin*, Adelphi, Milano, 1988, pp. 202-203.

che nello slancio amoroso vi è la *scintilla del divino*. A quanto pare questo slancio ci spinge ad essere *altro*. Per questo motivo, pur di seguirlo, siamo portati a trasformarci, siamo spinti alla ricerca di nuove immagini, nuove esperienze, nuove forme.

Riprendendo dai *Frammenti di un discorso amoroso* di Roland Barthes, amare significa innanzitutto *creare l'altro*, creare l'oggetto del proprio amore, attraverso una rete di trasformazioni, metamorfosi e idealizzazioni.

La realtà dell'*altro* diventa, in fondo, uno specchio: un pretesto fertile per riflettere su noi stessi, su ciò che facciamo e inventiamo, su ciò che pensiamo, sentiamo e desideriamo raccontare al mondo attraverso il progetto di architettura.

Sotto questo aspetto *amare* si presenta soprattutto come un'opportunità di ripensare i nessi tra progetto e *linguaggio* delle sue immagini. Ancora Barthes di *Roland Barthes* dice:

il lavoro stesso dell'amore e del linguaggio è di dare a una stessa frase delle inflessioni sempre nuove, e creare così una lingua inaudita, dove si ripeta la forma del segno ma mai il suo significato; dove il parlatore e l'innamorato trionfano finalmente sull'atroce riduzione che il linguaggio (e la scienza psicanalitica) imprimono a tutti i nostri affetti.¹

Così anche il *lavoro* di questi progetti per musei, si è mosso con l'intenzione di dare a uno stesso tema delle estensioni figurative desiderose di esprimere la propria verità o anima, attraverso il *linguaggio* delle immagini. Ovverosia, il *linguaggio* del *fare anima*. Come ha scritto James Hillman, noi non possiamo *sentire* le voci dell'anima, non possiamo *fare anima*, senza amore per l'immagine. Fare anima “è essenzialmente un'attività immaginativa o un'attività del regno immaginale nel suo interagire con tutta la vita, in ogni suo aspetto”.²

In questa veste e secondo questa visione, i musei sono sempre, come ha detto Etienne Louis Boullée, “testimonianze manifeste di amore e di riconoscenza”.³

I sei progetti per musei sono stati pensati per dei luoghi dell'Appennino toscoromagnolo, all'interno del *Parco nazionale delle Foreste Casentinesi, Monte Falterona e Campigna*.

Sparsi lungo le pendici e sulle cime dei monti del *Parco* questi piccoli musei si configurano come fatti architettonici volti a riattivare il sentimento del sacro insito nella natura. E richiamare così, l'attenzione su quelle parti divine della realtà che troppo spesso restano inascoltate. Cercando, in questo modo, di rimanere - grazie all'architettura - in *contatto* con esse.

1. Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino, 2007, p. 131.

2. James Hillman, *Il mito dell'analisi*, Adelphi, Milano, 2012, p. 20.

3. Etienne Louis Boullée, *Architettura saggio sull'arte*, Marsilio, Venezia, 1977, p. 72.



PAUL CÉZANNE, *La montagna di Sainte-Victoire*, 1902/06, Kunsthau Zürich, Svizzera.

IL NUCLEO EMOZIONALE

La natura del museo

La Terra si solleva, là, nel punto in cui appare
l'Aurora.

MARÍA ZAMBRANO

L'architettura, oggi, non ricorda più ciò che
la origina.

LE CORBUSIER

Mi sembra che le cose riappaiono con la
permenenza del mito e che quindi traduciamo
sempre un disegno antico.

ALDO ROSSI

I progetti per piccoli musei che vengono mostrati nelle pagine che seguono sono collocati all'interno del *Parco nazionale delle Foreste Casentinesi, Monte Falterona e Campigna*.

Il *Parco nazionale* occupa una vasta area montana dell'Appennino toscoromagnolo e interessa i territori a cavallo tra le province di Forlì-Cesena, di Arezzo e Firenze. Si estende lungo la dorsale appenninica ad andamento tendenzialmente nord-ovest/sud-est, per una lunghezza di 45 chilometri e comprende una superficie di 36000 ettari.

Il *Parco* è stato istituito nel 1993, dopo un lungo processo di accorpamento di ampie e anche impervie aree montane boschive. Rientra nel *Parco* anche la *Riserva naturale integrale di Sasso Fratino*. L'altezza dei monti del *Parco* varia da 400 a 1658 metri s.l.m. del Monte Falco e 1654 di Monte Falterona, da cui, come noto, sul versante meridionale ad un'altezza di 1358 metri sorge il fiume Arno.

All'interno dei monti e dei boschi del *Parco* sono presenti anche il Sacro Eremo e il Monastero benedettino di Camaldoli e, un pó più a sud, il Santuario francescano della Verna. La Verna è una località sul Monte Penna, una montagna di 1283 metri

s.l.m. situata al centro dell'Appennino toscano. Nella *Legenda Maior* (XIII, 3) San Bonaventura racconta che al Monte Penna della Verna, San Francesco ricevette le stimmate durante la Quaresima del 1224.

I progetti sono collocati nella parte della Romagna Appenninica, prevalentemente nell'area montana della *Riserva naturale di Campigna*, che si estende sul versante romagnolo del *Parco*, ed è caratterizzata da monti che oscillano da un'altitudine di 850 a 1650 metri.

All'interno della *Riserva di Campigna* sono state individuate quattro aree in cui porre i progetti per spazi museali.

Sei progetti, il titolo, il luogo:

- IL MORBIDO VERDE

Il complesso museale si estende sulle colline denominate *Prati della burraia*. Queste colline si trovano sul lato nord della dorsale sovrastante la *Riserva di Campigna*, esattamente lungo il crinale tra Monte Gabrendo e Poggio Lastraiolo. Verso ovest, in lontananza, si vede il Monte Falterona.

- PRESENZE NEL PAESAGGIO

- IL DOPPIO FILO DELLA MONTAGNA

I padiglioni museali si radicano nell'altopiano di San Paolo in Alpe. Entrambi i progetti si posizionano lungo il tratto della *giogana* che collega il Passo della Calla al Gioghetto. Sul pianoro sono presenti i resti della chiesa di Sant'Agostino. Lungo il versante scosceso nelle vicinanze della chiesa c'è un piccolo cimitero. Sul versante opposto è presente un casone di montagna, il Bivacco di San Paolo in Alpe.

- LA FANCIULLA DAI PENSIERI BLUE

- SEGNATURA DELLA LONTANANZA

I due progetti si collocano lungo il crinale di un promontorio che costeggia la strada del Passo del Vinco, non lontano da borgo di Casanova dell'Alpe. Il crinale è caratterizzato da una particolare profilo ondulato a forma di *m*.

- MELODIA DELLA TERRA

Il progetto si situa nelle vicinanze del piccolo borgo di Casanova dell'Alpe. In questo luogo sono presenti una piccola chiesa dedicata a Santa Maria del Carmine e, non lontano lungo la strada, il piccolo cimitero del borgo.

*

Tra le molte suggestioni che i paesaggi del *Parco nazionale delle Foreste Casentinesi, Monte Falterona e Campigna* hanno suscitato allo sguardo di quanti si sono avventurati lungo i crinali dei suoi monti nel corso del tempo, voglio riportare in questa sede, alcune *note poetiche* di Dino Campana.¹

Nel taccuino in cui il poeta annotò, nel 1910, le sue impressioni ed emozioni durante il *pellegrinaggio* da Marradi al Santuario della Verna, camminando lungo i sentieri e i crinali di Campigna e Falterona, Campana scrisse:

La tellurica melodia della Falterona. Le onde telluriche. L'ultimo asterisco della melodia della Falterona s'inselva nelle nuvole. Su la costa lontana traluce la linea vittoriosa dei giovani abeti, l'avanguardia dei giganti giovinetti serrati in battaglia, felici nel sole lungo la lunga costa torrenziale. In fondo, nel fruscio delle nere selve sempre più avanti accampati lo scoglio enorme che si ripiega grottesco su sé stesso, pachiderma a quattro zampe sotto la massa oscura: la Verna. E varco e varco.

Campigno: paese barbarico, fuggente, paese notturno, mistico incubo del caos. Il tuo abitante porge la notte dell'antico animale umano nei suoi gesti. Nelle tue mosse montagne l'elemento grottesco profila: un gaglioffo, una grossa puttana fuggono sotto le nubi in corsa. E le tue rive bianche come le nubi, triangolari, curve come gonfie vele: paese barbarico, fuggente, paese notturno, mistico incubo del Caos.²

Nei *Canti Orfici* Dino Campana ha raccontato, in frammenti estatici, la potenza dei monti di Campigna e la loro *archetipica vastità* che dalle sue alture serpeggia fino ad aprirsi sull'ampia pianura della Romagna, per poi sfumare all'orizzonte del suo mare.

Giovanni Cenacchi a proposito della genesi dei *Canti Orfici*, in relazione alle montagne del *Parco*, ha parlato di *Monti orfici*.³ Anche Renato Martinoni nella sua *Introduzione ai Canti*, a proposito dell'esperienza e delle immagini della montagna nei versi di Campana, ha letto il rimando orfico come un motivo per riattivare, in sintonia con l'orfismo arcaico, la percezione della natura e della realtà come qualcosa di animato da una misteriosa tensione fra istanze opposte.⁴

L'immersione e poi l'integrazione dei caratteri opposti del reale, come ha mostrato tra gli altri Vittorio Macchiore, è all'origine della celebrazione poetica dell'orfismo.⁵

La titolazione *orfica* dei versi di Campana, rimanda agli *Inni orfici*. Il contenuto essenziale degli antichi *Inni* si esprime, infatti, come una tensione di accordo e disaccordo tra le cose del mondo.⁶

Da questa tensione si sprigiona l'umana attitudine al *canto di lode* e alla *lamentazione*. In questo senso, ha spiegato Nicoletta Di Vita, "inno e lamento sono

la radice ultima di tutti i nostri umori. Essi rispondono alla domanda: in che modo l'uomo esprime nel linguaggio l'evento più gioioso - che ci sia mondo? E in che modo l'estremo e il più luttuoso - il venir meno del mondo, l'evento della morte?"⁷

Se leghiamo insieme, quindi, *lode* e *lamento* all'esperienza della natura, cercando di cogliere la sua realtà multiforme e metamorfica, ecco che troviamo anche nei *Canti Orfici* di Campana le tracce di una *coscienza* che cerca di cogliere e accogliere nel suo *canto*, al di là del visibile, il mondo dell'invisibile, dei rapporti nascosti e della tesa armonia della natura.

La natura mostra la mutevolezza delle cose, che muta come noi stessi mutiamo. Il capolavoro della natura è la sua multiforme diversità. Una ricchezza e mutevolezza che sembra irraffigurabile.

Nel nostro discorso mi sembra importante e suggestivo cogliere la potenza di queste tensioni metamorfiche della natura nelle opere che Paul Cézanne ha dedicato alla montagna di Sainte-Victoire. Negli ultimi vent'anni della sua vita Cézanne ha realizzato 44 dipinti a olio e 43 acquerelli della montagna Sainte-Victoire. Che cos'ha di così importante questa montagna agli occhi di Cézanne? È vero che noi siamo abituati a vedere la montagna come una realtà che esprime più di tutto un sentimento di eternità. Questa visione avvicina molto la montagna all'idea di essere qualcosa di immutabile. Nelle immagini di Cézanne, però, la montagna non appare come qualcosa di immobile. La montagna di Sainte-Victoire è allo stesso tempo immobile e in movimento.

Abbiamo in mente l'idea della montagna come qualcosa di massivo e stabile, invece la montagna di Cézanne sembra un luccicare di macchie di colore che la fanno a pezzi, frantumandola in un fremito di vibrazioni. La vetta del monte Sainte-Victoire emerge come una massa di luce ma lacerata e quasi inconsistente sul fondo di un paesaggio che, ha osservato Giorgio Agamben, sembra "un campo di rovine"⁸.

La Montagna Sainte-Victoire, secondo Franco Rella, "è più di quel che è, è più di ciò che materialmente appare. Nella profondità della cosa è nascosto il suo segreto, che è paradossalmente il segreto del suo divenire e quindi anche del suo tramontare"⁹.

Gli aspetti conflittuali della natura che Cézanne riversa nelle immagini delle sue montagne sono stati rilevati, tra gli altri, da Mayer Schapiro, che a questo proposito ha sottolineato come sia mirabile che "tutto sembri vibrare in colori mutevoli da un punto all'altro, mentre da tutto questo vasto e irrequieto movimento emerge un solido mondo che si allarga all'infinito elevandosi e ricadendo. [...]. È questo contrasto di movimenti, di marginale e centrale, di simmetrico e instabile che dà alla scena l'aspetto di un immenso dramma"¹⁰.

Il Monte Saint-Victoire, ha specificato Schapiro, fu per Cézanne "quello che per gli antichi era una montagna sacra sulla quale si poneva la dimora o il luogo di nascita

di un dio”.¹¹ Sembra del tutto sensato, a questo punto, domandarsi se le immagini cangianti della montagna Sainte-Victoire non siano, in fondo, che l’espressione estrema di una *religio* arcaica, in cui la percezione degli aspetti multiformi della natura coincida con l’idea orfica del carattere plurale e frammentario del divino.

Una pluralità dinamica di elementi la cui intensità contribuisce, in modo decisivo, a definire l’essenza di un luogo.

La montagna diventa così, allo stesso tempo, un *locus* e un paesaggio; centro simbolico e, al tempo stesso, disseminazione di questo centro nell’orizzonte che lo circonda. In questa disseminazione di un centro si esprime il contenuto simbolico del paesaggio. Paesaggio è ciò che accoglie la disseminazione di questa divina, invisibile e vitale centralità.

In sintonia con la tradizione orfica questa idea di luogo simbolico non si esprime come una mera frantumazione e disseminazione di una centralità. Ma bensì, come una eterna scomposizione e ricomposizione del Tutto nelle parti. Come ha mostrato Giorgio Colli, la voce originaria dell’orfismo consiste proprio nel concepire le immagini sensibili della natura e dell’uomo, come simboli del “gioco dell’unità e della molteplicità”.¹²

*

Anche le montagne dell’Appennino, con le sue valli, con i suoi boschi e le sue rupi, sono, nello sguardo di Campana, la metafora visiva di un continuo e orfico movimento di opposti. Un continuo movimento di luce e ombra, di ascesa e caduta, di terreno e celeste, di inerte ed estatico, di profondità ombrosa e di elevazione.

Nei versi di Campana, ha scritto Giovanni Cenacchi, questi monti, valli, boschi e prati, è come se riuscissero a orientare la mente del poeta e i suoi lettori verso ciò che lo stesso poeta ha definito la *sanità delle prime cose*.¹³

Così scriveva Campana:

[...] La sera scende dalla cresta alpina e si accoglie nel seno verde degli abeti. Dal viale dei tigli io guardavo accendersi una stella solitaria sullo sprone alpino e la selva antichissima addensare l’ombra e i profondi fruscii del silenzio.

Dalla cresta acuta nel cielo, sopra il mistero assopito della selva io scorsi andando pel viale dei tigli la vecchia amica luna che sorgeva in nuova veste rossa di fumi di rame: e risaltai l’amica senza stupore come se le profondità selvagge dello sprone l’attendessero levarsi dal paesaggio ignoto.

Io per il viale dei tigli andavo intanto difeso dagli incanti mentre tu sorgevi e sparivi dolce amica luna, solitario e fumigante vapore sui barbari recessi.

E non guardai più la tua strana faccia ma volli andare ancora a lungo pel viale se udissi la tua rossa aurora nel sospiro della vita notturna delle selve.¹⁴

La Montagna Sainte-Victoire lo riguarda, ci riguarda.

Quando dico: lo riguarda nel profondo,
è perché riconosco chiaramente
che questo piccolo foglio emana una grande tenerezza.
Difficile riportare qualcosa sulla carta
con più cura, amore, accortezza (e nello stesso tempo
con più gioia).

Solo un innamorato,
uno che ama col cuore questa montagna,
uno che più di qualunque altra cosa al mondo preferisce star
lì davanti
e che riserva il massimo rispetto
all'“essere” che ha di fronte,
può cogliere come le terre chiare in basso
s'incontrano con il celeste in alto,
in questa atmosfera lieve e ariosa,
con quale grazia viene sentita la cresta della montagna,
con quale impeto e dignità quest'ultima
si erge oltre le prime alture
e si adatta perfettamente alla cornice ...

Per questo ami la montagna
che si erge davanti a lui nell'abbagliante luce del sole,
e per questo cerchi di dipingere anche la luce
(non soltanto quella adagiata sulle forme,
ma anche quella sospesa fra lui e la montagna),
per quanto consideri i suoi occhi attrezzi del mestiere
e dipinga anche
il modo in cui essi trasmettono la montagna al suo cuore
e come questa viene recepita dalla sua mente,
nonostante ciò, vuole anche capire
come tutto questo diventi un tutt'uno
che cosa lo rende capace della sua attività,
se ha il diritto
di vedere, dipingere, mostrare in questo modo
e come la montagna sia in fondo “custodita”
sulla carta e negli occhi dell'osservatore.
E così ricongiunge ciò che ha separato.

Com'era possibile allora (e come lo è oggi?)
“scomporre” il proprio oggetto
e poi “lasciarlo comparire” di nuovo in un modo così straziante?



Forse quel che mi stupisce è solo il periodo storico!
Cento anni dopo Cézanne,
chiunque è in grado di scomporre ciò che vede
fin nei suoi atomi, per così dire (o pixel, se volete),
e poi ricomporlo.

La cosa inconcepibile nella Montagne Saint-Victoire
è forse solo questo:
ciò che oggi ognuno può fare con la tecnica digitale
allora è stato fatto per la prima volta da uno
che aveva a disposizione solo una matita e qualche
acquerello.

E che rimase così commosso da quanto aveva realizzato,
come noi, oggi,
semplicemente non siamo più capaci.

In tal senso, osservare questo piccolo acquerello del 1900
è come esaminare un'immensa perdita
(o un' “assuefazione” culturale di proporzioni storiche).

Wim Wenders, I pixel di Cézanne



*

Ci sono molti esempi e riflessioni in cui il tema del museo è stato concepito e sviluppato in luoghi montani. In questa sede vorrei soffermarmi, in particolare, su alcune considerazioni che, su questo rapporto, ha espresso Étienne-Louis Boullée nel suo celebre *Architettura. Saggio sull'arte*.

Le riflessioni di Boullée hanno ispirato le intenzioni e le aspirazioni dei musei presenti in questo libro. E al tempo stesso ne delineano la cornice teorica di riferimento.

In *Architettura. Saggio sull'arte*, Étienne-Louis Boullée, parlando del significato del *museum*, stabilisce una significativa analogia con le alture montane.

Tuttavia, prima di giungere a questa analogia, mi sembra opportuno richiamare il quadro teorico generale all'interno del quale essa si situa il rapporto montagna-museo: ovvero il rapporto tra architettura e natura. Alla base del ragionamento di Boullée vi è, anzi, l'ambizione di cogliere l'essenza di questo originario e fecondo rapporto. Un rapporto decisivo poiché, secondo Boullée, è in esso che si gioca la sfida della costruzione di un'architettura contemporanea, capace cioè di “unire con evidenza l'utile al bello”,¹⁵ in sintonia con il principio – che possiamo definire venerando e orfico – dell'architettura come *arte* della “combinazione delle parti con il tutto”.¹⁶

Che cosa hanno di prezioso queste dichiarazioni di Boullée sulla natura in rapporto all'architettura?

Potrà sembrare strano, ma nel rimando che queste preposizioni stabiliscono con la natura, Boullée individua e sviluppa, a mio avviso, la sua preoccupazione più preziosa e profonda: quella di nominare e riattivare il divino. Il divino nella *poiesis*

• *La Montagna Sainte-Victoire*, 1900-1902. Matita, guazzo e acquerello su carta; 31,1×47,9 cm. Parigi, Louvre, département des Arts graphiques.

• Veduta della montagna Sainte-Victoire.
• Profilo della Verna da Chiusi della Verna.

Le due immagini fotografiche sono pubblicate in: Flavio Cuniberto, *Paesaggi del Regno*, Neri Pozza, Vicenza, 2017.

dell'uomo-architetto. Sono molto belle e significative, a questo proposito, alcune parole di Boullée:

Le opere dell'uomo di genio si manifestano sempre per il loro rapporto con la natura.

Non è sempre dai più grandi sforzi che deriva il successo nelle belle arti. Questa verità è riconosciuta da coloro che coltivano le belle arti. Essi tutti riconoscono che le loro opere più felici sono generalmente quelle sulle quali si sono meno affaticati e che sono loro costate meno; in una parola quelle, per così dire, che son nate dall'ispirazione: che cosa si deve intendere per ispirazione?

Essere commossi da un tale eccesso di sensibilità riguardo all'opera che occupa il nostro spirito, che tutte le facoltà della nostra anima siano scosse a tal punto che lo spirito sembri voler uscire dal suo involucro.

In questo stato di effervescenza ci si sente superiori a sé stessi e un sentimento sublime ci esalta; una forza superiore ci trascina e rende divine le nostre facoltà, se mi è lecito usare questa espressione.

La sola materia con cui gli artisti devono intrattenersi tra loro è quella di evocare con forza ed energia ciò che eccita la loro sensibilità; è con questa inclinazione che essi possono stimolarsi reciprocamente e infiammare il loro genio. Che essi si guardino dal lasciarsi trascinare in spiegazioni di ordine razionale, poiché l'impressione che una immagine ha sui nostri sensi si intiepidisce quando ci soffermiamo sulla causa che produce questo effetto.

Volersi spiegare i propri piaceri, significa impedirsi di vivere sotto il loro dominio, impedirsi di gioirne, impedirsi di vivere.¹⁷

*

Etienne Louis Boullée definisce l'architettura come

Parte di formare delle immagini con la disposizione dei corpi. Ma se la si considera in tutta la sua estensione, si vede che l'architettura non è soltanto l'arte di formare delle immagini con la disposizione dei corpi, ma che essa consiste anche nella capacità di riunire tutte le bellezze sparse della natura, per porle in opera.¹⁸

E più avanti nel suo ragionamento precisa:

Ho definito l'architettura in parte, definendola l'arte di presentare delle immagini attraverso la disposizione dei corpi. Gli effetti dei corpi provengono dalle loro masse. Sì! Sono le masse che agiscono sui nostri sensi; è dal loro aspetto che noi distinguiamo le forme leggere e gradevoli, le forme pesanti e massicce; le forme nobili e maestose, eleganti e svelte. È dall'effetto delle masse che deriva l'arte di dare del carattere a qualsiasi produzione.¹⁹

Dunque l'architettura è un organismo composto di elementi e parti che definiscono oggetti, e trova le motivazioni della sua esistenza, formando immagini in analogia ai corpi della natura e agli effetti che questi corpi suscitano nella mente e nell'animo degli esseri umani. Soprattutto questi effetti suscitano attenzione ed emozioni, e sono alla base della curiosità che spinge l'uomo a indagare, insieme al funzionamento logico dei fenomeni naturali, anche la loro essenza e la loro origine.

Con questo tipo di argomentazioni Boullée giunge ad affermare che per essere autentica, l'architettura deve seguire la Natura:

Si, non mi stanco di ripeterlo, l'architetto deve essere colui che mette in opera la natura. Le composizioni dell'architettura non possono essere fatte senza la più profonda conoscenza della natura; è dei suoi effetti che nasce la poesia dell'architettura.²⁰

Ora, quando Boullée parla di *profonda conoscenza della natura*, a che tipo di conoscenza si riferisce? E quale tipo di rapporto essa stabilisce con la concezione dell'architettura? Dallo sviluppo del *Saggio* si può intuire che egli riflette su due aspetti conoscitivi e fondamentali per l'invenzione compositiva.

Possiamo dire che secondo Boullée, l'architetto, da un punto di vista logico, dovrebbe essere in grado di interpretare i principi d'ordine dell'architettura che provengono dalla tradizione antica – simmetria, regolarità, similitudine – con maggiore consapevolezza e rigore anche grazie al moderno modello meccanicistico di leggere la natura esposto nell' *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et métiers*.

Da un altro punto di vista, riconducibile a un processo mitopoietico - che a mio parere Boullée descrive come un *sentimento di commozione* - l'architetto, invece, è chiamato a coltivare una riflessione sulle leggi della natura senza però esautorarne la sua parte più arcana ed enigmatica. Dimensioni che giungono a noi proprio mediante gli effetti che i corpi naturali suscitano nei nostri pensieri e sulle nostre percezioni.

Boullée sembra consapevole, cioè, che nell'invenzione architettonica convergano sia i fenomeni storici e naturali, sia l'esperienza personale. E che queste dimensioni riflettano, allo stesso tempo, un pensiero logico e concettuale della realtà e una concezione mitica della vita.

Aldo Rossi ha parlato, a questo proposito, di un *razionalismo esaltato* di Boullée, di un pensiero razionale che *illumina* il *sistema* concettuale che evoca, ma che allo stesso tempo desidera starsene *fuori* di esso. Questo *razionalismo* è *esaltato* perchè vuole articolare un pensiero intermedio, capace di tenere assieme l'attenzione alla datità materica e fisica dei corpi naturali con la dimensione mistica della *physis*, e dunque con l'origine inattingibile delle cose. In sintesi, dice Rossi, Boullée con i suoi ragionamenti aspira ad ottenere “da una

parte la massima autonomia del sistema, la chiarezza delle proposizioni, e dall'altra la singolarità autobiografica dell'esperienza".²¹

Boullée suggella questi due orientamenti con l'immagine di in una *nuova idea* di architettura: "l'architettura delle ombre. Tutti conoscono - dice Boullée - l'effetto dei corpi di fronte alla luce; ne risulta, come è noto, che le ombre offrono l'immagine dei corpi".²²

L'architettura delle ombre, ha sottolineato Rossi, "nasce dall'esperienza diretta; logica e sentimentale della natura. I corpi opposti alla luce lanciano le loro ombre a immagine del corpo. E l'artista osserva questi fatti naturali per trarne dei principi nella sua arte".²³ *Architettura delle ombre* è una espressione sintagmatica potente, che può essere interpretata sia in senso letterale sia in maniera simbolica. Al concetto di ombra, infatti, concerne da sempre una dimensione enigmatica. All'ombra è sempre associato qualcosa di nascosto, che contiene degli aspetti oscuri e fantasmagorici della realtà. In questo senso l'ombra rappresenta anche, come ha mostrato Carl Gustav Jung, una forza archetipica, una fonte originaria di energia creativa. L'ombra per Jung è la materia stessa dell'anima.²⁴ L'immagine del desiderio di ricerca: immagine di un'assenza che chiede di essere riconosciuta e integrata. Immagine di una voce che chiede di essere ascoltata e non abbandonata. A proposito dell'ombra, James Hillman ha parlato di un vero e proprio *mondo ombra*: "Il *mondo ombra* del profondo è una copia esatta della coscienza quotidiana, solo che va percepito in modo diverso, immaginativamente".²⁵

Quando *Macbeth* di William Shakespeare pronuncia la celebre sentenza:

*La vita non è che un'ombra
Che cammina, un povero attore
Sulla scena e del quale poi
Non si ode più nulla*

riprende l'idea di *mondo ombra* già presente in Platone, che nel *Sofista* (266c) paragonava sogni e immagini degli uomini alle ombre, intese come rappresentazioni enigmatiche della realtà.

*

Considerando l'ambivalenza tra luce e ombra che caratterizza le riflessioni di Boullée, si potrebbe sostenere che, indicando l'ombra dei corpi – e quindi gli effetti immateriali e sfuggenti che questi generano nel mondo sensibile – egli sembra suggerire che l'essenza e l'esistenza stessa dei corpi architettonici possano essere comprese come causa ed effetto di un unico fenomeno. Questo, anche alla luce delle allora nuove scoperte scientifiche nel campo dell'ottica. In realtà, ponendo l'accento sul rapporto tra luce e ombra, Boullée sembra affermare – come rileva

anche Rossi – non solo una visione scientifica e progressiva dell'architettura, ma soprattutto la necessità di riconoscerne una dimensione simbolica. Luce e ombra sono, al tempo stesso, fenomeni naturali osservabili e concetti metaforici per pensare l'esistenza e la conoscenza.

In questo senso per Boullée la natura costituisce il fondamento del reale. Pertanto, solo in analogia alla natura l'architettura si può esprimere legittimamente come forma di conoscenza e costruzione della realtà.

Aldo Rossi nella celebre *Introduzione a Boullée*, ha chiaramente evidenziato l'aspetto conoscitivo che Boullée intende riattivare mediante l'analogia con la natura. Per Boullée, dice Rossi, “la natura è l'individuazione del carattere delle cose, un problema di conoscenza”.²⁶

E ancora, continua Aldo Rossi, “il rapporto con la luce diventa in B. il principio per riportare il sentimento, per suscitare dei sentimenti, attraverso lo studio della natura. Ed ecco il senso delle descrizioni delle stagioni e il loro rapporto con il carattere delle cose”.²⁷

Mi sono sempre chiesto in che modo la descrizione delle stagioni e delle atmosfere della natura potesse effettivamente, come sostengono Boullée e Rossi, restituire l'essenza del rapporto tra natura e architettura, e, allo stesso tempo, esprimere il carattere dell'architettura.

Certo l'architettura costruisce, come la natura, un mondo, una geografia, un insieme di luoghi, degli oggetti. Certamente durante le stagioni questi luoghi mutano e noi percepiamo fisicamente, emotivamente, questi cambiamenti. Questo mutamento, così com'è, è ciclico, e non c'è dubbio che agisce sulla nostra vita, sulla nostra esperienza e dunque influenza, più o meno intensamente, la nostra esistenza, la nostra condizione emotiva.

Tutto ciò è sicuramente un motivo importante per legare sinceramente l'architettura alla vita. Per celebrare con l'architettura la vita. Cosa ci potrebbe mai essere di più importante per l'architettura se non proteggere e celebrare della vita.

Torneremo più avanti ad approfondire i nessi tra natura, architettura e vita.

*

Tra i principali luoghi capaci di esprimere ed elevare lo spirito umano – afferma Boullée – ci sono i musei. Sui rapporti tra natura, architettura e museo, egli scrive:

Il nostro spirito si eleva di fronte ai grandi spettacoli della natura; e il sentimento che essi fanno nascere, provoca sempre in noi un piacere che rapisce. È su questi luoghi elevati da dove l'uomo stendendo lo sguardo lungi sulla terra, la vede sfuggire ai suoi sguardi, e dove, abbagliato dalla bellezza dei luoghi, e godendo della loro immensità, che il suo spirito sarà portato all'estasi della contemplazione.

Infine, tutti gli spettacoli della natura saranno prodigati, e, per così dire, esauriti, in questo delizioso soggiorno creato da mani che non avranno trovato che incanti negli sforzi più terribili.²⁸

Dunque per Boullée il *museum* originario, se così si può intuire, dovrebbe essere una sorta di *monumento* alla natura. Un monumento capace di suscitare nell'animo degli uomini la caratteristica primaria - semplice e terribile a un tempo - della natura: la meraviglia.

Il museo è, prima di tutto, un *locus*. Un *locus* nel senso indicato in precedenza. Un luogo in cui, dice Boullée, “tutti gli spettacoli della natura saranno prodigati, e, per così dire, esauriti, in questo delizioso soggiorno creato da mani che non avranno trovato che incanti negli sforzi più terribili”.²⁹

Ecco, in questo modo Boullée stabilisce una sottile analogia tra luoghi elevati della natura, come le montagne, e un luogo elevato della cultura: il museo.

*

Insomma, sembra che tanto Boullée, quanto Aldo Rossi, attraverso il nesso natura-architettura, mirino a cogliere, in qualche modo, il potere delle forze che presiedono e regolano il rapporto tra architettura, mondo e vita.

Mi sono chiesto, in precedenza, se esista qualcosa di più prezioso e fondamentale della vita stessa da affidare all'architettura, affinché possa proteggerla e celebrarla. Se, per ipotesi, ammettessimo che questo qualcos'altro, più prezioso della vita, fosse la libertà, quale nesso potremmo allora stabilire tra essa, la natura e l'architettura?

Pur consapevole dei limiti di queste note e la complessità di questi nessi, desidero tuttavia richiamare un aspetto che ritengo essenziale per approfondire il ragionamento sulla natura di Boullée. E che a mio parere rimane in ombra nella straordinaria *Introduzione* di Aldo Rossi.

La libertà è, come noto, la condizione che permette alla vita degli uomini di essere vissuta e di realizzarsi secondo le proprie inclinazioni.

Dunque anche di fare bene delle cose, la propria attività, il proprio lavoro, seguendo e valorizzando le proprie capacità.³⁰ Che, in altri termini, sarebbe a dire, una vita vissuta secondo il proprio carattere nella direzione del conseguimento di una vita felice. Libertà è un *lasciar essere*.

Una vita di questo tipo si avvicina molto a un'esistenza in cui l'attività individuale si sviluppa liberamente, senza imposizioni né coercizioni esterne, senza subire – nel pensare e nell'agire – il potere di qualcun'altro.

Una vita in cui anche l'atto del progettare possa svolgersi liberamente, sottratto al dominio di forze estranee e interessi esterni al mondo dell'architettura.³¹

*

A proposito delle forze della natura la sapienza antica ha parlato di *archè*, principi originari, autentici comandi che regolano e rendono possibile la nascita e la formazione degli enti naturali.

In questa prospettiva possiamo identificare questi *archè* con gli elementi primi della sapienza presocratica: terra, acqua, aria e fuoco. Sono questi gli elementi che governano il ciclo delle stagioni, la consistenza e la temporalità stessa della vita naturale. Gli *archè* sono ciò da cui si originano le forme della natura.

Ora, l'analogia dal mondo della natura a quello della cultura, si sviluppa nel passaggio dall'idea di origine come principio generativo, a quello di dare inizio a qualcosa attraverso un comando.

La coincidenza, nella nostra cultura, di *principio* e *comando* ha conferito all'idea di *archè* uno straordinario prestigio. Questo valore si esprime chiaramente, come ha mostrato Giorgio Agamben, nel fatto che

L'origine è ciò che comanda e governa non solo la nascita, ma anche la crescita, lo sviluppo, la circolazione e la trasmissione - in una parola: la storia - di ciò a cui ha dato origine. Che si tratti di un essere, di un'idea, di un sapere o di una prassi, in ogni caso l'inizio non è un semplice esordio, che poi scompare in ciò che segue; al contrario, l'origine non cessa mai di iniziare, cioè di comandare e governare ciò che ha posto in essere.³²

Che cosa hanno di essenziale per l'architettura questi *archè*? Innanzitutto non dimentichiamo che *architettura* è un nome composto da *archè* e *tèchne*.

Ora gli *archè* possiedono la forza, ovvero il potere, di determinare la realtà indipendentemente dalla volontà umana. In altri termini, gli elementi-*archè* si sottraggono a ogni forma di comando e manipolazione da parte degli uomini.

Io penso che sia plausibile supporre che Boullée, quando suggerisce agli architetti di *seguire la Natura*, di *mettere in opera la Natura*, stia dicendo, in qualche modo, di concepire l'architettura come un'attività libera.

Libera e vigile, attenta a porre la giusta distanza dalle manipolazioni e dagli interessi esterni alla sua vocazione: al suo carattere e alle sue aspirazioni. Ovverosia: uno strumento che aiuti l'uomo nella ricerca della vita felice.

Di fronte a questa radicale ricerca colpiscono molto alcune riflessioni di Boullée:

La prima bellezza è dunque quella della vita prodotta da un'aria animata: ma da dove proviene un'aria animata? Dagli sguardi. Essi sono lo specchio dell'anima e quindi quello della vita. Ah! È negli sguardi di un oggetto adorato che noi attingiamo la vita e la felicità! Sono gli sguardi che annunciano la bellezza delle bellezze, voglio dire, quella della nostra anima.³³

Se, come sembra, nel pensiero di Boullée i fondamenti da cui deve partire l'invenzione architettonica sono in relazione ai cicli della natura – tracciati e ordinati dagli *archè* – allora si può affermare che l'essenza stessa dell'architettura risieda nel potere che essa ha di cogliere la verità profonda degli elementi naturali.

