

**JOHN HEJDUK. NUOVI PROGRAMMI PER L'EDIFICIO PUBBLICO***Lamberto Amistadi***Sommario**

La crisi globale del nostro modello di sviluppo coinvolge direttamente l'architettura, se è vero che per Gadamer il suo ruolo "reggente e fondante" riguarda la capacità di rappresentare nelle istituzioni un orizzonte di coscienza comune in cui una comunità possa auto-rappresentarsi e riconoscersi. Per Bauman (2000) si tratta di un salto epistemico epocale nel quale vengono liquefatti tutti i presupposti sociali sui quali l'individuo fondava la sua natura di uomo pubblico (Sennett, 1982), la sua capacità e volontà di partecipare e di comunicare. Su tali presupposti, il mio lavoro intende indagare una delle strade che l'architettura di John Hejduk suggerisce per rigenerare l'individuo e ripensare i propri presupposti monumentali e rappresentativi nell'epoca della modernità liquida. La risposta di Hejduk mira direttamente al cuore dell'architettura, riguarda cioè la ricerca di una ragione in comune tra architettura e utente, che passi attraverso la dimensione simbolica e archetipica.

Parole chiave: John Hejduk, città, edificio pubblico

**JOHN HEJDUK. NEW PROGRAMS FOR THE PUBLIC BUILDING****Abstract**

The global crisis in our development model affects architecture directly, if it is true that for Gadamer its "ruling and founding" role concerns its capacity to represent a horizon of common consciousness within institutions, in which a community can self-represent and recognize itself. For Bauman (2000) this is an epochal epistemic leap, in which all the social presuppositions that the individual used to found his nature as public man on are liquefied (Sennett, 1982), along with his capacity and desire to participate and communicate. On the basis of these presuppositions, my work intends to investigate one of the roads that John Hejduk's architecture suggests to regenerate the individual while reconsidering its own monumental and representative presuppositions.

Hejduk's answer points directly at the heart of architecture, i.e. it concerns the search for a reason in common between architecture and user, passing via the symbolic and archetypal dimension.

Keywords: John Hejduk, city, public building

## 1. Introduzione

«Wall: Quando parli di programma, intendi un programma filosofico in aggiunta alle necessità espresse da un programma funzionale? Hejduk: Per me non c'è alcuna differenza» (Hejduk, 1985, p. 135).

La crisi globale del nostro modello di sviluppo coinvolge direttamente l'architettura, se è vero che per Gadamer il suo ruolo "reggente e fondante" riguarda la capacità di rappresentare nelle istituzioni un orizzonte di coscienza comune, in cui gli individui possano riconoscersi. Per Bauman (2000), ci troviamo di fronte ad un salto epistemico epocale, nel quale vengono liquefatti tutti i presupposti sui quali l'individuo fondava la sua natura di "uomo pubblico", la sua capacità e volontà di partecipare e comunicare.

In una società intimista tutti i fenomeni sociali vengono trasformati in problemi personali, altrimenti non significano nulla. Per Richard Sennett, l'essenza della civiltà risiede proprio nella possibilità di usufruire di un codice condiviso ed impersonale, che ci permetta di relazionarci agli altri indipendentemente dalle peculiarità dei sentimenti di ciascuno: «Portare una maschera è l'essenza della civiltà. La maschera consente la pura socievolezza, indipendentemente dai sentimenti soggettivi di potenza, malessere ecc. di coloro che la portano. La civiltà ha lo scopo di mettere il prossimo al riparo dal peso dell'io» (Sennett, 1974). Solo che in un mondo ormai privo di rituali, disorientato e secolarizzato, non esistono più maschere prestabilite e perciò devono essere reinventate daccapo. Nei primi anni '80, John Hejduk affronta profeticamente, a partire dalle condizioni della società americana, i temi della nostra attualità globale ed universale: la solitudine dell'individuo, il rapporto tra individuo e collettività e quindi la questione urbana e politica (*polis*), la "perdita del centro" e la conseguente crisi del linguaggio architettonico (e la conseguente condizione babelica e simulacrale in cui versa l'architettura contemporanea). La risposta di Hejduk mira direttamente al cuore dell'architettura, riguarda cioè la ricerca di una ragione in comune tra architettura e utente, che passi attraverso la dimensione simbolica ed archetipica (Hays, 2009; Amistadi e Clemente, 2015). Se le convenzioni sulle quali si era costruita la città borghese non vengono oramai più riconosciute, l'architettura mette in campo tutto il suo potenziale espressivo operando su due fronti: la rieducazione e la cura dell'individuo attraverso la formulazione dei nuovi programmi funzionali suggeriti dall'architettura delle maschere; la ri-monumentalizzazione dell'architettura attraverso un'espressione formale che, facendo leva sulla potenza evocativa del simbolo, sia in grado di "incontrare" il cittadino-utente nel profondo della sua natura inconscia ed archetipica.

## 2. Comunicazione e simboli

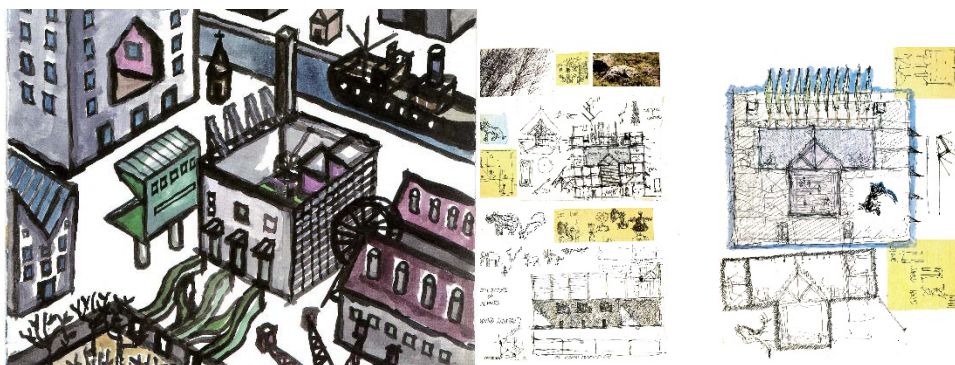
Il compito delle maschere non è solo quello di nascondere il volto dell'individuo, che si rifiuta di partecipare, il segnale di un disimpegno o di un occultamento del "vero io". Per Bauman, un ambiente "costumato" è alla base dell'esercizio della buona creanza, la qualità sulla quale la "persona pubblica" regge la propria possibilità di comunicare con gli altri e "la capacità di interagire con gli estranei senza imputar loro la condizione di estranei." Ciò significa intendere la città come un bene comune non riconducibile alla sommatoria dei desideri, dei propositi e delle preoccupazioni individuali, ma come una forma di vita con un vocabolario e una logica propri (Bauman, 2000), in cui la relazione tra i cittadini è basata su un codice di comportamento accettato e condiviso. La tradizione classica del *theatrum mundi* identificava la società con il teatro e l'azione quotidiana con l'azione scenica e, così facendo, interpretava la vita sociale in termini estetici. Tale finzione recitativa, non solo

