

# Op.cit.

selezione della critica d'arte contemporanea

---

Spazio liturgico e spazio sacro - Tettonica tropicalista. João Artacho Jurado e le *variazioni massimaliste* dell'Unité d'Habitation - La mostra *The Modern Movement in Italy* al MoMA di New York, 1954 - Design sociale: definizione e applicazione di un progetto di comunità al rione Sanità di Napoli - Libri, riviste e mostre

---

Grafica Elettronica

---

# Libri, riviste e mostre

---

A. TORRICELLI, *Il momento presente del passato. Scritti e progetti di architettura*, FrancoAngeli, Milano 2022.

Le opere raccontano il proprio tempo, ma non lo raccontano in modo esauriente: vi è un vuoto, uno scarto. L'irriducibilità tra il senso del tempo e la storia rende futile l'illustrazione, in quanto presupposto dell'ambientamento. Mentre l'invenzione consiste nell'appropriarsi delle concatenazioni storiche: le forme del passato, assimilabili a rovine, solo così possono appartenere alla storia; ma, allo stesso tempo, attraverso il montaggio – la riscrittura di una storia sincopata – vengono disvelate nella loro individualità di personaggi. Portarle in scena, nella loro autenticità: questo è – anche in quanto procedimento, anche in senso tecnico – ciò che le può far diventare materiali del progetto.

È muovendosi su questa trama concettuale che Angelo Torricelli ha costruito gran parte della sua

vita di architetto e di professore di progettazione architettonica. E ancora muovendosi su questa trama sembra aver costruito questo volume, che acquista anche il senso di un'autobiografia scientifica. Il tema dominante è quello del rapporto tra antico e nuovo in architettura, trattato dal punto di vista di un progettista – anticipa nella *Premessa*, per poi aggiungere: l'attrazione e la confidenza nei confronti dell'antico hanno costituito, nel mio lavoro, non tanto un motivo di erudizione, quanto invece una continua scoperta del potenziale di novità racchiuso nelle vestigia del passato. In questo caso, i suoi scritti, i suoi disegni, i suoi progetti, le sue opere, come "forme del passato", sono i materiali di un nuovo progetto, che stavolta prende la forma di un libro e che "mette in scena" alcune speciali "rovine" – i frammenti di cui è fatta la sua opera di architetto – attraverso la tecnica del *montaggio*. Nell'interesse per questa tecnica e nell'idea di una "storia sincopata" sembrano echeggiare le tesi di filosofia della storia di

Benjamin: “la storia è oggetto di una costruzione il cui luogo non è il tempo omogeneo e vuoto, ma quello pieno d’attualità” [W. BENJAMIN, *Tesi di filosofia della storia*, in Id. *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1991].

Del singolare rapporto di Torricelli con il “tempo” scrive bene nella sua prefazione Giuseppe Di Benedetto. La dimensione di attualità, nel suo caso, non ha nulla a che vedere con la contingenza ma è il *tempo presente* dell’autore, è la *sua* attualità. E nella *attuale* messa in scena della propria opera Torricelli usa la tecnica del montaggio per “costruire” i personaggi, e fa attenzione al loro ordine di apparizione.

L’apertura è affidata ai “Saggi”: 9 scritti (il primo è del 1990, il più recente del 2016) di differente estensione e carattere – in cui ricorrono i termini antico, conservazione, archeologia, progetto, memoria, città – sono presentati nella loro versione originale, senza alterazioni. Ma gli scritti sono situati uno di seguito all’altro e non in ordine cronologico. E, in più, come a testimoniare “tecnicamente” l’operazione di montaggio, le note (da 1 a 99) costellano senza soluzione di continuità i 9 saggi e i testi delle note sono disposti tutti in coda al *personaggio-scritto* “ri-montato” dall’autore.

