

FORMA URBIS E ICONOGRAFIA

L'ICONOGRAFIA DELLA CITTA' MODERNA: LA RAPPRESENTAZIONE DELLO SPAZIO URBANO COME DUPLICE TEATRO.

"La rappresentazione, vincolata in continuazione a contenuti vicinissimi gli uni agli altri, si ripete, richiama se stessa, si ripiega naturalmente su di se, fa rinascere impressioni quasi identiche e genera l'immaginazione (...) La natura umana è contenuta nell'esiguo margine della rappresentazione che consente di ripresentare sè a se stessa (la natura umana è tutta qui : appena sufficientemente esteriore alla rappresentazione perchè questa possa nuovamente presentarsi, nello spazio bianco che separa la presenza di rappresentazione dal 'ri -' della sua ripetizione)". . 1

"A me non interessa innalzare un edificio, quanto piuttosto vedere in trasparenza dinanzi a me le fondamenta degli edifici possibili". .2

La ricerca proposta è la sintesi di una parte di lavoro svolto negli anni 1988-1991 all'interno del Dottorato di Ricerca in Rilievo e Rappresentazione del Costruito della Facoltà di Architettura di Palermo coordinato dalla Prof.ssa R. La Franca³ . L'idea di un laboratorio sull'iconografia della città moderna⁴ , ovvero della descrizione e classificazione delle immagini di città disegnate dagli architetti della modernità, nasce dalla necessità di indagare le risorse formali, plastiche e simboliche implicite nella rappresentazione stessa, a partire dal suo "rilievo"⁵ .

Lo studio effettuato su un testo originale, un disegno di architettura, è la condizione necessaria per una indagine iconografica. La qualità del supporto, i colori, le tracce e i segni nascosti, i ripensamenti sono fondamentali per la ricerca iconografica.

Ma la trasmissione della cultura oggi passa attraverso l'uso della "copia" tanto che è la copia a fare esistere l'originale. In questo senso l'uso della copia è una anomalia programmaticamente voluta vista la

natura congetturale della ricerca.

Il testo, ovvero i disegni, sono più un pre-testo intorno al quale costruire dei "racconti", tracciati a penna e con le ombre. Questi hanno l'obiettivo di prefigurare, all'interno di una logica quasi riproduttiva, leggeri spostamenti degli orizzonti figurativi della immagine presa in esame.

Il rilievo e l'interpretazione del disegno avviene a diversi livelli⁶ :

A) Un primo livello definito "referenziale diretto" (significato primario o naturale), si propone identificando, in base alla soggettiva esperienza pratica, la pura forma dell'oggetto, comunicata e compresa attraverso una lettura che è prevelentemente "sensibile".

B) Il secondo livello di significato e lettura, definito "autonomo" (secondario o convenzionale), è la definizione di una storia "interna" del disegno. Questa viene agita attraverso una modalità di carattere "intelligibile" che muove dal riconoscimento delle storiche convenzioni rappresentative e alla messa in luce del codice inteso come quadro di corrispondenze tra realtà e rappresentazione.

C) Questa lettura si intreccia con una serie di interpretazioni tendenti a rilevare il contenuto delle immagini e in questo senso le interpretazioni possono essere definite come l'"iconografia nel senso più profondo". E' la fase in cui si rilevano i valori e le forme simboliche all'interno delle poetiche alle quali le immagini rimandano: razionalismo, espressionismo, neoplasticismo, costruttivismo.

Il rilievo attraverso queste tre fasi permette di individuare nell' "opera" una serie di dati oggettivi, elencarli, spiegarne la natura ed esplicitarli. Da questa fase di analisi ci si può spingere, sempre all'interno di una indagine "autonoma"⁷ e di un rilievo delle forme, ad una fase successiva in cui queste forme esprimono, sulla base di interpretazioni anche strumentali, un loro sviluppo in altre forme evocate e latenti nella rappresentazione. Forme virtuali di cui solo un'analisi attenta fatta sul "corpo" del disegno può esprimerne la potenzialità innovativa. In questo senso il rilievo del disegno o dell'opera serve a riprodurla, a renderla più consapevole e a rimisurar-

la per poi completarla, ridisegnarla. Una ricerca così intesa serve inoltre a "...dare ragione della continuità o del ricorso di elementi strutturali, e spesso di specifiche e precise scelte formali in vastissimi ambiti cronologici e geografici"⁸.

Una particolare attenzione è rivolta ai fenomeni di contiguità che l'immagine studiata ha con le altre forme di espressione artistica: la pittura, la scultura, il cinema, la letteratura. Scoprire queste relazioni all'interno delle tecniche compositive significa connettere aspetti specifici della costruzione della forma architettonica ad aspetti eteronomi ma prossimi alla disciplina e comunque "organici" al segno architettonico.

L'interesse per le immagini deriva dal fatto che mai come oggi queste hanno assunto un ruolo determinante per modificare la cultura e quindi la realtà, ma anche dal fatto che mai come oggi il rapporto tra immagine e realtà contiene una vischiosità e complessità tale da farne il centro della riflessione architettonica e non solo architettonica.

Inoltre il problema della rappresentazione della città sembra abbia esaurito, con l'esperienza moderna, la sua forza propulsiva sul piano dell'invenzione e innovazione architettonica. Riattivare quell'esperienza figurativa significa reconsiderarne l'attualità, al di là delle semplificazioni storico-critiche, ma anche al di là della dimensione totalizzante e per certi versi drammatica che la caratterizzava a causa delle particolari congiunture sociali e culturali.

I motivi dell'impasse culturale in relazione alla rappresentazione della città va ricercata in tre fondamentali ordini di problemi⁹ :

- problema dimensionale (crisi del Piano);
- assenza di un progetto sociale (pluralismo e molteplicità);
- assenza di una specificità disciplinare (obsoleta la modalità tecnica ed estetica della rappresentazione prospettica);

N. Goodman a questo proposito sostiene che: "(...) Il modo in cui la città è, è realizzato dal modo in cui questa viene 'resa' nella rappresentazione - e aggiunge - cancellando, combinando, deformando, riorganizzando cerchiamo di aprirci la strada attraverso i tenaci stereotipi che rafforzano la città contro

la penetrazione, e di arrivare ad una efficace caratterizzazione. Un carattere così espresso è creato nella misura in cui è scoperto. Conquistare rappresentando è un atto di comprensione e di creazione. Rese giuste e pertinenti fanno e rifanno la città e rifanno anche il nostro modo di fare la città"¹⁰ .

