

Luca Morganti

DIECI PILASTRI NEL GIARDINO D'EUROPA

Stefano Boeri a San Marino

AIEP Editore, San Marino 2021

Indice

p. 9 Premessa

Capitolo 1.

- | | |
|-------|--------------------------|
| p. 15 | Introduzione |
| p. 17 | Andata: Stefano e Mauro |
| p. 19 | La città scritta |
| p. 22 | La città diffusa |
| p. 24 | Imparare dagli altri |
| p. 27 | Boeri a San Marino |
| p. 32 | San Marino e Boeri |
| p. 37 | Ritorno: Mauro e Stefano |

Capitolo 2.

- | | |
|-------|--------------------------------------|
| p. 59 | Cani e porci |
| p. 61 | Giardino d'Europa |
| p. 66 | Dieci pilastri nel giardino d'Europa |
| p. 69 | La scuola, la foresta e il bosco |
| p. 73 | L'ultimo lampo di modernità |
| p. 77 | Il postmoderno dispiegato |
| p. 81 | Come prima, più di prima |

p. 84/87 *Bibliografia/Sitografia*

Ritorno: Mauro e Stefano

Torniamo alla Maddalena con cui si è dato inizio a questo testo. I due “casi studio italiani” (Morandi/Boeri) proposti da Bêka & Lemoine, erano posti nel lungo corridoio espositivo delle Corderie dell’Arsenale. Sul catalogo della mostra lagunare si alludeva al fatto, apparentemente incredibile, che oggi «filmare l’architettura è cosa pericolosa»: un esercito di proprietari; eredi; avvocati e responsabili di pubbliche relazioni rende pressoché impossibile le letture analitiche delle architetture iconiche del nostro tempo proposte dal *testo* filmico (film, documentari, *storytelling*). Lo spettacolo dell’architettura si autorappresenta nella leziosità delle forme edulcorate dell’autopromozione narcisistica (come accade, per esempio, in un film realizzato alla “maniera” di B&L da un secondo Boeri sul *Bosco Verticale*), ma è vietato darne una visione critica che proviene da fuori. Si tratta di proprietà privata che, per quanto esondante nei confronti del contesto che spesso violenta con la sua immagine, dopo essersi guadagnata con prepotenza uno spazio di visibilità nel palcoscenico della città, non accetta alcun racconto pubblico ma solo la propria narrazione. Dentro a questo panorama la sfida per tutti i cineasti che intendono rimanere estranei alla comunicazione mediatica dell’operazione commerciale si riversa nel contenuto del loro stesso lavoro fino a toccare l’assurdo, e il rischio, di fare un film su un’architettura senza quella architettura. Cosa incidentalmente del tutto conseguente se si considera che nel rapporto con il segno architettonico l’oggetto della somiglianza del riferimento iconico è il *marketing* aziendale che trasforma l’architettura nel logo dell’impresa. Certo, non può sfuggire che il logo esiste solo nella sua manifestazione, qualcosa cioè che va visto, tuttavia in quanto logo, e non luogo, non possiede alcun interno; si mostra sì nello specchio della metropoli senza però custodire nulla e, in ogni caso, sarebbe troppo poco mostrare l’evidenza per produrre un’analisi. Il

