

Fabrizio F. V. Arrigoni

Sinopie
architectura ex atramentis

DIE NEUE SACHLICHKEIT

Fabrizio F.V. Arrigoni

Sinopie
architectura ex atramentis

DIE NEUE SACHLICHKEIT

Ringraziamenti/*Acknowledgements*

Sinopie, nello spirito e nella forma, non sarebbe stato possibile senza i contributi di Marco Arrigoni e Damiano Dinelli. Grazie a Christopher Schroer per aver creduto in questo progetto.

Sinopias, in spirit and in form, would not have been possible without the contributions made by Marco Arrigoni and Damiano Dinelli. Thanks also to Christopher Schroer for believing in this project.

F. A.

Questa pubblicazione è il risultato di una ricerca intitolata *Avanguardia e Tradizione* e finanziata con il contributo dei Fondi di ricerca dell'Università degli Studi di Firenze.

This publication is the result of a research project funded by the University of Florence (Italy) entitled Avant-Garde and Tradition.

traduzioni *translations* Susan Scott

© 2011 DIE NEUE SACHLICHKEIT & Fabrizio Arrigoni

www.neue-sachlichkeit.com

ISBN 978-3-942139-08-3

Informazione bibliografica della Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek registra questa pubblicazione nella Deutsche Nationalbibliografie; dettagliati dati bibliografici sono disponibili su internet all'indirizzo <http://dnb.d-nb.de>.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the Internet at <http://dnb.d-nb.de>.

0 | **Indice Contents**

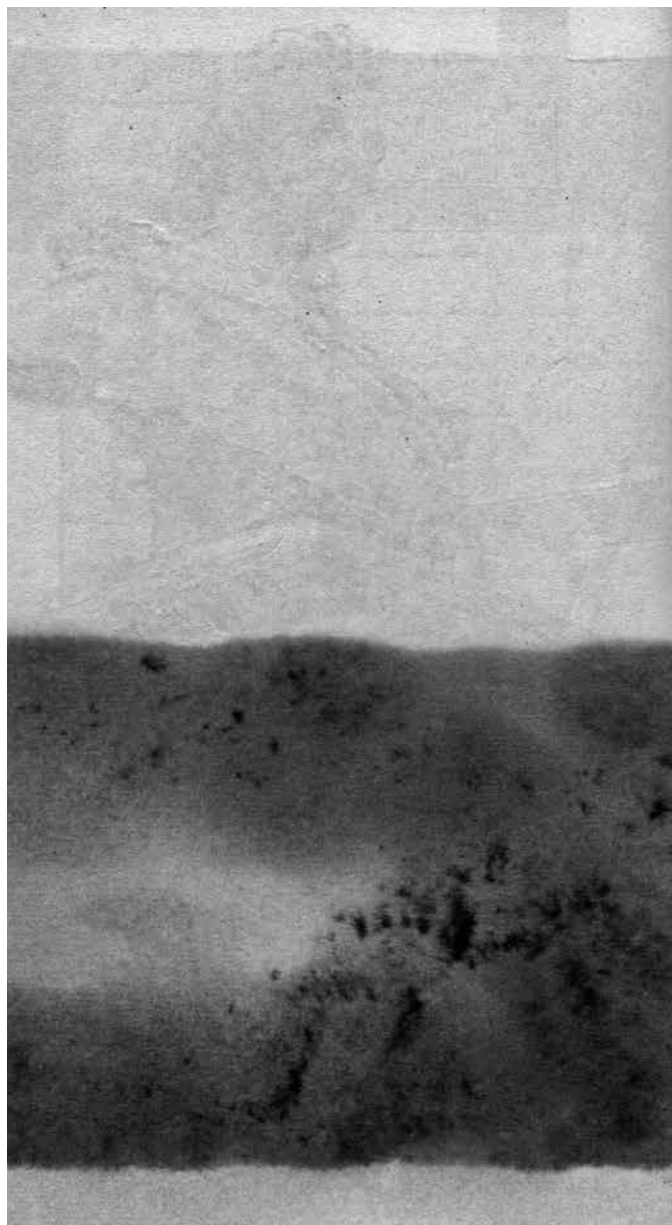
1	Sinopie <i>Sinopias</i>	11
2	Oikos <i>Oikos</i>	23
3	Lust zum Wandern <i>Lust zum Wandern</i>	35
4	Sopravvivenze <i>Survivals</i>	47
5	Da lontano <i>From afar</i>	59
6	In margine <i>On the edge</i>	71
7	Ex-ponere <i>Ex-ponere</i>	83
8	Elenco delle immagini <i>List of works</i>	95

*Sfondata ogni porta,
abbattute le mura,
è il cosiddetto Infinito
la nostra vera clausura?*

a Vittorio Savi, in memoria







1 | Sinopie

Nel libro XIX di *Origini*, al capitolo decimo settimo, *De Coloribus*, Isidoro fissa il campo semantico del termine sinopia: «*Sinopsis inventa primum in Ponto est: inde nomen a Sinope urbe accepit. Species eius tres: rubra et minus rubens, et inter has media*». Già Plinio (*Naturalis Historiae*, XXXV, 50. 32) aveva battezzato con *sinopsis pontica* la tonalità rossa propria della tavolozza tetracromica degli antichi maestri, *clarissimi pictores*, Apelles, Aetion, Melanthios e Nikomachos. Il pigmento – una terra naturale grave, pastosa, color del fegato secondo Dioscoride – poteva provenire da Lemno, forse il migliore, dall’Egitto o dalla Cappadocia, ma nel *Ricettario fiorentino* – fine XV e prima metà XVI secolo – se ne ricorda l’oramai grande possibilità di approvvigionamento potendosi valere non solo delle rare e costose terre orientali ma del cosiddetto bolo armeno. Nel suo celebre trattato, Cennini invita colui che vuol lavorare sul muro – «ch’è ’l più dolce e il più vago lavorare che sia» – a impiegare sull’arricciato «un poco di sinopia senza tempera, e col pennello puntò sottile va’ tratteggiando nasi, occhi e capellature, e tutte estremità e intorni di figure; e fa’ che queste figure sieno bene compartite con ogni misura, perché queste ti fanno cognoscere e provvedere delle figure che hai a colorire» (LXVII). Il libro, una summa della sapienza della bottega di scuola giottesca, testimonia dell’impiego del «rossaccio» come strumento di finitura dell’abbozzo a carbone e «ocria senza tempera» approntato come prima guida alla pittura. Di questa complessa tecnica, propria dei «vecchi moderni», già dalla metà del secolo quindicesimo non sembra rimanere granché; a essa infatti sovvenne dapprima l’impiego della quadrettatura e dello spolvero e successivamente l’uso di grandi cartoni impastati a colla di farina. Le pagine di introduzione delle *Vite* vasariane – Pittura, XVI – ci attestano il successo delle recenti pratiche affinché sia possibile il passaggio di scala e «l’opra venga giusta e misurata» non facendo menzione dell’antica consuetudine di lavoro. Parimenti la stessa terra di Sinòpe cadde in disgrazia progressivamente sostituita dalla polvere di cinabro o da misere terre color del mattone.

Per vicende difficili da prevedere la parola doveva tuttavia ritornare nella letteratura d’arte specificatamente italiana del secondo novecento con un bagaglio di inattese assonanze e valori di senso. Il fattore determinante fu una strategia di con-

servazione e di salvaguardia della pittura parietale centrata sul metodo dello *strappo*. Con tale espressione si intendeva, tra gli anni cinquanta e sessanta, il distacco dei sottili intonaci dipinti dalle loro originarie muraglie con il conseguente tornare alla luce delle tracce preparatorie a essi sottostanti. Da qui un ultimo genere, un'ulteriore tipo, che già Mario Salmi aveva avuto modo di segnalare molti anni addietro: la sinopia. Ugo Procacci in un suo importante studio del 1960 sottolinea come le trasformazioni della prassi abbiano comportato un radicale riordino nella stessa assiologia dei segni. Se l'azione del maestro trecentesco accadeva diretta, senza mediazioni, in fronte all'impasto scabro del muro secondo la libertà e la potenza del suo ingegno le spolverate e i calchi del pieno rinascimento fratturano la continuità dell'operare nei due spazi e nei due tempi del progetto – il disegno di studio, generalmente di piccola dimensione, elaborato fuori-opera – e della successiva riproduzione meccanica – l'ingrandimento per tramite della rete su foglio e infine la sua trascrizione passiva per foratura o pressione sulla calce. I resti delle fatiche di Andrea Orcagna nella cappella maggiore di Santa Maria Novella a Firenze provano che lo spolvero era artificio noto anche in epoca medievale ma lasciato ai soli aiuti di bottega per la realizzazione delle ornamentazioni o delle parti ritenute di minor pregio. Seppure luogo frequentato dalla grafia originale dell'autore la superficie delle sinopie fu sempre intesa come una superficie di servizio, di sacrificio; ciò significava la possibilità di pentimenti e varianti, tentativi e sperimentazioni, al punto di essere talvolta un campo per le esercitazioni della mano dei novizi. Un universo sovente delineato con pochi e assai forti profili – Masolino da Panicale, *Il sogno di Eracito*, Sant' Agostino a Empoli – ma talvolta congestionato di figure, oggetti, architetture dettagliate con meticolosità – Lorenzo di Bicci, *La Madonna con il bambino*, Tabernacolo del Madonnone a Firenze. Sensibilità, attitudini, tecniche diverse il cui destino avrebbe accomunato sotto uno strato di intonaco per il colore posto in fresco: compiuta la traversata la barca è da incendiare.

Le pagine dei taccuini che serbano le descrizioni e i progetti di seguito raccolti assomigliano molto alle passate sinopie. Con loro condividono uno stato ancora germinale della prassi e il loro esplicito carattere strumentale, predisposizione di mezzi finalizzati a qualcosa d'altro – là il «colorire» qua la costruzione – e che solo un infortunio, un processo di rimozione ha portato all'evidenza – là dell'ultima meravigliosa pelle finemente colorata, qua della cosa costruita. Un destino che dona a queste scritture una seconda esistenza non più segreta ma di natura spettrale, fantasmatica, letteralmente *Unheimlich*. Come furono i segni in rosso anche questi in nero possono essere assai scrupolosi e orientati all'azione futura o fatuamente digressivi, il compendio di ristagni e carenze interiori e comunque, anche se sorti nel luogo condiviso dell'atelier, sempre con qualcosa che suona come un accento personale, un timbro privato. La loro emersione o stampa è conseguenza di una sciagura, di un evento non augurabile – il crollo e l'azione

violenta, cancellatrice, del tempo o l'impossibile prender corpo ed esistenza della fabbrica – e purtuttavia da cogliere come un'insperata e unica opportunità concessa per una loro sopravvivenza pubblica, una partecipazione civile. Sinopie e quaderni, sono ambedue figli di tecniche desuete, di atti e sapienze prossime a un'inavvertita sparizione: poco seducenti per l'eccitata quanto accecata sensibilità dei nostri giorni e sufficientemente lente e laboriose per essere sottoposte a continui ripensamenti e indugi, esitazioni e contemplazioni, soste e ricominciamenti, cioè a qualcosa che non si addice agli indici di efficienza e prestazione imperanti. D'altra parte supponendo le molte pagine dei taccuini liberate dalle cuciture e sparse su un medesimo tavolo apparirà con maggiore nitidezza l'impossibilità di disporle convenientemente secondo una successione lineare o un'evoluzione progressiva quanto la loro inclinazione all'andamento concentrico e spiraleforme – nonostante l'arco di tempo trascorso domina nei quaderni una strana sincronia, una reversibilità e reciprocità che contraddicono l'esatta datazione e che rendono i fogli fra loro contemporanei.

Architetture al nero, fatte e impastate di nero e nel solo nero viventi: nascoste e deboli tracce che, al pari delle lontane linee rosse, «danno a dimostrare quello che non è, sia».

• • •

Sinopias – *In Book XIX of Etymologies, chapter 17, De Coloribus, Isidore of Seville establishes the semantic field of the term sinopia: «Sinopis inventa primum in Ponto est: inde nomen a Sinope urbe accepit. Species eius tres: rubra et minus rubens, et inter has media». Even earlier, Pliny (Naturalis Historiae, XXXV, 50.32) had used the term sinopis pontica for the shade of red typical of the four-color palette of the ancient masters, clarissimi pictores, Apelles, Aetion, Melantios and Nikomachos. The pigment – a heavy, pasty natural earth the color of liver, according to Dioscorides – could come from Lemnos, perhaps the best, or Egypt or Cappadocia, but the Ricettario fiorentino (late fifteenth/first half of sixteenth century) reports that by then there was a plentiful supply of it, since not only the rare and costly oriental clays could be used, but also so-called Armenian bole. In his famous treatise, Cennini urged anyone who wanted to work on a wall surface – «which is the most agreeable and graceful work there is» – to apply to the arriccio «a little sinopia without tempera, and with a fine-pointed paintbrush proceed to trace out noses, eyes, and hairstyles, and all the accents and outlines of the figures; and make these figures well apportioned in all their dimensions because these let you know and allow for the figures you have to paint» (LXVII). His book, a summa of the knowledge available in a workshop of the school of Giotto, testifies to the use of rossaccio for refining the charcoal sketch and «ochre without tempera» prepared as a first guide to painting. By the middle of the*

fifteenth century, very little seems left of this complex technique, characteristic of the «old moderns»; it was superseded first by the use of squaring and pouncing, and later by large cartoons pasted with flour-and-water glue. The introductory pages of Vasari's *Lives – Painting, XVI* – report the success of recent practices which made it possible to transfer a sketch to a larger scale, resulting in a «well-ordered and harmonious» work, without mentioning the earlier ways of working. Similarly, sinopia itself had fallen into disgrace, being progressively replaced by cinnabar powder or mere brick-colored earth.

Due to unforeseeable circumstances, the word came back into the literature of art, specifically Italian, in the second half of the twentieth century, bearing a load of unexpected assonances and meanings. The determinant factor was a strategy of conservation and protection of wall painting centering around the method of detaching the painted surfaces from their support, a method called *strappo* in Italian, meaning rip. This term was used in the 1950s and 1960s to refer to the operation of detaching the thin layer of painted plaster from the original wall, which brought to light the underlying traces of preparatory drawing. Thus art historians now had a new genre, another type, which Mario Salmi had already highlighted many years earlier: the *sinopia*. In a major study in 1960, Ugo Procacci stressed how changes in practice had brought about a radical revamping of the very axiology of signs. While the action of the fourteenth-century master was carried out directly and without mediation on the rough plaster on the wall, following the freedom and power of his imagination, the pouncings and cartoons of the mature Renaissance ruptured the continuity of operations into two areas and phases of planning: the preparatory drawing, generally small in size and worked out separately from the art work itself, and its subsequent mechanical reproduction by enlargement using squared-off paper and finally passively transcribing it by piercing or pressure on the wet mortar. The remnants of Andrea Orcagna's labors in the main chapel of Santa Maria Novella in Florence prove that pouncing was a technique known also during the Middle Ages, but was left to mere workshop assistants for the execution of ornamentation or the parts of lesser importance. Even though a place where the artist's own hand left its mark, the *sinopia* surface was always considered a service area, expendable; this meant the possibility for pentimenti and variants, attempts and experimentation, to the point of being sometimes a field where novices could exercise their hands. It was a universe often delineated with a few, strong outlines – for example Masolino da Panicale's *Dream of Heraclitus in Sant' Agostino, Empoli* – but sometimes crowded with figures, objects, and meticulously detailed architecture: see Lorenzo di Bicci, *The Virgin and Child, from the tabernacle of the Madonnone in Florence*. Different sensibilities, outlooks, and techniques brought together by fate under a layer of plaster where the color would be laid on while still wet – once the water has been crossed safely, the boat has to be burned.

The notebook pages that preserve the descriptions and places collected here are very similar to the *sinopias* of the past. They share with them a still germinal state of

practice and their explicit characteristic as tools, the predisposition of means whose end is something else – for sinopias, painting; for me, building – and that only an accident, a process of removal has made visible: in the first case, the final marvelous, exquisitely colored visible surface, in the second, the built object. A fate that gives these jottings a second life, no longer secret but ghostlike, phantasmagorical, literally Unheimlich by nature. Just as the red marks were, so too these black ones can be painstaking and oriented towards future action or fatuously digressive, the compendium of inner slackness and deficiencies, and in any case, even if born in the common space of the studio, always bearing something that resounds like a personal tone, a private timbre. Their emergence or printing is the consequence of a mishap, an event not to be wished on anybody – collapse and the violent, devastating action of time or the impossibility of a building's taking shape and life – and yet one to be grasped as an unhoped-for, unique opportunity granted so that they could survive publicly in some way, could participate in the life of society. Sinopias and notebooks are both the offspring of outdated techniques, of acts and skills close to inadvertently disappearing, not seductive enough for the sensibility of our time, as feverish as it is blinded, but slow and laborious enough to be subjected to constant rethinking and delay, hesitation and contemplation, pausing and starting up again, in other words to something that is not suited to the efficiency and performance indexes prevailing today. On the other hand, imagining the numerous pages of the notebooks freed of their binding and spread out all on one table, one can see clearly the impossibility of arranging them in a proper linear sequence or progressive development, as well as how they tend to follow a concentric, spiraling course – despite the amount of time passed, in the notebooks there dominates a strange synchronicity, a reversibility and reciprocity that contradicts the exact date and makes the pages contemporary with each other.

Architecture in black, made and mixed with black and living only in this black: hidden, faint traces that, like those long-ago red lines, «serve to demonstrate that what is not, may be».

Sen. I santi carolite nella valle Teutonica, che
 girano ogni giorno le loro ruote del mondo,
 in pace fra le edifi, gli astrocidi, le poliose
 delle ruote, con le oga disuffate di terra
 e le cellule del mondo che si trasformano
 in foglie poliose, le date intercedente
 alle teutonia, unite a Teut e ad Agnoscere,
 ai rene e alle cose non note!

Tomac. He. Hombay, Tra. Dieckmed. Kesper, 1965-

Trambe, orda tellurica dell'... Tra monumenti
 e dissoluzioni, indivoluzione e scapimento,
 affondo sul fatto indistinto...

