
LETTURA RAZIONALE DELL'OGGETTO E TENACIA DEI LINGUAGGI CONSOLIDATI

Paolo Galli

Questa indagine può apparire contorta perché cerca di porre il pensare lo spazio architettonico come una questione non predeterminata dalla rappresentazione. Poche cose sono conosciute, ciò che è conosciuto lo è approssimativamente, ciò che è posseduto lo è precariamente.

Sembra che il costruire dell'architetto possa rappresentare una metafora della conoscenza.

L'uso metaforico della parola spazio conduce facilmente da realtà fisiche a realtà mentali. Da un lato il tempo nel ricordo si comprime nei mille alveoli dello spazio, dall'altro lato il tempo è evocato nelle immagini spaziali immaginando di percorrerle o di percepirlle in successione. È solo per semplicità che parlando di una qualunque sorta di spazio la separiamo dalle altre. Continuamente le une e le altre tendono a confluire in una certa organizzazione globale. Tutto il reale si adatta ad infinite conseguenze. Dalla maniera in cui l'uomo si definisce in rapporto a quello che conosce si determinano tutte le qualità dello spazio. In quello che può conoscere l'uomo distingue il proprio corpo, la propria anima e tutto il resto che non appare mai come un quadro omogeneo di forme e di significati. Non sapere che cosa collega da una parte lo spazio in sé e dall'altra quello che è per il soggetto non è sufficiente per affermare che lo spazio qualunque cosa sia non esiste se non nella maniera in cui lo occupo e lo percepisco con i sensi. Occorre guardare a tutto in maniera nuova con un atto difficile di superamento delle conoscenze acquisite.

Guardare in questo modo è come ascoltare e conferire un ordine alle cose ascoltate. Ora ci si interroga sul dove e sul come, cercando di definire le condizioni stesse delle possibilità di questo tipo di esperienza.

Per questo non è necessaria una lunga ricerca, è sufficiente l'intuizione repentina di una realtà sconosciuta e nondimeno familiare. Dob-

biamo ammettere che è solo guardando indietro alle strade percorse, ai tentativi agli errori fatti che abbiamo il ricordo di questo tipo di esperienze. Forse non siamo più in grado di esperire in forma pura come mi è sembrato talvolta accadere.

Resta la certezza che qualcosa in noi nel passato è realmente accaduto, ci ha sopraggiunto e ha prodotto dei cambiamenti nei nostri rapporti con le cose del mondo.

A distanza di molti anni è ancora vivo il ricordo di un'estate: una piccola vallata fiorita ronzante d'insetti. C'era una specie di corrispondenza fra me e le cose, una specie d'intimità assolutamente naturale, come se le cose, con un loro potere generante si compenetrassero con un mondo di cui facevo parte per un inspiegabile stato di grazia.

Una sensazione di fusione in cui era impossibile separare se stessi da tutto il resto. Uno spazio fatto di una materia densa avvolgeva tutto negando i confini fra le cose. Sembrava impossibile partire per le vacanze e separarsi da tutto quello che mi era così familiare e nello stesso tempo indescrivibile. Come se una parte di me, di uno spazio molto intimo di me facesse parte delle erbe, degli alberi intorno. Il ricordo dell'adesione completa a questo spazio naturale è unito al desiderio di esserne il custode, e lo scopritore e responsabile allo stesso tempo; è confrontabile alla sensazione altrettanto singolare provata di fronte a certe costruzioni, imponenti, magnifiche, fatte di pietre dorate, animate come da un mormorio sommo che sembrava emanare dalle pietre stesse: da lì colava come miele dall'alveare nello spazio circostante abitato da me. Opere di ingegni eccelsi e rari, ma io diventavo l'abitante e il costruttore insieme, tanto era coinvolgente questa immagine.

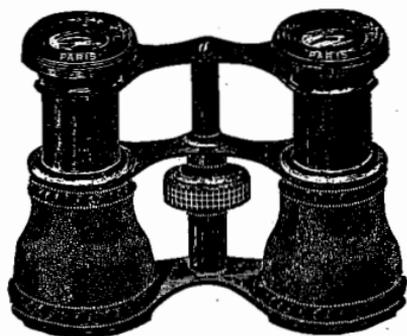
Convinto che fare esperienza dello spazio sia altra cosa dal procurarsi nozioni sullo spazio, muovo da questi pochi elementi forse eccessivamente descritti, forse molto lontani, ma molto familiari, per fare queste riflessioni:

ogni volta che una situazione mostra un certo scarto dallo sguardo quotidiano insensibile al mondo che ci circonda, ogni volta che questi scarti fanno presagire in un certo senso un mondo di rapporti distinto dal mondo puramente pratico, avvertiamo più o meno chiaramente la possibilità di ampliare questo campo d'eccezione, e abbiamo l'impressione di cogliere un frammento di una sostanza mobile e vivente che è forse suscettibile di sviluppo e di coltura.