Il secondo personaggio è un “Album” che raccoglie opere e disegni di Torricelli (qui le cose sono messe in ordine nel tempo, un tempo esteso, 1983-2017). Thomas Kuhn, scrivendo della “sottile struttura comunitaria della scienza”, inserisce tra gli elementi principali di quella che chiama *matrice disciplinaria*, le

“generalizzazioni simboliche”: per gli scienziati sono le lettere o le formule che consentono di “scrivere”, condividere e falsificare ipotesi e teorie. L’analogia con le scienze dure è problematica, ma, per chi lavora con il progetto di architettura – insegnando, ricercando, costruendo – le generalizzazioni simboliche potrebbero coincidere con le “forme di scrittura” del progetto. Nell’album fanno così irruzione le immagini, i modi più “disciplinari” di comunicazione e condivisione, che mostrano la loro forza, dopo pagine fittamente coperte da parole scritte.

Le immagini si susseguono, mostrando la loro controllata “varietà”, ruotando in maniera differentemente orientata intorno al trattamento dell’antico; e anche stavolta è evidente la volontà (segnalata di nuovo anche dalla discrezione delle didascalie che “nominano” i singoli progetti) di dare al loro insieme l’incedere di un unico personaggio e per di più del personaggio “centrale” del libro. Fotografie, fotomontaggi, schizzi, schemi, rilievi, piante, prospetti, sezioni legate a oggetti molto diversi (architetture costruite dall’autore e disegni di luoghi archeologici “sentiti” da Torricelli come architetture) che possono esibirsi senza parole, e che raccontano la relazione tra l’autore e la parte della sua opera che egli probabilmente considera in qualche modo *compiuta*: una costellazione di pietre di lunga durata e di visioni istantanee.

*Saggi* e poi *Album di opere e disegni* ... teoria e pratiche, il libro poteva concludersi qui. E invece Torricelli dà spazio a un altro attore.

La terza parte del volume è dedicata ai *progetti*, chiamati a dare ulteriore corpo al rapporto tra *antico e nuovo*, sfondo tematico dell'intera messa in scena: La distinzione introdotta da Torricelli tra "opere e disegni" e "progetti" è interessante, soprattutto se si tiene conto che sotto la dicitura progetti sono raccolte solo esperienze legate a concorsi di progettazione (e qui la sequenza è di nuovo in un ordine non cronologico). Per ogni concorso c'è una piccola *relazione* e alcune immagini. Ma anche qui i testi delle relazioni sono messi di seguito e trattati come un "insieme", con il proprio corpo di note unitario; e anche qui le immagini dei concorsi si susseguono senza evidenti soluzioni di continuità. Forse l'organizzazione del testo tra parti scritte e parti illustrate dipende da ragioni puramente tecnico-economiche: fatto sta che anche stavolta le differenti esperienze vengono *montate* in un unico discorso.

Ma qui, ancora più che nelle opere "commissionate", o in quelle autonomamente prodotte, come i disegni di viaggio, la centralità del *tema* "antico e nuovo" emerge nella sua dimensione aperta alla contingenza dei singoli casi e richiama l'autore alla responsabilità di una scelta esplicita, la cui chiarezza è necessaria anche per l'apertura al confronto e alla valutazione, tipica dei concorsi di progettazione. Condizioni, queste, che pesano positivamente anche sul loro valore comunicativo e sulla capacità dei loro risultati complessivi di proporsi come specifica *eredità* disciplinare, in una dimensione al tempo stesso *pubblica* e *colletti-*

*va*. Il discorso che l'autore ha sviluppato nei saggi e concretizzato nelle opere qui si fa più esplicitamente *ipotesi di ricerca*: teoria e prassi si dispongono con più evidenza in un rapporto *causale*, il che non esclude la loro reciprocità, anzi.

Forse proprio per la specifica *signatura* attribuita ai *personaggi*, la coerenza della sceneggiatura complessiva del testo appare con chiarezza e mostra la sua relazione precisa con il *contenuto*.