Libro / pagine → conato, "oro"-medalione
 libro → natura morta, + libro
 intanto (domande: o dei
 apponibile questo libro...)
 pagine → ritratto

Zeit. Verlag. Quatern -
 Rime - Fudo

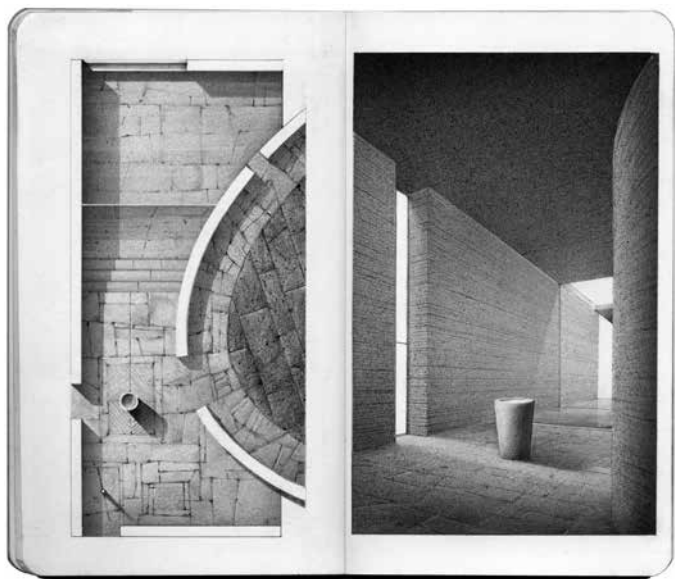
4 x 25. Folio

8 pette: 1 m x 1 m h 2 m

8 pette: 1 m x 1 m h 1 m + 1 m x 1 m

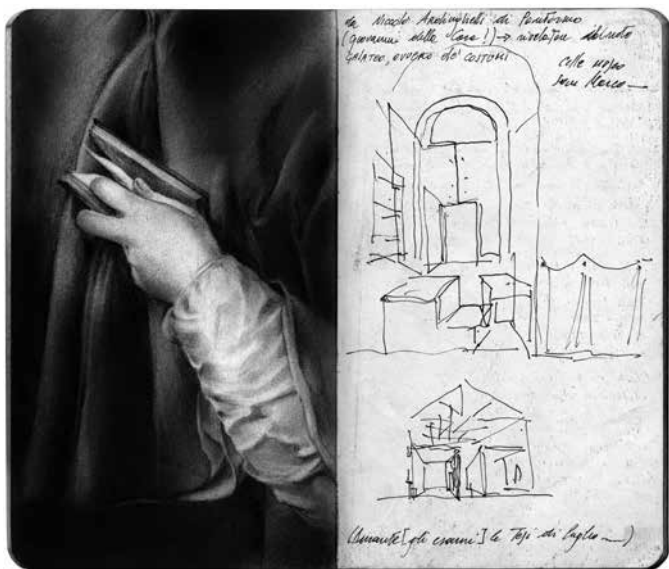
1 pette: 1 m x 2 m h 2 m

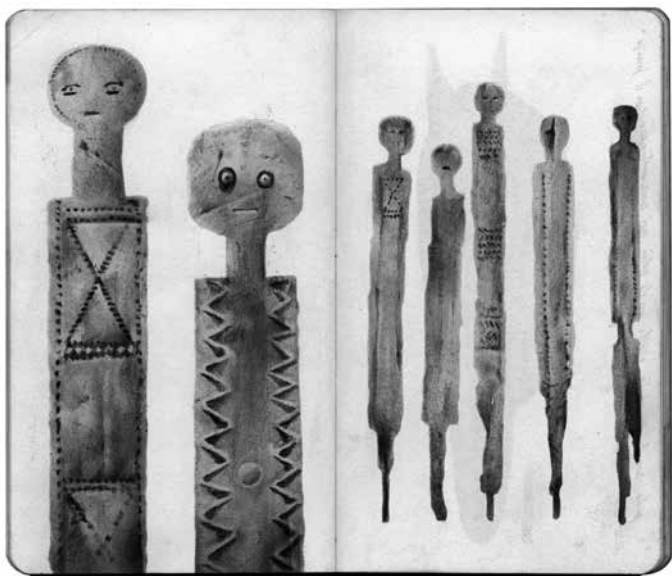




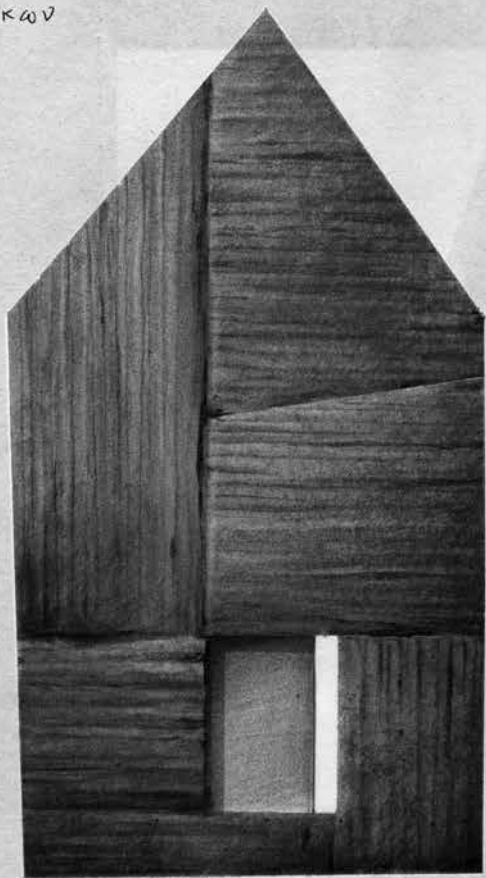








ΕΙΚΑΔ



2 | Oikos

Si inizia richiamando alla memoria e disegnando l'angelo di Cardoso. Angelo stilite, monco della mano destra nonostante l'apparente giovane età, le cui vesti di marmo risultano mosse da una brezza inavvertita e con quell'unico piede in equilibrio su una sfera, al pari di tante allegorie del Caso o della dea Fortuna. Angelo del popolo, di padre anonimo e di borgo montano, indifeso e protettore, angelo sopravvissuto – non è passato molto tempo da quando le acque del torrente Vezza hanno travolto case e alberi, pietre e bestie, ricordi e uomini. Accennare a questo angelo scampato, tenace e sereno, come fosse una scrittura indecifrata, come una figura – un geroglifo – dell'abitare stesso. Che cosa è al fondo abitare se non la costruzione – o almeno la promessa, l'attesa e la speranza – di una spaziatura, di un'intervallo tra chiusura e dissipazione per coloro che non «possono restare in nessun dove» – *Denn Bleiben ist nirgends*. Le Corbusier, nel 1937, sulla rivista *Domus* così annotava: «esistono molteplici definizioni dell'architettura. Ecco la più espressiva: l'architettura è la costruzione di un rifugio. Si mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero». Nelle parole tedesche la casa *Heim*, la patria *Heimat*, condividono la radice della parola segreto *heimlich*: il nascondimento è innanzitutto una strategia di difesa, di tutela, di rassicurazione. Una cesura, uno strappo, una sconnessione nel manto continuo e perfetto della *physis* in cui siamo gettati dove sia possibile la colonizzazione di alcune sue parti, la perimetrazione di un *locus* dove seppur temporaneo valga un nuovo ordinamento e si eserciti un nuovo dominio. Si pensi all'ordito planimetrico del tempio egizio di Horo a Edfu – Età Tarda – che cinge la cella del sacrario con cinque anelli concentrici di murature tali da determinare una condizione di seclusione, di invisibilità, di radicale estraneità dal suo intorno più prossimo. Una discontinuità dunque che è simulacro di protezione e di raccoglimento, di salvaguardia e cura di una intimità. L'unico punto – *Aber weil Hiersein viel ist...* – dove restare in pace non sia formula consolatoria, allusiva, ma assunzione di un impegno concreto, di una responsabilità attiva. Un programma del fare ed espressione di una capacità fabbrile, di una *téchne poietikè*. La casa come quel tempio/scrigno, *Schrein*, di cui ha scritto Heinz Kähler, ovvero il luogo dove ciò che ci circonda può risuonare con maggiore intensità ed energia e dove diventa essenziale la richiesta a «dire le cose», *Dinggedicht* (le cose sono anche

innanzitutto le cose di cui si parla...). È stato più volte avvertito come questo anelito alla stabilità, alla stasi sia programma consegnato al fallimento – *constant aeterna positumque lege est / ut constet genitum nihil* – ma persiste anche in ragione del desiderio di una successione, di un tramandamento, di una posterità, ovvero il riflesso monumentale dell'architettura, la promessa di una sua destinazione ulteriore, di un dopo. E anche quando la catastrofe sia rimandata non c'è garanzia che questa durata inaspettata, che questo consistere del ricordo edificato non si riveli la fonte di miracoli non sempre felici, accostandosi alla rigidità e al gelo di una natura morta o alla definitività senza scampo di una tomba. È la casa come tana, la casa come ultimo covo, un dispositivo implacabile di esclusione e sicurezza – una torre d'avorio, un *intérieur*, un museo, una caverna, una trappola – da cui non si vuole evadere: «la mia rocca strappata al suolo renitente, raspando e mordendo, pestando e pigiando, la rocca che non può in alcun modo appartenere ad altri ed è talmente mia che in fin dei conti vi posso anche accettare dal nemico la ferita mortale, poiché il mio sangue imbevrebbe il suolo mio e non andrebbe perduto».

E poi quell'angelo scuro, quasi privo di volto ed emozione, di Alberto Savinio. Angelo assai raffinato nelle sue linee se paragonato al confratello dei monti apuani. Nonostante i trascorsi al Poveromo del più giovane dei due Dioscuri qui si tratta di un messaggero senza dubbio appartenente alle schiere di città e non di paese; un frequentatore di agevoli e ampie pianure poco avvezzo a conche accidentate affogate nei boschi. Angelo leggero, allungato e fluttuante, non certo travolto e sbigottito dalla storia e dal suo mondo materiato di distruzione e rovina; anzi a ben vedere pare proprio che il suo planare così tranquillo e mai squilibrato sia del tutto naturale, un felice sbracciarsi senza ostacoli nell'aria fine e pulita di un dopo temporale quando la luce violenta e brillante sembra affatto nuova e manifesta «la ricchezza della terra e lo splendore del cielo». Un volo il cui movimento calca il gesto elegante e cadenzato del nuotatore e in effetti aria e acque sono elementi che condividono molte proprietà e tra queste l'opposizione pertinace all'essere divise o spartite sì che la loro occupazione, nonostante le rivoluzioni spaziali succedutesi, serba una precarietà abissale propria di ogni traguardo e di ogni emancipazione trascinate dai dispositivi della tecnica. Così più che appartenere a una patria – un borgo, un quartiere, un edificio, un giardino, una stanza... – o a un canone, o a una localizzazione – *Ortung* –, il suo soggiornare è prossimo a quello dell'intruso, dello straniero, del migrante, di colui che non è mai pienamente a casa poiché scardinato da guide che consolano e offrono assistenza e consegnato alla caducità. È il dimorare provvisorio e privo di ancoraggi dell'esiliato, *paroikein*, piuttosto che quello stabile e pacificato del cittadino, *katoikein*. Scorto dalla cornice sghemba di una porta il suo profilo è una sollecitazione al viaggio, un invito allo strapparsi dalla propria condizione e all'eredità fatale e inappellabile dell'*in-genus* per affidarsi all'aperto, all'avventura, al ricominciamento; un affrancamento e una resurrezione

da quella esistenza prigioniera, infissa e ribattuta come la testa rugginosa di un chiodo, da quella vita umiliata e incatenata che Emmanuel Levinas aveva nominato l'*être rivé*. Al di là di quella patetica balaustra di ferro battuto, oltrepassato quel bordo che ripara e separa, privi di scudi protettivi, si incontra il cammino, vale a dire la cessazione del segreto, quest'ultimo timbro di ogni interno e di ogni ritrazione; un soggiornare nel movimento, nell'andatura, nella cadenza del proprio passo, liberati dall'incubo della conquista, del prender possesso, della sovranità – è documentabile come l'italiano *abitare* il francese *habiter*, lo spagnolo e il portoghese *habitar* derivano dal termine latino *habitare* frequentativo di *habere*, avere. I luoghi non sono solo i perimetri, i recinti, i templi né le basi stabili dove piantare casa ma anche le piste, i sentieri, le vie, i ponti, i valichi: un addio e un congedo, un altro ordinamento – *Ordnung* – e un'altra legge – *nomos*.

Quando le abitudini attenueranno l'infinito spiccare del mondo ecco in nostro soccorso il canto di quell'angelo forestiero e sconosciuto che risuonerà limpido e imperativo al pari di quello del poeta: «Non leggere più – guarda! / Non guardare più – va'!» – «*Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!*»

• • •

Oikos – *We begin by calling to mind and drawing the Cardoso angel. This is a stylite angel, missing his right hand despite his apparent youth, whose marble clothes are fluttered by an unfelt breeze, with his only foot balancing on a sphere like so many allegories of Chance or the Goddess of Fortune. An angel of the people, the son of a nameless father, an angel from a mountain village, defenseless yet protector, an angel survivor – not too much time has passed since the waters of the Vezza stream swept away houses and trees, stones and animals, memories and men. Hinting at this angel survivor, tenacious and serene, as though it were an undeciphered writing, a figure – a hieroglyphic – of dwelling itself. For what is dwelling, at bottom, if not the construction – or at least the promise, the expectation, the hope – of a spacing, an interval between closure and dissipation for those who «cannot stay anywhere» – Denn Bleiben ist nirgends? Le Corbusier noted in Domus magazine in 1937 that «there exist multiple definitions of architecture. Here is the most expressive: architecture is the construction of a refuge. The body, the heart and thought are given shelter.» In the German language, house or home, Heim, and homeland Heimat, share the same root as the word for secret, heimlich: hiding is first and foremost a strategy of defense, of refuge, reassurance. A caesura, a break, a disconnection in the continuous, perfect cloak of the phýsis into which we are thrown wherever it is possible to colonize some of its parts, to stretch a perimeter around a locus in which, even if temporarily, a new order reigns and a new dominion is exercised. The mind goes to the ground plan of the Egyptian temple of Horus at Edfu – Graeco-Roman period – which encloses the cell*

of the sacrarium with five concentric masonry rings such that they determine a state of seclusion, invisibility, radical extraneousness from its closest surroundings. Thus a discontinuity that is a simulacrum of protection and recollection, of safeguarding and care of an intimacy. The only point – Aber weil Hiersein viel ist... – where rest in peace is not a consoling or allusive formula but the acceptance of a concrete commitment, an active responsibility. A plan for doing and the expression of a capacity for making, a *téchné poietiké*. The house as the temple/treasure chest, Schrein, of which Heinz Köhler wrote, in other words the place where what surrounds it can resound with greater intensity and energy and where the request to «say things», Dinggedicht, becomes essential (things are also and above all the things that are talked about...). It has been noted more than once that this yearning for stability, for stasis, is a plan destined to failure – constant aeterna positumque lege est / ut constet gentium nihil – but it persists also because of the desire for some sort of succession, handing down, posterity, in other words the monumental side of architecture, the promise of its ulterior destination, an afterwards. And even when catastrophe seems to have been warded off, there is no guarantee that this unexpected endurance, this consistence of the built memory will reveal the source of miracles that are not always happy ones, approaching the rigidity and gelidness of a still life or the inescapable definitiveness of a tomb. It is the house as a den, the house as the ultimate cove, an implacable device for exclusion and safety – an ivory tower, an *intérieur*, a museum, a cave, a trap – from which one does not want to flee: «My fortress wrested from the recalcitrant soil, scratching and biting, trampling and pressing, the fortress that cannot in any way belong to others and is so completely mine that when all is said and done I can even accept the mortal blow from my enemy, since my blood would soak my soil and not be lost».

And then that dark angel, almost devoid of face and feeling, by Alberto Savinio. A rather refined angel in its lines if compared to its brother in the Apuan Alps. Despite the time spent at Poveromo by the younger of the Dioscuri, here it is a case of a messenger who unquestionably belongs to the city hosts, not the small-town ranks; one who frequents comfortable, broad plains and is little accustomed to craggy dells sunk into the woods. A light angel, elongated and floating, certainly not overcome and disconcerted by history and his world, made up of destruction and ruin. Rather, on a closer look, it really seems that his gliding, so smooth, never off-balance, is completely natural, a happy, unhindered waving of the arms in the fine, clear air after a storm when the violent, dazzling light seems totally new and manifests «the richness of earth and the splendor of heaven». A flight whose movement reproduces the elegant, rhythmic moves of the swimmer, and in effect air and water are elements that have many properties in common, among these the tenacious opposition to being divided or separated, so that their occupation, despite the repeated revolutions in space, conserves an abyssal precariousness characteristic of every goal and every emancipation dragged along by the devices of technology. Thus, more than belonging to a homeland – a village, a neighborhood, a

building, a garden, a room – or to a canon or a location – Ortung – his stay is similar to that of an intruder, a foreigner, a migrant, someone who is never fully at home since he is ripped up by guides who console and offer assistance and consigned to transience. It is the temporary, anchorless dwelling of the exile, paroikein, rather than the stable, reconciled existence of the citizen, katoikein. Glimpsed from the lopsided frame of a door, his outline is an incentive to travel, an invitation to break out of one's situation and the fatal, unappealable legacy of the in-genuus to entrust oneself to the wide-open, to adventure, to starting over, a liberation and a resurrection from that existence as a prisoner, stuck and hammered like the rusty head of a nail, from the humiliated and enchained life which Emmanuel Levinas called être rivé. On the other side of that pathetic wrought-iron railing, going beyond the boundary that protects and separates, devoid of protective shields, we encounter the path, that is to say the cessation of the secret, this last timbre of every interior and every withdrawal; a dwelling in movement, in progress, in the rhythm of one's own pace, freed of the nightmare of conquest, of taking possession, of sovereignty – it can be documented that the Italian abitare, the French habiter, the Spanish and Portuguese habitar derive from the Latin term habitare, the frequentative tense of the verb habere, to have. Places are not just perimeters, fenced-in areas, temples, or the stable foundations on which to set houses, but also trails, paths, roads, bridges, mountain passes: a farewell and a goodbye, another order – Ordnung – and another law – nomos.

When habit dulls the infinite sharp relief of the world, here to our aid comes the song of that foreign, unknown angel, resounding clear and imperative like that of the poet: «Read no longer – look! Look no longer – go!» – «Lies nicht mehr – schau! / Schau nicht mehr – geh!»