sollecitava le capacità espressiva dell'individuo, ma lo familiarizzava ad un sistema di convenzioni che ne regolavano il comportamento, e lo mettevano al riparo dall'ossessione narcisistica e da quello che Sennett chiama "comunitarismo distruttivo", chiuso e "a prova di estraneo".

La dimensione civile dell'architettura ha sempre riguardato la sua vocazione a prestare il suo corpo per costruire uno sfondo figurativo comune ai cittadini, che sono in grado di comunicare con gli altri proprio in virtù della solidità del loro sistema di autorappresentazione e delle convenzioni sulla quale si basa la loro identità sociale. Negli stessi anni '80, Giorgio Grassi (2000) aveva posto la questione della città nei termini di una contrapposizione tra individualità e convenzione. Gigetta Tamaro (1993) riporta il tema della maschera a quello della facciata e lo fa a partire dall'idea che sia possibile stabilire una ragione in comune tra architetto e utente attraverso l'utilizzo di rappresentazioni, cosiddette, "prefabbricate", veri e propri *topoi* della comunicazione. Ricorre all'esempio delle figure-favola delle case di Tessenow, in cui gli elementi di una lingua "infantile e triviale" riducono alla prossimità la distanza tra codice e messaggio, e cita Jakobson: «Il tecnico della comunicazione si avvicina nel modo più esatto all'essenza dell'atto di parola quando si rende conto che, nello scambio ottimale di informazione, il soggetto parlante e l'ascoltatore hanno a loro disposizione pressapoco lo stesso schedario di rappresentazioni prefabbricate: il mittente del messaggio verbale sceglie una di queste possibilità costituite e si suppone che il destinatario faccia una scelta identica, nell'ambito dello stesso gruppo di possibilità già previste e preparate. Così, per essere efficiente, l'atto della parola esige da coloro che vi partecipano l'uso di un codice comune» (Jakobson, 1966, in Tamaro 1993, p. 229). Solo che nella città di Hejduk non vi è più alcuna ragione in comune tra architettura e utente, perché gli abitanti si sono individualizzati e si rifiutano di partecipare (maschera nr. 20 *Waiting House*: la casa di colui che si è rifiutato di partecipare.) La lingua "infantile e triviale" di Tessenow non è più sufficiente a ridurre la distanza tra "corpo e desiderio" e a rendere l'eloquenza delle facciate rassicurante, perché il corpo è malato e il desiderio ambiguo. Il tempo è collassato in un eterno presente privo di passato e di futuro, in cui l'abitante della città vive un'attualità senza memoria, nella quale l'uomo assomiglia ai suoi tempi più di quanto assomigli a suo padre: «Guardatevi dal dir loro che talvolta città diverse si succedono sopra lo stesso suolo e sotto lo stesso nome, nascono e muoiono senza essersi conosciute, comunicabili tra loro» (Calvino, 1972, in Hejduk 1985, p. 138). L'uomo di Hejduk ha bisogno di essere risvegliato, curato e rieducato. Delle 96 maschere di Vladivostok, 8 riguardano istituti sanitari e servizi medici (nr. 4 *Director of Medical Services*, nr. 11 *House of The Urologist*, nr. 18 *The Anesthesiologist*, nr. 19 *The Geneticist*, nr. 30 *Sanitation*, nr. 54 *The Medical Examiner*, nr. 59 *Hospital Emergency Services*, nr. 88 *Ministry for Health/Ministry of Disease*), per non parlare dei 4 cimiteri e della nr. 94 *Office of The Death Certificates*, e ben 14 sono gli istituti culturali ed educativi (nr. 2 *The Cultural Center*, nr. 37 *School House*, nr. 38 *Book Market*, nr. 39 *Gymnasium Male/Female*, nr. 42 *Cultural Minister*, nr. 47 *Museum of Modern Art*, nr. 49 *Library*, nr. 50 *House of The Keeper of the Records of Rilke*, nr. 57 *Commissioner of Education*, nr. 60 *Music Rooms*, nr. 76 *Museum of The History of the Town*, nr.83 *Ministry of Culture*, nr. 90 *Museum for The Preservation of Icons*, nr. 14 *Conservation Office*). L'impegno e la responsabilità che Hejduk assume con l'architettura delle maschere è prima di tutto di ordine politico ed estetico. È politico, in quanto la rieducazione dell'individuo ha lo scopo di reintrodurlo nel circolo della comunicazione e della vita sociale, ed è estetico, perché, per fare ciò, deve

risvegliarne la creatività e le capacità espressive, che fin dall'infanzia si imparano con l'esperienza del gioco. Il gioco predispone i bambini all'esperienza della finzione e insegna loro a credere in un codice di comportamento distante dai desideri immediati dell'Io. Non c'è da stupirsi quindi, se numerose maschere di Hejduk sono dei teatri e se spesso anche nei teatri, luoghi pubblici per eccellenza, i programmi delle maschere agiscono singolarmente sull'individuo che deve essere ridestato, rigenerato e rinfrancato, fisicamente, psicologicamente, moralmente, e soprattutto, esteticamente, in vista di una nuova alleanza e di un nuovo "contratto sociale" (Hejduk, 1993). Da questo punto di vista, è interessante spiegare il funzionamento della maschera di Vladivostok nr. 2 the Cultural Center, che intreccia la propria azione con la nr. 8 Garden of the Angels, la nr. 9 the building of time, la nr. 10 the Prisoner's Ferris Wheel e la nr. 17 Prison. Questo intreccio inscena una rappresentazione (*masque*), che chiama in causa il significato di "spazio pubblico", da un lato, e la riabilitazione dell'individuo, dall'altro; in questo caso il prigioniero, ma anche i singoli spettatori all'interno dei teatri del centro culturale. Ma procediamo con ordine. Il nr. 2 the Cultural Center (Figg. 1, 2) è un palazzo con una corte coperta, scavato al centro da un vuoto che lo attraversa per tutta la lunghezza fino ad aprirsi sullo spazio pubblico della piazza.

