

ALFREDO MORGANTI

# **Icona urbana**

***L'Ara Pacis* come oggetto estetico**

WWW.FILOSOFIA.IT

ebook

Il testo è pubblicato da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it), rivista on-line registrata; codice internazionale ISSN 1722-9782. Il © copyright degli articoli è libero. Unica condizione: mettere in evidenza che il testo riprodotto è tratto da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it). Condizioni per riprodurre i materiali: Tutti i materiali, i dati e le informazioni pubblicati all'interno di questo sito web sono no copyright, nel senso che possono essere riprodotti, modificati, distribuiti, trasmessi, ripubblicati o in altro modo utilizzati, in tutto o in parte, senza il preventivo consenso di [Filosofia.it](http://Filosofia.it), a condizione che tali utilizzazioni avvengano per finalità di uso personale, studio, ricerca o comunque non commerciali e che sia citata la fonte attraverso la seguente dicitura, impressa in caratteri ben visibili: [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it). Ove i materiali, dati o informazioni siano utilizzati in forma digitale, la citazione della fonte dovrà essere effettuata in modo da consentire un collegamento ipertestuale alla homepage [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it) o alla pagina dalla quale i materiali, dati o informazioni sono tratti. In ogni caso, dell'avvenuta riproduzione, in forma analogica o digitale, dei materiali tratti da [www.filosofia.it](http://www.filosofia.it) dovrà essere data tempestiva comunicazione al seguente indirizzo [info@filosofia.it](mailto:info@filosofia.it), allegando, laddove possibile, copia elettronica dell'articolo in cui i materiali sono stati riprodotti.

ALFREDO MORGANTI

# ICONA URBANA

L'ARA PACIS COME OGGETTO ESTETICO

Edizioni di *Filosofia.it*  
Roma, 2001

## INDICE

---

1. Visioni laterali .....	p. 5
2. Visione e riconoscimento .....	7
3. Il prodigio e lo scarto .....	9
4. Contesti paradossali .....	11
5. Ambivalenze simboliche .....	15
6. La <i>solitudo</i> dell'opera .....	17
7. L'opera è l'icona .....	19
8. Necessità del confine .....	23
9. <i>Ara Pacis</i> , icona urbana .....	26
10. Architettura come Evento .....	28
11. Il non-figurativo .....	31
12. Luce e reticolo .....	35
13. La luce vibrante .....	38
 Iconografia	
<i>di Maurizio Guerra</i> .....	40

## 1. Visioni laterali

Risalendo via del Corso in direzione di Piazza del Popolo, all'altezza circa di via dei Pontefici, d'improvviso qualcosa colpisce *lateralmente* lo sguardo. Dapprima si intuisce soltanto la presenza di un bianco molto intenso e se ne resta abbagliati, poi si comincia a intravedere una struttura architettonica, infine si intuisce la sagoma della nuova teca dell'*Ara Pacis*, che lentamente prende forma dinanzi ai nostri occhi. L'esperienza è sorprendente, perché è quasi più suggestiva di una visione diretta. E, per certi aspetti, rivela più dettagli e procura più emozioni del "normale", consapevole e prevedibile approccio frontale all'opera di Meier. A potenziare l'effetto è un altro aspetto, relativo al modo *lateralizzato* in cui l'*Ara Pacis* ci appare in questa circostanza straordinaria. La nuova teca, difatti, si apre letteralmente un varco tra i tessuti del centro storico, e sguscia tra gli edifici producendo meravigliosi contrasti di immagine. Di vera *apparizione* si tratta, che accresce l'effetto e la "presa" magnetica sul passante. Una stupenda ed efficace "imboscata", perché il contrasto produttivo con quei tessuti urbani, un contrasto più sibillino ed enigmatico rispetto a quello prodotto frontalmente e centralmente, ci pone innanzi a una *singolare* esperienza, singolare perché imprevedibile, eventuale e, forse, persino ulteriore rispetto agli stessi intendimenti di Richard Meier.

Di visione laterale (o, meglio, periferica) ha scritto Daniele Del Giudice in *Staccando l'ombra da terra*. Tenere lo sguardo al di sotto o di lato è indispensabile «affinché le cose si mostrino per quel che sono e non come appaiono». Si tratta di guardare «fuori centro», di resistere alla «tentazione di fissare le luci», con uno sguardo posto «leggermente sul margine». Una sorta di «periferia dello sguardo da dove tutto può ricondursi alla sua misura, una manovra degli occhi che aggira e rimette in proporzione».<sup>1</sup>

Nel nostro caso, la visione "periferica" è stata imposta dalla cosa stessa. È stata la sua luce a farsi strada e a colpire il nostro tragitto laterale su via del Corso. L'effetto è comunque lo stesso. Ne è nata un'esperienza singolare e bene augurante per una comprensione più approfondita dell'og-

---

<sup>1</sup> D. DEL GIUDICE, *Staccando l'ombra da terra*, Torino, Einaudi, 1994, p. 89.

getto architettonico in sé. Affrontare con un percorso periferico la “cosa” ci aiuta a *coglierla di sorpresa*, a intuirne il senso in anticipo, a scovare una chiave che è poi la stessa della porta d’ingresso. A sorprenderla, insomma, dopo che lei stessa ci aveva sorpresi, facendo leva sulla stessa emozione. Le sue caratteristiche potrebbero, difatti, esserne esaltate e mostrarsi in modo più deciso per vie centrifughe e sfuggenti di quanto non accada per vie centripete. Meier, peraltro, dimostra di controllare molto bene il complesso di questi esiti ulteriori delle proprie opere. Anche il *Museo di Arte Contemporanea* di Barcellona (1987-1995) procura lo stesso effetto d’improvvisa, fulminea e contrastante apparizione.<sup>2</sup>

In definitiva, l’effetto di sorpresa e di “spaesamento”, che si è donato lateralmente o perifericamente (direbbe Del Giudice), è già una spia o una traccia verso la comprensione più generale (centrale) dell’opera. Una caratteristica contenuta strutturalmente nella visione frontale, e solo ulteriormente rivelata o anticipata da quella laterale. Un sentiero stretto e improvviso, che conduce tuttavia proprio laddove porta la medesima via principale. Un dettaglio sorprendentemente efficace su cui far leva per risalire al senso generale, con uno scambio tra via breve, *illuminazione* e via generale, *comprensione* davvero singolare. Una meraviglia che ne preannuncia un’altra; uno spaesamento che introduce una possibile chiave interpretativa generale della nuova teca di Meier.

---

<sup>2</sup> Lo mostra molto bene l’immagine a p. 57 in R. MEIER, *Opere recenti*, a cura di S. Cassarà, Ginevra-Milano, Skira, 2004.

## 2. Visione e riconoscimento

Di *straniamento* parla Viktor Šklovskij nel suo *L'arte come procedimento*.<sup>3</sup> Per lo studioso slavo, lo «straniamento degli oggetti» è esattamente il «procedimento dell'arte»,<sup>4</sup> e anzi «quasi ovunque ci sia un'immagine [c'è] straniamento». Scopo dell'immagine non è tanto quello di avvicinare il suo significato alla nostra comprensione, quanto «la creazione di una particolare percezione dell'oggetto, la creazione della sua "visione", e non del suo "riconoscimento"». <sup>5</sup> L'arte lavora «per restituire il senso della vita, per "sentire" gli oggetti, per far sì che la pietra sia pietra». <sup>6</sup> Questa riconquista della sostanza concreta delle cose significa riportarle alla *presenza* e tornare a *rivederle*, dopo che la percezione abituale in qualche modo ne aveva velato ai nostri occhi il loro essere. È quasi un riportare in vita, un ridonare senso. Un senso non-funzionale, si badi, un senso misterioso, fuori dalla concreta pratica di tutti i giorni. Lo straniamento è la procedura mediante cui l'oggetto torna a essere una cosa presente, nella sua concretezza, nella sua dimensione poetica opposta alla prosaicità quotidiana. Come opera lo straniamento? Opera descrivendo l'oggetto come se lo si vedesse per la prima volta (qui Šklovskij cita Tolstoj), come se fosse una sorpresa, con l'intento di meravigliare e, così, recuperare un'attenzione. Straniare è *spaesare*, è gettare le cose fuori dal loro contesto abituale, *ex-porle* in nuova evidenza, rinnovarle alla nostra percezione. Si tratta dello stesso effetto procurato dal bianco luminoso del nuovo museo dell'*Ara Pacis*, apparso d'improvviso e *lateralmente*. Una vera e propria "imboscata", l'abbiamo definita. Ebbene, l'effetto di straniamento è un'imboscata che la poesia tende al lettore, spaesandolo dinanzi a una cosa che già si conosceva, ma che si scopre ora di non conoscere affatto e verso la quale non si prestava più la dovuta attenzione. La "visione" non è un riconoscimento, non ci mostra di nuovo lo stesso,

---

<sup>3</sup> V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in AA.VV., *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 1968, pp. 73-94.

<sup>4</sup> *Ivi*, p. 82.

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 88.

<sup>6</sup> *Ivi*, p. 82.

ma trasforma il medesimo in una novità degna di attenzione. In un certo senso, lateralizza la visione dell'oggetto. Come dice Del Giudice, si tratta di «un'intenzionale scentratura e scostamento». «Non è la mia direzione – scrive – ma solo navigando con la prua fuori rotta posso mantenermi in rotta». Questa scentratura «è solo parte di un più complesso e accurato spiazzamento».<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> DEL GIUDICE, *op. cit.*, p. 90.

### 3. Il prodigio e lo scarto

Viene a mente Eugenio Montale. Vengono a mente le incrinature, i salti, gli inciampi che, in talune, circostanze scuotono il suo verso e la nostra esistenza. Si tratta di scarti, fratture, discontinuità che hanno il compito di interrompere bruscamente e all'istante la monotonia esistenziale. Eventi in qualche modo prodigiosi, che bruciano la vita quotidiana e la conducono improvvisamente in direzione di un senso. Potremmo definirli miracoli<sup>8</sup> di tipo laico, che *spaesano* all'istante, che *straniano* il corso naturale dei fatti, di cui sovente è protagonista una donna angelicata, ma talvolta anche una cosa qualsiasi (un topo d'avorio) o un elemento naturale (i limoni):<sup>9</sup>

Esterina [...] grigiorosea nube / [...] T'alzi e t'avanzi sul ponticello /  
esiguo, sopra il gorgo che stride: / [...] Esiti a sommo del tremulo asse,  
/ poi ridi, e come spiccata da un vento / t'abbatti fra le braccia/ del  
tuo divino amico che t'afferra. / Ti guardiamo noi, della razza / di chi  
rimane a terra. (*Falsetto*, p. 12)

[...] forse / ti salva un amuleto che tu tieni/ vicino alla matita delle  
labbra, / al piumino, alla lima: un topo bianco, / d'avorio; e così esisti!  
(*Dora Markus*, p. 125)

Quando un giorno da un malchiuso portone / tra gli alberi di una  
corte/ ci si mostrano i gialli dei limoni; / e il gelo del cuore si sfa, / e in  
petto ci scrosciano / le loro canzoni / le trombe d'oro della solarità. (*I  
limoni*, p. 9)<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Scrive Ludwig Wittgenstein che «il miracolo per l'arte è che il mondo v'è, che v'è ciò che v'è». Interessa dell'arte la sua facoltà di mostrare l'irrappresentabile, non il "come" di una cosa, appunto, ma il *suo stesso accadere*, il suo porsi, la sua eventualità, la sua sorpresa, in breve ciò che si situa ai limiti del linguaggio e dunque sfugge a una chiara ricognizione concettuale o rappresentativa. L'esistenza del mondo è il suo esserci, evento incalcolabile e imprevedibile con gli strumenti denotativi, concettuali, referenziali o fattuali (cfr. L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, a cura di A. Conte, Torino, Einaudi, 1968, prop. 5, p. 142)

<sup>9</sup> Per una trattazione più approfondita di questi temi rimando al mio *Angeli montaliani*, in «Novecento», 15 (1997), pp. 21-31.

<sup>10</sup> Montale è citato da *L'opera in versi*, a cura di R. Bettarini e G. Contini, Torino, Einaudi, 1980.

Spesso il prodigio apre un *varco* nella rete che ci stringe, o nel muro che circonda l'asfittico ambito di un orto chiuso, o viene a noi filtrando da un portone mal chiuso: si tratta ancora di un varco, ancora di un'opportunità che irrompe lateralmente, inaspettata, "scentrata", insinuandosi vittoriosa tra le cose di tutti i giorni. La poesia assume la forma dell'istante che incrina il ritornello delle ore sempre uguali, è luminosa e rapida presenza che non lascia nulla com'era prima della propria venuta, immagine che modifica la nostra percezione e, ancor più, la nostra esistenza. La salvezza sembra, in quegli attimi, davvero a portata di mano. E qui per "salvezza" si intende, laicamente, una rinnovata visione delle cose, un nuovo senso dell'esistenza, un velo che si apre e mostra il "che" ineffabile, la presenza essenziale, in un certo senso il *nulla* delle cose.

Sul corso, in faccia al mare, tu discendi / in questo giorno / or piovor-  
no ora acceso, in cui par scatti / a sconvolgerne l'ore / uguali, strette in  
trama, un ritornello / di castagnette.