La prima raccolta di questi elementi così riconoscibili così diversi da quelli dell'uso insensibile del mondo comincia con l'esperienza di un distacco inevitabile, oltre che dalle persone, dalle cose che ci circondano. Resta la sensazione che questo legame con le cose e con lo spazio non si possa mai risolvere e che si resti in un continuo ascolto, un corrispondere a quanto questo legame chiama. Pensate a un grande albero scosso dal vento. Dapprima è colto come un essere vero, sentito come un essere senza confini. Cercare di definirlo è come rinunciare a una parte di sé molto intima. Qualcosa come di uno spazio interiore sembra continuare fra i rami agitati fuori di noi. Definire è separarsi. Ogni separazione produce dolore. Ogni costruzione cerca di acquietare questo dolore. Cercare di stabilire un legame con il mondo esterno risponde a questa necessità. «Si tende a dare l'impressione di un sistema completo di rapporti reciproci fra le nostre idee, le nostre immagini da un lato, e i nostri mezzi di espressione dall'altro - sistema che corrisponderebbe in particolare alla creazione di uno stato emotivo dell'animo, questo è a grandi linee il problema della produzione dell'opera. Essa tende a darci il sentimento di un'illusione o l'illusione di un mondo (di un mondo in cui gli esseri e gli eventi se da un lato assomigliano a quelli di un mondo abituale, sono dall'altro in relazione intima con l'insieme della nostra sensibilità. Risognanti fra loro e accordati con noi»¹. Certo i legami con il mondo possono essere visti come il prodotto della nostra immaginazione. Produrre immagini è l'attività di ogni coscienza immaginante. All'imprevedibilità del mondo corrisponde una necessità creativa dell'essere. In questo atto che acquieta, mondo e cose trovano una loro continuità. Noi siamo capaci solo di ciò che ci piace.

È l'anima che riconosce l'immagine nella sua novità, essa ci esprime facendoci diventare ciò che essa esprime. «Occorre riconoscere all'anima una facoltà fondamentale non riconducibile né alla semplice percezione né all'attività logico-discorsiva dell'intelletto e non definibile né come semplicemente sensibile né razionale. Si tratta di una vera e propria attività dello spirito ma fondata non tanto su una logica astratta ma sulle regole dell'immaginazione»². Un'immagine di uno spazio può risvegliare immagini cancellate e al tempo stesso sanzionare l'imprevedibilità del pensiero. Rendere imprevedibile il pensiero vuol dire imparare ad essere liberi. Si può stabilire una certa vicinanza fra la creazione ed il pensiero. Come un lampo il pensiero collega tutte le cose in una sorta di intimità. In que-

sto modo si stacca dal passato e dalla realtà nella direzione dell'avvenire. Ci accorgiamo allora che il pensiero non è semplicemente un mezzo di comunicazione ma è un vero mondo che lo spirito deve porre tra sé e gli oggetti mediante il lavoro interno della sua energia.



Il progetto di un repertorio di forme suscettibili di dar conto dell'immaginazione creatrice, pone diversi problemi la cui soluzione può essere effettuata in due modi: o mediante la referenza al contesto — e questo implica una sintassi naturale —, oppure mediante la deflagrazione delle figure nei loro elementi costitutivi. Quest'ultima strada consiste nel riconoscere al di là delle figure visibili una visione categoriale del mondo naturale, la visione di una griglia costituita da un numero ridotto di categorie elementari della spazialità la cui combinatoria produce le figure che danno conto di un codice di espressione visuale. «La familiarità a contemplare grandezze naturali, quasi divinità incontestabili come il sole il cielo e il mare, ci crea l'abitudine di riportare ogni avvenimento, ogni essere, ogni espressione, alle più grandi alle più stabili cose visibili che educano a sentire senza sforzo e senza riflessione la vera proporzione della nostra natura, a trovare in noi il passaggio al nostro grado più elevato che è anche il più umano.

Ci accorgiamo allora che il nostro spirito scopre in quell'accordo alle condizioni naturali, proprio tutte le qualità, tutti gli attributi della conoscenza: chiarezza, profondità, vastità, misura»³.

Le costruzioni dello spirito sembrano ricordarci la formazione, l'ordine e la stabilità dell'universo: cercando questo ordine variamente lo costruiscono da sempre.