Oggi viviamo una condizione in cui la cultura architettonica non è capace di far corrispondere al trionfo del singolo oggetto architettonico, il trionfo dello spazio sociale e urbano della città, essendo, come la storia dell'architettura insegna, l'idea di città l'orizzonte teoretico del lavoro architettonico. Restituire in questo senso "la città all'architettura" significa costruire un nuovo punto di vista capace di attivare quel "reticolo semantico" che collega le cose al mondo; significa riattraversare lo "spessore del corpo" del disegno architettonico e urbano all'interno della tripartizione osservazione - documento - favola ¹¹, capace di porsi come alternativa alle modalità pragmatiche e neoideologiche della spettacolarità contemporanea.

Rilevare gli elementi che compongono queste immagini, elenarli, leggerne i rapporti, le dinamiche compositive, le gerarchie, i ritmi, la loro continuità o discontinuità; verificare le relazioni tra le materie che organizzano la forma nella figura, lo spazio, le masse plastiche, il colore, la luce; analizzare le tecniche di rappresentazione, per rilevarne la correttezza della applicazione ma anche gli elementi di "poetica" che queste tecniche esprimono; individuare i campi e i pesi grafici, le matrici figurative, la direzionalità dell'immagine; le figure e le forme subliminali presenti; la qualità del margine in relazione ai valori plastici centrifughi o centripeti dell'immagine stessa, il suo movimento; la dimensione, la scala, la gerarchia dei tracciati in relazione ai nuovi problemi posti dalla circolazione; le innovazioni tipologiche dell'edificio in rapporto al paesaggio naturale e urbano, alla tecnica, all'uomo.

Fare e rifare la città a partire dalla sua rappresentazione, per comprenderla e "conquistarla" è la naturale conseguenza di questa ricerca. Interpretare con il disegno queste immagini è come reinventare una idea di città. "Immaginare - inventare - creare" è

la seconda triade di termini che unitamente alla prima, "guardare-osservare-vedere", richiude un circolo che è il corpo del disegno e del disegno della città moderna, con la speranza che questa possa ritornare, attualizzata, a far parte di quel circuito di immagini architettoniche contemporanee e con queste si rimisuri completandosi. A loro volta le immagini dell'architettura contemporanea possano colmare quel "bianco" esistente tra la "presenza di rappresentazione" e la sua "ripetizione".

1. Michel Foucault, *Le parole e le cose*, Bur, Milano, 1978, pp. 86-87.
2. Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, Adelphi, Milano, 1981, p. 25.
3. A Lei va il mio grato ricordo per il contributo scientifico determinante alla conduzione di questa esperienza, caratterizzata, al di là delle differenze metodologiche e teoriche, da una forte carica sperimentale sul piano del rapporto tra Disegno e Progetto.
4. Idea suggeritami dal Prof. Franco Purini che anche se non ha seguito direttamente gli sviluppi della tesi, ne è stato in un certo senso un "interlocutore segreto".
5. Rilievo qui inteso come pratica dell' "errore descrittivo " e "incentivo formidabile all'immaginazione".
Cfr. Franco Purini, *L'Architettura Didattica*, Casa del libro, Reggio Calabria, 1980, p. 109.
6. Erwin Panofsky, *Studi di iconologia - I temi Umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 1975, p. 3. Testo di riferimento anche se la metodologia d'indagine è stata piegata ad esigenze volte al tentativo di registrare un punto di vista architettonico all'immagine stessa, tale che questa possa essere "riprodotta" come in una eco.
7. Sul concetto di "autonomia" disciplinare si rimanda al saggio di E. Bonfanti pubblicato su *CONTROSPAZIO* n° 1, 1969.
8. "Su di un piano molto generale è, per esempio, del tutto probabile che una comprensione della 'città' non possa essere neppure sfiorata eludendo questo problema della continuità, del permanere e del sopravvivere di una entità unica e individuale pur attraverso le eversioni della storia (...)". Ezio Bonfanti, *Iconologia e Architettura*, in *Scritti di Architettura*, Clup, Milano, 1981, pp. 93-101.
Alcune di queste argomentazioni sono contenute in *CASABELLA*, n° 552, dicembre 1988, in un dibattito tra V. Gregotti e P. Nicolini, in occasione dell'Esposizione Internazionale *Le Città del mondo e il Futuro delle Metropoli* organizzata dalla XVIII Triennale di Milano.
9. Cfr. Nelson Goodman, *Come conquistare le città*, in *Atlante metropolitano*, a cura di P. Nicolini, "Quaderno di Lotus" n° 15, Electa, Milano 1991. "(...) E. Cassirer esprime concetti in buona parte analoghi (...) afferma che, invece di misurare il contenuto, il significato e la verità delle rappresentazioni in base a qualcosa di esterno, ma che supponiamo riprodotto in esse, dobbiamo trovare nelle rappresentazioni stesse la misura e il criterio della loro verità; che invece di considerarle pure e semplici copie di qualcos'altro dobbiamo vedere in esse più che la registrazione di qualcosa dato inizialmente in categorie fisse della realtà; che mito, arte, linguaggio e scienza sono perciò simboli, non nel senso di pure e semplici figure che si riferiscono ad una qualche realtà attraverso la suggestione e l'allegoria, ma nel senso di agenti ciascuno dei quali produce e postula un modo proprio; e che le rappresentazioni non sono quindi imitazioni, ma organi della realtà, nel senso che soltanto attraverso esse qualcosa diviene un oggetto da noi compreso e per noi reale(...)", pp. 116-118.

10. Michel Foucault, *Le parole e le cose*, BUR, Milano 1978. "La storia era il tessuto inestricabile, e del tutto unitario, di ciò che sulle cose è veduto e di tutti i segni che in esse sono stati scoperti o su esse depositi (...). La storia di un essere vivente, era quell'essere stesso all'interno di tutto il reticolo semantico che lo collegava al mondo. La divisione, per noi evidente, tra ciò che vediamo, ciò che altri hanno osservato e trasmesso e ciò che altri ancora infine immaginano o credono ingenuamente, insomma la grande tripartizione, tanto semplice in apparenza, e così immediata, dell'Osservazione, del Documento e della Favola, non esisteva (...) la disposizione fondamentale del visibile e dello enunciabile non attraversa più lo spessore del corpo", pp. 145, 154.

11. Appunto di Le Corbusier del 1963: "La chiave è questa (...) Guardare / Osservare / Vedere / Immaginare / Inventare / Creare. "In "CASABELLA" n. 531-532, gennaio-febbraio 1987, p. 4.

L'Utopia Cosmica di
Bruno Taut

Le Alpine Architektur
"LA DOMSTERN" 1917



Alpine Architektur 1917
di LAUTNER

"L'arte degli archi porta in se un pezzetto di cielo (...) il termine di misura dell'arte non sia l'uomo, ma siano le stelle. Sono le stelle che vibrano, si incrociano, si muovono formando ampie traiettorie arcuate, provenendo dall'infinito, e andando verso l'infinito. Tutto ciò che è cosmico, ha una forma a spirale, curva, circolare.