differimento dello sguardo dei lavori di Bêka & Lemoine è geniale: reintrodurre il sensibile sulle superfici patinate e traslucide dell’architettura *mainstream* della globalizzazione della finanza, qualcosa di più del semplice uomo/utente che a volte invocano i due registi nelle interviste. Vedere, in sostanza, dove si annida l’inevitabile polvere fuori dal racconto ufficiale dove tutto risplende senza sosta a illuminare la nostra sterile esistenza. Non è un caso che il primo dei loro film tenti proprio un dialogo con una signora che fa le pulizie nella (bellissima) casa di Bordeaux costruita dal solito Koolhaas. Il punto di vista è cioè quello dell’intruso, del clandestino che si è intrufolato dalle retrovie, spesso regolarmente assunto perché apparentemente innocuo, ma vita di scarto alla quale si chiede solo la massima discrezione, come ha spiegato molto bene Saskia Sassen in molti suoi lavori parlando della nuova classe di lavoratori di basso livello che si addensa davanti all’ingresso secondario dei centri di comando delle *global cities* [Sassen 2010] – quando invece la situazione precipita, il suo epilogo è stato ultimamente raccontato in *Parassite* dal regista coreano Bong Joon-ho. Architetture pensate come un teatro di posa, sembrano suggerirci i due registi, nelle quali non è possibile vivere ma solo lavorare: il custode, il prete, la ditta di pulizie acrobatiche di tanti altri film sono quindi uno speciale fruitore che è per sua natura fuori luogo ma ormai fatalmente dentro fino ad essere più intimo dei legittimi proprietari. E non perché, come si potrebbe credere, ci sia una vita più vera di un’altra, ma perché, dentro al teatro di posa, la prima delle due vite – quella cioè della “proprietà” che spesso è impersonale e racchiusa nell’icona – è sicuramente falsa (perché appunto impersonale) e anch’essa, in ogni caso, già da sempre messa al lavoro.

Chi può assumere però questo punto di vista quando, come giusto accade nella vicenda della “Casa del Mare” alla Maddalena, gli attori abbandonano il palcoscenico? Si può a questo punto sostenere che siano tutte le singolarità non direttamente rappresentabili che eccedono la messa a valore dell’economia dell’opera e che, pur nella loro marginalità, subiscono a caduta tutti gli effetti della trasformazione globale della realtà contingente quindi, in ultimo, anche chi è posto a distanza come Mauro. L’installazione ha per tanto il suo *focus* in Morandi, l’uomo/isola, che si contrappone all’autore/opera (Boeri), un simbionte che gira in *loop* al suo fianco. Mauro ruba la scena a Stefano: è il primo ad essere il protagonista della storia, il “progettista” che cannibalizza il secondo rubandogli i materiali, oggetti che, se per l’architetto sono ormai scarti, rifiuti, nelle mani del naufrago diventano pezzi di design vivo e pronto all’uso. La realtà della Maddalena è ritrovata – è proprio il caso di dire – e successivamente ricomposta a partire dai suoi stessi resti seguendo l’oscillazione, il doppio movimento tra globale e locale, dell’interrelazione degli eventi su scala mondiale. Ciò che tuttavia costituisce l’originalità dell’installazione, si diceva all’inizio di questo testo [cfr.: “Andata: Stefano e Mauro”], è un altro *spostamento laterale* che non si riferisce al contenuto del film ma alla forma della sua presentazione. Che la presentazione sia del tutto casuale, o semplicemente dettata dall’unico spazio dato a disposizione, non importa, in gioco è piuttosto lo sguardo obliquo che irrompe da fuori denunciando il punto prospettico del soggetto padrone della visione: l’anamorfosi.