È il segno di un'altra orbita: tu seguilo. / [...] fa che il passo / su la  
ghiaia ti scricchioli e t'inciampi / il viluppo delle alghe: quell'istante / è  
forse, molto atteso, che ti scampi / dal finire il tuo viaggio, anello d'una  
/ catena, immoto andare, oh troppo noto / delirio, Arsenio, d'immobi-  
lità... (*Arsenio*, p. 81).

Forse un mattino andando in un'aria di vetro, / arida, rivolgendomi  
vedrò compirsi il miracolo: / il nulla alle mie spalle, il vuoto dietro / di  
me, con un terrore di ubriaco. Poi come s'uno schermo, s'accamperan-  
no di getto / alberi case colli per l'inganno consueto. / Ma sarà troppo  
tardi; ed io me n'andrò zitto / tra gli uomini che non si voltano, col mio  
segreto (*Forse un mattino andando in un'aria di vetro*, p. 40)

È una salvezza solo provvisoria, non definitiva, ma tanto basta:

Sono colui / che ha veduto un istante e tanto basta (*Gli uomini che si  
voltano*, p. 376)

Una salvezza esile, che procede senza una mappa, quasi a tentoni.

La botta di stocco nel zig zag / del beccaccino (*Alla maniera di Filippo  
De Pisis nell'invargli questo libro*, p. 128).

Pur tuttavia, è quanto potrebbe spettarci se l'evento dovesse accadere,  
se la presenza dovesse mostrarsi, se il "che" dovesse ineffabilmente appa-  
rire a noi.

## 4. Contesti paradossali

A sentire Silvio Cassarà,<sup>11</sup> lo *spaesamento* è un tema specificamente meieriano, da percorrere criticamente sino alle estreme conseguenze. Presentando le opere più recenti del grande architetto americano, Cassarà accenna al «problema del non rapporto (leggi rapporto) con l'esterno, il problema esterno-interno, la struttura o meglio il problema della tettonica. *L'architettura di Meier è fatta di oggetti magnificamente "spaesati" nel proprio ambito*, quale che sia la scala e l'esterno. È la *solitudo* (indispensabile peraltro) della Smith House, il rigore di Twin Parks [...]. Qualunque sistema indagato risulterà tanto più valido progettualmente *quanto più astratto e non-analogo a quanto lo circonda*, urbano o inurbano che sia».<sup>12</sup> Ciò detto, la lateralizzazione accenna davvero a un tema fondamentale per l'*Ara Pacis*, e lo *spaesamento* prodotto dallo sguardo periferico è davvero fruttuosamente imposto dalla cosa stessa. L'opera di Meier propone, in sostanza, una *paradossale contestualizzazione* (il rapporto/non-rapporto suggerito da Cassarà), un posizionamento che pare fondarsi sul proprio contrario, ossia sulla *solitudo*, sul non-analogo, sull'astrazione, producendo effetti di *spaesamento* e di straniamento dell'oggetto architettonico rispetto all'ambiente attorno. Da questo punto di vista, suonano veramente (esse sì!) «fuori luogo» le critiche rivolte alla teca meieriana dell'*Ara Pacis*, in quanto *assolutamente* avulsa dal tessuto storico di Roma. Critiche avanzate anche da architetti di fama e da storici dell'arte, e centrate sull'apparente contrasto tra le forme bianche e geometriche della teca e gli edifici e i complessi edilizi circostanti.

Indubbiamente, la nuova *Ara Pacis* appare davvero al centro di un insanabile (ma fecondo) contrasto architettonico. Un conflitto palese, innegabile, attorno al quale si è discusso e si discuterà ancora. In effetti, la teca lascia *spaesati*, il conflitto con gli altri strati storico-architettonici appare insanabile da un punto di vista dialettico e non è componibile ricorrendo

---

<sup>11</sup> S. CASSARÀ, *Richard Meier e l'architettura come luogo privilegiato*, presentazione a MEIER, *Opere recenti*, cit., pp. 9-15.

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 10 (c. n.).

agli ordinari strumenti dialettici. Evidentemente, il nesso non è palese, non è facilmente rintracciabile, *però c'è* e va portato alla luce con un lento lavoro di scavo del pensiero, ricorrendo anche a un ragionamento di tipo paradossale, lo stesso che Cassarà propone nel suo scritto. Vediamolo.

L'architettura di Meier «ribadisce i termini di non compatibilità fra architettura del passato e moderna, almeno in chiave di contaminazione dialettica [...] *L'isolamento e l'estraneità delle forme sono in realtà il ponte verso la continuità delle disuguaglianze che costituiscono la polifonia urbana*». <sup>13</sup> Ecco espresso, dunque, il paradosso capace di spiegare una continuità fondata sulla discontinuità: più è forte l'estraneità, più è evidente (assolutamente evidente) la differenza, più questa *solitudo* diventa un ponte più è viva la disuguaglianza, più si distende una continuità. L'oggetto architettonico meieriano non vuole affatto *rappresentare* il contesto attorno, non vuole "copiarlo" e non intende per nulla tradurre in lingua comune il proprio stile. Non ritiene, in definitiva, che si debba rappresentare alcunché, e nemmeno che questo voglia dire garantire una continuità o un senso. Anzi, forse ritiene che la rappresentazione (ossia il *riconoscimento* nel senso šklovskijano) non garantisca una visione effettiva dell'oggetto, ossia non lo faccia uscire dall'abitudinario e dal quotidiano che ottunde la percezione. La ricerca di *solitudo* è, dunque, ricerca di ciò che sappia davvero garantire l'oggetto e portarlo concretamente a presenza, facendolo emergere a nuova visibilità. Tentare di rappresentare il contesto e di riprodurlo per porlo innanzi quale oggetto, avrebbe invece significato *mimetizzare* l'oggetto stesso nella forma dei tessuti urbani circostanti, ridurre a vuotissimo e astrattissimo ordine logico un'opera che invece aspira giustamente a una concreta, dettagliata, "materiale" visibilità. Ossia: a essere una presenza, più che una rappresentazione. Lo spaesamento è, così, funzione della visibilità della cosa; lo straniamento è una procedura volta a garantire una memoria viva e presente dell'oggetto architettonico; il progetto, in sostanza, *si decide* incapace di mediare dialetticamente (ossia con gli strumenti ordinari e rappresentativi della ragione) gli altri oggetti circostanti. È, in breve, un progetto non-rappresentativo, per quanto ciò possa apparire vago e contraddittorio, che non intende affatto ridurre la cosa a oggetto, ponendola dinanzi a sé allo scopo di "calcolarne" il destino. <sup>14</sup>

A queste condizioni è più chiaro perché *l'isolamento sia anche un ponte*. L'*Ara Pacis* meieriana gioca sulle disuguaglianze, è in primo luogo

<sup>13</sup> *Ibid.* (c. n.).

<sup>14</sup> Scrive Umberto Galimberti: «[...] il simbolo che compone (*syμβάλlein*) Cielo, Terra e Uomo cede al progetto (*πρὸς βάλλειν*) dell'uomo che inizia a disporre del cielo e della terra» (U. GALIMBERTI, *La terra senza il male*, Milano, Feltrinelli, 2005<sup>3</sup>, p. 15).

*differenza*. I rapporti che costruisce con gli altri oggetti sono relazioni differenziali. Ossia non-analogie. Potremmo anche dire (con un strano e bizzarro neologismo) *digitaliè*, quali componenti di un sistema di elementi *singolari*, discreti, determinati in sé, abissalmente distinti, sorprendenti. *Eppure* comunicanti. Proprio in quanto distinti, essi possono gettare dei ponti, ossia elementi di tipo relazionale. Proprio perché distinti, *assolutamente* distinti, questi enti possono davvero stabilire delle connessioni “seriali”, e dunque elaborare una propria, ambivalente ma tenace sintassi. La totale omogeneità, la vicinanza logica che tutto spiega, tutto rappresenta, tutto domina avrebbe prodotto un sistema gerarchico, entro il quale sarebbe prevalso il calcolo urbanistico a danno della «polifonia urbana», nel senso appunto di Cassarà. Scrive Heidegger: «L'intimità di mondo e cosa [ma ciò potremmo farlo valere anche per due enti in genere] regna soltanto dove mondo e cosa nettamente *si distinguono e restano distinti*. Nella linea che è a mezzo dei due, nel frammezzo di mondo e cosa, nel loro *inter*, in questo *unter*, domina lo stacco [...] L'intimità della differenza è l'elemento unificante [...] di Ciò che *differenziando porta e compone*».<sup>15</sup> La composizione è nella differenza, dunque. Un paradosso che potrebbe apparire insuperabile, ma che non è affatto tale all'interno di un pensiero non-rappresentativo. E che illustra, invece, molto bene come si possa tracciare un senso diffuso, possa istituirsi un rinvio virtuoso e un nesso simbolico illuminante, proprio nell'affermarsi e nel permanere delle distinzioni e di una relazione tra distinti. Lo “stacco” genera composizione simbolica, il “salto” verso un'altra orbita (direbbe Montale) assicura la salvezza dell'ente, la sua relazione, *il suo rinvio ad altro*. In breve, la sua desituazione, il suo oltrepassamento, la sua trascendenza.<sup>16</sup> L'insistenza sullo “stacco” e sul frammezzo è, in fondo, la stessa posta da Florenskij e da Tagliagambe sul “confine”. È interessante notare come anche Heidegger ponga in stretta relazione lo “stacco”, l'urto con la fine della visione familiare e consuetudinaria. Notiamo una certa somiglianza anche con il ragionamento šklovskijano: «Heidegger chiama “urto” (*Stoss*) la messa in crisi e la distruzione dei rapporti che prima erano consueti e familiari e poi, con l'intervento dell'opera, diventano straordinari [...] e non più sicuri. L'urto è prodotto dal fatto che l'opera rinvia all'essere che l'ha messa in opera, e, così, rinviando, si sottrae al rinvio abituale [diremmo: al riconoscimento quotidiano e univocamente codificato] che accompagna la considerazione di ogni ente *nella sua relazione con gli altri enti*.

<sup>15</sup> M. HEIDEGGER, *In cammino verso il linguaggio*, a cura di A. Caracciolo, Milano, Mursia, 1990, p. 37 (c. n.).

<sup>16</sup> Galimberti pone i tre termini, in tale contesto, sullo stesso piano: cfr. *La terra senza il male*, cit., p. 112.

L'urto interrompe l'abituale essere tra gli enti [...] distoglie dall'errore a cui questo errare inevitabilmente conduce, per porre *fuori strada* [...] su sentieri desueti e disertati dalla ragione scientifica».<sup>17</sup>

In base a queste considerazioni, il *segno* architettonico (che scova il suo significato all'interno dell'ordine della lingua) cede il passo al più lateralizzato e rinviante *simbolo*, in una proposizione compositiva ambivalente, multiforme, di *differenze* che dialogano sintatticamente, *inter pares* e nella più totale libertà sintattica. All'uniformità del linguaggio architettonico-urbanistico, sembra quasi sostituirsi il dialogo silenzioso e ineffabile, che avvicina *l'uno all'altro* allo scopo di comporli; *l'uno e l'altro assieme* dunque, senza un *aut-aut*, senza una logica dirimente, nel pieno di un'espressione *simbolica* fluida e incalcolabile a priori. Una sorta di unità dialogica tra pari, piuttosto che una relazione gerarchica tra un Significante supremo, gerarchico, trascendente e una molteplicità di enti rigidamente ridotti all'oppressiva verticalità dell'Uno.

Si apre, viceversa, lo spazio del *Due*. E l'ambito urbano diventa una rete di rapporti simbolici e di ambivalenze a tutto campo. Il diverso apre al diverso, l'uno all'altro. L'apparenza è soltanto un vivo contrasto intellettuale; l'essenza, invece, è una polivalenza semantica, una «polifonia urbana», con produttive *eccedenze* di significato, ed *eccentricità* di senso architettonico, storico e urbanistico.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> U. GALIMBERTI, *Invito al pensiero di Heidegger*, Milano, Mursia, 1986, p. 111 (c. n.).

<sup>18</sup> GALIMBERTI, *La terra senza il male*, cit., p. 72.

## 5. Ambivalenze simboliche

È sempre Galimberti a cogliere un legame molto stretto, solido e strutturale, tra il simbolo stesso e un altro aspetto già colto in questo lavoro. Il simbolo, scrive Galimberti, «si trova in ogni *inciampo*, in ogni atto mancato, in ogni *para-dosso* che, come uno scoglio, obbliga il lento fiume della *doxa*, dell'opinione corrente, al vertice». <sup>19</sup> L'inciampo, dunque, è una delle chiavi, il passaggio stretto mediante cui accedere a una dimensione simbolica. <sup>20</sup> È il varco oltre il quale il senso si dilata, eccede dall'ordinario, ci sorprende, ci meraviglia, rimette la cosa al centro della nostra attenzione e la dilata in direzione impreviste, fuori dalle dimensioni puramente oggettive, fuori dal puro *star-di-contro* alla volontà di potenza espressa da un soggetto logico. La dilatazione rompe gli schemi rappresentativi, apre i margini di una discontinuità che si tramuta paradossalmente in una continuità, come abbiamo già visto.