Di conseguenza, il potere inventivo dell'architetto sarà tanto più autentico quanto meno assoggettato al comando di sovrastrutture della realtà come, per esempio, quello dell'apparato tecnico-scientifico o dell'economia. Appunto per questo il potere dell'architettura si esprime pienamente quando l'architetto è in grado di allineare le sue invenzioni – sul piano razionale e su quello emotivo – all'essenza della natura, e quindi ai nessi profondi che sussistono tra potere, vita e libertà.

Riconoscere che il principio, il comando – l'*archè* – dimora nell'acqua, nella terra, nell'aria o nel fuoco, non equivale a tracciare una mera criptica analogia. Ma implica, piuttosto, il riconoscimento di un gesto del pensiero che coglie una corrispondenza profonda, di natura metafisica, tra la natura e l'agire dell'uomo in rapporto alla concezione della realtà e alla costruzione delle sue forme. Significa, in definitiva, riconoscere l'eredità spirituale e metafisica del passato come forza viva nel presente. Perché gli *archè* sono e non possono non essere sempre nel presente.

In questo senso, il tempo presente è tanto più autentico quanto più esprime qualcosa di arcaico, cioè qualcosa legato all'*archè*, all'inizio delle cose libero e incondizionato.³⁴

Così anche l'architettura manifesta la propria essenza quando sa custodire e rendere visibile la parte arcaica di sé: una forza generativa, attiva e formativa, che opera perennemente nel presente. Proprio come la forza invisibile ed eterna della natura. Questa forza è di natura espressiva: mira a esprimere un'emozione, un pensiero, non a rappresentare un oggetto.³⁵ In un senso particolare, al culmine dell'espressione, intesa in senso simbolico e originario, si manifesta la figura luminosa di Orpheo-Phanes. “Di contro a Dioniso - ha scritto Giorgio Colli - ancora è una divinità orfica il simbolo dell'espressione: Phases il manifestante. l'apparente, il rifulgente. Il mondo inteso come splendore di ciò che è nascosto”.³⁶

*

Parlare di principi e fondamenti, equivale, in qualche modo, a interrogarsi sul carattere metafisico dell'architettura. Ma cosa possiamo intendere per carattere metafisico dell'architettura?

Semplificando molto, e in base a quanto detto sopra, possiamo dire che il carattere metafisico dell'architettura si esprime nella ricerca della propria libertà. Libertà nel senso di liberazione, del pensare e fare architettura, dai domini che imprigionano l'architettura all'interno di una prassi esclusivamente economico-

quantitativa, mitigata da principi di necessità. Allora quando l'architettura si stancherà di subire ed eseguire passivamente i principi e i comandi del dominio tecnico-economico del reale, forse potrà scoprire la sua essenza. Allora diventerà accogliente, e non solo uno strumento per affrontare e risolvere dei problemi di volta in volta di ordine sociale e di gestione urbanistica.

L'architettura è anche un modo per l'uomo per realizzare sogni, un modo per immaginare una vita migliore, non solo risolvere problemi. Il carattere metafisico dell'architettura è accogliente. Perché accoglie a un tempo il reale e le sue possibilità. Ciò che è *dato* e ciò che è nell'*oltre i dati*, nell'indeterminabile.

L'*archè* è il principio che consente all'architetto di procedere nella direzione di compiere il passaggio da servitù a libertà. Boullée lo ripete più volte, l'architettura è "Parte con cui portare una costruzione qualsiasi alla sua perfezione".³⁷

Ciò che aspira ad essere perfetto contempla in sé il venerando rapporto tra parte e Tutto.

L'architettura per Boullée è *arte*, perché l'arte è la massima espressione dell'accoglienza anche delle cose indeterminate. Delle cose con la loro luce e con le loro ombre. Anche le realtà indeterminate, i non-enti, sono parte integrante del *Tutto*, proprio come accade in natura.

*

Potremmo dire che attraverso un discorso sulla natura Boullée cerchi, in qualche modo, di cogliere e consegnare agli architetti l'eredità poetica e metafisica del mondo antico e più indietro ancora del mondo arcaico. A questo proposito vorrei aggiungere ancora una breve nota. Comprendere la natura, equivale in qualche modo, per Boullée, a comprenderne i caratteri. E i caratteri della natura giungono a noi, seguendo il ragionamento di Boullée, attraverso le impressioni, le sensazioni e gli effetti che le sue forme e i suoi elementi, imprimono nel nostro animo. "Oh natura! Come è vero - ha scritto Boullée - affermare che tu sei il libro dei libri, la scienza universale e che a noi nulla è possibile senza di te!"³⁸

La natura possiede un potere intrinseco che, nel corso del tempo e in varie forme, la ragione umana ha sempre riconosciuto. Ha sempre cercato di cogliere, nei suoi caratteri, il deposito di modelli concettuali da porre come guida per la condotta intellettuale e pratica degli uomini.

Non credo sia un caso che, proprio nell'esposizione del nesso natura-carattere, Boullée utilizzi l'espressione *libro dei libri*, senza avere in mente l'idea galileiana di natura. Secondo Galileo Galilei, come noto, il *libro della natura* è scritto con il linguaggio dei numeri, dei triangoli e dei quadrati. Ne *Il Saggiatore* è infatti presente la celebre affermazione di Galilei secondo la quale i caratteri delle cose, del cosmo e della natura, si esprimono mediante figure geometriche. La conoscenza, scrive Galilei

È dentro noi un fanciullino che non solo ha brividi, come credeva Cebes Tebano che primo in sé lo scoperse, ma lagrime ancora e tripudi suoi. Quando la nostra età è tuttavia tenera, egli confonde la sua voce con la nostra, e dei due fanciulli che ruzzano e contendono tra loro, e, insieme sempre, temono sperano godono piangono, si sente un palpito solo, uno strillare e un guaire solo.

Ma quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia; noi ingrossiamo e arrugginiamo la voce, ed egli fa sentire tuttavia e sempre il suo tinnulo squillo come di campanello. Il quale tintinnio segreto noi non udiamo distinto nell'età giovanile forse così come nella più matura, perchè in quella occupati a litigare e perorare la causa della nostra vita, meno badiamo a quell'angolo d'anima d'onde esso risuona.

GIOVANNI PASCOLI, *Il Fanciullino*

Dicono i testi orfici: «Efesto fece uno specchio per Dioniso, e il dio, guardandovi dentro e contemplando la propria immagine, si gettò a creare la pluralità»; e ancora: «Dioniso, posta l'immagine nello specchio, a quella tenne dietro e così fu frantumato nel tutto». Ma il simbolo è manifestato imperfettamente da queste testimonianze neoplatoniche. Lo specchio non soltanto è un'indicazione della natura illusoria del mondo, ma dalla nascita di questo esclude ogni idea di creazione, di volontà, di azione. Tutto è fermo: la vita e il fondo della vita sono un dio che si guarda allo specchio.

Ma Dioniso è un fanciullo. Ancora gli Orfici dicono: «nonostante sia giovane e fanciullo tra gli invitati» e «era fanciullo Iacco». E passatemi di fanciullo sono i suoi attributi, la trottola, la palla, i dadi. Nell'insondabile c'è un giuoco di violenza, che è l'*archè*: in questa è un comando che è una sospensione. Ciò che è godimento di un impulso è anche sofferenza di un'oppressione: questa ambiguità, questa oscurità su di sé è intollerabile, la pena di questa coincidenza stabilisce il comando di chiarificazione, è lo specchio che divide gioia da dolore. Il fanciullo Dioniso accenna allo stato originario, che nella sua complessità meglio è designato dall'espressione eraclitea «reggimento di un fanciullo».

Il comando giocondo, arbitrario, casuale si biforca nell'espressione attraverso le categorie del necessario e del contingente. Nell'*archè* dev'essere presente anche la sospensione, il librarsi, il lasciare indeciso, perchè quella coincidenza non può mai essere superata. Quindi la legge suprema che traduce nella sfera delle espressioni seconde questa natura distaccata dell'*archè* dovrà essere un comando alternativo, poichè l'alternativa è l'unica forma in cui la dualità di giuoco e violenza può essere sottoposta a un comando. Nell'alternativa il giuoco continua appunto a sussistere nell'incertezza della decisione, e c'è anche il comando nella violenza di escludere altre possibilità. Fuori del *logos* giuoco e violenza sono inscindibilmente commisti ed è proprio il radicale specchio di Dioniso che, riflettendo questo contenuto magmatico, lascia scorgere sulla sua superficie le immagini chiarificate dell'apparenza, rette dal dominio alternativo tra il necessario e il casuale.

GIORGIO COLLI, *Il fanciullo allo specchio*

è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi a gli occhi (io dico l'universo), ma non si può intendere se prima non s'impara a intender la lingua, e conoscer i caratteri, ne' quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto.³⁹

La conoscenza delle cose della natura mediante i caratteri logico-geometrici, ci consente, quindi, di porre distinzioni, delimitazioni e confini all'interno di un *oscuro labirinto*.³⁹ In altre parole, i caratteri matematici e geometrici ci consentono di ordinare la natura attraverso elementi semplici e principi generali e oggettivi.

Ma carattere, il termine carattere, “nel suo significato originario, deriva dal greco *charessein*, che vuol dire scavare, incidere, imprimere”.⁴⁰ Gestì che, ha mostrato Carl Schmitt, sono riconducibili all'arcano desiderio dell'uomo di ordinare la terra.

Sicché permane nella nozione di carattere la dimensione originaria della terra come simbolo che nasconde delle forze sotterranee imperscrutabili - la fertilità, il germogliare, il nascere, prima di tutto - da portare alla luce. Nel legame che il carattere stabilisce con la parte oscura, sotterranea della terra, riaffiora, in qualche modo, l'antico sapere orfico degli antichi dei.

Ecco, io credo che, nell'elaborazione della nozione di carattere, Boullée, accanto alla razionalità di ispirazione galileiana, ponga - in modo anche piuttosto esplicito - l'evocazione e la forza degli antichi dèi della natura.

Nel desiderio di cogliere ed esprimere la presenza di questi antichi dèi nei caratteri della natura, Boullée ci ha lasciato un breve racconto di straordinaria forza poetica:

La terra, adorna di ogni ricchezza la prodiga ai nostri sguardi. la luce, nella sua pienezza, dilata le immagini e gli effetti sono vivi e splendenti. Tutto è raggiante! Il Dio del giorno sembra abitare la terra e la natura, con l'immensità delle cose che la decorano, ci offre il quadro sontuoso della magnificenza.

Ma l'autunno ha già sostituito l'estate e rianima il nostro spirito offrendogli nuovi piaceri; è il momento di godere di ciò che la primavera ci ha promesso. La terra ancora adorna dei doni brillanti di Flora è coperta dai tesori di Pomona. Quale varietà scorgiamo nelle immagini! Come esse sono gaie e ridenti! Bacco e l'amabile Dea della follia si sono impadroniti della terra: il Dio della gaiezza, causa dei nostri piaceri, diffonde l'ebbrezza della gioia nei nostri cuori. Sembra che la Dea, per piacergli, abbia iniziato a travestire la terra. I colori sono ora mischiati, screziati e variopinti. Le forme, diventate pittoresche, hanno la seducente attrazione della novità; la diversità dei loro contorni le ha rese stimolanti e la luce, contrastando con le ombre, produce sorprendenti effetti che incantano.

Ma i bei giorni si sono eclissati e inizia la stagione delle brine. Che tristi giorni! La torcia celeste è spenta! L'oscurità ci circonda! Il terribile inverno ghiaccia i nostri

cuori! Esso è guidato dal tempo e segue la notte che stende i suoi veli d'ombra sulla terra e vi diffonde le tenebre. Il cristallo brillante delle onde è già offuscato dal soffio crudele degli aquiloni. Gli amabili angoli del bosco non ci offrono più che i loro scheletri, una crosta funerea copre la terra. La viva immagine della vita è scomparsa, gli succede quella della morte! Le cose hanno perso splendore e colore, le forme sono rinchiusi, i loro contorni angolosi e duri, e la terra, spogliata, non offre ai nostri occhi che la vasta distesa di un sepolcro universale.⁴¹

*

Boullée propone, attraverso il racconto del nesso tra natura e carattere, un risalimento alle forme originarie dell'attività dello spirito umano. Questa attività consiste, per così dire, nel tentativo di portare ordine dove regna il caos. Il carattere è, allora, il trascendere il caos in un ritmo, in un ordine. Un ordine, tuttavia, con un ritmo proprio, singolare. Un ritmo che non tende all'uniformità delle cose, ma orienta il carattere verso la ricerca dell'elemento eterno del suo essere e apparire. Insomma io credo che possiamo attingere dai nessi che Boullée stabilisce tra natura e carattere l'idea di un *carattere* che costruisce un ordine con al suo interno la possibilità, quando arriva il momento, di essere scardinato. E il momento arriva quando il carattere diventa *ordinario*.

Il carattere: quasi una forma di trascendenza della natura orientata da una immaginazione capace di tenere assieme tensioni contrastanti: verso una dimensione celeste e verso le profondità delle tenebre. Questa tensione è costitutiva, come accennato più volte, anche nella speculazione orfica.

Ma il tema del carattere richiama anche qualcos'altro in rapporto ai fenomeni naturali. In sintonia con il pensiero mitopoietico possiamo definire i caratteri come delle *personalità*, dei *personaggi*. Questi personaggi, cioè, sono delle *persone* (per-sonare) che fanno risuonare delle *voci*.

Queste voci animano i fenomeni naturali, e ascoltarle equivale, in un certo senso, a comprenderne la volontà e il loro potere. Significa, cioè, cogliere la portata della loro potenza e della loro influenza sugli uomini, sulle loro attività, sui loro progetti e sulle opere che producono.

Nel mondo mitopoietico, infatti, gli oggetti naturali vengono investiti di emozioni, sentimenti, popolati da un sussurrare di *voci* e da una folla di dèi che altro non sono che l'espressione di una somma di caratteri della nostra *psiche*.⁴²

Ogni montagna, bosco, albero, pietra e ciuffo d'erba, nel mondo mitopoietico assume una rilevanza personale e universale a un tempo. Riflette un coinvolgimento interiore che permette di scorgere, negli oggetti della natura, nel loro essere *altro* rispetto a noi, la fisionomia di ciò che forse più ci riguarda: la nostra anima.

Anche l'orfismo è mitopoietico: tenta di afferrare il mistero dell'anima che pervade la natura, per poi risemantizzarlo attraverso la *voce* poetica.

La strategia espressiva di questo tipo di *voce-orfica* è qualcosa che non si origina dall'uomo verso il mondo, ma dal mondo verso l'io. Ciò vuol dire che la sapienza orfica, come ha spiegato tra gli altri il filosofo Carlo Sini, è una sapienza del ricordo e del ritorno all'*archè*. Questo ritornare all'innocenza dell'origine può essere espresso anche in questo modo: “non tanto io guardo il mondo, ma il mondo si guarda in me e si fa specchio di se stesso in un suo doppio”.⁴³

Per penetrare in questa antica sapienza orfica del *doppio*, della *doppia visione* uno-molteplice della natura, mi pare importante riportare una breve riflessione di Giorgio Colli

E ora ecco la folgorazione dell'immagine orfica: Dioniso si guarda allo specchio, e vede il mondo! Il tema dell'inganno e quello della conoscenza sono congiunti, ma soltanto così vengono risolti. Il dio è attratto dallo specchio, da questo giocattolo dove si mostrano immagini sconosciute e variopinte - la visione lo inchioda ignaro del pericolo - non sa di contemplare se stesso Eppure quello che vede è il riflesso di un dio, il modo in cui un dio si esprime nell'apparenza. Specchiarsi, manifestarsi, esprimersi: nient'altro è il conoscere. Ma questa conoscenza del dio è proprio il mondo che ci circonda, siamo noi. La nostra corposità, il pulsare del nostro sangue, ecco, è questo il riflesso del dio. Non c'è un mondo che si rifletta in uno specchio e diventi la conoscenza del mondo: quel mondo, inclusi noi che lo conosciamo, è lui già un'immagine, un riflesso, una conoscenza. È il conoscersi di Dioniso, non ha altra realtà se non quella di Dioniso, ma è anche inganno, soltanto un riflesso, che neppure assomiglia al dio nella figura.

L'antitesi tra apparenza e divinità, tra necessità e giuoco, viene qui risolta in una sola immagine, dove tutto si diparte e si congiunge, dove la visione illumina quello che il pensiero intorbida. Solo Dioniso esiste: noi e il nostro mondo siamo la sua parvenza mendace, quello che lui vede ponendosi dinanzi lo specchio. Così Dioniso sta alle spalle della sapienza. Il conoscere come essenza della vita e come culmine della vita: tale è l'indicazione di Orfeo. E allora la conoscenza diventa anche una norma di condotta: teoria e prassi coincidono. Difatti c'è un discorso orfico antico che parla delle «strade», quelle da seguire e quelle da evitare, quelle degli iniziati e quelle dei volgari. La via, il sentiero è un'immagine, un'allusione che ritorna nell'età dei sapienti, in Eraclito, in Parmenide, in Empedocle.⁴⁴

Nella sapienza orfica, Phanes, Orpheo e Dioniso si sovrappongono, sono la stessa figura. Nel mito orfico del *gioco* come un mondo altro rispetto a quello della *necessità*, Dioniso crede quindi di contemplare sé stesso nello specchio.

Per Colli Dioniso è il fanciullo ingenuo - *innocente* - che *non sa* che la molteplice apparenza del mondo è la sua stessa immagine.

Così Dioniso cerca nello specchio, che insieme alla trottola, ai dadi e un sonaglio sono i suoi giocattoli preferiti, il riflesso della sua immagine. Ma l'immagine riflessa

del Dio è appunto il mondo. Questa è, in fondo, la sapienza orfica celata dietro il nome del dio Phanes: tenere insieme le contraddizioni, luce e ombra, superficie e profondità.

*

Come hanno scritto Henri e Henriette Frankfort, l'immaginazione mitopoietica è comprensibile a partire da un nucleo emotivo. Il pensiero arcaico è infatti, sostanzialmente, un pensiero emotivo. La differenza fondamentale, dicono Henri e Henriette Frankfort, tra

l'atteggiamento dell'uomo moderno e l'atteggiamento dell'uomo antico nei confronti del mondo circostante è la seguente: per l'uomo moderno, scientifico, il mondo fenomenico è in primo luogo un *quid*; per l'uomo antico - e anche per il selvaggio - è in «Tu». [...] Orbene, la conoscenza che l'«Io» ha del «Tu» ondeggia fra il giudizio attivo e la passività propria del «sottostare ad un'impressione», fra l'intellettivo e l'emotivo, fra l'articolato e l'inarticolato. Il «Tu» può essere problematico, tuttavia è in un certo modo trasparente, essendo una presenza viva, le cui qualità e potenzialità possono articolarsi, non già grazie ad una ricerca attiva, bensì per il fatto stesso che il «Tu», in quanto presenza, si rivela. [...] Il «Tu» inoltre non è soltanto contemplato o compreso ma anche sentito emotivamente entro un rapporto dinamico di reciprocità - in definitiva - «Operare» per la mente mitopoietica è sinonimo di «essere».⁴⁵

L'aspetto mitopoietico, e il ruolo di *nucleo emozionale* che caratterizza il ragionamento di Boullée, sono stati colti da Aldo Rossi, anche se nella sua *Introduzione* non parla esplicitamente di pensiero mitopoietico.

In questo senso mi sembrano importanti, le parole di Boullée sul ruolo dell'immaginazione per l'invenzione progettuale. Scrive Boullée:

È l'immaginazione che ci presenta le cose in modo nuovo e stimolante e che rende diversi i progetti. È essa che sa impiegare le forme pittoresche, in modo da travestirle e renderle singolari. È essa che pone contrasti di luci e di ombre in modo da rendere effetti singolari e che con abile miscuglio introduce la screziatura nei colori. È essa ancora che mediante un'analogia felice e ragionata, con proporzioni svelte e slanciate, dà all'architettura un carattere di leggerezza. È essa infine che con una combinazione ingegnosa e ordinando le cose in modo inatteso forma degli spettacoli di sorpresa e presenta la stupefacente attrazione della novità.⁴⁶

*

Come noto, per Aldo Rossi, il *Saggio* di Boullée è allo stesso tempo un racconto autobiografico e l'esposizione di un *sistema* compositivo. Ed è questa la sua forza.

L'originalità del *sistema* si esprime, per Rossi, soprattutto nella straordinaria consapevolezza con cui Boullée intreccia gli aspetti logici dell'invenzione compositiva a un *nucleo emozionale*. Anzi, più esattamente, Rossi parla di un atteggiamento razionale che paradossalmente, proprio grazie a questo *nucleo emozionale*, rende il sistema compositivo *valido in sé*.

La *validità in sé* del *sistema* è necessaria, sottolinea Rossi, per poter scardinare gli atavici dualismi arte-scienza reale-intellettuale che impoveriscono il potere autentico dell'architettura. E sviluppare a partire da una logica interna ambivalente, fondata sulla tensione razionale-emozionale, un'*architettura come Poema*.

Parlando di *sistema*, Rossi riconosce, dunque, nelle riflessioni dell'architetto francese, la profondità del suo pensiero speculativo. Speculativo nel senso che si pone l'obiettivo di trascendere l'esperienza caotica della realtà perchè è interessato a comprenderla, a spiegarla e coordinarla.

Un *sistema* è sempre una modalità del pensiero speculativo che cerca di orientare il *caos* dell'esperienza mediante l'individuazione di una struttura con un ordine, una sua coerenza interna, e dei significati trasmissibili. Un *sistema* con questa prerogativa si definisce *sistema simbolico*.⁴⁷

Iscritto in questa intenzionalità, anche il *sistema* di Boullée si configura, in definitiva, come un sistema simbolico.

All'interno di questo sistema simbolico, com'è facile supporre, è fondamentale il ruolo dell'immaginazione. Proprio mediante l'immaginazione il sistema simbolico di Boullée consente all'architetto di avanzare nella ricerca di una ipotesi metafisica e poetica delle contraddizioni del reale.

*

Posta la relazione natura-architettura il sistema simbolico di Boullée si articola come una teoria e una tecnica della composizione architettonica.

Secondo Rossi nel procedimento logico-immaginativo di Boullée si possono distinguere 4 momenti essenziali. Lo sviluppo, o se si preferisce il processo, dell'invenzione progettuale, segue questa scansione:

- individuazione di un nucleo emozionale di riferimento;
- costruzione di una immagine di riferimento in rapporto al nucleo emozionale;
- analisi tecnica e costruttiva del tema architettonico;
- ricomposizione dell'immagine di riferimento mediante la messa in opera dei caratteri dell'architettura.

L'origine del progetto risiede, dunque, in un *nucleo emozionale* di riferimento che, ha scritto Rossi, "sfugge all'analisi; esso si associa al tema fin dall'inizio e crescerà

con esso lungo tutta la progettazione”.⁴⁸ In altri termini al *nucleo emozionale* di riferimento (per Rossi sostanzialmente un fatto personale) si associa una soluzione figurativa apparentemente lontana da esso poiché non è in sé necessariamente architettura. Da questa associazione discendono le prime ipotesi di composizione delle parti del progetto.

A questo punto dell’ideazione si fanno avanti le questioni di tecnica delle costruzioni. La messa a punto dei caratteri dell’architettura: tipologici, distributivi, costruttivi, decorativi.

Sul tema del carattere mi sembra importante ritornare alle parole di Rossi:

Boullée pone la questione del carattere e del tema come questione decisiva; pone cioè una scelta che sta prima del progetto architettonico e nel far questo pone in primo piano, necessariamente l’aspetto tipologico dell’architettura.

[...] Per B. mettere del carattere in un’opera significa usare tutti i mezzi propri per non farci provare altre sensazioni oltre quelle intrinseche del soggetto.

Il riferimento è ai grandi *tableaux de la nature*; le stagioni nel loro corso con i loro aspetti diversi. Il carattere è quindi la natura del soggetto; il carattere costituisce la parte evocativa, emozionale.⁴⁹

*

Nei progetti per i piccoli musei di montagna illustrati in queste pagine, si è tentato di assumere come riferimento il *sistema simbolico-compositivo* descritto sopra.

Si è cercato, innanzitutto, di assumere e rendere più significativi, nel processo d’invenzione, i nessi tra le parole e le immagini di riferimento. In particolare quelle appartenenti al nucleo emozionale di riferimento.

Nel nesso parola-immagine risiede, anche la potenza poetica della forma. C’è qualcosa di profondamente umano nel problema della forma. Sui rapporti tra forma e vita Ludwig Wittgenstein ha scritto:

Se la vita è problematica, è segno che la tua vita non si adatta alla forma della vita. Devi quindi cambiare la tua vita; quando si adatterà alla forma, allora scomparirà ciò che è problematico.

Ma non abbiamo forse la sensazione che chi in questo non vede un problema non abbia occhi per vedere qualcosa di importante, anzi la cosa più importante di tutte?

Non mi verrebbe voglia di dire che egli, in questo modo, vegeta - cieco appunto, quasi una talpa, e che se solo potesse vedere, allora vedrebbe il problema? O forse dovrei dire: chi vive rettamente sente il problema non come tristezza, non come problematico quindi, ma piuttosto come una gioia; dunque quasi come un etere luminoso attorno alla sua vita, e non come uno sfondo dubbio.⁵⁰

La forma ci permette di operare per la riconoscibilità del reale e la ricerca della vita felice. Questo è anche il potere del museo. Perché il museo ci fa intravedere un uso poetico delle cose del mondo. La loro parte evocativa ed emozionale.

Mies van der Rohe, ci ha lasciato una riflessione del rapporto tra forma, vita e architettura di uno straordinario spessore umano e spirituale: “La forma non è un fine, bensì il risultato del nostro lavoro”.⁵¹ La forma non è un fine perché di essa non si può dire cos’è in modo definitivo. Questa è la sua potenza. Definire o determinare una forma per Mies vuol dire formalismo.

È vero che l’architettura dipende dai fatti - dichiara Mies - ma il suo reale campo d’azione è nel regno del significato. Spero voi capiate che l’architettura non ha nulla a che fare con l’invenzione di forme. L’architettura è l’autentico campo di battaglia dello spirito.⁵²

Per quanto possa sembrare strano credo che sia possibile cogliere l’intensità e la tensione di questo *campo di battaglia dello spirito* nella celebre e paradossale espressione di Mies: *less is more*. L’ossimoro *less is more* apre un ampio universo simbolico che include in sé un dire originario, sfuggente ed enigmatico. E allo stesso tempo un principio operativo razionale conforme a uno scopo.

Less is more si presenta come un autentico paradosso, che ricorda molto le aporie della mistica sapienza orfica. *Less is more* è come dire che la *manca*za è *presenza*, che la *privazione* è *pienezza*, che il *vuoto* è ciò che *colma*. Oppure che *perdere* equivale *trovare*, *diminuire* indica *accrescere*; *tacere* per *parlare*, *limite-apertura*, *buio-luce*, *fine-inizio*, *morte-vita*.

Forse tutto ciò significa per Mies, immaginare, con pazienza, forme aperte sulla soglia dell’ineffabile, in cui l’essenza delle cose si possa esprimere allo stesso tempo come qualcosa di immediato, definito e indeterminato.⁵³

La rete dei simboli e dei miti che legano visibile e invisibile, pieno e vuoto, costituiscono così altrettante tappe della ricerca del *nuovo* a partire da *cose antichissime*. Si tratta naturalmente di una ricerca che attende alla propria materia concreta e psichica congiuntamente, al di là di ipotetici dualismi.

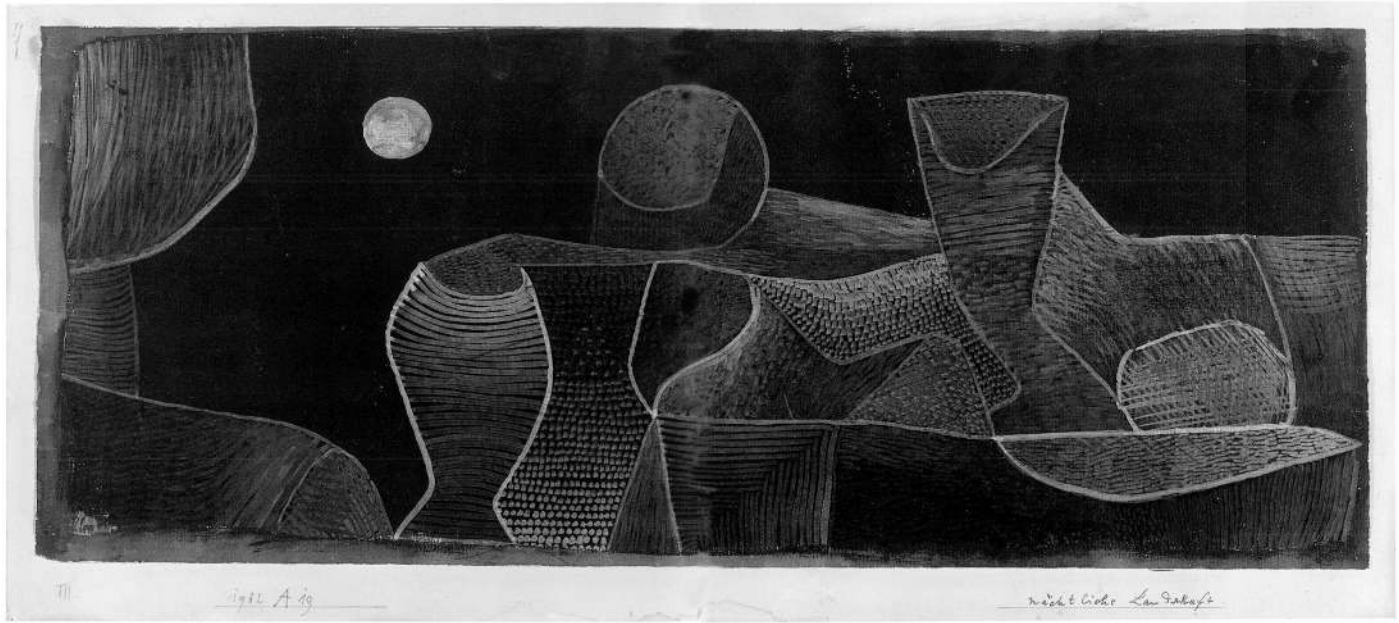
Tra le *voci antichissime* destinate a essere ripetute in Occidente per secoli affiorano due ingiunzioni incise sul tempio di Apollo a Delfi: *conosci te stesso* – e – *niente di troppo*. Quest’ultima *voce oracolare* in particolare, vicina al miesiano *less is more*, invita alla ricerca di un’aurea misura in ogni cosa e, in altre parole, all’immota pulsazione dell’invariabile e impalpabile *centro* della realtà.

Ma più di tutto forse, sia *less is more*, sia *niente di troppo*, ci consentono allo stesso tempo l’isolamento di ogni singola parte della realtà e la sua ricomposizione in una nuova unità in cui il rapporto tra le parti e il tutto ci dona una nuova vitale e inaspettata visione delle loro reciproche relazioni e influenze.

Note

1. Dino Campana (Marradi 1885 - Castel Pulci 1932), poeta e viaggiatore instancabile, consegnò nel 1913 una prima versione dei Canti Orfici a Giovanni Papini e Ardegno Soffici, ma il manoscritto andò perduto. Campana riscrisse i Canti e li pubblicò nel 1914 a proprie spese presso un tipografo di Marradi. Campana visse una vita errabonda, morì a quarantasette anni dopo un lungo ricovero in manicomio. Per il suo carattere franco, un pò bizzarro e vagabondo, venne apostrofato come «il pazzo di Marradi».
2. Dino Campana, Ritorno. Salgo (nello spazio, fuori del tempo) in Canti Orfici e altre poesie, Einaudi, Torino, 2014, p. 45.
3. Giovanni Cenacchi, *I Monti Orfici di Dino Campana*. Un saggio, dieci passeggiate, Mauro Pagliai Editore, Firenze, 2011.
4. Cfr., Renato Martinoni, Orfismo e oblio, «La notte chiamata di muti canti ... », in *Canti Orfici e altre poesie*, Einaudi, Torino, 2014, pp. XLI-XLVIII.
5. Cfr. Vittorio Macchioro, *Zagreus. Studi intorno all'orfismo*, Mimesis, Milano, 2014.
6. Sull'orfismo si rimanda ai seguenti testi: ● *Inn Orfici*, Fondazione Lorenzo Valla /Arnaldo Mondadori Editore, a cura di Gabriella Ricciardelli, Milano, 2000. ● Giorgio Colli, *La sapienza greca, I. Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei, Enigma*, Adelphi, Milano, 2025. ● Vittorio Macchioro, *Zagreus. Studi intorno all'orfismo*, Mimesis, Milano, 2014. ● *Eleusi e Orfismo*, a cura di Angelo Toninelli, Feltrinelli, Milano, 2015.
- Negli Inni Orfici sono riuniti aspetti legati alla religione, al mito e alla magia antica.
- Gli Inni sono nati probabilmente in Asia Minore e testimoniano una antica tradizione misterico-poetica risalente al mitico Orfeo, fondata sul culto del canto e dei suoi poteri pacificatori e purificatori tra uomini e tra uomini e incomprendibilità dei poteri della natura. Secondo il racconto mitico Orfeo metteva pace tra gli uomini, edificava città, insegnava riti e cerimonia iniziatiche infondendo, agli iniziati, un rapporto diretto con la divinità e la speranza di una vita oltre la morte.
7. Nicoletta Di Vita, *Il nome e la voce. Per una filosofia dell'inno*, Neri Pozza, Vicenza, 2022, p. 10. “Secondo una ipotesi ricorrente negli studi di letteratura, - ha scritto Di Vita - due tensioni fondamentali attraversano il linguaggio della poesia: una tensione celebrativa, la cui figura è l'inno agli dèi, e una tensione elegiaca, il cui contenuto, determinante quanto ininterrotto, è il lamento”.
8. Giorgio Agamben, *L'ultima mano all'ebbrezza*, Portatori di acqua, Edizioni, Pesaro 2023, pp. 29-30.
9. Franco Rella, All'ombra della montagna. Il segreto delle cose, in *Il segreto di Manet, Bompiani*, Milano, 2017, p. 130.
10. Meyer Schapiro, *Cézanne*, Garzanti, Milano, 1959, p. 76.
11. Meyer Schapiro, *Cézanne*, Op. cit. p. 76.
12. Giorgio Colli, *Frammenti orfici*, SE, Milano, 2018, p. 12.
13. Cfr., Giovanni Cenacchi, *I Monti Orfici di Dino Campana. Un saggio, dieci passeggiate*, Op. cit., pp. 49-56.
14. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Venezia, 1967, p. 131.
15. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., p.144.
16. Ibid, pp. 145-146.
17. Ibid, p. 74.
18. Idem.
19. Ibid, p. 143.
20. Ibid, p. 74.
21. Aldo Rossi, Introduzione a Boullée, in Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., p. 9.
22. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., p. 123.
23. Aldo Rossi, Introduzione a Boullée, in Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., p. 19.
24. Cfr. Carl Jung, *Realtà dell'anima*, Bollati Boringhieri, Milano, 2007.
25. James Hillman, *Il sogno e il mondo infero*, Adelphi, Milano, 2014, p. 74.
- È un luogo comune che le rappresentazioni di Boullée sembrano avvolte in una sorta di aura cosmogonica in cui l'Essere supremo e la Morte sono considerate, in qualche modo, le facce della stessa medaglia. Una visione condizionata in parte anche dal ruolo che occupa il tema dell'ombra. Sembra oramai quasi ovvio, associare le sue *architetture delle ombre* con qualcosa inscritto all'interno di un'atmosfera cimiteriale, dove regna sovrana la Morte. In queste note si vuole invece sottolineare la riflessione di Boullée in rapporto alla Natura considerata come attività generativa di vita, prim'ancora che esito finale che accomuna tutta la realtà nella figura della Morte. Dove l'ombra rappresenta la *potenza* impalpabile del divenire della natura.
- Il tema della natura come vita - come generazione e non come *telos*/ morte - mi sembra costanziale alla visione di Boullée dell'architettura come invenzione e contributo essenziale alla ricerca del bene dell'umanità.
26. Ibid, p. 23.
27. Idem.

28. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., p. 73.
29. Ibid, p. 73.
30. Sulla tematica e il rapporto tra libertà e vita cfr., Hans Jonas, *Organismo e libertà*, Einaudi, Torino, 1999.
31. Sui nessi tra architettura, potere e vita, mi permetto di rimandare al mio breve saggio: La favola di Dio e del bottone, in *Adolf Loos, Soundings 2/ III, Series of Theory and architecture Openness*, Aiòn, Firenze, 2022, pp. 6-39.
32. Giorgio Agamben, Che cos'è un comando, in Creazione e anarchia. *L'opera nell'età della ragione capitalista*, Neri Pozza Editore, Vicenza, p. 93.
33. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., p. 140.
34. Sul tema dell'arcaico inteso come prossimo all'*archè*, cioè all'origine, cfr. Giorgio Agamben, Che cos'è il contemporaneo? in *Nudità*, Nottetempo Roma, 2017, pp. 19-32.
35. Sulle relazioni tra espressione, rappresentazione e astrazione, cfr. Giorgio Colli, *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano, 1996.
36. Giorgio Colli, *Filosofia dell'espressione*, Op. cit., p. 53.
37. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., p. 151.
38. Ibid., p. 76.
39. Galileo Galilei, *Il Saggiatore*, E-Book, E-text, Multimedia Online, p. 16.
40. Carl Schmitt, *Il nomos della terra*, Adelphi, Milano 1991, p. 20.
41. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., pp. 75-76.
42. Cfr., Julian Jaynes, *Le voci perdute degli dèi. Sull'origine della coscienza*, Tlon, Roma, 2021.
43. Carlo Sini, La sapienza orfica, in *Il metodo e la via*, Mimesis, Milano, 2023, p. 125.
44. Giorgio Colli, *La sapienza greca, I. Dioniso, Apollo, Eleusi, Orfeo, Museo, Iperborei*, Enigma, Adelphi, Milano, 2025, pp. 42-43.
45. Henri Frankfort, Henriette A. Frankfort, Mito e realtà, in H. Frankfort, H. A. Frankfort, J. A. Wilson, T. J. e William A. Irwin, *La filosofia prima dei greci. Concezioni del mondo in Mesopotamia, nell'antico Egitto e presso gli Ebrei*, Einaudi, Torino, 1963, pp. 17, 26.
46. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., pp. 75-76.
47. Il concetto di sistema simbolico a cui si fa riferimento in queste pagine è quello espresso da Claude Lévi-Strauss, *Antropologia strutturale*, Il Saggiatore, Milano, 2015.
48. Aldo Rossi, Introduzione a Boullée, in Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., p. 9.
49. Aldo Rossi, Introduzione a Boullée, in Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., pp. 11,18.
50. Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 2021, pp. 61,62.
51. Ludwig Mies van der Rohe, Costruire, in *Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino, 2010, p. 8.
52. Ludwig Mies van der Rohe, Architettura e tecnologia, in *Gli scritti e le parole*, Op. cit., p. 124.
53. Sui rapporti e le aporie tra architettura, forma e vita nelle riflessioni di Mies van der Rohe, mi permetto di richiamare un mio piccolo testo: Mies van der Rohe. Il campo di battaglia dello spirito, AIÓN N.22, *Abitare Costruire*, Firenze, 2019, pp. 128-137.



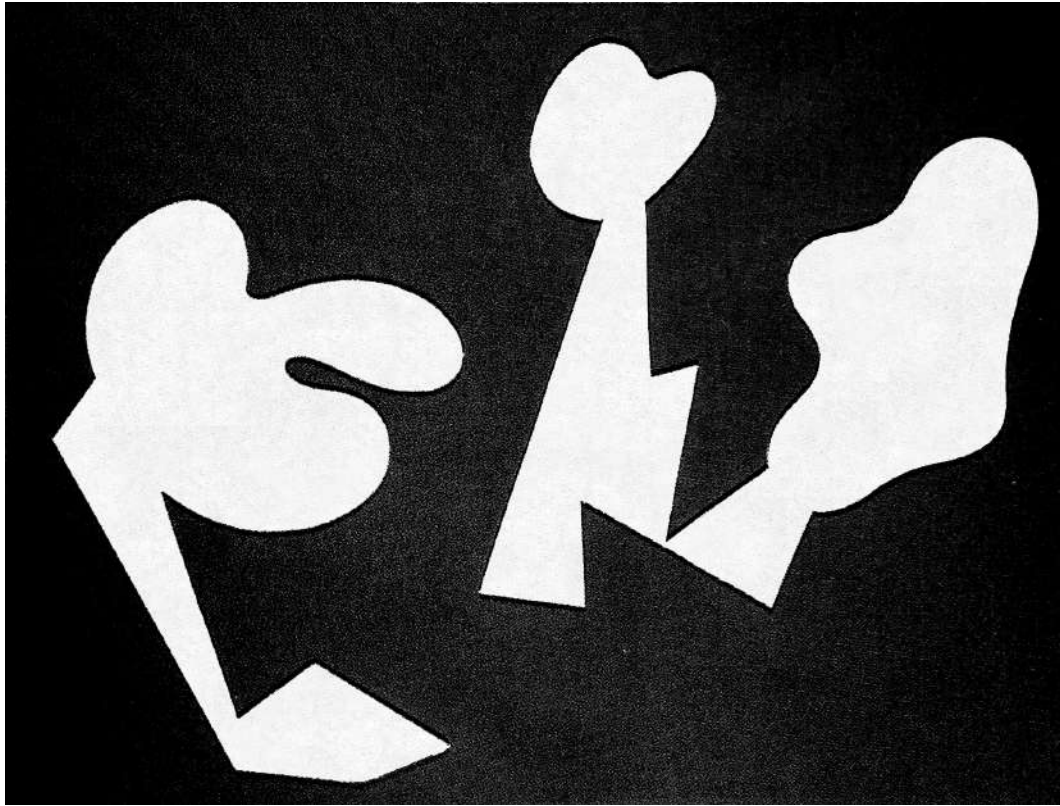
PAUL KLEE, *Nächtliche Landschaft*, 1932

MUSEI NEL PARCO NATURALE DELLE FORESTE CASENTINESI

SALGO (nello spazio, fuori dal tempo)

L'acqua il vento
La sanità delle prime cose -
Il lavoro umano sull'elemento
Liquido - la natura che conduce
Strati di rocce su strati - il vento
Che scherza nella valle - ed ombra del vento
La nuvola - il lontano ammonimento
Del fulmine nella valle -
E la rovina del contrafforte - la frana
La vittoria dell'elemento - il vento
Che scherza nella valle.
Su la lunghissima valle che sale in scale
La casetta di sasso sul faticoso verde:
La bianca immagine dell'elemento

Dino Campana, *La Verna. Ritorno*



JEAN ARP, *Le tre grazie*, 1960.

Gli uomini hanno da sempre considerato la natura come una fonte di sostentamento materiale, da cui ricavare ciò che è più necessario e vitale per la loro sopravvivenza. Nella natura trovano le risorse utili a superare la loro condizione di indigenza. E così riescono a proiettarsi oltre la loro condizione di apparente povertà.

Tuttavia, come noto, accanto a questa dimensione di appropriazione materiale, gli esseri umani hanno anche sviluppato uno sguardo contemplativo nei confronti della natura. La contemplazione è una forma di attenzione che implica un distacco dall'impulso a possedere e dominare, e l'apertura a uno stato d'animo di raccoglimento, capace di accogliere il mistero del mondo anziché ridurlo a oggetto di sfruttamento. Sarebbe a dire, in altri termini, di contemplazione rispetto al mistero del *nascere*. Come noto il termine natura proviene dal termine latino *natūra*, e corrisponde al participio passato del verbo *nasci* (nascere). In questo senso indica tutto ciò che nasce. Designa l'antica *φύσις*, indicando, infatti, quell'insieme di cose che incessantemente nascono e divengono.

*

Lo sguardo contemplativo, mette in secondo piano l'atteggiamento predatorio e materialista che spesso caratterizza il rapporto dell'uomo con la natura, favorendo invece la riscoperta della sua dimensione di gratuità. In questo senso, esso riattiva in noi un sentimento di gratitudine nei confronti del mondo naturale, che si manifesta, così, come un dono, non imposto né conquistato. La natura come supremo dono gratuito. Contemplare la natura significa allora risvegliarne anche il valore simbolico, riconoscendo nelle sue forme e figure una realtà che va oltre l'utilità immediata, capace di parlare alla nostra interiorità.

Tra queste figure appaiono maestosi e sorprendenti i fiumi e le sorgenti, i vasti prati verdi, i boschi con i loro pendii folti e impenetrabili e le sue luminose radure. Le figure della natura ci appaiono così come straordinarie immagini cariche di significati simbolici. Appaiono maestose le montagne. La figura veneranda della montagna.

Anche le montagne del *Parco nazionale delle Foreste Casentinesi, Monte Falterona e Campigna* esprimono pienamente l'indecifrabile estasi che da sempre suscita in noi la montagna e la sua immagine simbolica.

La montagna come luogo di elevazione della conoscenza metafisica.

Le risorse naturali sono, dunque, anche risorse simboliche. Sicché, in analogia alle risorse naturali che ci consentono di uscire da una condizione di povertà materiale, le forme simboliche ci permettono di non cadere in un'altra forma di povertà: la povertà dello spirito. In altre parole le forme simboliche ci trattengono dal capitolare alla mancanza di amore, di gratitudine e di riconoscenza verso tutto ciò che chiamiamo natura.

Per questi progetti, la riattivazione degli aspetti simbolici ha significato, in qualche modo, la modalità più congeniale per rispondere a quello che Martin Heidegger ha definito “il richiamo silenzioso della terra”.¹

*

Noi tutti avvertiamo questo *richiamo silenzioso* come un profondo desiderio di sentirci vicini alla terra. E questo desiderio è anche, a tutti gli effetti, come accennato, qualcosa che risveglia in noi un sentimento di gratitudine verso la natura e tutto ciò che essa dona alla nostra vita e al nostro spirito.

Del resto come esseri umani da sempre noi siamo anche convinti che la bellezza delle forme della natura sia in qualche modo legata ad una creazione divina. La potenza del divino nella natura – che noi possiamo avvertire nella bellezza delle sue montagne, dei suoi boschi, colline, valli e fiumi, fino al ciuffo d'erba vicino ai nostri piedi – è ciò che desiderano cogliere ed esprimere questi progetti.

*

Ci si può allora chiedere: la poesia delle forme naturali, il loro mistero, sono forse incompatibili con le strutture della scienza, con l'evoluzione biologica e con l'intelligenza artificiale che sempre più si diffonde e permea la nostra realtà?

Inoltre, sorge un'altra domanda: di fronte alla realtà dei cambiamenti climatici - che trasformano e sfigurano drasticamente e rapidamente l'aspetto familiare delle forme della natura - il progetto di architettura è chiamato a interrogarsi sulla permanenza della dimensione invisibile, mnemonica e spirituale di tali forme?

Proprio in relazione a queste domande, questi progetti per musei si aggrappano come una preghiera d'amore al *richiamo silenzioso della terra*. È fondamentale preservare e custodire, accanto agli aspetti di necessità, anche le dimensioni spirituali della vita umana. Così come il suo agire e progettare in rapporto alla natura. La terra, la natura e le sue forme, sono creature vive ed eloquenti, capaci di parlare tanto alla nostra intelligenza quanto al nostro cuore.

*

Una straordinaria suggestione del *richiamo silenzioso della terra*, qualcosa di invisibile che ci sfugge e ci richiama all'incanto delle forme della natura, la possiamo ritrovare in una pagina di Cesare Pavese sul mito, in cui il tema del paesaggio è associato alla presenza del mistero:

Una piana in mezzo a colline, fatta di prati e alberi a quinte successive e attraversate da larghe radure, nella mattina di settembre, quando un pò di foschia le spicca da terra, t'interessa per l'evidente carattere di luogo sacro che dovette assumere in passato. Nelle radure, feste fiori sacrifici sull'orlo del mistero che accenna e minaccia di tra le ombre silvestri. Là, sul confine tra cielo e tronco, poteva spuntare il dio.

Ora, carattere, non dico della poesia, ma della fiaba mitica è la consacrazione dei luoghi unici, legati a un fatto a una gesta a un evento. A un luogo, tra tutti si dà un significato assoluto, isolandolo nel mondo. Così sono nati i santuari. così a ciascuno i luoghi dell'infanzia ritornano alla memoria; in essi accaddero cose che li han fatti unici e li trascelgono sul resto del mondo con questo suggello mitico.²

*

Ecco, la cornice culturale che caratterizza questi progetti di musei, si fonda su una prospettiva teorica che pone alla base dell'invenzione formale alcune immagini simboliche.

Le immagini simboliche, ha scritto Carl Gustav Jung, affondano le loro radici nell'inconscio collettivo e, filtrate poco alla volta dalla sensibilità e dall'anima del singolo, possono diventare emblemi riconoscibili e significativi per tutti. Emblemi capaci di rappresentare una realtà che trascende i confini dello spazio e del tempo mondano e manifestare un mondo popolato da immagini arcaiche e universali.

Ha scritto Jung: "L'immagine primordiale o archetipo è una figura, demone, o processo, che si ripete nel corso della storia, ogniqualvolta la fantasia creatrice si esercita liberamente. Essa è in prima linea una figura mitologica".³

L'immagine primordiale, che vogliono evocare questi progetti è quella della Montagna Madre e, a partire da questa prima impressione, reale e simbolica a un tempo, cercano di risalire alla figura arcaica e mitologica della Madre Montana: Μήτηρ ὄρεια.⁴

1. Martin Heidegger, L'origine dell'opera d'arte, in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1997, p. 19.

2. Cesare Pavese, Del mito, del simbolo e dell'altro, in *Ferie d'agosto*, Einaudi, Torino, 2002, p. 149.

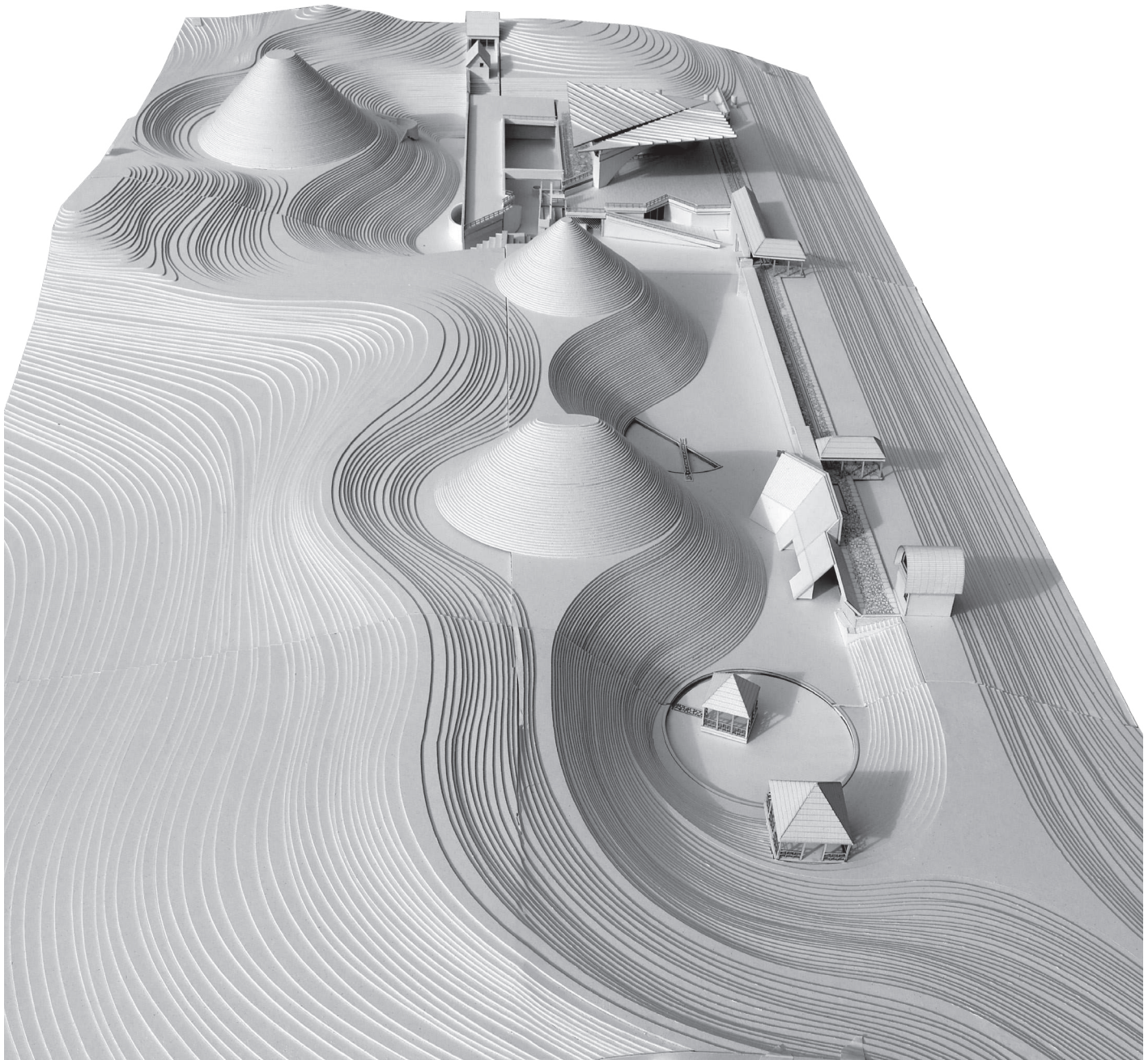
3. Carl Gustav Jung, Psicologia analitica e arte poetica, in *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Milano, 2007, p. 45.

4. Μήτηρ (Mētēr - madre) - ὄρεια (ὄρος - óros - monte, montagna).

La Μήτηρ ὄρεια è una figura divina priva di un nome proprio, che assume di volta in volta una designazione specifica legata a particolari località montuose dell'Asia Minore e della Grecia arcaica. A seconda del contesto culturale, essa si manifesta attraverso i teonimi delle dee greche Gaia, Cibele, Rea o Demetra. Nella Grecia arcaica, la figura della Grande Madre è il risultato dell'intersezione tra una tradizione locale di origine minoico-micenea e il culto anatolico di Kybaba (o Kybebe/Kybele).

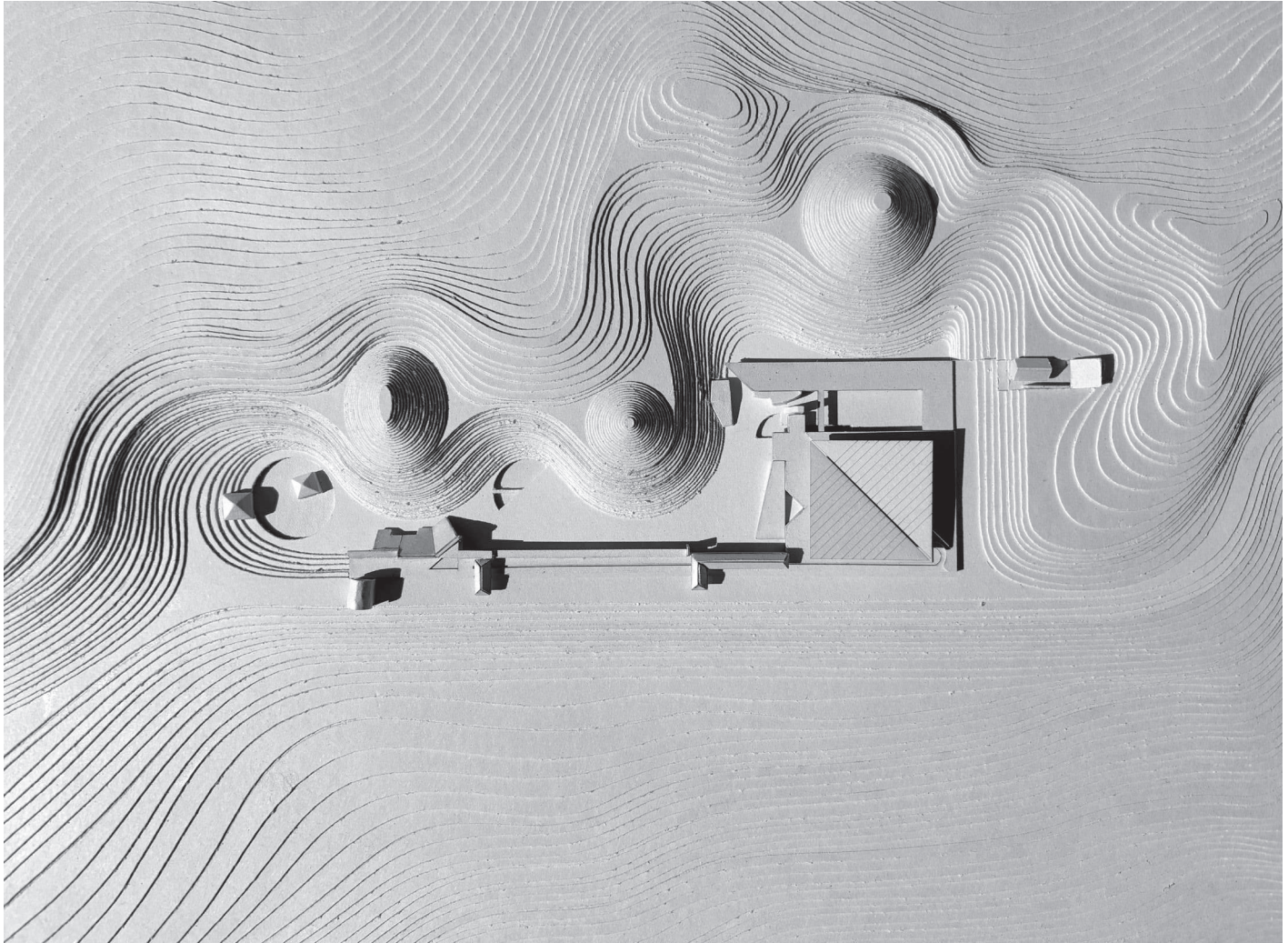
Il teonimo «Madre montana» si riferisce infatti a una divinità di provenienza asiatica, il cui culto sarebbe stato introdotto in Grecia da Pindaro. A causa della sua origine orientale - databile al VII secolo a.C. - la Madre montana, secondo Walter Burkert, si integra con difficoltà nel sistema genealogico della mitologia greca: «Manca un suo proprio mito. I Greci trasferirono su di lei il mito di Demetra». Cfr., Walter Burkert, *La religione greca*, Adelphi, Milano, 2010.

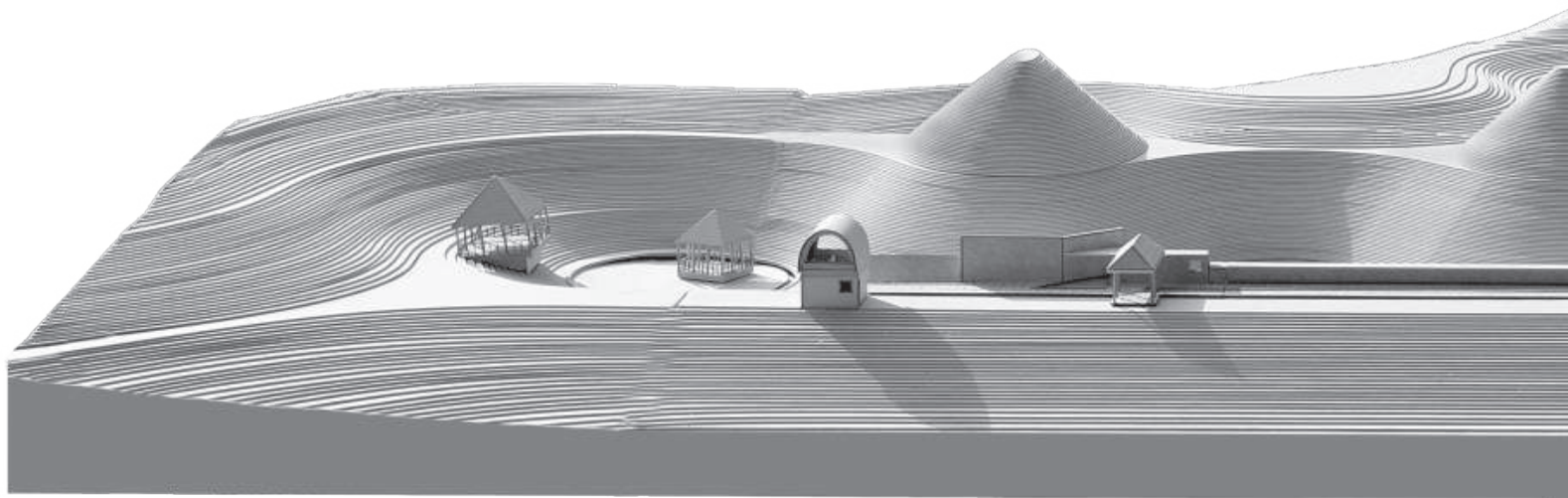
Sulla figura simbolica della Madre, cfr., Carl Gustav Jung, *L'archetipo della madre*, Bollati Boringhieri, Milano, 2025. Anche: Carl Gustav Jung, *Simboli della trasformazione*, Bollati Boringhieri, Milano, 2012.

