

Plinio il giovane descrisse le modeste dimensioni della Villa dei Tisci sottolineando la corrispondenza del paesaggio ad ogni finestra e nella fusione di una vista totale, ebbene l'autore delle *Epistole* parlò di uno spazio sensoriale, un luogo dove i sensi concorrevano a cogliere il rapporto dialettico tra edificio e paesaggio. Nella cultura moderna questo rapporto ha subito delle variazioni almeno quanto è cambiata l'idea e la percezione del paesaggio. Nonostante ciò, gli architetti si interrogano sul significato del rapporto con l'ambiente studiando, oltre l'aspetto iconologico, l'aspetto ecologico fondando le proposte su sistemi formativi che includono aspetti sempre più complessi. Oltre ad un dato preordinato dal progetto, l'architettura, nel rapporto con territori a bassa antropizzazione, fa i conti con quegli elementi preesistenti che possono caratterizzare fortemente l'impostazione di partenza. L'architetto, in quanto autore di un intervento invasivo, s'impone un'etica del minimo impatto con la speranza di poter assecondare il più possibile lo spazio circostante. Anche nelle migliori intenzioni non si arriva quasi mai ad un risultato soddisfacente. Può succedere, infatti, che l'intervento si integri felicemente nel luogo, ma sempre una manipolazione quel luogo subisce. Dalla concezione razionalizzante del paesaggio al *landscape garden* dell'Inghilterra settecentesca, la relazione tra unità edilizia e paesaggio circostante è stata condotta all'insegna dell'integrazione e del ri-dimensionamento della natura a tratto paesaggistico tipico.<sup>1</sup> L'edificio cerca di mimetizzarsi? Ecco che esce il lato più meschino dell'architettura. Insomma, se lasciamo le forme più drammatiche di convivenza come il rudere, ogni attività edilizia mira a gestire il carattere selvaggio ed anarchico della natura. La regolamentazione al di là di procedimenti antropologici ci porta a classificare una serie di tipologie collegate con modelli formali messi a confronto con le caratteristiche regionali dalle quali questi modelli provengono. Procedendo a ritroso a cercare una traccia generativa, l'architettura s'è imposta di ristabilire il contatto addirittura con la preistoria per eludere le direttive degli stili, la "scrittura bianca" cui pensa Bruno Zevi, citando Roland Barthes, è allo stesso tempo cancellazione e riscrittura, sicché qualsiasi cosa si adatti alla basilare caratteristica dell'abitazione, essa finisce per essere spazi dell'uomo, spazio per un corpo. Inevitabilmente sono richiamate alla mente le osservazioni di Martin Heidegger: "Der Mensch ist so im Raum, daß er den Raum eintäumt. Raum immer schon eingeräumt hat. Nicht zufällig spricht usere Sprache, wenn wir etwas zugeben, ein Argument zulassen, von einem Einräumen. Der Mensch läßt den Raum als das Räumende, Freigebende zu und richtet sich und die Dinge in diesem Freien ein. Der Mensch hat keinen Körper und ist kein Körper, sondern er lebt seinen Leib. „<sup>2</sup> Combattendo l'egemonia degli stili si possono adottare le formule della distruzione attendendo la catastrofe e un susseguente processo rigenerativo o attivare un'azione centrifuga dagli ordinamenti urbanistici ed architettonici cui guardava l'architettura moderna. L'architettura moderna fa parte ormai della storia, un ricordo, un'assenza da cui si procedere, nel ricostruire una sensazione che riappaia reale solamente dopo la sua rievocazione, un vuoto da colmare. Questa vacuità è un fantasma fastidioso un incidente necessario all'affermazione del desiderio. Un'architettura tesa al recupero di un vuoto, si rivolge esclusivamente a se stessa ed è pronta a sorreggere da sola la nozione di spazio solamente dopo essersi messa in crisi come spazio.

