

Come nani sulle spalle dei giganti. Il progetto di architettura tra *mimesis* e *invento*

Giuseppe Marsala*

Università degli studi di Palermo – Dipartimento di Architettura_D'Arch

Abstract: The essay deals with the theme of mimesis and invention in architecture through the paradigm of transformation, understood as the practice of incessant references and re-elaborations. It does so starting from the theme of the transmission of knowledge in the Aristotelian key that there is always something that lies in what it becomes. The thesis is supported through references to painting, literature, linguistics and neuroscience and uses examples of the architecture of five critically analyzed and de-engineered masters.

Keywords: Transformation, Invention, Mimesis.

Nell'Ottobre del 2017 è uscito, edito da La Nave di Teseo di Milano, il volume che raccoglie l'insieme delle Lezioni che Umberto Eco tenne alla Milanese tra il 2001 e il 2015, che ha come titolo *Nani sulle spalle dei giganti*. Il titolo generale del libro è lo stesso del titolo del primo saggio che egli dispone in apertura del volume e che racchiude alcuni dei nodi centrali delle sue ricerche sulla conoscenza, sulla trasmissione del sapere e sul sempiterno rapporto tra vecchio e nuovo. Un rapporto che il semiologo e filosofo bolognese declina in varie figure, che vanno dal rapporto tra originale e copia, a quello tra gene e dna, tra plagio e citazione; per finire con il conflitto tra padri e figli e tra tradizione e innovazione. In questo saggio Eco ci ricorda il ruolo fondamentale che ha l'imitazione nello sviluppo della specie umana assegnando ad essa una sorta di invenzione inconsapevole che l'uomo ha introdotto per garantire la continuità della sua stessa specie e a cui Eco attribuisce la nascita della cultura.



Fig.1. Umberto Eco nella sua biblioteca.



Fig.2. Umberto Eco, *Sulle spalle dei giganti*, La nave di Teseo, 2017.

Lo fa appoggiandosi agli studi delle neuroscienze relative ai comportamenti dei bambini nei primi anni di vita; quelli in cui essi, si mettono in piedi, o iniziano a camminare per imitazione degli adulti; oppure, sempre per imitazione, cominciano a sviluppare il linguaggio parlato. La conferma alle proposizioni di Eco la forniscono sempre le neuroscienze, attraverso la scoperta dei cosiddetti neuroni Mirror, i neuroni specchio, quelli cioè che si trovano nella corteccia parietale inferiore, e che, attivati dall'esecutore durante una azione, si attivano anche nell'osservatore nella medesima azione. Quelli che consentono, ad esempio, ad una persona cieca di attivare l'atto del bere solo sentendo il rumore dell'acqua cadere in un bicchiere.

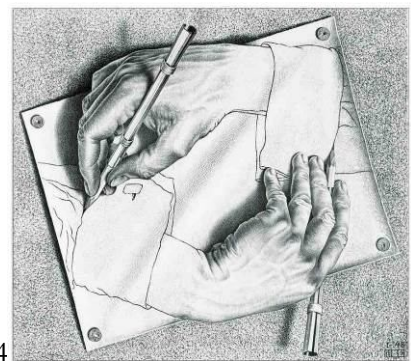
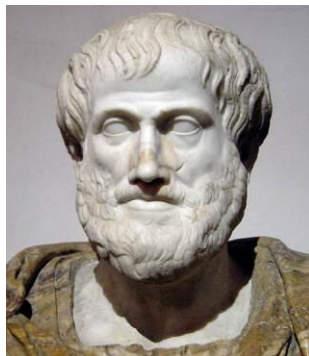


Fig.3. Neuroni "Mirror".

Fig.4. Busto di Aristotele di Lisippo (copia di età romana)