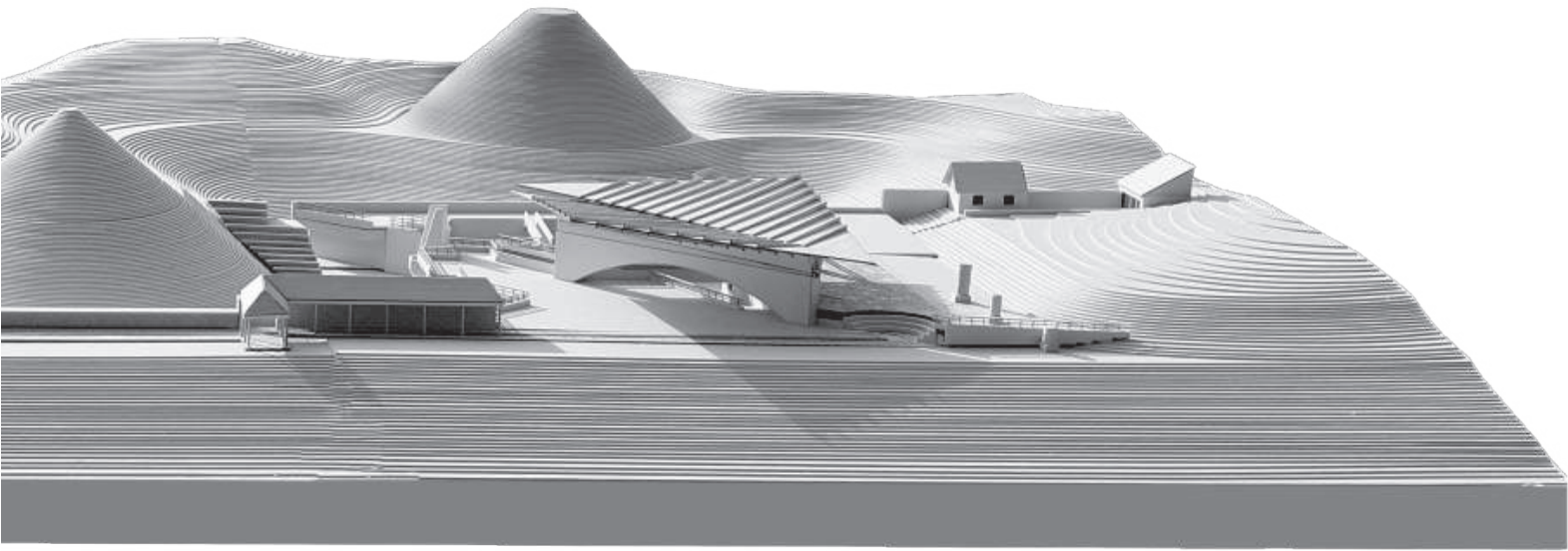


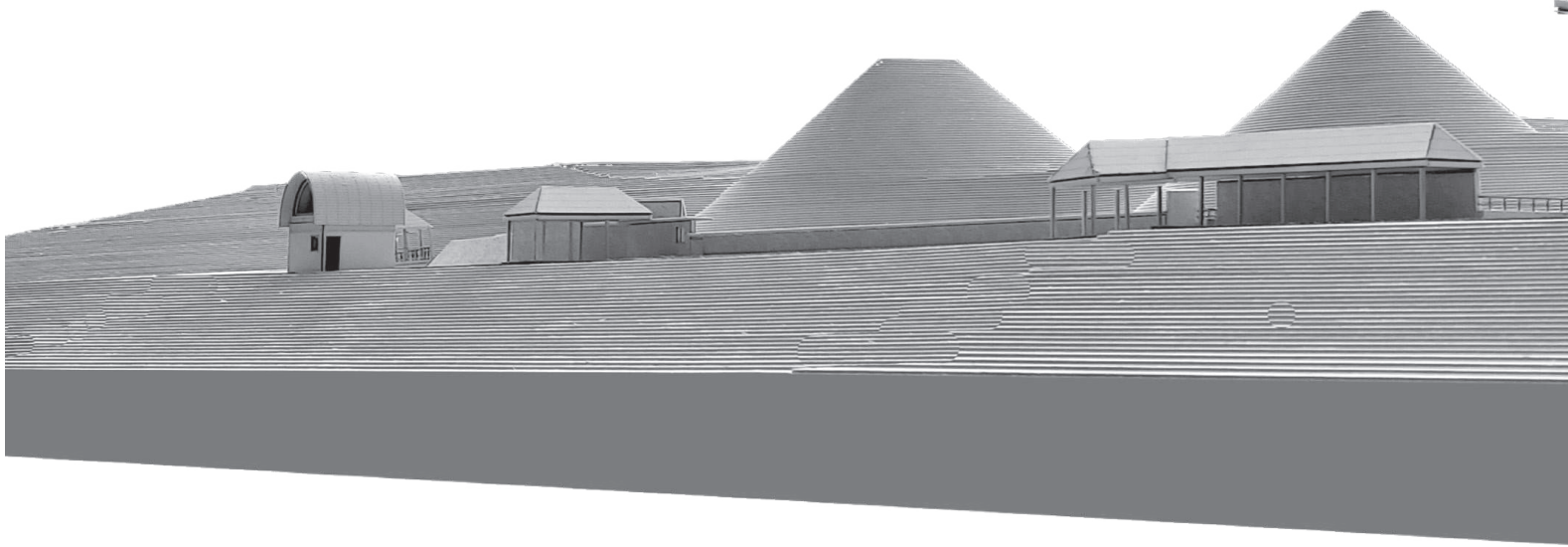
IL MORBIDO VERDE

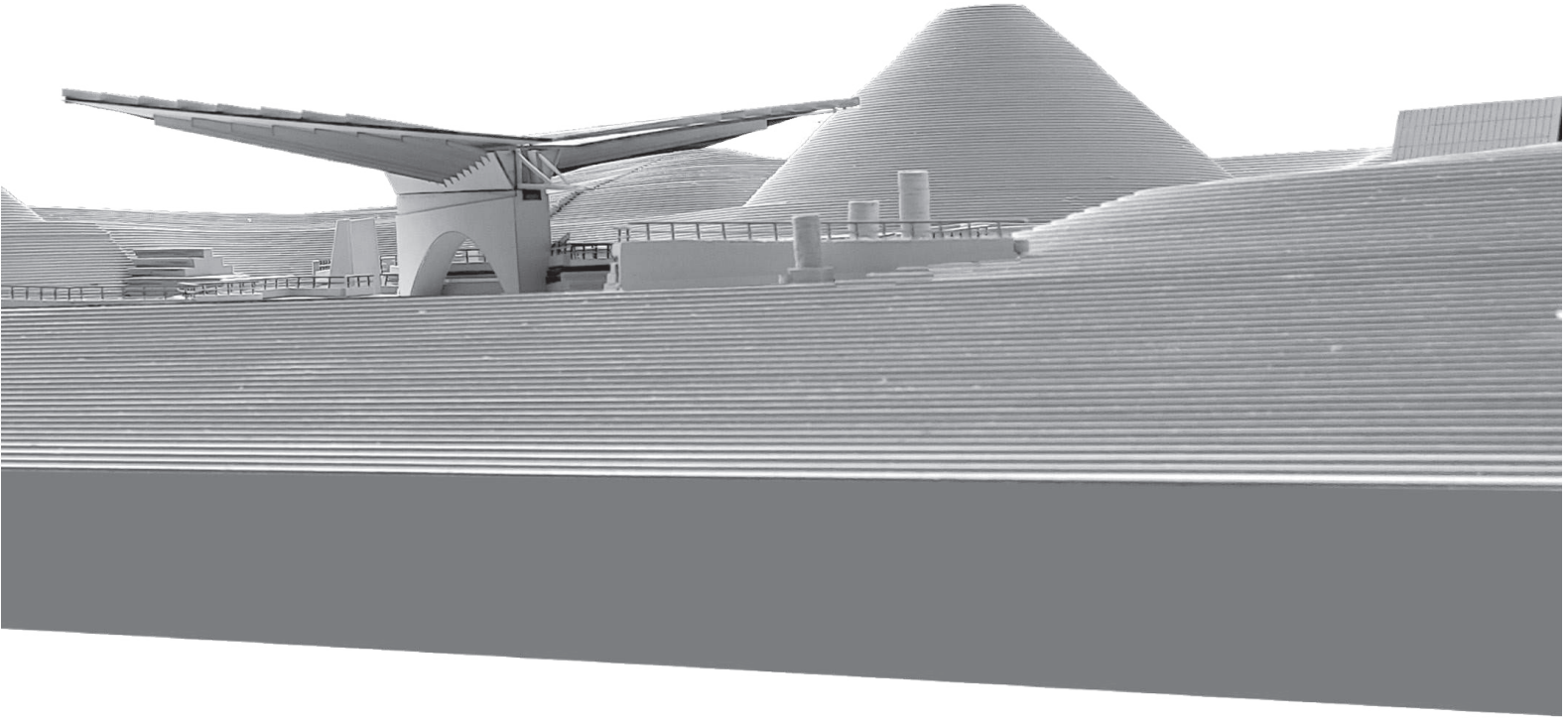
Rita Batani - Sara Stefanelli

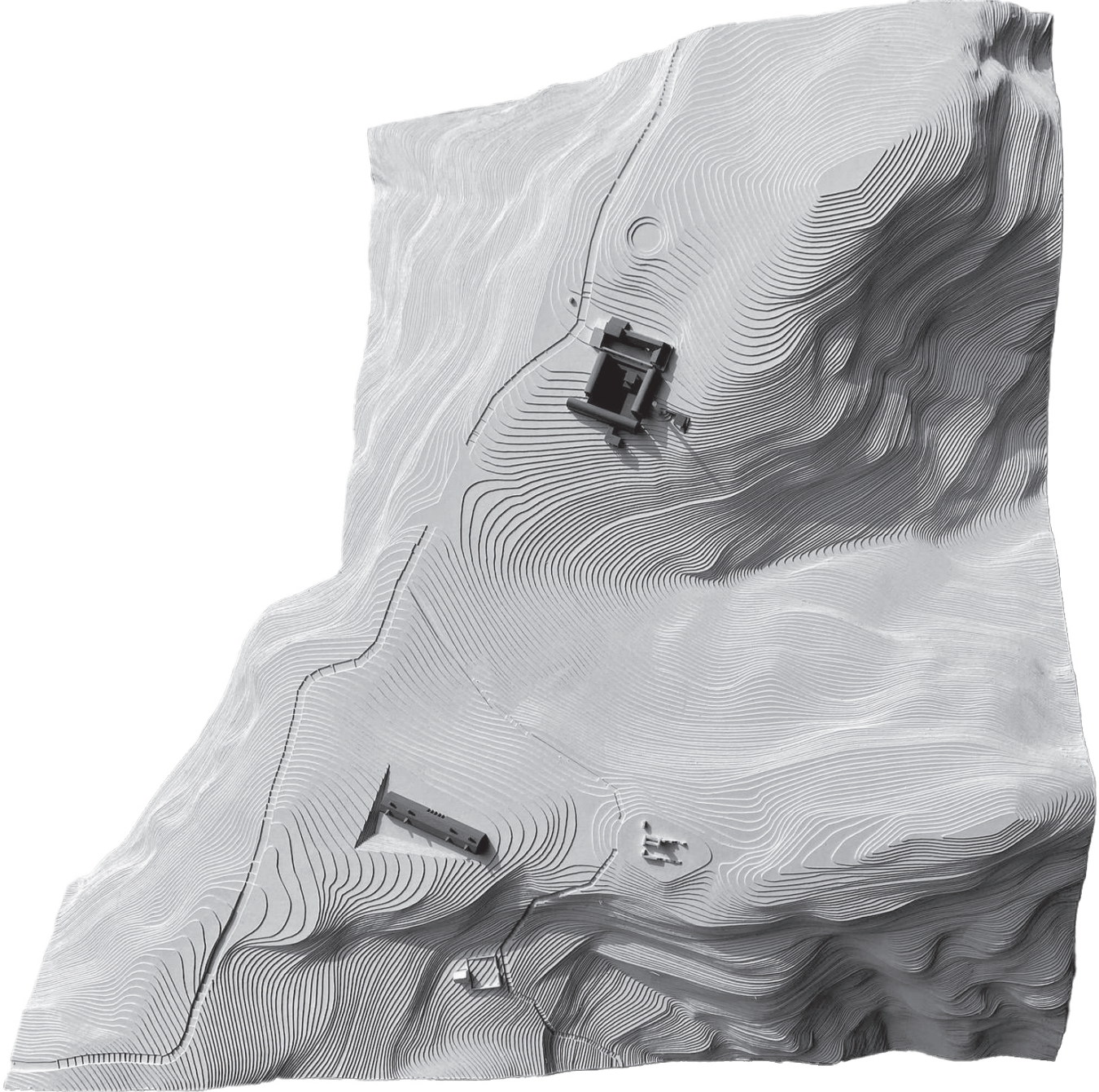






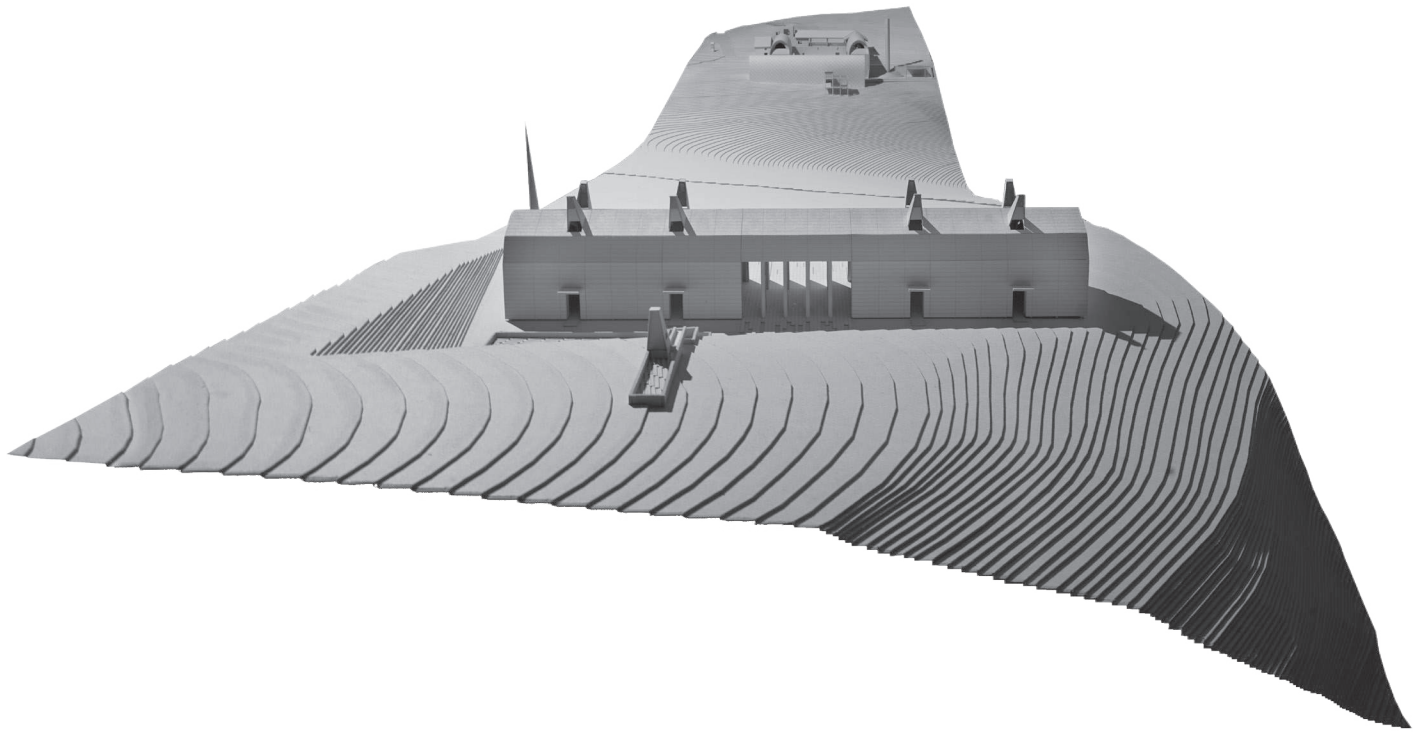




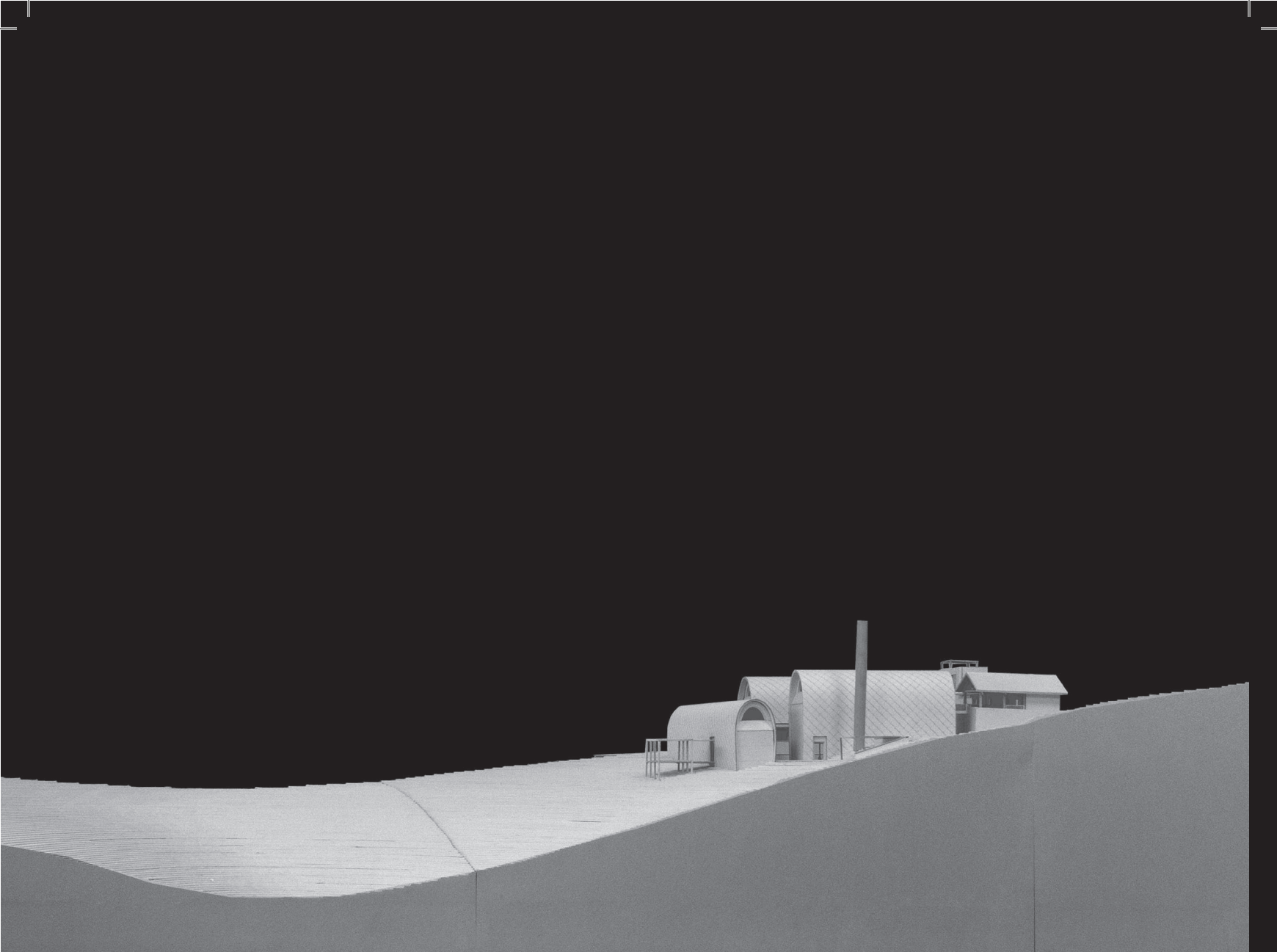


PRESENZE NEL PAESAGGIO

Ferdinando Benfatto - Paul Nicolae Secelean



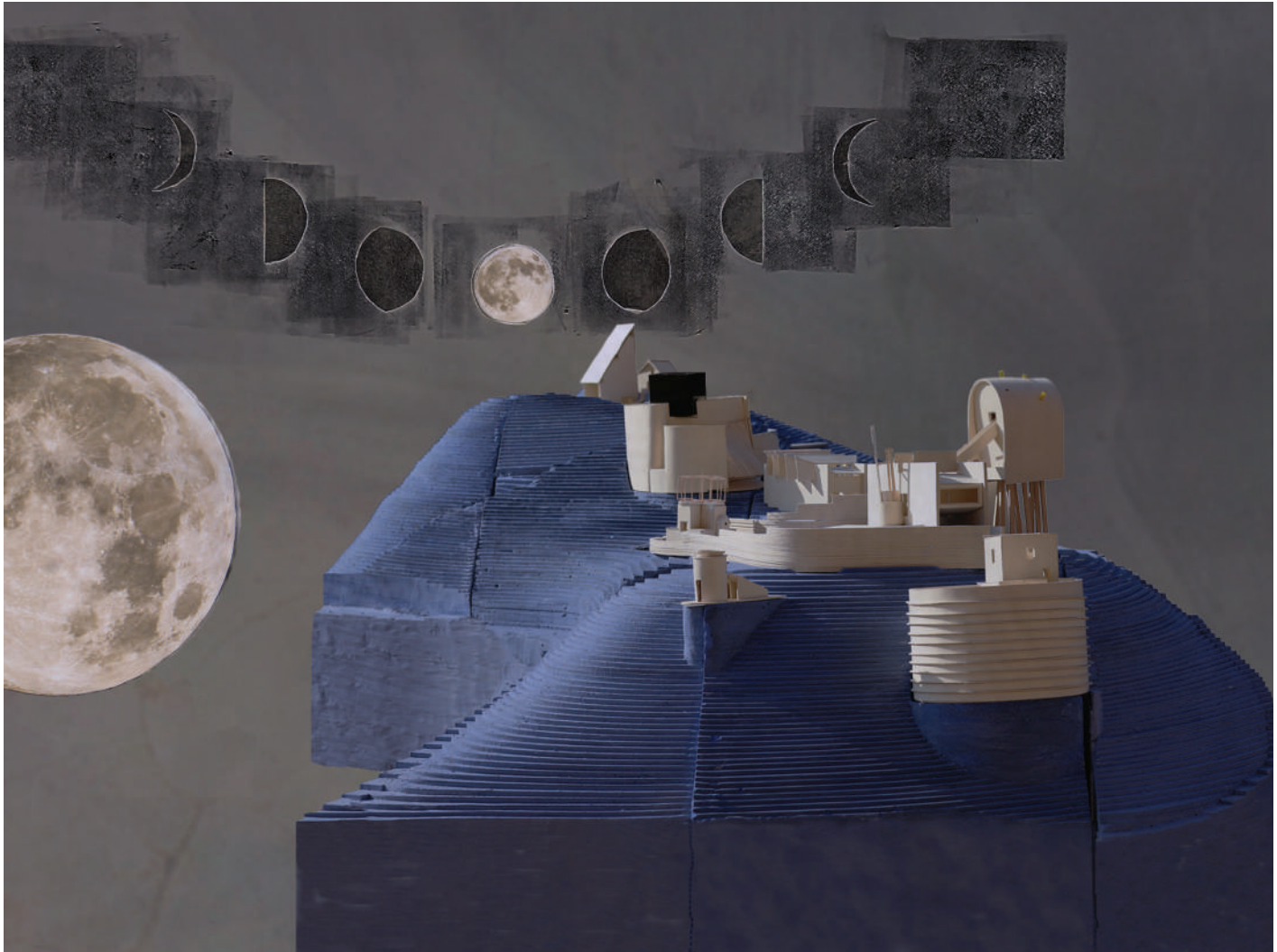


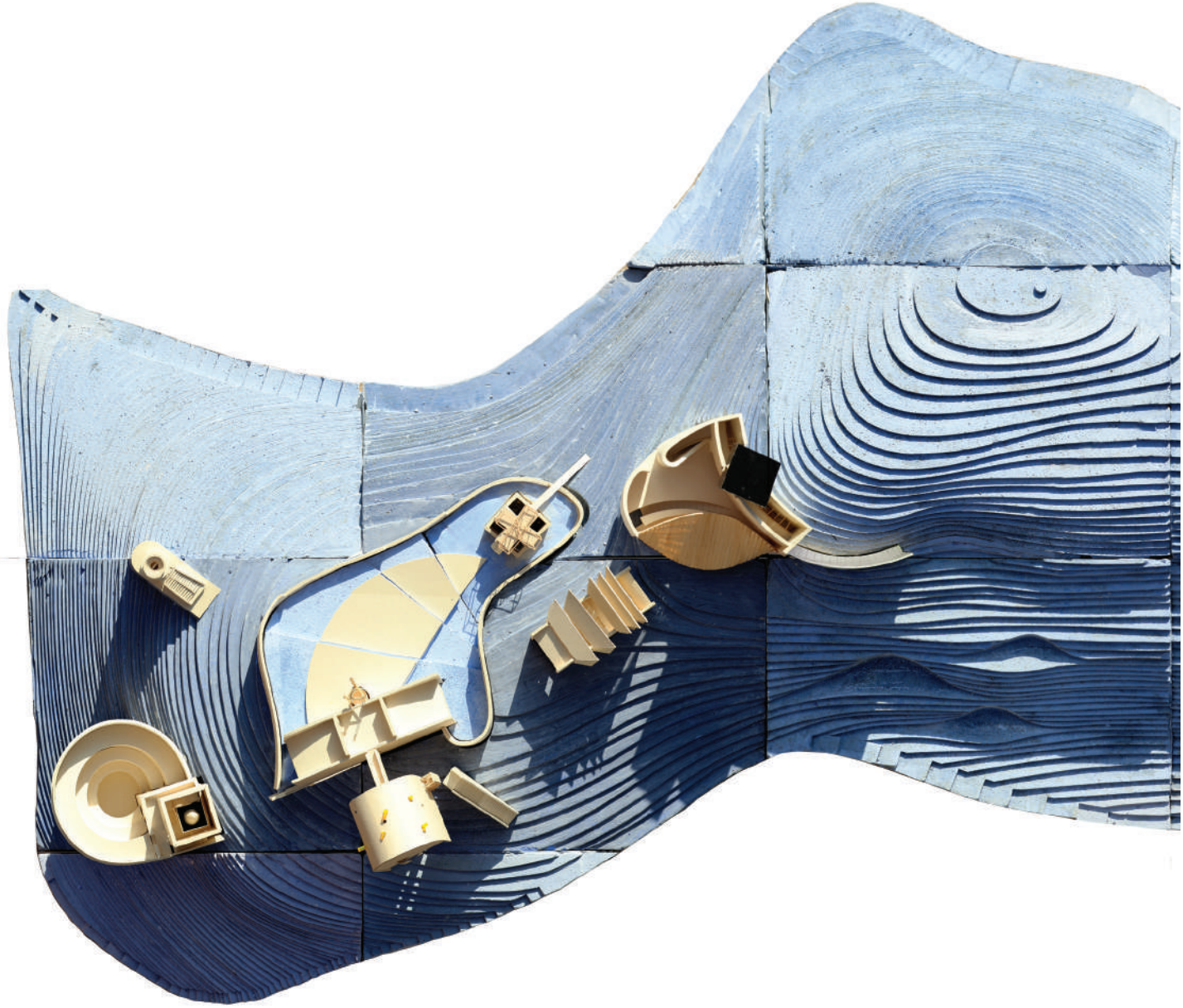


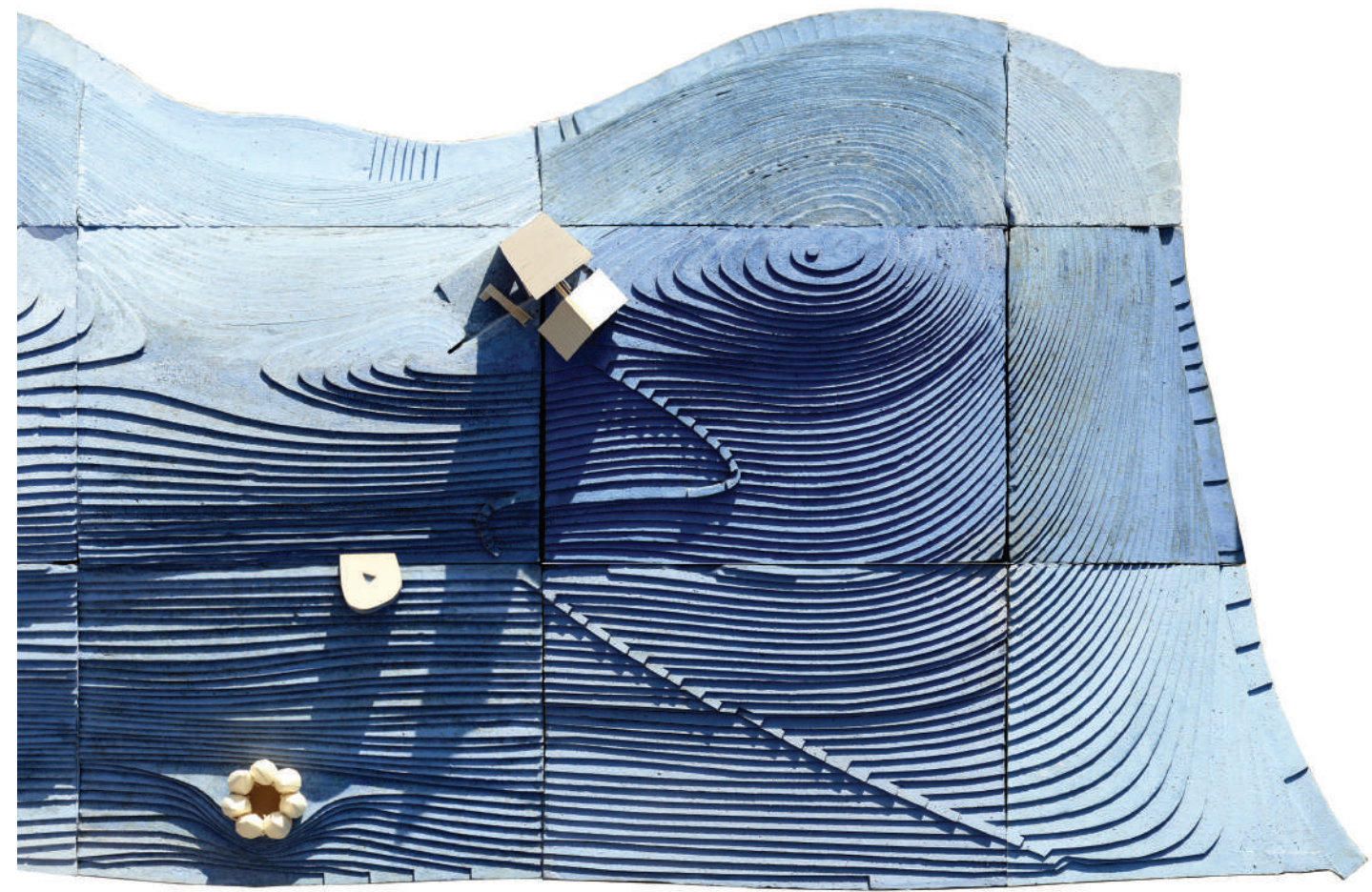


LA FANCIULLA DAI PENSIERI BLUE

Luciana Cecilia Aloisio Delgado - Molly Jade Davey







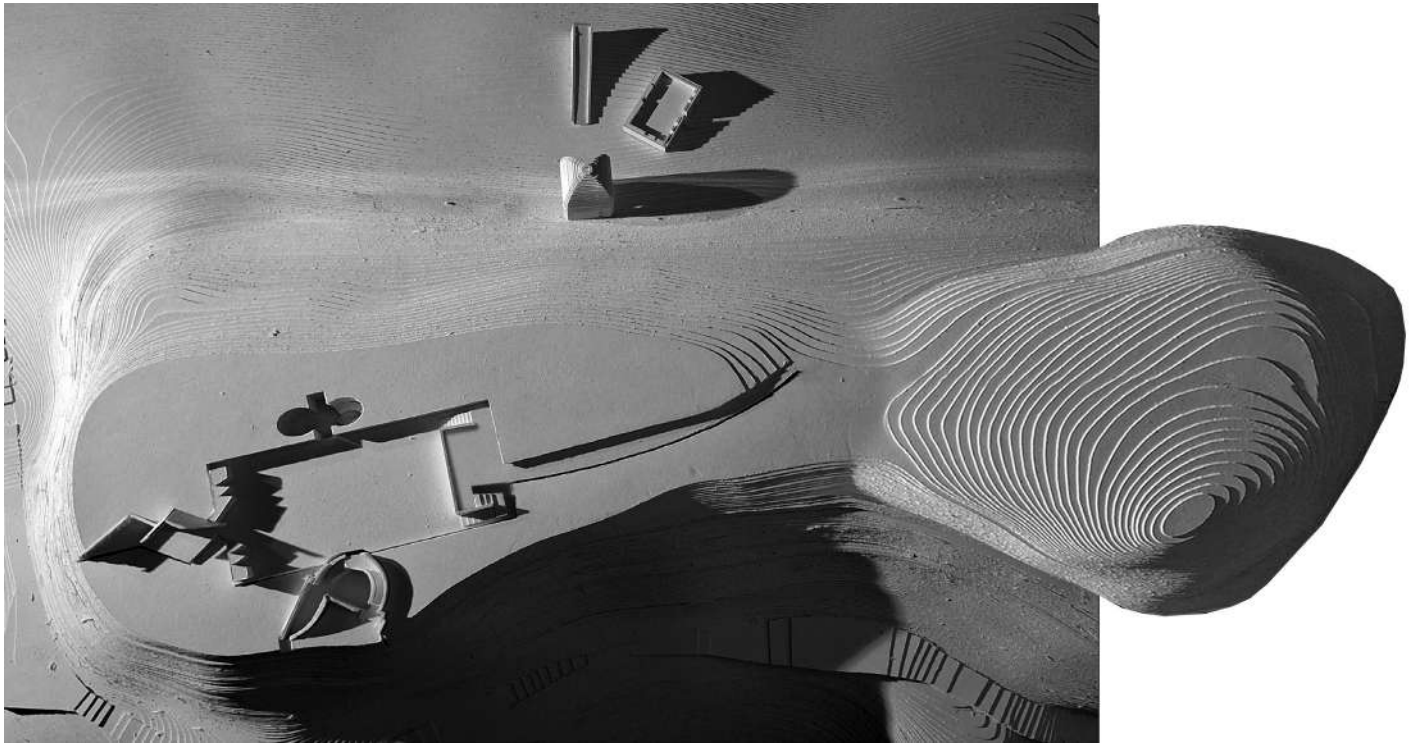


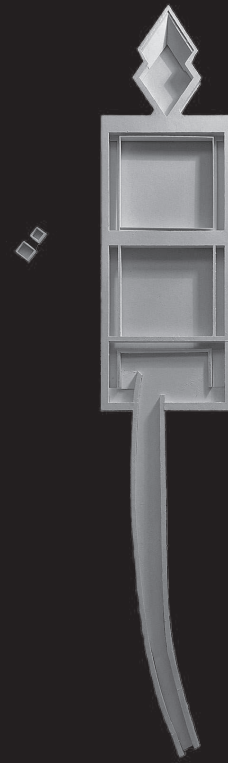
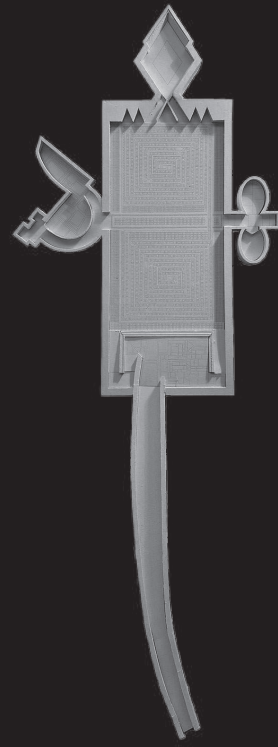
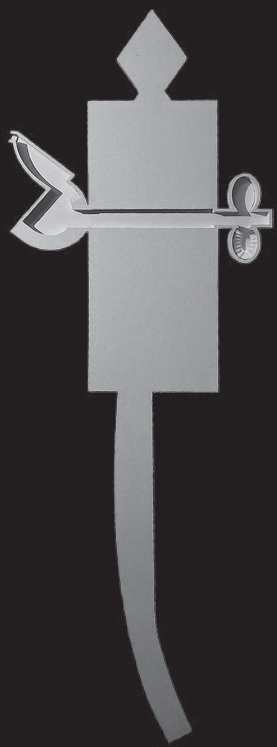