È un'esistenza isolata nel vuoto lasciato dalle certezze e s'aggira in una città distrutta. Marc Augé dice: "Contro il presente la presenza ancora palpabile di un passato perduto e al tempo stesso l'imminenza incerta di quanto può accadere: la possibilità di un istante raro, fragile, effimero, che si sottrae all'arroganza del presente e all'evidenza del «già qui»"<sup>3</sup>. La città nascente dalla cancellazione, si preoccupa di occultare o rendere evanescente ogni opera dell'uomo in modo da

<sup>1</sup> J. D. Hunt, *Garden and Grove. The Italian Renaissance Garden in the English imagination*, London 1986.

<sup>2</sup> L'uomo non è nello spazio come corpo. L'uomo è nello spazio nel senso che dispone lo spazio. Non a caso la nostra lingua ricorre al verbo *einräumen*, quando concediamo qualcosa o accettiamo un argomento, nel senso di «cedere un po' del proprio spazio». Lo spazio già sempre ha «ceduto spazio». L'uomo accetta lo spazio come ciò che fa spazio, ciò che libera, e orienta sé e le cose in ciò che vi è di libero. L'uomo non ha un corpo e non è un corpo, bensì vive il suo corpo vivente] M. Heidegger, *Bemerkungen zu Kunst – Plastik – Raum*, 1964.

<sup>3</sup> Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, p. 91.

invertire il tragitto, dalla reificazione del progetto alla sua negazione, a tal punto da far sembrare sempre più lecita questa domanda di Jean Baudrillard: “Si può parlare ancora di architettura quando lo spazio è ricondotto alla sua indeterminazione in tutte le sue direzioni?”<sup>4</sup> Si finisce per cercare il sublime e la pura contemplazione non nella perfezione dell’immagine ma nella sua destabilizzante incertezza.

Quando si pensa ad un distacco dalla continuità della progressione urbana non si può pensare solo ai parcheggi, alle piazze, ai parchi, a quell’intervallo che insospettisce sempre l’urbanista, ma come è possibile dare senso a zone morte e neutre dove s’attende una costruzione guardando a quegli spazi di risulta sfruttati dai ragazzini per giocare, dalle gangs per incontrarsi o per scontrarsi, dai writers per esibirsi, è altrettanto possibile stabilire una nuova etica per l’edilizia suburbana, escludendo le tipologie più ovvie e prediligendo le caratteristiche dei luoghi. Questi luoghi non voluti, sono la valvola di sfogo dai parossismi edilizi e si dispongono in antitesi a “non luoghi” come aeroporti, grandi centri commerciali, stazioni. Nello spazio “dimenticato”. L’architetto contempla un’architettura umana prodotta spontaneamente dall’amalgama sociale, spesse volte eterogeneo e creativo.

Che architettura potrebbe nascere da questi luoghi?

Cosa nasce dalla struttura e cosa dalla natura.