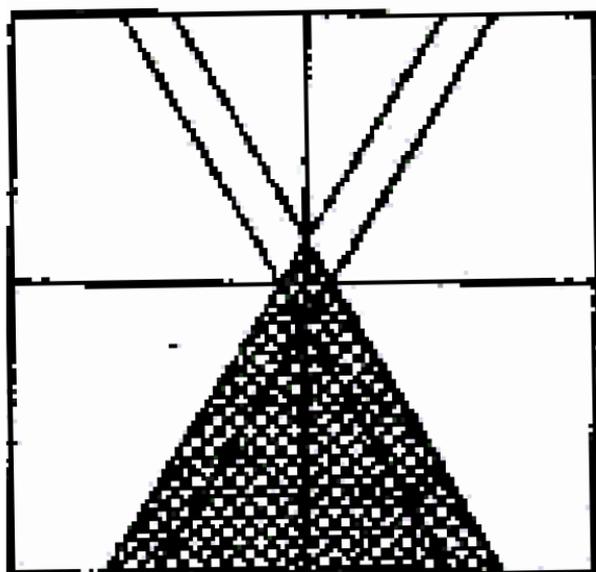
Nel cosmo non ci sono linee diritte e piani (...) (1). Architettura Cosmica quella di Bruno Taut misurata dalle stelle. La sua proposta è una pianificazione visionaria che deriva da un "ribaltamento" della direzione dell'esperienza architettonica e da una "inversione" simbolica della sua essenza e del suo significato.

Il ribaltamento deriva dalla esigenza di esprimere più che definire l'architettura in un processo, squisitamente artistico, che tende dall'interno verso l'esterno. In questa ottica non si pone il problema della costruzione di un linguaggio e delle relative sue strutture; il limite del linguaggio è colmato dalla etica necessità di stabilire, attraverso l'immaginazione, la fantasia e la poesia, un ponte tra gli uomini, tra questi e la natura, tra questi e il desiderato nuovo mondo della felicità (2).

La inversione deriva dalla proposta di costruire "il cielo in terra" (3).

Il disegno di questa "inversione" è l'Architettura Alpina, ovvero la rappresentazione di una "manipolazione topologica" che deriva dalla sovrapposizione di due paesaggi: le Alpi intese come il luogo dove si celebrano le meraviglie della Natura e la "cattedrale" gotica intesa come il corrispondente luogo dove si celebrano le meraviglie dell'Architettura.

La montagna (4) e la sua vetta è il "fuoco dell'inversione" dove passa l'asse del mondo, centro di unione tra cielo e terra. Qui le forze opposte di orizzontale e verticale si equilibrano.



La montagna della natura, la piramide (5) dell'uomo, come l'albero cosmico affondano le loro radici nel cielo.

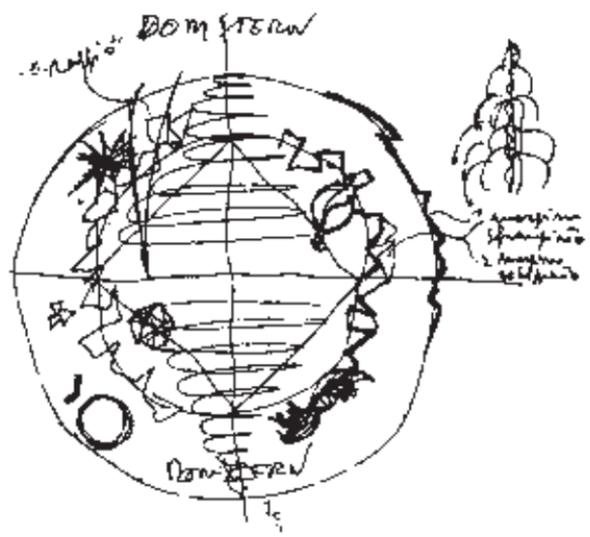
La montagna e la piramide sono quindi rispettivamente il tempio della natura e dell'uomo. Il vertice di queste figure è il centro del mondo dove si fonde e si distilla la materia; questa più si avvicina al centro più si eleva alla immagine della purezza assoluta: il Cristallo (6) .

La "cattedrale" è una emanazione del cristallo e la sua architettura santificherà la natura coronandola (7). Montagne di diamante, fiori di cristallo, cattedrale di roccia, ponti colorati, lance lucenti, cupole di vetro, riflettori e costruzioni luminose, riscatteranno la miseria dell'opera umana con il progetto di una "verità spirituale", alla "giusta scala", capace di rendere con la tecnica e con l'arte un'opera degna dell'uomo e della natura (8).

Questa verità, luogo della felicità e della bellezza, non può essere disegnata, va "costruita" (9).

Il modello è il Padiglione in ferro e vetro che B. Taut realizzò al Werkbund di Colonia nel 1914, un padiglione che miniaturizza il rapporto tra natura e architettura così come proposto da B. Taut: su un alto basamento "plasticamente assai mosso" (10), che potrebbe interpretarsi come la riduzione architettonica della forma naturale della vetta di una montagna, si "incastona" il cristallo, una grande cupola di vetro orientaleggiante. All'interno una fantasmagoria colorata di effetti luminosi riflessi in una cascata d'acqua. Risonanza, vibrazione, empatia, sono il medium tecnico per esprimere l'essenza spirituale di questa architettura (11) . La materia dissolta "si congiunge per così dire con la luce e i raggi del sole (...)" (12) . Arte luminosa per un futuro all'insegna della trasparenza. Il culmine di questa arte è il "duomo infinito"; opera aperta o se si vuole "piramide in espansione" (13) aerea e leggera.

Secondo Taut "senza un palazzo di vetro, la vita è un



peso" (14) battuta ironica questa, che spiega la consapevole dimensione cosmica-comica dell'architettura alpina del terzo millennio, ma che esprime anche la condizione dell'intellettuale che vuole esorcizzare l'angoscia che deriva da una umanità in conflitto, divisa e infine sconfitta.

La nuova cattedrale dovrà essere un'opera collettiva nella quale rispecchiare la crescita dei popoli. In una dinamica che trascende la modalità lineare di una meccanica costruttiva, ma seguirà una esigenza spirituale e poetica, l'opera, così intesa, edificherà i materiali della storia e sarà quindi l'espressione e la costruzione del monumento della civiltà.

Arte assoluta che non può appartenere all'architetto; questo sacrificherà la sua individualità nella esecuzione di un comando che proviene dalla "intima vita segreta" della materia. Il grande architetto dell'universo, che è la vita, traccerà le linee del mondo ideale (15).

