

L'architettura ha perso i sensi.

Sono passati più di quarant'anni da quando Kevin Lynch, studioso inglese noto per il suo fervido lavoro di ricerca presso il MIT di Boston pubblicava un piccolo libro dal titolo "il senso del territorio"¹ dove, con estrema chiarezza, spiegando il ruolo dei sensi nella percezione del creato, ci poneva dinnanzi al seguente interrogativo: può l'architetto ristabilire un equilibrio nella percezione della propria opera? L'eco di questo quesito, che riaffiora nell'interrogativo posto dal lavoro di Barilla e Ferrara sull' "architettura sensoriale", ci invoglia ad assentire anche se, a ben vedere, è necessario comprendere come e quando l'architettura abbia "perso i sensi".

A stemperare la perentorietà (e forse anche la necessità) di un assenso, sono alcuni secoli di insuccesso nel campo dell'architettura che passano anche attraverso alcuni grandi fraintendimenti il primo dei quali risiede nell'illusione di certezza che è sempre stata riposta nella trattatistica come strumento *tout court*. Il lavoro dei grandi trattatisti antichi da Vitruvio in poi era spinto dalla necessità di perseguire e diffondere alcune regole per il raggiungimento dell'armonia, ritenuta l'unico tramite con il divino. Tutte queste indicazioni avevano un unico risultato: la proporzione, unica regola capace di condensare in un oggetto significati sacri o esoterici. Questa, passando attraverso le regole della composizione, aveva l'obbligo di essere declinata nelle sue diverse applicazioni (pittura, scultura, architettura e musica) tramite apparati illustrativi o, al limite, descrittivi. Questo compito è stato strumentalmente assunto dai trattatisti rinascimentali i quali, *"conoscendo assai bene il buono dal cattivo ed abbandonando le maniere vecchie, ritornarono ad imitare le antiche con tutta l'industria ed ingegno loro"*,². L'opera di rilettura dei trattati antichi, attuata dunque con il fine di una *restauratio humana* come reazione all'era oscura del medioevo (già invocata nella lettera di Raffaello a Leone X), differisce con l'intento degli antichi: una *restauratio* del classicismo tesa alla rappresentazione del divino.

Le interpretazioni dell' Alberti prima, del Filarete, del Di Giorgio, del Vasari, del Vignola e del Serlio più tardi, declineranno in molti modi le lezioni vitruviane fino a costruire un ventaglio interpretativo personale e fertile, che spazia dall' empirismo leonardesco al poetico rigore di Leon Battista Alberti.

Il grande equivoco interpretativo che ha consentito agli artisti rinascimentali di permeare le maglie dei trattati antichi, re interpretando li, sembra perdere, con il passare del tempo, l'universalità che li aveva caratterizzati: la trattatistica inizia a "specializzarsi" ed assume destinazioni precise che, per necessità disciplinari, ne omettono altre. E' il momento in cui il trattato cessa di essere "tramite" e diviene "regola"; da strumenti elastici, capaci di stimolare i gradi creativi dell'uomo, questi irrigidiscono i propri confini fino a divenire, tramite l'accademia, dei compendi che l'accademia ha poi consolidato attraverso la costruzione di veri e propri manuali. In questo passaggio è il nodo cruciale: l'architettura perde i sensi quando la ricerca viene costretta negli argini, fraintesi, della manualistica". Questa clamorosa scissione ha isolato nel corso degli ultimi quattro secoli l'architettura, conferendo le un ruolo di autonomia che questa non ha mai invocato: la scultura e la pittura si sono fatte ornamento di una "sorella" divenuta erroneamente "madre, indurendosi nello "stile". La figura dell'architetto, che racchiudeva sempre anche quella del pittore o dello scultore e,

raramente, del musicista, perde la polivalenza a vantaggio della specializzazione e della tecnica. Cenni di una reazione paiono materializzarsi nella scuola inglese dell'*Arts and Crafts* di Morris o nell'esperienza tedesca del *Bauhaus* che, obbligando l'architetto ad una esperienza ampia, lo

¹ Kevin Lynch: "Il senso del territorio". MIT. Press, Boston 1964. Già anticipato dal saggio *"The city as environment"* pubblicato su *Scientific American* nel dicembre del 1963.

² Vasari: *"Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cima bue insino a' tempi nostri"*. Einaudi, Torino 1991

³ Quanto accaduto ricorda l'erronea interpretazione della lezione di Jean Nicolas Durand in merito alle sue lezioni di architettura presso l'*Ecole Royale Polytechnique* che, racchiusa nei *Precis des leçons d'Architecture* (parigi 1817), ha involontariamente perso il suo ruolo esemplificativo (dunque sperimentale) per vedersene attribuito uno rigidamente metodologico. Risultato: le tipologie architettoniche dell'architetto francese sono divenuti modelli che per tutto l'Ottocento e parte del Novecento, si sono ripetuti in gran parte dell'Europa.

portano a frequentare ambiti attigui quali quello dell'artigianato, della musica o della moda. Sono gli stessi enzimi che si osservano nei movimenti "d'azione" nazionale quali il futurismo negli anni venti o, se vogliamo giungere alle soglie del nostro secolo, nel "radicalismo" negli anni sessanta. Sono esperienze al limite che più che "risvegliare i sensi" spesso hanno relegato nelle pieghe dell'esoterismo i propri adepti: non scuole ma nicchie.

Il fallimento del recupero dell'intento primo del trattatismo obbliga dunque a prendere atto di una autonomia delle arti che le porta, individualmente, a perseguire l'obiettivo della "comunicazione totale". Dialogare con i cinque sensi dell'uomo è allora un compito che si è assunta la pittura (*action painting* di Pollock o le "combustioni" di Burri) o la scultura (le "sculture sonore" di Sciola) in eventi che spesso prendono il nome di "installazioni" a causa della loro necessaria provvisorietà. Queste sono spesso ospitate in architetture (i musei) che, nel tentativo di adeguarsi, sono costrette a grottesche smorfie rappresentate da edifici recentemente edificati a Bilbao, Roma o Londra. Talvolta appaiono opere che sembrano voler recuperare l'equilibrio nella composizione delle arti. Il padiglione proposto da Barilla e Ferrara ne è un esempio: in esso sono presenti, contemporaneamente, alcune componenti essenziali che restituiscono all'architettura più di un senso convogliando immagini pittoriche, tattili ed acustiche in un *unicum*. Il cemento armato "rigato" dalle casseforme metalliche ci circonda e ritaglia un settore del cielo come un chiostro cinquecentesco, una scultura appare al centro di uno specchio d'acqua come un dipinto di Bocklin, il suono dell'acqua ispeziona i vuoti dell'architettura e si riflette nelle vibrazioni dell'acciaio *corten*, forme nette e pure rievocano le sculture di Judd ma anche un vago senso di spaesamento alla Barragan. Il piano della percezione s'infrange nei suoi cinque elementi: i sensi, ora, si sono risvegliati.

Mario Ferrari, dicembre 2007