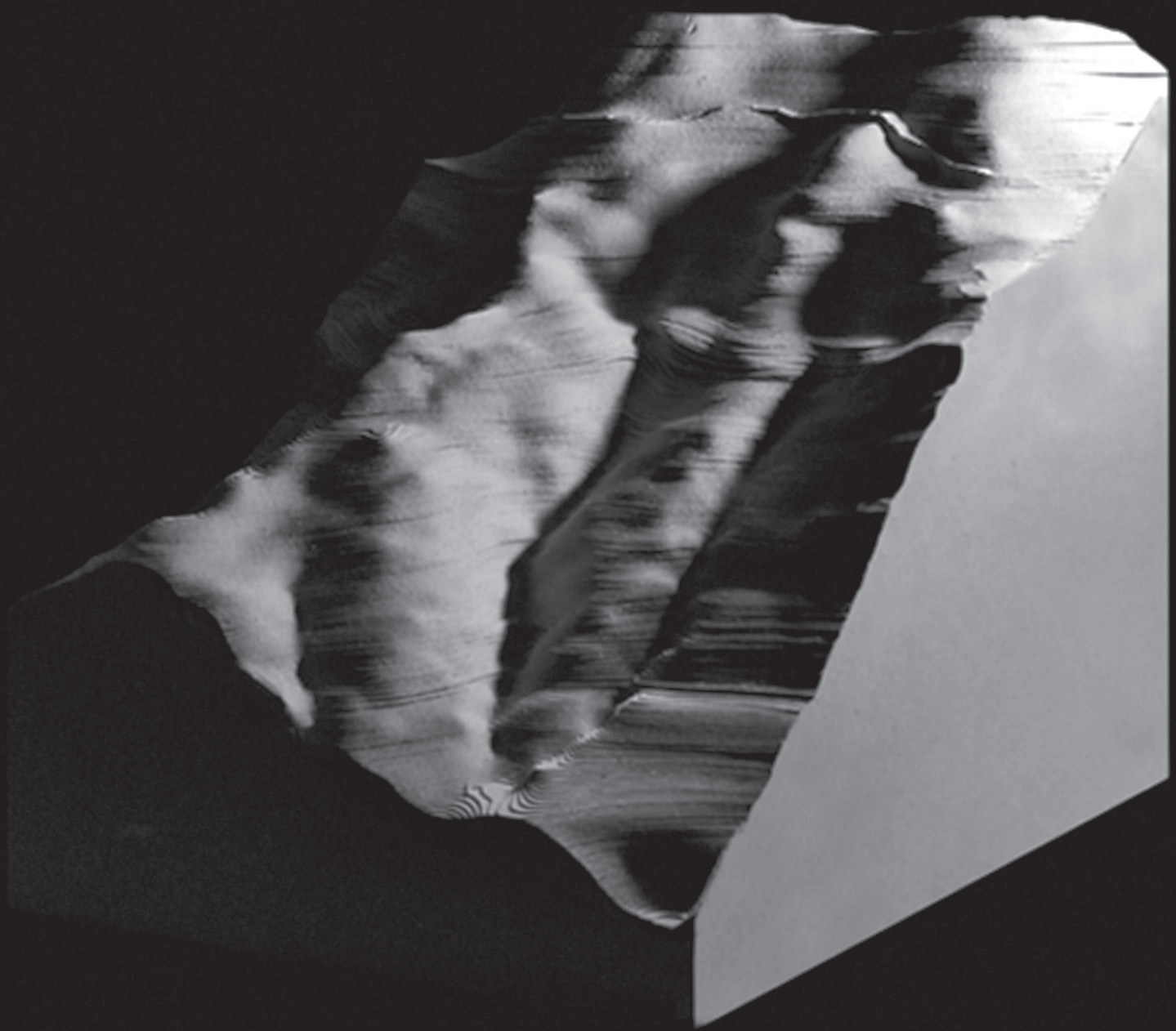


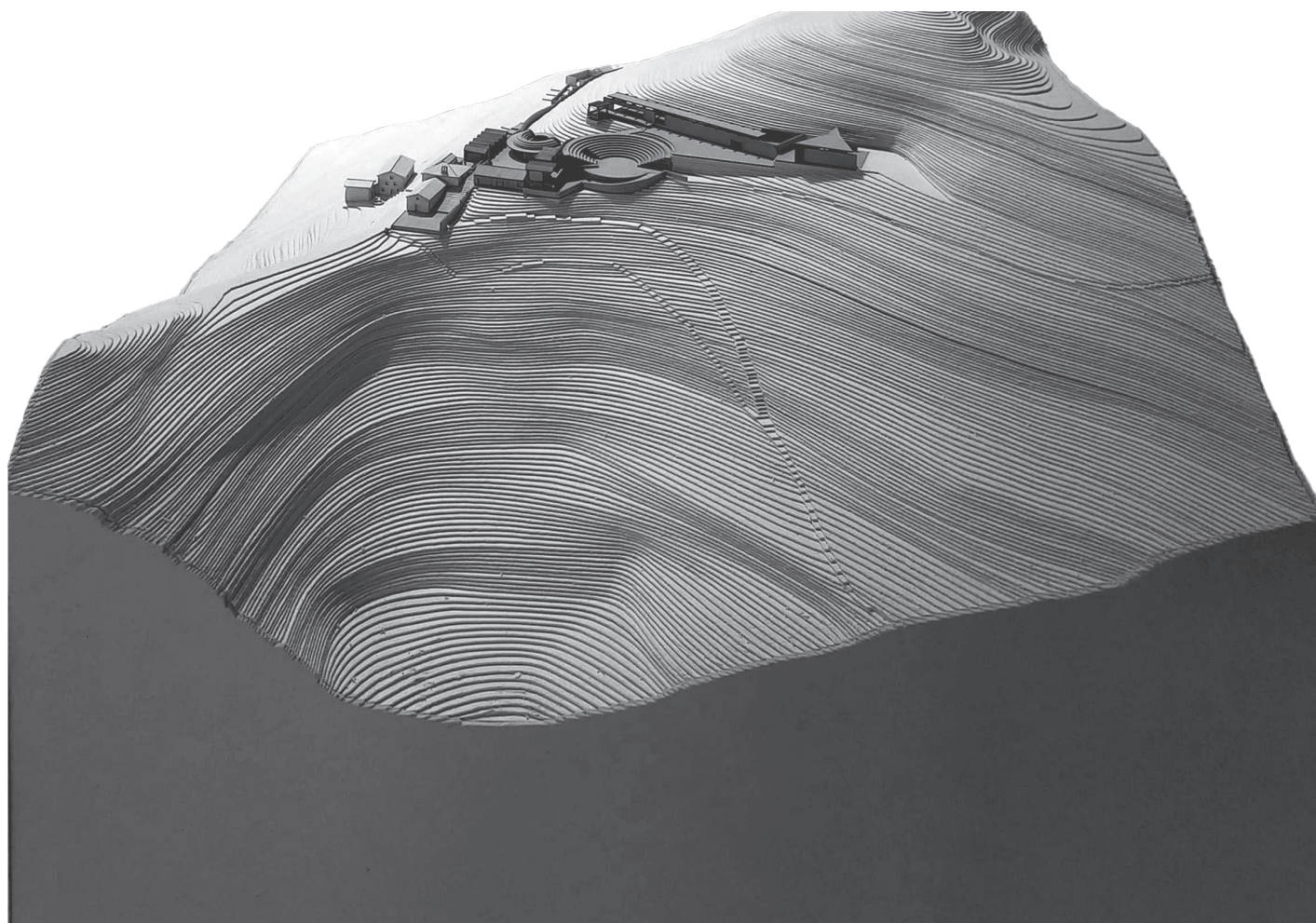
SEGNATURA DELLA LONTANANZA

Gonzalo Nicolas Accardi Barrientos - Luca Salemme





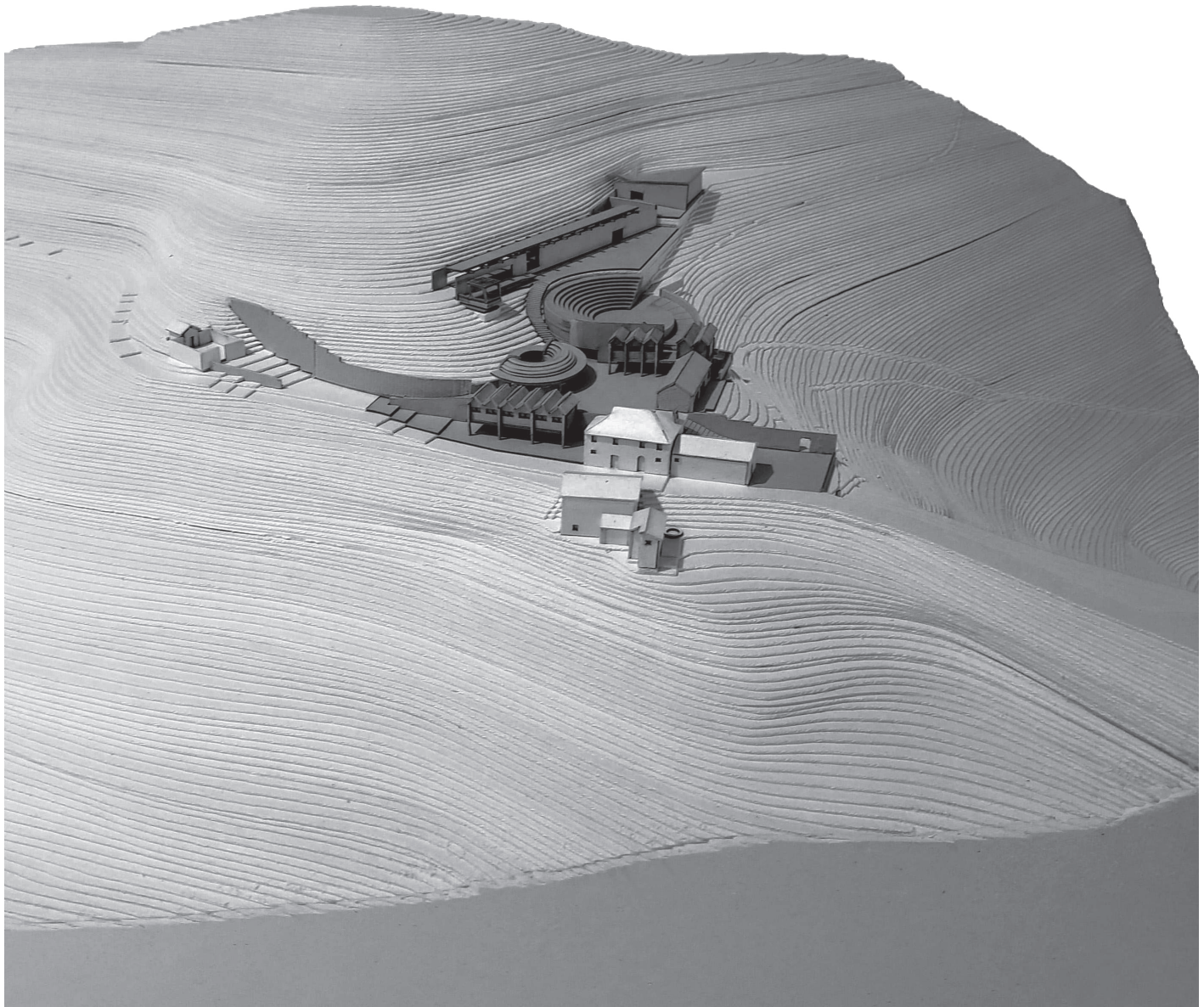


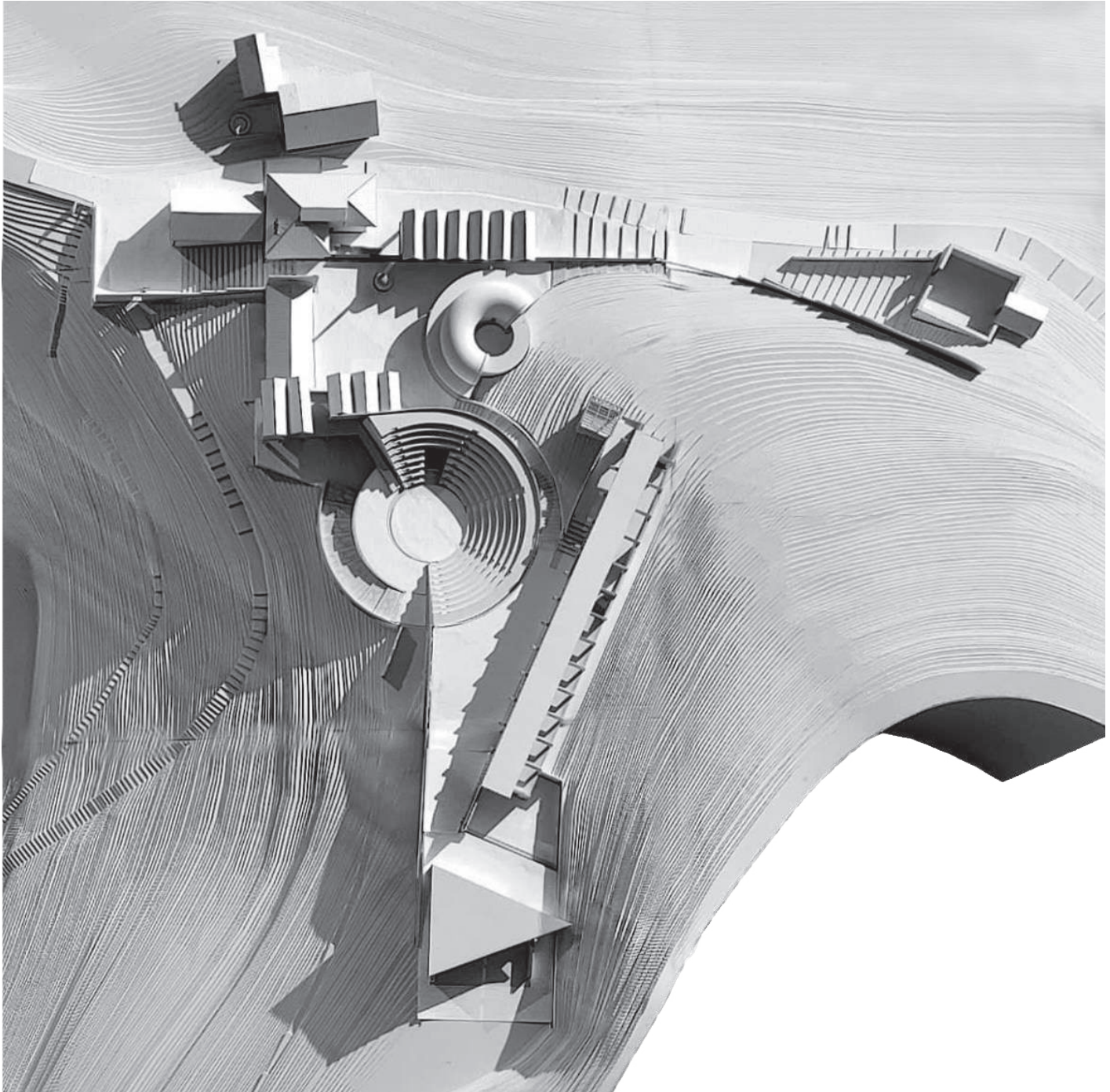


MELODIA DELLA TERRA

Lisa Rosetti - Francesca Stigliano



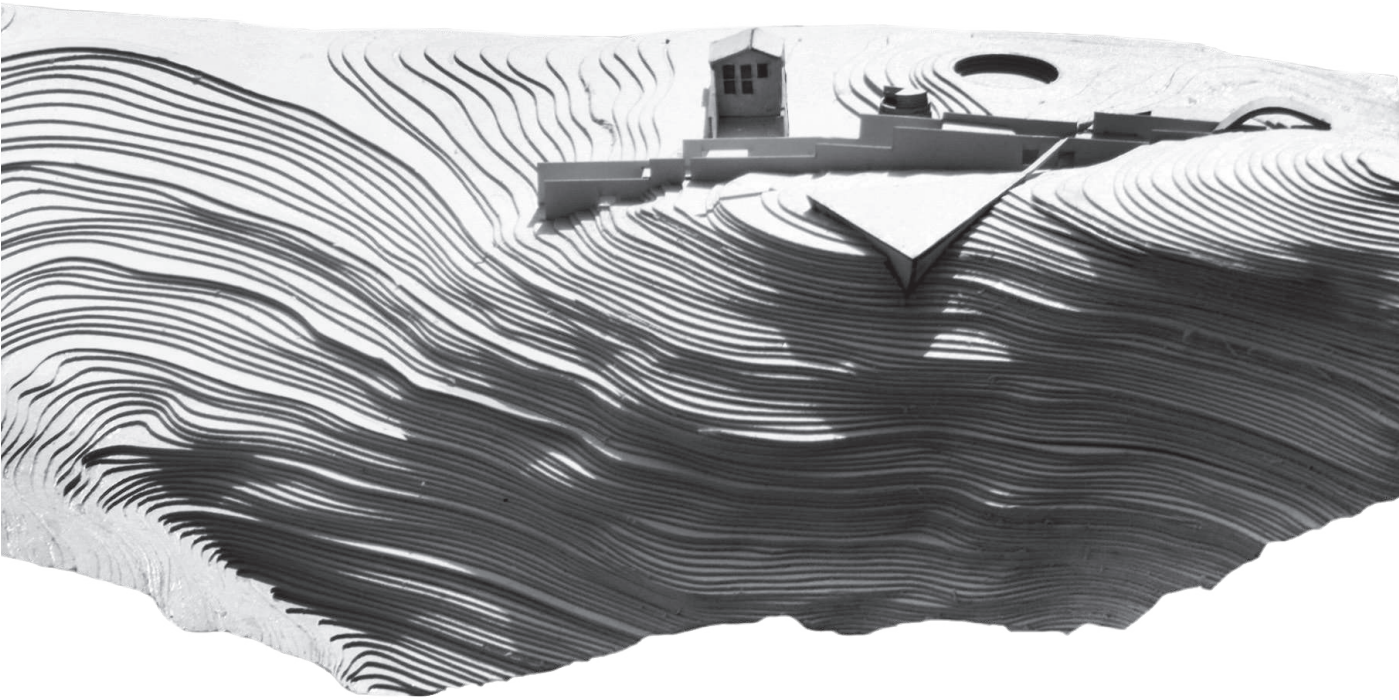




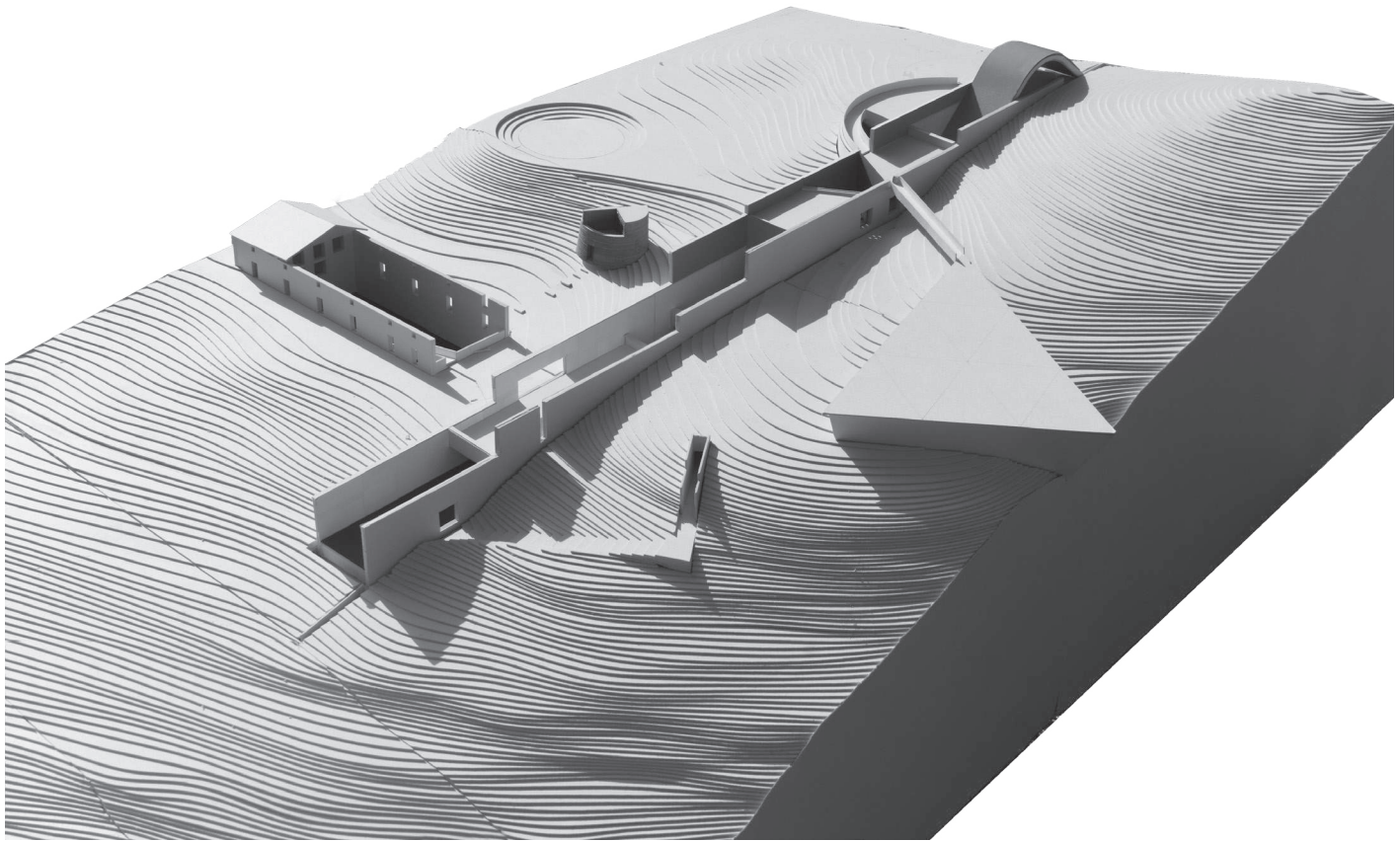


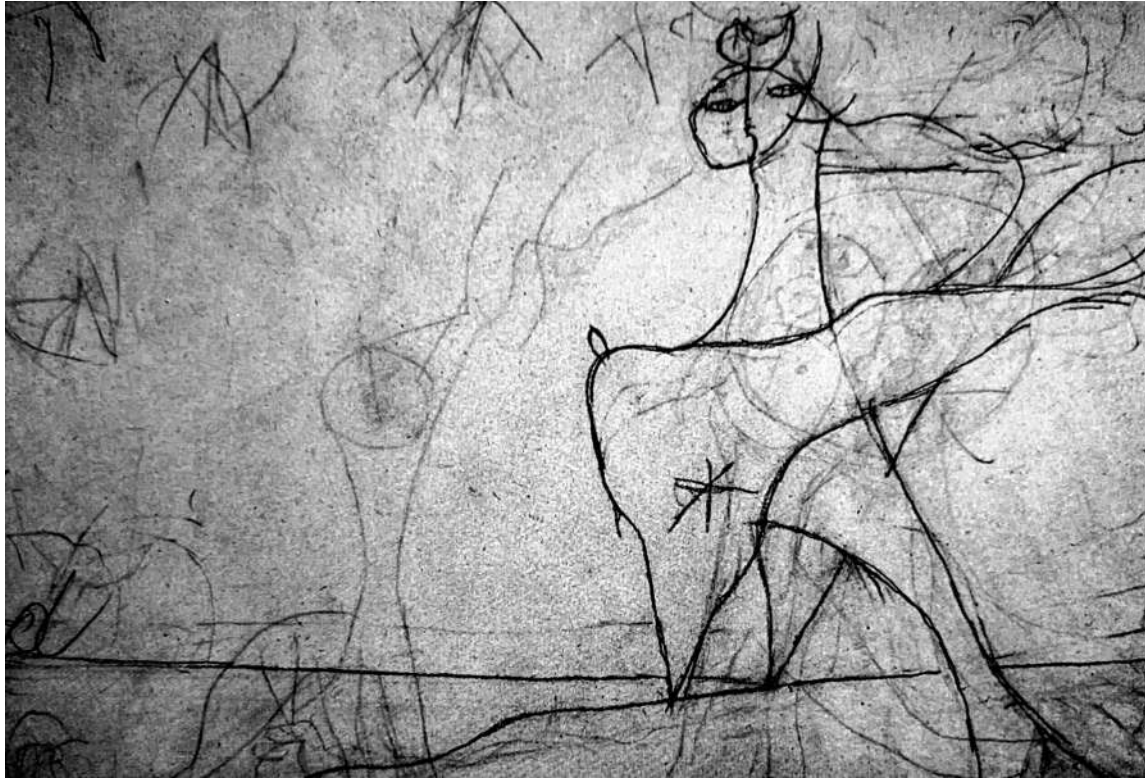
IL DOPPIO FILO DELLA MONTAGNA

Saulo Emanuel Costales Merino - Christopher Lisi - Enea Maestri









OSVALDO LICINI, *Amalassunta*, 1950. Matita su carta.

IMMAGINE ARCHE'TIPICA

Spazio del museo, luogo della grazia

L'immagine primordiale o archetipo è una figura, demone, uomo, o processo, che si ripete nel corso della storia, ogniqualevolta la fantasia creatrice si esercita liberamente. Essa è in prima linea una figura mitologica.

Colui che parla con immagini primordiali è come se parlasse con mille voci; egli afferma e domina, e al tempo stesso eleva, ciò che ha designato dallo stato di precarietà e di caducità alla sfera delle cose eterne.

CARL GUSTAV JUNG

1

Il lavoro dello spirito che si affatica e allo stesso tempo si diverte intorno al progetto di un museo è sicuramente uno dei momenti più belli dell'invenzione progettuale. È un momento bello e potente perché, come per ogni ideazione che ci appassiona, ha a che fare con la ricerca del nuovo, ed è allo stesso tempo toccato da una qualche forma di gratitudine.

Se si tratta di ricerca autentica, e non potrebbe essere altrimenti, allora, in queste sede, possiamo anche considerare il progetto del museo, come se fosse il progetto per un monumento. Anche il monumento esprime un senso di gratitudine per il mondo, per ciò che è stato e ciò che potrebbe essere.

Considereremo quindi, in queste note, il progetto di un museo come il frutto di un procedere immaginativo in cui *sospendere* temporaneamente le emergenze del programma tecnico, funzionale ed economico, che contraddistinguono profondamente il progetto di architettura, per concentrarci e *attivare* una immagine originaria da porre alla radice delle riflessioni sul progetto del museo.

Questa immagine rappresenta per noi la via da seguire e l'energia da attivare per la ricerca del senso del progetto. Perché voglio scandagliare il senso? Perché

ho l'impressione che il senso mi sfugge e così ogni volta mi aggrappo ai dati di fatto per sostanziare il progetto di architettura. Si ripete spesso: vabbè, ma qual è il senso del progetto?

Questo è l'itinerario: per dare inizio al progetto *sospendo* il programma tecnico funzionale e pongo al suo inizio una immagine archetipica. Scelgo una immagine archetipica perché, come ha scritto Carl Gustav Jung, riflette gli archetipi collettivi, cioè quelle energie con le quali un singolo e una comunità di uomini condividono un destino comune e avvertono le stesse paure e le stesse gioie, le medesime emozioni, desideri e aspettative.¹ Perché sono capaci di dare un senso, cioè una direzione, alle cose che accadono intorno a noi e che noi vogliamo che vadano in un certo verso.

Tramite gli archetipi collettivi, dice Jung, gli uomini si riconoscono tra di loro e in rapporto a sé stessi. Così, quello che fanno, quello che gli uomini sognano e desiderano, oppure realizzano e costruiscono, si manifesta come la cifra di una verità gratuita, amata e condivisa. Una verità di cui noi siamo da sempre alla ricerca, perché noi ci innamoriamo continuamente, per non dire eternamente, della verità.

2

È noto che le architetture del ventesimo secolo hanno, in qualche modo, esaltato una certa sensibilità nei confronti dei temi concernenti il senso e il ruolo della memoria nell'invenzione progettuale. Alois Riegl ha definito questa sensibilità *culto moderno dei monumenti*.² Un culto contraddistinto da un intreccio di conoscenze storiche, tecniche e documentarie, sempre più accompagnate dalla necessità di comprendere le istanze più vicine alla dimensione trascendente ed emotiva del monumento.

I legami tra l'idea di monumento e quella di museo sono stati anche oggetto di ricerca di Aldo Rossi. Il museo e il monumento condividono per Rossi un'allusione all'indicibile. Secondo la nota avvertenza di Rossi, espressa in *Architettura per i musei*, il monumento rappresenta un'entità con cui in architettura noi cerchiamo di decifrare "ciò che altrimenti non può essere detto".³ Che cosa sarebbe questo *qualcosa che non può essere detto*?

Non c'è dubbio che ci sono molti modi per eludere o fronteggiare *ciò che altrimenti non può essere detto*. Sicuramente è necessaria una singolare facoltà immaginativa. Il *non detto* si può, infatti, immaginare e comporre nelle forme del progetto. Ma di che tipo di immaginazione avremmo bisogno per figurare un museo capace, perlomeno, di accennare a *ciò che non può essere detto*?

Molto spesso quel *non-so-che*, caratteristico del *non detto* di un progetto, appare o accade all'improvviso e dopo, pian piano, viene interiorizzato, per poi

sciogliersi a un tratto in un flusso espressivo in cui l'urgente del vissuto si scarica e si ribalta, per usare delle parole di Walter Benjamin, nella magia di una *immagine dialettica*.⁴

Pensato come *immagine dialettica* il museo mostra la sua realtà e racconta le sue aspirazioni trasformando poieticamente la perpetua oscillazione dell'esperienza del reale che si esprime in polarità contrastanti. Opponendo, per esempio, alla permanenza latente e stabile della forma tipologica, l'alternanza di spazi e di figure che giungono dal vissuto palpitante e improvviso della realtà. Accogliendo attivamente evento e forma.⁵

Eppoi, non c'è *non detto* che non richiami il silenzio. Quel silenzio che Ludwig Wittgenstein indica come necessario per mostrare ciò che il linguaggio logico-razionale non riesce a dire del reale.⁶

Il silenzio non è una mera mancanza di parole, non è un semplice confine tra ciò che può essere detto e ciò che deve essere taciuto. ma una via verso l'essenziale.

Il silenzio è una figura simbolica, una voce interiore, una presenza viva e operante, non un'assenza passiva. Possiamo indicare almeno tre tipi di silenzio importanti per il nostro ragionamento. Ha scritto Giovanni Pozzi: "Ci sono tre categorie di silenzio collegate alla parola: di chi la formula, di chi l'ascolta, di chi la conserva. Bisogna trovare entro la solitudine gli spazi dove coltivare questi silenzi, scoprire come possano vivere con un interlocutore che parli tacendo".⁷

3

Tra le cose difficili da dire che coinvolgono sia il monumento sia l'architettura dei musei c'è la sensazione di eternità. L'eternità sentita come evento ineffabile che trascende ogni linguaggio e che, in qualche modo, ci spinge oltre la precarietà che noi avvertiamo implicita in ogni cosa.

La sensazione di eternità è appunto solo una sensazione, non è certo un dato di fatto. Epperò è anche questa la sua energia affabulatrice. Nella messa in scena di questa sensazione si esprime, a mio parere, la radicale dimensione narrativa del museo.

Ora, ogni monumento, hanno scritto Deleuze e Guattari, "non attualizza l'evento virtuale, ma lo incorpora o l'incarna: gli dà un corpo, una vita, un universo".⁸ Pertanto la natura autentica del monumento non si esprime solo e tramite la memoria bensì, secondo Deleuze e Guattari, attraverso la fabulazione.⁹ La fabulazione assegna dunque all'edificio, all'opera, una vita *superiore* al vissuto.

«Peindre d'après nature, ce n'est pas copier l'objectif, c'est réaliser des sensations», ha sentenziato Cézanne.¹⁰ La sensazione è ciò che si trasmette direttamente, ciò che rende un'esperienza immediatamente reale. La sensazione di cadere, per esempio, forse spiega bene la crucialità di ciò che significa e trasmette una sensazione. Deleuze dice: "io divengo nella sensazione e, al tempo stesso, qualcosa accade

attraverso la sensazione”.¹¹ In questo senso possiamo ribadire che il progetto di un museo persegue quel senso del monumento che è importante preservare e affidare al futuro poiché contiene in sé un *blocco di sensazioni* collegate a quegli eventi persistenti e universali che pongono gli uomini allo stesso tempo di fronte alla storia e di fronte all’eternità.

4

Tra le *immagini dialettiche* che potrebbero orientare una riflessione sull’architettura del museo e allo stesso tempo aiutarci a cogliere anche solo una scintilla di ciò che del progetto di un museo *non può essere detto*, potrebbe essere utile, a questo punto, individuare un’immagine primordiale. L’idea di museo come immagine primordiale.

Come ha scritto Carl Gustav Jung, “la fatale irruzione di un’immagine archetipica”, oppure *primordiale*, sorge nella nostra testa e ci infonde una forza capace di trasformare e migliorare le relazioni tra la nostra vita, il nostro fare le cose, e la realtà.¹²

Ogni relazione con l’immagine primordiale o archetipica, sono ancora parole di Jung:

vissuta o semplicemente espressa, è «commovente», cioè essa agisce poiché sprigiona in noi una voce più potente della nostra. Colui che parla con immagini primordiali è come se parlasse con mille voci; egli afferra e domina, e al tempo stesso eleva, ciò che ha designato dallo stato di precarietà e di caducità alla sfera delle cose eterne; egli innalza il destino personale a destino dell’umanità e al tempo stesso libera in noi tutte quelle forze soccorritrici che sempre hanno reso possibile all’umanità di sfuggire ad ogni pericolo e di sopravvivere persino alle notti più lunghe.¹³

Il valore dell’immagine primordiale si esprime quindi, secondo Jung, come simbolo operante e si mostra come principio creatore della vita e della realtà. Le immagini archetipiche, dice Jung “sono a priori così cariche di significato che non ci si chiede mai che cosa veramente possono voler dire”.¹⁴

E il simbolo, come noto, è qualcosa che rimanda a qualcosa che è al di là della ragione dimostrativa.

Il simbolo non ha in sé stesso il proprio significato. Per Jung i simboli derivano in qualche modo dalla pienezza dell’immagine archetipica originaria, e in quanto tali sono propriamente *sùmbolon* (σὺμβολον), dal verbo greco *sunballo* (συνβάλλω) che significa metto insieme, getto insieme, avvicino ciò che è separato e distinto. *Favorisco* un incontro tra il particolare e l’universale, il materiale e l’immateriale, l’astratto e l’empirico, l’inconscio e il conscio. *Invento* un legame tra memoria e l’oblio, il tempo e l’eternità, l’utile e il futile, il corpo e l’anima.

5

Assumiamo un'immagine archetipica per l'invenzione del progetto. Sorge la domanda: come è possibile fare il progetto di un museo a partire da una immagine – un'immagine primordiale – che non è ancora legata a una o più parole che la esplicitano e dalle quali generalmente si sprigiona la forza operante per dare inizio e sviluppo all'invenzione progettuale?

Come accennato, secondo Jung, l'immagine primordiale definisce uno stato della mente e dell'esperienza che precede l'idea. L'immagine primordiale rappresenta, cioè, il terreno nativo, sorgivo di una idea che non nasce radicandosi semplicemente a partire dall'esperienza, ma è un principio da porre alla base dell'esperienza stessa, e quindi del fare. Seguendo questo ragionamento l'idea di museo riceve una qualità fondativa, una energia generativa, dall'immagine primordiale.

Questa sorta di cortocircuito immagine-parola, ci spiega un pò di più il fatto che nel progetto del monumento-museo, insiste *qualcosa che non può essere detto*? Voglio dire: il fatto di porre alla base dell'invenzione del progetto del museo una immagine primordiale - qualcosa che trascende la sua utilità materiale immediata - mi infonde una energia vitale d'invenzione, ma allo stesso tempo mi rende consapevole del fatto che, tuttavia, non riuscirò mai a spiegare, in maniera esaustiva, questa invenzione. In questo modo di procedere nell'invenzione progettuale rimane sempre qualcosa che consapevolmente *non può essere detto*. Qualcosa di indeterminato.

6

I dubbi e le perplessità che rimangono sottaciuti in *ciò che non può essere detto*, forse si risolvono, in parte, nel riconoscimento di queste immagini come archetipi collettivi. Gli archetipi collettivi indicano, come indica Jung, molteplici sentieri di conoscenza, ma uno in particolare penetra in tutte le direzioni dello spazio del nostro pensiero. È il sentiero del *mundus imaginalis*. Il mondo dal quale sorge e prende avvio, come ha mostrato Henry Corbin, l'esperienza profonda dell'immaginazione attiva e trasformatrice della realtà.¹⁵

Epperò questo fare immaginativo, per essere efficace, deve affidarsi all'intelligenza del cuore. L'espressione, intelligenza del cuore, è ciò che sostanzia, secondo Corbin, il desiderio di conoscere e di amare la complessità, i contrasti e le contraddizioni del reale, considerandoli dal punto di vista dell'immaginazione. Una immaginazione che agisce all'interno e all'esterno di «me stesso» simultaneamente. Espandendo in questo modo la mia coscienza e ciò che desidero realizzare rispetto al mondo che mi circonda.

Il *pensiero del cuore* è dunque il pensiero delle immagini che plasmano ed espandono la nostra coscienza e per riflesso la realtà e dunque l'architettura che immaginiamo e vorremmo realizzare. Il *cuore* è la sede dell'immaginazione e con

l'immaginazione si esprime la voce autentica del *cuore*. Sicché se parliamo con *cuore aperto*, dovremmo parlare, riprendendo alcune indicazioni di James Hillman a proposito del *mundus imaginalis*, in modo immaginativo.¹⁶

Il *pensiero del cuore* è un pensare e dire che si approssima alla realtà non cercando di rispondere agli interrogativi concernenti il *che cosa è*, il *che cosa sono* gli esseri e le cose al di fuori di me (interrogativi categoriali che riguardano delle essenze) ma abbracciando la via immaginale del *chi è*, del *chi sono* gli esseri e le cose che mi circondano visibili e invisibili (interrogativi riguardanti delle persone, delle figure, delle narrazioni, delle visioni direttamente legate alla mia vita reale e immaginativa).

È forse in questa area di incontro tra le essenze e gli enti, che va posta la vita del progetto, la vita dell'architettura?

La vita dell'architettura non si esprime in rapporto a ciò che consente di fare, in rapporto a ciò che permette agli uomini di fare. La vita dell'architettura non si esprime in rapporto a ciò che *fa*, ma per ciò che è.

Per l'energia stabile che emana, per la libertà intrinseca, costruttiva ed espressiva, che è capace di riflettere e trasmettere in immagini di vita vera, di vita autentica.

7

Museo è una figura leggendaria. Una immagine archetipica. Nelle fonti antiche si accompagna a Orfeo che rappresenta la figura principale.

A Orfeo è infatti riconosciuta la genitura della poesia orfica e più in generale l'orfismo come religione estatica ed escatologica primitiva, fondata su visioni oltremondane. Dopo il V secolo a.C. i due nomi spesso si sovrappongono e si mescolano senza che sia possibile definire con chiarezza le corrispondenti caratteristiche. Secondo le testimonianze arcaiche, Orfeo e Museo appartengono entrambi ad una stirpe divina e sono stretti da vincoli di parentela e di discepolato.¹⁷

Museo è conosciuto come nativo di Eleusi e “figlio di Selene e di Eumolpo. Costui formulò le liberazioni, le iniziazioni e le purificazioni. Sofocle, peraltro, dice che era un “divinatore”.¹⁸ Anche se a Museo si attribuiscono versi poetici di matrice orfica, è l'elemento della divinazione, secondo Giorgio Colli, ciò che lo caratterizza rispetto al più antico e importante Orfeo. Resta il fatto, importante secondo Colli, che la tradizione abbia trattato Museo secondo il duplice riferimento ad Apollo e a Dioniso, e allo stesso tempo abbia suggerito due aspetti importanti e decisivi per lo sviluppo posteriore della tradizione orfica: la divinazione e i misteri.¹⁹

Giovanni Semerano ha rilevato che non si è meditato abbastanza sul fatto che Museo (Μουσαῖος), e Orfeo (Ὀρφεύς) sono nomi che evocano “la sacralità delle tenebre in cui ama avvolgersi la divinità che ha creato la luce”.²⁰

Al poeta Museo, figlio di Selene, la Luna, e secondo alcuni di Orfeo stesso, di cui è stato il primo discepolo, è attribuito l'*Inno a Demetra*. A Museo risale, infatti,

secondo una tradizione antica, l'istituzione dei misteri di Eleusi.²¹ Una delle tracce più antiche in cui Museo compare come figlio di Selene è in Platone:

Ed esibiscono una catena di libri di Museo e di Orfeo, progenie di Selene e delle Muse, come dicono, e in base a questi libri compiono sacrifici, persuadendo non soltanto i privati, ma anche le città, che sono possibili per quelli che sono ancora vivi, e inoltre per quelli che sono già morti, liberazioni e purificazioni da atti ingiusti, attraverso offerte e giuochi e gioie, cose chiamate veramente iniziazioni, che si sciolgono dai mali di laggiù, mentre pene terribili attendono coloro che non sacrificano.²²

Si tratta di sacrifici per propiziarsi il favore degli dèi, offerti con cuore aperto, con gioia, come dice Platone. Piccoli doni offerti al dio con sincera pietà, come del latte, del vino, delle granaglie, oppure mazzetti di fiori che ricordano e celebrano la fragilità e la brevità della vita. Alle ricompense per tali doni di purezza e sincerità, Platone fa cenno in un altro passo della Repubblica:

Museo e suo figlio beni più generosi accordano dagli dèi ai giusti: condottili, nel loro canto, all'Ade, li mettono a giacere, preparano il convito dei giusti e lasciano che essi incoronati ed ebbri passino tutto il loro tempo: pensano così che il premio più bello alla loro virtù sia una ebbrietà senza fine.²³

Anche Eraclito non esitò a definire i misteri (μυστήριον), medicina dell'anima e sostenne che “essi sono destinati a medicare le sventure e rendere le anime libere dalle pene che sono proprie dell'esser nati”.²⁴

8

A Museo e Orfeo fanno dunque ritorno molti aspetti dell'essenza della nostra umanità arcaica.

Nel nome di Museo, ha scritto Giovanni Semerano, è traslitterata la voce dell'antico babilonese e dell'antico assiro *mūšu* (notte) e Museo è il cultore degli arcani misteri; il μύστης è l'iniziato all'arcano rito notturno; μυσ-τήριον è detto invece propriamente il rito.

Da non dimenticare che *M* è un antico simbolo grafico dell'acqua e in accadico *mû* significa proprio *acqua*. Luna si dice in greco μήνη da associare, secondo Semeraro, al valore semantico e accadico *manû* (calcolare) con il senso di ricordare e avere senso. E *manû* nell'antico accadico (calcolare, computare) risulta proprio la mano come strumento naturale del contare.²⁵

Prima di essere identificato come il cantore consacrato alle Muse, Museo è dunque ipostasi della sacralità della Notte. Μουσαῖος, il nome del figlio della Luna, è stato nel tempo appiattito su quello delle divine ispiratrici e ha cancellato, secondo Semerano, il vero nome che evoca la Notte, detta in antica parola

accadica *mūšu*. Da questa parola ha origine il greco *μύστης*: “chi veglia tutta la notte (*παννυχίς*) e partecipa al *μυστήριον*, in onore delle divinità ctonie Persefone e Demetra”.²⁶ In Grecia la più antica voce dei poeti ha cantato la sacralità della Notte, genitrice cosmica:

[...] nelle celebrazioni dei grandi misteri eleusini le anime che nella lunga notte si preparavano ad accogliere il segno del prodigio, con la presenza della divinità, rivivevano l’ansia delle antiche fedi che sapevano del mondo sviluppatosi dall’oscuro manto della Notte.²⁷

Anche Orfeo, che discende all’Ade, evoca la voce greca *ἄρφνη* (notte, tenebra); anch’egli partecipa del merito di avere istituito i riti misterici in cui si richiama la visione orfica del soggiorno all’isola dei beati, nei prati fioriti.

9

Alla figura leggendaria di Museo, incarnazione della potenza divinatoria di Apollo e di quella rigeneratrice di Dioniso, si lega anche il nome di un luogo: il *Museion*. La descrizione di questo luogo è presente in un frammento di Pausania:

[...] fortificando la località chiamata Museion. Il Museion è un colle proprio dirimpetto all’Acropoli, dentro il recinto della città antica, là dove dicono che cantasse Museo, e fosse sepolto quando morì di vecchiaia.²⁸

Questo frammento di Pausania ferma la nostra attenzione e non ha bisogno di supporti probativi. Dirimpetto all’Acropoli c’è una collina denominata Museion (oggi Philopappos) in cui è sepolto Musaios: “vicino a questo Museion gli Ateniesi avevano un tempo combattuto le Amazzoni”.²⁹

Nell’antichità la costituzione di un luogo comporta l’appropriazione di uno spazio delimitato da parte di uno *spirito*, il quale può essere invocato da un uomo. Alla base dell’ideazione del *Museion* possiamo dunque ravvisare l’istanza di una ri-consacrazione formale dello spazio che si intreccia con l’arcano e sacro culto dei morti e degli antenati.

Il primo monumento umano, come ci ricorda Adolf Loos, è il *tumulus*, il sepolcro.³⁰ Dalla morte traggono forza e origine le istituzioni umane e dunque trae forza e origine anche l’architettura del museo. *Tumulus*, inteso come piccola collina, monticello di terra che ricopre un corpo, come rialzo, proviene dalla stessa base di *tumeo*, da cui *tumba*. La – *m* – di *tumeo* – come ha rilevato Giovanni Semerano – “corrisponde a un’originaria – b –: accad. *taba’u* (venir su, elevarsi, sollevarsi, aufstehen)”.³¹

Il monumento è ciò che richiama alla memoria, richiama all’attenzione, (faccio pensare) e allo stesso tempo assume la funzione di monito, da moneo; “*μένοϛ* animo, spirito, *μέμονα* io progetto, ho l’intenzione, ved. *mamnέ* (penso,

credo); accad. *mannû*, *manû*, che ha il significato originario di calcolare, computare, ma anche di *dare responsabilità a qualcuno*".³² Senz'altro il più antico monumento che l'uomo ha edificato è la tomba: memoria del passato e monito ai vivi.