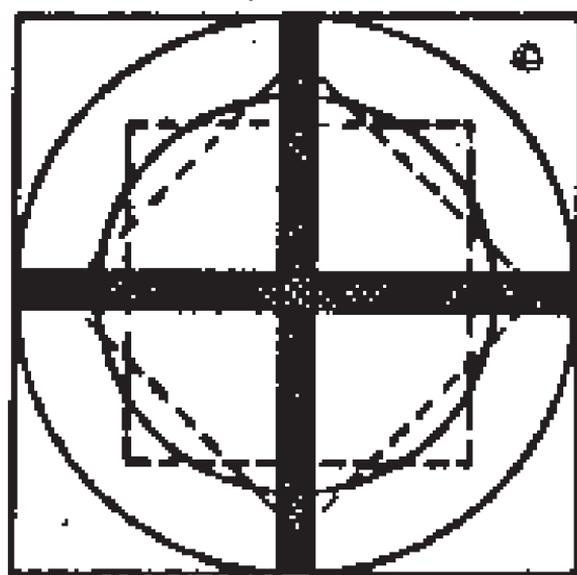
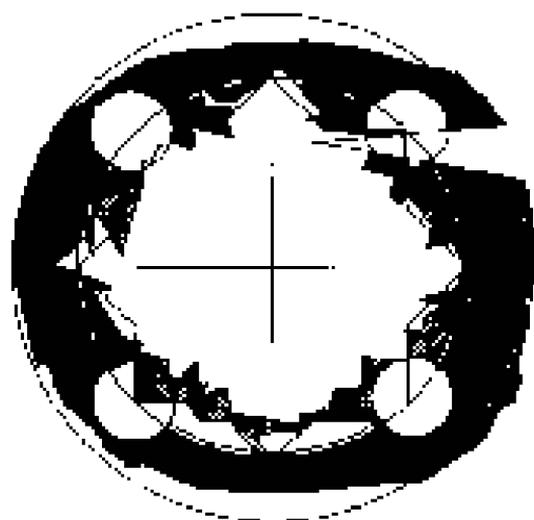
L'architetto, in questo grande disegno che non gli appartiene, offrirà una necessaria visione, un miraggio, come le architetture alpine. Poi scomparirà, come un "uomo senza qualità", un "Nomenlose" o un "Lesabendio" del racconto di Scheerbart: un guscio vuoto, un nulla.

Ma il senzanome Taut, il nulla dove egli ama precipitare è anche il Glass, il vetro, la trasparenza, il cristallo: l'unione mistica dell'anima umana con il cosmo (16).

Il vetro è allora la materia base del futuro; questo permette il trionfo totale della luce e del colore e il passaggio dal reale all'irreale, dal pesante al leggero.

Come nelle cattedrali gotiche, liberate dal peso, segnate da sottilissime colonne, infinite volte dorate, pinnacoli e capitelli luccicanti, l'architettura di vetro, trasparente, leggera e luminosa, sarà capace di esprimere definitiva

mente i valori della nuova civiltà, di una nuova utopia



fondata sull'idea di un "comunismo cosmico" orizzonte di felicità per gli uomini.

Un paesaggio urbano, nell'immaginazione di Taut, in cui la sobrietà della vita è sobrietà della forma. Il vetro ne esprime simbolicamente la figura: una limpida "povertà", fredda, coraggiosa, trasparente, senza aura. Il vetro è nemico del segreto ed è anche soprattutto nemico del possesso (17).

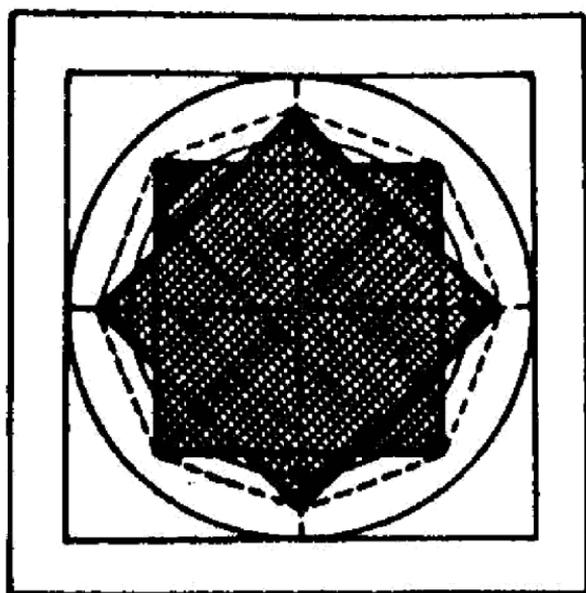
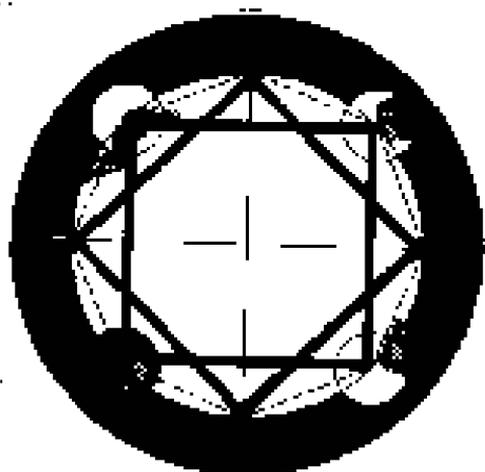
Come in una nuova iconografia sacra, l'umanesimo del vetro e l'architettura da questo espressa si sovrappone ai ruderi della guerra della vecchia civiltà del mattone e del muro; alla ricca opulenza materiale, grondante di intimità e sicurezza, si sovrappone la povertà barbarica del vetro trasparente, cangiante, che non lascia tracce (18).

La Domstern rappresenta la "stella del Duomo" che orbita nello spazio, definito nel disegno, da un anello scuro disseminato di stelle. In alto a sinistra è presente un raggio luminoso che interrompe la continuità del perimetro scuro del cosmo e la forma a chioma la fa sembrare a una coda di cometa.

Gli elementi che compongono l'immagine sono: un cristallo (la stella) che occupa la parte centrale del campo grafico, all'interno del quale si specchia una cattedrale gotica caratterizzata dalle guglie acuminata e dalle volte ad ogiva che si riverberano in uno spazio luminoso e infinito; il cristallo ha all'interno, a strutturare la geometria del Duomo, una spirale, anch'essa specchiata sull'asse orizzontale della composizione.

Ai margini della stella, ai vertici di un virtuale quadrato, orbitano quattro figure ben identificabili: in basso a destra, un "vortice" che esprime l'"evoluzione universale"; in basso e a sinistra, la terra con la luna che aspetta lontana la

caduta della "stella del Duomo" (19); in alto a destra una citazione scheebartiana, una "noce rotta" ovvero una natività (20); in alto a sinistra un "fiore di neve", forma ibrida tra natura vegetale e minerale (cristallo),



che esprime la conoscenza e contemporaneamente la perfezione organica della natura, nuova unità armonica tra architettura e natura.