Fig.5. M.C.Escher, Drawing hands

L'uso frequente di fertili ossimori, nella retorica di Eco, ci consegna anche stavolta una chiave interpretativa paradossale in cui l'uomo, appunto, "inventa" l'imitazione come dispositivo per conoscere per poi dimenticare; per stare sulle spalle dei giganti senza tuttavia rinunciare a camminare sulle proprie gambe. Come a dirci che un medesimo atto può contenere in sé, contemporaneamente, il già visto - necessario e ineludibile in ogni processo di trasformazione - e la responsabilità individuale di ciascun individuo di disegnare il proprio futuro. In architettura, verbi come copiare, imitare, tradurre e interpretare appartengono ad una tradizione e alle sue prassi che vedono nella trasformazione dell'esistente uno dei suoi epistemi principali. Ed è proprio il paradigma della trasformazione la chiave che persegue Aristotele nel suo Libro 1° del trattato sulla Fisica quando ci dice che *"sempre infatti vi è qualcosa che soggiace, da cui si genera ciò che diviene"*. Un'idea processuale dell'invenzione che sgombera il campo da una concezione idealistica che affida all'artista il ruolo di creatore di qualcosa di nuovo, di unico, di originale in quanto frutto di una ispirazione interiore. A questa idea "romantica" - cascame che ancora oggi attraversa molti luoghi comuni sull'arte - possiamo dunque preferire una idea processuale che ci fa guardare alla creatività come ad un flusso di informazioni note che il nostro pensiero manipola e trasforma, in ragione di una combinazione molteplice di ragioni o spinte, sino a generare un atto inedito. Un altro importante contributo, a suffragio di questa tesi, ce la forniscono la linguistica e lo studio sulla etimologia delle parole.

La parola evento, ad esempio, viene dal latino *ex-vento* (venire da fuori). Nel linguaggio comune, evento è qualcosa che irrompe in una condizione strutturata, destrutturandola: un evento sismico, un evento luttuoso; oppure, sempre nel linguaggio comune, attribuiamo al significato di evento un fatto che si configura come unico, memorabile, eccezionale. Eppure, nei processi creativi ed ideativi esso allude ad un atto che guarda alla imitazione come ad un processo non interiorizzato ma descrivibile

come atto estraneo al processo generativo di una idea. Esso dunque, non ancorandosi allo stato precedente, e non entrando in relazione con esso, non ne genera un cambiamento. Non ne interpreta i suoi dati al fine di produrre una trasformazione. Qualunque rivoluzione scientifica o culturale, d'altra parte, per quanto casuale o serendipico possa essere il procedimento della sua scoperta, è riportata dalla struttura del nostro pensiero al raffronto con la condizione precedente. Nelle scienze, ad esempio, è stato così per la concezione copernicana rispetto alla tolemaica; nell'arte lo è stato per il Rinascimento rispetto alle età precedenti e alla eredità classica greca e romana. E anche le avanguardie figurative del '900 traggono la loro espressione da un insieme di riferimenti che tuttavia generano esiti inediti; o, come nel caso dei *ready-made* duchampiani, utilizzando come supporti fisici e concettuali opere preesistenti. Vi è sempre, dunque, nella creazione del nuovo un modo specifico ed inedito di *far nuove le cose*.



6



7



8

Figg. 6-8. Da sin. a ds. M. Duchamp L.H.O.O.Q., 1919; R. Magritte La Trahison des Images, 1928; Niccolò Copernico

Contrapposibile al concetto di *evento* vi è, viceversa, l'*in-vento* (arrivare da dentro) che, oltre a ricondurre alla parola invenzione, può essere visto come il processo di metabolizzazione che si produce nella nostra mente dei debiti culturali che informano i nostri processi creativi.

Questa dialettica si riallaccia al tema dei nani e dei giganti e sul ruolo che ha la tradizione nel traghettamento dei saperi, rimandando alla pittura, ed in particolare a due opere che devono essere state ben presenti nella mente di Umberto Eco, sebbene egli non le citi mai nel suo saggio. Una è la famigerata opera che rappresenta San Cristoforo che guarda il fiume con Gesù bambino sulle spalle. Questa icona, le cui versioni più note sono quelle di Pietro Novelli e di Bernardo Strozzi, rappresenta Cristoforo, il santo dei viaggiatori, mentre traghetta Gesù. La forza, ambigua e fertile insieme, di questa figura, nonché la sua modernità, consiste, per così dire, nella inversione della proposizione che Eco attribuisce a Prisciano nel XI secolo, prima ancora che a Bernard de Chartres sei secoli più tardi. Qui il gigante, cioè il figlio di Dio, di colui che tutto sa e che è giunto sulla terra per rivelarci la sua parola, sta sulle spalle di Cristoforo ricordandoci che la conoscenza necessita del coraggio dei nani, dei comuni mortali, di fare strada assumendosi la responsabilità di ciò. Non è Gesù che porta gli uomini in spalla, ma sono essi che affrontano l'ignoto caricandosi sulle spalle il figlio del creatore. Non vi è creazione, cioè, se i nani non si assumono l'onere di guardare il fiume (affrontare cioè l'inedito) caricandosi i giganti sulle spalle.

