

mercoledì 16 maggio 2001

orizzonti

rUnità 25

aste

IL «VIAGGIO» DI CÉLINE VALE QUATTRO MILIARDI

La Biblioteca Nazionale francese ha acquistato ieri all'asta il manoscritto originale di *Viaggio al termine della notte* di Louis Ferdinand Céline per oltre 12 milioni di franchi, circa 4 miliardi di lire. Sono costati meno *Il processo* di Kafka (3 miliardi e mezzo) e *Alla ricerca del tempo perduto* di Proust (2 miliardi e mezzo). Il manoscritto di Céline, formato da 876 fogli formato 21 per 21 centimetri, è la prima versione del romanzo che venne pubblicato nel 1932. Céline lo vendette a un mercante d'arte in cambio di 10.000 franchi e un piccolo Renoir.

ANCHE GLI OCCHI SANNO PENSARE

Valeria Viganò

qui amburgo

Lars Gustafsson è uno scrittore svedese, probabilmente il più conosciuto anche in Italia (*Morte di un apicoltore, Il vero referto del signor A, L'arte di sopravvivere a novembre, Il tennis, Strindberg e l'elefante*) che vive negli Stati Uniti. Su *Die Zeit*, probabilmente il migliore settimanale di cultura tedesco appare una sua riflessione sul libro di Semir Zeki, *Inner Vision, an exploration of Art and Brain*, pubblicato dalla Oxford university Press. Fulgido esempio di come il mondo culturale possa mettersi a confronto e connettere punti assai lontani: Zeki è un neurobiologo e Gustafsson uno scrittore e il libro dello scienziato indiano che lavora a Londra disserta per lunghe pagine sull'arte pittorica. Naturalmente partendo dalle origini e cioè dal

processo che avviene nel nostro cervello quando vediamo. Negli ultimi dieci anni sono state fatte numerose scoperte in materia di cervello, lo stesso Zeki mostra come ci sia una regione del cervello che analizza i colori, una parte che percepisce i contrasti, un'altra che mantiene stabile l'immagine, un'altra ancora che legge la verticalità e l'orizzontalità del segnale ottico, addirittura ogni colore di base ha un suo campo specifico. Inoltre, e forse è il dato più interessante, dobbiamo abbandonare, sottolinea Gustafsson, l'idea di un'impressione visiva immediata che completamente vergine si offre al pensiero. Non c'è una zona neutrale tra l'anima e il mondo, tutto il vedere è l'utilizzo di una sintassi. Partendo dalla Camera Obscura e dai quadri di Vermeer,

Zeki asserisce che non c'è un solo osservatore in noi, ma un'infinita serie di osservatori che come matroske controllano in sequenza ciò che ha esaminato il primo osservatore, e poi il secondo e così via. Per poter riconoscere un albero, dentro di noi ci deve essere già la concezione di albero. Arrivando alla faticosa domanda se i colori sono nella testa o nel mazzo di fiori, si trova un'altra conclusione, e cioè che i colori non sono in nessun posto. Il lavoro del cervello in relazione all'esperienza estetica è quindi complesso perché vedere non è solo il vedere di un singolo oggetto e della corrispondente area celebrale, ma un'esperienza cognitiva che conferisce al vedere una consapevolezza, vedere è riconoscere, vedere è accorgersi di qualcosa, è scegliere

come fa lo scrittore una singola parte, un singolo particolare, la rappresentazione che è un luogo con i suoi oggetti ma anche l'idea che ne abbiamo secondo schemi stabili che servono a interpretarli. Il vedere nella sua essenza è una forma del pensare, vedere e capire non sono due processi diversi, il vedere letterale e il vedere metaforico si uniscono in una sintesi che è l'insieme delle forze in atto, assumere la vista di un oggetto vuol dire confrontarlo cognitivamente con ciò che si sa, rinnovandolo in perpetuo. Come si vede, la contaminazione e il confronto tra ambiti e saperi diversi, scientifico, artistico, letterale trovano qui un importante luogo di congiunzione. Anche la visione è riflessione, pensiero, interpretazione che parte da una non neutralità.