Figg. 1, 2 – J. Hejduk, The Cultural Center



Fonte: Hejduk (1989)

Questo vuoto contiene un teatrino mobile, che ospita una *brass band* e che, scorrendo su di una guida, a partire dal fondo del palazzo, "spinge" il suono verso la piazza, comprimendolo all'interno della cavità. La cavità all'interno della quale scorre la gradinata con i musicisti è coperto da un tetto a capriate, che, a sua volta, sostiene i gradini di altri due piccoli teatri, uno per gli uomini, uno per gli animali. Lo stesso pubblico misto, di uomini e animali, si affaccia ai due lati della cavità da dei finestroni ed assiste al movimento meccanico della gradinata coi musicisti. Di fronte all'imbocco della cavità del palazzo, nella piazza, uno spalto ospita altro pubblico. La piazza è inondata dal suono della banda, ma è anche inebriata dal profumo di mandorla proveniente dal nr. 8 Garden of the Angels (Figg. 1, 5). Il giardino degli angeli è cinto da un muro alto dieci piedi, all'interno

del quale si trovano degli alberi utilizzati dagli angeli come trespolo. Quando gli angeli si posano sugli alberi sbattono leggermente le ali, producendo un venticello, che profuma di mandorla. L'edificio principale, che occupa il centro della piazza, è il nr. 9 the Building of Time. L'edificio misura il tempo col movimento di una tacca metallica, che scorre lungo la torre d'angolo, su cui sono disegnate le ore. Ma soprattutto, misura il passaggio degli anni con un rituale ben più complesso, che coinvolge il singolo prigioniero. Il prigioniero è prelevato dalla prigione (il panottico nr. 17 Prison, Fig. 5) e fatto sedere nell'unica cabina della ruota girevole (nr. 10 The prisoner's ferris wheel, Figg. 1, 3, 4, 5), collocata davanti alla parete laterale dell'edificio del tempo.

**Figg. 3, 4 – John Hejduk, The Building of Time**



Fonte: Hejduk (1989)

La parete è suddivisa in 100 riquadri che contengono ognuno una lastra di granito spessa 2 pollici. Nel momento in cui il prigioniero entra nella cabina, la ruota comincia a girare intorno al proprio asse ed impiega esattamente un anno a compiere un giro completo. Contemporaneamente, un meccanismo posto all'interno dell'edificio comincia a sgretolare una delle lastre di granito, che sarà completamente triturrata nel giro di un anno. In tal modo, ad ogni passaggio, il prigioniero ha la misura degli anni trascorsi dal numero delle lastre mancanti. In tal modo, questo meccanismo complesso rappresenta letteralmente l'erosione e la cancellazione del tempo: esso celebra il trionfo del tempo e supporta la sua persistenza. Sul lato destro dell'edificio, la natura del tempo può essere vista, esperita e sentita (Hejduk 1989). In questo caso, la facciata è abbastanza semplice e la maschera comunica attraverso la cavità (o buco) impressa nel volume dell'edificio con lo stampo di una casa/casa. Deleuze e Guattari ci danno una versione più raffinata e inquietante di quella di Jakobson, riportata da Gigetta Tamaro, della facciata come mezzo di comunicazione: Avevamo incontrato due assi, assi di significanza e asse di soggettivazione. Erano due semiotiche molto diverse o anche due strati. Ma la significanza è inseparabile da un muro bianco su cui iscrive i suoi segni e le sue ridondanze. E la soggettivazione è inseparabile da un buco nero in cui insedia la sua coscienza, la sua passione, le sue ridondanze. Poiché ci sono

soltanto semiotiche miste e poiché gli strati vanno almeno a due a due, non deve sorprendere il montaggio di un dispositivo molto particolare al loro incrocio. Eppure, com'è strano un viso: *sistema muro bianco-buco nero* (Deleuze e Guattari, 1980).

Fig. 5 –The Garden of the Angels. Prison



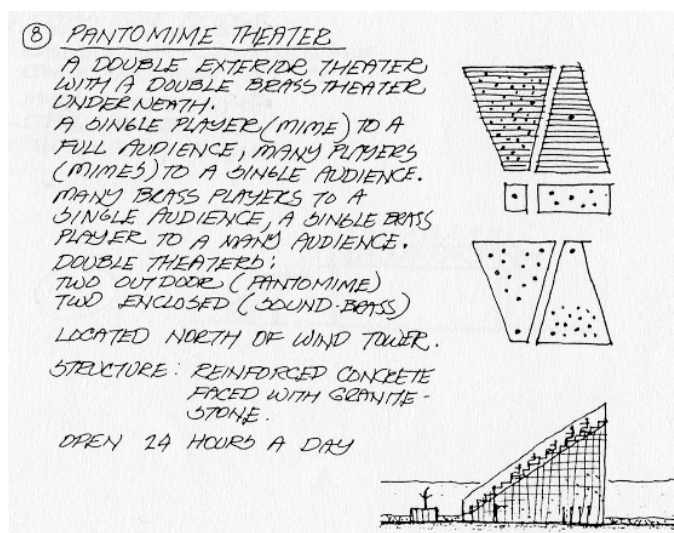
Fonte: Hejduk (1989)