Su questo carattere del simbolo insiste Galimberti. A queste condizioni, la cosa produce soprattutto la propria *differenza*, la propria *alterità* rispetto al contesto e all'ordine del discorso (architettonico-urbanistico) entro cui si manifesta con la propria presenza. Un'alterità, un'individuazione che “strania” e che crea *spaesamento*. Ma che, allo stesso tempo, è indispensabile a enfatizzare l'esserci della cosa stessa, la sua consistente e “indigeribile” presenza. Una differenza che, all'interno di questa dimensione simbolica, apre al dialogo con le altre differenze e si esclude da un ambito puramente rappresentativo, dalle gerarchie logiche, dalla

---

<sup>19</sup> *Ibid* (c. n.).

<sup>20</sup> Tentava la vostra mano la tastiera, / i vostri occhi leggevano sul foglio / gl'impossibili segni; e franto era / ogni accordo come una voce di cordoglio. / Compresi che tutto, intorno, s'inteneriva / in vedervi *inceppata* inerme ignara / del linguaggio più vostro: ne bruiva oltre i vetri socchiusi la marina chiara. / Passò nel riquadro azzurro una fugace danza / di farfalle; una fronda si scrollò nel sole. / Nessuna cosa prossima trovava le sue parole, / ed era mia, era nostra, la vostra dolce ignoranza (MONTALE, *Tentava la vostra mano la tastiera*, p. 42 – c. n.). In questo interno, il poeta descrive molto bene l'*inceppamento* nato dalla lettura di impossibili segni sullo spartito, le parole che mancano, la dolce ignoranza condivisa emotivamente dalla giovane pianista e dall'ascoltatore. Un *inciampo* che apre, così, a un nuovo senso “eccedente” e alla *visione* (Šklovskij) della marina chiara, del riquadro azzurro, della danza di farfalle.

unidimensionalità del concetto. Si dischiude di fatto uno “scambio”, un mercato simbolico, tra le diverse entità in gioco, pur appartenenti a vari e spesso incomunicanti “ordini” logici o canoni storico-artistici, e davvero si manifesta, *si mostra* infine qualcosa che non è oltre la logica ma ben *prima di essa*. Non il “come”, ma il “che” direbbe Wittgenstein;<sup>21</sup> non come una cosa è, ma *che* essa è: con tutto il suo carattere di insuperabile unicità e di individualità, con la meraviglia che provoca, con la suggestione che incute, con il mistero stesso della sua presenza ineffabile. Ridurre una cosa al suo essere oggetto rappresentato e rappresentabile, vorrebbe dire racchiuderla in un ordine definito del discorso, in una gabbia logico-storica che la imprigiona e la rende del tutto (o quasi) “trasparente” alla lingua comune. Segno univoco più che simbolo ambivalente. “Che” essa sia presente, *opacamente* presente “che” essa sia qui, è il vero mistero (il “mistico”!); e non “come” sia fatta, né come si incardini nelle regole condivise di un linguaggio pubblico. In quanto “presente”, in quanto esserci, in quanto “spaesata”, perché frutto di uno “straniamento”, essa vive nelle sue qualità anche artistiche, nell’impatto simbolico che lascia muti e scuote la nostra attenzione, senza farsi mai abitudine, ossia pacificata rappresentazione. Un *unicum*, insomma. Una *singularità*. Si pensi ora al bianco dell’*Ara Pacis*, e alla sua *solitudo* rispetto al contesto attorno, al suo improvviso apparire e al suo farsi presente prima ancora che l’intelletto riesca a rappresentarla e la mente a cogliere un ordine: in quella presenza è lo spessore e la forza simbolico-evocativa della cosa, la sua rinnovata “aura” potremmo dire. Solo in base a questi presupposti l’opera entra a pieno titolo, come dice Cassarà, nello spartito musicale della “grande polifonia” urbana, senza esserne assorbita concettualmente.

---

<sup>21</sup> «Non *come* il mondo è, è il mistico, ma *che* esso è». E prima ancora: «Una proposizione può solo dire *come* una cosa è, non *che cosa* essa è» (WITTGENSTEIN, *op. cit.*, propp. 6.44 e 3.221, pp. 81 e 14).

## 6. La *solitudo* dell'opera

Colgo queste lucide suggestioni in uno scritto di Giuseppe Di Giacomo, dove l'arte è vista in questo "presentarsi" dell'opera e nel suo meraviglioso carattere *di sorpresa*.<sup>22</sup> Di Giacomo insiste sulla *differenza* di fondo insita nello statuto stesso dell'immagine: una sorta di *gap* tra il suo riferirsi ad altro da sé (il suo significato mimetico e trasparente) e la sua *presenza* concreta, immediata, ineffabile, fuori di ogni codice logico-linguistico e, dunque, fuori di ogni riferimento "fattualmente" preordinato, e perciò assolutamente libero e ad ampio raggio. Si tratta davvero di una dicotomia profonda. Da una parte, la facoltà mimetica di *rappresentare* i fatti e di riferirsi ad altro da sé dall'altra, invece, la capacità di *presentare* le proprietà indicibili del linguaggio, la propria "cosalità", con un porsi immediato del significante e un mostrarsi altrettanto diretto dei caratteri intrinseci del linguaggio. Potremmo anche dire, in termini sklovskiani, che distinguiamo il riconoscimento dei fatti dal carattere puramente visionario del segno. Ebbene, l'arte investirebbe tutte le proprie risorse in questa differenza e nell'enfaticizzazione della "presenza" dell'oggetto, piuttosto che nel riferimento *logico, trasparente, pubblicamente codificato* al mondo dei fatti. Ciò non vuol dire che l'arte non giochi coi codici, al contrario si intende che l'arte utilizza codici propri, concedendo (nei termini di Galimberti) al simbolo ambivalente che compone contraddittoriamente *l'uno e l'altro* più di quanto non conceda al segno che, invece, disgiunge imponendo l'univocità di un Significante supremo. Da un certo punto di vista, è come se *si mostrassero a pieno i limiti del linguaggio*, se ne presentassero le condizioni fondamentali, e ciò grazie al massimo ritrarsi possibile di ogni riferimento al mondo dei fatti. Un silenzio tautologico sulle condizioni di verità. Un "nulla" artisticamente significativo. La presenza autoriferita diventa condizione e limite del rappresentato. Il visibile porta verso l'invisibile. Scrive Di Giacomo che la «presentazione, nel suo costituire la condizione interna al rappresentato, è anche ciò che dà a

---

<sup>22</sup> G. DI GIACOMO, *Icona e arte astratta*, «Aesthetica preprint», n. 55/1999, Palermo, Centro Internazionale Studi di Estetica, 1999.

quest'ultimo il suo carattere di unicità, ossia di individualità, che sfugge a ogni previsione logica, vale a dire a ogni identificazione nel già-saputo; ciò che fa, in definitiva, del rappresentato qualcosa di non-previsto e di non-saputo, qualcosa che nell'opera d'arte trova il suo luogo esemplare». <sup>23</sup> Il non-previsto è, così, lo spaesante, il frutto di un mancato calcolo logico o della crisi di un'esperienza abituale, la sorpresa della presenza "ruvida", immediata e *opaca* della cosa. La cosa stessa nella sua realtà presente. E, dunque, lo spettacolo "mistico" di qualcosa che c'è *e basta*. L'opera è, così, l'*unicum*, non ciò che è chiamato a rappresentare gli enti, non ciò che "copia" il contesto e ne fa una mimesi, ma ciò che ne esprime la *solitudo*. L'opera è solo lo strumento, meglio se "scordato", <sup>24</sup> di una polifonia. Una *digitalia*, dicevamo, un elemento discreto, fuori contesto e fuori luogo. Un figlio unico. Non la "mimesi" dei tessuti circostanti ma, come nel caso dell'*Ara Pacis*, l'individuo *singolare*, l'opera paradossale ma simbolicamente potente che tenta e cerca un dialogo impossibile, senz'altro più oscuro (e più opaco) di ogni altro possibile discorso mimetico-rappresentativo. Opaco sino all'astrazione. Sino alla *geometricità*! Impossibile, dunque, ma potente.

---

<sup>23</sup> *Ivi*, p. 9.

<sup>24</sup> «[...] il vento che nasce e che muore / nell'ora che lenta s'annera / suonasse te pure stasera / scordato strumento, / cuore» scrive Montale in *Corno inglese* (p. 11). È lo stesso vento che porta nuvole in viaggio di lassù e che spira dalle mal chiuse porte di alti Eldoradi.

## 7. L'opera è l'icona

Detto ciò, il passaggio ulteriore si impone quasi naturalmente. Sempre secondo Di Giacomo, se «la rappresentazione logica [...] implica qualcosa che si mostra, che si manifesta e nel manifestarsi resta 'altro' dalla visibilità della rappresentazione stessa, [allora] *nel presentare se stessa, l'immagine manifesta l'altro del visibile*, del rappresentabile: quell'altro che si rivela nel visibile, nascondendosi a esso».<sup>25</sup> Come dire: l'aspetto non-oggettivo dell'immagine (ineliminabile, perché l'immagine stessa cova in sé la differenza tra contenuto raffigurativo e mimetico del significato e “presenza” in sé, implodente, del significante) si rivolge ad altro, a qualcosa di indicibile, irrepresentabile, *invisibile* appunto, verso il quale si distende aprendo una propria via.

Stiamo parlando dell'invisibile non-oggettivo, della cosa che il linguaggio non sa dire, del non-figurativo dunque, dell'astratto, di ciò che reclama il nostro silenzio (e il nostro paradossale ascolto). Se l'immagine rivela ciò che si manifesta nel visibile (nel segno stesso) nascondendosi a esso, allora possiamo dire che ci stiamo riferendo «non all'immagine come 'copia' della realtà, bensì all'immagine intesa appunto come 'icona' [che] ha a che fare con l'irrepresentabile, con ciò che resta sempre altro rispetto a ogni determinazione logica e rappresentativa».<sup>26</sup> Ecco, dunque, il livello ulteriore della riflessione. Se la presenza è silenzio dell'opera, se è la sua “nullificazione”, il suo vuoto tautologico, allora la sua insensatezza non-oggettiva, la sua familiarità con l'icona è massima.

*L'opera è l'icona* dovremmo anzi affermare con nettezza, ossia l'ineludibile e insuperabile relazione tra visibile e invisibile, tra facoltà mimetica e implodente ritrarsi in sé del senso, tra rappresentazione e presenza pura. Detto in termini ancor più sintetici: tra l'univocità del segno e l'ambivalenza del simbolo. Esattamente la «porta regale» che si volge verso dimensioni invisibili, le trascina a sé, le *mostra* nel visibile stesso quasi fossero “deposte” nel significante materiale.

---

<sup>25</sup> DI GIACOMO, *op. cit.*, p. 9 (c. n.).

<sup>26</sup> *Ibid.*

Nel suo saggio sull'icona,<sup>27</sup> Pavel Florenskij affronta con insuperabile ardore spirituale il tema della *visione*: «Come una visione sfolgorante, straripante di luce si mostra l'icona»,<sup>28</sup> scrive in esemplare sintesi. Una breve proposizione dove è ben rappresentata la strettissima relazione intercorrente tra la visione, la luce e l'icona, la quale ultima deve considerarsi, secondo il grande teologo e pensatore slavo, una miracolosa finestra sull'eternità. Nel volto dell'icona si manifesta il "confine" tra i due mondi: quello visibile, rappresentabile secondo le forme della sensibilità, e quello invisibile, silenzioso, noumenico che non è affatto rappresentabile entro i limiti del linguaggio. È una visione che deve considerarsi «la *presenza* d'una realtà, la superiore realtà del mondo spirituale»<sup>29</sup> e che «si manifesta, non allorché ci sforziamo con le nostre forze di superare la statura a noi assegnata e di varcare soglie a noi inaccessibili, ma quando misteriosamente e incomprendibilmente la nostra anima è giunta sul piano dell'altro mondo, invisibile». <sup>30</sup> Siamo dunque nel campo del visibile, ben saldi al suo interno, e non assistiamo affatto a una trasmigrazione di anime verso l'astratto iperuranio. Al contrario, nella visione di una realtà diversa, superiore, spirituale, si resta entro le forme della sensibilità e diritti sulla soglia, in equilibrio tra visibile e invisibile, nel punto di massima esposizione al mondo astratto, non-oggettivo, affacciati sull'abisso luminoso spalancato dinanzi a noi. Anzi, il "confine" tra visibile e invisibile, l'opacità del limite presso il quale si soggiorna, lo schermo che distingue i due mondi: tutti questi "frammezzo" assumono un rilievo particolare. In questo senso, l'icona è porta, ponte, relazione. Non vi è, dunque, alcun "passaggio", *alcuna soluzione*, alcuna illuminazione trionfante: il senso è resistere sulla linea di mezzo, dopo esservi giunto attratto dal volto dell'icona.<sup>31</sup> Ciò è sufficiente, perché il volto si fa "sguardo" e non è più l'oggetto concreto a cui un codice ben strutturato possa riferirsi e del quale tentare una mimesi, ma si trasfigura in *soggetto* attivo, in luce che attraversa di getto l'icona e si volge, a sua volta, verso il visibile stesso, irradiandolo. Il visibile e l'esperienza terrena, a loro volta, assumono lo statuto di *simboli* del mondo spirituale, destinati a comporre in unità l'assolutamente diverso,

<sup>27</sup> P. FLORENSKIJ, *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di E. Zolla, Milano, Adelphi, 2006<sup>10</sup>.