La lettura di questi elementi, il loro rapporto in "diagonale" o in "parallelo" può accendere una catena di interpretazioni. La lettura diagonale associa la natività alla terra e la fede alla conoscenza. Ciò può essere interpretato come la messa in luce (natività) di un nuovo mondo (la terra) determinato dall'unione tra fede (vortice) e conoscenza (fiore di neve). La lettura in parallelo, essendo la "destra" espressione del futuro e la "sinistra" espressione del passato (vita - morte), si può intendere come la fede (il vortice), fondamento della vita (natività) condizione necessaria per il superamento della morte

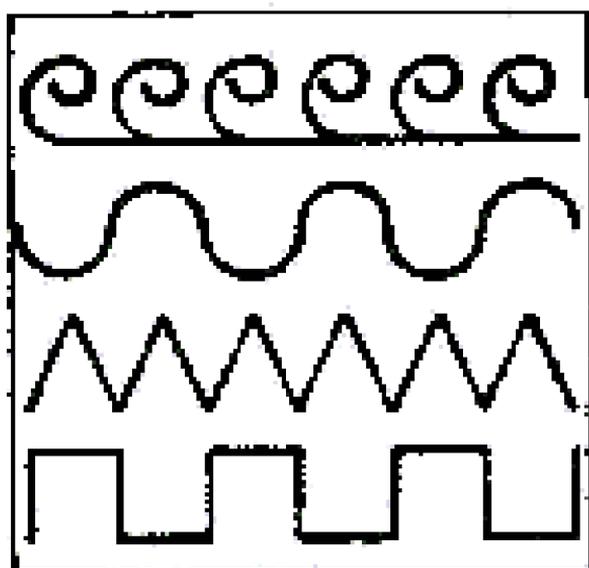
(la terra e il conflitto mondiale) caratterizzata dalla sola conoscenza razionale (fiore di neve) espressione della tecnica in opposizione all'arte.

Convenzionalmente l'immagine fa riferimento alla tradizione delle rappresentazioni di cosmogonie. La forma circolare, i movimenti di rotazione, l'istituzione dinamica di circonferenze, la sfera, indicano una allegoria del mondo.

La rappresentazione rimanda ad uno "spettacolo spaziale" la cui dinamica vorticista esprime la generazione di potenza energetica.

Inoltre il quadrato virtuale formato dai quattro elementi sopra descritti, forma con il quadrato ruotato a 45 gradi della "sezione" della stella, una figura ottagonale. Tutto è inscritto dentro il cerchio. La geometria di questa forma rappresenta la cosiddetta "quadratura del cerchio" che identifica i due grandi simboli cosmici: il cielo (cerchio) e la terra (quadrato). L'ottagono che risul

ta, essendo una figura intermedia tra quadrato e cerchio, esprime simbolicamente "la via della purificazione del quadrato (terra, elemento femminile, mate-



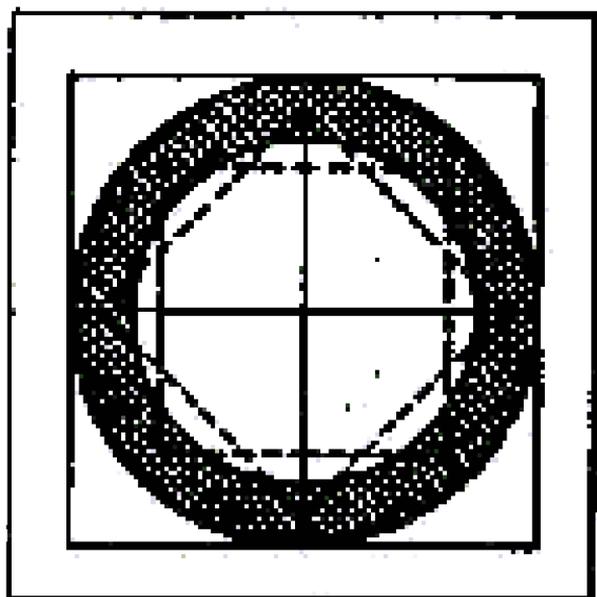
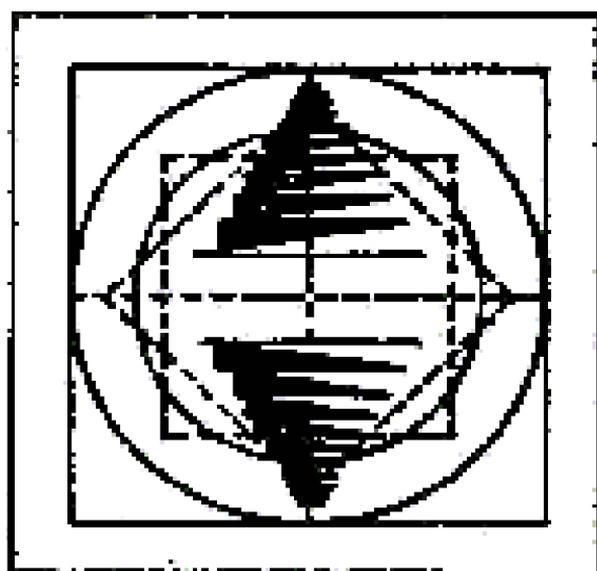
ria, ragione) verso il cerchio (perfezione, eternità, spirito) (...". (21)

Il margine esterno sfrangiato indica che l'immagine non è chiusa in una "cornice" definita. Il senso di questa particolare condizione del margine trova una spiegazione nelle considerazioni critiche che A.Behne fa a proposito del rapporto architettura-pittura. Egli sostiene che, nell'arte gotica, questo rapporto è unitario; unità persa con gli sviluppi, nella modernità, di un processo che tende, secondo l'autore "(...) a sfuggire dal centro verso i margini in tutte le cose, le istanze e i problemi, per cui è legittimo parlare di una cultura di 'cornice' (...) l'unica parte del quadro su cui in futuro ci si potrà permettere l'uso dell'oro (...)"(22) . La cornice è ciò che definisce il rapporto rigido di orizzontale e verticale ed è il luogo dove si istituiscono i nuovi valori plastici. Taut vuole interrompere questo processo. La Domstern riporta al "centro" l'immagine e restituisce la "testa" e la "corona" alla figura sia pittorica che architettonica. Ristabilisce gli assi di simmetria riproponendo un'arte totale, invertendo la direzione e il cammino della pittura "che porta da un dipinto senza cornice ad una cornice senza dipinto (...)" .

I

Il margine interno dell'immagine rappresenta un cristallo sfrangiato o sfaccettato e ha l'aspetto di una forma che si moltiplica e si apre come un fiore rifrangendosi nello spazio. L'espansione, la germinazione e moltiplicazione "organica" di questa forma cristallina, evoca la modalità della costruzione dell'architettura e le sue relazioni cosmiche (23) .