è la salute cosa, è la salute cosa,
sono le altre cose, sono le salute cose

Lettera d'ora

Vi ho chiamato alla compagnia di una città, creativa, possibile
e immediatamente verificabile. Non siete di nessuno ma di tutti
e non. Vi ho creato in tutti i paesi gli abitanti di una città senza
tutte, e tutte sono le cose. Una città che si accende, quando ha
chiesto con il telefono da stabilire, che comunico agli amici
artisti, pittori, scultori, architetti, fotografi, stilisti, giornalisti,
professionisti, burocrati e senza lavoro, si creano tutti da una
cosa, un'abitazione come un'abitazione artistica.

(...)

Vi è passato con gli anni alla spicciolate o a pezzi della
si stabilisce con molti e occasionali dimissionari [...] E si crea
malinconia procedendo individuali, allora simbolo che tanto più
quanti meno tutti sui bolli si compaiono in un modo tutto
comune, potremmo dire, con una voglia di politica di una
vita liquida. Una città agitata con il nome in una città non
dato, anche senza più affari, anche nel mondo. Abito una
città, anche per questo che la città ha un'idea, l'idea
frequente, allora tutto, appreso nel ogni corso, tutto
che non sono in realtà. Per chi rimane, esploratore e esplorato
in continua e in continua, visto tutti per i cadaveri i paesi, vedo
ricordi, tutto, stupido, ispirato, me stesso. Non ho mai visto
e l'idea. Vogliamo che sia nessuno, perché la città in tutto è
nella nostra mente e non può più essere tutto la città nella
vita della nostra mente dove siamo nati.

(...)

COSMINARIC





In° abito.

1-1) forse a causa della luce gradata, chiara, della stanza privata dei re, e della tenuta della propria da avvolge qui posto in una cella di silenzio gli occhi sulle cose appaiono straordinariamente statici, anche quando muovono braccia e gambe, si dice che lo "scintillio" ed "instabilità", le loro pentonime, molto si svolge in un mondo da nascere in cui le cose sembrano fissi al loro posto per l'eternità: lo spazio di una veduta di allora da una "sacralità" sbucante, lungo le sue porte, perché, le prospettive, arrivano da una "specchio".

2-1) Il "Mito" solo della "Storia" sua, e forse, Tenendo delle cose, della "finita" con le "tutte" che, dietro cui vivono delle persone, il "Mito" solo del "mito", e anche la propria, e "Mito", il più famoso, ma anche è una forma di "Storia", anche il "vasto" più "tragedia".

Le "Storia" e le "volante" di "Mito".
 Il "Mito" solo da "vedere" con una
 "Mito" da "Mito" estate con il "Mito".

sempre sull'Altoona - Alcuni spunti da Lewis, Colquhoun
da Wilson (1935). La campagna sarà sempre a fogli.
prentissiani assoluta - L'azione è decisa ad una scelta
morale) - Assenza totale e assoluta, definitiva - una per
una immagine da poco ben visibile tra i due più

Alcuni - a) attenzione alla distanza di un'uscita
- b) Note negative e o b) simboliche -
Velocità della percezione e della azione
Spazi - Vi è solo, solo, attività.

Non va da persona per non trasformare la parola.
La rete, la trappola -> Apparenza ricorda il racconto
ultimo di F. Kafka, DER GANZ. An Tessa da
macchina di portatore in starnato di apparenza
Ta sempre alcuni teologiani.

da Mitzgebore, il "ca" da "stato" e il
da Aufgebore il "dato-in-completo".

Il prodotto è evidente in campo, ma sembra invece
molto piccolo.

Integrazione da lavoro per nelle forme,
nelle regole di nascita dell'essere (ad un essere pronto
in istruzione).

rispetto per la filosofia di Plotino (1918). Per andare in
"Zoe vivo" - non è la bellezza del corpo per una
linea del suo stile, con un esistente (non un pensiero
che si è automaticamente subalterno.
della libertà e dell'autonomia



Alberto Savinio, *Paraggio di un angelo* (1932).

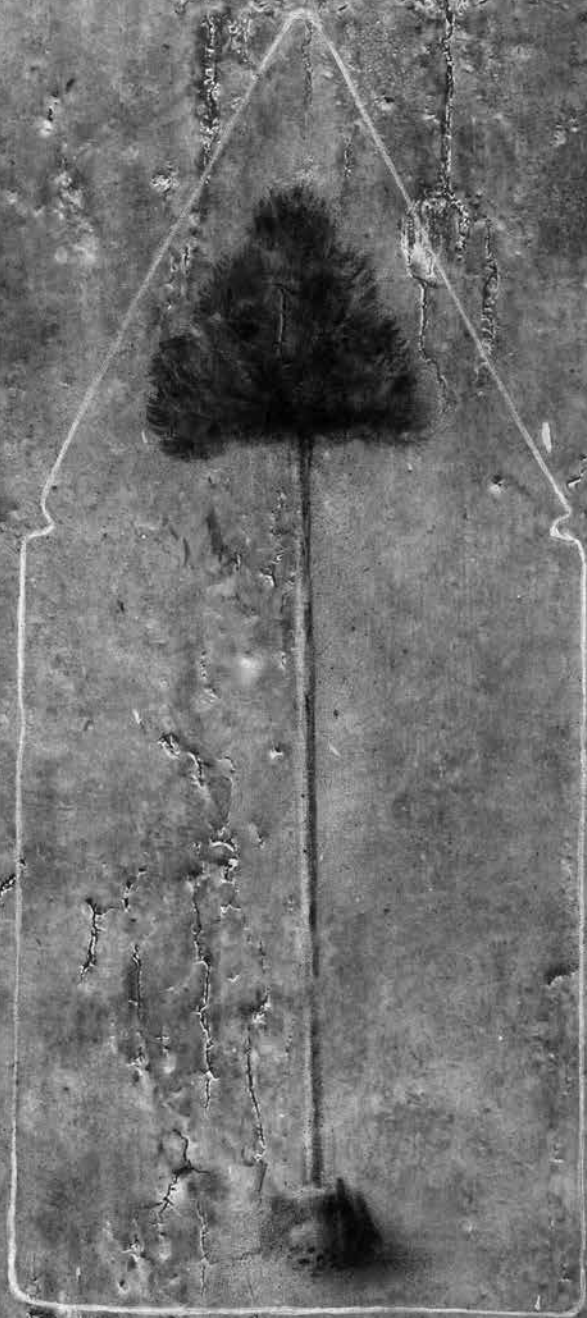
(In queste ore, quando Bifida l'ovato occidentale, viene
così, e affiora con una pace labile - l'altro prima di
stipitarsi completamente, se non lo stato da una
nessuna più sopra si sostituisce a lungo, molto,
debolissima. Ma sempre la sede. Ho scritto a più
(L'ovato della sua. 4 settembre 1941, da una copia).

- come indovina se al Tacco della crinale
- un orologio del "Anfratto del Remot" di Savinio.

"C'è una luce somata da parate, più usò.
Sua riflettore color rosso, e con un senso di un'ora
pace sanguinosa; sul lato di sinistra a una donna
un' intensità impalpabile; gli occhi sono
un' attenzione si direbbe che, al tempo della
parata, tornate la salma, nell'ora in cui si
Mamma mettere la parola alla sua esistenza
con, è così un'ora a respirare e una volta
A PDA L'ORA VITA NITIDA."









3 | Lust zum Wandern

La macerazione e lo scioglimento delle molte lingue in un gergo comune è il tratto fondamentale della produzione architettonica propria del tardo capitalismo, o capitalismo della terza fase nel vocabolario di Fredric Jameson; un processo di omogeneizzazione e anonimato inverso a quello, antichissimo, che faceva dei termini, di tutti i termini, nomi propri. Le architetture tendono a smarrire quello che nella letteratura settecentesca veniva chiamato il *caractère* della fabbrica, quale esito dell'evaporazione dello stesso concetto di tipo con i suoi portati di rango, *bien-séance*, misura. Come una sfocatura o una perdita di fisionomia che dal manufatto discende a interi comparti urbani e da qui a intere sezioni di territorio: artefatti generici, città generiche, terre generiche. È in questo più ampio quadro che dobbiamo collocare quella *quantité négligeable* che occupa il centro della pubblicistica di massa nonostante la sua sostanziale irrilevanza nell'ipertrofico mercato edilizio. Una architettura che nei suoi motivi e nei suoi mezzi operativi – la novità come valore in sé, l'effrazione e l'effetto come *routine*, l'atto arbitrario come indice di libertà, l'individualismo esacerbato come esorcismo sulle moltitudini domesticate, il disconoscimento dell'identità disciplinare come esaurimento di ogni vitalità rammemorante – partecipa dell'universo dei *visual media* nella condivisa propensione alla fantasmagoria, allo choc, allo sconcerto. Opere che simulano quella «rottura delle convenzioni» che fu patrimonio delle riforme di inizio novecento e che oggi, prive di ogni incarico sociale, si danno come riproduzione mimetica e rispecchiamento dell'immaginario, banale quanto volatile, del consumo. Una differenza del tutto aggettivale e ornativa che nell'assenza di ogni opposizione alla condizione empirica trovata, risulta conformista e funzionale al sistema, parallela alla speculazione anonima e anodina. Un insieme di segni, volumi, infrastrutture, che nel loro installarsi – pervasivo e indifferente – smantellano l'autonomia sintattica e figurativa dei luoghi apparecchiando una spazialità neutrale quanto passiva, del tutto predisposta alla plasmabilità, alla trasformazione in fieri.

L'intuizione riguardo la natura puntuale, affatto generalizzabile, dello spazio vanta origini lontane; *Arie acque luoghi* di Ippocrate è comprensione e presa d'atto della ricchezza e non costanza della *phýsis* stessa ancor prima che razionale indicazione previsionale o indagine sulle causalità che possono danneggiare la

circolazione del *pneuma*. Come fu per il geografo e matematico Posidonio anche per il medico ambulante l'intero si frange in unità distinte ciascuna proprietaria di qualità specifiche che il buon terapeuta deve correttamente riconoscere e valutare poiché sarà da esse che dipenderà la salute o l'infermità del corpo e dello spirito del paziente: «ogni Greco deve rendersi conto che il territorio ellenico, che noi abitiamo, è proprio il più favorevole allo sviluppo della *areté*» (Filippo di Opunte, pseudo Platone, *Epinomide*, 987d). A questa topografia fatta di punti ed emergenze, di confini e limiti individuabili, la contemporaneità ha sostituito l'immagine della rete, ovvero isotropia, continuità, uniformità – un transito dalla densità del *tópos*, dalla sua pregnanza empirica, allo *spatium* come proiezione del pensiero calcolante – *ratio* da *reor*, contare –, il divario che Heidegger fissava tra *Raum* ed *extensio*. Di questa deriva, talvolta non compresa nella dovuta radicalità, possediamo comunque alcune icone, esplicite e brutali al pari di foto segnaletiche. Dobbiamo tale ritratto all'immaginazione acida di Superstudio, un atelier delle neoavanguardie degli anni sessanta e settanta del secolo scorso. In una corona di seducenti istantanee si materializza l'utopia negativa di un ordine – astratto e transcalare, totalizzante e ultimo – imposto dal dominio tecnico a un mondo ormai avvertito solo come serbatoio e riserva di materie prime – *Bestand*. Scomposti seguendo il filo di più operazioni – *Supersuperficie*, *Istogrammi di Architettura*, *Monumento Continuo* – i processi che le litografie del gruppo hanno reso visibili sulla carta, lungi dall'esser anticipazioni o allegorie di tempi futuri, si offrono come decifrazioni della condizione presente, cartoline del qui e ora: interconnessione, interdipendenza, sradicamento, eliminazione del *proprium*. Tuttavia per quanto violente e diffuse si mostrino le azioni di *tabula rasa* e per quanto folto sia il «corteo trionfale dei dominatori di oggi» – *in dem Triumphzug, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen* –, allo sguardo sollecitato, allo sguardo radente, la terra alberga ancora sorprese, ancora accidenti, ancora molteplicità e articolazioni incoercibili. Il momento in cui si mettono in parentesi le conclusioni avventate e si va incontro a un posto, quasi che fosse un conoscente o uno sconosciuto, è spesso chiamato sopralluogo. Ogni sopralluogo è l'intuizione di un passaggio, è una fessurazione, uno scavo nel non-distinto al fine di rivelare ciò che non è ovunque, ciò che fa di quel sito quel sito, ben oltre le descrizioni nomotetiche. Disegnare o scrivere di un luogo significa innanzitutto isolarlo da un tutto più vasto, coglierlo come una discontinuità definita e intensa, una frattura nella somiglianza, un resto che eccede: ovvero un ingresso nel regno delle distinzioni e la salvaguardia dell'archivio di eccezioni inapparenti. Un esercizio che è osservazione, cioè un composto di attenzione scopica, raccoglimento, anamnesi – secondo J. J. Rousseau il disegno fu inventato, disdegnando la parola, da Amore: è inevitabile un trasporto, una seduzione, una vicinanza, cioè un'*ethos* della prosimità. Forse potremmo accostarlo – per quanto depotenziato e impoverito – ad

antichissimi gesti e liturgie culturali; in una spazialità oramai profana, disincantata, tenta quelle mosse che appartennero all'*homo religiosus* di costruire un senso e una gerarchia a partire dall'unicità di quella posizione, dall'unicità di quel punto. L'adesione al luogo, la scelta per quel luogo, è attitudine dallo statuto paradossale, una vocazione attraversata da una contraddizione non sanabile: né rifondazione e restauro di teogonie e autorità in sfacelo né ritorno a prassi tramontate quanto interpretazione e lavoro su una assenza, genealogia e manipolazione delle orme lasciate da una eclissi – il *locus* come risultato di intenzioni e peripezie trascorse, un arabesco spurio di storie sempre da ri-assettare e ri-combinare.

Pur coscienti del movimento generalizzato di riduzione – *Reduktion* – e svanimento – *Schwund* – presenti in quella «Babele piatta» che è la nostra contemporaneità, dobbiamo comprendere come in ogni percorso di indagine, in ogni familiare *randonnée*, alberghi l'occasione di una trascurabile, fallibile resurrezione, un balsamo per la cecità imperante: «con grande attenzione e amore colui che passeggia deve studiare e osservare ogni minima cosa vivente: sia un bambino, un cane, una zanzara, una farfalla, un passero, un verme, un fiore, un uomo, una casa, un albero, una coccola, una chiocciola, un topo, una nuvola, un monte, una foglia, come pure un misero pezzettuccio di carta gettato via, sul quale forse un bravo scolarotto ha tracciato i suoi primi malfermi caratteri». [Robert Walser, *La passeggiata*]

• • •

Lust zum Wandern – *The maceration and dissolving of the multitude of languages into a common jargon is the basic trait of the architectural production characteristic of late capitalism, or capitalism of the third phase in the vocabulary of Fredric Jameson: a process of homogenization and namelessness inverse to the ancient one that turned terms, all terms, into proper nouns. Architecture tends to lose sight of what the eighteenth century called the caractère of the building, as a result of the vaporization of the concept itself of type, with its connotations of rank, bienséance, measure. It is like a blurriness or loss of physiognomy that flows from the artifact to entire urban compartments and from there to entire sections of the territory: generic artifacts, generic cities, generic lands. It is in this broad picture that we must place the quantité négligeable which occupies the center of the mass mind despite its essential irrelevance in the overblown building market. An architecture that in its motives and operational means – novelty as a value in itself, mold-breaking and the search for effect as routine, the arbitrary act as an indicator of freedom, exacerbated individualism as exorcism over the domesticated multitudes, disowning of the identity of the discipline as the exhaustion of any vitality of memory – participates in the universe of the visual media in its shared propensity for the phantasmagorical, the shocking, the unset-*

ting. Works that simulate that break in the conventions which was the legacy of the early twentieth-century reforms and that today, deprived of any social role, present themselves as the mimetic reproduction and mirror of the imaginary universe of consumption, as banal as it is volatile. A difference completely adjectival and decorative, which in the absence of any opposition to the empirical condition it finds turns out to be conformist and functional to the system, parallel to anonymous, anodyne speculation. An ensemble of signs, volumes, infrastructures, which in their – pervasive and indifferent – installation dismantle the syntactic and figurative autonomy of places, setting up a spatiality as neutral as it is passive, totally predisposed to being molded, to an embryonic transformation.

The insight about the precise, totally ungeneralizable nature of space boasts distant origins: Hippocrates's *On Airs, Waters, and Places* is the understanding and acknowledgement of the richness and inconstancy of the phýsis itself even before being a rational anticipatory indication or investigation of the causalities that can damage the circulation of the pneuma. As it was for the geographer and mathematician Posidonius, so too for the traveling physician Hippocrates the whole breaks up into distinct units, each one possessing specific qualities which the good therapist must recognize correctly and evaluate, because on these will depend the health or sickness of the body and spirit of the patient: «Every Greek should realize that the Hellenic territory, which we inhabit, is precisely the most favorable for the development of areté» (Philip of Opus, pseudo-Plato, *Epinomis*, 987d). This topography made up of points and emergences, of boundaries and identifiable limits, has been replaced in contemporary times by the image of the web, in other words isotropy, continuity, uniformity – a transit from the density of the *tópos*, from its empirical meaningfulness, to *spatium* as a projection of calculating thought – ratio from *reot*, to *count* – the gap that Heidegger located between *Raum* and *extensio*. Of this drift, sometimes not understood in all its radicalness, we possess nonetheless some images, as explicit and brutal as mug shots. We owe this portrait to the dark imagination of Superstudio, a firm born out of the neo-avant-gardes of the 1960s and 1970s. In a crown of seductive snapshots, the negative utopia materializes of an order – abstract and applicable on various scales, all-encompassing and ultimate – imposed by the technical domain on a world by now perceived only as a reservoir and storehouse of raw materials – Bestand. Deconstructed following the thread of various operations – Supersurface, Histograms, The Continuous Monument – the processes that the group's lithographs made visible on paper, far from being foretastes or allegories of future times, offer themselves as decipherments of the present condition, postcards from the here and now: interconnection, interdependence, uprooting, elimination of the proprium. Nonetheless, no matter how violent and widespread the actions of *tabula rasa* and how crowded the «triumphal parade of the dominators of today» – in dem Triumphzìg, der die heute Herrschenden über die dahinführt, die heute am Boden liegen – appear to the watchful eye, the sidelong glance, the earth

still harbors more surprises, more accidents, more multiplicities and articulations that cannot be coerced. The moment when foregone conclusions are set aside and one approaches a place, almost as though it were an acquaintance or a stranger, is often called an inspection. Every inspection is the intuition of a passage, a cleavage, an excavation into the non-distinct for the purpose of revealing something that is not everywhere, the something that makes this site this site, well beyond nomothetic descriptions. Drawing or writing about a place means first and foremost isolating it from a vaster whole, grasping it as a defined, intense break, a fracture in the likeness, a remainder that is left over: in other words an entrance into the reign of distinctions and the safeguarding of the archive of unapparent exceptions. An exercise that is observation, in other words a mixture of watchful attention, recollection, anamnesis – according to J.J. Rousseau, drawing was invented by Love, by drawing the word: a transport, a seduction, a closeness is inevitable, that is, an ethos of proximity. Perhaps we could approximate it – albeit depotentiated, impoverished – to ancient gestures and liturgies of worship; in a spatiality that is by now secular, disenchanted, it attempts the moves characteristic of homo religiosus in order to construct a meaning and a hierarchy starting from the uniqueness of that position, the uniqueness of that point. Adherence to the place, the choice of that place, is an attitude with a paradoxical statute, a vocation traversed by an irreconcilable contradiction: not so much a refoundation and restoration of collapsing theogonies and authorities or a return to outmoded practices as it is an interpretation and work on an absence, the genealogy and manipulation of the traces left by an eclipse – the locus as the result of intentions and vicissitudes that have passed, a spurious arabesque of stories that always have to be re-arranged and re-combined.