Questo dispositivo, la “viseità” (*facialità*), lavora come una macchina astratta secondo la quale le possibilità di scelta, di cui parla Jakobson, sono predeterminate dal dispositivo stesso. Sia che si tratti della comunicazione impersonale della significanza (il linguaggio comune, lo “schermo bianco”), sia che si tratti della comunicazione soggettiva (la coscienza e le passioni, il “buco nero”), i volti delimitano un campo che neutralizza in anticipo le espressioni e le connessioni ribelli alle significazioni conformi. Il viso, insomma, è un’organizzazione potente, che esclude le semiotiche polivoche e multi-dimensionali, ma, soprattutto, esclude la corporeità: La polivocità passa per i corpi, i loro volumi, le loro cavità interne, le loro connessioni e coordinate esterne variabili (territorialità). Le pitture, i tatuaggi, i segni sulla pelle spono la multidimensionalità dei corpi. Perfino le maschere assicurano l’appartenenza della testa al corpo, anziché separare dal corpo un viso (Deleuze e Guattari, 1980). All’interno del “buco nero” a forma di casa, Hejduk pone, gli uni di fronte agli altri, uomini e animali (Derrida, 2008). Egli struttura organizzazioni e programmi, i cui codici incontrano e si meticciano con la corporeità, l’animalità e la vegetalità. Anche il profumo di mandorla generato dal fruscio delle ali dell’angelo ha una provenienza straniera, che sfugge all’orizzonte dispotico e autoritario del “viso”: nella Bibbia il mandorlo, a causa dell’assonanza fra *shaked* (mandorlo) e *shakad* (vegliare), è



un'immagine simbolica della vigilia, dell'attesa dell'evento liberatorio e salvifico. Tra le 28 maschere di Berlino, pensate da Hejduk intorno al 1981, sono compresi tre teatri: nr. 8 Pantomime Theater, nr. 9 Reading Theater, nr. 10 Public Theater. Tutti e tre mettono in gioco i meccanismi della comunicazione che, a diversi livelli, si sviluppano nella finzione scenica. Si tratta di dispositivi polivoci e multidimensionali in cui le convenzioni della cultura e del linguaggio sono soggette a programmi di straniamento e *détournement*. Nel nr. 8 Pantomime Theater (Fig. 6), il campo è quello della rappresentazione muta, in cui l'azione è affidata al gesto, al movimento del corpo e a quella strana espressione che assume il volto quando comunica senza le parole.

**Fig. 6 – Pantomime Theater**



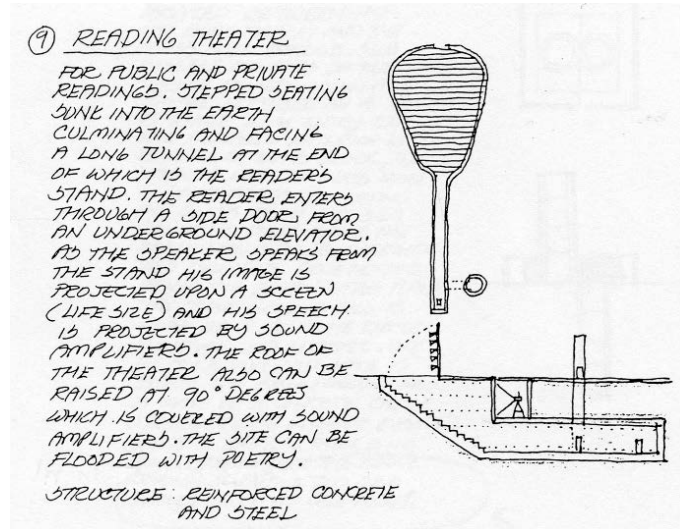
Fonte: Hejduk (1985)

Nel nr. 9 Reading Theater (Fig. 7, 8), la comunicazione è differita e mediata dall'artificio architettato dalla maschera. In questo teatro ipogeo, che può essere pubblico o privato, il lettore è collocato in fondo ad un tunnel che lo distanzia dal pubblico. Gli spettatori ne possono vedere solo l'immagine proiettata su uno schermo o sentire la voce diffusa con gli altoparlanti. Hejduk aggiunge: il luogo può essere inondato di poesia.

Nel nr. 10 Public Theater (Fig. 9), vengono offerti tutti i livelli della mediazione, che la maschera interpone tra gli individui e la realtà. Gli spettatori siedono davanti ad uno schermo bianco, sul quale vengono proiettate delle immagini in movimento, dopodiché lo schermo scorre verso l'altro e "svela" il palcoscenico con gli attori, sostenuto da un martinetto idraulico. Infine, il palco si abbassa e "svela" il mondo reale dietro di lui. Ma non è finita. Sotto la gradinata del teatro trovano posto altri due piccoli teatri: un teatro delle marionette ed uno dei burattini. Le schiene del burattinaio e del marionettista sono

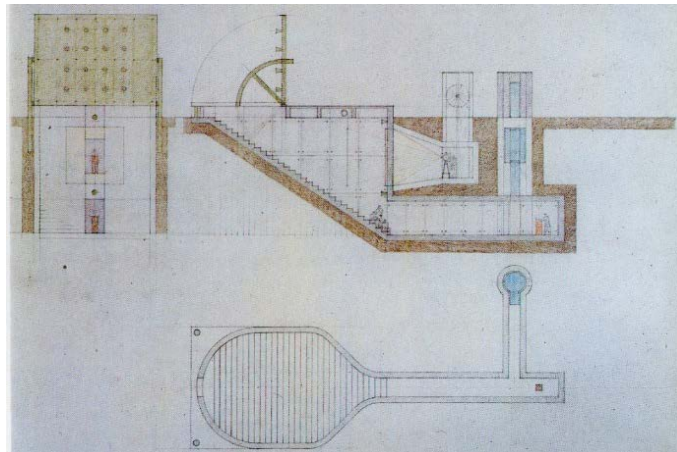
visibili dall'esterno del teatro, dove trova posto anche una marionetta a grandezza d'uomo, appesa ad un telaio di legno.