Un'altra straordinaria inversione del paradigma è costituita dalla legenda di Enea ed è rappresentata dalla notissima figura del fondatore di Roma che porta sulle spalle il padre Anchise, seguito nelle sue orme dal figlioletto Ascanio. La simbologia di questo trittico di personaggi, qui nella proposizione del Bernini, è molto chiara: Anchise rappresenta il passato (ancora una volta un gigante portato in spalla), Enea rappresenta il presente ed Ascanio il futuro. Anchise, portatore della storia, della tradizione; e Ascanio destinato a dare origine alla futura *Gens Julia*.

Anche in questo esempio la figura centrale assume una modernità straordinaria: Enea, come è noto, non vedrà mai Roma nella sua forma compiuta, eppure egli ne è il fondatore. Il progettista, potremmo dire, la cui cassetta degli attrezzi è tenuta in mano da chi lo precede (Anchise porta con sé un'urna contenente le ossa degli avi) e da chi gli seguirà (Ascanio tiene in mano la lanterna del sacro fuoco vestale). La modernità di Enea sta nel farsi carico della storia e del futuro allo stesso tempo. Nel non rifugiarsi in ciò che conosce già ma, anch'egli nomade e viaggiatore, nel mettersi in cammino sapendo che altri seguiranno.

In questa iconografia sembra davvero difficile individuare con esattezza chi sono i nani e chi sono i giganti; chi sta sopra chi. In questa saldatura tra le generazioni, unite nello scopo di lasciare Troia e dare vita al progetto di una nuova città sta la metafora che forse oggi può servirci di più per leggere i rapporti tra ciò che soggiace e ciò che diviene. Può aiutarci a capire cosa può voler dire imitare, o come possiamo intendere la *mimesis* nel nostro tempo. E può aiutarci a ricordare che concetti come tradizione, traduzione e tradimento, siano derivazione della stessa matrice etimologica (*tradeo*).



9



10

Figg. 9-10. Da sin. a ds: B. Strozzi, *San Cristoforo*, XVII sec.; G. Bernini, *Enea/Anchise/Ascanio*, XVII sec.

Non sappiamo come Ascanio abbia tradotto i principi del nonno e se, nel seguire le orme di Enea, abbia tradito o no i progetti del padre. Ma possiamo ipotizzare che solo la saldatura delle tre storie, con tutte le trasformazioni, modifiche, evoluzioni che ci stanno in mezzo, ha prodotto la nascita di Roma. La saldatura delle storie, dunque, intesa come unico processo di modificazione, passando persino dalla dialettica oppositiva delle antitesi, può metterci al riparo, nei procedimenti creativi, da una parte, dalla illusione caricaturale di inventare da soli il futuro; e dall'altra al ricorso del passato come mimesi rassicurante che ci impedisce di metterci in viaggio veramente.

Può aiutarci a mitigare il trionfo di quella che Bauman chiama Retrotopia per indicare la indole prevalente del nostro tempo. La tendenza, cioè, della nostra epoca piena di incertezze, a smettere di immaginare il futuro e a coltivare il passato come unica fonte rassicurante.

Dice Bauman: *“abbiamo invertito la rotta e navighiamo a ritroso. Il futuro è finito alla gogna e il passato è stato spostato tra i crediti, rivalutato, a torto o a ragione, come spazio in cui le speranze non sono ancora screditate.”*

L'idea della storia come processo, come insieme di storie che si saldano, ci aiuta anche a farci leggere insieme Lo Sposalizio della vergine di Raffaello e il tempio di San Pietro in Montorio di Bramante, la pittura di Teo Van Doesburg e il progetto della casa in mattoni di Mies van De Rohe; o ancora la sedia Rood Blauwe di Rietveld e i quadri di Piet Mondrian. Non importa tanto cosa viene prima e cosa dopo. Giganti che a loro volta, hanno copiato da altri giganti scrivendo pagine nuove ed inedite, eppure geneticamente rimandabili ad altro, proprio come lo fu il rinascimento rispetto alla antichità classica.