In uno scritto del 1967 Cesare Brandi ragiona sullo spostamento del termine *Struttura* dall’architettura all’antropologia e dall’antropologia alla linguistica.<sup>5</sup> Nel saggio è sotteso comunque il significato architettonico, sia esso concepito quale scheletro rigido sia come l’insieme di funzioni, organicamente interconnesse. La struttura organizzata e interconnessa può agire come sistema e come meccanismo in cui realtà apparentemente distaccate risultano, nel complesso, comunicanti tra loro e necessari ad una funzionalità di cui la struttura stessa non è solamente che un episodio. Nel caso la struttura sia nucleo generatore dobbiamo pensarla come matrice formale di cui si tende a diffondere, attraverso la proliferazione modulare, le possibilità. Insomma, la struttura può generare delle analogie tra architettura e lingua così da far decollare l’ipotesi di un linguaggio architettonico. Questo linguaggio si poggia su un blocco coerente di forme, più spesso di una forma, può essere rappresentativo di un’idea fondante o di un sistema dato dalla coerenza di rapporti formali in cui si andrà a cercare l’unità minima e la sua valenza all’interno della complessità. Questo codice che l’architettura adotta si collega non ad un significato specifico ma ad una certa spazialità, rompere il nesso tra testo (architettonico) e contesto (spazialità) significa ripensare il rapporto tra elemento e spazialità. È inevitabile guardare a questo ripensamento per ciò che comporta nella progettazione; vedere lo spazio interno in quanto spazio esistenziale. L’edificio non è più un oggetto da contemplare ma da abitare. Da quando si è cominciato a parlare in Italia di architettura come pensiero, direi dal 1945 anno di stampa del libro di Bruno Zevi, *Verso l’architettura organica*, la figura di F. L. Wright caratterizza il razionalismo, in un modo tutto originale. Il progetto wrightiano si estende ed include anche lo spazio circostante sin dalla casa dei Willitts del 1902 con i suoi portici schiacciati e trasparenti per giungere alla famosissima “casa sulla cascata” costruita nel 1936 con un’intera immersione dell’edificio nel contesto naturale. La natura, infatti, costituisce un problema singolare per ogni architettura, poiché è generalmente concepita “in esterno” ed ogni sua inclusione è data dopo un’esatta percezione. La naturalità fa parte sia del mito della generosa garanzia di purezza, sia di quello di ostile mistero. La natura è generalmente legata alla magia, accessibile dall’*innocent eye* che Jhon Ruskin, a metà dell’Ottocento, intendeva recuperare per fornire del mondo un approccio primario. Il ritorno al primitivo suscita anche l’esigenza di una sospensione della possibilità di abitare il mondo con la capacità di fare e di predisporsi a contemplare, per quanto può ritenersi possibile, una realtà sempre meno addomesticata dall’uomo. Da un lato questo modo di vedere il paesaggio circostante è un modo di organizzare i sensi intorno a tipologie familiari, mentre su un altro versante è anche la posizione dalla quale

<sup>4</sup> Jean Baudrillard – Jean Nouvel, *Architettura e nulla. Oggetti singolari*, Mondadori Electa, Milano 2003, p. 17.

<sup>5</sup> C. Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1967.

partire alla conquista dello spazio circostante. Un desiderio di immersione ed abbandono costituiscono la motivazione per uno sforzo evasivo che può finire per diventare un’esperienza spiazzante. Questo è un procedere verso un sentimento di terrore diretta conseguenza dello sgomento di fronte al lascito traumatico e all’esordio incombente, terrore che obbliga lo sguardo a mutare direzione. Cacciari ci ricorda, in tal senso: “In *terror* il senso del *trémo* si unisce a quello del *trépo*, che indica il volgersi, il rivolgersi. Il terrore non colpisce soltanto, ma obbliga anche a mutare orientamento, direzione, sguardo”<sup>6</sup>. In questo andare dal giardino al paesaggio, procedendo dal *pittoresco* al *sublime*, dal *Giardino di Armida* al piacere misto al terrore si scopre un percorso del sentire che va dall’esterno, all’interno da una bellezza che muove ad una che “commuove”.<sup>7</sup> Il paesaggio interiore è prodotto da questa commozione e più ci abbandoniamo ad esso più assume l’aspetto di un giardino conchiuso nel nostro io, una specie del giardino giapponese di Ryōanji in cui trionfa il vuoto.<sup>8</sup>