Il *tumulus* è anche una forma simbolica che esorcizza l'angoscia della fine. La tomba antica è anche uno spazio il cui interno – vuoto, buio e senza funzione – è meravigliosamente allestito. Gli interni delle tombe antiche, pur essendo affidati all'oscurità eterna, erano allestiti come delle vere e proprie scenografie del vissuto. Nello spazio protetto ed elementare delle tombe erano, infatti, allestite vere e proprie scene quotidiane con l'intenzione di assicurare ai morti un concreto supporto materiale e spirituale per la vita oltre la vita. Veri e propri teatrini domestici – *Wunderkammer ante litteram* – le tombe costituiscono un archetipo fondativo delle forme dell'architettura in cui il luogo della memoria si fonde con quello della teatralità, nella comune ricerca della visione impossibile: la continuità tra la vita e la morte. Lo spazio teatrale è appunto lo spazio originario in cui tutto è predisposto per l'attesa e la visione di qualcosa che non c'è, che è invisibile, oppure che è incomprensibilmente sparito.³³

Ora, per quanto la potenza dell'archetipo fondativo del *tumulus* sia stato capace, (in passato e ancora oggi), di significare il progetto di architettura, credo che l'invenzione dello spazio del museo dovrebbe intensificare il desiderio di una conoscenza del mondo dove tutto è vivo. Dovrebbe intensificare il fatto che c'è conoscenza e invenzione attraverso il sentire, attraverso il sentire la vita.

10

Il museo, inteso come deposito di memorie da custodire e tramandare ha felicemente nutrito nel corso del tempo il significato intrinseco delle sue architetture. Per mezzo dei musei l'architettura contemporanea è riuscita a esprimere straordinarie potenzialità formali, costruttive ed espressive. Sappiamo altresì che i musei sono intimamente legati ai cambiamenti delle condizioni politiche di un paese, agli sviluppi storici, ai cambiamenti sociali e culturali di una società. A questo proposito è opportuno ricordare che il museo, come tema architettonico autonomo, sorge nel momento in cui Hegel, nelle *Lezioni sulla filosofia della storia*, redatte tra il 1821 e il 1824, dichiara il compimento del percorso storico dello spirito europeo.³⁴

Nelle *Lezioni* Hegel pone in evidenza un fatto semplice e decisivo per la nostra esperienza storica. Noi ci accorgiamo delle cose, dice Hegel, quando esse giungono al tramonto. Quando, cioè, le cose giungono al compimento. A quel punto possiamo soltanto rammemorare (*Erinnerung*) ciò che è stato. Che cosa, dunque, giunge a compimento? Giunge a compimento, secondo Hegel, il processo storico di razionalizzazione e di organizzazione del reale guidato dall'universalità



della ragione *cum scientia*. Ed è noto come dall'evidente potenziamento dell'istanza razionale si affacci il rischio di un progressivo depotenziamento della ricchezza delle forme di vita – culturali, spirituali e metafisiche – su cui la storia e la realtà da lungo tempo s'assestavano vicendevolmente. È altrettanto noto a tutti come tale rischio di depotenziamento delle forme di vita, e delle forme simboliche dell'esperienza umana, oggi si esprima a tutti i livelli del sentire comune.

11

In qualche modo – forzando la prospettiva hegeliana – il museo rappresenterebbe il luogo ideale dal quale lo spirito razionale e astrante della cultura europea, giunto ormai al suo apice, può, in fine, contemplare pacificamente le immagini del suo passato, ormai protette e organizzate crono-logicamente.

Da questo luogo ideale, e da questo momento in poi, il movimento della storia guidato dalla ragione, intrinseca all'agire dello spirito europeo, può, senza alcun rimpianto per ciò che è stato, volgere lo sguardo al passato e rammemorare il proprio percorso e le sue forme ormai giunte al compimento. Ma soprattutto tale razionalità può finalmente e consapevolmente proseguire il suo cammino nella direzione del potenziamento della razionalizzazione della realtà e dell'esistenza umana in tutti i suoi aspetti. Tuttavia, nonostante la forza unidirezionale dell'istanza di razionalizzazione, nel sentire comune, come ha mostrato tra gli altri Karl Jaspers,

• Osvaldo Licini, *Amalassunta su fondo nero*, 1950, olio su tela, 20,6 × 28,1 cm.

• Osvaldo Licini, *Amalassunta su fondo blu*, 1955, olio su tela, 73 × 91,5 cm.



sembra che la memoria sopravviva attraverso profonde e ineliminabili risonanze emotive ed affettive. La “storia – ha, infatti, scritto Jaspers – non è completa; il divenire racchiude in sé possibilità infinite; ogni modellamento della storia in un tutto conosciuto viene infranto; ciò che è ricordato rivela, mediante nuovi dati, una verità prima inosservata; ciò che è stato scartato come inessenziale, acquista un’essenzialità dominante”³⁵

Il passato – il già stato – per quanto riepilogato, schematizzato e riorganizzato attraverso un sapere concettuale, logico e razionale, continua a popolare gli spazi della nostra interiorità e della memoria collettiva e continua a riemergere ancora oggi come agente premonitore d’immagini significatrici. In altri termini il museo appare oggi ai nostri occhi come un formidabile agente premonitore d’inquietudini rivelative. Il ricettacolo di nuove immagini arcaiche.

12

E Orfeo afferma che Museo è figlio di Selene, mentre Museo dice di sé stesso d’essere figlio di Pandia figlia di Zeus e Selene – e di Antifemo. Ione, invece, sostiene che sia caduto dalla luna.³⁶

La luna richiama la notte. La notte richiama il sonno. All’interno del non-luogo del sonno il futuro viene silenziosamente sognato e immaginato. Tutte le

gioie e tutte le paure racchiuse nei sogni, sfociano, oltre che nella memoria, di cui la luna è simbolo di protezione, nella premonizione. Tra i tanti nomi della luna c'è anche quello sanscrito di Candra, che indica il presagio: la luna divinità del presagio.

Sicuramente tra le parole che creano il mondo, la luna è una tra le più belle, e la sua bellezza risiede anche nel suo rapporto con la parola mano, dal latino *manus* che ha il suo antecedente, come già accennato, nell'antico accadico *manû* (calcolare, computare). L'aspetto immaginativo, trasformativo e divinatorio dell'astro notturno non è sfuggito a Osvaldo Licini che ha fatto della luna il riflesso di fantasmatiche personificazioni chiamate *Amalassunte*.

Personificazioni della luna che fluttuano – come anche i suoi Angeli ribelli – con le loro linee serpeggianti nello spazio metamorfico del *regno dei cieli*. Anche le lune-*Amalassunte* di Licini sono figure *lirico-orfiche* del rammemorare originario, del trasfigurare immaginativo della memoria, del suo domandare simbolico e metafisico.³⁸ Amalassunta - dice Licini - “è la luna nostra bella, garantita d'argento per l'eternità”.³⁹

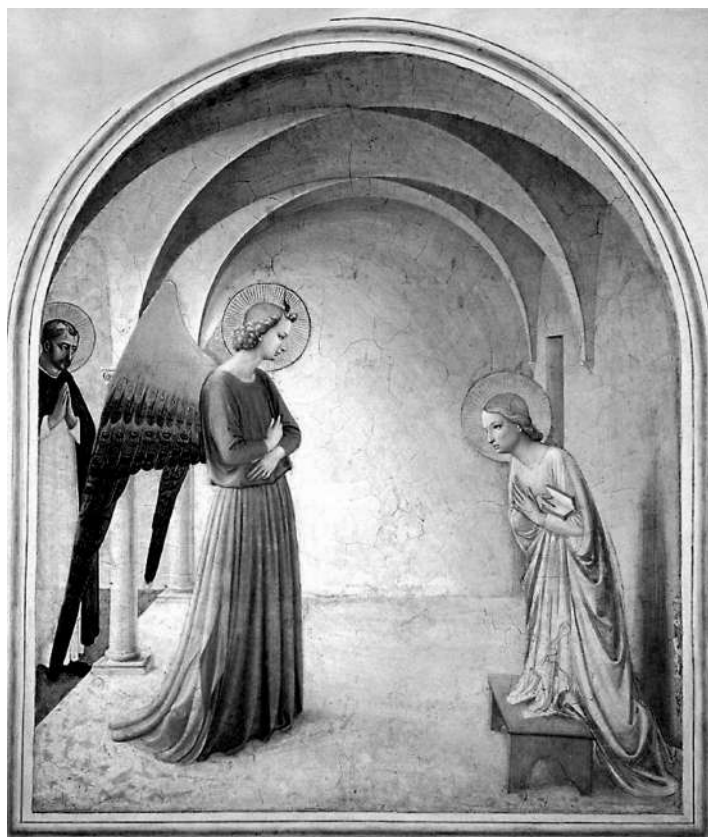
Nel rapporto tra uomo e luna si apre lo spazio cosmico del cielo notturno in cui salgono - come leggiamo nei versi di Giacomo Leopardi - le domande degli uomini sull'indecifrabilità di ogni cosa.

La Luna è l'ultima dea che - come la speranza - mostra agli uomini la precarietà delle cose.

*Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
Silenziosa luna?
Sorgi la sera, e vai,
Contemplando i deserti; indi ti posi.
Ancor non sei tu paga
Di riandare i sempiterni calli?
Ancor non prendi a schivo, ancor sei vaga
Di mirar queste valli?*³⁹

Il regime notturno dell'immaginario – evocato dalla figura leggendaria di Museo figlio della luna – affronta le forme del tempo tentando di captare le forze vitali del divenire, capaci, come la poesia, di consolare e connettere l'uomo con il mistero del mondo. Le stesse forze che nel regime diurno, secondo Leopardi, convergono invece nell'orrore e nell'angoscia per il divenire.

Dunque, come ogni inizio scaturisce dal buio in cui è occultato per venire alla luce in qualche cosa di significativo, così l'architettura dei musei nasce e si dovrebbe sviluppare sottraendosi all'ingiunzione della pura evidenza chiarificatrice, conquistando poco alla volta pezzi di realtà senza dimenticare la propria oscurità originaria.



13

Lungo il corridoio est del convento di San Domenico, a Firenze, c'è la celebre cella monastica numero 3. All'interno della piccola stanza, Fra Giovanni da Fiesole, al secolo Guido di Pietro detto Guidolino, più noto come Beato Angelico, ha dipinto uno dei suoi affreschi più belli.

Il tema dell'affresco è l'*Annunciazione*. La scena è essenziale, lo spazio è laconico ed enigmatico, la composizione è quasi astratta. Possiamo dire che l'immagine dell'affresco è più vicina all'idea di trascrizione di un evento che non di una sua vera e propria descrizione. Non è dunque una semplice illustrazione del racconto del Vangelo. L'immagine si fa avanti innanzi a noi come se fosse il ricordo del racconto del Vangelo, una sua immagine psichica. La psiche è fatta d'immagini. Ogni accadimento psichico, se ricordiamo le parole Carl Gustav Jung, è un'immagine e allo stesso tempo un immaginare. *L'imaginatio*, o l'immaginare,

• Beato Angelico, *Annunciazione*, cella n. 3, 1438-40, Convento di San Marco, Firenze.

è “un estratto concentrato di forze vive, tanto corporee quanto psichiche”.⁴⁰ Un concentrato di forze vive che condensa una situazione psichica totale ed è solo indirettamente riferibile alla percezione di un oggetto o di una realtà esterna.

Nell’*Annunciazione* della stanzetta numero 3 sono scomparsi tutti i possibili ed eventuali dettagli narrativi e naturalistici della vicenda. La scena dell’evento è immaginata spoglia ed è raccolta nel porticato del chiostro di un convento: due colonnine in parte nascoste dietro le risplendenti ali dell’angelo a sinistra, a destra la parete con il taglio di un’apertura.

L’intreccio di volte a crociera racchiude la scena come se fosse un antro, una loggia, forse una piccola galleria. Pochi elementi architettonici per descrivere l’essenzialità dell’immagine. Essenzialità rimarcata dal bianco dell’intonaco che avvolge totalmente con il suo candore incanutito dal tempo tutte le murature, compreso il soffitto a crociera, e anche il pavimento. Questo bianco essenziale si staglia come fondale rilucente della scena.

Lo spazio dell’*Annunciazione* appare, infatti, improvvisamente alla coscienza come una visione e sembra allo stesso tempo elusivo, incerto, indeterminato, quasi onirico, come lo spazio di un sogno.

Sulla sinistra dell’immagine è visibile il ritaglio di un prato verde, e sulla soglia, tra il verde dell’erba e l’artificiale porticato del chiostro, è raffigurato il frate domenicano Pietro da Verona dalla testa sanguinante, testimone anacronistico dell’evento. Il testimone – frate Pietro da Verona come chiunque di noi che guardi la scena – porta con sé il suo passato e contemporaneamente è immanente in sé la sua preghiera. Egli rende grazie a ciò che accade ora e per sempre, eternamente, davanti a lui.

La scena ci appare, dunque, come una sorta d’immagine psichica dell’*Annunciazione*. La Vergine Maria, *regina della notte*, e l’arcangelo Gabriele, emergono anche loro come figure essenziali sul bianco muro dello sfondo. Questo spazio bianco e vuoto tra lo sguardo dell’angelo e lo sguardo di Maria è lo spazio della contemplazione e dell’inatteso.

Vive un eterno passato nel nostro presente. Un passato memorabile. In questo spazio rarefatto ogni elemento è indizio di un significato *pieno di grazia*. Ogni cosa è *piena di grazia*. Lo spazio in sé, questo luogo del colloquio tra due anime, è *pieno di grazia*. E *pieno di grazia* è lo spazio che si addice al museo.⁴¹

14

Come sappiamo, molto spesso le domande sull’origine di un fenomeno, di un evento storico, nel nostro caso di un fatto architettonico, sono implicitamente anche domande sul suo destino. Così, come sopra mi sono chiesto che relazione potesse sussistere tra la vicenda dello spazio museale e la vicenda del nome e

della figura archetipica di Museo, ammesso che ci possa essere una relazione di questo tipo, adesso mi sembra utile richiamare la relazione tra la forma tipologica della galleria museale e la parola che la designa. Wolfram Prinz, nel suo bellissimo libro *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, ha mostrato come in definitiva sia possibile distinguere due forme spaziali originarie caratterizzanti lo spazio delle gallerie museali.⁴² Prinz articola la distinzione del tipo a galleria tra *Raumform*, di origine francese, e *Aufgabe*, di invenzione italiana. La distinzione dei due spazi è incentrata sul diverso uso espositivo. *Raumform* indica uno spazio organico all'articolazione delle parti dei castelli francesi principalmente dedicato all'esposizione di trofei di caccia, di arazzi, pitture murali a soggetto cortese, ritratti di famiglia, per poi accogliere successivamente autentiche opere d'arte.

Il compimento più chiaro di questo tipo di trasformazione del *Raumform* è, secondo Prinz, la galleria del castello di Chenonceau, realizzato dall'architetto Jean Bullant su richiesta di Caterina dei Medici tra il 1576 e il 1581. Invece l'origine dello spazio della galleria d'invenzione italiana andrebbe ricercato nelle ricostruzioni delle corti delle architetture romane e nella costruzione delle logge dei palazzi rinascimentali.

Salvatore Settis, d'altra parte, ricostruendo la vicenda delle origini e del significato delle gallerie d'arte in Italia, a partire da un possibile legame tra la parola e lo spazio ad essa attribuito, fa derivare la galleria dalla parola *galilaea*.

Secondo Settis è attestato che la parola galleria sia entrata in italiano dal francese *gallérie*, tuttavia dice Settis:

[...] mi piacerebbe aver conferma dell'impressione che si ha dai lessici, che la migliore etimologia possibile della parola francese *gallérie* sia quella proposta dal Littré: da un lat. med. *galeria*, già attestato in un testo scritto a Roma nel sec. IX da Anastasio Bibliotecario, e, più indietro, da *galilaea*: parola che, come la precedente designava nella terminologia ecclesiastica un atrio, o portico, antistante la chiesa, forse con riferimento ai *galilaei*, profani ai sacri culti per opposizione ai monaci.⁴³

Il Galileo, come noto, è un epiteto attribuito a Gesù. E Gesù, sebbene nato, secondo le notizie, a Betlemme, in Giudea, è conosciuto come il Galileo. Perché Nazaret, la città dove invece egli è cresciuto, e dove ha trascorso gran parte della sua vita e della sua predicazione, si trova in Galilea. Sicché, per analogia, la Galilea è il luogo della visione e dell'ascolto della parola del Messia.

Mi rendo conto che in questa sede questo ragionamento forse significa andare troppo in là. Ma non riesco a resistere alla gioia di pensare allo spazio delle gallerie dei musei, e agli spazi museali più in generale, come dei luoghi in cui – in analogia ai luoghi della missione evangelica di strapparci dalla morte e donarci la vita eterna – gli uomini, le cose e le opere, sono da sempre accolti in uno spazio *pieno di grazia*, di silenzio pieno di energia. Una reale euforica finzione di eternità. Una finzione

necessaria per avvicinarci alla verità delle cose per coglierne, con un pò di fortuna, il loro mistero, anche la loro absurdità e la loro poesia. Dopotutto ogni finzione, come ha scritto Gianni Celati, comporta sempre “scavare nel segreto delle latenze”.⁴⁴

15

Il mondo del museo incontra il mondo della luna. Sembra che il più antico nome della Luna presente nella lingua greca sia riconducibile al maschile μήν, μηνός. Simone Fiori ha ricostruito la vicenda del nome Luna che a sua volta pare che derivi, come accennato sopra, da una proto-forma *mēns*, *mēnsos*. Con *mēns* riconducibile alla radice indoeuropea *meh*, che significa misurare.⁴⁵ Come noto, infatti, nell’antichità la luna rivestiva un ruolo fondamentale nella misurazione del tempo. Ma in verità, dice Fiori, anche se la semantica di Luna non è del tutto chiara si può ipotizzare che “l’unico significato concreto attestato per μήν è quello di falce di luna”.⁴⁶

Insomma è possibile che μήν pur nominando la luna in generale, venisse originariamente impiegata per indicare le sue falci, più che la luna piena. Invece è probabile che al femminile μήνη venisse associata l’immagine della luna piena. Secondo Fiori questo cambio di genere di μήνη rispetto a μήν va rintracciato nella convinzione, nell’antichità, che la luna influisse sulla fecondità umana, dando avvio a una serie di parole differenti dal nome originario. Tra queste parole emerge σελήνη. Le origini di σελήνη sono riconducibili a σέλας (splendore, lume, luce): “colei che è dotata di σέλας, cioè di luce”.⁴⁷

Sebbene l’origine della parola σέλας resti per tanti aspetti ancora oscura, molti studiosi ritengono che il suo significato vada ricercato in epiteti religiosi della voce Luna. Questo per vari motivi e soprattutto come forma di riverenza verso un astro che si staglia nell’oscurità della notte, percepita come una realtà misteriosa, potente e pericolosa. Ci troviamo di fronte, dunque, a epiteti ambivalenti associati allo stesso tempo alla sfera logica e a quella immaginativa, alla misurabilità e alla luminosità.⁴⁸

16

Tra gli aspetti che nel mondo antico hanno contribuito alla percezione della luna come un astro dotato di pericolose potenze c’è anche la credenza che potesse influenzare fenomeni psichici, come le convulsioni, l’epilessia e l’isteria. Il cosiddetto *morbus lunaticus*, (il *morbo sacro*) come s’identificava l’epilessia nel mondo antico, veniva infatti messa in relazione a Selene, la Luna.⁴⁹

Sono molte le ipotesi sulle relazioni che hanno spinto l’uomo antico a legare alcune manifestazioni patologiche simili all’epilessia e più in generale con disordini psichico-mentali con l’influsso lunare.

Sui nessi tra follia e luna si è soffermato anche James Hillman nel suo *Saggio su Pan*. Pan è la personificazione degli istinti primordiali della natura: imprevedibili,

inquietanti e oscuri. Selene è la dimora temporanea delle anime tra il mondo sensibile e quello intellegibile: “tra gli dèi visibili occorre venerare soprattutto la luna - ha scritto Plutarco - perché essa, attigua ai prati di Ade, è signora della vita e della morte”.⁵⁰ Quando James Hillman parla del desiderio di Pan di conquistare la Luna vuole sottolineare che natura e psiche ci “dicono che gli eventi istintuali sono riflessi nell’anima; dicono che l’anima è istintuale”.⁵¹

In altre parole il doppio Pan-Selene esprime l’identità di anima e istinto, e indica, secondo Hillman, che non “possiamo far nulla per l’anima senza riconoscerla come natura «dentro di noi» e non possiamo far nulla per l’istinto se non teniamo a mente che esso ha una propria fantasia, una propria riflessione [...] significa che psiche e istinto sono in ogni momento inseparabili. Ciò che facciamo al nostro istinto, lo facciamo anche alle nostre anime”.⁵²

La rimozione di questo desiderio di integrazione tra istanze opposte della natura umana genera panico e follia. Per questo Pan, dice Hillman “è al tempo stesso distruttore e preservatore”.⁵³

Le manifestazioni di follia scatenate da Μήνη che mi interessa richiamare in queste pagine, hanno a che fare con ciò che Julian Jaynes ha definito mente bicamerale.⁵⁴ La teoria della mente bicamerale di Jaynes postula che la coscienza, così come la intendiamo noi, sia una conquista della psicologia moderna, dunque relativamente recente. Prima della coscienza, ovvero della nostra capacità di introspezione e di progettare il futuro, l’uomo arcaico agiva spinto essenzialmente da due forze collocate come in due stanze mentali: una forza esecutiva e una forza decisionale. Quest’ultima, secondo Jaynes quella più importante, si manifestava spesso tramite allucinazioni uditive, che suggerivano ordini e consigli agli uomini su come agire. Queste allucinazioni uditive Jaynes le chiama *voci divine*. L’uomo arcaico alla sua origine agiva nel mondo spinto da queste voci interiori, da queste *voci degli dèi*.⁵⁵

Verosimilmente queste voci divine della mente bicamerale ricordano le esperienze di alcuni pazienti epilettici, che possono sperimentare allucinazioni uditive o altri disturbi sensoriali durante le crisi. Le crisi epilettiche, infatti, possono anche alterare significativamente lo stato di coscienza di un individuo, causando confusione, disorientamento, amnesia e follia inspiegabile. Tutte situazioni che Jaynes associa alla transizione dalla mente arcaica bicamerale alla coscienza moderna. Naturalmente è importante ricordare che la teoria della mente bicamerale di Jaynes non è correlata all’epilessia o alle convulsioni, sebbene vi siano delle similitudini con alcuni effetti e comportamenti associabili a queste patologie neurologiche.

Insomma per Jaynes la crescita e la comprensione della nostra coscienza umana si è sviluppata di pari passo con la diminuzione e la progressiva sparizione delle *voci interiori degli dèi*. Quindi, in qualche modo, anche della voce della luna.

Una voce potente che chiedeva di essere ascoltata perché fonte di suggestioni

9

profumo a Luna
aromi

Ascolta, dea regina, portatrice di luce, Luna divina,
Mene dalle corna di toro, che corri di notte, ti aggiri nell'aria,
notturna, portatrice di fiaccole, fanciulla, Mene dai begli astri,
crescente e calante, femmina e maschio,
splendente, ami i cavalli, madre del tempo, portatrice di frutti,
luminosa, triste, che rischiari, ti accendi di notte,
che tutto vedi, ami la veglia, ti circondi di begli astri,
godi della tranquillità e della notte felice,
Lampetie, dispensatrice di grazia, porti a compimento, ornamento della notte,
guida degli astri, dall'ampio manto, dal moto circolare, fanciulla sapientissima,
vieni, beata, benevola, dai begli astri, del tuo splendore
rifulgente, salvando i tuoi nuovi supplici, fanciulla.

60

profumo delle Grazie
storace

Ascoltatevi, o Grazie dal gran nome, che ricevete splendidi onori,
figlie di Zeus e di Legalità dal seno pieno,
Bellezza e Floridezza e Letizia molto felice,
genitrici di gioia, amabili, benevole, sante,
dalle forme cangianti, sempre fiorenti, desiderabili per i mortali;
invocate, circolari, dal volto di corolla, attraenti:
venite datrici di felicità, sempre favorevoli agli iniziati.

e motivazioni spesso connesse a questioni di ordine religioso, oppure oggetto di un qualche tabù. Come spesso accade, ciò che non è ascoltato, che non è accolto e accettato solo perché non immediatamente compreso, trova vie incomprensibili, che la psicologia chiama irrazionali, per manifestare la sua necessità e la sua presenza.

Senza *la voce della luna*, Ivo Salvini, il protagonista dell'omonimo film di Federico Fellini, sembra condannato a scontrarsi continuamente con un mondo che ha l'aria di aver dimenticato completamente l'importanza della dimensione del mistero, della magia e della spiritualità per l'anima umana. Aspetti della vita dell'uomo importanti perché capaci di alimentare la sua *poiesis*, la sua capacità di dare voce al cuore ed esprimere domande esistenziali.⁵⁶

Quando il mondo del museo incontra il mondo della luna vuol dire che il progetto del museo è pronto ad accogliere e a dare voce non solo alle istanze dell'utilità, ma anche al pensiero immaginativo. In altri termini il progetto di architettura da strumento per risolvere problemi devia nel desiderio di costruire sogni.

17

Vorrei ora accennare ai nessi tra i significati e le estensioni simboliche dei termini luna e museo, con la parola grazia. È interessante notare come *σελήνη* (Selene) la cui etimologia come accennato rimane per lo più oscura, presenti importanti analogie con nomi della luna presenti in anche in altre lingue indoeuropee.⁵⁷ Tutte queste parole sono formate sulla base della radice **leuk-* più un suffisso *-*nā*. Dato che la radice **leuk-* significa *brillare*, pare abbastanza evidente, secondo molti studiosi, la somiglianza con *σελήνη*.⁵⁸

Innanzitutto poniamo il nesso tra luce e grazia. Sin dall'antichità la grazia è associata alla luce e si presenta come splendore e compimento della bellezza. Nella poesia greca arcaica, per esempio, luce e grazia sono continuamente accomunate. Per i greci la *charis*, come ha scritto Jean-Pierre Vernant, era “una sorta di concentrato di luce viva”.⁵⁹

Naturalmente non è questa la sede per esplicitare la complessità del concetto di grazia e i significati che essa assume negli studi di estetica e di teologia. È importante però ricordare come al concetto di grazia sia legato la riflessione sulla salvezza. Per Sant'Agostino, infatti, la grazia è il dono gratuito fatto agli uomini da Dio. Dono di salvezza e di vita eterna.⁶⁰

18

Tre dee raffigurano la *χάρις*, la grazia. Sono le tre Grazie. Aglaia, la splendente, Eufrosine, la rallegrante, e Talia, la fiorente (tra le Muse è la voce della Luna). Sono rappresentate insieme, con Eufrosine al centro, e le altre due che guardano in direzioni opposte.

Il culto delle Grazie nacque in Beozia, a Orcomeno, ma si diffuse presto in

molte altre città greche. Le Caritiesie erano le feste che si celebravano in loro onore e pare che fossero incentrate sulla musica, la danza e la ginnastica. Nell'antichità alle Grazie era demandato la benevolenza degli affetti amorosi ed erano garanti di passione, concordia e armonia dei legami matrimoniali. Erano anche venerate per il dono della guarigione e della salute. Su alcuni rilievi ritrovati a Epidauro, infatti, sono raffigurate insieme ad Asclepio, il dio della medicina. Dall'epoca ellenistica in poi divenne più o meno stabile l'iconografia delle tre Grazie danzanti che incrociano le braccia l'una con l'altra.

È accreditata l'idea che le tre Grazie rappresentino la salda catena delle buone azioni e dei doni che ritornano a favore di chi per primo agisce per il bene altrui. La loro eterna giovinezza significa che le buone azioni non invecchiano mai; la loro verginità indica invece la purezza del dono; la nudità significa l'onestà e l'assenza di vergogna nel donare e ricevere.

Insomma le Grazie distribuiscono la χάρις, personificano i doni offerti, ricevuti e liberamente contraccambiati. Per questo sono ritratte in atteggiamenti di tenerezza reciproca, mentre si scambiano doni, con movimenti di apertura che si espandono oltre loro stesse. La loro presenza mostra un modo di essere, di pensare e fare.

La logica delle Grazie indica che colui che dona è colui che ha l'animo grato e dunque può donare all'altro liberamente; chi riceve si stupisce del dono inatteso e se ne rallegra, tanto da passare ad altri il sentimento del donare.

Le Grazie si muovono in questa realtà, che è scambio di doni, capace di suscitare sentimenti di gratitudine, di generosità e di magnanimità. Una reciprocità senza calcolo, gratuita e sovrabbondante. Il tempo delle Grazie è il tempo festoso e si muovono nello spazio con leggero passo di danza; sono compagne delle Muse, delle Ore e della Persuasione.⁶¹

19

L'importanza delle Grazie per la vita civile degli uomini è testimoniata da Aristotele che nell'*Etica Nicomachea* ricorda che da sempre l'uomo costruiva un tempio alle Grazie in luoghi elevati e bene in vista, come un monito costante per ricordarsi del sentimento della gratitudine.⁶² Χάρις vuol dire, infatti, allo stesso tempo, gratitudine, riconoscenza, essere sempre benevolenti.⁶³

Aristotele parla delle Grazie in *Etica Nicomachea*, quando discute del rapporto tra Giustizia e contraccambio. In altri termini quando ragiona sul concetto di equità, di azione equa, sia in rapporto alle controversie per lo scambio di beni materiali, sia riguardo ai contrasti possibili nelle relazioni etiche e civili all'interno della polis. La differenza fondamentale tra queste contese risiede nella chiarezza del fine in rapporto alle azioni in gioco. Nelle contese di carattere economico per Aristotele l'attenzione dovrebbe essere rivolta alla proporzione e all'utilità reciproca delle parti in causa. Mentre nelle relazioni etiche e civili l'attenzione dovrebbe essere guidata

dalla virtù, che a sua volta riesce a indirizzare le azioni umane il cui fine prevede, prima di tutto, la realizzazione del bene in sé.

E poi anche della bellezza etica ovvero ciò che trascende il semplice ottenimento del contraccambio di qualcosa. Dunque ciò che consente di tenere unite delle parti potenzialmente in conflitto tra di loro - con benevolenza e bellezza senza necessariamente aspettarsi un contraccambio diretto - si esprime nella grazia e con grazia. Ecco cosa dice Aristotele:

Ed è per questo che viene eretto perfino un tempio alle Grazie in un luogo in cui sia sempre ben visibile, affinché la restituzione non venga mai meno; infatti, l'elemento specifico della gratitudine è esattamente questo: è necessario che ricambiamo i favori a chi ha manifestato disponibilità e gentilezza nei nostri confronti, e che siamo a nostra volta disponibili e gentili.⁶⁴

In qualche modo *Xàρις* indica quel processo attraverso il quale nascono e si fortificano l'amicizia, l'amore, la comprensione, la pietà e anche la forma delle cose. In questo senso il tempio delle Grazie, di cui parla Aristotele, può essere letto anche come simbolo della logica delle Grazie, perché avvalorata la capacità di donare secondo la sovrabbondanza grata del bene e non sulla base del rigido calcolo opportunistico. Con questo tratto di eccedenza, di sovrappiù non propriamente definibile, l'idea di grazia investe tutti gli ambiti che attraversa, da quello estetico a quello giuridico, teologico, e antropologico. In definitiva la grazia si esprime come potenza trasformatrice nell'incremento di bene che dona al mondo e alle sue forme.

La *grazia* è dunque una misura per comprendere la complessità delle attività e delle relazioni umane. E la misura di questa complessità si esprime con *quel non so che* capace di tenere unite le parti e le contraddizioni del reale. È un luogo comune dire che la grazia è quel *non so che* di qualcosa.

20

Nel mondo greco possiamo riscontrare una tensione tra un'estetica della quantità, in cui la bellezza si esprime principalmente nel concetto di proporzione, e un'estetica della qualità in cui, invece, la bellezza è il risultato di un'epifania della luce. Nel mondo greco, infatti, oltre ai concetti di ordine, ritmo e proporzione, l'idea di bellezza è anche legata a quella di luminosità.⁶⁵

L'idea pitagorica e platonica della bellezza come ordine, proporzione e simmetria delle parti, si mescolava, infatti, all'idea di *splendore*. Per gli antichi la bellezza è tale perché risplende della luce della grazia.

Un pensiero della bellezza, come ha mostrato Franco Rella, è anche un pensiero della luce, dove la luce è l'immagine prima del bene.⁶⁶ A proposito del pensiero poetico greco arcaico, in relazione al concetto di grazia, riporto di seguito una

riflessione di Nicoletta Salomon: “charis, è bagliore luminoso che incanta, riflesso di luce vivente perché scintilla – emana come raggio luminoso da tutti gli esseri viventi: occhi di donna amata, occhi di statua umana o divina, animali o piante sbalzati su metallo o scolpiti, riflessi d’acqua al sole e alla luna”.⁶⁷

La grazia sembra esprimersi e abitare nello splendore che dona alla realtà e alle cose. È questa luminosità viene percepita principalmente come movimento, ed al movimento è normalmente associata l’essenza della vita. La vita sentita nella sua condizione così preziosa ed effimera. La vita sentita come mescolanza di luce e ombra. Vita riflessa nelle opere che manifestano questa luminosa mescolanza.

Pesantezza e la grazia. Con questo binomio Simone Weil ci parla della necessità di tenere insieme, in ciò che facciamo e pensiamo, ordine e misura, alla realtà e ciò che nella realtà e nelle cose accade gratuitamente. Come un miracolo, per grazia. Per Simone Weil la grazia ha i tratti della non azione, ci avvicina al non-fare, è legata al non agire. Evoca la compassione e risveglia l’elemento divino dentro il cuore dell’uomo. Ha scritto Simone Weil:

Tutti i moti naturali dell’anima sono retti da leggi analoghe a quelle della pesantezza materiale. Solo la grazia fa eccezione. Bisogna sempre aspettarsi che le cose avvengano conformemente alla pesantezza; salvo intervento sovranaturale. Due forze regnano sull’universo: luce e pesantezza. [...] La creazione è provocata dal moto discendente della pesantezza, dal moto ascendente della grazia e dal moto discendente della grazia alla seconda potenza.

La grazia è la legge del moto discendente.⁶⁸

21

La nozione di grazia che mi interessa richiamare in queste pagine compare nel secondo libro del *De pictura* di Leon Battista Alberti. Qui Alberti dichiara che lo scopo principale dell’opera pittorica è quello di rappresentare una storia, ossia un avvenimento oppure una situazione particolare. Ovviamente le componenti principali di una storia sono i corpi, le figure, al loro volta suddivisi in membri e superfici. Dalla composizione e dai rapporti tra le superfici si generano, secondo Alberti, la bellezza, l’armonia e la grazia.⁶⁹

Ad ogni modo Alberti non insiste solo sulla grazia intesa come proporzione tra le parti e come varietà e armonia dei colori. È altrettanto importante per Alberti anche la grazia dei gesti capaci di esprimere l’interiorità delle figure.

Questi gesti si devono mostrare attraverso movimenti sinuosi e flessuosi, ed essere in grado di suscitare gioia in chi guarda, perché capaci di rivelare l’armonia tra loro stessi e la vicenda che rappresentano. La grazia concerne ovviamente anche i moti delle cose inanimate. Come per esempio i capelli e le vesti. Se pensiamo all’intrecciarsi dei capelli e al loro ondeggiare simile al movimento di una fiamma la nostra mente corre subito alla *Primavera* di Botticelli. Qui, in primo piano sulla

sinistra del quadro ci sono anche le tre Grazie rappresentate nel loro movimento sinuoso di alzare e abbassare le braccia. Anche il rapporto luce/ombra svolge un ruolo importante nelle argomentazioni di Alberti. C'è bellezza e grazia nelle figure e nei corpi laddove la luce sfuma in dolci ombre, che Alberti definisce *ombre e lumi ameni e soavi*.⁷⁰

Sulla flessuosità e l'ondulazione delle forme da comporre e armonizzare insieme ai concetti di simmetria, ordine e proporzione, si interroga anche Leonardo da Vinci. Nel linguaggio e nelle opere di Leonardo emerge però, con grande forza, il rapporto che la grazia intrattiene con la relazione luce/ombra. Ciò che Alberti definiva *umbræ suaves* con Leonardo diventa *dolcezza d'ombra*. Per Leonardo la grazia di ogni cosa animata e inanimata scaturisce e si manifesta fundamentalmente dal contrasto luce/ombra. Epperò questo contrasto deve essere dolce, non brusco e violento. Lo sfumare della luce e dell'ombra l'una nell'altra, è la tecnica che Leonardo adotta per rappresentare la grazia che con dolcezza si posa sui contorni, sui limiti e le soglie di ogni forma reale o immaginata. Per esprimere questa apparizione della grazia, che è allo stesso tempo un manifestarsi e uno svanire di qualcosa, Leonardo usa una bellissima espressione: "grazia d'ombra con grato perdimento".⁷¹

Altri spazi d'elezione in cui si manifesta la grazia sono certi luoghi, certe atmosfere, certi paesaggi. Secondo Leonardo la sera, la luce del mattino, il cielo nuvoloso, il sole di mezzogiorno, le montagne azzurre in lontananza. Più in generale le atmosfere dei luoghi, si animano quando attraverso di loro percepiamo che sono avvolte dallo splendore della grazia.