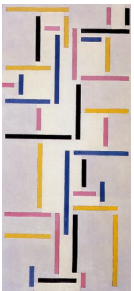


11

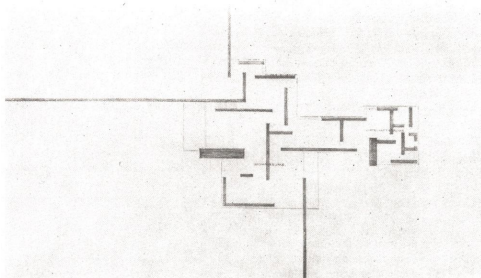


12

Figg. 11-12. Da sin. a ds: R. Sanzio, *Sposalizio della vergine*, 1504; D. Bramante, *Tempietto di San Pietro in Montorio*, 1502.



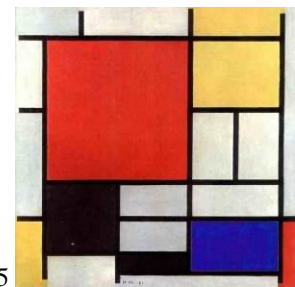
13



14



15



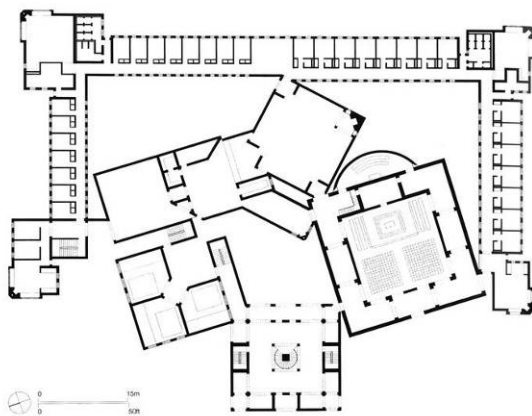
16

Figg. 13-16. Da sin. a ds: T. van Doesburg, *Rhythm of a Russian Dance*, 1918; L. M. van der Rohe, *progetto per una casa in mattoni*, 1923; G.T. Rietveld, *Sedia rosso/blu*, 1917; P. Mondrian, *Composition with Large Red Plane, Yellow, Black, Grey and Blue*, 1921.

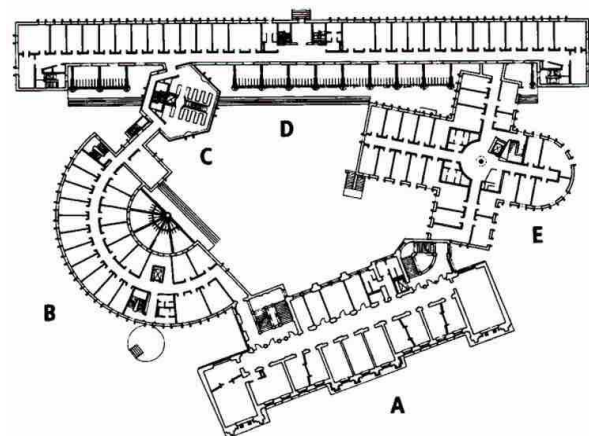
Voglio riferire ora queste mie riflessioni ad alcuni maestri dell'architettura i cui debiti con la storia sono intrisi di invenzione e di futuro.

Sappiamo bene quanto Louis Kahn guardasse all'imponenza dell'architettura romana e alla sua ricorrenza ad articolare ordine minuto ed ordine gigante. Eppure, anche nei riferimenti più espliciti a quella architettura, tra copiare, imitare, tradurre ed interpretare, il verbo più adatto a descriverne i dispositivi compositivi resta il verbo in-ventare, nella accezione che se ne dava all'inizio.

Ciò può dirsi, ad esempio per il progetto del Convento delle suore domenicane a Media (Philadelphia), o per il priorato di S. Andrea a Valyermo, in cui il principio di concatenazione tipologica che rende l'insieme dei corpi di fabbrica (ciascuno ben identificabile per sé) un unico edificio è stato più volte paragonato ai principi che governano la pianta della Villa Adriana a Tivoli. Così come lo stesso principio ispira la pianta del Sanatorio di Paimio di Alvar Aalto. Ad entrambi gli esempi ha certamente guardato James Stirling nel disegnare il Centro di Scienze sociali di Berlino. Ma anche in questo caso l'invenzione, costituita dalla deformazione in altezza delle volumetrie "classiche" a cui esso fa riferimento, producono un ironico gioco di rimandi ed un dialogo con le opere precedenti ma con conseguenze ed effetti spaziali del tutto differenti.