### Spazio Sensoriale

Basandosi su queste due entità generative struttura / natura il lavoro di Fausto Ferrara abbraccia altrettanti modi di concepire un “interno”. Un modo è quello di tracciare un perimetro murario liscio in cui la parete dichiara la sua funzione di setto separatorio e insieme quella di schermo, l’altro è quello di catturare la natura separandola dal paesaggio in un giardino circoscritto dalle linee guida delle pareti ma ancora in grado da rendere quell’attrattiva capace di sostenere il confronto con il continuum circostante. In questa “inquadatura” vengono sollecitati i sensi grazie a degli elementi di separazione Ferrara costruisce degli luoghi di separazione, di puro pensiero, egualmente includendo la natura. Per favorire la meditazione, Ferrara predispone l’ambiente come una zona separata e geometricamente ben definita in cui gli elementi naturali possono passare da uno stato di disordine a quello di campioni esemplari. La parete schermo / setto divisorio assume, quindi, la funzione di ricettore e di protettore. Le mura ricevono l’uomo al suo interno con il suo potenziale sensoriale, le mura, simultaneamente, proteggono questa sensibilità da agenti di “disturbo”, lasciando fuori il “diorama” stordente della natura e della città. La semplicità dei volumi scelti: cubo, parallelepipedo quadro, cilindro e dei materiali: cemento e acciaio corten, sono l’estratto ideale di forme e di materie esistenti in natura, (cilindro / fusto dell’albero, cemento / pietra). Ma anche la diversione esplicita dalla manipolazione artificiosa del decostruttivismo. Se, infatti, l’edificio decostruttivista tende a misurarsi sempre più con il virtuosismo del progetto, per Ferrara sembra invece travalicarlo smaterializzandosi in segmenti essenziali e mettendo quasi a rischio la visibilità dell’oggetto architettonico. È lecito vedere in questi progetti derivazioni da Tadao Ando della sala riunioni della VITRA a Weil am Rhein o dall’architettura sull’acqua di Tange del Museo delle Arti Asiatiche di Nizza dove separazione dal contesto ed esaltazione di singoli elementi si assistono vicendevolmente per determinare una particolare atmosfera all’interno dell’edificio. Poggiando su un velo d’acqua che si riflette sulle pareti lisce e che accolgo al tempo stesso l’ombra degli alberi, l’edificio accoglie riflessi e corpi opachi trasferendo sulle pareti un estratto della natura per offrirlo ai sensi. L’architettura ha il compito di amplificare determinate sensazioni separandole dal rumore di fondo e mostrando nel momento del contatto con l’edificio. In poche parole lo spazio di Fausto Ferrara interiorizza la natura nello stesso modo per cui l’architettura pensa lo spazio interno, come dicevamo prima, in quanto spazio esistenziale. Inevitabilmente il terrore di una natura in pericolo che rischia di una trasformazione irreversibile in qualcosa’altro viene a fornire le basi per una misura spaziale che non considera l’urgenza di un intervento mettendo a fuoco la catastrofe ma l’eccellenza degli elementi presentandoli dopo il trasporto concettuale nell’architettura. Nel campo opposto della città tentacolare mostro meccanomorfo descritto da Wright ne *Il futuro dell’architettura* sembra esserci per Ferrara, una nozione di separatezza sacrale circondata da una più pacata edizione dello

<sup>6</sup> M. Cacciari, *Arte e terrore*, in “MicroMega”, n. 5, novembre – dicembre 2003, Roma, Pp. 175 e sgg.

<sup>7</sup> E. Kant, *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano 1993.

<sup>8</sup> G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992, pp. 122 – 123.

spazio, una camera sospesa in cui la memoria s’attiva grazie ad un palese distacco da ogni citazione del passato. Un luogo in cui tutto assume un carattere simbolico, un tempio, se vogliamo chiamarlo così, che è l’astrazione della funzionalità in quanto tutto ciò che è rettilineo e lineare mostra null’altro che se stesso, Ferrara dice, infatti:

*L’astrazione e la figurazione sono il rapporto su cui l’architettura si fonde. Maggiore è la distanza tra i due e maggiore risulta il contrasto evocativo dello spazio. Il rapporto è inteso in una situazione di antitesi. La forma all’apparenza astratta si figura nel concreto realizzarsi dei luoghi. Spazi che vengono realizzati per quello che volevano essere.*

Sappiamo quanto il concetto di astrazione abbia fortemente caratterizzato la teoria architettonica del secolo scorso, concetto che Walter Gropius ha traghettato dall’astrazione pittorica di cui esamina e estrapola il passaggio da un obbiettivismo estetico ad un soggettivismo estetico, esautorando la forma da principale argomento di ricerca ed introducendo il problema del “comportamento del soggetto che la contempla”. Se pensiamo alla *volontà di essere* dello spazio di Ferrara come volontà di forma siamo di fronte ad un classico tema dell’astrazione frutto di costruzione e critica per cui: da un lato si vede una formulazione metafisica e religiosa dei materiali che costituiscono l’edificio mentre, dall’altro lato, sembra sussistere una classificazione di tipologie diverse di stati psichici.<sup>9</sup> I luoghi, concretamente realizzati da un regresso dalla *forma apparentemente astratta*, sono una reificazione di una sensazione che è anche ricordo di uno stato d’animo. Seguendo questo ragionamento capiamo Ferrara quando dice:

*Vivere in modo religioso il mestiere dell’architetto contemporaneo comporta un dolore psicologico quasi permanente. Non parlo di religione riconosciuta ed istituzionalizzata, ma di quella attitudine religiosa, seria profonda, rigorosa, sana, integra. Una roccia contro la corruzione dilagante, con fede ferrea nella propria missione e nel dono del proprio talento che si vuol offrire per la sopravvivenza della sensibilità nel mondo. Proporre poesia dello spazio, cercarne la sua essenza (sic), con novità e individualità provoca incertezze e incomprensione, l’interlocutore si sente spiazzato; fuori “luogo”, perché oggi in una continua ricerca dell’apparire; il parlare di essenza e di poesia diviene sempre più complicato. Ecco perché, il mestiere dell’architetto è una vera e propria missione. L’architetto, come l’artista ha il dovere di coinvolgere l’animo della gente, nella sua costante ricerca di silenzio.*

L’appello alla purezza dell’architetto, alla sua incorruttibilità, viene lanciato per mantenere saldo il progetto all’idea che si forma escludendo i trascinamenti delle tendenze spesso solamente mero repertorio di elementi saccheggiati dal lessico comune. Fuggendo dal pericolo di “essere progettati”, come diceva Argan, Ferrara dichiara la natura del suo progetto:

*Ogni progetto è un continuo alternarsi tra insieme e parte.*

*La parte e l’insieme compongono l’edificio e l’alternarsi tra insieme e parte crea una tensione. Maggiore è la tensione in ogni progetto, e migliore sarà il risultato finale.*

*La tensione che, parte e insieme instaurano, rendono al progetto i particolari.*

*I particolari, sono l’insieme delle parti di un edificio. I particolari, sono la capacità dell’architetto di riuscire a dare una forma ai contenuti espressi dall’insieme del progetto.*

*Ogni progetto è una nuova sfida tra Astrazione e Figurazione, tra Insieme e Parte; tra Luce e Ombra; tra Contenuto e Contenitore.*

*Creare Luoghi che siano carichi di emozioni, emozioni evocative, che facciano tornare l’uomo a riflettere sugli eventi della Natura.*

*Luce, acqua, vento, cielo terra e materia; sono modellate dall’uomo, catturare in semplici forme geometriche. Dove una freddezza apparente, dettata dall’ordine, si fonde con le forme tramite la luce e l’ombra.*

*Non potrebbe esistere Forma o oggetto, se non nascesse dal buio della sua ombra. È l’alternarsi di luce e ombra che in una materia semplice e essenziale lo spazio riesce ad essere evocato e la luce inizia a vibrare.*

---

<sup>9</sup> F. De Faveri, *Sublimità e bellezza. Alle basi dell'estetica architettonica moderna*, Città Studi, Milano 1992.

La genesi “platonica” delle forme non è altro che la migrazione del concetto di opacità verso un’istanza di solidità contro la trasparenza e la fragilità. Lo spazio, per Ferrara, è il prodotto del conflitto tra due posizioni estreme. La negazione della luce indica la vittoria della parete /setto sulla parete / schermo indica l’efficacia della struttura come generatrice di uno spazio interno, la luce, di converso è la verifica di quanto questo spazio interno possa essere visibile, visitabile, abitabile, con la luce abbiamo la rivelazione dell’idea confinata, fino a quel punto, nell’oscurità del progetto.

La verifica attraverso il primato dei sensi, è la dimostrazione di come Fausto Ferrara si tiri fuori da una deriva in cui sarebbe bastante la funzionalità degli ambienti alla vita quotidiana, è singolare perciò quanto Ferrara prenda le distanze da filoni post – strutturalisti. Intraprendendo una fuga romantica dal catastrofismo, Ferrara sembra pensare ad un’architettura suburbana rapportata più agli estremi limiti della città nella zona in cui può costruire luoghi di meditazione più che di azione e di produzione.