Il margine interno, inoltre, definisce la figura che domina il campo grafico: la "stella del Duomo". La sua centralità è rafforzata dalla chiara definizione di assi di simmetria ortogonali sopra i quali la figura si specchia. Il Duomo è costruito su un piano di cristallo sfaccettato e sembra essere una sua emanazione non essendoci tracce di basamenti; le sottili colonne che reggono gli archi sembrano trapassare il piano



stesso proiettandosi al di là senza soluzioni di continuità. Le forme prevalenti sono archi, spirali, spezzate, arabeschi che caratterizzano l'ornamentazione gotica.

E' da rivelare inoltre la forma complessiva della composizione a "mandorla" (24), simbolo della apparizione, derivante dalla fascia buia perimentrale e dal corpo luminoso centrale. Una serie di opposizioni e contrasti formali contraddistinguono la composizione: luminoso - buio, vuoto - pieno, (la stella e il cosmo); concavo - convesso, (l'involucro esterno della stella e la cattedrale scavata all'interno); finito - non finito (la forma della cattedrale contro l'informe della sfaccettatura della stella).

Un altro aspetto che caratterizza la composizione è il simbolismo del movimento che si propone secondo una tripla dinamica:

- la prima è espressa dalla "stella" che gira nel cosmo, rappresentato dal campo grafico nero;
- la seconda è espressa dai corpi che "orbitano" intorno alla stella.
- la terza è espressa dalle spirali che indicano una rotazione della stella sul suo asse verticale. La verticalità dinamizzata dalle spirali, ma anche formalmente strutturata dalla spina dorsale della guglia gotica esprime simbolicamente l'analogia esistente tra il valore della forma dello spazio e il valore morale: non è possibile prescindere dall'asse verticale per esprimere valori morali (25).

Alcune categorie estetiche del movimento, individuate da Frank Popper possono aiutarci ancora a comprendere il "dinamismo simbolico" della Domstern di Taut. Questa può inscrivere il suo simbolismo nella categoria dello "intelletto", della "sensibilità" e della "transcendenza" (26).

1) *categoria dell'"Intelletto".*

- L'"umoristico": a questa categoria ci fa pensare la corrispondenza figurativa esistente tra il "carosello" e la Domstern. Ambedue sono architetture volanti, che ruotano intorno ad un asse proprio e seguendo una orbita. Nella didascalia del "carosello"(27) Taut scrive "divertimento aereo cosmico - comico in argento (...)". Popper sostiene che: "L'umoristico nei movimenti artistici può anche avvicinarsi al gioco, perchè il riso diventa una difesa contro la delusione (...) " (28) .
- Il "divertimento ludico": "evocazione dell'infanzia (...) e vivacità prodotta dal

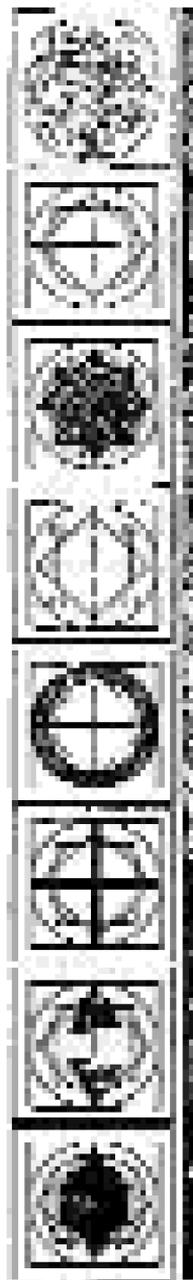
ritmo ludico (...) "(29).

La "costruzione" per Taut è una sovrapposizione vivace e gioiosa di forme che esprimono una "emanazione infinita" a partire dalla forma originaria: il cristallo. In questa ottica : "il frazionamento, il raddoppiamento, la moltiplicazione delle forme, le iscrizioni che sono essenziali a tutto questo genere di invenzioni, danno l'idea dell'immagine totale, ossia dell'immagine capace di rispondere ad una situazione o all'ambiente totalmente definito dalla esaltazione della festa (...) " (30).

- Il "Fantastico": "Tutta la gamma dei movimenti immaginari, volo, levitazione, cadute, ascensioni, ci porta ad evocare il fantastico ed il sentimento della stranezza e dello straordinario (...) " (31) .

2) Categoria della "Sensibilità "

- L'"ipnosi": "si può parlare di effetti ipnotici a proposito delle raffigurazioni in scene successive (architettura alpina e la dissoluzione della città) degli episodi biblici, effetti decuplicati dell'intervento cromatico e luminoso di un procedimento come l'uso dei vetri (...) "(32) (rispecchiamento della cattedrale nella stella).
- Il "fattore irrazionale": "il subconscio - o l'inconscio -





è un terreno molto favorevole alla manifestazione o alla associazione dei movimenti irrazionali, particolarmente dei movimenti onirici (...). I sogni ad occhi aperti come le architetture alpine. "Un grande numero di realizzazioni luminose in movimento (Domstern) evocano l'universo nel sogno o nel delirio, benchè siano calcolate e talvolta eseguite con il massimo di logica e di ragionamento (...) (33)" .

- La "nostalgia": "La nostalgia è assolutamente necessaria al teatro del meraviglioso (...)". Inoltre la "corona della città", ma direi l'opera complessiva di Taut nel particolare rapporto che stabilisce con la storia e la natura esprime questa dimensione nostalgica di perduta età dell'oro.

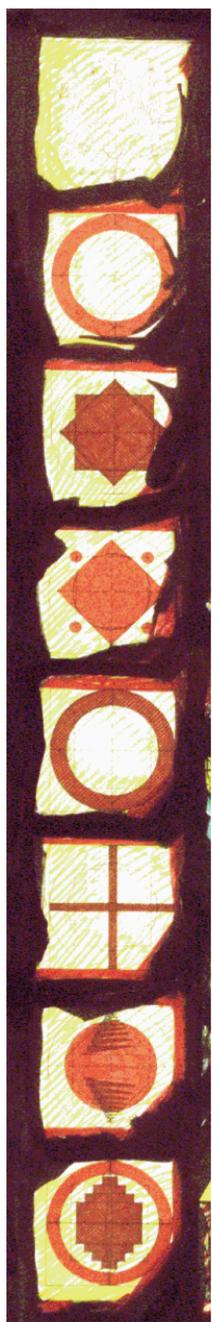
3) Categoria della "Trascendenza"

- La "rottura": "Si tratta di tutti i movimenti lineari o ciclici che comportano un tempo di sosta o un cambiamento netto di direzione: vi si mescola spesso l'idea di progresso attraverso una serie di rivoluzioni (...) (34)" . Taut rappresenta questo cambiamento di direzione "ribaltando il mondo" nell'inversione dell'architettura alpina. Il suo "pensiero sociale" era tra l'altro legato all'idea della rivoluzione del "comunismo cosmico".

- L'"energia spirituale": "le linee psicol

ogiche", gli archi, le spirali, gli arabeschi, i vortici, esprimono "l'energia spirituale". Il puro intelletto è espresso dalla tensione che si sprigiona dalla materializzazione plastica - formale di queste linee.