**Fig. 7 – Reading Theater**



Fonte: Hejduk (1985)

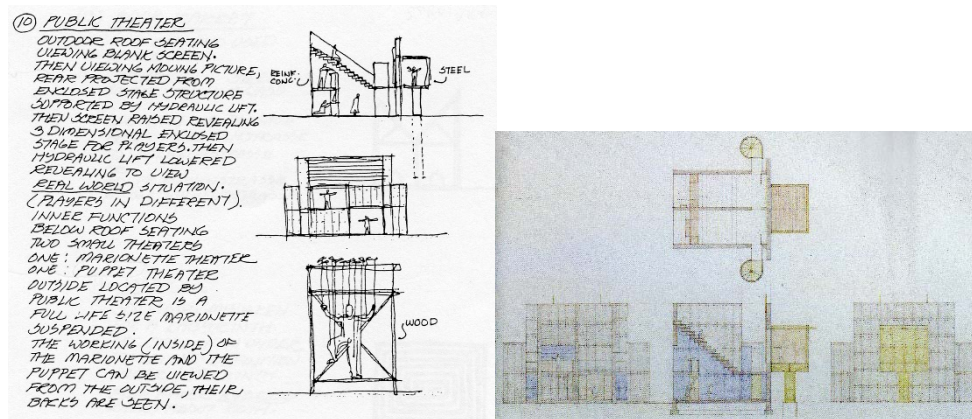
**Fig. 8 –Reading Theater**



Fonte: Hejduk (1985)



Fig. 9 – Public Theater



Fonte: Hejduk (1985)

Hejduk utilizza la doppia definizione “Mask/Masque”. Mask deve essere inteso come l’oggetto in sé e può essere tradotto con “maschera”, Masque riguarda l’interazione tra soggetto ed oggetto, in cui si articola il gioco delle maschere e può essere tradotto con “mascherata”. A sentire Michael Hays, le architetture di Hejduk sono una macchina per la costruzione del soggetto. Le maschere, a partire dall’immagine-schermo costituito dal muro delle Wall House, sono tutti dispositivi dell’immaginario simbolico necessari alla nostra esistenza culturale e sociale. Egli riprende lo schema lacaniano del “doppio sguardo”, secondo il quale l’identità dell’individuo si costruisce nel rapporto con l’Altro, l’oggetto *das Ding*, la cosa, la madre dei primi mesi di vita del bambino, il Dio metafisico, l’invisibile, che ricambia lo sguardo del soggetto. Il piano di mediazione sul quale si incontrano gli sguardi e che Lacan chiama “immagine-schermo” o “maschera” costituisce la struttura del sistema simbolico, con cui definiamo la nostra identità a partire dall’incontro con l’Altro. Per ricostruire tale soggettività impersonale e sociale è necessario dismettere le vecchie maschere prefabbricate e negoziare daccapo significati ed esperienze: scorgere per un istante il volto della Medusa senza la protezione dello scudo di Atena. A differenza delle maschere tradizionali, che esprimono caratteri certi e solidificati nel tempo, e del volto, su cui si cristallizzano le ridondanze e all’interno dei cui limiti sono confinate le possibilità di espressione convenzionali, le maschere di Hejduk tradiscono il travaglio e la complessità, da cui ha origine la costruzione dell’identità e specialmente la natura duplice di questa costruzione, strutturata sulla *coincidentia oppositorum* di soggetto e oggetto, individuale e collettivo, visibile e invisibile (giorno e notte, maschio e femmina, adulto e bambino, opaco e trasparente, sparso e denso, piatto e profondo, Gide e Proust, sono solo alcune delle coppie su cui Hejduk costruisce la propria interpretazione del mondo). Quello del doppio, della doppia interpretazione, del due e degli opposti è uno dei temi fondamentali della poetica di Hejduk, e si articola a tutti i livelli, fin dall’incontro rivelatore con il lato oscuro di villa La Roche di Le Corbusier, a Parigi nel 1972: «Villa La Roche è una casa doppia [...]. L’altra metà di questa casa gemellare, la casa dove vivono i custodi, è parte

dell'intero, è la casa normale» (Hejduk, 1985, p. 126). Da una parte la casa “normale”, dall'altra la casa in cui si manifestano fenomeni inquietanti e paranormali, descritti approfonditamente in una lunga intervista a Don Wall in *Mask of Medusa* e che vale una delle più “strane” interpretazioni di un'opera di Le Corbusier. In sostanza, la villa è riconosciuta come un luogo per la celebrazione di riti esoterici e messe nere, che pare non fossero infrequenti nella Parigi della fine degli anni '20 ed Hejduk vi legge tutta una serie di “sostituzioni” che trasformano il balcone della scala che si affaccia nell'atrio in un pulpito, il tavolo di marmo nero del soggiorno in altare, la biblioteca nel coro, le pietre del giardino sotto il soggiorno in pietre tombali. Un architetto indiano, gli racconta la strana storia di cosa renda grande un'architettura: «Ci sono due persone in barca, che guardano il mare calmo. Giusto al crepuscolo, la quiete dell'oceano si rompe e compare la pinna di uno squalo. Forse per due secondi. Poi la pinna si reimmerge. Entrambi gli uomini rimangono terrorizzati» (Hejduk, 1985, p. 126). I testi, le poesie e i progetti di Hejduk sono pieni di riferimenti al due e al doppio. Qui mi limiterò ad alcuni esempi tratti dalle maschere. La maschera nr. 12 *Silo Passage* è costituita da due cilindri identici in cemento armato, circondati da un recinto in blocchi di vetro. Uno sale verso il cielo, l'altro penetra nella terra, «I due cerchi dei silos si toccano in un punto» (Hejduk, 1985, p. 126).

Nella maschera nr. 18 *Public Facility*, le due parti sono connesse per la sezione e le due coperture si compongono per opposizione come nella *Day-Night House*. Ma già la prima maschera pensata da Hejduk, la *New England Masque*, costituisce una coppia gemellare, fino all'esplicitazione del tema simbolico nelle maschere di *Vladivostok nr. 77 House Of The Twins and their Mother's House* (Fig. 10) e nel suo raddoppiamento nr. 45 *House Of The Quadruplets*: «Vi è uno che gioca / E vi è un altro che sa / l'uno mi vede che gioco / e l'altro mi vede che vedo» (Hejduk, 1985, p. 126).