Even though conscious of the generalized movement of reduction – Reduktion – and disappearance – Schwund – present in this «flattened Tower of Babel» that is our present day, we have to understand how in every process of investigation, in every familiar randonnée, lurks the opportunity for a negligible, fallible resurrection, a balm for the prevailing blindness: «with great attention and love, the walker must study and observe every tiny living thing: be it a child, a dog, a mosquito, a butterfly, a sparrow, a worm, a flower, a man, a house, a tree, a hedge, a snail, a mouse, a cloud, a mountain, a leaf, or even a measly little piece of paper thrown away, on which some clever school-boy may have traced his first shaky letters» [Robert Walser, *The Walk*].



"I vadi del lago e alla custodia delle Tene,
avidi e shamir suo gli steni (...) del servizio di Dio.
(il campo popolare - da anni mai più esistente a
partire da sfantasmatici la Tene sono "Perche"
mia e la Tola" (Levitico 25,23).

Jabbathà ("onore"): a parte l'uscita delle acque
da si ritirano nel Terzo giorno della creazione.
Lui e l'acqua del Mare Rosso da si sposta su due
e per metà il pomodoro per i l'uscita del Terzo
Giorno da si folla e fa entrare il popolo ebraico nel
Tene promise...

Natura / Antinomia (biennale 1978)

formalità, ovale, fondo a olio, forma
finita, fissata sul sostituto della cas-
pianità, immutabile

Regole come sistema della caspianità, forma
finita, paraffina, olio, olio, olio, olio,
olio, olio, olio, olio, olio, olio,
Te....

Non lavoro mai in luce e scuro, a volte
de una pittura è diretta - il sistema di scuro
è il NATURALE (manifesto), di una scoperta.

Jan, Jan, 1987-88

Le parole non mi pare d'essere quando mi
parlo e parlo della mia pittura - E mi immetto
ho parlato da prima di essere l'artista
in qualche modo alla forma d'espressione
[...] le mie parole sarebbero note non, non
alla VERITÀ, in una volta sola - per nome
è parlo mi hanno parlato e il mio lavoro
è proprio un pezzo di storia della mia
culturale....

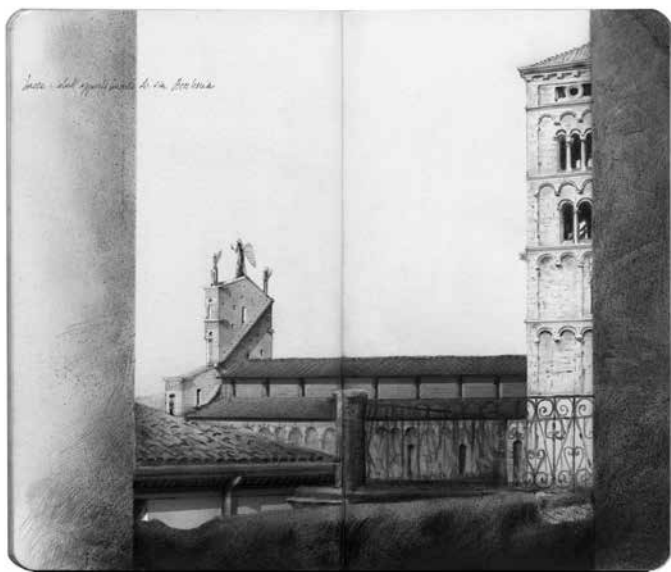
Alberto Panni, 1985

- L'artista - natura - antinomia, di fatto
muto, spinto tra scuro e scuro
e la stessa cosa, solo il scuro
il colore della trasposizione....

(Natura)



Interno del giardino di S. Francesco



Annali Encicli, che detta notiam ampliore et perit una vici
San Michel in hoc (Lena) 1595

Ippocrate et Plato -
figura et intellectuale da nosci a bono animo.
Geometria (dico da fa "opere sull'antico 408 BC")
μετεωρολογος) che raffi in una coniato.
Ποιησις (occupio fondazione di Tessa) poezia
vera. era notissima, un prodotto (ΕΡΓΟ)

"giacche" tutto ad che e' piovuto o in flusso
Subito, Supra olei et il mondo 4, 8, 22 -

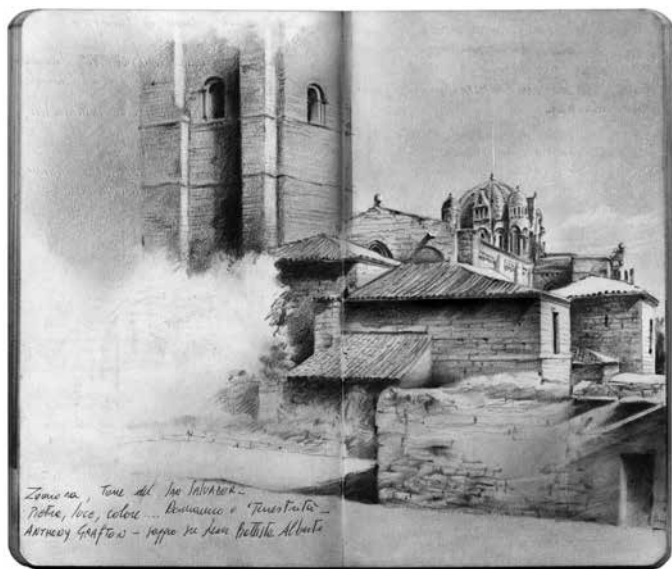
- NUNZI

Ganditi, I Comunisti

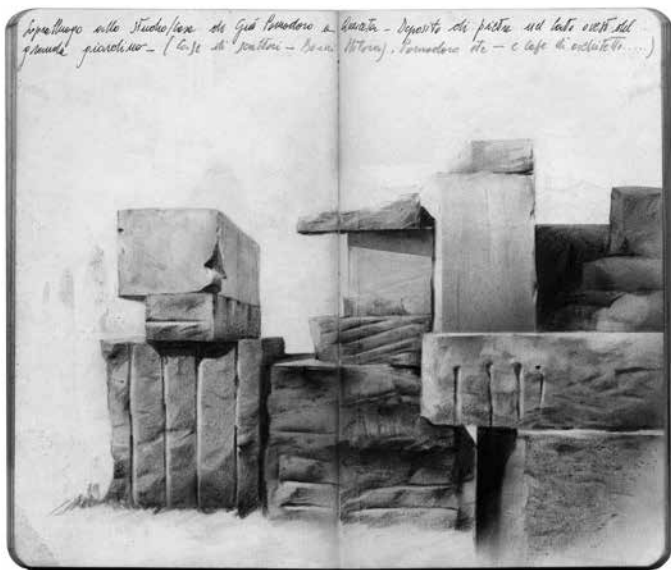
Celini, Il libro dell'arte

Lochnera Delece, Dilece delle pitture n. 7, 10
1871/1872 1597





ripulisco nelle Stube/box de Gius. Pomodoro a sinistra - dipinto di pietra sul lato est del
grande giardino - (case di S. Maria - S. Maria, Pomodoro etc - e case di S. Maria etc....)





Fratelli delle Scuole antiche - (Pietrini) - Vicaraggio, piazza
in una strada di Firenze.

C'è una porta che sta in un cortile di pietra.
Graffiti antichi sono sulle pareti:

Enzole e l'Idra, Amore, corone di foglie,
alberi, iraggi e rosetti.

Non so mai più nulla di loro. E' come una chiesa fra
in alto il cielo ripose. Qui cosa c'è nel suo luogo.
Quando Torino e Firenze, se vo per quelle strade,
nel cortile entra e guerdolo:

perano in alto le ruvide mura, di,
come morti si ombra le pareti.

4 | Sopravvivenze

È sempre più condivisa la consapevolezza che il progetto di architettura non accada in una spazialità cartesiana, algida e deserta, quanto in regni colmi di presenze e sopravvivenze. Lo storico dell'arte Georges Didi-Huberman ha sottolineato come nella lingua francese il termine si spezzi in due lemmi: *survie* e *survivance*. Se *survie* indica ciò che resta, lo scampato, il fortunoso restare in vita dopo la morte di altri, *survivance* allude a ciò che ancora permane nonostante la sua scomparsa, il suo dissolversi: è il tornare sul proscenio, seppure per intermittenze e improvvisi bagliori, di cose ed eventi dati per finiti, irrimediabilmente annientati o smarriti.

Il disegno frequenta questi due domini, questi due ordini di significato. In Europa, ma non solo, ogni *locus* è il vettore risultante di un'intensa azione di modificazione: una stratificazione tanto incoerente quanto mobile, instabile, soggetta a incessante manipolazione, che secondo l'occasione assembla poteri e strade abbandonate di periferia, suoli e reti tecnologiche, poteri e piazze di centri storici, vie d'acqua e ponti, emergenze geografiche ed edificazioni. Un assieme di natura e artificio che è la consistenza materiale, il corpo esteso, l'occorrenza concreta di ciò che la disciplina è solita chiamare il contesto e che forse, data la molteplicità dei livelli coinvolti, sarebbe più opportuno declinare al plurale, i *contesti*. L'orografia e l'orientamento, la vita vegetale e la vita animale, la temperatura e la luce, le piogge e i venti, gli odori e il trascorrere delle stagioni, le prassi antropiche e le ragioni geologiche, sono solo alcune delle voci di un ampio dizionario dell'evidenza, o delle evidenze, i cui contenuti appaiono mai perfettamente conquistabili e ripetibili. Il luogo può dunque essere scorto come l'insieme, eterogeneo e complesso, di ciò che rimane, il frutto di una durata, di un persistere nonostante il perpetuo sgretolamento di qualsivoglia fenomeno mondano; il progetto è sempre affacciato su questa passività resistente, su questo ottuso, sordo, stare delle cose e da qui, da questa stazione di provenienza, esso può e deve trarre origine e determinare la propria ortoprassia e i propri obiettivi specifici. Si tratta di riconoscere un principio di realtà intendendo con ciò un agire circostanziato, limitato, controidealista; ri-composizioni minuziose a partire dal cumulo di vestigia stratificate, da costellazioni di frammenti dissimili per genere e nascita la cui decifrazione e messa-

in-opera è processo arduo – antieroico nella sua quotidianità e faticoso nel suo regime di vincolo eteronomo. Come descritto da molti l'avventura del progetto è prassi ritmata da errori e riparazioni, prove e successivi adeguamenti secondo un andamento oscillatorio e diacronico. Un attrito alla facilità: il progetto cristallizza la propria *Gestalt* attraverso la valutazione comparata di più formulazioni in un affinamento lento e consapevole, inevitabilmente martoriato da impacci e ostacoli, più che dal gesto risolutore dono di un'intuizione istantanea e spontanea – la pazienza e il tempo lungo di Vulcano, lo zoppo, *versus* l'estro e il tempo breve di Mercurio, il piede alato. Lo statuto del luogo, tuttavia, non coincide con il suo profilo fisico, con la sola sua condizione empirica. I luoghi sono concentrati di memorie, di narrazioni, di «come se». Al già-stato e all'esistente occorre sempre affiancare quel pulviscolo di scelte non compiute, di ipotesi poi tralasciate, o di intenzioni dissipate che, seppur invisibili o appena scorgibili, avvolgono l'*adesso*. Affianco a quel gergo delle cose – innominali, inacustiche –, a quelle misteriose lingue del materiale possiamo raccogliere i detriti di quei possibili, di quelle alternative oramai trascorse e che mai furono raggiunte dalla Storia – *Historia* – e che tuttavia ancora una volta chiamano, ancora una volta sembrano in grado di curvare lo spazio del presente – in ciò il distacco irreversibile dallo storicismo con il suo arredo di tracciati rettilinei e di inventari gonfi di immedesimazione con il vincitore, quella indecente *Einführung in den Sieger* dalla quale è necessaria l'emancipazione. Le sopravvivenze – *survivances* – sono gli agenti che tessono questa trama di cronologie e fatti perduti a cui non è consentito, tuttavia, dare il nome di storia – storia infatti sarà solo una trasmissione capace di continuità, la somma delle derivazioni e delle discendenze nella quale siano mantenuti tratti di integrità e organicità. Piuttosto che di un tappeto – fisso inflessibilmente nel suo compimento perfetto – siamo in presenza di un palinsesto o di un polisesto mutilato, di una carta più volte scritta su cancellazioni anteriori: un *discontinuum* proprio di ogni autentica tradizione e di ogni autentica rammemorazione – *Eingedenken* – davvero fragile e secca come un filo di paglia. Il lavoro sulle sopravvivenze non istituisce un procedimento additivo bensì sta al cuore di un principio formativo, il suo fine non è l'archivio del noto ma la costruzione dall'ignoto. Un montaggio di scampoli e lacune, un innesto di reperti e scavi memoriali dove gli stessi strappi, salti o mancanze devono essere assunte come parti attive del discorso – una miscela di sostanze dunque dove le reliquie si fondono con i fantasmi, con le assenze, con il vuoto e il suo risuonare profondo. Il progetto, prima che perpetuo differimento o succube fascinazione di futuro, è ricerca e interrogazione dei simulacri, di quelle immagini perdute o sotterrate come rimorsi, che «solo talvolta» – *nur bisweilen* – e solo per via accidentata balenano sulla superficie della coscienza risultando capaci di germinazione e di filiazioni sovente tanto più decisive quanto più inattese. Intrattenersi con le sfuggenti, residuali, figure del ricordo – disvelamento, cura,

integrazione, rigenerazione, metamorfosi... – è postulare il passato come vicenda polivoca e non-conclusa nonostante la fisionomia data per conosciuta. Una molteplicità dentro la quale trova custodia un'energia in fermento, latente e inconsunta, che è una diastole, un'estensione, uno *Zwischenraum* per incontri e incroci, poiché rimaniamo convinti, con Walter Benjamin, che si dia un appuntamento misterioso tra le generazioni – *eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserer* – e «il passato reca con sé un indice segreto che lo rinvia alla redenzione». Un riscatto – sempre parziale, sempre da rinnovare – che è contrasto, urto, pressione sul trascorso mai venerazione accondiscendente, fedeltà stantia o mimesi indolente. Lo scardinamento del passato non è premessa all'introduzione di alcun principio lineare di causa effetto, né vuole suggerire alcuna positiva meccanicità, alcun automatismo tra premesse ed esiti, tra radici e frutti. Avvolto dalle molte polveri prodotte dalle corruzioni e dalla frane del transitorio e costretto dal possente corpo dell'esistente il progetto è per sempre confinato ineluttabilmente nel suo destino di arrischio e di puro tentare, deciso nel suo carattere di esperimento, lancio, *pro-iectum*; «una debole forza messianica» priva di qualsivoglia certezza di riuscita anticipa poiché lo stesso consolidarsi della scoperta, se avverrà, sarà solo nell'immanenza dell'esecuzione: la perfezione sarà il lavoro stesso.

