

La Rivista di Engramma
100-102

La Rivista di
Engramma
Raccolta

numeri 100-102
anno 2012

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **100-102** anno **2012**

100 ottobre 2012

101 novembre 2012

102 dicembre 2012

finito di stampare gennaio 2020

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2020
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-49-2
ISBN digitale 978-88-98260-50-8

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 6 | *100 ottobre 2012*
- 320 | *101 novembre 2012*
- 328 | *102 dicembre 2012*

100

ottobre **2012**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 100

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

anna banfi, elisa bastianello, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, claudia daniotti, francesca dell'aglio, simona dolari, emma filipponi, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

PENSARE PER IMMAGINI

SOMMARIO

- 5 | Editoriale: Engramma da 0 a 100 di Monica Centanni
- 9 | SARA AGNOLETTO
Hermes *versus* Fortuna. Un percorso interpretativo sul tema della fortuna nel Rinascimento
- 27 | CRISTINA BALDACCI
Tra cosmologia privata e atlante culturale: Hanne Darboven e Gerhard Richter
- 33 | ALICE BARALE
Bere alla palude: l'anima e() il viaggio
- 40 | STEFANO BARTEZZAGHI
Atlante e le Cariatidi. *Nomen, omen, omenon*
- 43 | MARCO BERTOZZI
“Un rapido schizzo in forma sferica”: Aby Warburg e lo schema del ciclo astrologico di Palazzo Schifanoia
- 51 | GIULIA BORDIGNON
“L'unità organica della *sophrosyne* e dell'estasi”. Una proposta di lettura della tavola 5 del *Bilderatlas Mnemosyne*
- 72 | MASSIMO CACCIARI
‘Zum Logos das Wort’. La parola al *logos*
- 78 | PAOLO CASTELLI
A foot's difference. Giochi da tavolo e carte del tempo nelle mnemotecniche moderne
- 91 | FRANCESCO M. CATALUCCIO
Diana e Atteone
- 99 | FERNANDA DE MAIO
Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla
- 108 | GEORGES DIDI-HUBERMAN
Mnemosyne 42
- 113 | KURT W. FORSTER
Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, and Sebald
- 121 | CLAUDIO FRANZONI
Warburg e l'arte contemporanea: alcune note
- 127 | MARTA GRAZIOLI
Il modello *Mnemosyne*: Saxl erede di Warburg

- 137 RAOUL KIRCHMAYR
L'enigma della Ninfa, da Warburg a Freud. Un'ipotesi in due sequenze
- 154 FABRIZIO LOLLINI
Pietro da Rimini, Urbisaglia, Dante, Méliès
- 164 SERGIO LOS
Architettura dell'enigma
- 172 BARNABA MAJ
Naufragio come codice iconologico. Abbozzo di una tavola à la Warburg
- 183 ANGELA MENGONI
Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter
- 195 ALESSANDRA PEDERSOLI
Riemersione, infezione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure *en grisaille* nel *Bilderatlas Mnemosyne* di Aby Warburg (tavole 37, 44, 45 e 49)
- 210 LIONELLO PUPPI
Apparizioni metagrammatiche e autobiografia per immagini. Allegorie, ammiccamenti e ritratti di spettatori nei racconti evangelici del Greco del periodo italiano
- 224 MARIE REBECCHI
Documents: un Atlante eterodosso. Il montaggio dei primi quattro numeri del 1929
- 234 BRUNO ROBERTI
A fior di schermo. Migrazioni e affioramenti della Ninfa nel cinema
- 246 DANIELA SACCO
Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiabel* di Bertolt Brecht
- 259 ANTONELLA SBRILLI
Estranei nel salotto. Sogni, rebus, collage
- 267 ALESSANDRO SCAFI
L'Atlante della memoria: sinfonia di immagini per un teatro di frammenti
- 269 SALVATORE SETTIS
Aby Warburg e il demone della forma. Antropologia, Storia, memoria
- 288 ANTONIO SOMAINI
"Un atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander
- 304 ANGELA VETTESE
Mostri e prototipi nel catalogo di Stefano Arienti
- 307 MATTEO ZADRA
Alcuni temi iconografici in *Roma città aperta* di Roberto Rossellini

FERNANDA DE MAIO

Dentro il tempo: il *Bilderatlas* di Luis Moreno Mansilla



C. Pinart, *Luis influenzato*

Observar los dibujos de los arquitectos de lo existente, mirar a su través, puede esclarecer, de algún modo, el modo de hacer arquitectura.

Luis Moreno Mansilla, *Apuntes de Viaje al interior del tiempo*



L. M. Mansilla, *Apuntes de Viaje al interior del tiempo*, 2002, pag. 22

Incomincia con tre foto di Venezia scattate da Erik Gunnar Asplund durante il suo viaggio in Italia del 1914, uno degli atlanti – in senso warburghiano – più perturbanti che un architetto del Novecento abbia prodotto. Di queste foto si potrebbe dire oggi che esse rappresentano uno stereotipo, un luogo comune. Eppure costruiscono una pagina intrigante del libro di Luis Moreno Mansilla *Apuntes de Viaje al interior del tiempo* non meno di quelle altre, sempre di Venezia, prese dai tetti di San Marco mentre sventola un tricolore sul lato destro dell'immagine. Questo "atlante" – ma Mansilla non usa mai questa parola né, tanto meno, cita mai o mostra di sapere chi sia Aby Warburg, mentre attinge a piene mani dal testo di Erwin Panofsky su Dürer nella sua versione spagnola del 1982, *Vida e Arte de Alberto Durero* – è l'esito della tesi di dottorato dell'architetto spagnolo, prematuramente scomparso lo scorso febbraio a Barcellona all'età di 52 anni. Una tesi di dottorato che comincia da lontano, quando Mansilla nel 1987 si reca a Stoccolma a ordinare l'archivio del grande maestro svedese e tra le sue mani passano non

solo il materiale fotografico e gli appunti di viaggio di Asplund, ma la ricerca diventa anche l'occasione per scoprire gli scatti del suo amico e collega e poi silenzioso antagonista Lewerentz.