Lo stesso concetto di “autenticità” che sta alla base dell'intenzione programmatica delle maschere contiene la possibilità di una “doppia interpretazione”: L'interesse sostanziale e il significato del “fantastico” in poesia si fonda sulla sicurezza che tutto quanto accade nel mondo, e soprattutto nella vita dell'uomo, dipende, oltre che dalle sue cause evidenti e tangibili, anche da un'altra causalità, più profonda e universale ma tutta via meno palese. Ed è questa la caratteristica che distingue l'“autenticamente” fantastico; esso non deve mai presentarsi, per così dire, in forma “scoperta”. Le sue manifestazioni non devono imporre la fede nel senso mistico degli avvenimenti umani, ma piuttosto accennare, “alludere” ad esso. Nell'autenticamente fantastico rimane sempre una possibilità formale, esteriore, di una spiegazione semplice, basata sui rapporti normali e abituali tra i fenomeni. «Tutti i singoli particolari devono avere un carattere familiare e solo la connessione del tutto deve accennare a una causalità di altro tipo» (Slov'ev, 1928, in Torodov, 1968, 2003, p. 332).

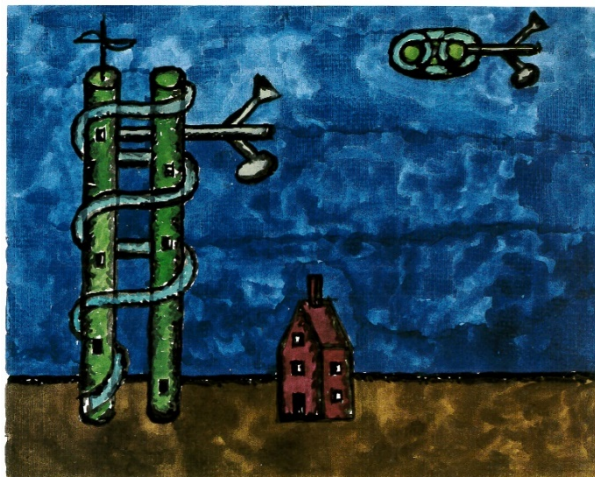
A differenza delle favole, che si sviluppano in ambiti semantici ristretti, costanti e parzialmente codificati, i racconti di Hejduk possiedono l'incertezza e l'ambiguità del mito. Il singolo individuo è coinvolto in una mascherata, in cui è costretto a rivivere l'esperienza del gioco, della rappresentazione teatrale e del rito religioso.

Secondo Hans Blumenberg, «Il fascino del mito consiste appunto nel fatto che era sufficiente viverlo come un gioco, come una rappresentazione teatrale alla quale credere solo momentaneamente, sicché non divenne mai norma, oggetto di una professione di fede» (Blumenberg, 2002, p. 52).

Per Blumenberg, i caratteri di questa sorta di “favola originaria” sono la complicatezza (*Umständlichkeit*), la digressione (*Umwegigkeit*) e la ripetizione (*Wiederholung*), tutti

caratteri che ben si addicono all'architettura delle maschere, insieme a quel "poetico" e "metaforico" che, secondo Cassirer (1942), prevalgono negli stadi primitivi della cultura umana.

**Fig. 10 – House of the Twins and their Mother's House**



Fonte: Hejduk (1989)

Per quanto non sia questa la sede per addentrarci nel territorio dei diversi significati del simbolo dei gemelli e delle diverse interpretazioni, psicoanalitiche e metafisiche del lavoro di Hejduk, ciò che ci interessa è sottolineare come la vocazione rappresentativa dell'architettura debba essere rigenerata a partire dalla potenza dei miti.

E come l'architettura delle maschere affronti il problema della cittadinanza attraverso un riconvenzionamento del linguaggio comunicativo, il quale non può che attingere agli archetipi universali sintetizzati nei simboli. L'imbarbarimento a cui è giunto l'individuo del XXI secolo non gli permette di accedere alla comprensione del significato dell'architettura, per cui l'utilizzo del simbolo permette di attivare nell'utente una partecipazione immediata ed inconscia. Di modo che, il riconoscimento non avviene logicamente, tramite le convenzioni di un linguaggio comune, ma inconsciamente, grazie ad un'architettura la cui efficacia monumentale passa per l'utilizzo di simboli universali: i solidi primari, il labirinto, lo specchio, il riferimento antropomorfo e zoomorfo delle facciate, la coppia gemellare, e di tecniche di straniamento, in cui l'espressività e la poesia prevalgono sul discorso. Ciò si spera, in attesa di tempi migliori, o comunque in attesa che la rieducazione iniziata dalle maschere faccia il suo corso. Non è un caso che numerosi miti della fondazione delle città riguardi coppie gemellari, dalla fondazione di Roma alla nascita di Tebe, che ci racconta di due gemelli, Anfione e Zeto, agli antipodi per carattere e indole, ma che trovano la forza di riscattare il loro destino nell'unione delle loro arti, un guerriero e un musicista cantore di storie e di leggende. Spesso il simbolo dei gemelli è rappresentato come Uroboro, ossia il

serpente chiuso in un cerchio che si morde la coda, dal quale emergono forze uguali e contrarie. Hejduk ne disegna uno (Fig. 11).

**Fig. 11– Release**



Fonte: Hejduk (1989)