Dimore sontuose e povere capanne, algide geometrie e spazi comuni. Abitare è un'arte ma soprattutto è vita

Renato Pallavicini

Tra il costruire e l'abitare c'è di mezzo l'architetto e la distanza che corre tra un buon progetto e un buona casa è più vasta del mare. Ma dove abitano gli architetti? Come costruiscono le case in cui abitano? *Le case degli architetti* (Marsilio, pagine 478, lire 60.000) di Adriano Cornoldi è un curioso, quanto utile dizionario privato sulle abitazioni di chi, per tutta la vita, non ha fatto altro (o quasi) che costruire abitazioni per gli altri. È un enciclopedico elenco di «prove», concrete come pietre, che confermano o smentiscono, in qualche caso clamorosamente, idee, teorie e progetti.

«La casa - scriveva Adolf Loos - deve piacere a tutti, a differenza dell'opera d'arte, che non ha bisogno di piacere a nessuno. L'opera d'arte è una faccenda privata dell'artista. La casa no. L'opera d'arte viene messa al mondo senza che ce ne sia bisogno. La casa invece soddisfa un bisogno». E i bisogni degli artisti-architetti non sono poi così diversi dai bisogni dei comuni mortali. Ecco perché le case degli architetti, le tante case, dal rinascimento ad oggi, che scorrono in questo dizionario sono, per lo più, «comuni». Sono le «case della vita», contrapposte, secondo una distinzione che pone Cornoldi, alle «case dell'arte», magnifici oggetti astratti ma pessimi luoghi in cui vivere. Si cita, a conferma, la vicenda di casa Farnsworth, l'algida scatola di vetro progettata da Mies van der Rohe. Al grande architetto, uno dei maestri del Movimento Moderno si era rivolta Edith Farnsworth, ricca e colta committente a cui però quella casa non piacque da subito anche perché, Mies proibì di schermare le grandi pareti vetrate con delle tende. Così la proprietaria stufa di sentirsi come un pesce in un acquario la vendette e col denaro ricavato si comprò e restaurò una ben più accogliente villa rinascimentale nei pressi di Firenze.

Chi ha il privilegio di costruire la propria casa (o almeno di progettare) ci mette dentro non solo calce e mattoni: ci mette origini e formazione, vita privata, affetti e storia personale, in misura maggiore di chi è «co-



La casa di Oswald Mathias Ungers che l'architetto ha costruito per sé in Kämpchensweg a Colonia

Un capolavoro di Mies van der Rohe bello e impossibile. La dimora-museo e le ossessioni di John Soane

stretto» a plasmare a propria immagine e somiglianza una casa già data. La casa, come «specchio della vita», allora riserva parecchie sorprese e, come la vita, svela parecchie contraddizioni. Ci sono architetti che hanno fatto delle loro case manifesti e proclami di un nuovo linguaggio, come Morris, Saarinen, Rietveld. Altri, come Mel'nikov ne hanno fatto terreno di sperimentazione per innovative compenetrazioni geometriche; altri ancora, come Le Corbusier vi hanno applicato i propri precetti architettonici con una progressiva semplificazione di elementi e purificazione del linguaggio. Il grande architetto svizzero passerà dalle sue prime residenze articolate su due piani (secondo lo schema utilizzato per l'«unità d'habitation») a «le Cabanon» il minuscolo capanno a Cap Martin, poco più di una tettoia in cui Le Corbusier, assieme alla moglie, si rifugiava a riposarsi, a meditare e a dipingere.

Casa della vita, dunque, o meglio, case della vite, delle tante fasi che attraversano l'esistenza umana. Cambiano i luoghi, le situazioni, gli affetti e cambiano anche le case. Eiel Saarinen ed Herman Gesellius furono amici fin da studenti e costruirono tra il 1902 e il 1904 la casa studio di Hvitträsk. Fu un sodalizio che coinvolse professione e vita, pubblico e privato. A tal punto che, nel giro di pochi anni, si sposarono, divorzieranno e si sposteranno di nuovo. Saarinen con la sorella di Gesellius e questi con la ex moglie di Saarinen: uno scambio che coinvolgerà anche lo scambio delle rispettive residenze a riprova di una completa identificazione con quegli spazi.

