

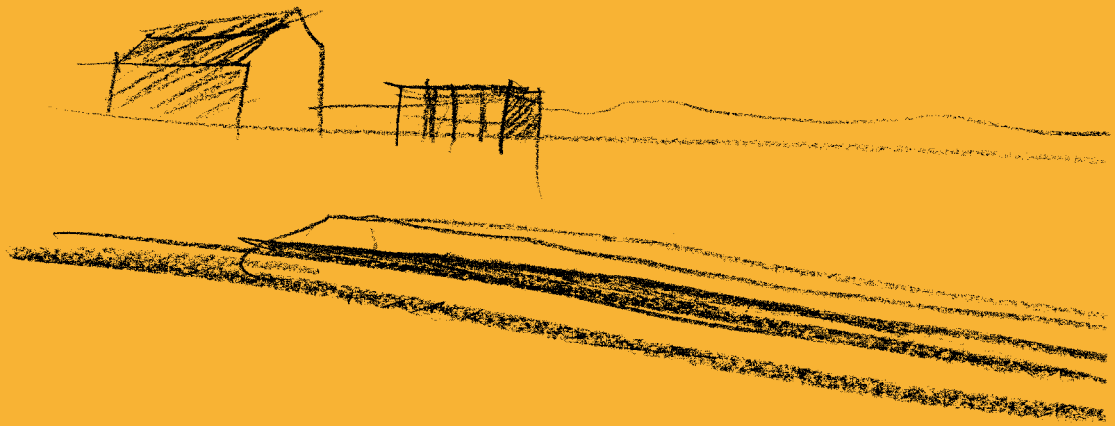
Identity

Fragments of an architectural discourse

Frammenti di un discorso architettonico

Identità

di/by Paolo Zermani



AVI D



Andrei Tarkovskij, *Nostalghia*, 1983

In *Nostalghia*, del 1983, Andreij Tarkovskij mostra i protagonisti (Gorciakov, un intellettuale russo alla ricerca delle tracce di un suo avo musicista e la giovane Eugenia, interprete che lo accompagna) in un Grand Tour a cercare nel tempo e nello spazio italiano la verità. Tarkovskij, si sa, quando visitava gli Uffizi, si limitava alle prime quattro sale, perché temeva di essere corrotto dalla pittura rinascimentale. Una preoccupazione quest'ultima non dissimile da quella di David Caspar Friedrich, il grande paesaggista tedesco che, nella sua inesausta ricerca dell'infinito, si rifiutò sempre di vedere l'Italia e i cieli blu della sua pittura. La visita di Gorciakov ed Eugenia nella Cappella della Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi è in tal senso emblematica. Giunti di fronte alla Cappella, che il regista russo ha ricostruito come una cripta arcaica, l'uomo si rifiuta di entrare: «Non voglio più niente solo per me», dice. «Sono stanco di queste bellezze eccessive». Eugenia, una giovane Domiziana Giordano, voluta dai riccioli d'oro come le Madonne rinascimentali italiane, entra da sola nella cripta. Tarkovskij non le mostra, e non mostra a noi, la Madonna del Parto, che resta avvolta dalla penombra mentre un gruppo di donne del popolo sta celebrando un rito mariano di devozione per la Madonna in legno posta a fianco dell'immagine pierfrancescana. Eugenia non capisce. Soltanto quando il rito popolare è terminato e compiuto e un volo di colombe si leva uscendo dal petto della statua in legno, disperdendosi tra le arcate della cripta, la luce delle candele si alza e consente di vedere la Madonna di Piero. La ragazza, troppo prossima al mito del maestro toscano per comprenderne la sostanza oltre l'immagine, continuerà a non capire. Gorciakov trova invece nell'incontro con Domenico, 'folle di Dio' emarginato dalla società, ai bordi della piscina d'acqua calda in cui si immergono ignari i turisti, la comprensione di ciò che, provocando la divaricazione tra spirito e materia, il Novecento ha precluso. La separazione restituisce una incompiutezza, rilevata proprio sul paesaggio italiano, fondo e matrice per un itinerario di rovine a cielo aperto o interiori. Il viaggio italiano appare necessario a Tarkovskij per fissare i contrasti e renderli prossimi alla fertilità. È questo il nostro presente. Paolo Zermani, *Oltre il muro di gomma*, Diabasis, 2010.