*Voglio rendere presente la natura e il suo potere nella società contemporanea e offrire luoghi stimolanti capaci di parlare direttamente a ogni senso dell’uomo in quanto essere vivente e corporeo. L’Architettura è rivolta ai sensi e tramite il corpo essi si risvegliano in noi.*

*La natura catturata, svela il suo potere e rivela all’uomo la sua essenza.*

*Un albero deve rappresentare la terra, il seme da dove è nato.*

*L’acqua rappresenta la vita, da dove si genera e si nutre l’uomo e tutti gli esseri viventi ecco perché l’acqua per me non è solo una superficie incolore, uno specchio.*

*L’acqua è vita, è generazione, è l’inizio e il trasformarsi di un luogo che diventa sacro, protetto e generatore di sensazioni corporee.*

L’insistenza di Ferrara sul rapporto corpo / spazio fa pensare ad una ricerca di un’ambientazione più che di uno spazio fruibile quotidianamente, fa pensare ad un luogo della vita non “per la vita”. Questo padiglione dei sensi è paragonabile ad ambienti pensati da artisti come Piero Manzoni il *Placentarium* ( progetto del 1960) o effettivamente realizzati nell’intento di stabilire un campo di percezione pura ( Enrico Castellani, *Ambiente Bianco*, 1967) in cui l’esperienza può essere di tutti i sensi e non solamente della vista ( Gianni Colombo, *Spazio elastico*, 1968). In questo senso è lecito analizzare lo *spazio sensoriale* di Fausto Ferrara nella sua dimensione sperimentale poiché. La cortina che separa l’interno dall’esterno seleziona dei dati naturali e li isola, quasi li sospende:

*La luce porta vita negli oggetti e unisce spazio e forma. Un fascio di luce isolato all’interno di uno spazio architettonico, indugiando sulle superfici di un oggetto, ne evoca le ombre. Le apparenze delle cose cambiano al mutare dell’intensità della luce e al variare del tempo e delle stagioni. Ma la luce non si materializza né acquista una forma se non nel momento in cui viene accolta e isolata in un oggetto fisico. La luce acquista significato all’interno delle relazioni tra le cose e, allorché una coincide con l’approssimarsi del suo spegnersi: su questo confine tra luminosità e oscurità si articolano e prendono forma gli oggetti. Allorché risultano in questo modo dettagliati, tra gli oggetti si instaurano mutue relazioni e si forma una catena. Poiché ogni insieme trae senso dalle individualità di cui è formato, questa catena conserva la valenza estetica di ogni singolo anello. Secondo il pensiero Zen lo spazio si configura sul crinale ove la materialità delle cose svanisce, e non possiede, quindi, una esistenza propria.*

*L’architettura, che dall’ordine geometrico deriva quiete ed equilibrio, acquisisce invece dinamismo attraverso l’assunzione dei fenomeni naturali e dei movimenti umani. Gli occhi di chi attraversa spazi configurati da questa duplicità incontrano prospettive che si sovrappongono. La dicotomia che in tal modo si crea tra le immagini che si accumulano e le cose osservate si ricompongono nella mente di colui che percepisce l’ordine dello spazio che non risulta più connaturato dalla geometria bensì quale fonte di stimoli emozionali. Il tutto coincide allora con l’ordine, mentre ogni parte contribuisce ad arricchire gli effetti che concorrono all’equilibrio del tutto.*

Tra architettura ed arti plastiche si instaura un rapporto di interconnessione, un patto irenico tra finalità diverse quindi la prima rinuncia in parte ad imporre le coordinate spaziali e le altre ad assumere la funzione di spazio a se stante. Le esigenze separate dell’architetto e dell’artista visivo diventano una sola nella progettazione e nella realizzazione di uno spazio sensoriale. Artisti che