<sup>28</sup> *Ivi*, p. 70.

<sup>29</sup> *Ivi*, p. 41 (c. n.).

<sup>30</sup> Scrive Massimo Cacciari in un saggio davvero illuminante: «È proprio la misura della separazione ciò che l'icona illumina» (M. CACCIARI, *Icone della Legge*, Milano, Adelphi, 2002<sup>4</sup>, p. 183). L'icona media una trascendenza che resta tale, piantata sul confine insuperabile. È qui che si erge una barriera, un filtro allo straripare della Luce.

<sup>31</sup> Il simbolo, scrive Silvano Tagliagambe, «abita il confine tra l'esterno e l'interno, tra il fenomeno e il noumeno, tra la forma e il significato, testimoniando nelle proprie manifestazioni ed espressioni l'unità e la differenza delle due sfere. Per questo è il "luogo" del rivelarsi di ciò che viene simboleggiato» (S. TAGLIAGAMBE, *Florenskij*, Milano, Bompiani, 2006, p. 116).

operando questa composizione sulla linea di confine, che resta comunque insuperabile. Insuperabile ma terribilmente efficace: a queste condizioni *l'uno e l'altro* possono davvero comporsi nella contraddizione, fermi nella contraddizione, miracolosamente saldi sulla linea netta ma *opaca* che impedisce la totale risoluzione tra i due termini, pur se trafitta dalla sfolgorante, straripante visione di luce che l'icona *mostra* e che porta alla nostra presenza. Opacità e luce, allora. Qui davvero il simbolo agisce ai suoi massimi livelli: luce che transita attraverso l'opaco opacità che schermo la luce per potenziarne l'effetto. Senza il muro dell'iconostasi, nessun contatto sarebbe possibile senza l'opaco del confine nessun transito, né relazione, né visione. Vi sarebbe solo, ancora e sempre, "riconoscimento" del visibile in quanto visibile, mimesi della sua forma e rappresentazione dei suoi limiti *nel* linguaggio, ma nessun permanere sul confine abissale. Oppure, al contrario, un vuoto e incontrollato veleggiare luminoso verso i cieli più alti, o un lento sprofondare nell'oscuro abisso, del quale si potrebbe solo tacere e nulla mostrare. Luce e oscurità, in questo senso rappresenterebbero la medesima soluzione. L'identico, non la differenza. Ogni icona è, dunque, una *rivelazione mediante il simbolo*.<sup>32</sup> Essa è una sorta di *ponte* disteso tra visibile e invisibile, che «cerca di rendere visibile l'invisibile, lasciandolo tale, invisibile appunto».<sup>33</sup> Il simbolo, da parte sua, è «una finestra verso un'altra essenza che non è data direttamente»,<sup>34</sup> un visibile che allude a un invisibile, un segno che nulla indica (Hölderlin). Assolutamente interessante, in tale contesto, l'affermazione di Cacciari, per il quale «soltanto negandosi (in quel volto che dice: "chi vede me, vede il Padre"), il volto di Dio invisibile si afferma come invisibile».<sup>35</sup> Senso paradossale, ma evidente: se l'invisibile non si negasse, non si facesse carne, non si mostrasse ai nostri occhi, non divenisse presenza sensibile, nemmeno potrebbe affermarsi. Invisibile che resta invisibile, ma si mostra nel Volto e nei corpi belli dell'icona. E che si mostra proprio perché si sottrae: resta invisibile pur presentando la propria visibilità nella cosa, per mezzo della cosa, per mezzo del *ponte* che offre la cosa. Il segno stesso dell'icona «media, per così dire, la trascendenza dell'Idea», i corpi belli restano immagini, orme, ombre, simulacri. L'icona, *per il sapiente*, «si limita a riflettere in tali immagini, a testimoniare in esse, lo splendore della Luce trasparente a se stessa, quieta, non scossa, che l'occhio sensibile potrà 'amare' soltanto. Nessuna *follia* – aggiunge Cacciari – qui congiunge realmente le due dimensioni – così come nessuna *follia* assolutamente le

<sup>32</sup> DI GIACOMO, *op. cit.*, p. 23.

<sup>33</sup> P. FLORENSKIJ, *Lo spazio e il tempo nell'arte*, Milano, Adelphi, 1995, p. 356.

<sup>34</sup> Cfr. l'introduzione di Massimo Cacciari al volume di P. CODA e M. DONÀ, *Il volto di Dio. La carne dell'uomo*, Milano, Albo Versorio, 2006, p. 16.

<sup>35</sup> CACCIARI, *Icone della Legge*, cit., pp. 183-184.

separa».<sup>36</sup> Il rinvio è simbolico, la sapienza del filosofo “tempera” i termini, tende a coglierne una misura, non cancella e non supera (non può superare) il confine, il frammezzo, come invece farebbe *follemente* l'uomo di fede, colui che vorrebbe cogliere una reale identificazione tra visibile e invisibile, la loro totale trasparenza e risoluzione. Se l'icona è colta criticamente, dal lato del pensiero, e se ne fa una teologia (o un'estetica, com'è nel nostro caso) la soglia permane inevitabilmente a indicare la “misura” possibile, il frammezzo, il luogo effettivo di una possibile ricerca di senso. Cacciari accenna anche al «dramma antinomico dell'icona», che si è tentati erroneamente di risolvere con una «assoluto realismo» (il visibile è l'invisibile) o con un «assoluto silenzio» (*nessuna relazione* tra visibile e invisibile). Ma è proprio di fronte a questo *aut-aut* che «l'icona riattinge di continuo al 'fondamento' della propria insuperabile antinomicità»,<sup>37</sup> che «consiste nel mostrarsi del propriamente invisibile; [l'icona] non lo toglie dialetticamente, non lo 'spiega', non lo determina nelle forme del discorso. [...] Il mistero non si spiega, non si disvela [...] ma *si vede*, poiché esso si dà a vedere, o, meglio, è la Luce che dà a vedere, condizione stessa del vedere[. In breve,] un mostrarsi senza parola, un darsi nel silenzio, un apparire dell'Inesprimibile».<sup>38</sup>

<sup>36</sup> *Ivi*, pp. 194-195.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 197 (c. n.).

<sup>38</sup> Come scrive Tagliagambe, il centro di gravità del pensiero di Florenskij è costituito proprio «dal rapporto tra invisibile e visibile, tra “ulteriorità” e realtà empirica, tra Dio e il mondo e dallo sforzo costante di individuare la via per superare la “scissione” tra questi estremi e colmare il fossato che li separa» (TAGLIAGAMBE, *op. cit.*, p. 81).

## 8. Necessità del confine

Nei termini di Pavel Florenskij, l'icona è la “porta regale” che solo il simbolo riesce ad aprire, lateralizzando la visione fuori da ogni centro visivo e da ogni univoco riconoscimento assicurato da un codice che comprime ogni eccedenza di senso nei margini ristretti del segno linguistico.<sup>39</sup> Florenskij, peraltro, si mostra assolutamente «convinto che il rapporto tra i due mondi non possa essere posto in termini di “trasparenza” assoluta dell’uno rispetto all’altro, tant’è vero che il suo saggio *Ikonostas* è imperniato sull’idea del valore reale di separazione, di diaframma, che ha l’iconostasi nella Chiesa ortodossa e sulla maggiore aderenza e significatività [...] dell’*opacità* dorata del piano dell’icona rispetto al vetro trasparente della finestra “prospettica” rinascimentale. Questo spiega il suo costante interesse per l’idea di *confine*».<sup>40</sup> L’icona spiega a questo proposito Tagliagambe – «è il confine in cui il mondo visibile e quello invisibile si sfiorano senza confondersi [...]: essa è “porta regale”, attraverso la quale l’invisibile viene incontro a chi contempla, finestra che lascia entrare la luce, lo spazio d’oro che rende presente l’eterno». È grazie all’icona che «possiamo spiccare un salto»,<sup>41</sup> ossia *scartare* rispetto all’abitudinaria esperienza del visibile, negare produttivamente la statica assunzione dell’esistenza quotidiana come limite ultimo della vita e intercettare i fenomeni di mutamento e di scarto, in un dinamismo di metodo e di contenuto che dovrebbe caratterizzare un’efficace linea di sviluppo delle aspirazioni e delle capacità intellettuali dell’uomo. Florenskij accenna al tema in termini espliciti, scrivendo di una «sensazione acuta, penetrante nell’anima [...] la quale, come un *urto*, un’ustione rende di colpo sgomenti [...] coloro che scorgono *per la prima volta* una delle più sacre opere d’arte dell’icona [...] che si mostra viva [...] allo sguardo sia dello spirito sia del corpo».<sup>42</sup>

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 82 (c. n.).

<sup>40</sup> *Ivi*, pp. 103-105. «Staccarsi dal pensiero rappresentativo implica un salto» (GALIMBERTI, *Invito al pensiero di Heidegger*, cit., p. 103).

<sup>41</sup> FLORENSKIJ, *op. cit.*, pp. 69-70 (c. n.).

<sup>42</sup> GALIMBERTI, *La terra senza il male*, cit., p. 94 (c. n.).

Insomma, è un po' come uscire e "sporgersi" dal quotidiano panorama esistenziale, per affacciarsi su temi di assoluta elevazione. Come cedere, in sostanza, all'abilità straniante del procedimento artistico, in senso assolutamente šklovskijano; o affidarsi all'ambivalenza del simbolo, alla sua facoltà di comporre l'uno e l'altro, aprendo nuovi margini di esistenza fuori dall'univocità della lingua; oppure, infine, ricorrere ai temi più schiettamente heideggeriani del *Si* e della "chiacchiera". Scrive a proposito Galimberti: «Se "decidersi" vuol dire "separarsi" da quel "paesaggio" dominato dal *Si*, *decidersi è desituarsi, è disporsi, rispetto all'anonimato del Si, come estranei, come "spaesati". Nell'esser-spaesato, l'uomo custodisce la sua essenza e le possibilità autentiche della sua libertà*».<sup>43</sup>

Insomma, il salto, lo scarto, lo spaesamento, l'estraniarsi e lo straniarsi, il *desituarsi* in senso heideggeriano, la *obliquità*, sembrano temi davvero affini, riconducibili a un'unica rete di riflessione. Scrive Galimberti, che l'uomo «potrà scorgere l'assoluto, che è irriducibile a ogni prospettiva e a ogni razionalizzazione [...] solo "obliquamente" (*quer*), solo "attraverso" le cose che si offrono nell'apertura dischiusa dalla sua situazione».<sup>44</sup> La visione laterale apre effettivamente a un nuovo senso dell'essere. Lo spaesamento dell'oggetto (imposto dall'oggetto stesso come nel caso dell'*Ara Pacis*, oppure proposto dal soggetto, che tenta di lateralizzare la propria vista) produce senz'altro una sua "cosalizzazione", ossia l'emergere noumenico di una realtà altra, astratta, non-figurativa, non-oggettiva, immanente, implodente, eccedente e, dunque, "poetica" in massimo grado. Il salto e lo scarto realmente conducono (in termini montaliani) verso un'altra orbita, *mostrano* una possibilità di salvezza dalla quotidianità, *presentano* un *che* di irrappresentabile, ci dispongono al centro di una visione "altra" rispetto all'esperienza quotidiana. E illuminano, in sostanza, un percorso inedito, originale e autentico, radicalmente diverso rispetto all'abituale. Un percorso dove la *luce* svolge un ruolo essenziale, consustanziale all'icona, quale potente alleata del simbolo e pilone portante del ponte che stringe, *l'uno all'altro*, le due sponde del visibile e dell'invisibile, della manifestazione e della cosa in sé, del fenomeno e del noumeno, *del pieno e del vuoto*. Ancora una volta, Montale ci soccorre nella fatica interpretativa:

[...] E andando nel sole che abbaglia / sentire con triste meraviglia / com'è tutta la vita e il suo travaglio / in questo seguitare una muraglia / che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia (*Merigiare pallido e assorto*, p. 28)

<sup>43</sup> *Ivi*, p. 111.

<sup>44</sup> «Il "che" è assolutamente singolare: accade semplicemente, si dà, si mostra, non come mero oggetto per un soggetto» (DI GIACOMO, *op. cit.*, p. 12).

---

Portami il girasole ch'io lo trapianti / nel mio terreno bruciato dal salino, / e mostri tutto il giorno agli azzurri specchianti / del cielo l'ansietà del suo volto giallino. Tendono alla chiarezza le cose oscure, / si esauriscono i corpi in un fluire / di tinte: queste in musiche. Svanire / è dunque la ventura delleventure. Portami tu la pianta che conduce / dove sorgono bionde trasparenze / e vapora la vita quale essenza; / portami il girasole impazzito di luce. (*Portami il girasole*, p. 32)

Anche qui la luce simboleggia il momento del miracolo. La salvezza è un vaporare, un condurre a essenza, un trasparire. Svanire è l'occasione per sfuggire al destino esistenziale. Il girasole, d'altra parte, è simbolo di bionde trasparenze, manifestazione visibile di un invisibile che annuncia la via d'uscita, il più delle volte attraverso un varco, una crepa improvvisa attraverso l'alto muro, o uno scarto dal solito tragitto, o un salto che ci "estranei" dall'orbita quotidiana. Luce che filtra dal varco, prodigio del simbolo di salvezza, "scarto" iconico verso un prototipo autentico. Attraverso questo binomio e questo stretto e prodigioso passaggio si gioca tutto il destino dell'esistenza. Un destino che le opere più alte, ambiziose, "spaesanti" e dal più alto e denso valore simbolico sanno manifestare quasi di getto.