L’anamorfosi è una trasgressione, oppure più semplicemente una licenza, non necessariamente poetica, forse solo un divertimento o un gioco enigmistico, per non dire taumaturgico. L’anamorfosi, non scardinando le regole prospettiche, si presenta come loro ribaltamento: velleitariamente la sua immagine accenna ad una lacerazione del postulato ontologico della geometria proiettiva, ovvero prospettica, per il quale il soggetto da un lato è il titolare della visione, e dall’altro il mondo è una sua rappresentazione. È questo postulato in ultimo che viene posto in crisi nell’anamorfosi. Jurgis Baltrusaitis – al quale si deve sicuramente l’analisi più completa sull’anamorfosi con un lavoro capitale cui dedica una parte significativa della sua carriera di studioso [Cfr.: Mazzocut-Mis 1999] – diceva che «il procedimento (anamorfico) si afferma come curiosità tecnica, ma contiene una poetica dell’astrazione, un meccanismo potente di illusione ottica e una filosofia della realtà artificiosa» [Baltrusaitis 2004]. Si può pensare a un trucco quindi ed anche a un sotterfugio ottico in cui l’inganno occulta il reale. A proposito di una estetica anamorfica, Lacan parlava di una deposizione dello sguardo perché è sempre l’«Altro» che ci guarda – in questo caso l’opera – e non c’è possibilità di visione senza lo sguardo dell’Altro [Recalcati 2007, pp. 36-67]. L’incontro con il «Reale», che conseguentemente si avrebbe, è esplicitato nella «funzione macchia», che accadrebbe grazie a un evento casuale, una disposizione *tychica*, dice sempre Lacan, capace di superare il soggetto della rappresentazione. La macchia balza per così dire agli occhi toccando il soggetto – in particolare il suo organo percepente che non ha ancora sguardo prima di essere guardato – grazie a una fortunata disposizione di quest’ultimo. Dentro questo contesto la macchia, che per sua natura appare confusa ma che anche ci disturba, ci inquieta, produce pur sempre una fisionomia, in realtà il profilo di ciò che non è

rappresentabile: un contorno dell'invisibile. Della "cosa", cioè, non possiamo mai avere una visione diretta, dobbiamo uscire dal dominio della visione autoriale nello stesso modo in cui, di fronte a molte raffigurazioni anamorfiche, usciamo dalla stanza per collocarci nell'unico punto che, per un attimo, permette allo scarabocchio che ci tocca di rivelare la "cosa".

Ebbene, soltanto in un punto Stefano è davvero Mauro. Nell'installazione quest'ultimo non rappresenta il "reale", né tanto meno la verità del progetto, ma la "cosa" appunto, vale a dire la vita svestita, senza nessun attributo, che sola può indicare una via d'uscita verso un possibile approdo a un'altra architettura fuori dalle maglie che l'hanno costretta nell'astrazione della marca, in grado, questa sì, di «leggere lo spazio – sono le parole dello stesso Boeri – come sensore di fenomeni altrimenti invisibili, come straordinaria metafora delle nostre società» [Boeri 2004].

Rispetto a questo scenario, e a tutto quello che è avvenuto dopo nella carriera dell'architetto, un ulteriore passaggio matura nel lasso di tempo che lo distanzia dal suo "ritorno" sammarinese. È la fase in cui si assiste all'ascesa a livello internazionale che ha significato non solo una maggiore visibilità, ma anche una nuova collocazione nel panorama della disciplina. È il Boeri più pubblico e maggiormente conosciuto, quello che si trova a suo agio nelle trasmissioni televisive, civetta con le star dell'infosfera e che, soprattutto, piace agli amministratori, che trovano nella spendibilità del nome proprio dell'autore una legittimazione assente ad ogni postura politica e una esplicita possibilità di coesione sociale. È il Boeri che, trovando uno spazio di familiarità nella propria auto rappresentazione, perde progressivamente i pezzi della sua architettura nel mare della globalizzazione, confondendo la macchia con il reale.

Baltrusaitis 2004:

- Jurgis Baltrusaitis, *Anamorfosi o Thaumaturgus opticus*, Adelphi, Milano 2004.

Bêka-Lemoine 2014:

- Ila Bêka, Louise Lemoine, *La Maddalena/La Maddalena Chair*, Francia 2014, 37'.

Boeri 2004:

- Stefano Boeri, Copertina-*Editoriale* di *Domus* n. 866, gennaio 2004.

Mazzocut-Mis 1999:

- Maddalena Mazzocut-Mis, *Deformazioni fantastiche. Introduzione all'estetica di Jurgis Baltrusaitis*, Mimesis, Milano 1999.

Recalcati 2007:

- Massimo Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicanalitica*, Bruno Mondadori, Milano 2007.

Sassen 2010:

- Saskia Sassen, *La città nell'economia globale*, Il Mulino, Bologna 2010.