- La "sintesi": "una generale tendenza del movimento nell'arte va verso una valorizzazione dello spettacolo (...) (35). Spettacolo del mondo quello celebrato da Taut nell'architettura alpina e che è inscritto, come in uno schizzo di una scenografia teatrale nella immagine della Domstern. "La trasformazione del mondo (...) si rivela nella sua pienezza e nel suo disegno 'globale' solo a chi si colloca al di sopra della





terra, 'dovè che sia fuori dal mondo'. Spettatori privilegiati sembrano essere (...) quei superuomini che potevano volare sopra la terra(...)"(36) .

- Il "sublime": "rimane l'indicibile, la non parola, il 'Nulla'. La reincarnazione, 'Dio' stesso - tutto solo proiezione dei cinque sensi. Ma io amo il 'Nulla', mi attira, spesso vorrei precipitarvi (...). La fonte dell'ultima allegria, del puro riso. E da esso scaturisce il cristallo, il segno dei nostri cinque sensi che in questo cerchio determinato è il riflesso, la scintilla di quelle cose dell' al di là"(37) .

NOTE

1 Adolf Behne,
Resurrezione dell'Architettura
in Bruno Taut,
La Corona della Città (Die Stadkrone), Mazzotta, Milano 1973, pp.
96-97.

2 Cfr. G.C.Argan,
Espressionismo e cultura borghese,
in "Marcatré" 1964, n° 8-10.

3 "Inversione" - "Secondo Schneider, la continuità della vita è assicurata dal mutuo sacrificio che si consuma sulla vetta della montagna mistica. Tutti i contrari si fondono per un istante e poi si invertono. Il costruttivo diventa distruttivo. L'amore si trasforma in odio. Il male in bene. L'infelicità in felicità. Il martirio in estasi. A questa inversione interna del processo corrisponde una inversione esterna del simbolo che lo rappresenta. Da ciò deriva una organizzazione incrociata della struttura simbolica (...) Questa logica simbolica dell'inversione, come è facile intuire, è intimamente collegata al mito del sacrificio (...) Alla situazione più terribile (...) (calamità pubblica, guerra che volge al peggio), corrisponde un maggior sacrificio (...) Sono simboli dell'inversione: la doppia spirale, la clessidra, il doppio tamburo, la croce di Sant'Andrea, la lettera X, il fascio di frecce e, in generale, tutto quanto ha forma incrociata (...) Simboleggiano l'inversione anche tutti gli esseri e gli oggetti che appaiono collocati al rovescio, in verticale (...) "

Jan Eduard Cirlot,
Dizionario dei simboli, SIAD, 1985,
voce "inversione" pp: 271-273.

4 "Montagna" : "Ma il simbolismo più profondo della montagna è quello che le conferisce un carattere sacrale, rifondendo l'idea di massa, come espressione dell'essere, e la verticalità. Come nel caso della croce o dell'albero cosmico, l'ubicarsi di questa montagna-simbolo è un "centro" del mondo (...) La montagna corrisponde, con la sua forma che, a partire da dove arriva, s'allarga progressivamente, all'albero invertito le cui radici si trovano in cielo e la cui chioma, nella parte inferiore, esprime la molteplicità, l'espansione dell'universo, l'involuzione e la materializzazione (...) Il senso mistico della cima proviene anche dal fatto di essere il punto di unione del cielo e della terra, centro attraverso il quale passa l'asse del mondo, legando i tre livelli (e costituendo il fuoco dell'inversione, il punto di intersezione della gigantesca croce di Sant'Andrea che esprime la relazione tra i mondi)".
Ivi, pp. 387-388.

5 "Piramide": "La piramide di pietra dalle forme regolari e geometriche corrisponde al fuoco per lo meno in Estremo Oriente. Una conoscenza più precisa su questo tema ci è data da Marc Saunier.

Questo autore concepisce la piramide come una integrazione di forme diverse, ciascuna con il proprio significato. La base è quadrata e rappresenta la terra. Il vertice è il punto di partenza e di arrivo di tutte le cose, il centro mistico (...). A unire il vertice con la base è la faccia a forma di triangolo, simbolo del fuoco, della manifestazione divina e del ternario creatore (...).

Ivi, pp. 387-388.

6 "Cristallo": "Come le pietre preziose, è un simbolo dello spirito e dell'intelletto ad esso associato (...) Lo stato di trasparenza è definito come una delle più effettive e belle congiunzioni di contrario: la materia esiste, ma è come se non esistesse, poiché si può vederle attraverso. Non c'è durezza alla contemplazione, non c'è resistenza né dolore".

Ivi, p. 180.

7 "Corona": "Per il simbolismo del livello, la corona non solo occupa il punto più alto del corpo (e dell'essere umano), ma lo supera; per questo simboleggia, nel senso più ampio e profondo, l'idea stessa di superamento (...)".

Ivi, p. 171.

"Adornarla" è superarla. In questo senso vanno interpretate le parole di B.Taut: "Grande è la natura eternamente bella - creatrice perpetua nell'atomo e nel monte gigantesco. Microcosmo e macrocosmo. Il tutto è sempre crear di nuovo. Anche noi siamo suoi atomi seguendo la sua legge nel creare. Adorarla è inerte e sentimentale. Operiamo in essa e con essa e adorniamola (...)".

Bruno Taut,

Alpine Architektur, Hagen 1919;

in F.Borsi, G.K.Koenig,

Architettura dell'espressionismo, Vitali e Ghianda, Genova 1967, p. 264.

8 "Ho sorvolato la città in aereo: e vedevo l'opera delle minuscole formiche umane. In questo paesaggio bellissimo, attraversato dall'Elba come da uno scintillante nastro d'argento, in mezzo al mare verde dei campi e degli alberi e vergognoso ciò che abbiamo creato noi bestie umane. Verrebbero in mente dei paragoni davvero poco lusinghieri di fronte a questo guazzabuglio di pietre (...)".

B.Taut,

La nuova Magdeburgo, una analisi realistica della città,

in "Fruhlicht", 1922

(trad. ital. *Fruhlicht 1920 -1922. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, con un saggio introduttivo di G.Samonà, Mazzotta, Milano, 1974, p. 146).

9 Una interpretazione di G.K.Koenig della didascalica della tav. 30 della Dissoluzione della città, spiega il rapporto esistente, secondo Taut, tra il "disegno" dell'utopia, la sua "costruzione" e la "realtà". Koenig scrive: "ma per finire abbiamo una dichiarazione consolante, che dichiara la impossibilità di rendere con il linguaggio grafico i

sentimenti più belli: 'si può disegnare la felicità'. La risposta di Taut è ovviamente negativa, e positiva al tempo stesso: 'No, ma la si può costruire'; e 'tutti' la possono costruire, non solo gli architetti (...)"