In the 1983 film *Nostalghia*, Andrei Tarkovsky shows the main actors (Gorchakov, a Russian intellectual looking for the trail of an ancestor of his, a musician, and the young Eugenia, an interpreter accompanying him) in a Grand Tour searching for truth in Italy's time and space. It is known that when Tarkovsky visited the Uffizi, he only toured the first four halls, since he feared being badly influenced by Renaissance paintings. This concern is not dissimilar from that of David Caspar Friedrich, the great German landscape painter who, in his inexhaustible search for the infinite, always refused viewing Italy and its blue skies in his paintings. Gorchakov and Eugenia's visit in the Cappella of Monterchi of the Madonna del Parto – The Pregnant Madonna – by Piero della Francesca, is in this sense emblematic. On arriving in front of the Cappella, which the Russian director has reconstructed as an archaic crypt, the man refused to enter: «I do not want anything any more only for me», he says. «I am tired of all these excessive beauties». Eugenia, a youthful Domiziana Giordano, adorned with golden locks like Italian Renaissance Madonnas, enters alone inside the crypt. Tarkovsky does not show her, nor does he show us, the Madonna del Parto, which is still shaded in a penumbra while a group of lay women are celebrating a Marian devotional rite before the wooden Madonna standing on the side of Piero della Francesca's painting. Eugenia is dumbfounded. It is only when the people's rite comes to an end that a flight of doves rises high above exiting from the bosom of the wooden statue, scattering among the crypt's arches, that the light of the candles increases in intensity and allows seeing Piero della Francesca's Madonna. The young lass, so close to the Tuscan master's myth to be able to comprehend the substance beyond the picture, still cannot understand. Gorchakov instead grasps in his encounter with Domenico, who is 'mad with God' and ostracised by society, at the edge of the hot water pool where oblivious tourists take a dip, all that which, by bringing about the gap between spirit and matter, the 20th century has blocked out. The separation pays back an incompleteness, which is exactly found on the Italian landscape, the basis and origin for an itinerary of ruins under open heavens or interiors. The Italian journey appears necessary to Tarkovsky so that he can establish contrasts and render them close to fertility. This is our present state. Paolo Zermani, *Oltre il muro di gomma*, Diabasis, 2010.



Roberto Rossellini, *Paisà*, 1946

Quando Francesco vuole ricostruire la chiesa della Porziuncola, abbandonata e ridotta a muri in rovina, va a cercare – secondo San Bonaventura – denaro e materiali.

Traduce così, nel suo atto concreto, il senso stesso dell'appartenenza al paesaggio, prossimo ai lebbrosari di Santa Maddalena e di San Salvatore.

Ma l'edificio, nella *Legenda Maior*, inizia a identificarsi nello spazio in cui deve collocarsi ancor prima di essere ricostruito e il materiale usato non è soltanto quello visibile agli occhi.

La coincidenza tra ordine dello spirito e ordine del paesaggio, dentro e fuori dal dominio di quella che chiamiamo cultura materiale, si palesa come carattere profondamente riconoscibile.

«Fu infatti per disposizione della divina Provvidenza, dalla quale il servo di Cristo si lasciava dirigere in tutto – scrive il biografo – che all'inizio dell'Ordine e prima di cominciare a predicare il Vangelo, egli restaurò tre chiese materiali. Ciò avveniva non solo perché egli apprendesse a risalire gradatamente dalle cose materiali e quelle spirituali, o dalle cose minori a quelle maggiori; ma anche perché nelle cose sensibili fosse prefigurato misteriosamente quanto in seguito avrebbe esteriormente compiuto».

Oggi, nel tempo della riproducibilità tecnica, l'architettura, messa alla prova dal dramma del paesaggio, pare non trovare il tempo per la ricostruzione, intesa come preparazione.

L'oblio della storia e l'insofferenza alla regola si manifestano altrettanto cinicamente dell'indifferenza al rilievo critico dello stato presente dei luoghi e all'accertamento della loro disperata resistenza.

L'acquiescenza ai modelli, diffusi serialmente attraverso i menù informatici, ha introdotto, come conseguenza, una progressiva liceità estetica, in forma di commercio, che coincide con l'annichilimento dell'etica disciplinare.

