

Una totalità del segno e del senso

La ricerca di Fausto Ferrara partecipa di quelle tendenze sperimentali che negli ultimi anni hanno cercato di abbattere ogni distinzione tra l'architettura e l'arte, nella prospettiva di giungere a un linguaggio comune nel quale le utopie paligenetiche delle avanguardie potessero realizzarsi. Il sogno di un'arte totale capace di trascendere la distinzione tra architettura, pittura e scultura, è infatti comune a tutti i movimenti artistici dell'inizio del Novecento. Dal Cubismo al Suprematismo, dal Futurismo al Costruttivismo, dall'Espressionismo a De Stijl si è cercato di teorizzare e di mettere in atto un sistema di segni che permeasse ogni aspetto della vita umana, dal paesaggio alla città, dall'esterno degli edifici al loro interno, dal disegno degli spazi pubblici agli ambiti della comunicazione, dall'immagine delle merci a quelle dei sistemi di distribuzione. Ciò al fine di moltiplicare gli spazi di libertà di cui ciascun essere umano poteva disporre. Un incessante avvicinarsi di forme plastiche dalle configurazioni più diverse, di superfici cromaticamente splendide, variamente composte, di ambienti complessi e interrelati avrebbe ricoperto il mondo diventando talmente presente e pervasivo da perdere paradossalmente ogni visibilità. In tal modo, mentre l'arte stava interessando ogni aspetto della vita, avrebbe al contempo perduto definitivamente la sua natura di presenza rara ed esclusiva, prosciogliendosi in tal modo in una creatività estesa e immanente, alla quale la sua stessa urgenza avrebbe tolto gran parte del suo significato. La profezia hegeliana della *morte dell'arte* si sarebbe allora identificata nella dissolvenza dell'arte nel momento della sua più piena affermazione.

E' stato necessario pressoché un secolo intero perché questo programma venisse a compimento. Per cento anni i problemi da risolvere, specialmente quelli urbani e architettonici, sono stati talmente numerosi e gravi da impedire che venissero risolte questioni come quelle di un'*estetizzazione integrale* del mondo. L'improvvisa e inesorabile crescita della città, dovuta alla rivoluzione industriale, aveva infatti determinato esigenze di massa alle quali occorreva dare in breve tempo risposte soddisfacenti. Per fare questo non era sufficiente individuare soluzioni soltanto quantitative. Occorreva che le quantità si traducesse anche in qualità trasformando le produzioni di beni materiali, – che andavano *dal cucchiaino alla città*, secondo la mitica definizione del campo di azione dell'architettura – nella creazione di un ambiente nel quale la bellezza non fosse scarsa e in qualche modo occultata, ma soprattutto non fosse destinata solo a pochi privilegiati in grado di comprenderla, di apprezzarne le risorse conoscitive e spirituali, di coglierne i messaggi più reconditi. Questo obiettivo è stato senz'altro raggiunto, anche se con contraddizioni e ritardi. Avendo conseguito il suo scopo l'architettura moderna ha subito dopo scoperto di non aver più un progetto da portare a termine e quindi, di godere, come la pittura e la scultura di una libertà priva di condizionamenti. Da qui una identificazione diretta ed esaltante con le due arti sorelle. Con esse, che avevano potuto procedere in modo più spedito verso le prospettive che si erano date nell'età delle avanguardie, l'architettura ha ripreso il cammino verso quel linguaggio totale che l'aveva ispirata nei primi anni del secolo scorso.

Fausto Ferrara sta dando un importante contributo alla unificazione dei lessici artistici. La sua architettura è costruita tramite il ricorso a figure e a operazioni archetipiche che si istituiscono come momenti grammatologici dei quali è esclusa qualsiasi connotazione. I segni sono rinviati alla loro essenza primaria mediante l'abolizione di ogni narrazione. Più che *fuori del tempo*, le sue architetture sono estranee alla stessa idea di una temporalità che le possa inscrivere in un racconto storico. Il *Tempio della Memoria* è un *recinto sacro* che identifica un centro come un luogo assoluto. Nella sua perentorietà iconica, che esclude aggettivazioni e diversioni a vantaggio di un estremo ascetismo espressivo, questo progetto rivela che la memoria non ha altro da ricordare che se stessa.

Lo *Spazio Sensoriale* è una condizione dell'architettura inverata in un intervento ambientale, una scultura abitabile che se fa pensare, come ha scritto Philippe Daverio, alle opere di Gianni Colombo,

contiene alcuni riferimenti impliciti anche ad artisti come Alice Haycock, inventori di spazi al confine tra installazione e performance che giocano sull'intensità del gesto fondativo, sulla compresenza di più piani semantici, sullo scarto tra istantaneità della lettura e durata nella mente di chi della struttura compositiva. L'architettura è messa alla prova dell'assenza di ogni vitruviana *utilitas*. Essa si fa pura articolazione tettonica, *firmitas* che incorpora la *venustas* attraverso un gioco di tessiture materiche irradiate nell'atmosfera in una vibrazione cosmica. *Lo Spazio Sensoriale* è uno *spazio-situazione*, l'esito di un accumulo programmato di sollecitazioni visivo-tattili, dell'alternanza di compressioni e di dilatazioni degli elementi e delle misure, della gravitazione dei volumi attorno ad assialità reali e virtuali. L'*Art OMI Museum* offre un'interpretazione rinnovate tematiche minimaliste, messe a reagire con l'ipotesi di una nuova monumentalità di impronta metafisica. Sospesa tra Mies e Kahn l'edificio si compone di spazi dalle proporzioni sapienti che danno vita a interni idealizzati, misteriosi, densi di un silenzio calmo di tensioni e di attese. Nelle *Tre case* i riferimenti a Mies si fanno più numerosi e precisi. Rispetto alle architetture dell'autore del Seagram Building, rivolte verso una rappresentazione logico-poetica del costruire, quelle di Fausto Ferrara presentano una forte propensione al coinvolgimento della luce come componente strumento principale di una scrittura architettonica che persegue una totalità del segno e del senso. Proprio a causa di questa intenzione non esiste nell'architettura di Fausto Ferrara una *processualità formatrice*. Le sue composizioni sembrano infatti scaturire direttamente dalla volontà di pensarle, rappresentarle e costruirle. Nata da un *a priori* che non ammette un percorso di scelte successive, in quanto si identifica con l'enunciazione dell'*a priori* stesso, inteso come in un *inizio* che non richiede avanzamenti, l'architettura illustrata in questo volume si pone come un'entità il cui *progetto di esistenza* non richiede verifiche.

Oltre ad essere un architetto-artista, Fausto Ferrara è anche uno scrittore di architettura dotato di una apprezzabile chiarezza e di una notevole immaginazione. I suoi testi teorici possiedono un tono aforistico. Essi vivono di illuminazioni concettuali, di definizioni sintetiche, di inedite connessioni tematiche. In questi brani la complessità dell'argomentazione si inverte sempre nella semplicità di tutto ciò che è incontestabile e, soprattutto, *inevitabile*. Dopo aver letto i testi, che sono altrettanti *progetti in forma di parole*, chi scrive ritiene che molto probabilmente si verificherà tra breve tempo un conflitto positivo tra l'irruenta e smagliante fioritura di pensieri sull'architettura di Fausto Ferrara e la crescente astrattezza che il suo mondo formale ha da tempo ottenuto. Un conflitto che potrà forse conferire alla futura opera del giovane autore di progetti a loro modo già esemplari, un'ulteriore necessità e una verità più evidente e duratura.

Franco Purini
22.06.2010