• • •

Survivals – *Awareness is growing more and more that architectural design does not take place in a cold, empty Cartesian space, but in domains full of presences and survivals. The art historian Georges Didi-Huberman has pointed out that in French, this term is split into two different words: survie and survivance. If survie indicates what remains, what has escaped destruction, been left alive by a fluke after other things have died, survivance refers to what still endures despite its disappearance, its dispersal: it is the return onstage, albeit for intermittent, unexpected flashes, of things and events that were given up for gone, irreparably annihilated or lost.*

Drawing frequents these two domains, these two orders of meaning. In Europe, but not only there, every locus is the bearer resulting from an intense action of modification: a stratification as inconsistent as it is mobile, unstable, subjected to incessant manipulation, which according to the occasion assembles farms and abandoned outlying roads, land and technological networks, farms and historic city squares, waterways and bridges, geographical features and built environments. A combination of nature and artifice that is the material consistency, the extended corpus, the concrete occurrence of what the discipline is accustomed to calling the context and that perhaps, given the multiplicity of levels involved, should more properly be used in the plural, the contexts. The geographical shape and orientation, vegetable and animal life, temperature and light, rain and winds, smells and the passing seasons, anthropic practices

and geological reasons, are just some of the entries in a thick dictionary of evidence, or evidences, whose contents seem never perfectly conquerable and repeatable. Place can thus be viewed as the heterogeneous, complex ensemble of what remains, the fruit of an endurance, a persistence despite the perpetual crumbling of any earthly phenomenon; the architectural plan always looks onto this resistant passivity, this obtuse, deaf being-there of things, and from here, from this point of departure, it can and must draw its source and determine its proper working procedure and specific goals. It is a question of recognizing a reality principle, meaning by this a circumstantial, limited, counter-idealistic way of acting; meticulous re-compositions starting from the heap of stratified vestiges, constellations of fragments different in type and origin, whose deciphering and implementing is an arduous process – antiheroic in its dailiness and laborious in its regime of heteronomous limitation. As described by many, the adventure of architectural planning is a practice marked by errors and reparations, trials and subsequent adjustments, following an oscillatory, diachronic motion. A resistance to facility: the plan crystallizes one's personal Gestalt through the compared evaluation of various formulations in a slow, aware process of narrowing down, inevitably mangled by hitches and hurdles rather than by the resolving gesture that is the gift of an instantaneous and spontaneous insight – the patience and slow tempo of the lame god Vulcan versus the frenzy and quick tempo of Mercury of the winged feet. The statute of the place, nonetheless, does not coincide with its physical profile, its mere empirical condition. Places are concentrates of memories, narratives, «as ifs». Beside the already-been and the existing-now, it is always necessary to place the sprinkling of choices not made, of hypotheses later dropped, or of intentions abandoned that, even though invisible or barely perceptible, envelope the now. Alongside the jargon of things – unnamed, unheard – and the mysterious languages of the material, we can gather up the detritus of the possibles, of the alternatives by now past and never reached by History – Historia – and that nevertheless once again call, once again seem capable of curving the space of the present: in this lies the irreversible detachment from historicism with its trappings of straight linearity and inventories swollen with identification with the victors, the indecent *Einführung in den Sieger* from which it is necessary to break free. The survivals – survivances – are the agents that weave this web of chronologies and lost events to which it is, however, not permitted to give the name of history – for history will be only a transmission capable of continuity, the sum of the derivations and descents characterized by being integral and organic. Rather than a carpet – inflexibly fixed in its perfect completeness – we are in the presence of a palimpsest or a mutilated polysest, a paper written on many times over earlier erasures: a discontinuum proper to every authentic tradition and every authentic remembrance – *Eingedenken* – as truly fragile and dry as a blade of straw. Working on survivals does not set in motion a procedure of addition but lies at the heart of a formative principle, whose goal is not the archive of the known but construction from the unknown. A montage of remnants and lacunae, a

grafting of finds and excavations into memory in which the very rips, leaps or lacks have to be taken up as active parts of the discourse – thus a blend of substances in which the relics meld with the ghosts, the absences, the void and its deep resonance. The plan, before being a perpetual deferment or abject fascination with the future, is research and interrogation of simulacra, of the images lost or buried as instances of remorse, that «only sometimes» – nur bisweilen – and only by rocky paths flicker to the surface of consciousness and become capable of germination and engenderings that are often the more determinant the more unexpected they are. Spending time with the fugitive, residual figures of memory – revealing, caring, integration, regeneration, metamorphosis... – means postulating the past as a polyvalent and non-conclusive factor despite the fact that it looks familiar. A multiplicity which harbors an energy in ferment, latent and unconsumed, which is a diastole, an extension, a Zwischenraum for encounters and intersections, since we remain convinced, with Walter Benjamin, that a mysterious rendezvous is set between the generations – eine geheime Verabredung zwischen den gewesenen Geschlechtern und unserem – and that «the past brings with it a secret index that points it to redemption». A redemption – always partial, always having to be renewed – that is conflict, collision, pressure on what is past, never acquiescent veneration, stale loyalty or indolent imitation. The tearing up of the past is not the premise to the introduction of any linear principle of cause and effect, nor does it intend to suggest any positive mechanism, any automatism between premises and results, roots and fruits. Enveloped in the considerable dust produced by the corruption and collapse of the transitory and constricted by the powerful body of the existent, the plan is ineluctably confined forever in its fate of risk and pure attempt, decisive in its nature as experiment, launching, pro-iectum: «a weak messianic force» devoid of any sort of certainty of success beforehand, since the very consolidation of the discovery, if it occurs, will come only in the immanence of execution: the perfection will be the work itself.

- Madonna del Parto. Montedda
 - Somastaia
 - Orsentoia
 - ...



De una pianta del 1645 per la difesa del confine
 fra il principato di Toscana e lo Stato della Chiesa
 B. Montedda C. Orsentoia (lungo alla valle della Chiana)
 D. monte Raine di Montecatini - lungo alla valle "di S. Ivo"

Montedda a lungo [...] da una l'opera più sicura che
 una città, del 4 luglio 1646 nel corso delle fortificazioni
 Esercizio di Medici "su base di base"
 [post. Anguani, 25 giugno 1646]

Alta sul Tiburina

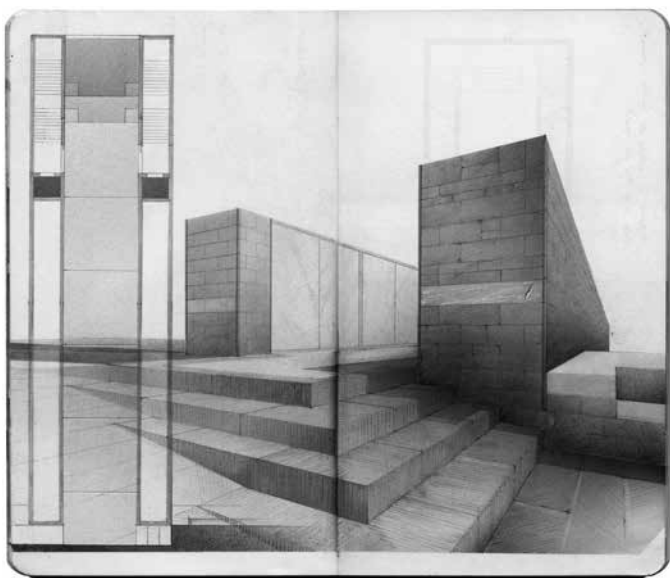
Montefeltro, luogo di una regione unanime
della Toscana delle città? C'è un solo e un solo
ma: allora alle parole: Montefeltro più o meno
Angiari / San Agostino -

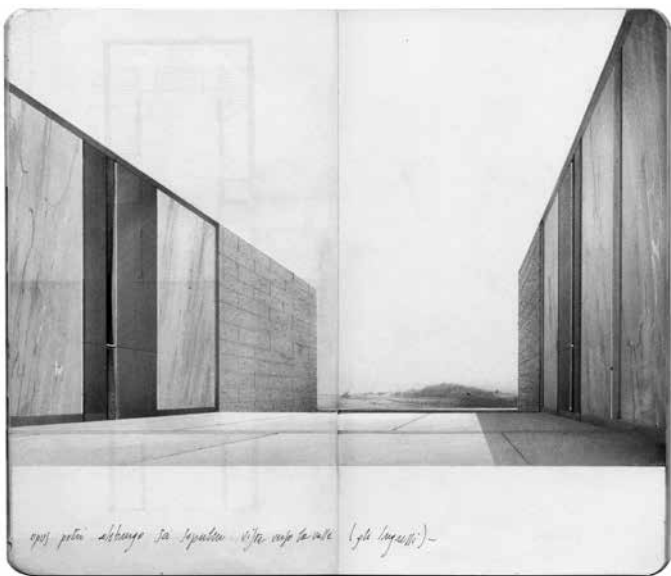
Al. ma non restato nel 21 secolo. C'è un solo e un solo
già frequentato: ovvio: aspetta: quindi nella città, le
più antiche abitati ad Villanova
Roccapete di confine.



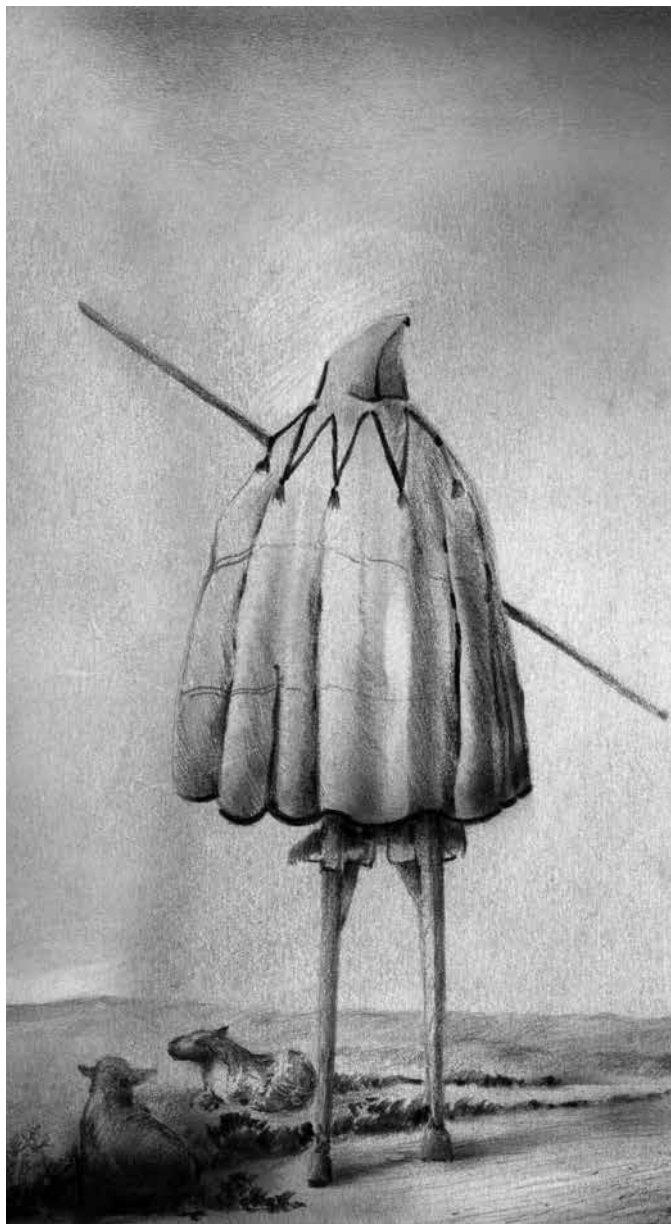








opus ptei abbaso sa sepalle - kja vajo sa vate (gi logassi) -



In una lettera del 12 dicembre 1933 Jean Genet così si rivolgeva ad André Gide: «Maestro, il mio viaggio non è terminato, spero che durerà tutta la vita...»; Genet era nato nel dicembre del 1910, lo stesso anno in cui Kostantinos Kavafis portava a termine il suo più noto componimento: «Se per Itaca volgi il tuo viaggio/ fa voti che ti sia lunga la via/ e colma di vicende e conoscenze...». L'indeterminazione di ogni tragitto, il suo costante moltiplicarsi secondo vagheggiamenti e linee misteriose, tornano nelle pagine finali del *Viaggio in Portogallo* di José Saramago dove è detto che «il viaggio non finisce mai. Solo i viaggiatori finiscono. E anche loro possono prolungarsi in memoria, in ricordo, in narrazione».

L'architettura, progetto ma anche costruzione, è un viaggio e di questo conserva il desiderio di un altrove, il rischio sotteso e la ricchezza anelata; per quanto riuscita, per quanto compiuta ogni architettura non è che un riflesso di un'Architettura seconda sempre sfuggente, mai definitivamente afferrabile. Il viaggio-prefigurazione, per quanto scrupolosa sia stata la preparazione che lo ha fondato, non consuma integralmente l'accidentale rimanendo aperto al libero gioco degli eventi: in ragione di questo scarto, di questa debolezza nella previsione, possiamo azzardare che esso sia un'avventura del conoscere, una *Bildung* – o con le parole di un altro scrittore «*for my part, I travel not to go anywhere, but to go. I travel for travel's sake. The great affair is to move*». Il viaggio è il *medium* che intercetta la smagliante e sfaccettata anisotropia dello spazio terrestre smascherando la violenza, sottostante e sottaciuta, di quel generale processo di trasformazione del globo a macchina ubiqua e indifferente messo in atto dal capitalismo autoritario. Là dove gli arnesi della ragione strumentale fabbricano l'equivalenza generale, la quantità indeterminata, la dis-locazione – *Entortung* – il sopralluogo e l'occupazione del *locus* riconoscono viceversa le irregolarità, le differenze, le specificità – una galleria di qualità inesauribile fatta di superfici, di luci, di trasparenze, di orientamenti, di colori, di odori, di rifrazioni, che costituiscono l'alfabeto del concreto. Il primo segno del processo d'arte è la valutazione, la scelta, il taglio di una decisione, e sarà dalle selezioni fatte su questo insieme che i convincimenti guida del progetto origineranno. Il viaggio-progetto è sempre un avvicinamento alla durata e all'impermanenza delle cose, al loro gergo oscuro e alla trama variopinta delle loro

relazioni reciproche. Le cose, infatti, ri-guardano il progetto – possiamo a rigore parlare di un incrocio, di uno scontro di visioni mutuamente accordate – e questo scambio è l'unico nutrimento efficace per la stessa attitudine prometeica, per il suo sporgersi nella virtualità. L'attraversamento satura la mappa, la carta del mondo, di scoli e di marginalia, di illuminazioni e di ipotesi: una foresta di accidentalità e di possibili che cresce sulla tavola di qualsivoglia scrittura o geografia. Il viaggio, che sia della propria camera o delle lande più inaccessibili, è l'unico stato in grado di produrre un occhio straniero, un occhio estraneo, un occhio esiliato, poiché è il viaggio stesso una condizione di sospensione e allentamento. Uno spaesamento e una lontananza che tuttavia divengono l'utensile capace di interrompere quella mancanza di attenzione, quella distrazione effetto di consuetudini cementate e di risalire all'energia propria di ogni sguardo di inizio, come fosse la prima volta, «*wie zum ersten Male*» – una schiusura feconda se sottratta alle ipnosi dell'esotico e ai brividi di un impressionismo precipitoso. Uno sguardo obliquo e indiretto che sotto il livellamento e l'uniformità imposta dal regno della merce sa volgersi verso il mare infinito della dissomiglianza in direzione di quella che Pier Paolo Pasolini nel 1975 chiamò «l'arcaicità pluralista», cioè la molteplicità e le distonie delle esistenze e degli spazi non ancora assoggettati al totalitarismo di mercato. Occorre, al tempo nostro, una rinnovata volontà di investigazione scrupolosa, un'interrogazione e un colloquio capaci di lasciare l'oggetto indagato nella sua insularità e originalità, non ridotto a muto episodio di una serie o anello di una catena. Ogni comprensione che rispetti l'autonomia di qualsivoglia presenza fisica, la sua viva immediatezza, non può che reclamare una scienza della posizione, una sapienza del discreto. Una nozione che enuncia il valore locale, determinato, di ogni porzione di terra, la cui traduzione in vocabolari e in sintassi comuni sovente sfiora la tracotanza di metodo. Accantonate le analisi a grana ampia – agevoli quanto scontate negli esiti – o le sintesi di grande scala rimane una sensibilità micrologica e una vocazione alla comprensione microstrutturale, l'impresa urgente di allestire un sapere degli interstizi e degli avanzi, delle meraviglie puntuali e caduche: un paesaggio di eccezioni solitamente violate o ignorate per corrispondere agli statuti della *ratio* imperante sebbene sia «la caratteristica di una cultura superiore, quella di stimare le verità piccole e non appariscenti, che furon scovate con metodo severo...». Ostruiti i passaggi e sbarrate le vie per le palingenesi radicali resta disponibile il cimento sull'*hic et nunc*, la messa in opera di una verità minore – di una verità circoscritta, di una verità per negazione ovvero di una verità che non è possibile erigere a priori in quanto agglutinazione di quelle singolarità che non precipitano nel dominio della *dóxa*. Ma le specchiature e i richiami tra viaggio e progettualità non sono confinate alla sola intensa azione da quest'ultimi intrapresa sulle coordinate spaziali; comune a entrambi è l'attività di decostruzione della temporalità, la pensione a decomporre l'apparente monoliticità e compattezza. Così come

il transito non si conficca solo nel *punctum* dell'istante, al pari il disegno non si destina solo nell'a-venire: ambedue danno soggiorno a rimescolamenti e impasti incoerenti di tempi trascorsi, di attualità, di futuro; una dilatazione del presente, un liquido suo espandersi verso ciò che lo ha preceduto e verso cui si sta volgendo, poiché in quell'immagine dialettica che è il progetto di architettura tra i tempi si danno miriadi di contatti e misture, infezioni e coesistenze, prossimità e schisi, concentrazioni e dispersioni. Una temporalità plurima e disomogenea dunque che nel divenire storia non può assolvere a placide funzioni regolatrici, di tutela o di conservazione al pari di quelle svolte dalla «storia monumentale» o dalla «storia antiquaria»; parafrasando il Nietzsche della seconda delle *Inattuali* una storicità che è rappresentazione non dell'anima immortale, inviolabile e ferma, quanto delle molte anime mortali, vulnerabili e mobili, e dunque un'arte del ricordo che rende il giusto peso anche alle consolazioni della dimenticanza perché «per ogni agire ci vuole oblio» – *Zu allem Handeln gehört Vergessen*. Reso inudibile per le troppe inferenze o disarticolato a causa delle numerose offese subite ogni inserto di mondo è un plesso organico incardinato a tempi e rammemorazioni, a grammatiche e lessici, a ritmi e giaciture, a conflitti e simboli che sono il presupposto, l'*hypo-keimenon* stesso del progetto. Essere coerenti – *co-haerentis*, cioè coesi, connessi, aderenti – alle ragioni e alle potenzialità del proprio pre-testo non è inclinazione remissiva o apologia dell'esistente bensì vale come strategia di affrancamento da ogni equipollenza e falsa universalità e salvaguardia dei più dissimili e scissi «qualche cosa». Restituir loro l'espressione sepolta e liberarne l'instinguibile respiro – *Nur hat ein jeder sein Maß* – è il programma celato di ogni progetto realista.