## 9. *Ara Pacis*, icona urbana

Torniamo adesso alla teca dell'*Ara Pacis*. Nel progetto di Richard Meier questi temi sembrano precipitare di colpo e acquisire una forza ulteriore. Per l'architetto americano il *bianco* è sempre stato il simbolo della perfezione, della purezza, della chiarezza. Così la *luce*, e così pure le essenziali *geometrie*, che tendono a decontestualizzare l'opera, a "straniarla" rispetto all'ambito attorno. Restano, certo, le relazioni che l'edificio continua a stabilire con l'esterno, reagendo agli assi e ai punti di fuga che il contesto stesso propone. E permane la sua calibrata organizzazione di forme selezionate quali risposte agli spunti ambientali. Tuttavia, l'effetto di "spaesamento" è, come abbiamo visto, innegabile e immediato. Effetto di un "ritrarsi" dell'opera, del suo "svuotarsi" oggettivo, di un implodere che nega il carattere "denotante" e centrifugo verso il contesto, per acquisirne uno più "connotante", suggestivo, simbolico e centripeto, ben oltre ogni spessore mimetico. È come se l'opera divenisse opaca verso l'esterno oggettivo, ma trasparente e "rispecchiante" la forza simbolica che prorompe da se stessa e che la caratterizza. È come se l'opera si facesse immagine, più che funzione. Arte, più che volumetrico contenitore o strumento di esigenze "umane". Forma, invece di significato. E dunque, ancora, icona. Ossia relazione, transito, simbolo, "squarcio" improvviso che rinvia ad altro in sé: una vuotezza di status oggettivo, a cui corrisponde una pienezza di forza interiore. In questo senso, lo spaesamento è imposto: come l'icona, la teca di Meier "desitua", sposta, lateralizza, devia verso sensi che il codice linguistico in qualche modo esclude e "taglia", ma che l'indole simbolica sa riproporre e generare senza freno. La luce e il bianco sono i vettori essenziali di questo "deragliare" dei sensi. Cosa c'è di più straniante? È a questo punto, in questo assoluto differenziarsi che, come abbiamo visto, si apre (anzi: si spalanca) l'opportunità di una polifonia e di una nuova relazione: la relazione di una singolarità con altre singolarità, di una differenza con altre differenze differenze che, in questo senso, si fanno eguali, dialogano e stabiliscono delle relazioni proprio nel loro essere tali, proprio nel loro permanere come differenze.

Di qui il carattere *iconico* della nuova teca dell'*Ara Pacis*, la sua forza simbolica. Una forza prorompente, d'impatto immediato, con un'evidenza indubbiamente superiore al suo semplice essere (e utilmente *rappresentare*) un nuovo museo per la città di Roma. "Icona" significa escludere il carattere mimetico dell'opera, rifiutare (almeno in prima battuta) ogni riferimento oggettivo, "deviare" rispetto alla capacità rappresentativa della logica fattuale. "Deviare" anche rispetto a un "uso" funzionale: immagine, dunque, più che "contenitore" destinato a essere utilizzato. Soglia verso l'inesprimibile e verso quei sensi esclusi dagli abituali significati. Lo straniamento, in questo senso, da procedimento letterario, si fa anche momento progettuale, ma di un progetto anomalo, deviante anch'esso, un progetto capace di "comporre" sensi sorprendenti e discordi, invece di "sottoporre" a univoche gerarchie logiche le differenti polisemie. L'*Ara Pacis* è icona e, dunque, immagine straniante, in quanto sperimenta un rapporto non-oggettivo con il contesto, in quanto essa è *prevalentemente un non-oggetto*, proprio nei termini dell'astrattismo e del non-figurativismo novecentesco. Scrive Luigi Prestinenzza Puglisi che le architetture di Meier si presentano come opere di algida bellezza, raffinate come quadri astratti.<sup>45</sup> Capaci, dunque, di mostrare con forte impatto simbolico l'inesprimibile,<sup>46</sup> senza tradurlo in concetti, senza scaraventarlo

---

<sup>45</sup> Cfr. L. PRESTINENZA PUGLISI, *Silenziose avanguardie. Una storia dell'architettura 1976-2001*, Torino, Tempo&Immagine, 2001.

<sup>46</sup> «Quello che l'icona mostra non è discorsivamente esprimibile e, se essa può far valere la propria imprescindibile implicazione di senso di contro alla critica iconoclastica, è perché mostra l'inesprimibile in quanto inesprimibile». Nell'icona, dunque, «si manifesta l'invisibile e si trasfigura il visibile [...] non c'è imitazione, né rappresentazione, ma *comunicazione* tra questo e l'altro mondo» (DI GIACOMO, *op. cit.*, p. 10, c. n.).

## 10. Architettura come Evento

Di questo impatto simbolico, la luce, quella che penetra dalle grandi vetrate ma soprattutto quella che quasi promana simbolicamente dall'opera, è un elemento essenziale e insostituibile. Bianco e luce "svaporano" montalianamente la teca, che sembra annullarsi nella sua materialità (pur consistente) per tradursi in *pura* relazione: della *purezza* è simbolo il bianco, dice a questo proposito Meier. Un'oggettività che si "dissipa" come oggettività per farsi relazione simbolica, varco, "porta regale", canale labirintico di comunicazione con il contenuto abissale dell'opera, in una parola: *evento*. Evento (*Ereignis*) è in Heidegger proprio la co-appartenenza originaria di essere e pensiero, di uomo e *physis*.<sup>47</sup> Non un puro accadere, non un mero fatto, per quanto già questo possa spostare dalla disincantata considerazione dell'essere in quanto ente (dunque, in quanto oggettività manipolabile-calcolabile); non puro accadere, dunque, ma luogo stesso da cui si origina questo accadere: luogo nascosto, abissale, silenzioso, che ha tanto la sembianza del nulla rispetto al punto di vista del linguaggio tecnico-progettuale o della lingua quotidiana (il "Si dice"). Luogo dove l'essere si dà senza assumere sembianze oggettive, senza porsi di-contro come un qualsiasi ente e senza incapsularsi in gerarchie linguistiche inattaccabili. Per questo Heidegger può dire che «Il linguaggio della poesia è [...] espressione di una molteplicità di sensi» e che «poetando, il poeta si raffigura e presenzializza un possibile».<sup>48</sup> Si intende, in questo passo, che l'opera non imita, non riproduce il già dato, ma si proietta verso il possibile, apre un mondo. E così il linguaggio della poesia non rinvia a un già dato, ma «è il *luogo* in cui l'essere si dà, si eventua».<sup>49</sup> In breve, *si presenta*. Non solo. Riferendosi alla poesia di Georg Trakl, *Sera d'inverno*,<sup>50</sup> il filo-

---

<sup>47</sup> GALIMBERTI, *Invito al pensiero di Heidegger*, cit., p. 103.

<sup>48</sup> HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 33

<sup>49</sup> GALIMBERTI, *Invito al pensiero di Heidegger*, cit., p. 113.

<sup>50</sup> «Quando la neve cade alla finestra, / a lungo suona la campana serale, / a molti la mensa è preparata / e la casa bene fornita. // Più d'uno nel peregrinare / arriva alla porta per oscuri sentieri. / Aureo fiorisce della grazia l'albero / dal fresco succo della terra. // Il viandante entra silenzioso; / dolore impietra la soglia. / Ma ecco risplende in puro chiarore / sulla tavola pane e

sofo tedesco, accennando alla soglia che regge il frammezzo, al confine dove interno ed esterno «si staccano e s'incontrano», in un «dividere che riunisce», nota che lì, su quella soglia, «splende – secondo il poeta – la pura luce». E nota come sia proprio «la cesura della differenza» a far «risplendere [questa] luce». Si tratta di un «congiungere illuminante» che rischiarava il mondo, per il quale il mondo si fa mondo. Ed è «la cesura della differenza [che] porta il mondo a quel realizzazione della sua essenza di mondo, che consente le cose. Schiarendosi così il mondo e giungendo esso al suo aureo splendore, anche pane e vino [le cose, gli enti] pervengono al loro splendore. [...] La pura luce del mondo e il semplice splendore delle cose riempiono di sé il frammezzo, la differenza». «Il fondare e comporre mondo e cosa [ma potremmo anche dire, nel nostro particolare, il *contesto* e le *opere*] è l'evento della differenza».<sup>51</sup>

L'interpretazione heideggeriana di Trakl getta, è il caso di dire, luce anche su quanto stiamo sostenendo in merito al carattere iconico dell'*Ara Pacis*. Che la luce sia un elemento essenziale del progetto meieriano, è persino banale dirlo. Che la nuova teca si contestualizzi in termini paradossali, quale differenza tra differenze, pare assodato. Che l'elemento "iconico" viva nel suo proporsi come soglia, è altrettanto evidente. Tutti questi elementi, dunque, "congiurano" nel rimarcare l'"indole" iconica dell'opera, il suo essere "pura luce" orientata più verso l'esterno (a illuminare e rinsaldare simbolicamente le differenze), che verso l'interno. Apertura e differenza sembrano i termini più congrui a descrivere (o, meglio, esprimere) la portata progettuale dell'*Ara Pacis*, il suo essere *opera più che progetto, immagine più che funzione, presenza più che rappresentazione*. Così che il richiamo all'arte astratta diviene consequenziale e lo statuto iconico emerge quasi spontaneamente, sulla spinta di considerazioni stringenti. L'icona, in quanto differenza che si compone con le altre differenze, all'interno di un luogo eventuale, aperto, simbolico, appare la veste più adatta a incorniciare la visione proposta dall'architettura meieriana di Piazza Augusto Imperatore. I quadrati di Malevič, le rigorose e bianche geometrie di Mondrian divengono riferimenti critici essenziali. La forza

vino» (G. TRAKL, *Sera d'inverno*, in *Le Poesie*, prefazione di C. Magris, introd. di M. Caput e M. C. Foi, trad. di V. degli Alberti e E. Innerkofler, Milano, Garzanti, 1983, p. 197).

<sup>51</sup> HEIDEGGER, *op. cit.*, pp. 39-41. Molto significativo quello che scrive Sergio Givone, nel tentativo di cogliere il nesso tra pensiero e simbolo: «[...] il fondamento del pensiero è l'altro. Il non essere. Meglio: è l'essere immediato. L'essere che è com'è non perché così deve essere secondo il concetto, ma che, semplicemente, è com'è. Non secondo la necessità o la possibilità ma secondo la realtà. Vale a dire: liberamente. Come evento»; e ancora: «[...] il pensiero apre alla libertà. All'evento. Al darsi di qualcosa che non si lascia se non riconoscere al momento del suo apparire. Come simbolo. Davvero non è che simbolo tutto ciò che passa, che transita – che si fa evento». Cfr. S. GIVONE, *Intorno al pensiero simbolico*, in «Paradosso», 1 (1997), p. 11 (c. n.). Immediatezza, simbolo, libertà, evento appartengono, dunque, a un'unica famiglia (o reticolo) di parole.

simbolico-espressiva della teca “tracima” i limiti univoci e mimetici della rappresentazione. Differenza, dunque. Visione distinta. Lampo non-oggettivo. Pura luce che illumina la soglia, il varco, l’iconostasi. La penetra senza cancellarla. Singolarità provocante.

## 11. Il non-figurativo

Naturale, dunque, il richiamo all'arte novecentesca, all'astrattismo non figurativo, a Mondrian, soprattutto, e poi a Malevič. In almeno due aspetti questo richiamo è cristallino. In primo luogo, nel comune riferirsi al non-colore bianco, almeno, nel caso di Mondrian, a partire dalla fine degli anni Venti e successivamente al 1930. Commentando *Tableau 2, con giallo, nero, blu, rosso e grigio*, un olio su tela composto da Mondrian nel 1922, Susanne Deicher annota che in questo lavoro «Mondrian scopre il centro vuoto della composizione. A partire dal 1921 l'effetto suggestivo della superficie bianca assurge sempre più spesso a tema del quadro». <sup>52</sup> «Al centro del quadro – insiste – non v'è che superficie bianca. Si vede con estrema chiarezza come l'opera risulti essere niente di più che un insieme di linee e superfici, sovrapposte al fondo bianco, visibile anche sul margine inferiore del quadro. Il carattere astratto dell'insieme non era mai stato così accentuato nelle opere di Mondrian». <sup>53</sup> A proposito di *Composizione con rosso, nero, blu e giallo* (1928), la stessa Deicher annota come «sul finire degli anni Venti si accentua l'espressività delle superfici bianche e colorate. Numerosi quadri sono dominati da una sola superficie colorata o bianca». <sup>54</sup> Ma è a proposito di due oli su tela del 1930 e 1931 (*Composizione con linee nere* e *Composizione a losanga con due linee*) che il suo commento si fa ancor più preciso: «Tra il 1930 e il 1931, con i quadri dalle linee nere su fondo bianco, Mondrian raggiunge una nuova forma figurativa che pareva precludere ulteriori possibilità. [...] l'artista dipinge quadri destinati a interni *architetonici* sulla cui superficie bianca, teatro immaginario della pittura di Mondrian, non si incontrano ormai che due sole linee nere». <sup>55</sup> A proposito, invece, di una *Composizione con linee* del 1917, Sabrina Carollo ritiene che qui il pittore olandese abbia raggiunto un alto livello di sintesi estetica nel bianco e nero e nei tratti

---

<sup>52</sup> S. DEICHER, *Mondrian*, Köln, Taschen, 2004 (ed. it. a cura di Ready Made Milano, trad. di P. Bertante), p. 63.