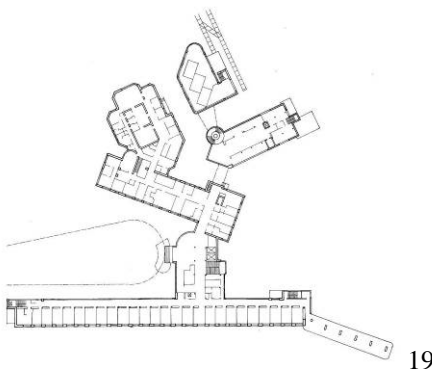


17

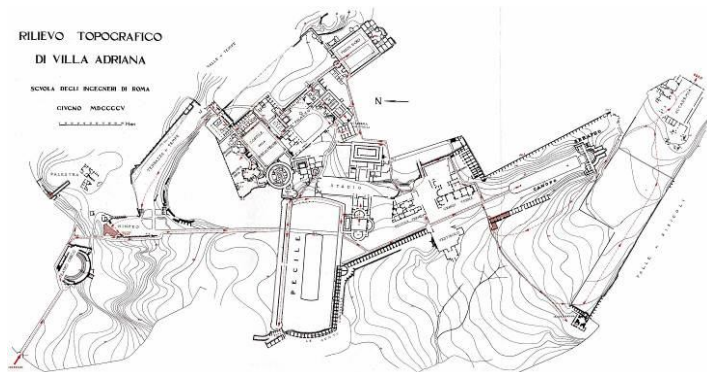


18

Figg. 17-18. Da sin. a ds. L.I.Kahn, *The Dominican Motherhouse*, 1965, Media, pianta; J.Stirling, *Wissenschaftszentrum*, 1979, Berlino, pianta.



19

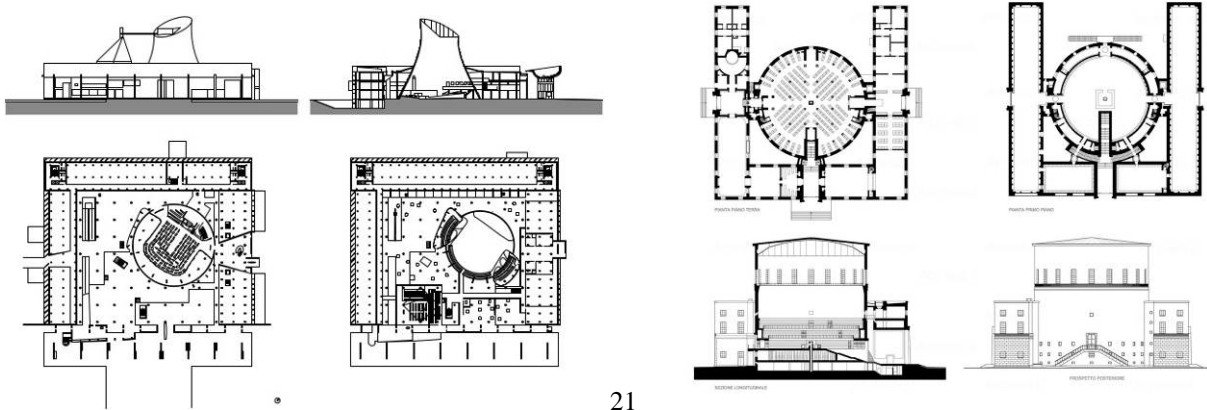


20

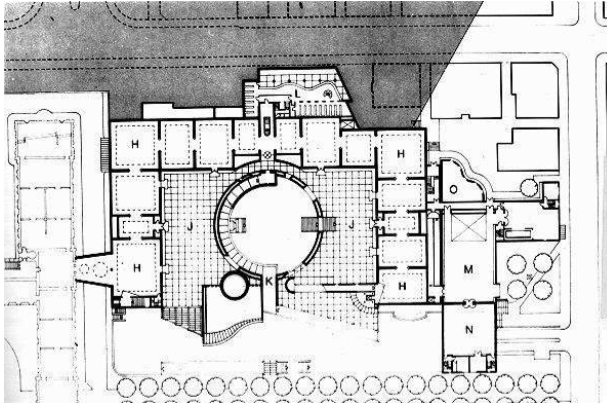
Figg. 19-20. Da sin a ds. A. Aalto, *Sanatorio di Paimio*, 1929, Paimio; pianta; *Villa Adriana, II sec. D.c.*, Tivoli, pianta.