Torricelli muove dalla volontà di dipanare il **groviglio dei significati, dei valori e delle finalità che si sono accumulati nel termine restauro**, e va oltre. Esplicitando il suo debito con l'idea di tradizione sostenuta da Eliot, l'autore scrive: **La convinzione che il passato viene modificato dal presente rovescia il punto di vista più abituale secondo cui il presente trova la propria guida nel passato; e, allo stesso tempo, definisce la conformità tra l'antico e il nuovo come quell'inedito equilibrio che l'opera d'arte, nuova per suo inequivocabile statuto, introduce nell'ordine esistente prima della sua apparizione**. A sostegno di questa convinzione, Torricelli si dispone all'interno del *campo* della composizione architettonica e da quel punto misura, a partire dal suo specifico punto di vista, nuove distanze e nuove prossimità tra parole: storia e memoria, vero e autentico, frammento e rovina, archeologia e architettura, ambiente e contesto, conservazione e progetto. Chi legge il libro potrà cogliere le ragioni e il senso di queste diverse misurazioni e valutarne il valore. Per Torricelli, il loro insieme defini-

sce i punti di un percorso utile all'architetto per muovere **alla continua scoperta del potenziale di novità racchiuso nelle vestigia del passato.**

È questo il messaggio che attraversa in filigrana l'intera sceneggiatura del suo volume. Francesco Collotti, nella postfazione, riferendosi ai progetti pubblicati nel libro scrive, a ragione: **scorrendo questi progetti sembrerebbe qui francamente il passato un pretesto, un modo di atteggiarsi nei confronti del comporre anyway, un ineludibile passaggio per cui solo nella consapevolezza di ciò che è stato, il progetto di architettura oggi sa essere.** *Consapevolezza di ciò che è stato* ci sono luoghi dell'anima che più di altri facilitano questo compito: per Torricelli alcuni coincidono con quelli del *Voyage utile* corbusiano: Atene, villa Adriana ma poi c'è con evidenza Milano e questo dice molto sul suo smarcarsi dal mito dell'Antico per avvicinarsi all'idea di un *tempo* e quindi di un *passato* non cronologico ma "qualitativo".

In uno dei saggi Torricelli mette in esergo il Goethe del *Viaggio in Italia*: **La conoscenza della storia non mi faceva avanzare di un passo, le cose distavano appena un palmo da me; ma un muro impenetrabile mi separava da esse.** Scoprire *immer wieder* (sempre di nuovo) i metodi (o i segreti?) per far cadere quel muro o almeno per aprirvi quante più breccie possibile: è questo il compito dell'architetto alle prese con *un passato da sperimentare ancora*, secondo Torricelli.

E. DELLAPIANA, *Il design e l'invenzione del Made in Italy*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2022.

Se il design del Made in Italy è da sempre stato oggetto di letture prevalentemente agiografiche, appiattite sul ruolo dei "geni creativi" – letture che spesso non fanno altro che estendere al design il *cliché* dei grandi artisti del Rinascimento – il recente volume di Elena Dellapiana risulta di grande interesse nella misura in cui riesce a proporre un racconto decisamente nuovo, mostrando come la sua genesi e le sue vicissitudini da metà Ottocento in poi siano da ricondurre a un intreccio complesso e sempre cambiante di "attori" tra loro eterogenei: non solo progettisti, artisti, creativi e intellettuali di ogni sorta, ma anche imprese, enti pubblici, istituzioni culturali sia italiane che straniere, critici e pubblicitari, consumatori. In tal senso l'autrice fa tesoro della metodologia di analisi del "quadrifoglio" di De Fusco – condotta contemporaneamente sugli assi di progetto, produzione, comunicazione e consumo – ampliandone il più possibile il campo d'indagine. Il suo obiettivo dichiarato non è quello di proporre l'ennesima riflessione incentrata sul processo progettuale e produttivo dei protagonisti del design italiano, ma piuttosto quello di tracciare un quadro molto più approfondito sia nel senso dell'estensione temporale che in quello dell'ampiezza geografica: il quadro delle **varie immagini dell'Italia che il prodotto italiano diffonde nel mondo**, immagini non di rado esogene, la cui costruzione e as-