<sup>53</sup> *Ivi*, p. 64 (c. n.).

<sup>54</sup> *Ivi*, p. 69.

<sup>55</sup> *Ivi*, pp. 70 e 71 (c. n.).

verticali e orizzontali. L'ellisse raffigurata nel quadro è orientata verticalmente nello spazio: «riferimento teosofico all'unità (il cerchio) scrive la Carollo che però include la diversità (bipolarità)». <sup>56</sup> Si coglie in questo passo una certa analogia con la nostra precedente argomentazione, relativa al carattere non rappresentativo e decontestualizzato dell'*Ara Pacis*: il *cerchio* è il tentativo di “cogliere” comunque un nesso, una relazione con le altre cose attorno e con i tessuti circostanti, mentre la *bipolarità* addita la “differenza” quale modalità essenziale (la *solitudo* “spaesante”) di questa paradossale ricerca di relazione con l'ambiente attorno.

Il bianco è, dunque, il primo elemento di dialogo tra la pittura di Mondrian e il progetto di Meier, che ha detto: «Il bianco è sempre stato il simbolo della perfezione, della purezza, della chiarezza». <sup>57</sup> Si tratta di un tratto di continuità tra i due quasi ovvio, persino banale da un punto di vista critico. Ma è il secondo elemento, tuttavia, a destare maggiore interesse, perché meno ovvio e meno evidente a una prima percezione. È Silvio Cassarà a ricordarci che il rapporto tra oggetto architettonico e contesto urbano viaggia anche lungo precise relazioni geometriche, così che l'opera si installa nel sito urbano regolandosi con un «goniometro matematico delle griglie su cui innestare l'impianto dell'astrazione funzionale». <sup>58</sup> La novità è in questa nuova componente astratta, logica e matematica, che opera per l'innesto (stavolta funzionale!) del progetto nel contesto urbano, in particolare all'interno dei tessuti storici. A questo proposito, Gennaro Farina, direttore dell'Ufficio per la Città Storica del Comune di Roma, in un articolo, <sup>59</sup> riferendosi alle possibili assonanze del progetto meieriano con il contesto storico di Roma, osservava anche come la riflessione di Meier si addentri «nei secoli che precedono lo sventramento, quando la continuità di via di Ripetta completava ad ovest l'impianto urbanistico del tridente rinascimentale. Oggi questa continuità viene parzialmente riproposta [...] nell'*allineamento edilizio* della gradinata con fontana e obelisco, della Galleria d'ingresso, del nuovo padiglione e dell'Auditorium». <sup>60</sup> In questo “allineamento” crediamo proprio di ritrovare le “relazioni geometriche” segnalate da Cassarà nel suo lavoro. A questo proposito, anche Gössel e Leuthäuser accennano alla questione, quando scrivono che «l'intorno precree assi e punti di fuga, ai quali l'edificio reagisce adeguatamente». Principi «chiaramente leggibili nell'*Athe-*

<sup>56</sup> S. CAROLLO, *Astrattismo. Un linguaggio non oggettivo*, Firenze-Milano, Giunti, 2003, p. 83.

<sup>57</sup> Cit. in P. GÖSSEL-G. LEUTHÄUSER, *Architettura del XX secolo*, Köln, Taschen, 2005 (ed. it. Roma, Gruppo Editoriale l'Espresso, 2006), p. 407.

<sup>58</sup> CASSARÀ, *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>59</sup> Cfr. G. FARINA, *Ara Pacis, restauro manutentivo*, in “Progetto&Pubblico”, n. 18, aprile 2005, pp. 26-28.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 26 (c. n.).

*neum* di Meier [...]. Lastre di parete ad angoli di 5 e 45 gradi frammentano il cubo, in reazione alla direzione di flusso e al reticolo stradale, vedute verso e dall'esterno fanno delle correlazioni il tema dell'architettura». <sup>61</sup> Questa "correlazione" essenzialmente geometrica <sup>62</sup> con il contesto va a rafforzare, dunque, senza sminuirla, la connessione paradossale e "spaesante", giocata sulla forza iconica e sulla differenza, in merito alla quale abbiamo già insistito. Ebbene, se il bianco meieriano richiama sensibilmente quello di Mondrian (e di Malevič, ovviamente), questa essenzialità geometrica evoca gli altrettanto essenziali costrutti del pittore olandese, i reticoli che si "stampano" sul bianco, le trasversalità che poggiano sulla purezza del non-colore come fossero deposte nel proprio ambito più logico e più naturale. Non solo. Questa continuità di relazioni, queste geometrie interne che cercano punti di fuga <sup>63</sup> verso l'esterno, lungo gli assi del reticolo ambientale, sono presenti per certi riguardi anche nella poetica di Mondrian. E il parallelo tra i due autori, in questo senso, si fa molto interessante.

*Commentando la Composizione con linee* (1917) di Mondrian, Sabrina Carollo nota come l'ellisse esca dalla tela, «a indicare una sorta di *continuità infinita nello spazio*, che si trasformerà, in opere seguenti, in strutture romboidali». <sup>64</sup> Nota, a sua volta, Susanne Deicher che, nel 1920, alcune novità stilistiche (si ingrandiscono i campi dei quadri, i colori si racchiudono nel reticolo) producono «un senso di movimento», quasi il tentativo di "catturare" geometricamente l'intorno; il colore sembra sprigionare una forza intrinseca, provocando un «movimento della struttura disegnata», un «movimento rotatorio» che «coinvolge anche il *bordo* del quadro». <sup>65</sup> Ulteriore innovazione, secondo la Deicher, è che, dal 1921, «le linee del reticolo non delimitano completamente il bordo del quadro [stesso, così che] si genera l'impressione che il reticolo di linee nere sia una *costruzio-*

<sup>61</sup> GÖSSEL-LEUTHÄUSER, *op. cit.*, p. 410.

<sup>62</sup> A questi aspetti fa cenno anche Cacciari quando, citando Florenskij, interpreta l'icona come campo magnetico, dove l'invisibile attrae il visibile all'interno di un «movimento-eros». La dimensione naturale viene «astratta, tratta oltre sé dalla forza *invisibile* del magnete, che la trasfigura [in una] dinamica, pura composizione di segni, colori, forme. Essa diviene danza, ritmo, *numero come rýthmos*». L'icona genera, dunque, una «danza» ritmica; la sua «misura» è geometrica; la comunicazione tra invisibile e visibile assume anche la forma delle linee, delle correlazioni, degli allineamenti. Il ritmo geometrico, così, è un altro carattere propriamente iconico. «La forma del visibile diviene il complesso delle tracce, dei percorsi, dei segni che l'invisibile produce traendo a sé il visibile» (cfr. CACCIARI, *Icone della Legge*, cit., pp. 201-202).

<sup>63</sup> «Il simbolo rompe l'ortodossia del discorso [e] decentra il sistema verso linee di fuga dove si smarrisce il senso che l'ordine della ragione ha faticosamente accumulato». Così Galimberti sulla capacità del simbolo di proporre linee di fuga (geometrie) e, assieme, rompere un ordine (discorsivo-geometrico). Cfr. GALIMBERTI, *La terra senza il male*, cit., p. 73.

<sup>64</sup> CAROLLO, *op. cit.*, p. 83 (c. n.).

<sup>65</sup> DEICHER, *op. cit.*, pp. 58 (c. n.).

*ne scaturita dal pensiero razionale del pittore».*<sup>66</sup> Il dinamismo intrinseco, l'apertura allo spazio esterno, lo stesso "geometrismo" essenziale e *reticolare* della pittura di Mondrian, evocano così il progetto di Meier, soprattutto laddove esso tenta di contestualizzare l'edificio facendolo reagire alle linee-guida individuate esternamente e preesistenti d'intorno. A conferma di ciò, la Deicher, commentando la *Composizione a losanga con due linee* del 1931, nota come Mondrian accenni «mediante due semplici linee nere, alle direzioni fondamentali dell'orizzontale e del verticale che costituiscono il reticolo del suo quadro. Essendo queste anche le linee fondamentali della costruzione architettonica, si istituisce qui nel modo più semplice *un nesso tra pittura e architettura* – in una continuità che deve aver luogo nel pensiero, oltre i confini del quadro, tra la superficie bianca e lo spazio infinito, matematico-concettuale, con cui si cimentavano tutti gli architetti moderni e i designer d'avanguardia».<sup>67</sup> Sono parole in cui ritroviamo la medesima esigenza di "contestualizzazione" meieriana. L'operare dell'architetto americano e quello di Mondrian sembrano qui rispecchiarsi, in particolare nel tentativo di volgere l'opera verso l'infinito spazio esterno, nelle forme e nei modi di un'opera aperta, per "schiederla" geometricamente, "incardinandola" nel mondo circostante a partire da linee di fuga interne verso preesistenti (precreati) assi esterni.

---

<sup>66</sup> *Ivi*, p. 61 (c. n.).

<sup>67</sup> *Ivi*, pp. 68-72 (c. n.).

## 12. Luce e reticolo

In Meier abbiamo, dunque, una *doppia via* al contesto: l'una paradossale, spaesante e differenziale; l'altra formale, essenzialmente di tipo logico-geometrico. Si tratta di due binari che marciano affiancati: da una parte il "varco" aperto dall'icona, la bianca presenza non-oggettiva, non-rappresentativa dell'opera, lo spaesamento e lo straniamento come fattori paradossali di contestualizzazione; dall'altra lo slancio lineare, la forma pura, la sobria continuità geometrica tra interno ed esterno. Due vie che, almeno all'apparenza, aprono una contraddizione piuttosto che sanare una ferita e che paiono marcare un'antinomia insuperabile tra quel bianco spaesante, luminoso, acceso e il "gioco" puro, algido e geometrico delle linee. Ma si tratta davvero di un contrasto insanabile, oppure le cose non stanno così, e anzi le due vie sono due manifestazioni della stessa cosa?

La risposta è contenuta, almeno in parte, nelle cose già dette, dove il bianco non è mai posto in contraddizione effettiva con il reticolo, né la purezza spaesante con il gioco geometrico delle linee. Mondrian, ancora una volta, è un riferimento essenziale per interpretare il lavoro di Meier. Il pittore olandese, a un certo punto, comprende che linee e colore debbono fondersi e, in un certo senso, divenire la stessa cosa. Come se il bianco, in quanto base del proliferare reticolare e del dilatarsi geometrico, *divenisse quel reticolo stesso*. Come se la ricerca di continuità geometrica, equilibrio, essenzialità formale non potesse prescindere dal bianco, dalla purezza di quel bianco, e fosse tout court *quella purezza, quella luce stessa*. Il reticolo si "stampa" sulla luce, per divenirne essenzialmente parte geometria che si fa purezza luminosa, quale estremo limite della "smaterializzazione".

Abbiamo precedentemente accennato a questa dialettica di luce, bianco, "svaporamento". Lo abbiamo anche fatto accogliendo alcune splendide intuizioni poetiche di Montale. Sappiamo, peraltro, che «fra gli indirizzi predominanti della ricerca contemporanea quello della smaterializzazione dell'arte e dell'architettura è [...] certamente uno dei più significativi e dei più vasti. [...] In ambito artistico, oltre a una possibile riduzione dell'incidenza materica nelle opere, vi è una contemporanea tendenza alla concettualizzazione dell'atto creativo, cioè al passaggio dall'oggetto con-

creto all'idea che lo determina e quindi alla sua simulazione». L'arte si propone come «pura intenzionalità e puro concetto». D'altra parte, anche «la ricerca architettonica contemporanea si affida alla smaterializzazione», minimizza il racconto funzionale e si allontana «dal valore *esistenziale* e temporale delle proprie strutture». In breve, «la forma piega la funzione» lungo la direttrice: «leggerezza, trasparenza, *luminosità*, riflessione». <sup>68</sup> Lo «svaporare» è, così, nelle cose. E non è uno svaporare esclusivamente «mistico», legato alla non-rappresentatività e all'indicibilità wittgensteiniana del «*che*». Ma è anche un annichilimento formale, geometrico, concettuale. È, dunque, Silenzio mistico e vuoto «*che*», ma anche Idea, ossia pesantissimo «che cosa». Anzi: è entrambe le cose, nel senso che *almeno all'origine* esse sono la stessa cosa. Ci riferiamo all'ineffabilità dell'Idea, *prima* che essa si trasformi in linguaggio e, dunque, appaia a noi come «visibile-udibile» sensibilità. Ma ci riferiamo anche al *dopo*, alla fase (logica e cronologica) successiva e alla comparsa del linguaggio. Silenzio e Idea permangono nella loro relazione, la stessa che riscontriamo tra il «*che*» e il «*che cosa*», tra visione e riconoscimento (Šklovskij), tra l'immagine stessa e quel residuo che non si lascia rappresentare, permanendo sulla soglia quale residuo esistenziale, esserci, «cosa in sé».