La stessa chiave interpretativa può applicarsi a quattro opere di quattro maestri che già Carlos Martí Aris ha utilizzato per una comparazione analitica e che certamente conviene osservare criticamente al di fuori di una lettura diacronica. Non si vuole qui, infatti, riferirsi ad una catena lineare che risalendo nel tempo ci restituisca (illusoriamente) una sorta di genesi di “chi ha copiato da chi”. Ci interessa piuttosto dimostrare come i processi della conoscenza e dell’invenzione in architettura, lungi dal proporsi come fatto imitativo, si fondino tuttavia su un bagaglio di indizi, antefatti, strutture archetipiche che noi elaboriamo continuamente, anche nei casi in cui il linguaggio architettonico, in alcune opere, sembri apparire distante se non antitetico. Le opere sono l’Altes Museum di Schinkel, la Staatsgalerie di Stoccarda di Stirling, la Biblioteca Municipale di Stoccolma di Asplund e il Parlamento di Chandigarh. Si tratta di quattro edifici a pianta quadrangolare in cui è inscritta una figura cilindrica. Aris, riprendendo le riflessioni di Juan Antonio Cortés, descrive la Galerie di Stirling come il risultato di una serie di trasformazioni operate su una struttura formale preesistente fornita da esempi anteriori, in cui la sottrazione, lo spostamento e lo sparpagliamento di alcuni degli elementi della struttura formale di riferimento generano un nuovo edificio dal carattere molto diverso: aperto, attraversabile, “senza facciata”. Come per effetto della “apertura del vaso di Pandora e dello spargimento di tutti gli oggetti che esso conteneva” (10). Laddove nell’edificio di Asplund un braccio della pianta viene sottratto, mostrando a vista il grande volume cilindrico incastonato nella C quadrangolare (che nell’Altes, viceversa, resta intercluso nella scatola muraria), nel Parlamento di Chandigarh, Le Corbusier porta in avanti il portico (che Schinkel tiene incassato) e soprattutto libera il volume cilindrico dal perimetro della scatola quadrangolare. Scrive Aris: “La trama di connessioni che siamo venuti stabilendo tra gli esempi presi in considerazione, permette di concepire la struttura formale della quale tutti partecipano, come un campo operativo in continua trasformazione. Così ogni edificio ci parla non solo di se, ma di tutti gli altri di cui rappresenta una trasformazione, e ci aiuta a coglierne gli aspetti che, quelli mostrati isolatamente, non sono in grado di mostrarci”.

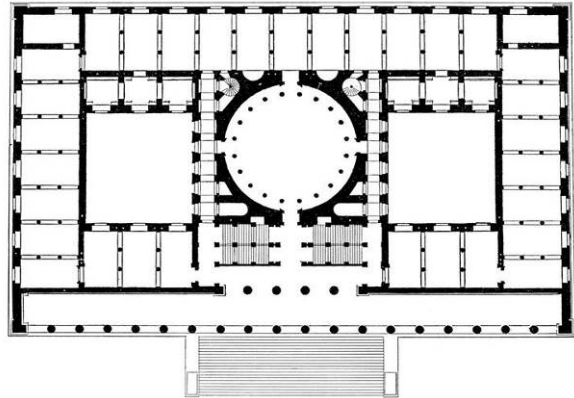
7



Figg. 21-22. Da sin. a ds. Le Corbusier, Parlamento di Chandigarh, 1951, Chandigarh; E.G.Asplund, Biblioteca di Stoccolma, 1918, Stoccolma.



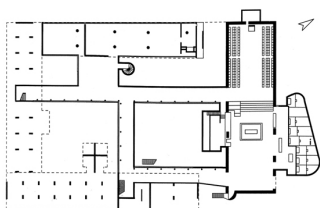
23



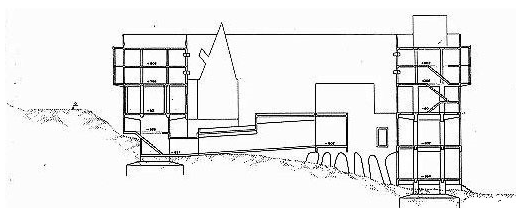
24

Figg. 23-24. Da sin. a ds. J.Stirling, *Neue Staatsgalerie*, 1970, Stoccarda; K.F.Schinkel, *Altes Museum*, 1823, Berlino.