Come, fino all'eccesso, accadde per Sir John Soane, l'architetto che costruì la Banca d'Inghilterra, autore di una delle dimore più straordinarie della storia dell'architettura. La casa in Lincoln's Inn Fields, risultato di una progressiva ristrutturazione di tre case a schiera acquistate nel 1812, diventerà negli anni una piranesiana raccolta di oggetti, quadri, statue, mobili, pezzi artistici e volgari copie. Una sindrome del collezionista che costringerà l'architetto a rifugiarsi nell'attico per mancanza di spazio; e a costruire una cripta nel sotterraneo in cui piazzare un sarcofago egizio, dove abitare definitivamente.

Ma dove vivono gli architetti?

Un dizionario racconta e mostra le case costruite dai progettisti per sé stessi



Tre case d'architetto, tre esempi, fra i tanti di questo dizionario. La prima è la casa per le vacanze a Muuratsalo di Alvar Aalto, una piccola residenza sopra uno sperone roccioso di un'isoletta nella regione dei laghi in Finlandia. Lo schema della pianta è quello caro al grande architetto: una corte attorno a cui, senza ossequi alla simmetria, si articola tutta la residenza. Casa-laboratorio in cui Aalto sperimenta diversi materiali ma, anche, casa «costruita per il piacere personale, quasi per gioco» e in cui l'architetto trascorre piacevolmente molte delle sue giornate (nella foto sopra a sinistra mentre accende

Aalto, Wright, Gehry: dall'organico al decostruzionismo

il fuoco». Quella della foto qui sopra è la celebre residenza di Taliesin West di Franklin Lloyd Wright, il pioniere dell'architettura organica. E Taliesin, costruita nel 1937 quando l'architetto aveva quasi 70 anni risente fortemente del luogo in cui sorge. Il profilo spezzato delle montagne all'orizzonte suggeriscono a Wright l'uso di volumi triangolari, di linee spezzate e di parete variamente inclinate. Anche l'uso dei materiali segue un criterio organico: legno, pietre variopinte del

luogo, teli di canapa come coperture. La commistione di forme e materiali sta anche alla base della casa di Santa Monica di Frank Owen Gehry (qui sopra a destra con la moglie di fronte alla sua casa). Ma quello che in Wright era un ossequio alla natura, qui diventa il manifesto programmatico di una nuova poetica che accosta forme e materiali eterogenei, pezzi di architetture e di paesaggio che prelude alla totale decostruzione dello spazio architettonico. Re. P.

La natura non è un concetto astratto ma è fatta di luoghi diversi ognuno dei quali ha un'«identità estetica», nata dal rapporto tra natura e storia e dalla dimensione etica dell'intervento umano

Se il paesaggio è brutto non prendiamocela con il panorama

Massimo Venturi Ferriolo

Molto spesso, quando usciamo dalle nostre città congestionate e c'incamminiamo per la cosiddetta «campagna», o saliamo verso una località montana, o, ancora, ci avviamo verso il mare, immaginiamo di essere in mezzo alla natura. Se osserviamo un bel panorama, crediamo di contemplare un paesaggio. Ancora, se ascoltiamo un dibattito sulla protezione dell'ambiente e ne partecipiamo emotivamente, siamo convinti, grazie anche al linguaggio dei nostri interlocutori, di occuparci di paesaggio e di natura. Confondiamo la realtà oggettiva, la vera identità dei luoghi che osserviamo o di cui parliamo e del loro contenuto estetico. Parliamo di paesaggio, di am-