Ovviamente, né in Mondrian né in Meier, la trasparenza appare nella sua totale prepotenza e risolutezza. Al contrario, abbiamo già detto come l'*idea di confine* nell'icona sia il punto davvero dirimente, il luogo ove invisibile e visibile in qualche modo si «mostrano» assieme, indissolubilmente, stabilmente e reciprocamente presenti, in tutta la loro forza evocativa, relazionale e *comunicativa*. In questo senso, il bianco è non-colore, ma è pur sempre colore; la luce sembra più promanare simbolicamente dall'interno <sup>69</sup> che subentrare fisicamente dall'esterno; il simbolo unifica ma non risolve in via definitiva il proprio «rinvio», perché l'*altro* resta altro, anzi la differenza si dimostra insuperabilmente e necessariamente tale. La differenza appare davvero come la cosa stessa. E lo «svaporare» della Luce non porta, così, al vuoto assoluto (che, in quanto tale, rimarrebbe pur sempre «cosa»), alla risoluzione definitiva, all'Idea incommensurabile, alla salvezza conquistata in termini assoluti e definitivi. L'invisibile non «inghiotte» il visibile. Quest'ultimo fa schermo. Lo abbiamo visto: soltanto negandosi come invisibile, scrive Cacciari, il Volto si afferma come visibile, fa «corpo» con il visibile. Soltanto rifiutando il proprio statuto di Idea, quest'ultima *può* davvero manifestarsi sulla soglia del

<sup>68</sup> L. DALL'OLIO, *Arte e architettura. Nuove corrispondenze*, Torino, Testo&Immagine, 1997, pp. 57-59 (c. n.).

<sup>69</sup> Nell'icona lo «sguardo» del volto raffigurato è la vera «visione» in gioco. Cfr. FLORENSKIJ, *Le porte regali*, cit., pp. 42-44.

visibile in quanto simbolo, in quanto “visione” iconica. Questa *necessità del visibile*, trattiene l’Idea presso di noi, presso la nostra sensibilità e il nostro linguaggio. E anche entro i limiti della nostra arte. Per immaginare l’invisibile, per averne una “fantasia”, si resta, così, *in limine*, sul bordo aurorale, al confine “iconostatico”, in equilibrio difficile ma insuperabile tra visione e riconoscimento, tra presentazione e rappresentazione. La cosa resta cosa, nella sua ruvida e dura presenza, nella robustezza della visione, nel visibile che non si fa da parte, ma “aggancia” l’invisibile sul confine, per trattenervelo da sempre.

Ecco il punto, dunque. Le linee e il colore si fondono, e divengono *stille*. Il reticolo e il bianco fanno “corpo”. Le geometrie essenziali si “incarnano” sul fondo bianco dilatato, sul colore che “opacizza” ogni tentativo di astrazione pura. Non due vie, ma Due che appaiono *uno soltanto*.<sup>70</sup> In Meier, e specificatamente nell’*Ara Pacis*, la composizione formale, nel suo equilibrio geometrico, si identifica col bianco: *purezza* delle linee e *purezza* del colore, dunque, in uno “straniato” parallelismo. Il progetto non poggia sul bianco, è il bianco. La luce non “splende” tra i reticoli, ma è i reticoli stessi, si fonde con essi. Non c’è una linea e un colore, ma un’incarnazione che lascia intatte, seppur unite, le due nature. Attraverso questa stretta via passa la salvezza ipotetica e momentanea. Attraverso questo “varco”, questo “frammezzo” heideggeriano dove l’intimità incontra la differenza, prende voce la speranza: istantanea, soltanto momentanea, davvero un lampo. Ma tanto basta, direbbe Montale.

<sup>70</sup> «Compenetrandosi i Due passano attraverso una linea mediana» (HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 37).

### 13. La luce vibrante

Il tema della Luce torna a risuonare. Ma non è soltanto la luce naturale, la luce delle stagioni e delle latitudini, oppure la luce che inonda fisicamente l'aria e che penetra funzionalmente dall'esterno. Si tratta, in realtà, della Luce che "sprizza" dall'interno dell'opera e dal suo sguardo, che si discioglie e filtra nel varco improvviso, e che fa *impazzire* il girasole montaliano. Una Luce *folle*, dunque, di natura simbolica, condizione pura di ogni altro bagliore naturale. Una luce che "danza" e che percorre le linee che, a partire dall'invisibile, tracciano il campo fisico attraendolo a sé. Una Luce che si muove lungo i percorsi reticolari, che sonda il campo infinito attorno, che utilizza le linee e gli allineamenti orientati verso il campo esterno per propagarsi. Luce simbolica, Luce iconica. Il cui scopo non è illuminare, ma creare le condizioni e la possibilità stessa della comunicazione tra interno ed esterno dell'opera, e proiettare verso l'esterno la chiarezza dell'invisibile. Significativa, in questo senso, è la correlazione di Oro e colore nell'icona. Riferendosi all'icona «riuscita», Florenskij chiarisce che «nel suo oro non c'è traccia di opacità, di consistenza, di torbidezza. Quest'oro è pura luce senza mescolanza e non rientra fra i colori che si percepiscono come luce riflessa: i colori e l'oro appartengono otticamente a distinte sfere dell'essere». Poi aggiunge: «Noi non neghiamo la verità dei colori [...], tuttavia grazie alla sobrietà spirituale i colori stessi diventano elevati, diafani, puri, compenetrati di luce».<sup>71</sup> L'Oro è la Luce libera da ogni riflesso, Luce metafisica. Il colore, da parte sua, accoglie questa luce, fa da diaframma e "schermo" necessariamente la manifestazione luminosa, costituendo il lato dell' "apparenza", il "velo", attraverso il quale «l'icona dà la forza di coglierne la sostanza spirituale».<sup>72</sup> La sua funzione è insostituibile, perché «l'icona non potrebbe essere solo Oro, l'assoluta *semplicità* dell'Oro [...] un'icona solo-Oro non toglierebbe l'antinomia, ma l'icona stessa, poiché negherebbe la possibilità del mostrarsi *figurale* della Luce. Così come «è negazione della realtà dell'icona un'immagine solo-colore,

---

<sup>71</sup> FLORENSKIJ, *op. cit.*, pp. 137 e 139.

<sup>72</sup> *Ivi*, p. 70.

poiché in essa la figura non potrebbe manifestarsi come *incarnazione* di quella Luce». E così «l'oro *vibra* dell'intenzione del colore». <sup>73</sup> In questo *vibrare* scorgiamo, conseguentemente, il “respiro” della luce stessa, la sua “consistenza” timbrica, sensibile, il suo muoversi non lineare, non entropico, lungo le linee, le tracce e il reticolo dell'allineamento e delle forme. Luce e reticolo sovrapposti l'uno sull'altro, dunque. Luce che percorre l'“allineamento” proposto dal colore, infrange la “barriera” figurale di quest'ultimo e “inonda”, in qualche modo, lo “schermo” fisico, dove assume contorni, forma, direzione. Ecco che «si innalza (si *ricrea*) l'Aperto, il Disvelato nella abbagliante mania dei suoi colori, nella chiara luce del suo respiro [...] Chiarezza che ha colori e respiro – non semplice Luce, perciò, che acceca, e equivarrebbe alla Notte». <sup>74</sup> Il filtro del colore diventa essenziale. Il respiro, da parte sua, dà una specifica consistenza alla Luce e le consente di circolare nel dinamismo reticolare, di farsi luce vibrante e non solo una teoria della Luce. L'icona è, dunque, questa visione luminosa che traccia geometrie e inonda gli infiniti spazi lungo potenti linee di forza. Un ponte disteso tra visione e riconoscimento. Tra realtà e svaporamento. Soglia luminosa ed elemento sonoro. Chiarezza che respira e che vibra. Come annota il flautista Roberto Fabbriciani, uno degli interpreti dell'opera di Luigi Nono, *Das atemde Klarsein*: «Pneuma che percorre il metallo, percussioni eoliche [...] transsuono, chiarezza, respiro». <sup>75</sup>

Così l'*Ara Pacis* di Meier: un bianco luminoso proiettato in vibranti geometrie. E, per converso, natura storica “attratta” dall'invisibile stesso, lungo linee di forza, punti di fuga, allineamenti possibili con l'esterno. In questo “svaporare” reciproco delle linee nel bianco e dei reticoli nella luce, e nel “respiro” che fa vibrare la chiarezza illuminante, risiede, forse, una delle ragioni essenziali dell'opera di Richard Meier. E dell'*Ara Pacis* in particolare.

<sup>73</sup> CACCIARI, *Icone della Legge*, cit., pp. 198-199 (c. n.).

<sup>74</sup> Così Cacciari nella sua nota di copertina a LUIGI NONO, *Das atemde Klarsein*, ITL 70100, Fonit Cetra, 1984.

<sup>75</sup> Così Roberto Fabbriciani nella sua nota di copertina a L. NONO, *op. cit.*