Un altro caso che riguarda la figura di Le Corbusier è quello del progetto del convento de la Tourette. Sappiamo dai taccuini di viaggio del maestro svizzero quanto egli fosse attratto dalle grandi certose e quanto si fosse soffermato a studiare e disegnare la Certosa di Ema. Anche nel caso del progetto di Eveux – sur Arbresle, la relazione con Ema è stata più volte indagata dalla critica architettonica. L'accostamento tra il progenitore italiano e il convento francese, tuttavia, trova non solo nella pianta i suoi gradi di evidente interesse quanto, anche, nella dimensione topografica che i due progetti contengono. Laddove entrambi, infatti, misurano con la loro massa l'andamento in pendenza del suolo, lo stratagemma corbusiano consiste nel sollevare l'edificio da terra e permettere al suolo di entrare all'interno della corte, trasformando una straordinaria architettura anche in un poderoso dispositivo di paesaggio. L'invento corbusiano, dunque, al di là delle similitudini più apparenti, date dalla pianta quadrangolare a corte che caratterizza entrambi gli edifici, trova nella sezione la sua modernità.



24

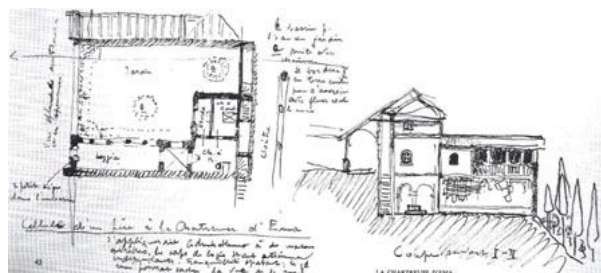


25



26

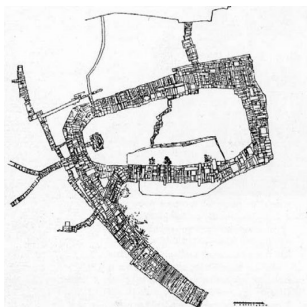
Figg. 24-26. Da sin. a ds. Le Corbusier, *Convento della Tourette*, 1956, Eveux, pianta e sezione e vista del portico



27

Fig.27. Le Corbusier, schizzo della Certosa della Val d'Ema, che oggi risulta disperso, riprodotto in " Petit, J., *Le Corbusier lui meme*", Geneve, 1975

Voglio concludere, infine, con un omaggio a Dimitris Pikionis e alla sua celebre opera di sistemazione di suolo del percorso di accesso dell'Acropoli di Atene. Anche in questo progetto vi è un uso, noto e consolidato nella storia, di un materiale da costruzione come la pietra. Ma anche nel progetto del maestro greco il disegno della disposizione delle pietre non ci rimanda certo ai tanti pavimenti in basole di pietra di cui è lastricata la storia dell'architettura, quanto, piuttosto alle ricerche più interessanti della pittura astratta, da Teo Van Doesburg a Paul Klee; o ancora ad alcune opere di land art, prima fra tutte il Cretto di Gibellina di Alberto Burri, opera che certamente Pikionis non ha mai conosciuto. Questi rimandi cronologicamente impossibili ma tuttavia generatori di significato nel nostro modo di tradurre l'architettura ci ricordano che, così come il paesaggio esiste in chi lo *vede*, anche queste associazioni libere, appartengono dunque alla nostra capacità di *vedere*, prima ancora che di copiare o tradurre una data esperienza architettonica. José Saramago, lo scrittore che forse più di altri ha dedicato la sua ricerca letteraria al tema del vedere, nel suo romanzo *Cecità* ci parla della necessità per l'uomo di cercare oltre il visibile e dell'esercizio alla curiosità costante verso le cose. *“Bisogna vedere quel che non si è visto, vedere in primavera ciò che si è visto in estate, vedere di giorno ciò che si è visto di notte, con il sole dove la prima volta pioveva, la pietra che ha cambiato posto”*. Quella del vedere, ci ricorda dunque Saramago, e la condizione ineludibile per l'inizio di qualunque storia.