Eppure la pratica del progetto, anche quando l'edificio atteso è nuovo, essendo questo parte del più ampio corpo del paesaggio, non può che transitare attraverso la cruna, solo apparentemente materiale, della ricerca di misure vere.

Perché l'architettura è sempre ricostruzione.

Nel film *Paisà*, del 1946, all'inizio della ricostruzione italiana, Roberto Rossellini ci mostra la corsa dei protagonisti all'interno del Corridoio Mediceo, in fuga nella Firenze bombardata.

L'architettura vasariana tiene miracolosamente insieme i monumenti della città, da Ponte Vecchio alla Cupola, e la verità e trasmissibilità delle sue misure viene osservata tra le macerie, mentre le distruzioni hanno temporaneamente sovvertito le distanze delle cose.

Paolo Zermani, *Oltre il muro di gomma*, Diabasis, 2010.

When Francis wants to rebuild the Porziuncola church, abandoned as it was and reduced to a rubble of ruined walls, he goes to find – St Bonaventure says – money and materials.

He so translates, by means of a concrete act, the real sense of pertinence to the landscape, keeping close to the leper colonies of Santa Maddalena and of San Salvatore.

Yet the building, in the Legenda Maior, starts being identified within the space where it is going to be erected even before being built and the material used is not only that seen by human eyes.

The coincidence between spiritual order and landscape order, inside and outside the dominance of what they call material culture, reveals oneself as a profoundly recognisable character.

«It was actually by disposition of Divine Providence, by which Christ's servant let himself be directed in everything – his biographer writes – that when the Order was founded and before beginning to preach the Gospel, he restored three stone churches. This happened not only because he was learning to rise gradually from material things to spiritual ones, or from smaller ones to bigger ones; but also because in sensitive matters there was mysteriously prefigured what was later to be accomplished externally».

Nowadays, in these times of technical reproduction, architecture, put to the test by the landscape drama, seems not to find the time for reconstruction, taken as a preparation.

History's oblivion and intolerance towards the rule show themselves equally cynical of the indifference to the critical aspect of the present state of the places and the ascertainment of their desperate resistance.

Acquiescence to models, serially spread across it menus, has introduced, as a consequence, a progressive aesthetic lawfulness, in a business form, coinciding with the annihilation of regulatory ethics.

And yet the project's experience, even when the expected building is new, it forming part of the wider landscape mass, could not transit across the needle's eye, which is only apparently material, of the search for real measures. Because architecture always means reconstruction.

In the 1946 film Paisà, at the beginning of Italy's reconstruction, Roberto Rossellini shows us the race made by the protagonists inside the Medici Family Corridor, while escaping from the bombing of Florence.

Vasari's architecture miraculously keeps together the city's monuments, from Ponte Vecchio to the Cupola, and the truth and transmissibility of its measurements is observed among the rubble, while the destruction has temporarily subverted the distances of things.

Paolo Zermani, Oltre il muro di gomma, Diabasis, 2010.



Bernardo Bertolucci, *Prima della rivoluzione*, 1962

Nel film di Bernardo Bertolucci *Prima della rivoluzione* del 1962 Fabrizio e Gina visitano la Rocca di Fontanellato.

La mano di Fabrizio guida Gina nel buio del piccolo locale nel torrino a ovest sulla cinta muraria: «La camera ottica! È un gioco di specchi. È magica, ma è vera. Però è magica».

Sul bianco schermo orizzontale, un lenzuolo illuminato da un raggio di sole, compare l'immagine di Fabrizio, nel frattempo uscito sulla piazza sita nella facciata anteriore, oltre il fossato.

«Che bello, lo ruberei questo trucco che mi fa parlare con te quando non ci sei. Dov'è che sei?».

Attraverso un complesso effetto prismatico il sofisticato meccanismo, realizzato nell'Ottocento, anticipando il principio della telecamera, consente di trasportare le immagini oltre gli ostacoli che impedirebbero l'osservazione diretta, per ribaltare la realtà a distanza. Nel mistero della camera e delle sue rappresentazioni allegoriche può essere riassunta la sostanza architettonica che il ventesimo secolo ci ha trasmesso: la disperata necessità di un punto di vista da cui comprendere la vera distanza delle cose.