Bruno Taut,

La Dissoluzione della città, con un saggio introduttivo di G.K.Koenig, Faenza Ed., Faenza 1976, p. XLIII.

10 G.K.Koenig, op.cit. p. XVIII.

11 "Secondo la teoria espressionista il medium per il cui tramite l'artista avrebbe potuto dar forma alla pura essenza spirituale, rendendola con ciò comprensibile agli altri, era la risonanza o la vibrazione (...) Kandisky descriveva così il potere della risonanza: "il mezzo idoneo scoperto dall'artista è una materializzazione delle vibrazione della sua anima, alla quale è costretto a trovare espressione. Se questo mezzo è giusto, allora provoca una vibrazione quasi identica nell'animo del ricevente".

Iain Boyd Whyte,

Architettura e espressionismo. Il contesto filosofico, in A.A.V.V.

Architettura Moderna-L'avventura delle idee 1750-1980,

a cura di Vittorio Magnano Lampugnani, Electa, Milano 1985, p.156.

12 A.Behne, op.cit. p.95.

13 Marcello Fagiolo,

La piramide in espansione. Architettura espressionista e "comunismo cosmico",

in "Psicon" n° 2-3, 1975.

14 Frase presente nel padiglione di vetro di Taut. Una serie di versi composti da Scheerbart aspressamente per la sua casa di vetro per colpire i 'pavidi filistei dell'architettura'.

Cfr da Kurt Junghane,

Bruno Taut 1980-1938,

Franco Angeli, Milano, 1984, p.55.

15 "Ma questa restitutio ad integrum del pianeta potrà avere successo soltanto perché Lesabendio accetta in prima persona un atto di estremo sacrificio: quello di dissolversi nel corpo del suo stesso astro. L'autodistruzione dell'artista-architetto diviene qui la metafora di una umanità che si pine in sintonia con la sua tecnica e che accetta di scomparire in vista di un progetto che trascende costantemente sia la soggettività umana sia la tecnica stessa. La fiducia del futuro appare imprescindibile da quest'atto di sacrificio".

Giulio Schiavoni,

La natura sotto altra luce,

in Paul Scheerbart,

Architettura di vetro,

Adelphi, Milano, 1982, p.203.

16 A proposito dell'annullamento dell'artista, K.Koenig scrive: "Quando Mies come organizzatore del Werkbund, fece fare il depliant pubblicitario del Waissenhof di Stoccarda, inventò l'usanza di accompagnare il nome di ogni architetto dalla sua immagine; e, se stesso, si mise da parte, come il maestro nella foto di gruppo di una classe elementare. Ma nel gruppo (...) manca una fotografia, sostituita da un rettangolo bianco con un punto interrogativo, come se fosse il più misterioso ricercato di un gruppo di banditi. E chi era se non il nostro Bruno Taut? (...) Coerente, (...) Bruno Taut aveva scelto come pseudonimo nella confraternita dei tredici congiurati per l'architettura di essere 'Namenlose', il senza nome (...)"
G.K.Koenig, op. cit.p.XIV.

17 Cfr. W.Benjamin,
Esperienza e povertà,
in "Metaphorein" Napoli, n°3 maggio-giugno 1978. pp.14-15.

18 Ibidem
Questo aspetto è ripreso anche da G.Ricci, *La cattedrale del futuro. Bruno Taut 1914-1921*, Officina ed., Roma, 1982, pp.91-93.

19 Allegoria sospesa, la gran luce della stella galleggia e ruota nello spazio aspettando di essere poggiata dagli "arcangeli dell'apocalisse architettonica" di Scheerbart: "Ma ecco che nel cielo di nero velluto qualcosa comincia ad animarsi. Giungono i grandi arcangeli (...) Ogni arcangelo prende tra le mani la grande cattedrale che porta con se, e subito la colloca sulla cima di un'alta montagna coperta di neve (...)"
Paul Scheerbart,
La nuova vita - Apocalisse architettonica, in *Architettura di vetro*, Adelphi, Milano, 1982, pp. 154-155.

20 Cfr. Giulio Schiavoni, (?????????)
La natura sotto altra luce,
in Paul Scheerbart, op.cit p. 202

21 Jan Eduardo Cirlot, op.cit., p. 402.

22 Adolf Behne,
Resurrezione dell'Architettura,
in Bruno Taut,
La Corona della Città, (Die Stadkrone), introduzione di Ludovico Quaroni, Mazzotta, Milano, 1973, p.106.

23 Cfr.Marcello Fagiolo,
La piramide in espansione. Architettura espressionista e "comunismo cosmico",
in PSICON, n° 2-3, 1975, p.26.

24 "la montagna forma una mandorla (intersezione del circolo o cerchio del cielo e di quello della terra), la quale costituisce il crogiuolo

della vita, rinchiudendo i suoi antipodi (...)"

J. E. Cirlot,

Dizionario dei simboli, op. cit. p. 319.

E' importante rilevare come la forma a mandorla include il simbolo di "luce" e "contenuto prezioso" in un guscio durissimo e quasi impenetrabile.

25 Cfr. Gilbert Durand,

Le strutture antropologiche dell'immaginario,

Dedalo, Bari, 1972, pp. 341-348.

26 Frank Popper,

L'arte cinetica. L'immagine del movimento nelle arti plastiche dopo il 1860, Einaudi, Torino 1970, pp. 297-318.

27 Bruno Taut, op.cit., pp. 42-43.

28 Frank Popper, op.cit. p. 304.

29 Ivi, p. 305.

30 Ibidem

31 Ivi, p.306.

32 Ivi, p. 309.

33 Ivi, pp. 309-310.

34 Ivi., p. 315.

35 Ivi, p. 316

36 Marcello Fagiolo, op.cit., p.24.

37 Bruno Taut,

Lettera a Ludwing Berger 13.10.1920, archivio Berger, in AA.VV., *Architettura Moderna - Avventura delle Idee 1750 - 1980*, a cura di V. Magnago Lampugnani, Electa, Milano, 1985, p. 155.

Il "Nulla" in cui Taut ama precipitare è anche la trasparenza del vetro, la negazione della materia "pesante". Bruno Taut aveva scelto come pseudonimo della confraternita dei tredici congiurati per l'architettura di essere "Namenlose", il senza nome. "Quando Mies come organizzatore del Werkbund, fece fare il depliant pubblicitario del Waissenhof di Stoccarda, inventò l'usanza di accompagnare il nome di ogni architetto dalla sua immagine; e, se stesso, si mise da parte, come il maestro nella foto di un gruppo di una classe elementare. Ma nel gruppo (...) manca una fotografia, sostituita da un rettangolo bianco con un punto interrogativo, come fosse il più misterioso ricercato di un gruppo di banditi. E chi era se non il nostro Bruno Taut?". Cfr. G.K.Koenig,