• • •

From afar – *In a letter of 12 December 1933, Jean Jenet wrote to André Gide, «Maestro, my journey is not over, I hope it will last my whole life long...». Jenet was born in December 1910, the same year when Kostantinos Kavafis was finishing his best-known composition: «As you set out for Ithaka! hope the voyage is a long one, / full of adventure, full of discovery». The indeterminate nature of every trip, its constant multiplication as it follows fancies and mysterious lines, return in the final pages of Journey to Portugal by José Saramago where he writes, «The journey never ends. Only travelers end. And they too can endure in memory, in remembrance, in narration».*

Architecture, plan but also construction, is a journey, and of the journey it preserves the desire for an elsewhere, the underlying risk and yearned-for richness; no matter how successful, no matter how complete, all architecture is nothing other than a reflection of a second Architecture which is always elusive, never definitively graspable. The journey mapped out and imagined beforehand, no matter how scrupulously prepared, does not consume fully the element of accident, remaining open to the free

play of events; because of this difference, this weakness of prevision, we can hazard the statement that it is an adventure in knowledge, a Bildung – or in the words of another writer, «for my part, I travel not to go anywhere, but to go. I travel for travel's sake. The great affair is to move». The journey is the medium that intercepts the dazzling, multifaceted anisotropy of earthly space, unmasking the underlying and unacknowledged violence of that general process of transformation of the global into a ubiquitous and indifferent machine set in motion by authoritarian capitalism. Where the tools of instrumental reason construct the general equivalence, the indeterminate amount, the dis-location – Entortung – the site inspection and occupation of the locus recognize, conversely, the irregularities, the differences, the specificities – an inexhaustible gallery of qualities made up of surfaces, lights, transparencies, orientations, colors, smells, refractions, which form the alphabet of the concrete. The first sign of the art process is evaluation, choice, the slant of a decision, and the selections made on the basis of this whole will generate the guiding convictions for the design. The journey-architectural plan is always a coming closer to the duration and impermanence of things, their obscure jargon and the multicolored web of their mutual relations. The things, in fact, concern the plan – strictly speaking, we could call the plan an intersection, a meeting of visions mutually agreed-upon – and this exchange is the only efficacious nourishment for the Promethean attitude itself, for its projection into virtuality. The crossing saturates the map, the chart of the world, with explanatory glosses and marginal notes, insights and hypotheses: a forest of fortuitousness and possibilities that grows on the table of any written text or geography. The journey, whether around one's own room or through the most inaccessible lands, is the only condition capable of producing the eye of a foreigner, of an outsider, of an exile, since the journey itself is a state of suspension and loosening. A disorientation and a distance that nonetheless become the utensils capable of interrupting the lack of attention, the distraction that is the effect of calcified habits, and of going back to the energy intrinsic in every beginning glance, as though it were the first time, «wie zum ersten Male» – a fecund opening up if extracted from the hypnoses of the exotic and the thrills of a precipitous impressionism. An oblique, indirect glance that beneath the leveling and uniformity imposed by the reign of merchandise is able to turn towards the boundless sea of dissimilarity in the direction of what Pier Paolo Pasolini in 1975 called «pluralistic archaicism», that is, the multiplicity and abnormalities of the lives and spaces not yet subjected to the totalitarianism of the market. What is needed today is a renewed desire for scrupulous investigation, a sense of questioning and conversation capable of leaving the investigated object in its state of insularity and originality, not reduced to a voiceless episode in a series or a link in a chain. Every understanding that respects the autonomy of any physical presence, its vivid immediacy, cannot help claiming a science of position, a wisdom of the discreet. A notion that expounds the local, established value of a portion of land, whose translation into shared vocabularies and syntaxes often borders on meth-

odological arrogance. Having set aside roughhewn analyses – as facile as their results are predictable – or sweeping generalizations, a micrological sensibility remains, and a vocation for microstructural understanding, the urgent task of establishing a knowledge of what falls between the cracks or is left over, of the precise and ephemeral wonders: a landscape of exceptions usually violated or ignored in order to coincide with the statutes of the prevailing ratio even if this is «the characteristic of a superior culture, that of valuing the small, unprepossessing truths that were dug out strictly and methodically...». With the passageways for a radical palingenesis blocked and the paths barred, it remains to measure oneself against the *hic et nunc*, the implementation of a lesser truth – of a circumscribed truth, a truth by negation, in other words a truth which cannot be elevated a priori in that it is an agglutination of those singularities that do not fall into the domain of *dóxa*. But the mirrorings and cross-references between travel and architectural planning are not confined solely to the intense action of the latter undertaken on the coordinates of space: common to both of them is the activity of deconstruction of temporality, the propensity to take apart its apparent monolithic solidity. Thus, just as transit does not insert itself only into the punctum of the instant, similarly, the drawing is not destined solely to what-is-to-be: both of them are hospitable to remixings and blends of times past, present, and to come; a dilation of the present, a liquid expansion towards what preceded it and towards what is happening now, since in the *dialektisches Bild* that is the architectural plan between the tenses, myriad contacts and mixtures, infections and coexistences, proximities and fissions, concentrations and dispersions take place. A multiple and inhomogeneous temporality, then, that in becoming history cannot fill placid functions of regulation, protection, or preservation like those carried out by «monumental history» or «antiquarian history», to paraphrase Nietzsche in the second of his *Untimely Meditations*, a historicism that is representation not of the immortal soul, inviolable and stationary, but of the many mortal souls, vulnerable and mobile, and thus an art of remembering that gives the proper weight also to the consolations of forgetting since «for all action, forgetting is needed» – *Zu allem Handeln gehört Vergessen*. Made inaudible by too much static or disjointed because of the numerous assaults suffered, every insertion of the world is an organic complex hinging on times and remembrances, grammars and lexicons, rhythms and positions, conflicts and symbols that are the premise, the *hypokeimenon* itself of the plan. Being coherent – *co-haerentis*, that is to say cohesive, connected, adherent – to the reasons and potentials of one's pre-text is not a remissive inclination or an *apologia* for the existent as much as it is a valid strategy of breaking free from every sort of equivalence and false universality and protection of the most dissimilar and split «*some things*». Restoring to them their buried expression and liberating their unquenchable breath – *Nur hat ein jeder sein Maß* – is the hidden program of every realistic plan.



Laghi (2) ~

BESKON. Neues KUNSTARCHIV.

(Laghi - Ges. mens. 21. 1. 1911 Spese)

È possibile vedere il mondo che tra un battito di
cuore
c'è un altro. (autico detto di cui...)

Siamo tutti per uno

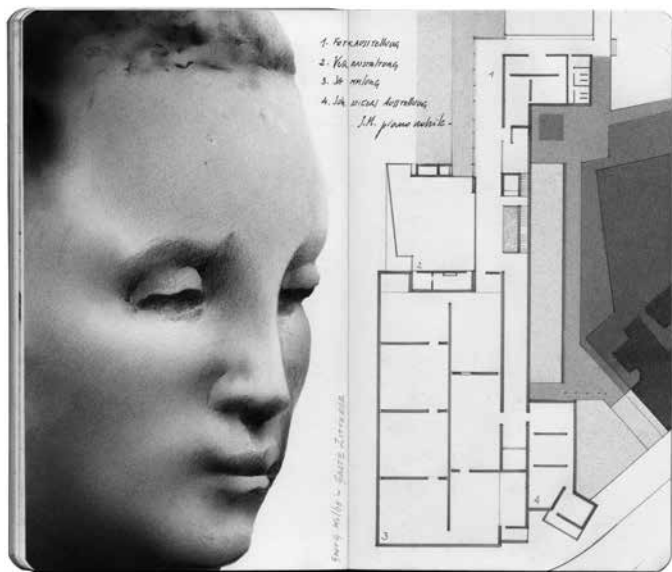
e dopo insieme come se non fossimo stati...

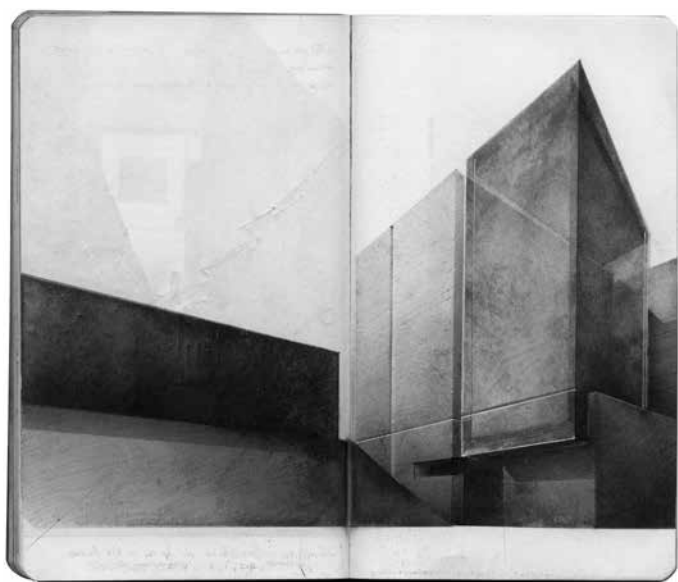
Impressa, 2, 1-2. 21-23

- Impressioni, al lago (1911) verso il mare -

"È" significativo di fatto del l'uomo, quando
si trova in una città, quando spontaneamente
si muove verso il mare aperto, e non, al
contrario, dal mare verso la terra - Nelle
immagini scarse remote, spesso si incontra degli uomini,
l'acqua e il mare rappresentano il più stretto
fondamento dell'esistenza di ogni vita -
Carl Schmitt, *Humus und Meer* -

Ad una distanza una piccola cappella di legno, in lontananza.
Era stata l'immagine ricordando le immagini che ho di casa
in casa, nella lontananza da quella che siamo qui. Nella
specie per la cappella era deliziosa mi sento del mare, mi
vedo e quello proprio che formazioni che è molto più
viva di me stessa. Non proprio apprezzamento spirituale
dato invece per il della missione e della verità. (del 1911
alla 25-40 metri di altezza sul Monte Cervino - de
Schmitt del grande. FINE E. Europe) -









Vollena ~

- Giornata di pioggia - Vento. Sciato leggero: il grande
braccio delle pietre "pouchnino" si accende col sole
Tutte le vie antiche - Il ricordo degli scatti di
d'Annunzio sono ovunque (due tange di marmo
sull'ingresso di un albergo giusto ad uno degli
capanni del borgo...). Il sito di progetto è in
un'area di grande bellezza: le valli ogni di
sotto è ogni Kompose in una nuvola d'acqua.
Paolucci: percorso dromedario - Osservando
confronto i tempi del Terzo con le repubbliche
del diciannovesimo del Rosso - occasione per ricreare
sopra la disposizione e la presenza (solo
di dettagli del paesaggio, trattati quasi
selvatici rispetto alle luci).



6 | In margine

New Metropolis, 100 Mile City, World City, Hyperville, Stadt-Land, Urban Island, Patchwork, Sprawltown, Postmetropoli: l'elenco potrebbe continuare. È solo una raccolta parziale che aiuta a comprendere l'acribia classificatoria che ha colto gli studi sociali allorché oggetto di interpretazione è stato il recente paesaggio urbano, l'Orbe Globalizzato della *surmodernité*. Minimo comune denominatore di queste analisi la constatazione che alla crescita esponenziale quanto accentuatamente frazionata degli insediamenti è corrisposto un generalizzato abbandono di ogni principio superiore di gerarchia, volontà di forma o di ordinamento dello spazio, quest'ultimo definitivamente consegnato alle sicure evidenze del solo intelletto – *Verstand* – economico-strumentale e ai suoi mai costanti valori funzionali. Analogo a molti altri casi ancor prima del discorso degli specialismi è arrivata l'immagine dell'uomo di lettere: Trude, città continua tra le città invisibili di Italo Calvino, è del 1972 e nella sua totale indeterminazione è perfetta profezia dell'onnivora dispersione insediativa che succederà alla deflagrazione del sistema, concentrato e coeso, che fu la matrice della *urbs* classica. Un epilogo che pur nelle sue modalità inattese, appare essere prossimo a quelle aurorali diagnosi di primo novecento che avevano al loro centro il tema della *Großstadt*, là dove la rottura e lo smarrimento di qualsivoglia liminalità – demografica, materiale, comunicativa – si specchia nel fluire incessante del feticcio merce, nella consumazione della «piena e verde vita» in distrazione, indifferenza, commedia, ovvero nel transito da città a metropoli – *Gemeinschaft* versus *Gesellschaft*, *Gemüt* versus *Geist*, *Kultur* versus *Zivilisation*. Tuttavia la liquidazione di una civiltà antichissima, nel caso quella della città mediterranea e italiana in particolare, non si compie nei medesimi gradi di intensità né secondo medesime velocità e topografie e solo sintesi screditate possono radunare in un circolo comune fenomeni che ancora albergano al loro interno unicità e differenze. Le città, come la storiografia avverte, sono sempre state «città in trasformazione» – *Städte im Wandel* – e la stessa forza espansiva potrebbe avere degli antecedenti indiretti nei *burgi liberi*, nelle *villes neuves* e nei *Freiheiten*, cioè in quegli abitati intermedi che hanno consentito la germinale urbanizzazione delle campagne e le prime rinascenze urbane dopo l'antichità. Ciò che in questo caso separa, al di là delle quantità in gioco, i processi contemporanei di espansione

dai loro omologhi medievali è l'incapacità dei primi nel determinare agglomerati discreti dotati di una struttura e di una figuratività autonome, addizioni stabili e complesse nella loro stratificazione di usi e valori collettivi. Esiste poi un tratto che a partire dal secolo nono-decimo marca ciò che in termine mediolatino verrà battezzato *Burgus*; è una vocazione primaria al condensamento, alla densità, all'assecondarsi dei volumi secondo molteplici intenzioni non ultimo il risparmio del suolo e dell'energia: là dove la città diffusa è interminabile giustapposizione il cui pattern ha tenuissimi nessi endogeni qui vale una primigenia compattezza folta di reciprocità e concordanze che saranno l'archeologia della similitudine tra «città» ed «*edefizio corporale*» stabilita negli scritti rinascimentali da umanisti quali Luca Pacioli e più volte illustrata nei trattati – tra i molti ricordiamo il codice Torinese Saluzziano di Francesco di Giorgio (148, fol. 3), forse il più esplicito. Registrato l'atrofizzarsi e l'affievolirsi irreversibile dei caratteri comunitari e la crisi di una immagine di città come organicità dispiegata, come perfetta integrità, occorre dire che l'ipostatizzare una equipollenza oramai definitiva tra i molteplici casi in cui concretamente si dà l'occupazione dello spazio appare una falsa ideologia apodittica. Nonostante «l'epoca delle ditte e delle cifre» è opportuno valutare con consapevolezza questi salti, queste disuguaglianze, queste cesure per quanto non del tutto rappresentabili nel vocabolario astratto e conciso delle mappe. Le città medio-piccole europee non sono certo sfuggite al dominio dei mercati e alla loro bulimia esiziale; né sono rimaste immuni dalle narrazioni e dagli incantesimi disseminati dalla società dello spettacolo; tuttavia è l'enclave di dimensioni ridotte a offrire più alte probabilità per una prassi efficace quanto significativa. È nella scala inferiore, infatti, che l'allentamento del «valore espositivo» – *Ausstellungswert* – e della sua *triste misère* accade con maggiore frequenza; pur senza illusioni è lecito annotare come un auspicabile ripristino del «valore culturale» – *Kultwert* – nel fare costruttivo si sia mostrato molto spesso in occasioni marginali, di «terza fila», periferiche riguardo alle magniloquenti operazioni immobiliari e alla loro ossessiva richiesta del prodotto eccentrico. Risalire alle cause non è agevole dato anche il tono più paradigmatico che esemplare di ogni singolo lavoro con la sua intima ed essenziale non riproducibilità – ogni soluzione autentica, è stato osservato, è al suo fondo inatingibile, non trasferibile dato il suo consegnarsi a una contingenza, a un'esperienza, a una storia. Tra i fattori responsabili di questa inversione, di questo scarto, riconosciamo un tasso maggiore di controllo sociale, un livello di disegno ed esecuzione che ancora chiama l'approfondimento e la ricerca, una economia intesa come «orgoglio della modestia», l'estraneità al circuito dell'informazione di massa. «C'era una volta un maestro sellaio. Un bravo artigiano, capace...»: se da un lato a esergo di tutto ciò varrà l'auspicio loosiano per una maggiore responsabilità e preoccupazione – *Bekümmernung* – per il mestiere e il suo procedere cauto fatto di decantazioni graduali e correzioni ripetute, dall'altro vogliamo

porre l'attenzione su una condizione particolare. Sovente operare nella provincia, in avanzi di «terre murate», orienta il disegno di architettura verso un esercizio di precisione degli spazi di cui è composto e a un recupero di quelle «idee accessorie» che sono risvegliate dall'ambiente e dalla fatticità empirica; operare nei cosiddetti centri storici è immergersi in un *continuum* morfologico e scontro con cornici volumetriche che smantellano quella cattiva in-finitezza e in-conclusione di ampi comparti della post-città. A quei vasti campi privi di tensioni e scintille, a quegli intervalli inerti e sgombri che spaziano l'aria del suburbio ora si sostituiscono lotti non terminati, fabbriche interrotte, slabbrature nella maglia degli isolati: un abaco di vuoti delimitati, attraversati da impronte e fecondi di possibile che sono diametrali rispetto la vaghezza e il disordine sterile dei primi. Le stesse difficoltà di azione, l'ostacolo al «genio originale» costituito da quel pulviscolo di dipendenze saldatesi nel tempo, si palesano quali migliori premesse per un'arte della giusta collocazione e connessione, del prender posto esatto, dell'insediarsi come incastro niente affatto gratuito. Una frangia di costrizioni e impedimenti che educano il progetto verso il massimo rigore ovvero la massima libertà.

Tra le logiche, sempre più commerciali, dell'industria culturale e i saccheggi spietati della speculazione fondiaria permangono spaccature, erosioni, suture imperfette: sono sospensioni dove ancora appare plausibile avere posto «a stretto contatto con la terra, le sue tradizioni e forse le sue divinità»; è là dove confinare un progetto residuale di resistenza e riparazione etica, ancora una volta vicino a una prospettiva d'avvenire, ancora una volta una *promesse de bonheur*.