### **3. Conclusioni. Dis-unità (disgiunzione) architettura – urbanistica**

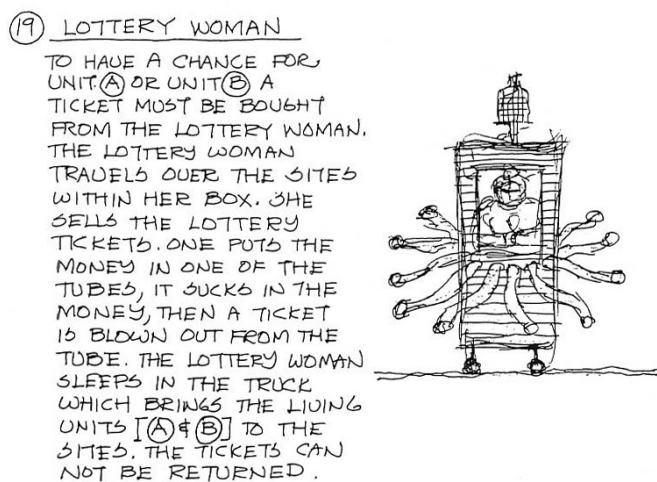
La Masque, la maschera di Berlino nr. 15, racchiude in sè la complessità della città, contiene le abitazioni, l'edificio pubblico e addirittura un binario con un carrello a leva da azionare individualmente o in coppia. Nella nr. 2 the Cultural Center, la banda musicale è dislocata all'interno dell'edificio e viene spinta verso la piazza su dei binari, come nei *theatrum mundi*, nella forma che assumono nel diciannovesimo secolo, quando il termine indica un "teatro nel teatro", in cui le figure di latta e di cartone vengono spinte sulla scena su delle guide. Nella nr. 9 the Building of Time, l'edificio principale della piazza ospita gli ingranaggi di un macchinario, che espelle i fumi dalla ciminiera di una fabbrica. Le maschere di Hejduk incorporano e fanno propri i movimenti e i rumori della città, con il suono degli ingranaggi che le azionano, alla stregua dei meccanismi delle scene mobili di Inigo Jones: gli ascensori idraulici, che sorreggono i palchi dei teatri, i dispositivi audio e video, ma anche la copertura del Reading Theater e il suo tetto apribile con una rotazione di 90°, il movimento della capriata della nr. 2 Watch Tower, lo scorrimento verso l'altro della parte superiore della nr. 21 Caretakers House per consentire un maggior campo visivo al custode delle maschere, la rappresentazione del passare tempo con lo scorrimento della placca metallica lungo la nr. 4 Clock Tower. Ma anche il movimento dei quattro lucernari a imbuto in acciaio smaltato di bianco, che illuminano le celle del nr. 23 Neighborhood Physician o il risucchio e il soffio dei tubi ad aria compressa della nr. 19 Lottery Woman (Fig. 12).

Le architetture di Hejduk non sono molto interessate ad un rapporto costruttivo e collaborativo con la morfologia urbana. Le regole insediative con le quali, tramite il

sorteggio, venivano assegnati i lotti agricoli ai centurioni romani, vengono sostituite dal responso della Lottery Woman. Essa girovaga sulle sue quattro ruote in cerca di acquirenti dei biglietti della lotteria, con i quali si può vincere un posto in un'abitazione.

Le nr. 26 Units A & B (housing) (Fig. 13) sono abitazioni individuali e mobili, trainate da mezzi pubblici:

**Fig. 12 – Lottery Woman**



Fonte: Hejduk (1985)

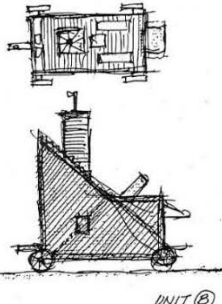
«Queste unità saranno assegnate (per sorteggio) a quegli individui che non posseggono un'automobile. La differenza fondamentale tra una normale roulotte (che è pensata per essere trainata da un'auto privata) e le unità A & B è che queste sono trainate con mezzi pubblici. Queste non devono essere collocate nelle aree che normalmente sono loro proprie (ad es. aree di campeggio), ma devono essere integrate nel tessuto della città. E sono concepite per arrivare ovunque in qualsiasi momento» (Hejduk, 1985, pp. 148-149).

Le unità prendono posto in quelli che Bauman distingue dai non-luoghi e, riprendendo Kociatkiewicz e Kostera, definisce come “spazi vuoti”, in quanto vuoti di “significato”. Luoghi ai quali non viene attribuito nessun significato. Non hanno bisogno di essere divisi fisicamente da staccionate o barriere. Non sono luoghi proibiti, ma spazi vuoti, inaccessibili a causa della loro invisibilità. Se il dare senso alle cose è un'opera di modellamento, di comprensione, di reindirizzamento della sorpresa e di creazione di significato, la nostra esperienza degli spazi vuoti non la contempla (Kociatkiewicz e Kostera, 1999).

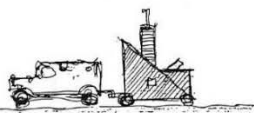
A ben vedere, la ritirata comunitaria inscenata dalle maschere rappresenta un altro indizio di quella che Hejduk chiama “architettura del pessimismo”, che può essere riassunta nella rinuncia dello Stato a tutti gli strumenti inerenti il suo ruolo di principale dispensatore di certezze e di sicurezza per i suoi cittadini. E per tale via, si compie la disgiunzione tra architettura e urbanistica.

Fig. 13- Units A & B

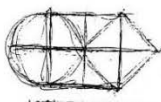
(24) CONTINUED....  
 TWO TYPES WILL BE BUILT  
 UNIT (A) AND UNIT (B)  
 THESE UNITS ARE ON WHEELS  
 AND CAN BE MOVED FROM  
 PLACE TO PLACE. A CITY  
 TRANSPORT TRUCK IS ABLE  
 TO MOVE THESE UNIT TYPES  
 TO VACANT SPACE. THEY  
 WOULD BE EQUIPPED TO TIE  
 INTO A SERVICE GRID OR  
 COULD EVEN BE THOUGHT TO  
 BE SELF-SUFFICIENT.....  
 MOBIL DISPOSAL SYSTEMS  
 ETC.... THERE IS THE  
 POSSIBILITY THAT THE WHEELS  
 CAN BE REMOVED AND IN  
 EXTREME CASES THE UNITS  
 CAN BE SET INTO FIXED  
 FOUNDATIONS. THE UNITS  
 CAN BE ARRANGED INTO  
 CONFIGURATIONS IF DESIRED  
 THEY CAN BE CONNECTED.  
 THEY ALSO ARE (AS TYPE  
 (A) & (B) IN BETWEEN)  
 THE MOBILE VEHICLE AND  
 THE FIXED UNIT. A MOBILE  
 HOUSE IN EFFECT (BUT NOT  
 QUITE).  
 THESE UNITS WILL BE AWARDED  
 (BY LOTTERY) TO THOSE  
 INDIVIDUALS WHO DO NOT  
 OWN AUTOMOBILES OR THOSE  
 WHO DO NOT WISH TO OWN  
 AUTOMOBILES. THE PER-  
 DIFFERENCE BETWEEN  
 THE NORMAL TRAILER TYPE  
 MOBILE HOME (WHICH IS  
 CONCEIVED TO BE MOVED  
 BY A PRIVATE AUTO) AND  
 TYPE (A) & (B) IS THAT THESE  
 TYPES WILL BE MOVED BY  
 A PUBLIC CONVEYANCE.  
 THEY ARE NOT TO BE PLACED  
 IN THEIR OWN AREA  
 (I.E. TRAILER CAMPS) THEY  
 ARE TO BE PLACED AS INTEGRAL  
 WITHIN THE CITY FABRIC..  
 THEY CAN BE CONCEIVED  
 OF ARRIVING AT ANYWHERE,  
 AT ANY PLACE, AT ANY TIME.  
 THE INHABITANTS OF  
 TYPES (A) & (B) WILL BE  
 CHOSEN BY LOTTERY



UNIT (B)



STRUCTURE: STEEL FRAME  
 WOOD FLEED  
 OR METAL FLEED



LOTTERY TICKET

THE INHABITANT CAN SIT  
 ON HIS ROOF.