sentono l'esigenza di trasferire su scala architettonica il proprio lavoro, sia come modifica di un luogo preesistente quale può essere l'osservatorio voluto nel *Roden Crater Project* da James Turrell (1974) o nelle più modeste e recenti elaborazioni di Tobias Reberger e Olafur Eliasson per Staggia Senese ( *Arte all'arte 10*, progetto per Siena e Staggia Senese, 2005) sino ai macro interventi proposti da Gianni Asdrubali in *Spazio frontale* (fig. 1) con l'obiettivo di annientare la funzione di supporto dell'architettura. Un'architettura suggerita come spazio ideale dove far prevalere il fenomeno è innescata da Loris Cecchini al PS 1 ( fig. 2) di New York dove, deformando uno spazio, lo sospende in un'entità plastica inglobante mentre una struttura morbida e traslucida è per Paolo Radi un adattamento architettonico di un lavoro plastico per la 10 Biennale di Architettura a Venezia (fig. 3). Pino Barillà e Fausto Ferrara si incontrano in *Spazio Sensoriale* provenendo da percorsi diversi. Barillà ha da tempo intrapreso il confronto diretto con l'architettura dapprima inserendo le sue sculture sulle pareti di una galleria creando una modifica dello spazio praticabile che permetesse al corpo di adattarsi a sinuose estroflessioni (*Fusione estetica*, 1996, strutture in legno e corda, dimensione ambiente) poi demandando alla forma primaria della colonna il compito di segnalare modifiche spaziali sfruttando il dialogo con pareti posticce in libera associazione. Questo lavoro di Barillà si inserisce in una linea di ricerca avviata dall'*Architettura cacogognometrica* di Gianni Colombo nel 1978 vera e propria selva di elementi cilindrici che alteravano la prospettiva. Barillà in esperienze simili nel 1998 dispone un certo numero di elementi verticali neri che obbligavano il visitatore a muoversi come in una foresta. Pressioni ed estensioni dello spazio alternano nicchie a ingombri in un'originale sagomatura del vuoto. In *spazio sensoriale* i tagli netti del perimetro architettonico abbracciano la foresta di colonne di Barillà come se fossero bambù che svettano oltre la cortina muraria. Sculture osteomorfe evidentemente in contrasto con le linee secanti dell'edificio di Ferrara. Una situazione molto simile, la propone l'artista Idetoshi Nagasawa, che ha realizzato nel 1996, *Iperuranio* nella fattoria di Celle Santomato, anche se l'uso dell'acqua corrente apre ad una dimensione più dinamica, mentre, nello stesso giardino, Robert Morris ha unito il minimalismo alla tradizionale bicromia delle architetture toscane in un vero e proprio *Labirinto*.<sup>10</sup>

Ferrara e Barillà assorbono sia la stasi contemplativa di un elemento plastico fisso, sia la dinamica gnomonica dell'elemento verticale azionata dal passaggio del sole sull'edificio a cielo aperto. Ombre e piani luminosi costituiscono le superfici "problematizzate" dello *Spazio sensoriale*. Ma oltre ad essere prodotto di un'intesa, l'oggetto scultoreo – architettonico sembra considerare la possibilità di dare al luogo dell'esposizione un'identità che sfugge alla definizione di galleria o museo monotematico, laddove il museo o la galleria implodono nella loro funzione mitagogica. Pensiamo al lavoro in limpido stile concettuale di Giuseppe Pietroniro (fig. ) in cui il museo da luogo celebrativo diventa auto – celebrativo, annullandosi in un processo di ripetizione. Valutando questo aspetto dell'arte dobbiamo necessariamente valutare il suo esatto opposto presentato da Ferrara e Barillà un luogo in cui non si esalta la dimensione oggettiva ma l'indicazione di un percorso soggettivo di sensibilizzazione. Dopotutto anche se estremamente ribaltati i concetti di muro e colonna richiamano ad una memoria ancestrale, diventano l'archetipo dell'edificio sacro anche invertendo la posizione degli elementi. Una domanda che l'architetto si pone al di là della cifra stilistica è quella della natura della dimensione che si va a progettare e costruire, una dimensione che non muoia nel costruito ma che continui a costruirsi.

Philippe Daverio  
(novembre 2006)

---

<sup>10</sup> A. Mazzanti, *Sentieri nell'arte*, Maschietto editrice, Firenze 2004.