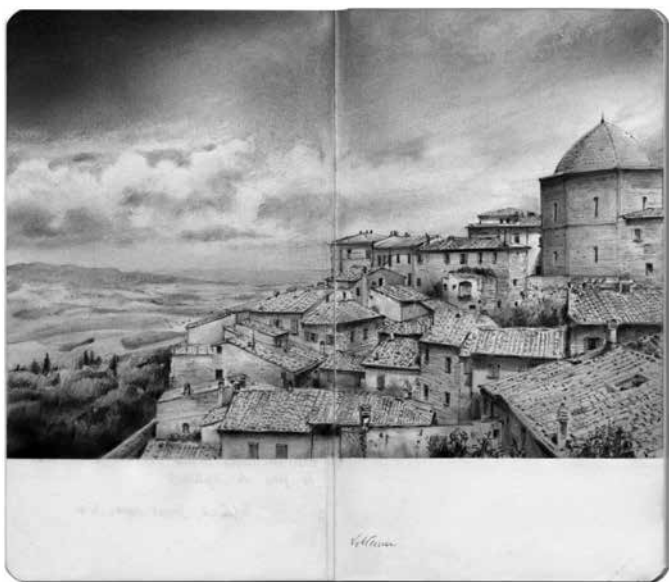
• • •

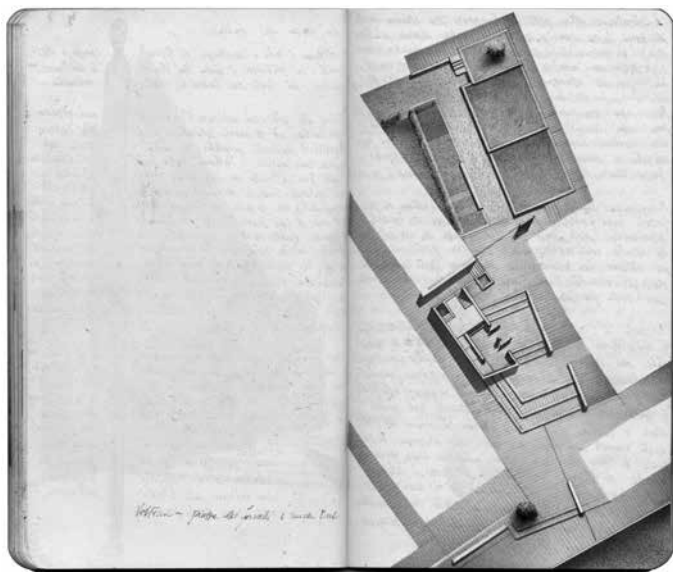
On the edge – *New Metropolis, 100 Mile City, World City, Hyperville, Stadt-Land, Urban Island, Patchwork, Sprawltown, Postmetropoli: the list could go on. This is just a partial selection that helps us understand the classificatory meticulousness that reigns in the social sciences when the object of their interpretation is the recent urban landscape, the Global Orb of surmodernité. The least common denominator of these analyses is the observation that the growth, as exponential as it is pronouncedly fractioned, of urban settlements is matched by an overall abandonment of every higher principle of hierarchy, desire for form or the ordering of space, with this latter definitively consigned to the sure evidence solely of the economic-instrumental intellect – Verstand – and its never constant functional values. As in many other cases, the literary man was the first to come up with the image, well before the academicians: Trude, the continuous city between Italo Calvino's Invisible Cities, appeared in 1972, and in its total indeterminateness is the perfect prophecy of the omnivorous urban sprawl that took over after the deflagration of the concentrated, cohesive system which formed the matrix of the classical urbs. An epilogue that, despite its coming about*

in unexpected ways, appears to be quite close to the primordial diagnoses made in the early twentieth century centering around the theme of the Großstadt, where the rupture and loss of any sort of liminal nature – demographic, material, communicative – is reflected in the incessant flow of the object fetish, in the consumption of the «full, verdant life» in distraction, indifference, comedy, in other words of the transit from city to metropolis – Gemeinschaft versus Gesellschaft, Gemüt versus Geist, Kultur versus Zivilisation. Nonetheless, the liquidation of an ancient civilization, in this case that of the Mediterranean city, and Italian in particular, is not accomplished with the same degree of intensity or with the same speed and topography, and only discredited syntheses can group together under the same heading phenomena that still harbor within themselves uniqueness and differences. Cities, history teaches us, have always been «cities in transformation» – Städte im Wandel – and this very force of expansion could have indirect antecedents in the burgi liberi, the villes neuves and the Freiheiten, that is to say in the intermediate residential areas that have permitted the germinal urbanization of the countryside and the first urban renaissances since ancient times. In this case, what separates the contemporary processes of expansion from those of the Middle Ages, besides sheer quantity, is the inability of the former to create discrete agglomerates having an autonomous structure and a shape and appearance all their own, stable, complex additions in their stratification of community customs and values. There exists a trait that, starting in the ninth or tenth century, marks what in Middle Latin would be called Burgus; it is a primary vocation to condensation, to density, to the arrangement of volumes in accordance with multiple intents, not the least of which is saving ground space and energy: where the spread-out city is an interminable juxtaposition whose pattern has very slender endogenous connections, a primordial compactness characterizes medieval settlement, dense with reciprocities and concordances that would be the archeology of the similitude between «cità» and «edefizio corporale» established in the Renaissance writings of humanists such as Luca Pacioli and illustrated various times in the treatises – among many, we can mention Francesco di Giorgio's Saluzziano codex in Turin (148, fol. 3), perhaps the most explicit. Having registered the atrophying and irreversible weakening of the characteristics of community and the crisis of an image of the city as an unfurled organicness, a perfect integrity, it must be said that hypostasizing a by-now definitive equipollence between the manifold cases in which occupation of space concretely takes place appears as a false apodictic ideology. Despite «the age of companies and figures», it is fitting to effect an aware evaluation of these leaps, these inequalities, these breaks, even if they cannot be fully represented using the abstract, concise language of maps. The medium-to-small European cities have certainly not escaped the tyranny of the market and their lethal bulimia; nor have they remained immune from the narratives and spells cast by the society of «show»; nevertheless, it is the smaller enclave that offers the highest probability of an effective and meaningful way of doing things. The small scale, in fact, is where the loosening

of the «exhibition value» – Ausstellungswert – and its triste misère happens most frequently. Albeit without illusions, it is legitimate to note that a hoped-for return of «cultural value» – Kultwert – in the work of building has been manifested very often in marginal, «back row», peripheral instances compared to the magniloquent building operations and their obsessive demand for an eccentric product. It is not an easy task to trace the causes of this, given also the tone, more paradigmatic than exemplary, of each individual work, with its intimate and essential non-reproducibility – every authentic solution, it has been observed, is at bottom unexploitable, not transferrable, given the fact that it is consigned to a specific situation, an experience, a history. Among the factors responsible for this inversion, this difference, we recognize a greater degree of social control, a level of design and execution that calls for further depth and research, an economy understood as «pride of modesty», extraneousness to the mass media circuit. «Once upon a time there was a master saddler. A skilled craftsman, capable»: if on one side Loo's advocacy of a greater responsibility and concern – Bekümmernng – for the craft and its cautious proceeding made up of gradual decanting and repeated correction could serve as an exergue of all this, on the other we want to draw attention to a particular condition. Often the circumstance of working in the provinces, in remnants of «walled lands», orients architectural design towards an exercise of precision with regard to the spaces which make up the site and a recovery of the «accessory ideas» that are awakened by the environment and its empirical facticity; operating in the so-called historic centers is an immersing oneself into a morphological continuum and a confrontation with three-dimensional frameworks that dispel the negative unfinished quality and lack of conclusiveness of broad swaths of the post-city. These vast fields devoid of tension and sparks, these inert, empty intervals that measure off the air of the suburbs are now replaced by unfinished sites, interrupted buildings, tears in the weave of the city blocks: an abacus of delimited voids, traversed by imprints and fecund with possibilities that are diametral with respect to the vagueness and sterile disorder of the former. The same difficulties of action, the obstacle to «original genius» made up of the sprinkling of dependences built up over time manifest themselves as the best premises for an art of the right location and connection, of taking the right place, of settlement as a fitting together that is anything but gratuitous. A fringe of constrictions and impediments that train the architectural plan towards the greatest rigor, which is to say the greatest freedom.

Among the increasingly commercial logics of the cultural industry and the merciless raids of real-estate speculation, there remain splits, erosions, imperfect sutures: they are suspensions where it still appears plausible to have space «in close contact with the land, its traditions, and perhaps its deities» – it is there that a residual project of resistance and ethical reparation can be relegated, once again close to a prospect for the future, once again a promesse de bonheur.







La casa del gabbiano ~

Il disegno è nato e condensa di figure simili; la struttura è corale che stringe una logo ai fogli dei taccuini e delle

"Totus ille collis, cui arborum Etruscorum superstructa est ex moris sentimentis exigit impositi, et horizonti parallelis, ubi multae lapideae venis concludis..." Volterra, antra Trole e dell' Era, è stata con insistenza dalle sue geologia. Cumuli di argille plioceniche sono intese da blocchi di sabbie calcaree dell' era, il tufo trivertinoro di piperno, vulcanico questo varco di Monticattani, co selagite, roccia bianca ma fiammeggiante nera, le serpentine verde-nero della l'olabano osservato dal solfo di calcio di tipi del basaltiglio, del anicino, delle infine della scoglione, il più notevole per e trasparente di temuto ~

Sito: l'isolato coinvolto dalle trasformazioni in adiacenza alla piazza di San Giovanni Vito e del Duomo - e tangente Via lungo Vito e Trattamento da me coperte di esel no copace comunque, quale fluido gelato un distillato di olio e' ti sembrano dell' intorno una neccessione spaziale avvicina la do metri utra ma intorno alle librati del non costruito ~

spare e dis-
le loro tracce.
memoria ~

antiquissima
sini invicem
strata non
valli delle l'era
attraverso la
effusa e bigio
e nella fondite
l'affioramento
stituito dalle
di saglie di
gabbiano; e poi
colorato, ricco
agosto ed
colore pellicco

Sorge a marittima
- piazza del Batt.
de Musca - Il
to rosso e scungo
di avvolgere
matte; i prof.
defini scuro
precisa da
proprie di
dell'aperto,





Viterbo: vista di piazza dei Forachi



Velletri: piazza vista al nuovo edificio del politecnico



7 | Ex-ponere

[singolare] Il punto 6. 44 del *Tractatus* potrebbe costituire l'incipit di ogni corretta operazione di carattere espositivo: «Non *come* il mondo è, è il Mistico, ma *che* esso è» – «Nicht *wie* die Welt ist, ist das Mystische, sondern *daß* sie ist». La formula del viennese infatti richiama quello stato di sorpresa e di incanto, di stupore e di meraviglia – l'antico *to thaumázein* – causato dallo stesso accadere dell'esistente, dal miracolo quotidiano del venire alla presenza di qualcosa piuttosto che nulla. E dunque prima di ogni *itinerarium mentis in scientiam*, prima di ogni indagine disciplinare, prima di qualsivoglia sapienza o processo tecnico sarà il colpo, il contatto, il contagio della immediata *res-extensa* a battere l'inizio, il cominciamento, il prender fisionomia del progetto. Seppure il più delle volte taciuto e omesso per buona educazione o pigrizia una autentica esposizione è innanzitutto spoliazione, caduta dei veli, denudamento. Liberazione dai contenuti, evaporazione delle significazioni, smantellamento delle abitudini cumulate, sommate, sedimentate nel tempo e col tempo sul corpo paziente dell'oggetto: l'ostensione tradisce il desiderio di un nuova genesi, di un rinverginamento, di un esser-qui *altro*, di una modalità dell'essere-nel-mondo, *In-der-Welt-sein*, sin'ora inesplorata, al fine di ridare vigore e gravidanza al manifestarsi stesso. Ex-ponere è il prendersi cura di una epifania, di un affacciarsi, di uno sporgersi all'esterno della cosa con i suoi irriducibili caratteri che non si saldano mai meccanicamente con l'idea che di essa se ne ha, con la conoscenza che la cattura o il nome che la designa; si tratta di un confronto – di un viso a viso – con una visibilità sensibile che non deve essere scambiata per l'imperfetta e debole impronta di una invisibilità intelligibile, sola garante del senso. Oltre la cortina levigata e intonsa stesa dal concetto troviamo il peso, le dilavature, l'estensione, il brillio, le mancanze, l'opacità, le trasparenze, la fragilità, le elasticità, il movimento, le colorazioni, la resistenza, la durata, le dislocazioni dei baricentri, i graffi, la patina, i suoni, lo sporco, la staticità, gli odori, cioè un aggregato, una tramatura contraddittoria di segni, che qualcuno ha chiamato la *presentazione sensuale della verità* e che noi potremmo battezzare come il consistere e l'irradiarsi dell'opera. Un grado zero che può, se riconosciuto con la dovuta risolutezza, rendere giustizia alla differenza di una cosa dalle altre e simultaneamente tendere la rete delle intransitabili distanze reciproche che esse

vanno intrecciando. Ogni pezzo, ogni frammento, un *unicum* non scambiabile, non scalfibile e non mescolabile – il dissolversi e l'incenerirsi del suo incolmabile differire coincide inevitabilmente con la sparizione dell'oggetto, il suo ridursi a polvere, bianca e volatile.

[plurale] Ma esporre può coinvolgere una famiglia, una comunità, una pluralità; anzi, date le cornici – politiche e sociali, culturali ed economiche – in cui il processo dell'esporre avviene, si tratta dell'esito più probabile. L'oggetto-individuo cede allora al tipo, allo schema, al genere, innescando una alchimia doppia: un depotenziamento dell'aura conseguenza del conflitto tra le proprietà del singolo – l'autonomia primitiva – e l'insieme che lo accoglie – l'allonomia imposta; ma simultaneamente un crescere e un illuminarsi della medesima irriducibilità allorché diviene agevole il rilievo delle infinite non coincidenze e lo scarto derivato da ogni tentativo di sovrapposizione o sostituzione. La *collezione* fa precipitare la monade isolata in una costellazione, imparentandola a un insieme, a un tutto che la contiene e che offre asilo, cementando in *un* profilo comune le molte linee originarie; sarà allora possibile distinguere una topografia, una temporalità, una vicenda, una consuetudine, una affiliazione spirituale, un patrimonio di abilità, cioè una tradizione ereditabile. Allestire una collezione è mettere in scena questa narrazione, una affabulazione che trattiene al suo interno lo straniero, l'estraneo, sino a che ogni eccentricità non sarà che lo strumento che rafforza, attraverso la contesa e la divergenza, la coesione e la compattezza del rimanente. La collezione riscrive tacitamente il vecchio mondo costruendo i confini di un universo, di un costruito organico: là dove si davano solo sparsi episodi, vestigia mute e lasciati enigmatici il potere plasmante della raccolta ne fa articolazioni e scansioni in seno a una totalità. Si tratterà, tuttavia, di una metamorfosi instabile, di un concatenamento che per quanto concepito con il massimo della sottigliezza critica e dell'attenzione si rivela più in-fermo e fragile delle attese: l'oggettività solo apparente del suo ordito speculativo la destina inevitabilmente all'impermanenza, alla variazione. Un crollo annunciato che getterà, in una motilità ciclica, l'esemplare nella sua antecedente condizione di libertà non soggetta a legami e controllo sino a che inedite ri-composizioni, assetti ora a fatica immaginabili, lo fonderanno in una determinazione, lo recupereranno in un sistema, lo affideranno in nuove formulazioni e in nuovi orizzonti – «ogni ordine, proprio in questi ambiti, non è niente altro che uno stato di sospensione sull'abisso».

[spaziale] Ogni ostensione è dal suo nascere intreccio e disgiunzione, accordo e fuga tra la cosa, la collezione e il vuoto che accoglie. «Senza dubbio il vuoto è in qualche modo affratellato con ciò che è più proprio del luogo e per questo motivo non è una mancanza ma un portare allo scoperto. Dobbiamo nuovamente rivolgerci al linguaggio che ci fa cenno. Nel verbo *leeren* parla il *lesen* nel significato originario del raccogliere che domina nel luogo»; nel caso di specie: l'esibizione

non può che essere riflessione sulla non omogeneità e continuità di ogni contenitore fisico, sia esso naturale o artificiale, e dunque un esercizio paziente di precisione spaziale. Non si danno *exhibits* e poi lo spazio, quasi si trattasse, per quest'ultimo, di un'appendice accessoria ininfluente come ogni ornamento. Un esperimento modulato sullo schiudersi e sulla cura di due spazialità, irriducibili tra loro quanto salde nelle loro distinte forme: una prima, immediata, offerta dallo stesso accedere-alla-presenza dell'opera, una successiva, da ipotizzare e realizzare, come circoscrizione di quell'aperto, di quel vuoto, che consente l'evento – quasi il ritorno della coppia aristotelica di τόπος e χώρα. «Ed eccomi ai cavalieri. Ricerca di una, per così dire, combinazione di corpi nello spazio. Dimenticavo lo spazio – ogni figura ha il suo spazio proprio, e non è detto che debba essere una specie di gabbia, né sempre l'infinito»: così lo scultore Marino Marini nel 1939 in una delle sue rare testimonianze scritte. Tra gabbia e infinito si spalanca il frammezzo entro il quale si mostra l'intimità e il reciproco convenirsi di *res unica solaque* e luogo, poiché vedere e pensare la cosa è simultaneamente vedere e pensare il proprio dello spazio. Il disegno capace di riconoscere e comprendere il circolo tra queste polarità è propriamente il disegno capace di composizione, oltre ogni valutazione relativa al matematico predisporre di estensioni o intervalli calcolabili; un disegnare che è prendere-la-misura, giusto metro, cioè esercizio di autentica architettonicità: ὕβρις χρηᾶ σβεννύναι μᾶλλον ἢ πυροκαϊήν, «la dismisura è necessario estinguerla ancor più che il divampare di un incendio» è stato l'avvertimento del sapiente.