28

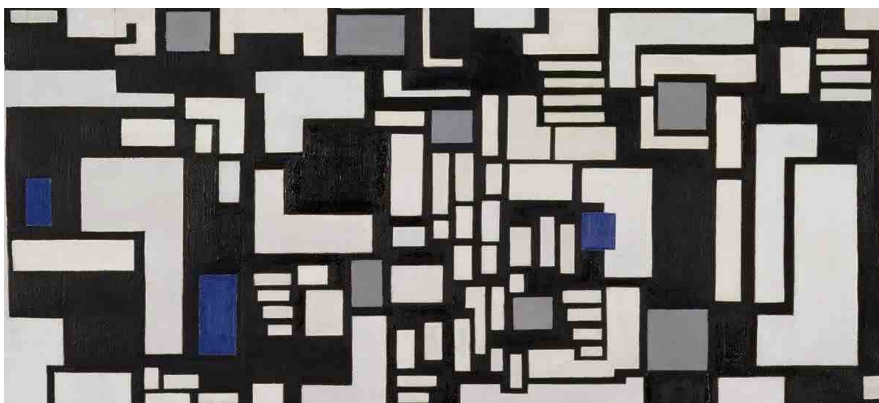


29



29

Figg.28-30. Da sin a ds. D.Pikionis, progetto per i sentieri di fronte l'Acropoli di Atene, 1954, Atene, planimetria e vista; A.Burri, Cretto di Gibellina, 1984; Gibellina, vista.



30



31

Figg.30-31. T. van Doesburg, *Composition IX, opus 18*, 1918; P.Klee, *Highway and byways*, 1929.

[...] Ma come stabilire il momento esatto in cui comincia una storia? Tutto è sempre cominciato già da prima, la prima riga della prima pagina d'ogni romanzo rimanda a qualcosa che è già successo fuori dal libro. Oppure la vera storia è quella che comincia dieci o cento pagine più avanti e tutto ciò che precede è solo un prologo. Le vite degli individui della specie umana formano un intreccio continuo, in cui ogni tentativo di separare un pezzo di vissuto che abbia un senso separatamente dal resto - per esempio, l'incontro di due persone che diventerà decisivo per entrambi - deve tener conto che ciascuno dei due porta con sé un tessuto di ambienti fatti altre persone, e che dall'incontro deriveranno a loro volta altre storie che si separeranno dalla loro storia comune.

Come ci ricorda Calvino, dunque, è impossibile definire con esattezza *dove cominci una storia*. Essa è sempre il frutto di altre storie scritte da altri prima di noi. Essa è l'esito inedito e inaspettato di qualcosa che abbiamo la sensazione di conoscere già. Che abbiamo rimesso al mondo, ma per la prima volta. Come l'Angelus Novus di Klee nella lettura che ne fa Walter Benjamin: L'Angelo della Storia, viso rivolto al passato, occhi spalancati, bocca aperta, ali distese proiettate verso il futuro che non conosce ancora e a cui non può che dare le spalle.



Fig.32. P.Klee, *Angelus Novus*, 1920.

Riferimenti bibliografici

- Aristotele. *Fisica*, libro I.
 Bauman, Z. 2017. *Retrotopia*, Bari-Roma: Laterza editori.
 Benjamin, W. 1962. *Angelus Novus*. Torino: Einaudi.
 Calvino, I. 1979. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino: Einaudi.
 Cortés, J.A. 1985. *La Caja de Pandora*, in *Arquitectura* n. 54, Madrid.
 Eco, U. 2017. *Nani sulle spalle dei giganti*, Milano: La nave di Teseo.
 Jeaneau, E. 1967. *Nani gigantum humeris insidentes*. Saggio di interpretazione di B. de Chartres, in *Viarum*, vol. V.
 Lima, V. 2015. *I profughi di ieri e di oggi: sulle orme di Enea, da hostis a fondatore di Roma*, in *Dialoghi Mediterranei* n. 15, www.istitutoeuroarabo.it.
 Martì Aris, C. 1994. *Le variazioni dell'identità*, Torino: CittàStudi.
 Saramago, J. 1995. *Cecità*, Milano: Feltrinelli.

*Giuseppe Marsala è docente di Progettazione Architettonica e Urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Palermo. E' stato animatore del movimento I Cantieri che vogliamo, Direttore Artistico dei Cantieri Culturali sino al 2015 e coordinatore scientifico di ZisaLab.
giuseppe.marsala@unipa.it