22

In questo contesto, dunque, lo splendore si manifesta per mezzo di ordine, proporzione, simmetria e grazia.

Con argomentazioni simili anche Étienne-Louis Boullée nel suo libro *Architettura. Saggio sull'arte*, parla di *atmosfera* dei luoghi, della magia del rapporto di luce e ombra che anima le forme dell'architettura.⁷²

Questa stessa animazione, anche se espressa con toni un pò più drammatici, la ritroviamo nelle parole e nelle opere di Le Corbusier. Anche per Le Corbusier il rapporto luce/ombra è un mezzo espressivo-generativo di forme capaci di manifestare effetti di chiaroscuro in grado di influenzare la nostra percezione dello spazio. Di influenzarla concretamente e spiritualmente dando corpo e anima a ciò che egli chiama "il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce".⁷³

Dunque, possiamo dire che lo splendore delle forme dell'architettura, del suo *gioco sapiente*, si manifesta per mezzo di ordine, proporzione, simmetria e grazia? In termini compositivi, che in fondo sono quelli a cui teniamo, ecco, la grazia sarebbe, in definitiva, la capacità di comprendere, accogliere le regole del comporre

secondo misure, numeri, ritmi commensurabili, cercando di comporli e integrarli con ciò che è incommensurabile.

23

In un celebre passo del Proemio de *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Giorgio Vasari scrive queste parole:

Ma se ben i secoli aumentarono grandemente a queste arti tutte le cose dette sopra, elle non erano però tanto perfette, che elle finissero di aggiungere all'intero della perfezione. Mancandoci ancora nella regola una licenza che, non essendo la regola, fusse ordinata nella regola, e potesse stare senza fare confusione o gustare l'ordine, il quale aveva bisogno d'una invenzione copiosa di tutte le cose e d'una certa bellezza continuata in ogni minima cosa, che mostrasse tutto quell'ordine con più ornamento. Nelle misure mancava uno retto giudizio, che, senza che le figure fossero misurate, avessero, in qualche grandezze ch'elle erano fatte, una grazia che eccedesse la misura.⁷⁴

Per Vasari la grazia è quell'elemento indefinibile e indeterminabile ma al contempo visibile e innegabile, che si aggiunge alla misura, all'ordine, al ritmo e alle proporzioni trasfigurandole e, in qualche modo, trascendendole. Ecco, la grazia è una presenza concettualmente indefinibile ed inafferrabile, quel *non so - ciò che altrimenti non può essere detto* - quel qualcosa che trasfigura la realtà avvicinandoci a ciò che ci piace, a ciò che ci inamora. Alla luce della verità. Sempre noi ci innamoriamo della verità.

In coda a queste considerazioni sui nessi tra parole, immagini e “ciò che non può essere detto”⁷⁵ nel progetto del museo, vorrei ritornare su alcune riflessioni di Etienne Louis Boullée. È evidente che ciò che non può essere detto potrebbe assumere i tratti di qualcosa di segreto. In altri termini potrebbe significare che c'è qualcosa che viene protetto, e che dunque diventa in qualche modo prezioso e per questo può diventare inespugnabile, indecifrabile.

“Infine, quella della Grazia è, tra tutte le immagini, quella che più piace ai nostri cuori”⁷⁶, scrive Boullée. Anche per lui, come per Alberti e Leonardo, la grazia rappresenta la qualità più alta tra quelle che un corpo può riflettere: essa conferisce morbidezza, continuità, una bellezza che non si impone, ma si svela, rendendo ogni contorno “dolce e scorrevole”. Anche la grazia, per Boullée, emana dalla natura, la quale ci insegna che nascita e crescita richiedono segretezza. La natura ci insegna il rispetto per ciò che resta velato: ogni cosa che nasce nell'ombra o nella penombra ha bisogno di tempo e silenzio per diventare pienamente se stessa.

L'architettura delle ombre, di cui parla Boullée, riattiva, attraverso l'immagine primordiale dell'*Ombra*, il segreto, il mistero: una straordinaria e inesauribile riserva di forme da svelare, un'immensa fonte per l'immaginazione.

Alla fine sopraggiunge la riflessione sulla grazia di Giacomo Leopardi delineata nella sua Teoria delle arti, lettere ec. Parte speculativa, all'interno dello Zibaldone. In accordo alla tradizione classica e alle teorie estetiche settecentesche anche per Leopardi bisogna considerare la grazia in rapporto alla bellezza.⁷⁷ Ora, mentre la bellezza, dice Leopardi, “si mostra tutta a un tratto, e non ha successione di parti - la grazia - ordinariamente consiste nel movimento” (Z.198,1). Per cui si può intendere, continua Leopardi, che “la bellezza è nell'istante, e la grazia nel tempo (Z.198,1). Dunque, mentre la bellezza è qualcosa che colpisce subito e provoca un'improvvisa partecipazione nel rapporto tra forma-evento, la grazia provoca, invece, una commozione profonda nell'anima, e suscita una partecipazione con le cose del mondo più lenta, poco alla volta nel tempo.

C'è da aggiungere che nella leopardiana Teoria delle grazia, mentre il Bello rispecchia un'idea antica di convenienza, la grazia, invece, si fonda sul contrasto tra le cose. In altri termini, dice Leopardi, su una “certa sconvenienza, o almeno un certo straordinario nelle convenienze” (Z.1522,2). Certo c'è l'idea di grazia come semplicità, naturalezza, amabilità leggerezza e vispezza. Ma tutto ciò sembra scaturire da un originario impalpabile contrasto. E che noi riusciamo a cogliere sono con attenzione e calma, con pazienza, lentamente nel tempo. Anche per questo motivo, a differenza della bellezza, la grazia può manifestarsi e suscitare profondi effetti sull'animo mediante imperfezioni, difetti e mancanze.

In questo senso possiamo intendere l'idea di grazia come “figlia della bellezza fuori dall'ordinario” (Z. 2831). Qualcosa fuori dall'ordinario e di indefinibile, come una voce cara, di fanciullo:

quasi un soave e delicatissimo odore di gelsomino o di rosa, che nulla ha di acuto né di mordente, o quasi uno spiro di vento che vi reca una fragranza improvvisa, la quale sparisce appena avete avuto il tempo di sentirla, e vi lascia con desiderio, ma vano, di tornarla a sentire, e lungamente, e saziarvene (Z. 3177).

Note

1. Cfr., Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Milano, 2007.
2. Alois Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, Abscondita, Milano, 2011.
3. Aldo Rossi, Architettura per i musei, in *Teorie della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari, 1969, p. 136.

4. Cfr., Walter Benjamin, *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2010, in particolare p. 516. «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui il Già-stato si unisce fulmineamente con l'Adesso in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra il Già-stato e l'Adesso è dialettica».

5. Cfr. Carlo Diano, *Forma ed evento*, Marsilio, Venezia, 1993.

6. Il riferimento al silenzio come confine del linguaggio e soglia del mistico si trova espresso da Wittgenstein nella celebre proposizione 7 del *Tractatus Logico-Philosophicus*: «7. Su ciò di cui non si può parlare, si

deve tacere». Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino, 1998, p. 109. Per l'analisi della proposizione di Wittgenstein in merito alla natura del suo silenzio e le mosse per poterlo oltrepassare cfr., Carlo Sini, *Scrivere il silenzio: Wittgenstein e il problema del linguaggio*, Castelveccchi, Roma, 2025.

7. Giovanni Pozzi, *Tacet*, Adelphi, Milano, 2023, p. 20.

8. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Einaudi, Torino, 2002, p. 177.

9. Cfr., Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Che cos'è la filosofia?*, Op. cit., pp. 165-167.

10. Joachim Gasquet, *Cézanne*, Les Editions Bernheim-Jeune, Paris, 1926, p. 26 (Internet Archive edit.).

Cfr., Joachim Gasquet, *Cézanne. Dialogo di un'amicizia*, Mimesis, Milano, 2010, p. 110.

11. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 2004, p. 85.

12. Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Bollati Boringhieri, Milano, 2007, p. 26. Come noto, Jung nei suoi testi adotta in modo graduale il termine *archetipo*, ma in precedenza usava il termine *immagine primordiale* per riferirsi a elementi condivisi e atavici dell'immaginario umano.

13. Carl Gustav Jung, *Psicologia analitica e arte poetica*, in *Psicologia e poesia*, Bollati Boringhieri, Milano, p. 47.

14. Carl Gustav Jung, *Gli archetipi dell'inconscio collettivo*, Op. cit., p. 28.

15. Cfr. Henry Corbin, *Corpo spirituale e Terra celeste*, Adelphi, Milano, 1986.

16. Cfr., James Hillman, *L'anima del mondo e il pensiero del cuore*, Garzanti, Milano, 1993.

17. Cfr. *Eleusis e Orfismo*, a cura di Angelo Toninelli, Feltrinelli, Milano, 2015.

18. Giorgio Colli, *La sapienza greca Vol. I*, Adelphi, Milano, 2015, p. 297.

19. Cfr., Giorgio Colli, *La sapienza greca Vol. I*, Op. cit., pp. 45-45, 292-319.

20. Giovanni Semerano, *L'infinito un equivoco millenario. Le antiche civiltà del Vicino Oriente e le origini del pensiero greco*, Mondadori, Milano, 2001, p. 127.

21. Cfr., Pasqua Di Cecco, *Museo pseudepigrafo, un ponte artificiale tra Orfeo ed Eleusi*, in Presses Universitaires de Franche-Comté / «Dialogues d'histoire ancienne», 40/2, 2014, pp. 9-44. Distribution électronique Cairn.info pour Presses Universitaires de Franche-Comté. Cfr., Andrea Ercolani, *Esiode e Museo. Secondo contributo all'individuazione dell'epos sapienziale greco*, in SEM ROM, Seminari Romani di Cultura Greca, N.5, Edizioni Quasar, Roma, 2016, pp. 129-144.

22. Platone, *Repubblica*, 364e-365a.

23. Platone, *Repubblica*, 363c.

24. Giovanni Semerano, *L'infinito un equivoco millenario. Le antiche civiltà del Vicino Oriente e le origini del pensiero greco*, Op. cit., p. 128.

25. Idem, pp. 4-18.

26. Idem, pp. 229-230.

27. Idem, p. 230.

28. Walter Friedrich Otto, *Le Muse e l'origine divina della parola e del canto*, Fazi Editore, Roma, 2005, p. 79.

29. Idem, p. 79

30. Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1999, pp. 253-254.

31. Giovanni Semerano, *Le origini della cultura europea, Vol. II, Dizionari etimologici*, Leo S. Olschki, Firenze, 2002, p. 569.

32. Giovanni Semerano, *Le origini della cultura europea, Vol. II, Dizionari etimologici*, Op. cit., pp. 471-475.

33. Cfr. Ildebrando Clemente, *Spazio rituale*, in *Lucus*, Aion, Firenze, 2016, pp. 19-93.

34. Cfr. G. W. Friedrich Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia, Vol. I, La razionalità della storia*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1961. Su questi temi cfr. Remo Bodei, *La civetta e la talpa. Sistema e epoca in Hegel*, il Mulino, Bologna, 2018.

35. Karl Jaspers, *Origine e senso della storia*, Mimesis, Milano, 2014, p. 345.

36. Cfr., Pasqua Di Cecco, *Museo pseudepigrafo, un ponte artificiale tra Orfeo ed Eleusi*, Op. cit., p. 29.

37. Su alcuni aspetti lirico-orfici nell'opera di Osvaldo Licini cfr., Enrica Torelli Landini, Osvaldo Licini tra parole e immagine, in *Osvaldo Licini. Tra le Marche e l'Europa*, Silvana Editoriale, Milano, 2008, pp. 33-44.

Sulle fonti pittoriche e letterarie di Licini anche in rapporto all'adesione alla rivista *Valori Plastici*, ideata dal filosofo e teosofa Franco Ciliberti cfr., *La regione delle Madri. I paesaggi di Osvaldo Licini*, Electa, Milano, 2020.

38. Osvaldo Licini, Lettera a Franco Ciliberti del 1° febbraio 1941, riportata in Mario De Micheli, *Un cielo di angeli ribelli*, in *Osvaldo Licini. Dipinti e disegni*, Electa, Milano, 1988, p. 16.

39. Giacomo Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, in *Canti*, Feltrinelli, Milano, p. 368.

40. Carl Gustav Jung, *Psicologia e alchimia*, Bollati Boringhieri, Torino, 1981, pp. 283-284.

41. Cfr., Ildebrando Clemente, *Museo. Lo spazio della grazia*, in *Il museo nonostante il World Wide Web: tra rammemorazione e razionalizzazione del reale*, FAMagazine, N. 50, 2019, pp.14-25. <https://famagazine.it/index.php/famagazine/article/view/305>.

42. Cfr., Wolfram Prinz *Galleria. Storia e tipologia di uno spazio architettonico*, Franco Cosimo Panini Editore, Modena, 2006.

43. Salvatore Settis, *Origine e significato delle gallerie in Italia*, in *Gli*

Uffizi. *Quattro secoli di una galleria*, Leo S. Olschki Editore, Firenze 1983, p. 314.

44. Gianni Celati, *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Einaudi, Torino, 2001, p. 59.

45. Simone Fiori, «come sei lunatic!». Evoluzione del nome della Luna nella lingua greca, in *Fly me to the Moon. La luna nell'immaginario umano*, Genova University Press, Genova 2022, pp. 57- 69.

46. Simone Fiori, «come sei lunatic!». Evoluzione del nome della Luna nella lingua greca, Op. cit., p. 58.

47. Idem, p. 60.

48. Sui nessi tra luna e immagini fantastiche cfr., Giuseppe Sermoni, *Misteri lunari, nel folklore, nella favola, nel mito, nella scienza*, Lindau, Torino, 2014.

49. Cfr., Simone Fiori, «come sei lunatic!». Evoluzione del nome della Luna nella lingua greca, Op. cit., p.p. 62-64.

50.. Plutarco, *Il volto della luna*, Adelphi, Milano, 2013, p. 106.

51. James Hillman, *Saggio su Pan*, Adelphi, Milano 2024, p. 128.

52. James Hillman, *Saggio su Pan*, Op. cit., p. 129.

53. Idem, p. 53.

54. Cfr., Julian Jaynes, *Il crollo della mente bicamerale e l'origine della coscienza*, Adelphi, Milano, 1984.

55. Cfr., Julian Jaynes, *Le voci perdute degli dèi. Sull'origine della coscienza*, Tlon, Roma, 2021.

56. Cfr., Federico Fellini, *La voce della luna*, La Nuova Italia Edizioni, Firenze, 1990. Anche: Federico Fellini, *La voce della luna*, Edizioni Clichy, Firenze, 2019.

57. Cfr., Simone Fiori, «come sei lunatic!». Evoluzione del nome della Luna nella lingua greca, Op. cit., pp. 61-62.

58. Idem, p. 61.

59. Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*. Einaudi, Torino, 2002, p. 354.

60. Cfr., Sant'Agostino, *La natura e la grazia*, Opera Omnia agostiniana, <https://www.augustinus.it/italiano/index.htm>.

61. Sul tema della grazia cfr., Mario Rossi Monti, *Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*. UTET, Torino, 2008.

62. Cfr., Aristotele, *Etica Nicomachea*, in *Le tre etiche. Etica eudemia, Etica nicomachea, Grande etica*, Bompiani, Milano, 2020, pp. 431-993.

63. Sulla nozione di Kàris cfr., Émile Benveniste, *Il vocabolario delle istituzioni indoeuropee, Volume primo*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 151-153. Per Benveniste il significato di Xάρις cambia in base all'ambito di pertinenza. Per cui in ambito sociale ed economico può

indicare benevolenza o favore umano, con significati etici e morali; ambito religioso, evoca le grazie divine (favori, benevolenze). E in ambito retorico o filosofico, assume sfumature legate alla reciprocità, all'armonia, o alla moderazione.

Più in generale Xάρις – gratia, significa prendo piacere, gioisco, cosa gradita. Probabile base sem. kariš, accadico karaišu, cuore, sentimento. Sanscrito gir- canto, inno, di lode. Avestico gar- elogia, lodare. Khara, gioia. Khairò, rallegrarsi o rallegrare.

64. Aristotele, *Etica Nicomachea*, Libro V, 1133a

65. Sulle relazioni tra l'idea di bellezza come misura, ordine e proporzione e il ruolo della luce, cfr., Remo Bodei, *Le forme del bello*, il Mulino, Bologna, 1995. Cfr. anche: Umberto Curi, *L'apparire del bello*, Bollati Boringhieri, Milano, 2013.

66. Cfr., Franco Rella, *L'enigma della bellezza*, Feltrinelli, Milano, 1991.

67. Nicoletta Salomon, *La zattera di mimesis. I greci, la creazione, Parte*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 76.

68. Simone Weil, *L'ombra e la grazia*, Edizioni di Comunità, 2021, pp. 49, 56.

69. Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Passerino Editore, Gaeta, 2019. Edizione digitale.

70. Leon Battista Alberti, *De Pictura*, Op. cit., Edizione digitale. Location 394. Sul significato del ruolo della grazia nel De pictura di Leon Battista Alberti cfr., Mario Rossi Monti, *Dipingere la grazia, in Il cielo in terra. La grazia fra teologia ed estetica*, Op. cit., pp. 133-138.

71. Leonardo da Vinci, *Trattato di pittura*, Giunti, Firenze, 1995, Vol. II, p. 291.

72. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Venezia, 1967.

73. Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano, 1984, p. 16.

74. Giorgio Vasari, Proemio, in *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architetti*, arcadia ebook, Edizioni digitali 2014, Location 11266.

75. Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, Op. cit., pp. 66-67.

76. Idem, p. 67.

77. La categoria della grazia è uno dei temi fondamentali dell'estetica settecentesca, considerata l'altra faccia della Bellezza. Sulla grazia come teoria estetica nel Settecento cfr. Elio Franzini, *L'estetica del Settecento*, il Mulino, Bologna, 2002. Per i frammenti sul tema della Grazia in Leopardi cfr. Giacomo Leopardi, *Teorica delle arti, lettere ecc. Parte Speculativa*, Donzelli, Mialno, 2000.



VASILIJ VASIL'EVICH KANDINSKIJ, *Landschaft mit Roten Flecken II*, 1913, The Peggy Guggenheim Collection, The Solomon R. Guggenheim Foundation, Venezia.

LA MONTAGNA AMA NASCONDERSI

Luciana Cecilia Aloisio Delgado

Ed è in quell'attimo, quando ci accorgiamo che la montagna tocca il cielo, che sorge dentro di noi una inaspettata felicità. Quel momento in cui sentiamo il nostro respiro legato al nostro corpo, ci sentiamo vivi e avvertiamo la pienezza del tempo.

Qui dove il corpo per un attimo si ferma, il cuore instaura un dialogo con la montagna. Su questa soglia tra terra e cielo, due mondi si sfiorano, i contrasti si fronteggiano, l'essenza incontra l'esistenza, e il caos forse trova un pò di quiete.

Entrare nel mondo invisibile della natura è un atto di fede. Allo stesso modo, instaurare un dialogo con la montagna, significa trovare nel silenzio un momento di ammirazione e contemplazione, sentire la tenerezza della sua immensità.

A proposito del simbolismo della montagna, Marie-Madeleine Davy ha scritto: "La montagna ha i suoi cantori, i suoi poeti, i suoi amici".¹

La montagna è saggia, non si svela a chiunque, non apre il cuore a chi non vuole accogliere il suo ritmo. Infatti, chi sceglie di continuare lungo la salita di questa montagna, non ha paura della pluralità dei sentieri che si aprono di fronte a lui per raggiungere la cima. Perché il sentiero per raggiungere la vetta è tracciato dal cuore che *sente* la terra.

Si possono seguire sentieri di montagna e salire fino in cima per poi ritornare a casa rinati e più completi. Diverso, invece, è quando noi scegliamo di scalare la montagna che ci abita dentro. E sperimentare una salita che non solo comporta uno sforzo fisico, ma richiede anche un atto spirituale. La salita diventa così, paradossalmente, uno scavo, un andare dentro, verso l'origine, verso ciò che Carl Gustav Jung ha chiamato la nostra *Ombra*. *L'uomo-montagna* segue questa ricerca dell'origine dove i nostri mondi incontrano l'intelligibile. Per essere capaci



OSWALDO GUAYASAMIN, *Ternura*, 1989, La Capilla del Hombre, Quito, Ecuador.

di cogliere il senso di questa salita verso l'intelligibile, l'uomo deve instaurare un dialogo sincero con la montagna, fidarsi di essa, e poi costruirci un tempio. Un tempio per l'ascolto e il nutrimento spirituale, un luogo dove sentirsi in pace, dove il tempo si dilata ed è la nostra anima che ci parla.

Questa salita è un vero e proprio viaggio verso la nostra voce interiore, ciò che ci sembra allo stesso tempo noto e ignoto. Una voce interiore, palpitante e viva. È la scelta dell'uomo che si apre all'ascolto dello spirito della montagna; che raggiunge le montagne e le sue cime, dette anche, come ci ricorda Davy, "le stanze degli dèi".²

In questo viaggio l'uomo-montagna scopre la propria sensibilità verso la natura grazie ai propri paesaggi interiori.

Insomma, solo coloro che sono capaci di sentire e contemplare il mistero della montagna che ama nascondersi tra le nuvole e la nebbia, riscoprono l'intelligenza del cuore, ascoltano i crepitii delle rocce e la fragilità di una goccia di rugiada. La tenerezza di un ciuffo d'erba.

Diventare *viandanti* di questa montagna forse significa riconoscere la grazia della sua anima in rapporto alla nostra e ascoltare col cuore l'ineffabile voce del divino.

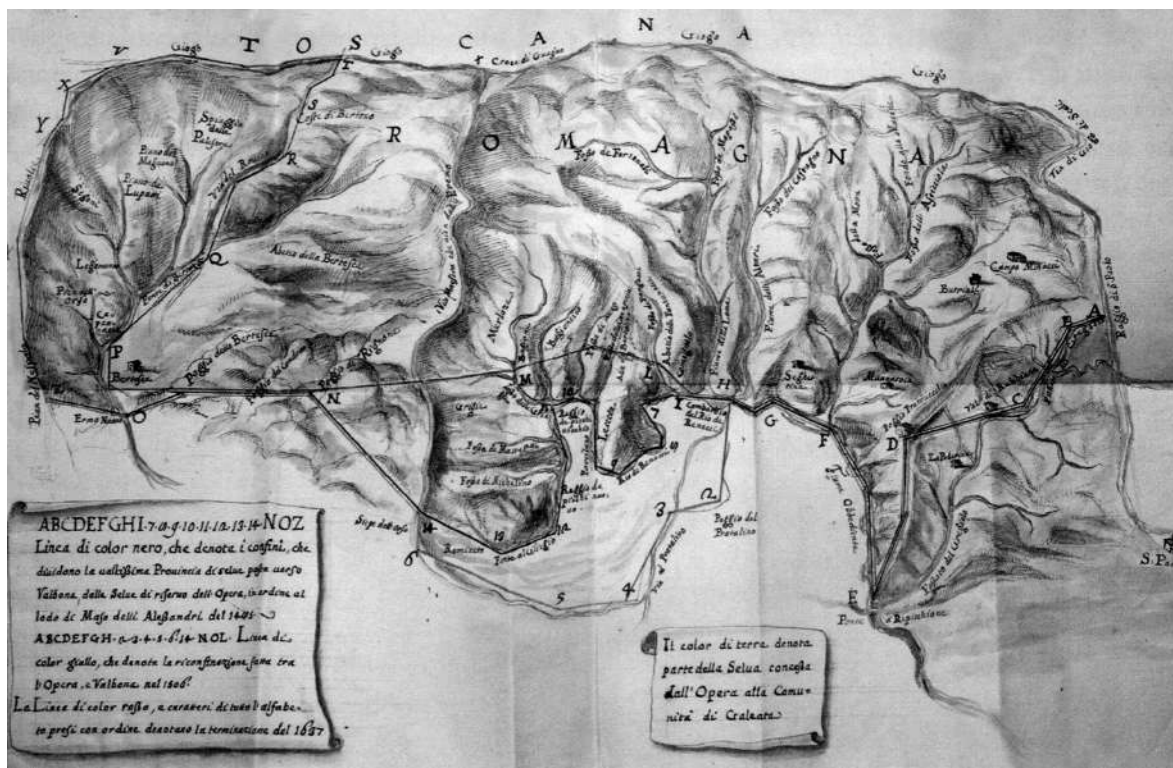
Con *cuore aperto* sono stati concepiti i piccoli musei presenti in questo libro. In relazione ai sentieri che essi hanno esplorato, mi vengono in mente alcuni versi del Poema *Caminante No Hay Camino*, del poeta andaluso Antonio Machado:

Viandante, sono le tue impronte
il cammino, e niente più,
viandante, non c'è cammino,
il cammino si fa andando.
Andando si fa il cammino,
e nel rivolger lo sguardo
ecco il sentiero che mai
si tornerà a rifare.
Viandante, non c'è cammino,
soltanto scie sul mare.

*Caminante, son tus huellas
el camino, y nada más;
caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino,
y al volver la vista atrás
se ve la senda que nunca
se ha de volver a pisar.
Caminante, no hay camino,
sino estelas en la mar.*

1. Marie-Madeleine Davy, *La montagna e il suo simbolismo*, Servitium editrice, Bergamo, 2003, p.15.

2. Marie-Madeleine Davy, *La montagna e il suo simbolismo*, Op. cit., p. 80.



Il Granducato di Toscana diviso in tre provincie, 1776.

IL TEMPO DEL MUSEO

Rita Batani

I sei progetti per musei in montagna presenti in questo libro, tentano di esprimere un'idea di luogo in cui è ancora possibile avvertire il ritmo vitale della natura. Questo ritmo ha di essenziale la sua ciclicità. I cicli naturali non sono altro che la scansione di differenti passaggi da uno stato atmosferico e ambientale a un'altro.

Questa ciclicità, codificata in un sistema di azioni simboliche, ha dato vita, nel corso del tempo, alla formalizzazione di azioni ripetute, di azioni rituali. Di veri e propri riti di culto. Possiamo dire che in origine il rito è essenzialmente un modo per ordinare i fenomeni della natura e incanalarli in una scansione temporale ordinata ritmicamente.

Ecco, a fronte della frenetica velocità con cui si esprime il mondo contemporaneo, le montagne, le catene montuose, come per esempio gli Appennini, ci obbligano alla riscoperta di una temporalità lenta, in qualche modo arcaica. E questa apparente arcaica lentezza è anche la loro straordinaria bellezza. Per coglierla e contemplarla abbiamo bisogno di fermarci un pò e ascoltare il suo ritmo.

Cogliere e tradurre in forme architettoniche questo ritmo è anche uno straordinario esercizio compositivo. Ed è proprio questo l'esercizio compositivo che hanno cercato di mettere a punto questi progetti.

Un tempo, ha scritto il filosofo coreano Byung-Chul Han in *La scomparsa dei riti*, gli uomini cercavano di preservare quelle forme simboliche che creavano comunità e stabilivano un'ordinamento della realtà, come appunto i riti.¹ Ogni rito inizia con un passaggio, una soglia tra sacro e profano, e proprio il concetto di soglia possiamo riscoprirlo entrando in un museo. Infatti, entrare in un museo non



In trivli Nitra deserto habitacula sacris
Apta exercitij fixerat ORIGENES. 18

Mos erat hinc, proprias peregrino cedere sedes,
Hospitijq; suos condere tec' ta novi.

JOHANN SADELER, *Origene ripara il tetto dell'eremo*, 1586. Stampa a bulino. Diocesi di Trento.

è mai un gesto neutro. È sempre un attraversamento simbolico.

In un periodo storico in cui tutto sembra misurarsi con la produttività, l'efficienza e la velocità, entrare in un museo significa dimenticare per un pò questi affanni del quotidiano. In questa prospettiva, l'inattività contemplativa diventa una forza sovversiva.

Il museo, quindi, diventa un luogo in cui si può ritrovare quella temporalità rituale in cui l'invisibile può manifestarsi, e che solo con uno sforzo di apertura verso l'alterità può essere colto.

La struttura rituale che il museo preserva è basata su ripetizioni e, proprio grazie a questa, il rito offre un tempo durevole. In questo senso i riti hanno sempre avuto la funzione di legare, di creare comunità attraverso la ripetizione e la forma.

Il museo, allora, potrebbe essere letto come un luogo in cui si svolge una liturgia laica, in cui si celebra il senso, si custodisce la durata, si protegge l'esperienza di una temporalità autentica. Nel museo può ancora accadere che l'uomo abiti il mondo in accordo con una primitiva lentezza.

Nell'invenzione compositiva del museo, il tema del tempo diventa fondamentale perché permette all'architettura di accogliere la vita, e quindi di stabilire un legame autentico con l'uomo.

L'architettura non è solo un contenitore, ma può essere anche oggetto di contemplazione, ci permette di *sostare nello sguardo*, di effettuare un esercizio spirituale che restituisce profondità alla percezione e spessore al tempo. Un tempo capace di produrre senso.²

Il museo, nella sua dimensione architettonica e simbolica, resiste come uno dei pochi luoghi in cui il rito può ancora compiersi. Come scrive Byung-Chul Han, *i riti rendono il tempo abitabile*: il museo, se vissuto come rito, può restituirci un tempo pieno, significativo, capace di trasformare il nostro sguardo *sul* mondo, in sguardo *del* mondo.

1. Cfr., Byung-Chul Han, *La scomparsa dei riti: Una topologia del presente*, Nottetempo, Torino, 2021.

2. Cfr. Architettura 54, *FABRE/SPELLER: Costruire riti/Construire les rites*, a cura di Ildebrando Clemente e Lamberto Amistadi, Architettura. Rivista del Dipartimento di Architettura dell'Università di Bologna, La Greca Editori, Forlì, 2018.



Tempio Azteco a Cempoala Messico 900-1500 d.C.

TRE RAGIONAMENTI SUL PAESAGGIO

Carlos Fabián Giusta

Parlare oggi di natura, di paesaggio e del loro rapporto con l'architettura vuol dire parlare del nostro soggiornare-abitare sulla terra. È attraverso l'idea di paesaggio in quanto sintesi formale tra realtà percepita, sensibile e contemplabile e spazio sociale e politico di intervento tecnico che si registra il vivere sulla terra.

L'idea di paesaggio e la sua messa in scena attraverso il progetto architettonico costituisce, oggi, un modo alternativo di indagare le relazioni tra gli artifici che l'uomo ha *creato* nel tempo e i luoghi della *natura* entro cui essi si sono posizionati.

Seguendo questo ragionamento, l'analisi critica del paesaggio e dei suoi estremi costitutivi (la natura e l'artificio) rappresenta un ineludibile riferimento progettuale rispetto alla costruzione del mondo contemporaneo. Il nostro soggiorno sulla Terra ha dato adito a una progressiva e inarrestabile lotta: “il contrapporsi di Mondo e Terra è una lotta ... Nella lotta autentica, i lottanti – l'un l'altro – si elevano all'autoaffermazione della propria essenza”.¹

L'artificializzazione contemporanea del luogo è il risultato di un agire che determina il passaggio formale da una condizione *naturale* a una condizione *culturale*. “La Terra emerge attraverso il Mondo e il Mondo si fonda sulla Terra soltanto perché si storicizza la verità come lotta originaria di illuminazione e nascondimento”.² Attraverso il paesaggio si mettono in relazione due potenze straordinarie che muovono non solo il nostro fare architettonico ma la totalità del nostro esistere: la natura e la cultura.³ La presenza di un rapporto consapevole,

culturale, intellettuale ed estetico con la natura è relativamente nuova e diviene totalizzante rispetto al fare *progettuale* con l'apparizione dell'idea di paesaggio nel secolo XIV. Con essa nasce anche il sospetto che la natura in quanto *madre* o *grembo* non determini più il nostro destino. In questo modo si compie un capovolgimento del *destino* dell'uomo sulla terra. Il paesaggio e la sua rappresentazione *umanista* costituiscono un *medium*, uno strumento in grado di far transitare l'uomo dalla natura all'artificio e viceversa. In questo contesto la trilogia concettuale riferita a Natura – Paesaggio – Artificio rappresenta lo sfondo dell'agire progettuale moderno.

Sull'enigmatico sdoppiamento dell'idea di natura

La natura di primo grado, *physis*, rappresenta “la natura che ama nascondersi”.⁴ Essa può essere vista come *grembo*, come *madre*. Ciò che prevale in questa idea non è il dato naturale ma piuttosto la possibilità di generare e di nascere.

Noi possiamo percepire questa natura, ma non possiamo definirla. Interviene dunque l'*apparenza*. Infatti, quest'ultima “è lo schema più affilato, e con ciò più resistente, di tutti i procedimenti magici della prima tecnica.”⁵

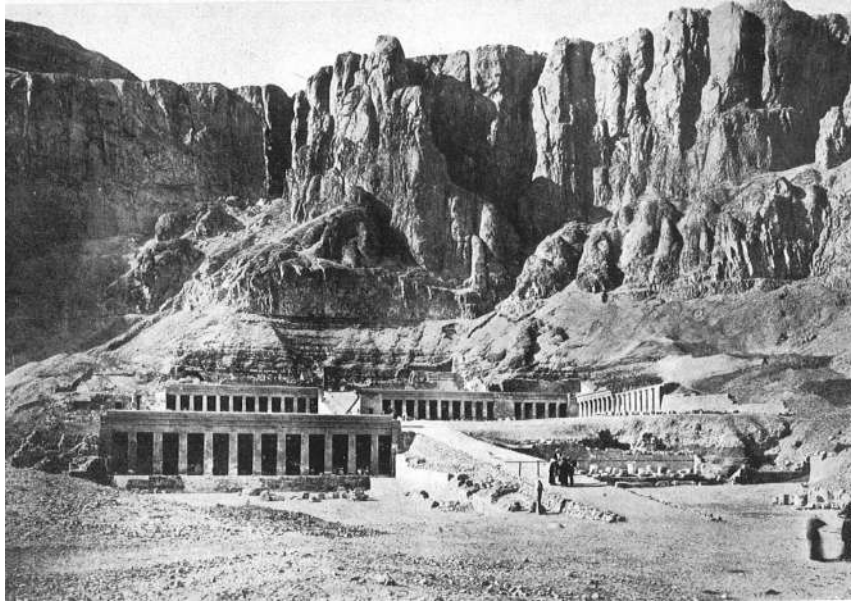
Dal periodo *arcaico* e fino a quasi tutto il Medioevo, a prevalere era la dimensione *nascosta* della natura di cui ci si *appropriava* attraverso una particolare tecnica che agiva là dove prevaleva l'apparenza delle cose, ovvero ciò che semplicemente si mostra. In questo contesto la tecnica si presenta come una forma di esorcismo o maieutica: essa si identifica con un rituale dove a prevalere è la struttura *compositiva* dello stesso e non gli eventi che costituiscono l'idea della natura primordiale.