biente e di natura in senso astratto, generale, senza un riferimento concreto a un determinato luogo. Nominiamo la natura ignorando la storia. Condanniamo l'uomo, dimenticando che le bellezze ammirate sono opere sue. Sono il risultato graduale di un progetto antico che ha trasformato nel tempo la rude natura in diversi paesaggi, vale a dire in ambienti dove è leggibile la storia dei loro creatori, il risultato di un'arte che caratterizza i popoli e la loro diversità. Per questo si dovrebbe parlare di un dato paesaggio, di un determinato ambiente: considerare in una parola l'identità dei luoghi nella loro singola specificità, tenendoli ben distinti da ogni sentimento della natura, collegato alle piante, agli animali, al «verde». Di estetica della natura si discute in molti modi, talvolta senza chiarezza. I termini

«paesaggio», «ambiente» e «natura» hanno significati molteplici. Rappresentano luoghi con un'estetica differente, definiti approssimativamente e privi di un senso chiaro e comune. La loro idea è vaga, multiforme e varia. Ognuno di noi ne possiede una. Va da sé la constatazione di una confusione che può avere pericolose conseguenze, soprattutto per quanto riguarda il paesaggio, ridotto spesso all'ambiente, da trascurare la sua dimensione di progettualità. Si rivela così utile e istruttiva la lettura del libro di Paolo D'Angelo (*Estetica della natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale, Laterza*), professore di estetica alla Terza Università di Roma. La parte dedicata al dibattito attuale espone con verve appassionata e critica lo stato della questione. Ci dà una mano a riordinare le

idee (estetiche e non), in modo particolare oggi, dopo la prima Conferenza Nazionale sul Paesaggio. Rileva, in modo chiaro e netto, fin dall'inizio, la differenza dei luoghi: «L'ambiente è un fatto fisico, descrivibile scientificamente; il paesaggio è un fenomeno percettivo, che rientra nell'ambito delle esperienze estetiche». Ambiente e paesaggio sono due realtà distinte. È importante saperlo, perché la protezione dell'ambiente è ben altra cosa da quella del paesaggio con il suo carattere storico-culturale. D'Angelo coglie in pieno il problema: contesta la riduzione del paesaggio in senso estetico al panorama e all'impressione soggettiva, proponendolo nei termini oggettivi di «identità estetica dei luoghi». Questa è la vera strada per spuntare le armi a coloro che ritengono l'estetica un vecchio arnese libresco carico

di polvere. L'autore recupera il rapporto tra natura e storia, spiegandone tutte le diramazioni fino all'arte ambientale, di cui ben pochi sono al corrente della sua funzione. Il problema è aperto e reale. Ci siano consentite alcune riflessioni. L'identità dei luoghi, sia essa estetica o fisica, è totale, è comprensiva dell'uomo (la cui funzione, per una sorta di pruderie, è frequentemente traslasciata). L'uomo è l'artefice, nel bene e nel male, dei paesaggi e degli ambienti, che, oltre a creare, salvaguarda o distrugge. Soprattutto li definisce e li percepisce nella loro identità estetica. Rincorre anche con nostalgia un'idea di natura perduta, che desidera recuperare, osservando i vari paesaggi che si stendono dinanzi ai suoi occhi, in modo particolare quelli ricchi di vegetazione: le «bellezze naturali» o

«ambientali». Ogni paesaggio è, quindi, una realtà storico-culturale, un'opera d'arte in continuo movimento; accoglie in sé lo spirito del suo creatore. Intendiamo la totalità aperta del mondo, composta da luoghi che appartengono a ciascuno di noi e sono caratterizzati dalla contemporanea esistenza di presente e di passato. Questi luoghi ci offrono una rappresentazione visiva più o meno estesa, dove si legge la storia di una società. Nei paesaggi - a chi sappia leggerli - si riflette la libera azione creatrice degli uomini: sono il prodotto dell'arte, di un agire antropico volto a trasformare la natura in direzione dell'utile e del bello. Si plasma una realtà, non solo estetica, ma soprattutto etica, poiché è connessa all'azione, al progetto dell'individuo all'interno dell'ambiente e della comunità che lo comprendono.