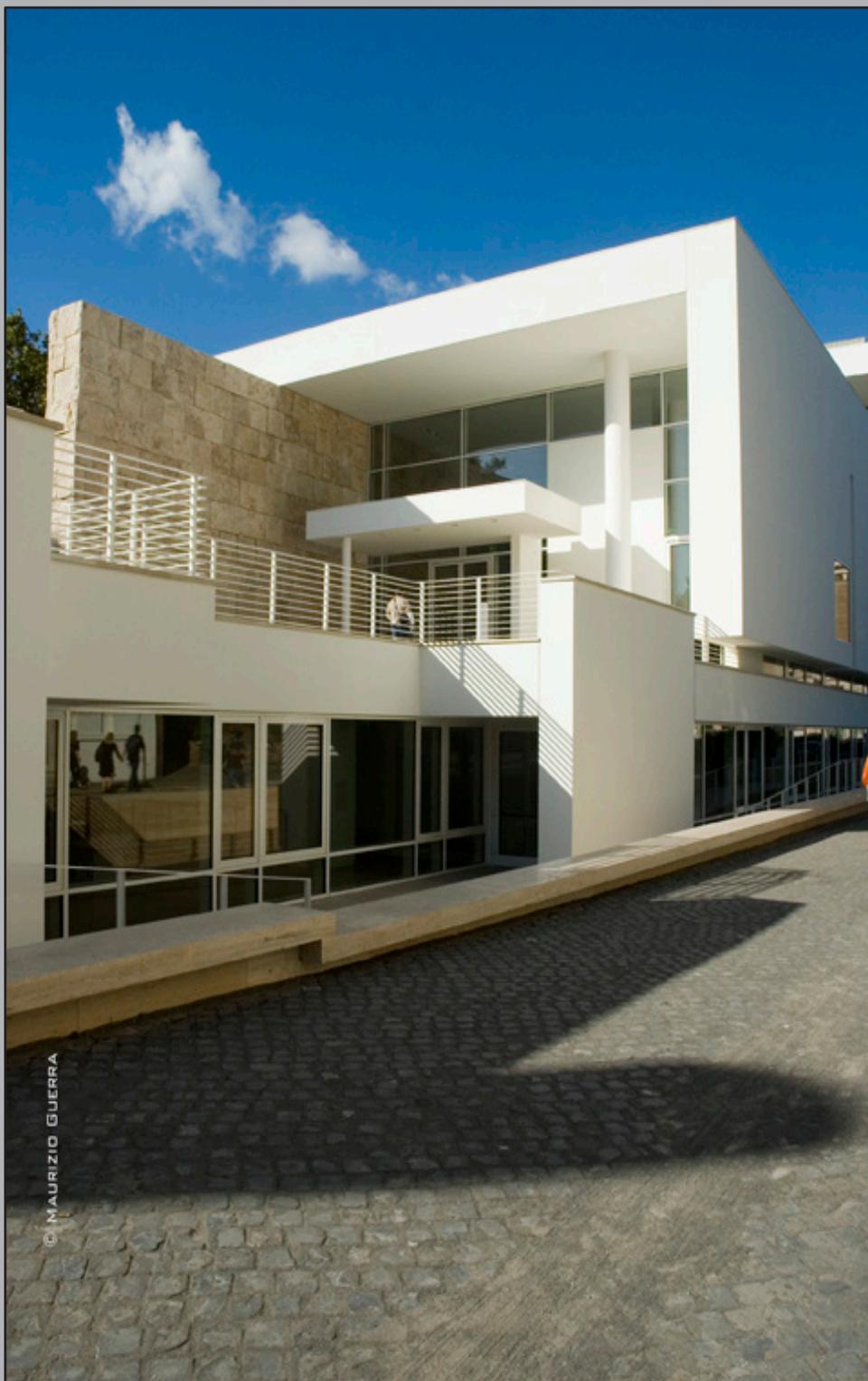
# Iconografia

*di Maurizio Guerra*





© MAURIZIO GUERRA



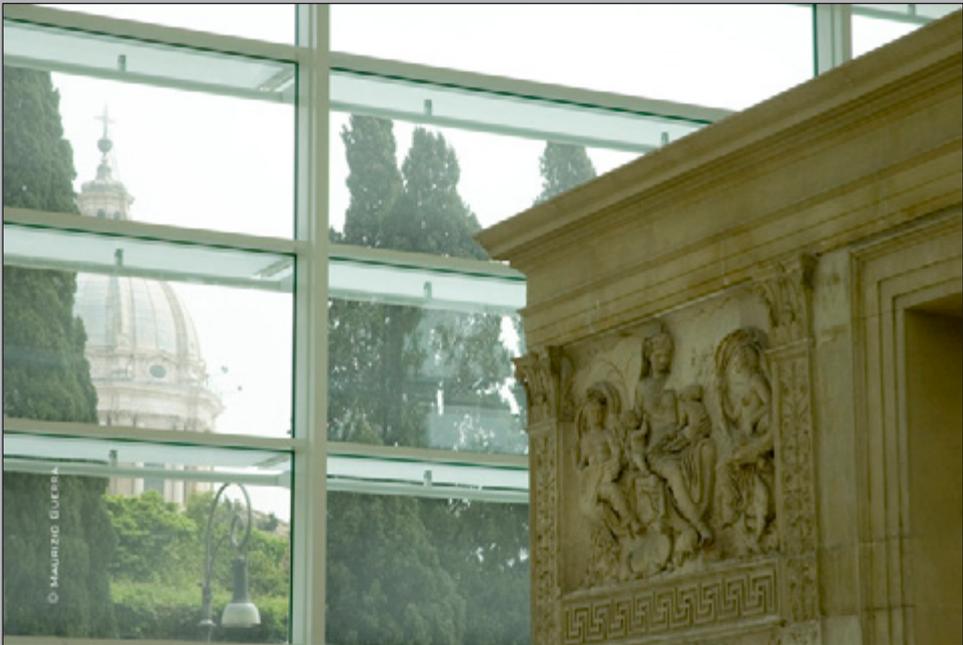
© MAURIZIO GUERRA



© MAURIZIO GUERRA



© MAURIZIO BUCCHIA



© MAURIZIO BUCCHIA

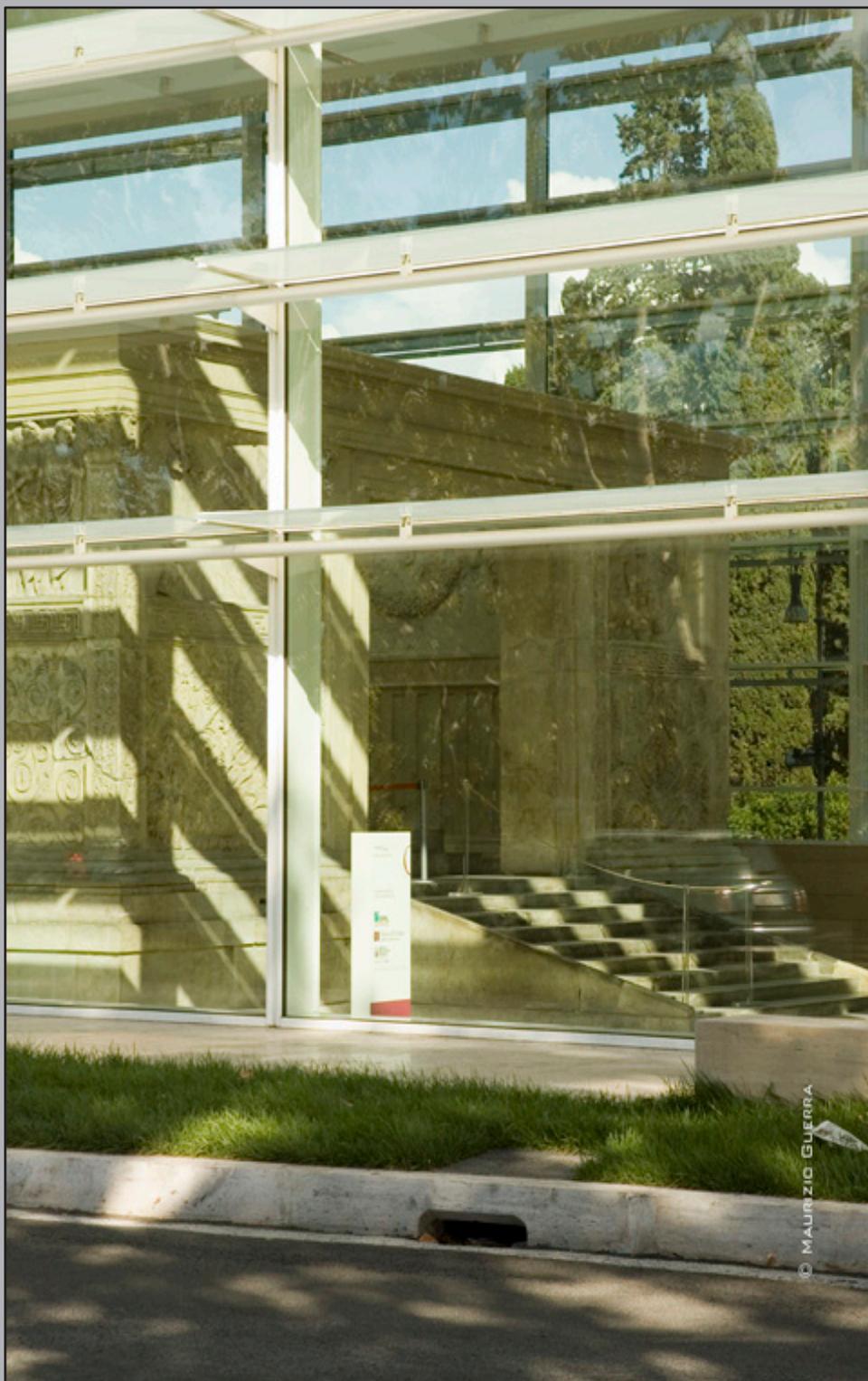


© MAURIZIO GUERRA





© MAURIZIO GUERRA



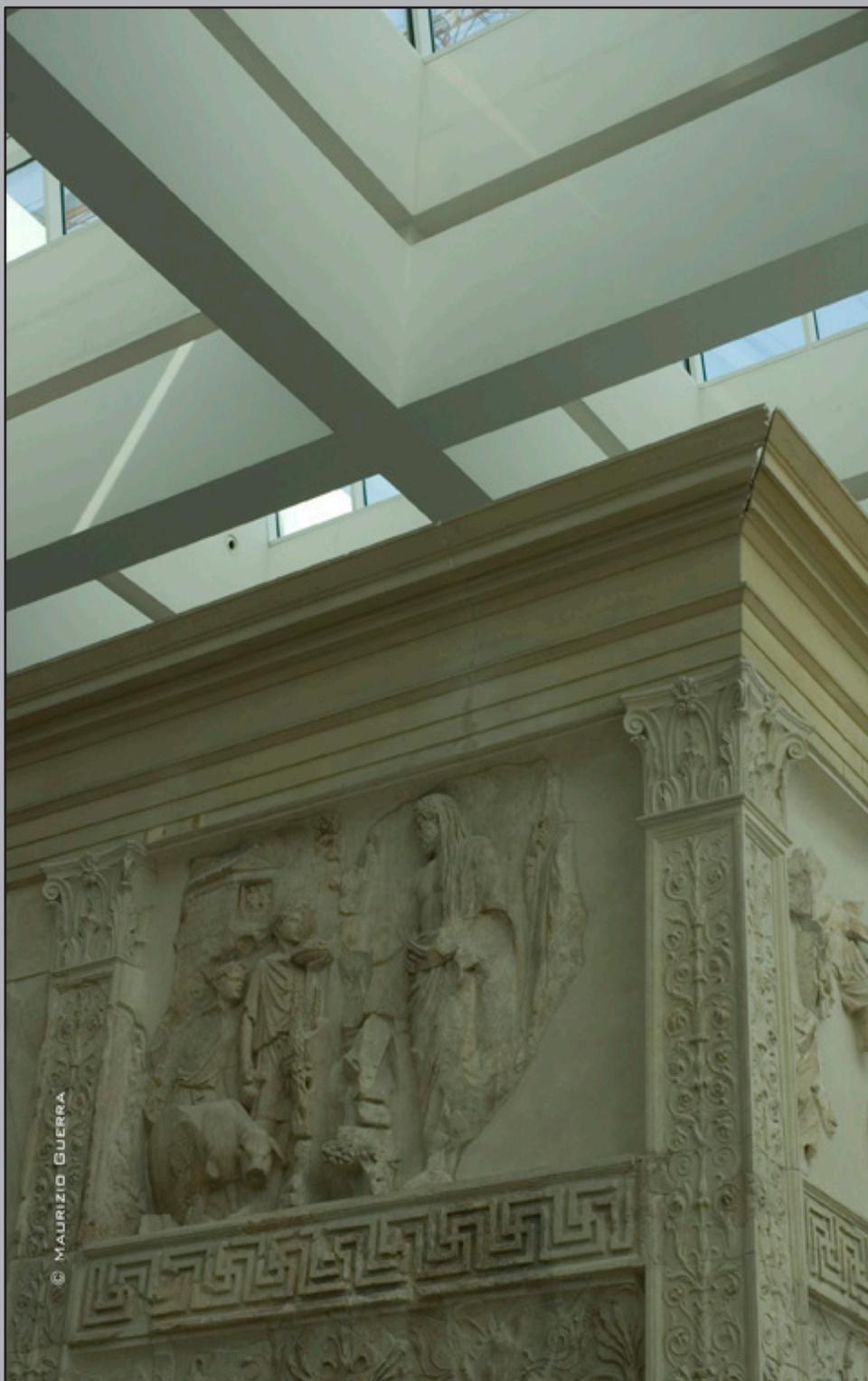
© MAURIZIO GUERRA



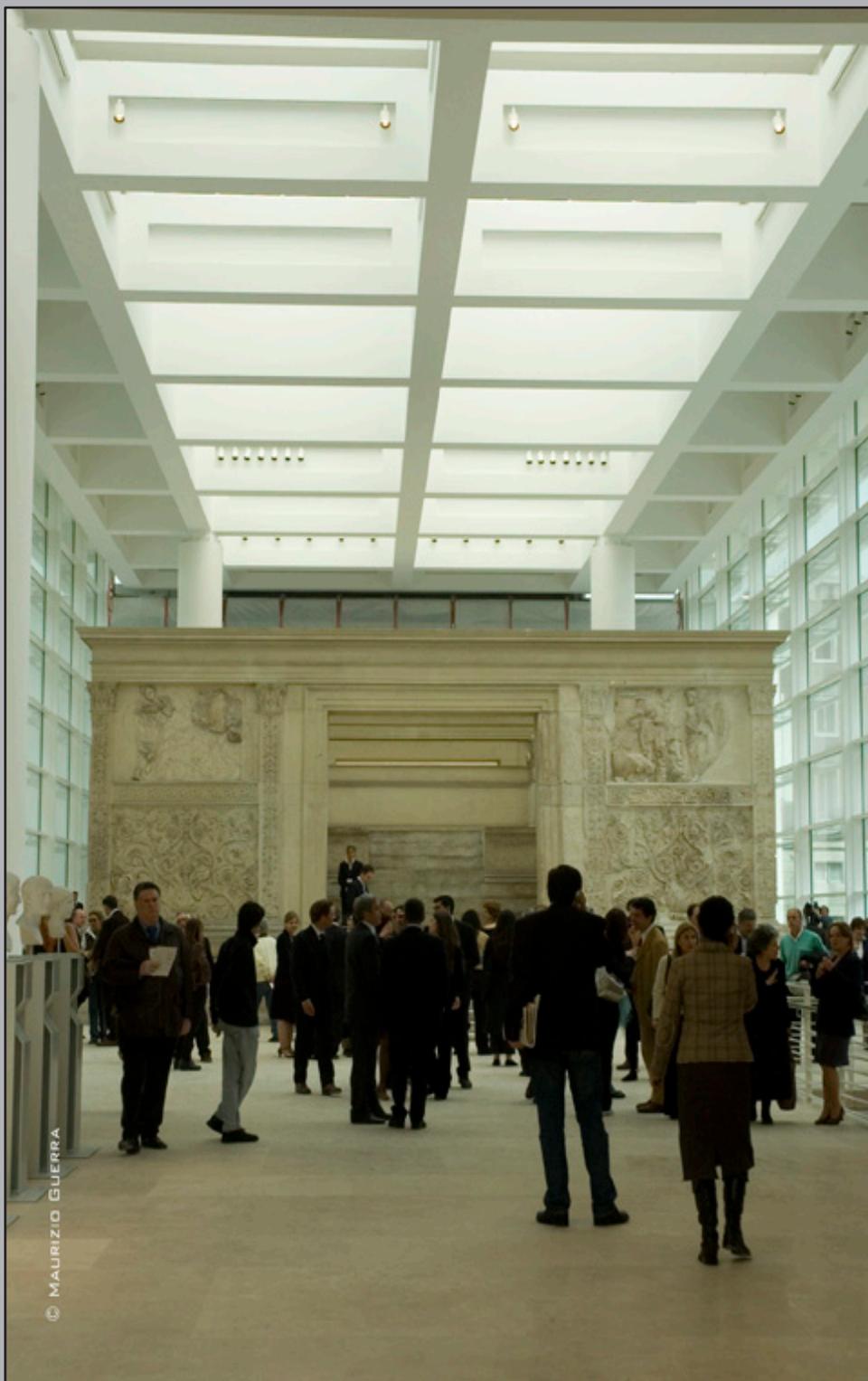




© MAURIZIO GUERRA



© MAURIZIO GUERRA



© MAURIZIO GUERRA