Ogni grande costruttore produce movendo dal luogo di questo unico tema. Questo luogo rimane inespreso; nessuna delle singole composizioni, nemmeno il loro insieme, dice tutto della necessità della formazione dell'ordine e della stabilità, ma questo e solo questo va dicendo da sempre. Questo luogo inteso come originario cela, in quanto sorgente dell'onda che sommuove, occulta l'essenza di ciò che sulle prime può apparire come un ritmo. Noi conosciamo il ritmo attraverso il nostro corpo.

Il nostro spazio interno è descritto dal movimento di espansione dell'aria nei polmoni, dal pulsare del sangue nelle vene. Attraverso il variare di questi ritmi si rivelano le passioni dell'anima. La quiete del corpo si accorda col ritmo del giorno e della notte.

Tutto questo permette l'accesso alla comprensione della forma dell'opera costruita ma non è la sostanza. L'opera è qualcosa di più.

Questo qualcosa di più non va pensato come un'aggiunta successiva alla costruzione dell'opera intesa come un mezzo per risolvere i problemi del vivere e dell'abitare, ma come una necessità originaria. Le opere dell'uomo si oppongono alla natura e al caso per utilizzarli o per subirne il potere. Ma che genere di rapporti si stabiliscono fra l'opera e il mondo? La costruzione conferisce alle cose della natura il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi. Dunque l'opera raccoglie in sé quelle vie e quei rapporti che delineano il corso dell'essere umano. Percorrere questa contrada vuol dire aprire delle vie, lasciare delle tracce. Ogni traccia aperta mantiene il pensiero in questo tipo di esperienza; qui ogni cosa acquista la sua ampiezza e il suo limite. Un principio di utilità spinge l'uomo a sottomettere tutte le cose del mondo, a renderle oggetti calcolabili e numerabili. Ma sempre tutto sfugge al suo controllo, apponiamo sempre nuovi limiti nuove frontiere da superare.

È una lotta perenne fra il mondo degli uomini e quello della natura. Nell'opera, la pietra tagliata e levigata sfugge a questa volontà di controllo e parla della sua pesantezza della sua dura lotta con il tempo e non del lavoro affannoso dell'architetto. Nella produzione dell'opera l'azione viene in contatto con l'indefinibile. L'azione richiede lunghe ricerche, attenzioni fra le più astratte, conoscenze molto precise, giunge ad adattarsi nell'operazione artistica a uno stato dell'essere del tutto irriducibile in sé ad una espressione finita, e non riferita ad alcun oggetto che la possa localizzare. Gli elementi a disposizione sono di numero limitato: la materia, la luce e le ombre, i volumi e i vuoti, il paesaggio, il cielo.

E così: da una parte l'indefinibile, dall'altra un'azione necessariamente finita su un numero di elementi finiti.

A Villa Adriana, nell'"Edificio sopra il Ninfeo" e nella "Peschiera" quasi duemila anni fa è stato fissato in una materia, quasi povera, l'indefinibile.

Per quanto si provi a descriverla, a fotografare, a misurare non si rappresenta che l'eco di un incanto che prende ancora chiunque.

Si può scoprire una conoscenza perfetta dei meccanismi della percezione e del desiderio. Quasi per caso si passa dal muoversi liberamente all'aperto fra gli alberi, allo stare in un luogo dello spirito. Il paesaggio lontano è presente in una quantità pari a quella esclusa dalle pareti. L'acqua è contenuta come sospesa in una tazza al livello del suolo, ma da questo è separata e inaccessibile. Il suolo sembra la continuazione della campagna circostante, invece riposa sopra il criptoportico fresco e ombroso. Lì lo spazio è percepito con le sensazioni del corpo e non con lo sguardo. Qui la luce incontra la materia.

Si può decomporre questa alchimia con grande precisione: n mq. d'acqua, n mq. di muro dorato, una porzione precisa di cielo e una porzione precisa di paesaggio bello ma non straordinario, eppure queste "cose" fra loro risuonano e sconvolgono anche il visitatore più distratto.

Dunque produrre oggetti essenzialmente umani, usare mezzi sensibili ma che non assomigliano a niente e non sono copia di altre cose.

Nell'opera, nei suoi ranghi più alti, la materia sensibile in cui è fatta non è presente come materiale d'opera. — Esporre un mondo dell'uomo e far essere presente la materia come parte della natura —. Il mistero è irretito in queste poche idee. Arte partecipa della vista, del tatto ma anche della ragione e del numero.

1. PAUL VALERY, *La caccia magica*, (trad. it.), Napoli, 1985, p. 53.

2. ERNST CASSIRER, *Filosofia delle forme simboliche*, (trad. it.), Firenze, 1966 III, p. 195.

3. PAUL VALERY, *op. cit.*, pp. 67-68.