Possiamo forse costruire l'architettura raccogliendo le istanze di nuovi microcosmi, camere sottratte al tempo che si possono abitare come interni con vista, da cui osservare le mutazioni della scala?

Per Caspar David Friedrich si è parlato di scala dello spirito.

Anche *L'infinito* leopardiano ci tratteggia un paesaggio preciso, delimitato, in cui la siepe costituisce il rivelatore del proprio superamento.

Questo involuppo è molto prossimo all'idea di centro come nuovo inizio, in cui Leopardi evoca anche un positivo naufragio.

Camera con vista o gorgo?

Si guardi Pompei, nulla più di un'isola, di un tiepido centro, che galleggia in un nuovo magma.

Josif Brodskij, riferendosi alla *Mappa del nuovo mondo* di Walcott: «Noi perduti/Trovati solo/In opuscoli turistici/Dietro ardenti binocoli», ci ricorda che ogni uomo è un'isola.

Lo spazio architettonico apparirebbe ora interno, sempre più interno.

L'infinito di Friedrich è un infinito negato all'uomo.

La rappresentazione prospettica ha cercato per secoli di circoscrivere l'infinito nella costruzione meccanica del disegno.

Friedrich ha dichiarato lo stato di crisi.

Nella sua disperata ricerca egli ha voluto togliere progressivamente ogni oggetto dal proprio studio d'artista, affinché non interferisse con il paesaggio, soltanto filtrato dalla finestra.

Per noi non è sufficiente.

Possiamo solo cercare, nello spazio circoscritto di un ultimo orizzonte che muta in continuazione, un rapporto possibile, l'estremo raccordo, con la struttura delle cose, con ciò che del paesaggio è pronto a salvarsi, a riconoscersi quale misura.

Paolo Zermani, *Identità dell'architettura*, Vol. II, 2002.

In Bernardo Bertolucci's 1962 film *Before the revolution* Fabrizio and Gina visit Rocca di Fontanellato.

Fabrizio's hand leads Luisa in the dark of the small place in the tower to the west on the boundary wall: «The camera obscura! It is a game of mirrors. It is magical, but it is true. Yet it is magical».

On the white horizontal screen, consisting of a sheet illuminated by a ray of his, there appears the image of Fabrizio, who has meanwhile gone out on the square sited on the front facade, beyond the moat.

«How nice, I will steal his trick of making me talk to you when you are not here. Where can you be?».

Through a complicated prismatic effect the sophisticated mechanism, realised in the 19th century, anticipating the principle of the telecamera, allows a transportation of images beyond the obstacles hindering direct observation, to overturn reality from a distance. In the mystery of the camera and its allegorical representations the architectural substance which the 20th century has passed on to us could be summarised: the desperate need of a point of view from which to understand the real distance of things.

We can perhaps construct architecture by collecting the moments of new microcosms, rooms taken out of time which could be lived in as inner areas with a view, from where to observe scalar mutations?

Caspar David Friedrich speaks of a scale of the spirit.

Even Leopardi's *L'infinito* treats us with a precise bordered landscape, in which the hedge becomes the revealer of one's own overcoming.

This envelope resembles very much the idea of the centre as a new beginning, in which Leopardi also evokes a positive sinking.

A room with a view or with an eddy?

Look at Pompei, nothing more than an island, a lukewarm centre, floating in a new magma.

Josif Brodsky, referring to Walcott's Map of the new world: «We are lost/Only to be found/In tourist leaflets/Behind burning binoculars», reminds us that every man is an island.

The architectural space now appears to be internal, ever more internal.

Friedrich's infinity is an infinity denied to man.

The perspective representation has for centuries thought of circumscribing the infinite in the mechanical construction of the design.

Friedrich has declared a state of crisis.

In his desperate search he wanted to progressively remove every object from his arts studio, so long as this did not interfere with the landscape, which was only filtering through the window.

This is not sufficient for us.

We can only look, in the circumscribed space of a final horizon which continually changes, for a possible relationship, that ultimate connection, with the structure of things, with anything which can save itself of the landscape, to see ourselves as a dimension.

Paolo Zermani, *Identità dell'architettura*, Vol. II, 2002.