Lo scopo della tecnica è quello di domare le forze naturali nella misura in cui queste ultime vengono avvertite come una minaccia per il proprio essere nel mondo e sulla terra. La tecnica si presenta come una pratica magica di *esorcismo*. Per esempio, una delle prime minacce di una natura arcaica e sconosciuta è costituita dall'idea della morte. In questo contesto:

- come esorcizzarla: attraverso una rinascita;
- luogo della rinascita: la natura in quanto grembo;
- opere da costruire per accogliere questa rigenerazione: la tomba.

Nello stesso tempo, la natura può essere intesa invece come l'insieme delle cose nella loro *disvelatezza*. Dunque come la manifestazione fenomenica di un insieme di enti percepibili nella loro estensione e misura: *res extensa*. Ovvero, come ciò che noi nominiamo, determiniamo e dunque ordiniamo: la natura è a nostra disposizione.⁶

Quest'idea di natura è fundamentalmente moderna mentre la prima natura, quella che *ama nascondersi*, è profondamente *arcaica*. Ad ogni modo già per i



primitivi nominare qualcosa era un modo di possedere: si ricollega a questo il valore *magico* del dare un nome alle cose.

E se la prima natura costituisce l'assolutamente altro nei confronti dell'uomo, della storia e dell'artificio, ciò che si perde con il decadimento dell'aura propria della natura arcaica si trasforma in un enorme guadagno di spazio per l'individualità e il gioco: "riserva inesauribile di tutti i procedimenti sperimentali della seconda tecnica. Il che significa: ciò che si accompagna al deperimento dell'apparenza, al decadimento dell'aura nelle opere d'arte, è un enorme guadagno quanto spazio di gioco (*Spiel-Raum*)".⁷

In tal modo si "emancipa l'opera dalla sua esistenza parassitaria nel rituale",⁸ a favore dello spazio predisposto per un gioco di carattere *scientifico*. Nasce all'interno di questa *natura di secondo grado* l'autonomia della tecnica⁹: "essa si colloca sulla soglia tra naturale e artificiale, nel punto di passaggio continuo dall'uno all'altro [...] Nella tecnica [...] si sta organizzando una nuova *physis* nella quale il [...] contatto col cosmo avverrà in forma nuova e diversa".¹⁰

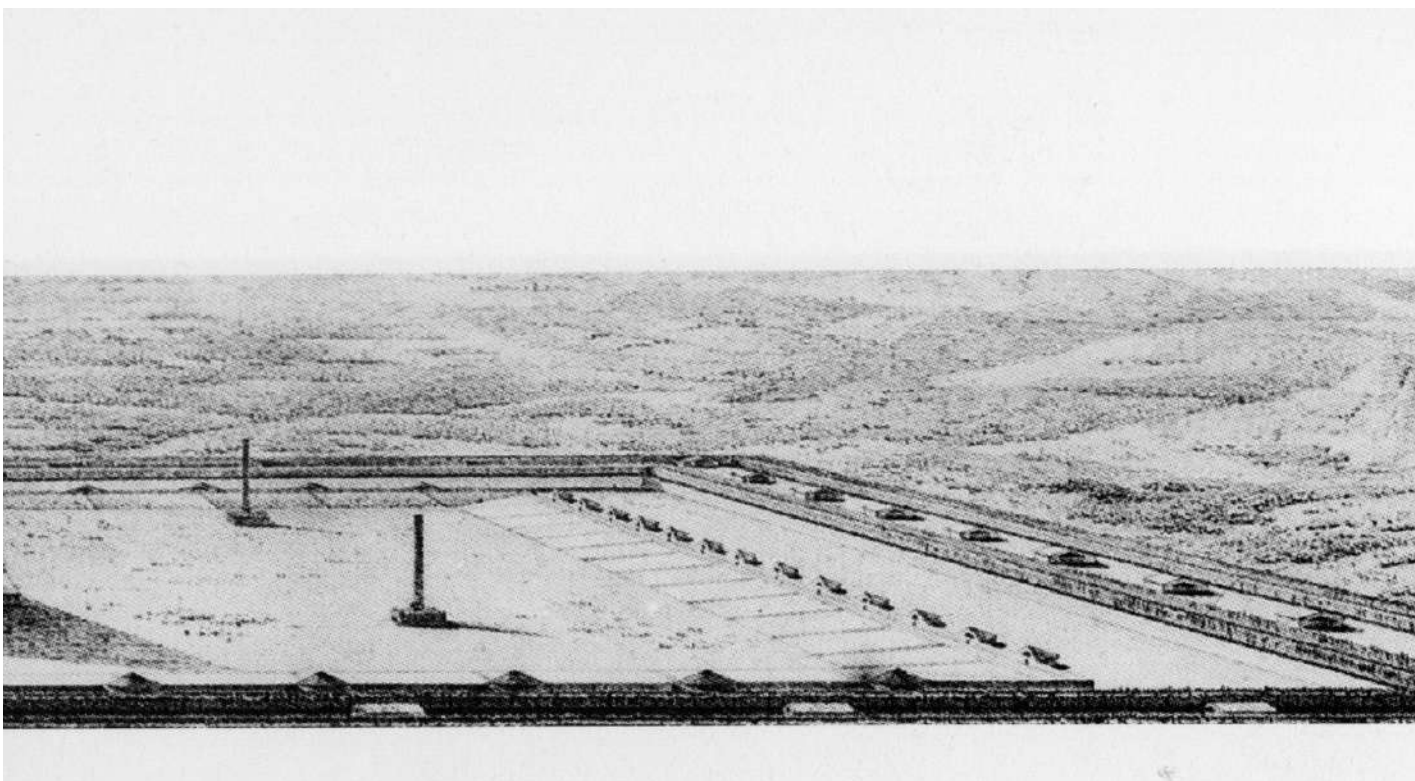
A questo punto potremmo leggere il nostro soggiorno sulla terra come mimesi della progressiva e inarrestabile artificializzazione del *globo* terrestre, prodotta dal passaggio da una condizione *naturale* a una condizione *culturale - artificiale*. Trova dunque rappresentazione "una forma, un tipo di esperienza che non sarà più legata a quel minuscolo frammento del mondo naturale che noi siamo abituati a chiamare «natura»".¹¹

• Tempio di Amon a Deir-el-Bahari sulla riva occidentale del Nilo, 2200-1200 a.C.



Sull'inappropriabilità dell'idea di paesaggio

Il rapporto consapevole, intellettuale ed estetico con la natura diviene totalizzante con l'apparizione dell'idea di paesaggio nel secolo XIV. Petrarca e Ambrogio Lorenzetti rappresentano il momento *liminare* che identifica la *fine* del mondo dei simboli e la corrispondente *nascita* del mondo della rappresentazione. Passaggio cruciale quest'ultimo, per capire il capovolgimento dell'idea di natura da *grembo* a *ente*. L'idea moderna di paesaggio nasce con Petrarca attraverso uno scritto: la *Lettera del Ventoso* (*improvvisata* la sera del 26 di aprile 1336, al ritorno dall'impresa), che descrive un luogo specifico nelle vicinanze di Avignone.¹² La prima pittura invece di *paesaggio* compare nel basso Medioevo europeo e appartiene a Ambrogio Lorenzetti (1338-1339). Si tratta dell'affresco *Allegoria ed effetti del buono e del cattivo governo*, conservato nel Palazzo Pubblico di Siena. Nel '300 il termine paesaggio non esisteva. Petrarca usava il termine *facies locorum* per descrivere l'aspetto della natura segnata dall'intervento dell'uomo. Lo



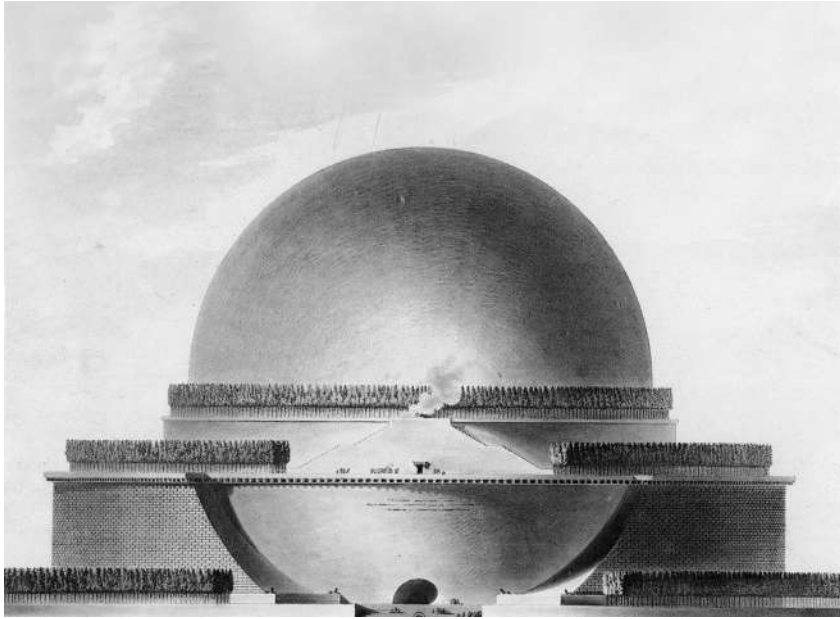
sguardo di Petrarca è in sintonia con la geografia tardomedievale e i suoi due ambiti interpretativi:

- la *cosmographia* (studio di tipo letterario che si sviluppava con l'esame delle fonti classiche, dal mito alla Bibbia e che esaminava la totalità delle terre abitate);
- la *descriptio loci* (le descrizioni delle città o degli insediamenti umani attraverso il racconto di viaggio).¹³

In questo contesto si potrebbe costruire un paragone con quanto afferma Chiara Frugoni, rispetto ai sentimenti e alle immagini nel Medioevo. In quest'epoca, "la città [...] è legata all'idea di viaggio. Proprio questo tema è all'origine di due filoni di rappresentazioni del tutto opposti: da un lato l'immagine *smaterializzata* della città, mappa, rapido schizzo, segno geografico, è impiegata per un puro fine utilitaristico, dall'altro, diviene invece visualizzazione di una famiglia di stati d'animo provocati dal viaggio stesso: distacco, abbandono, gioia dell'arrivo".¹⁴

Con l'apparire dell'idea di paesaggio le cose non solo non si chiariscono, ma si complicano. Fino alla fine del '300, infatti la natura è ancora luogo dei simboli: "se la nostra vita terrena è nient'altro che un breve e squallido intermezzo, allora le cose

• Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio per Turenne*, 1782.



in mezzo a cui essa si svolge non devono assorbire la nostra attenzione. Se le idee sono divine e le sensazioni terrene, allora la nostra rappresentazione delle realtà sensibili deve essere, per quanto possibile, simbolica, e la natura, che percepiamo attraverso i sensi, diventa radicalmente peccaminosa”.¹⁵

In questo contesto, la natura in quanto *madre* o *grembo* smette di essere un fattore determinante per il destino umano. Essa è concepita come alterità. La differenza tra Medioevo e Rinascimento passa attraverso l'introduzione di un sistema compiutamente rappresentativo, matematico e verificabile e non più dipendente da spinte allegoriche esterne, come nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti.

Tutto ciò permette la formalizzazione del paesaggio attraverso una sistematica *messa in immagine* del mondo prodotta dalla prospettiva. Cade dunque l'universo simbolico-allegorico con il conseguente oblio del suo significato.

Lo spazio entro cui si produce la *messa in immagine* del paesaggio è diventato una *macchina* figurativa ove la rappresentazione occupa la totalità dello spazio dell'esistenza. Infatti per Panofsky, “la prospettiva è per natura un'arma a doppio taglio: essa offre ai corpi lo spazio in cui dispiegarsi plasticamente e muoversi mimicamente (...) ma poi elimina la distanza, assorbendo in certo modo nell'occhio dell'uomo il mondo di cose che esiste autonomamente di fronte a lui”.¹⁶ La prospettiva si posiziona al di fuori del tempo: in essa si

• Étienne-Louis Boullée, *Cenotafio di Newton*, 1784.

condensa il passaggio dal mondo simbolico a quello della rappresentazione. Emerge qui come la rappresentazione, prospettica, diventi autonoma rispetto alla natura.

All'interno di quest'interpretazione, il paesaggio costituisce una sorta di testimone silenzioso delle relazioni che l'uomo ha stabilito con il territorio attraverso i suoi artifici. L'idea di paesaggio costituisce un modo specifico, disciplinare e alternativo di indagare, attraverso una particolare *messa in immagine* del mondo, le relazioni che si stabiliscono tra cultura e natura, tra progetto e territorio.

In tale rappresentazione “non soltanto non è chiaro se esso [il paesaggio] sia una realtà naturale o un fenomeno urbano, un luogo geografico o un luogo dell'anima; ma, in questo secondo caso, nemmeno è chiaro se esso debba essere considerato come consustanziale all'uomo o non sia invece una invenzione moderna”.¹⁷

Infatti, rispetto al mondo naturale e a quello umano, il paesaggio rappresenta “uno stadio ulteriore: il paesaggio è la dimora nell'inappropriabile come forma-di-vita, come giustizia. Per questo, se, nel mondo, l'uomo era necessariamente gettato e spaesato, nel paesaggio egli è finalmente a casa”.¹⁸

L'idea di paesaggio deriva da una doppia dimensione significativa. Da un lato quella di *pays, paese* da *pagus*, villaggio (“il saluto che si scambiano coloro che si riconoscevano nello stesso villaggio”).¹⁹

Dall'altro quella di *paese* in quanto vocabolo “non appartenente alla sfera aulica dell'arte, ma al linguaggio di tutti i giorni con un significato generico vicino alla nostra idea di territorio”.²⁰

Da tale ambivalenza scaturisce un senso di inappropriabilità: natura e artificio, dimensione individuale e dimensione collettiva, che informano l'idea di paesaggio, rendono impossibile appropriarsi del mondo.

Sull'artificio come nuova natura: la città

L'enigmatico sdoppiamento dell'idea di natura si sposta all'interno di altri mondi, fisici, psicologici e dunque disciplinari. Uno degli esempi più emblematici appartiene all'opera di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

Questa rappresenta il compimento visivo di un itinerario intellettuale: natura e artificio costituiscono un paesaggio *totale*, dove predomina l'artificio in quanto nuova natura. Potremmo dire che Piranesi anticipa, con le sue Carceri, il pensiero cinematografico dell'inquadratura e del montaggio di Sergej M. Ejzenštejn (1898-1948), che arriva idealmente al film *Blade Runner* (1982) di Ridley Scott.

In questo percorso, si manifesta una dimensione enigmatica che non appartiene più a questo mondo: “un insieme di frammenti discontinui di un'unica sequenza, basata sulla tecnica del «montaggio intellettuale»”.²¹ Con le Carceri piranesiane tutto è diventato artificiale. La loro *dimensione* non si limita alla sfera terrestre ma



si estende nello spazio tempo siderale e, come nel film di Scott, occupa anche altri pianeti.²² Ben prima della nascita della Metropoli moderna, l'incanto dell'opera di Piranesi conduce lo sguardo verso l'assoluto artificiale. Étienne-Louis Boullée (1728-1799), invece, mostra l'altra faccia della stessa medaglia artificiale. Gli archetipi rappresentativi della sua architettura (propri del primo ragionamento sull'idea di natura: Piramide, Cenotafio, Tomba, ecc.) costituiscono un elenco monumentale cui manca lo sfondo naturale. Quello di Boullée è un paesaggio *lunare*.

Ma dopo Piranesi e Boullée si apre un nuovo modo di leggere le relazioni tra architettura e paesaggio. L'enigmatico sdoppiamento della natura, del paesaggio e dell'artificio tra *physis* e *res extensa* cade nell'oblio.

Con l'aggravante che l'oblio fa prevalere l'idea di *res extensa*. In questo contesto la natura, il paesaggio e l'artificio sono fondamentalmente a disposizione della tecnica moderna.

La doppiezza *cosmographia – descriptio loci* presente negli scritti di Petrarca quale fondamento dell'idea di paesaggio permane ancora, anche se capovolta all'interno di una seconda natura: questa volta tutta artificiale.²³

L'inizio di questo processo (per niente lineare) coincide con l'emergere della potente metafora illuminista che vedeva nell'idea di *città come foresta* il campo d'azione dell'architetto moderno. Infatti, possono esistere i *paisajes de la ciudad* solo se

• Ambrogio Lorenzetti, *Effetti del Buon Governo in campagna*. Ciclo di affreschi *L'Allegoria del Buono e del Cattivo Governo*, Sala della Pace, Palazzo Pubblico di Siena (1338-1339).



quest'ultima è intesa in modo compiuto come paesaggio artificiale. Si è prodotto un passaggio dal paesaggio naturale a quello artificiale: la città contemporanea è vissuta e interpretata come analogia e trasposizione simbolica dell'enigmatico sdoppiamento che l'idea di natura prima, e quella di paesaggio poi, hanno subito attraverso la storia.

L'idea che la città in quanto paesaggio urbano si costituisca ancora una volta come qualcosa di *inappropriabile* da parte del soggetto – data la sua inafferrabile doppiezza, questa volta tutta artificiale, tra *imago urbis* e artificio – affiora tra le maglie e i principi costitutivi dell'agire contemporaneo.

Il progetto architettonico apparirà quindi come il frutto di una irrisolta vertigine, capace di restituire alla città in quanto paesaggio il suo carattere di *inappropriabilità*. E pur nella consapevolezza che ogni artificio contribuisce (nel bene e nel male) alla sua definizione, l'*imago urbis* continuerà a sfuggire, a non esaurirsi, costituendo il rifugio sovrano e libero di ogni forma architettonica.

Uno *scandalo*, questo, che l'architettura è costretta ad accettare per continuare a prendere parte alla costruzione dell'immagine complessiva della città e dei suoi paesaggi simbolici e rappresentativi.

Note

1. Cfr. Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1993, p. 34.
2. Ivi, p. 40.
3. Culturale: pertinente all'apprendimento, all'elaborazione, alla diffusione delle arti, delle scienze, della tecnica. Culturale: appartenente al culto.
4. Cfr. Giorgio Colli, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano, 1988.
5. Marina Montanelli, Ripetita: rito versus gioco in *Tecniche di esposizione. Walter Benjamin e la riproduzione dell'opera d'arte*, Quodlibet, Macerata, 2016, p. 44. Le citazioni fanno riferimento alla prima versione di *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*.
6. Cfr. Massimo Cacciari, *Abitate, pensare*, "Casabella", 662/663, Milano, 1999, pp. 2-5.
7. Marina Montanelli, *Ripetita*, Op. cit., p. 44.
8. Ibid, p. 42.
9. Ibid, p. 45.
10. Ibid, p. 46. "La natura di secondo grado che viene alla luce con la riproducibilità tecnica, quella esito del principio di montaggio e ben esemplificata dal principio filmico".
11. Idem.
12. Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 20. "La data dell'ascensione non è storica ma simbolica, gli eventi che segnano la storia sono allegorici, non autobiografici. In realtà si tratta di un'affascinante costruzione retorica, l'episodio di un'autobiografia ideale modellato su citazioni classiche e sul sapere geografico degli autori antichi".
13. Carlo Tosco, *Petrarca: paesaggio, città, architettura*, Quodlibet, Macerata 2011. In particolare il cap. II: Città e spazi dell'abitare, pp. 73-101. Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Op. cit.: "È in Francia però che si colloca la nascita del neologismo *paysage* come vocabolo tecnico riferito alla pittura, con ogni probabilità nell'ambiente della scuola di Fontainebleau, attestato con sicurezza nel 1549 dal dizionario di Robert Estienne", p. 23. In relazione a Petrarca e al paesaggio si veda Giorgio Agamben, *L'inappropriabile*, in *L'uso dei corpi*, Neri Pozza, Vicenza, 2014, pp. 114-131.
14. Chiara Frugoni, *Una lontana città*, Einaudi, Torino 1983, p. 13.
15. Kenneth Clark, *Il paesaggio nell'arte*, Garzanti, Milano, 1962, p. 9.
16. Erwin Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano, 1979, p. 65-66.
17. Giorgio Agamben, *L'inappropriabile*, Op. cit., p. 124.
18. Ibid. p. 127. "Comune non è mai una proprietà, ma solo l'inappropriabile. La condivisione di questo inappropriabile è l'amore, quell'«uso della cosa amata» di cui l'universo sadiano costituisce la serissima e istruttiva parodia".
19. Idem.
20. Carlo Tosco, *Il paesaggio come storia*, Op. cit., p. 23.
21. Manfredo Tafuri, *Storicità dell'avanguardia in La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980, p. 79.
22. Cfr., Sergio Quinzio, *La croce e il nulla*, Adelphi Edizioni, Milano, 2006, p. 124. Nikolaj Fëdorov (1829-1903 erudito bibliotecario a Mosca), "concepiva la redenzione portata da Cristo come un'infinita potenza immessa nella storia, capace di un infinito dinamismo, ed esigeva perciò la resurrezione immediata di tutti i morti: altri pianeti sarebbero stati colonizzati per accogliere lo sterminato popolo dei risorti".
23. In relazione al concetto di "città come foresta" e "città come luogo della conoscenza" cfr., Marc-Antoine Laugier, *Saggio sull'Architettura*, Aesthetica, Palermo 1987. Ibid., *Observations sur l'Architecture*, Parigi 1765. Per l'idea di città in quanto "paesaggio artificiale" si veda Manfredo Tafuri, «L'architetto scellerato»: G.B. Piranesi, l'eterotopia e il viaggio, in Id., *La sfera e il labirinto*, Op. cit., pp. 33-77.

Indice dei nomi

- Accardi Barrientos Gonzalo Nicolas 59
 Agamben Giorgio 14, 23, 34n, 35n, 116n
 Agostino 89, 96n
 Alberti Leon Battista 92, 93, 96n,
 Aloisio Delgado Luciana Cecilia 3, 53, 99, 120
 Amistadi Lamberto 105n
 Aristotele 90-91, 96n
 Arp Jean 38
 Barthes Roland 9
 Batani Rita 3, 43, 103, 119
 Beato Angelico 82
 Benfatto Ferdinando 49
 Benjamin Walter 72, 95n
 Berté Loredana 5
 Botticelli 92
 Boullée Étienne-Louis 9, 17-25, 27-28, 30, 32, 34n,
 35n 93-94, 96n, 114
 Bullant Jean 85
 Burkert Walter 41n
 Cacciari Massimo 116n
 Campana Dino 13, 15, 34n, 37
 Celan Paul 118, 118n
 Celati Gianni 85, 96n
 Cenacchi Giovanni 13, 15, 34n
 Cézanne Paul 11, 14, 16, 73, 95n
 Ciliberti Franco 96n
 Clark Kenneth 116n
 Clemente, Ildebrando 96n, 105n, 119
 Colli Giorgio 14-15, 26, 29, 34n, 35n, 76, 95n, 116n
 Corbin Henry 75, 95n
 Costales Merino Saulo Emanuel 67
 Cuniberto Flavio 17
 Davey Molly Jade 53, 120
 Davy Marie-Madeleine 99, 101n
 da Verona Pietro 84
 da Vinci Leonardo 93, 96n
 dei Medici Caterina 85
 Deleuze Gilles 73, 95n
 De Micheli Marco 96n
 del Prado Maria Nuñez 119
 Diano Carlo 95
 Di Cecco Pasqua 95n, 96n
 Di Vita Nicoletta 13, 34n
 Dumas René 120
 Émile Benveniste 96n
 Ejzenštejn Sergej M. 113
 Ercolani Andrea 95n
 Fabián Giusta Carlos 3, 107, 118-119
 Fellini Federico 89, 96n
 Fiori Simone 86, 96n
 Robert Fludd 6
 Franzini Elio 97
 Frugoni Chiara 116n
 Galilei Galileo 25, 27, 35n
 Gasparini Giada 118
 Gasquet Joachim 95n
 Giaffreda Davide 119
 Ginzburg Natalia 7
 Guayasamin Oswaldo 101
 Guattari Félix 73, 95n
 Han Byung-Chul 103, 105, 105n
 Hans Jonas 34n
 Hegel G. W. Friedrich 79, 96n
 Heidegger Martin 8, 39, 116n,
 Hillman James 9, 20, 34n, 75, 86-87, 95n, 96n
 Henri Frankfort 30, 35n
 Henriette Frankfort 30, 35n
 Hölderlin Friedrich 8
 Jaynes, Julian 34n, 87, 96n
 Jaspers, Karl 80, 96n
 Jung Carl Gustav 20, 34n, 41, 41n, 71-72, 74-75, 83,
 95n, 96n, 101
 Kandinskij Vasilij Vasil'evič, 98
 Laugier Marc-Antoine 116n
 Le Corbusier 11, 93, 96n
 Leopardi Giacomo 82, 95, 96n
 Lévi-Strauss Claude 35n
 Licini Osvaldo 71, 80-82, 96n
 Lisi Christopher 67
 Loos Adolf 35, 78, 96n
 Lorenzetti Ambrogio 110, 112, 114
 Macchioro Renato 13, 34n
 Machado Antonio 101
 Maestri Enea 67
 Mangano Marika 119
 Martinori Renato 13, 34n
 Marullo Fabio 4
 Mies van der Rohe, Ludwig 33, 35n
 Montanelli Marina 116n
 Monti Mario Rossi 96n
 Otto Walter Friedrich 96n
 Panofsky Ervin 112, 116n
 Pascoli Giovanni 7, 26
 Pavese Cesare 5, 40, 41n
 Petrarca 110, 114
 Piranesi Giovanni Battista 113-114
 Platone 7, 20, 76-77, 95n
 Plutarco 86, 96n
 Papini Giovanni 34n
 Pausania 78
 Pozzi Giovanni 73, 95n
 Prinz Wolfram 84-85, 96n
 Quinzio Sergio 116n
 Rella Franco 14, 34n, 91, 96n
 Riegl Alois 72, 95n
 Ricciardelli Gabriella 34n, 88
 Rosetti Lisa 63
 Rossi Aldo 11, 19-21, 23, 30, 34n, 34n, 72, 95n
 Salemme Luca 59
 Salomon Nicoletta 91, 96n
 San Bonaventura 12
 San Francesco 12
 Schapiro Mayer 14, 34n
 Schmitt Carl 27, 35n
 Secelean Paul Nicolae 49
 Semerano Giovanni 76, 77, 95n, 96n
 Sermoni Giuseppe 96n
 Settis Salvatore 85, 96n
 Shakespear William 20
 Sini Carlo 29, 35n, 95n
 Soffici Ardegno 34n
 Stefanelli Sara 43
 Stigliano Francesca 63
 Tafuri Manfredo 116n
 Toninelli Angelo 34n, 95n
 Torelli Landini Enrica 96n
 Tosco Carlo 116n
 Vasari Giorgio 94, 96n
 Vernant Jean-Pierre 89, 96n
 Zambrano María 11
 Weil Simone 92, 96n
 Wender Wim 16
 Wittgenstein Ludwig 32, 35n, 73, 95n, 118

Post Scripta

Abbiamo raccolto in questo libro alcuni progetti di musei sviluppati nel Laboratorio di Laurea • Architettura • Museo • Immagine, da me tenuto insieme ai professori Carlos Fabian Giusta e Giada Gasparini, presso il Corso di Laurea in Architettura dell'Università di Bologna, al Campus di Cesena, A. A. 2023-2024.

Questo volume segue la pubblicazione di *TESSERE IL TEMPO. Progetti sul tema del museo*, Aión, Firenze 2023.

Entrambe le raccolte rientrano all'interno di una più ampia ricerca sul tema dell'architettura per i musei. In particolare sui temi della composizione architettonica in relazione al progetto del museo. Il museo come parola, come immagine e tema compositivo.

A questo punto, ancora riflettendo sul Museo, mi soccorre un pensiero di Wittgenstein:

In sogno, e anche *molto tempo* dopo il risveglio, alcune parole sognate possono apparire altamente significative. Non è possibile soggiacere a questa illusione anche nella veglia? È quello che talvolta capita *a me* in questo periodo. Ai pazzi sembra che capiti spesso.¹

A volte, osservando certi progetti, si ha la sensazione di cogliere un pezzo della loro inesprimibile verità. Forse accade anche con questi piccoli musei. Epperò, ancora aggrappandomi forte a un pensiero di Wittgenstein, posso dire - con le sue parole - che si tratta di una *verità del cuore*.

Una verità che non si fonda su astrazioni e dimostrazioni, ma su un atto di fede: una fede nella *verità del cuore*. La fede - sono ancora parole di Wittgenstein -

è fede in ciò di cui ha bisogno il mio *cuore*, la mia *anima*, non il mio intelletto speculativo. Perché è la mia anima, con le sue passioni, quasi con la sua carne e il suo sangue, che deve essere redenta, non il mio spirito astratto. Forse si può dire: soltanto l'*amore* può credere nella resurrezione.²

Per *verità del cuore* si intende qui l'auspicio di una verità capace di generare commozione in chi la pronuncia, in chi la disegna o la traduce in immagine e progetti e in chi la fa propria diventando un testimone diretto delle voci altrui. Trovando infine l'entusiasmo e il coraggio di raccontarla agli altri.

È evidente che, su un piano intuitivo - forse potremmo dire anche teorico - si dica, o si dovrebbe dire, il vero, sempre con il cuore. In ogni caso, una qualche verità del cuore, se sentita profondamente, sarà più facilmente trasmissibile, assolvendo così, per quanto possibile, anche lo scopo dell'insegnamento.

Si sa, uno dei problemi della verità è la passione stessa per la verità. La verità è difficile. Ed è proprio da qui che si apre un legame profondo tra verità e gratitudine.

Vorrei allora esprimere un grazie di cuore agli allora laureandi che, con autentica passione e divertimento, si sono immersi nei loro progetti, ciascuno portando con sé la propria verità, unica, sincera e irripetibile.

Riconosciuta la complessità della verità del cuore, mi torna in mente un verso di Paul Celan che ricorda come la verità non sia mai semplice o immediata, ma molto spesso sfuggente e ambigua: "Dice il vero chi dice ombra".³

Forse questa ombra è ciò che dà profondità e realtà alla verità stessa, proprio come la passione che anima ogni gesto di ricerca, ogni gesto compositivo e di progetto.

1. Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 2021, p.128.
2. Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Op. cit., p.72.
3. Paul Celan, Parla anche tu, in *Di soglia in soglia*, Einaudi, Torino, 1996, p. 97.

La pubblicazione di questo libro è stata finanziata con fondi RFO (Ricerca Fondamentale Orientata), titolare Ildebrando Clemente, Dipartimento di Architettura, Università di Bologna, Campus di Cesena. Edizione digitale on-line Open Access su aionedizioni.it.

Autore ed editore restano a disposizione di aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate o non correttamente identificate, impegnandosi ad apportare le necessarie integrazioni in una eventuale ristampa del libro.



Ildebrando Clemente

Professore Associato al Dipartimento di Architettura dell'Alma Mater Studiorum Università di Bologna; Settore scientifico disciplinare: ICAR/14 «Composizione Architettonica e Urbana». Attività didattica e di ricerca al Corso di Laurea magistrale a ciclo unico in Architettura al Campus di Cesena.

La sua attività di ricerca è incentrata sullo studio delle corrispondenze tra forma e significato nel progetto di architettura. In particolare sono oggetto di ricerca le relazioni tra teoria, composizione e rappresentazione dell'architettura e i rapporti tra la dimensione collettiva, civica dell'architettura, e una sua espressione poetica e soggettiva. Autore di numerose pubblicazioni tra cui i libri *Infanzia della forma. Opere e progetti di Aldo Rossi* (Adda, Bari, 2008); *Lucus. Intorno al significato nell'architettura di Gianugo Polesello* (Aión, Firenze, 2016) e i volumi *Soundings: John Hejduk* (Aión, Firenze, 2015); *Soundings: Aldo Rossi* (Aión, Firenze, 2017); *Soundings: Adolf Loos* (Aión, Firenze, 2022).

Fabián Carlos Giusta

Si è laureato presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Dipartimento di progettazione architettonica. PhD - IUAV 2006. È professore a contratto di Teorie e tecniche della composizione architettonica presso il Corso di Laurea magistrale a ciclo unico in Architettura al Campus di Cesena, Università di Bologna. Visiting professor alla Facultad de Arquitectura de Rosario, Argentina.

La sua ricerca si occupa della dimensione teorica implicita nel fare architettonico attraverso la corrispondenza tra gesto compositivo, materializzazione concettuale del progetto e poetica del linguaggio architettonico. È autore di numerose pubblicazioni tra cui i libri *John Hejduk. Profezie figurative* (Il Poligrafo, Padova, 2013); *Rafael Moneo. Redenzioni Figurative* (Aión, Firenze, 2013); *Peter Eisenman. Alchimie figurative* (Aión, Firenze, 2014); *Dépense e progetto* (Mimesis, Milano, 2014). *Dal fare simbolico al ritorno dell'icona. John Hejduk e il progetto architettonico contemporaneo* (La Greca, Forlì, 2025).

Luciana Cecilia Aloisio Delgado

Si è laureata all'Università di Bologna, Dipartimento di Architettura, Campus di Cesena, con una tesi in Progettazione architettonica. Dottoranda in Composizione architettonica presso La Scuola di dottorato nelle culture del progetto dell'Università IUAV di Venezia.

Rita Batani

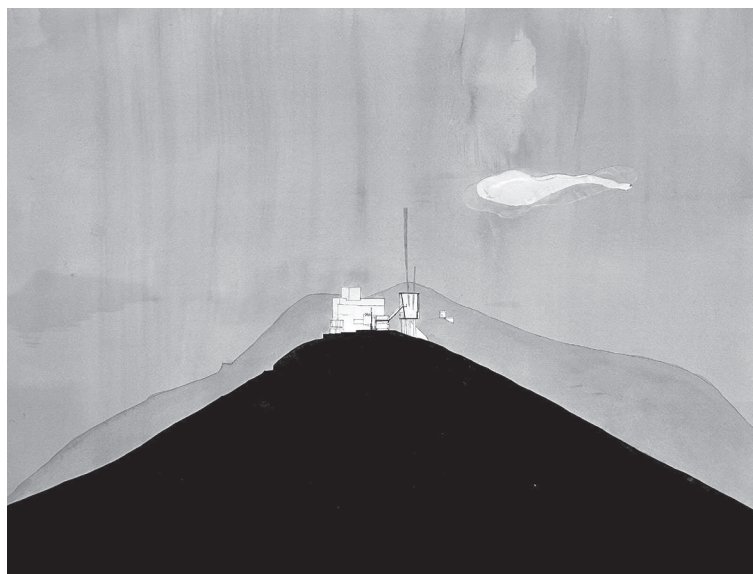
Si è laureata all'Università di Bologna, Dipartimento di Architettura, Campus di Cesena, con una tesi in Progettazione architettonica. Attualmente è dottoranda presso La Scuola di dottorato nelle culture del progetto dell'Università IUAV di Venezia. Ambito di ricerca: Composizione architettonica.

Per questo piccolo libro che insegue la voce delle immagini e prosegue i pensieri di *Tessere il tempo*, desidero ringraziare Massimo Fagioli per la sua tenacia eroica, capace di resistere alle intricate trame degli apparati che governano la «nostra» laboriosa, ragionevole e appassionata realizzazione e condivisione di immagini e pensieri sull'architettura vicina alla vita.

Non vorrei dimenticare nessuno, quindi un ringraziamento a tutti, studenti, collaboratori e amici che in modo diverso hanno contribuito alla realizzazione di questo piccolo libro di voci e immagini. Grazie a tutti. Un dovuto ringraziamento a Davide Giaffreda e Marika Mangano, del *LaMo*, il Laboratorio Modelli del Corso di Laurea magistrale a ciclo unico in architettura, del Campus di Cesena.

Per le preziose parole e per il dono della sua pazienza, riflesso di una verità superiore, le voci e le immagini di questo piccolo libro sono dedicate a Laura S. - Sub Tutela Dei.

• Maria Nuñez del Prado, *Montaña y luna*, basalto. Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro, Brasil, 1965.



Nella tradizione fiabesca, avevo scritto in sostanza, la Montagna è il legame fra la Terra e il Cielo.

La sua cima unica tocca il mondo dell'eternità e la sua base si ramifica in molteplici contrafforti nel mondo dei mortali.

È la via per la quale l'uomo può elevarsi alla divinità e la divinità rivelarsi all'uomo.

L'uomo, in montagna, diventa molto attento a qualsiasi segno della presenza di un proprio simile.

RENÉ DAUMAL, *Il Monte Analogo*