THE INHABITANT CAN  
 MOVE.

NUMBER OF UNITS (A) & (B)  
 ON SITE CHANGED FROM  
 0 TO ANY NUMBER SITES  
 ARE ABLE TO HOLD.

IT IS ASSUMED THAT CARDS WILL BE REMOVED AND PLACED ELSEWHERE

Fonte: Hejduk (1985)

Non è più velleitario solo pensare alla costruzione di un'intera città come opera d'arte, compiuta e definita all'interno di un disegno organico, come spiegano molto bene Aldo



Rossi e Giorgio Grassi nella relazione per il quartiere San Rocco a Monza, ma lo è anche pensare alla costruzione di una sola parte. Le 11 scene urbane di Hejduk per le maschere di Riga (Figg. 1, 3, 5) inquadrano una porzione di città che non permette alcuna lettura organica di un tessuto. E le sue assonometrie assomigliano poco anche all'organicità delle viste prospettiche delle scene urbane rinascimentali. Esse sono funzionali a contestualizzare il sito in cui si svolgerà il rito dal punto di vista dell'atmosfera del luogo e del carattere degli edifici. Le rappresentazioni urbane (*masque*) di Hejduk predispongono oggetti, frammenti e pezzi di architettura in funzione di una sorta di narrazione teatrale primordiale. Esse sciolgono le relazioni binarie e gerarchiche (contenitore-contenuto, elemento semplice-elemento composito, significante-significante) in una pluralità di relazioni associative e analogiche, in cui la corporeità e l'esperienza affettiva riscattano l'autorità e il riduzionismo della significanza. L'architettura delle maschere assume su di sé tutto il peso dell'investimento semantico. A lei spetta il compito dei predicatori delle chiese santificate di portare il *verbum* in un mondo di individui spaventati e fragili. Solo che la rappresentazione che Hejduk voleva dare degli Stati Uniti più di trent'anni fa. «Ciò che Rossi cattura è il carattere autentico dell'Italia. E quello che Rossi ha colto dell'Italia, io l'ho voluto cogliere per l'America, specialmente per la costa orientale» (Hejduk, 1985), ha assunto oggi una valenza attuale ed universale, riconsegnando all'architettura il suo ruolo profetico e, speriamolo, epifanico.

#### Riferimenti bibliografici

- Amistadi L, Clemente I. (2015), "John Hejduk", *Soundings, Journal for Theory and Architectural Openness*, a. 0, n. 1. Aion, Firenze.
- Bauman Z. (2000), *Modernità Liquida*. Laterza, Bari.
- Blumenberg H. (1971), "Wirklichkeitsbegriff und Wirkungspotential des Mythos", in M. Fuhrmann (a cura di), *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption. Poetik und Hermeneutik*, vol. IV, Fink, München; trad. it. (2002), *Il futuro del mito*. Medusa, Milano.
- Calvino I. (1972), *Le città invisibili*. Einaudi, Torino.
- Cassirer E. (1942), "Sprache und Kunst", lezione tenuta presso la Cornell University; trad. it. (1981), "Linguaggio e arte II", *Simbolo, mito e cultura*. Laterza, Roma-Bari.
- Deleuze G., Guattari F. (1980), *Mille Plateaux*. Minuit, Paris; trad. it. (1987), *Millepiani, Capitalismo e schizofrenia*. Istituto dell'Enciclopedia, Roma.
- Derrida J. (2008), *Séminaire. La bête et le souverain, Volume I (2001-2002)*. Éditions Galilée, Paris; trad. it. (2009), *La Bestia e il Sovrano, Seminari*, Jaca Book, Milano.
- Grassi G. (2000), intervento al convegno "Architektur zwischen Individualismus und Konvention". *Scritti scelti 1965-1999*. Angeli, Milano.
- Hays M. (2009), "Encounter", in *Architecture's Desire*. MIT, Cambridge; trad. it. (2015), "Incontro", in L. Amistadi, I. Clemente (a cura di), *John Hejduk*, Op. cit.
- Hejduk J. (1985), *Mask of Medusa*. Rizzoli, New York.
- Hejduk J. (1989), *Vladivostok*. Rizzoli, New York.
- Hejduk J. (1993), *Soundings*. Rizzoli, New York.
- Jakobson R. (1966), *Saggi di linguistica generale*. Il Polifilo, Milano.
- Kociatkiewicz J., Kostera M. (1999), "The Anthropology of Empty Spaces". *Qualitative Sociology*, vol. 22, n. 1, pp. 37-50.
- Sennett R. (1974), *Il declino dell'uomo pubblico. La società intimista*. Bompiani, Milano.

- Sennett R. (1982), *La Transparence du pouvoir aux Etats-Unis*, Fayard, Paris.
- Slov'ev V. (1928), cit. in Todorov T. (a cura di), *Théorie de la littérature*. Seuil, Parigi;  
trad. it. (1968, 2003), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*.  
Einaudi, Torino.
- Tamaro G. (1993), "Facciata", in Semerani L. (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle  
voci più utili all'architetto moderno*. Celi, Faenza.

**Lamberto Amistadi**

Dipartimento di Architettura, Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Via Cavalcavia, 61 – I-47521 Cesena (Italy)

Tel.: +39-3494302156; email: lamberto.amistadi@unibo.it