• • •

Ex-ponere – [singular] *Point 6. 44 of the Tractatus could constitute the incipit of every correct operation of an expository nature: «Not how the world is, is the Mystical, but that it is» – «Nicht wie die Welt ist, ist das Mystische, sondern daß sie ist». The formula of the Viennese philosopher evokes the state of surprise and enchantment, wonder and marvel – the ancient to thaumázēin – caused by the very fact of the existent, the daily miracle of coming into the presence of something rather than nothing. And thus, before any itinerarium mentis in scientiam, before any disciplinary investigation, before any knowledge or technical process, it will be the collision, the contact, the contagion of the immediate res-extensa that will spark the beginning, the commencement, the taking shape of the plan. Even though most often kept quiet or omitted out of good manners or laziness, an authentic exposition is first and foremost a stripping bare, a falling away of the veils, a denuding. Liberation from contents, evaporation of significances, dismantling of habits accumulated, piled up and settled down over time and with time on the patient body of the object: exhibition betrays the desire for a new genesis, a regaining of virginity, of another form of being-here, a mode of being-in-the-*

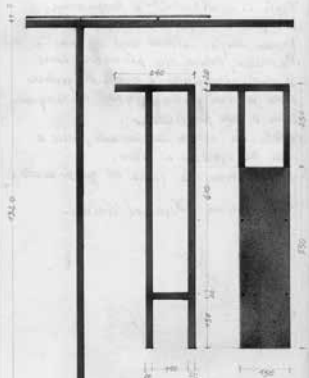
world heretofore unexplored, in order to restore vigor and significance to manifestation itself. Ex-ponere is a caring for an epiphany, a looking out, leaning outside the thing with its irreducible characteristics that never mechanically meld with the idea one has of it, with the knowledge that grasps it or the noun that designates it: it is a matter of confrontation – vis à vis – with a perceptible visibility that must not be mistaken for the imperfect, weak imprint of an intelligible invisibility, the sole guarantor of meaning. Beyond the polished, intact curtain spread by the concept, we find the weight, the waterworn areas, the extension, the sparkle, the lacunae, the dullness, the transparencies, the fragility, the elasticity, the movement, the colorings, the resistance, the duration, the dislocations of centers of gravity, the scratches, the patina, the sounds, the dirt, the static quality, the smells, that is to say, an aggregate, a contradictory weave of signs, that someone has called the sensual presentation of truth and that we could christen as the consistence and radiating outwards of the work. A ground zero that can, if recognized with the proper resoluteness, do justice to the difference of one thing from the others and at the same time extend the web of unbridgeable reciprocal distances which these are weaving. Every piece, every fragment, a unicum that cannot be exchanged, scratched, or mixed – the dissolving and incinerating of its irremediable fact of being different coincides inevitably with the disappearance of the object, its reduction into white dust, ready to blow away.

[plural] But displaying can involve a family, a community, a plural subject; rather, given the frameworks – political, social, cultural, economic – in which the process of displaying takes place, this is the most probable outcome. The object-individual gives way, then, to the type, the scheme, the genre, setting off a dual alchemy: a depotentiation of the aura consequent from the conflict with the properties of the individual – its primitive autonomy – and the whole that takes it in – the imposed allonomy; but simultaneously a growing and an illuminating of the same irreducibility when it becomes easy to note the infinite non-correspondences and the gap deriving from every attempt at superimposition or substitution. The collection drops the isolated monad into a constellation, connecting it with a whole, an all that contains it and harbors it, cementing into one shared profile the many original lines. It will then be possible to distinguish a topography, a temporality, an event, a familiarity, a spiritual affiliation, a legacy of skills, in other words an inheritable tradition. Setting up a collection means staging this narrative, a story that holds within it the foreigner, the stranger, until every eccentricity becomes the tool that strengthens, through conflict and divergence, the cohesion and compactness of what remains. The collection tacitly rewrites the old world by constructing the boundaries of a universe, of an organic construct: where before there were only scattered episodes, mute vestiges and enigmatic legacies, the molding power of the collection turns them into articulations and scansion as part of a whole. However, it will be an unstable metamorphosis, a concatenation that, even though conceived with the greatest degree of critical subtlety and attention, reveals itself to be more in-

firm and fragile than was expected: the merely apparent objectivity of its speculative weave destines it inevitably to impermanence, variation. A foreseen collapse that, in a cyclical motion, will throw the specimen back into its earlier condition of freedom, unsubjected to fetters and control, until new and unprecedented re-compositions, arrangements that are difficult to imagine now, will melt it in a fixedness, recover it in a system, entrust it to new formulations and new horizons – «every order, precisely in these spheres, is nothing other than a state of suspension over the abyss».

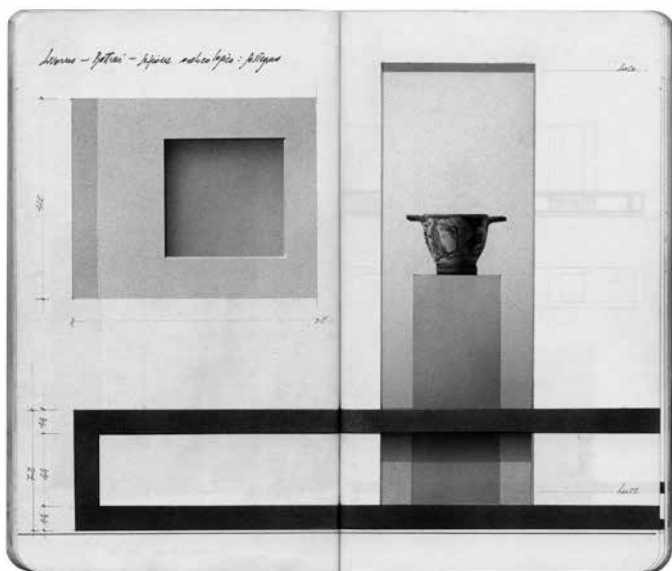
[spatial] *Every extension is from its birth interweave and disjunction, accord and flight between the thing, the collection, and the void that receives it. «Without question the void is in some way related to what is most characteristic of the place and for this reason it is not something missing but a bringing out into sight. We must once again turn to the language that refers to it. In the verb leeren, lesen speaks in its original meaning of grasping what is dominant about a place». In the case at hand, exhibition cannot help being a reflection on the non-homogeneity and continuity of every physical container, be it natural or artificial, and thus a patient exercise of spatial precision. You do not have exhibits and then space, as though space were an accessory appendage without influence, like any ornament. An experiment formulated on the opening up and the care of two kinds of spatiality, as irreducible with regard to each other as they are solid in their distinctive forms: a first, immediate kind, offered by the happening-as-presence of the work, and another, subsequent one, to be posited and realized, as a circumscription of the openness, the void, that enables the event – almost a return of the Aristotelian pair τόπος ε χώρος. «And here I am at the knights. The search for a combination of bodies in space, as it were. I forgot about space – every figure has its own space, and it does not necessarily have to be a sort of cage, or always infinity», said the sculptor Marino Marini in 1939 in one of his rare written statements. Between the cage and the infinite there stretches the middle ground within which the intimacy and mutual advantage of res unica solaque and place are revealed, since seeing and thinking the thing is simultaneously seeing and thinking the essence of the space. The drawing/design capable of recognizing and comprehending the circle between these poles is properly the drawing/design capable of composition, beyond every evaluation concerning the mathematical laying out of extensions or calculable intervals; a drawing that is taking-the-measure, the proper measurement, that is to say the exercise of authentic architectonicness: ὕβριν χρῆ σβεννύναι μᾶλλον ἢ πυρκαϊῆν, «disproportion has to be stamped out even more than the spread of a wildfire» was the warning of a sage.*

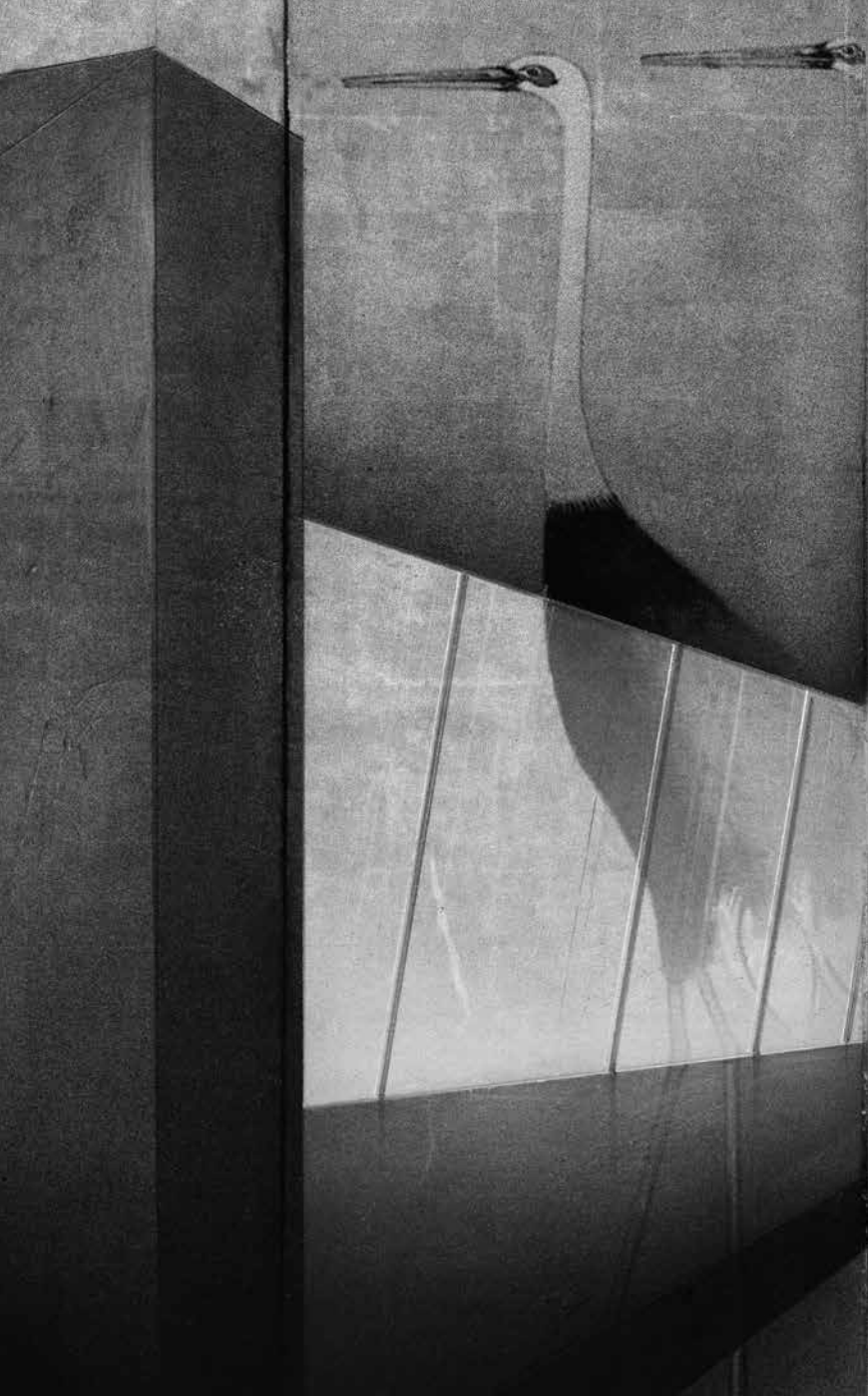
Escultura Bagninelli, Integro per l'altare del San Paolo Pastore*



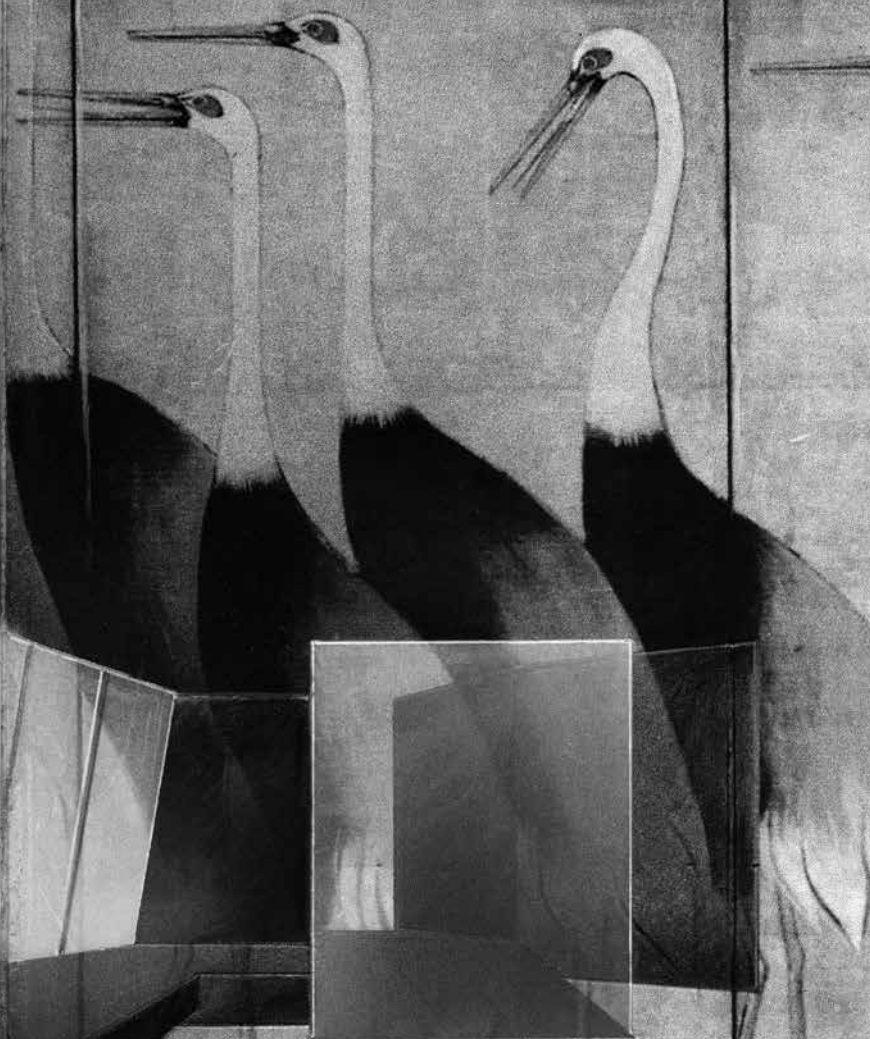
finito e pronto. 1862. 2. 20. / per



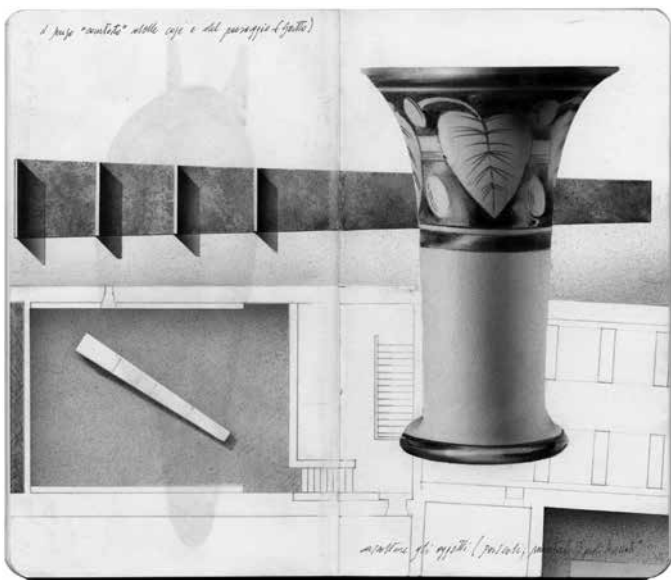


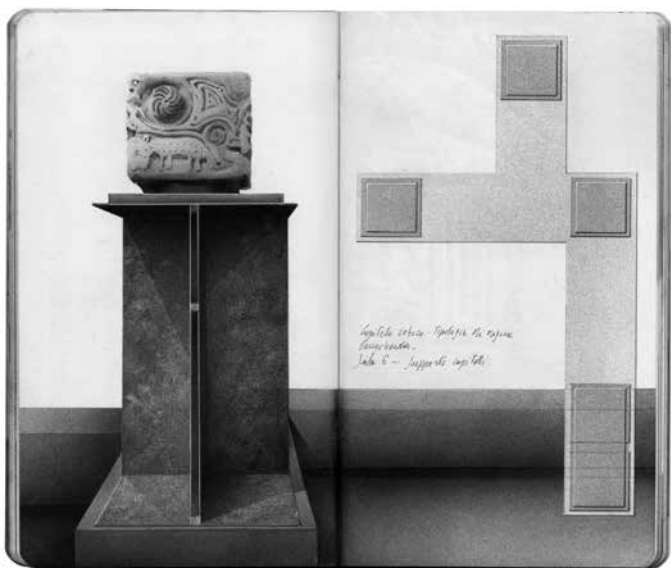


Cygnus cygnus, Linn. - piccolo edo



*Altra G. P. 1. piccolo delle forte Grande per Turduolo
superficie in carta nera, schiuma in vetro ripieno*







8 | *Elenco delle immagini List of works*

I disegni presenti in questo volume sono stati realizzati su quaderni prodotti dalla Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell di Barcellona; ogni taccuino contiene 64 pagine di formato 9,9x16,9 cm; le tecniche impiegate sono state la grafite, l'acrilico nero, la china nera.

All the drawings included in this book were made in notebooks produced by the Cooperativa d'Arquitectes Jordi Capell in Barcelona; each notebook contains 64 pages in a 9.9 x 16.9 cm format. Techniques employed were graphite, black acrylic, and black ink.

1 Sinopie *Sinopias* – 12 Senza titolo *untitled*; 16 Da *after* Pontormo; 17 Studio per una chiesa *drawings for a church*; 18/19 Sulla rovina *on ruins*; 20 Da *after* Bronzino; 21 Legni *woods*

2 Oikos *Oikos* – 22/28 Casa minima; 29/30 Angelo di Cardoso *Cardoso Angel*; 31 Da *after* Alberto Savinio; 32/33 Oikos

3 Lust zum Wandern *Lust zum Wandern* – 34 Alpi Apuane *Apuan Alps*; 40 Lago di Massaciuccoli *lake of Massaciuccoli*; 41 Matera; 42/43 Lucca; 44 Zamora; 45 Querceta

4 Sopravvivenze *Survivals* – *Le stanze di Piero*, nuovo edificio per La Madonna del Parto di Piero della Francesca a Monterchi, Arezzo *drawings for the new building of the Piero della Francesca museum in Monterchi, province of Arezzo*; 46 Souvenir 52 Da *after* Piero della Francesca; 53/54 Sopralluoghi *travel drawings*; 55/56/57 Planimetrie prospetti e vedute *plans facades and views*

5 Da lontano *From afar* – *Laggiù* progetto per l'ampliamento dello Sprengel Museum ad Hannover Germania *drawings for the expansion of the Sprengel Museum in Hannover Germany*; 58 Il pastore *the shepherd*; 64 Da *after* Matthias Grünewald; 65 Maschsee; 66/67/68/69 planimetria e vedute *plan and views*

6 In margine *On the edge* – *La casa del Gabbieiro* progetto per una torre civica a Volterra, Pisa *drawings for a lookout tower in Volterra, province of Pisa*; 70 Da *after* Rosso Fiorentino; 76 Volterra; 77/78/79/80/81 pianta e vedute *plan and views*

7 Ex-ponere *Ex-ponere* – 82 Da *after* Beato Angelico; 88/89/90/91/92/93 Allestimenti museografici e arredi: studi *drawings for museum installations and temporary exhibitions*.