C. Pinart, *Luis al piano*

Tuttavia la vera e propria archeologia della ricerca, come la chiama Mansilla, va ricercata nel suo soggiorno come pensionato dell'Accademia di Spagna a Roma per due anni, all'inizio degli anni Novanta; qui passeggia tra le rovine che prima di lui hanno visto e rilevato tanti architetti e artisti da Brunelleschi in poi. Da Roma comincia il suo personale viaggio in Italia e l'incontro con un'artista, una pittrice come lui spagnola, Carmen Pinart, con cui poi comincerà un sodalizio anche sentimentale durato fino alla fine. E proprio a Roma egli comincia a interrogarsi su questo tornare negli stessi luoghi e sugli stessi passi di Louis Kahn, Le Corbusier, John Soane, Eugène Viollet-le-Duc, Erik Gunnar Asplund, Raffaello, Michelangelo, Álvaro Siza, Alvar Aalto. Su questo patrimonio di schizzi, appunti e fotografie dei medesimi posti visti da occhi sempre nuovi e diversi, sul rapporto che una tradizione di viaggi degli architetti, non sempre codificata eppure ricchissima di materiali, instaura con la storia e con la memoria costruendo un orizzonte del tutto particolare, Mansilla sofferma il proprio sguardo, dopo averlo fissato attraverso i suoi viaggi reali su quelle stesse architetture, paesaggi e rovine d'Italia, per scoprire il proprio modo d'intendere l'architettura.

El recorrer los viajes de los arquitectos es una defensa de un modo de imaginar el proyecto de arquitectura. Es la manifestación de lo diverso y lo específico en la senda del proyectar: explorar su obra, sus escritos y sus bocetos a la luz de las necesarias elecciones que supone representar lo físico, en unos viajes en los que necesariamente los poros se abren sin limitaciones, cuando lo humano reflexiona sobre lo desconocido.

Y hacerlo también como un medio de hacer explícita la relevancia del conocimiento directo de la arquitectura; un conocimiento en el que adquiere importancia el movimiento en el espacio, pero ante todo alrededor del gran invento humano, donde el hombre encuentra su cobijo, el tiempo. Es un viaje, por tanto, al interior del tiempo, en el que revisar la instalación del hombre en la naturaleza, y aquella otra instalación que es más esencialmente humana: en la cultura, entendida ésta como aquello en lo que las leyes no están todavía predeterminadas. El sentimiento de lo humano como algo contemporáneamente igual y distinto y la comunicación que lo hace posible son el esqueleto que permite estudiar cómo los ojos de los hombres son diversos; y sus miradas, también cercanas, deben finalmente ser comunicadas, encontrar su expresión. El estudio de su modo de ver es un acercamiento a la manera de conocer y, por ello, las cuestiones quedan a veces gravitando alrededor de la mirada, pues su devenir y el del conocimiento están íntimamente entrelazados.

Andare dietro ai viaggi degli architetti è un modo per immaginare il progetto architettonico. È la manifestazione di una diversità e specificità nel percorso del progetto: esplorare il loro lavoro, i loro scritti e i loro schizzi alla luce delle scelte necessarie per rappresentare il dato fisico è compiere un viaggio in cui necessariamente i pori si aprono in modo illimitato quando si riflette su ciò che è sconosciuto. E farlo è anche un mezzo per rendere esplicita la

rilevanza della conoscenza diretta delle architetture; una conoscenza in cui diventa importante il movimento nello spazio, ma soprattutto intorno alla grande invenzione umana, dove l'uomo trova il suo rifugio, il tempo. Si tratta di un viaggio, quindi, all'interno del tempo in cui rivedere la posizione dell'uomo nella natura e quell'altra relazione con ciò che è essenzialmente umano: la cultura, intesa come ciò in cui le leggi non sono ancora predefinite. Il sentimento dell'umano come qualcosa allo stesso tempo di uguale e diverso e la comunicazione che rende possibile tutto ciò sono lo scheletro che permette di studiare come gli occhi degli uomini siano diversi, e i loro sguardi, benché vicini, debbano infine essere resi manifesti per incontrare la loro espressione. Lo studio del loro punto di vista è un approccio al modo di conoscere e, di conseguenza, le questioni che talvolta gravitano intorno agli sguardi, per il loro futuro e per quello della conoscenza, sono strettamente intrecciate.

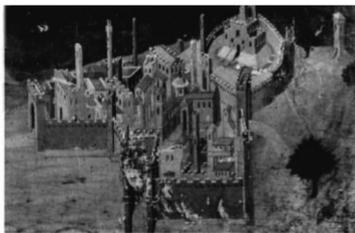
D'altra parte, da quando questo libro è stato pubblicato, circa dieci anni fa, spesso vi si allude nelle conversazioni tra architetti e storici dell'architettura per l'indubbio interesse che le argomentazioni dell'ex allievo di Rafael Moneo rivelano anche agli occhi più smaliziati degli specialisti del settore, grazie a quella particolare capacità di svelare nuove idee intorno all'architettura semplicemente nel descrivere l'intreccio di sguardi e idee intorno ad alcuni *tópoi* del panorama della cultura di tutti i tempi; non di rado il libro viene additato come uno dei pochi felici esiti tra le miriadi di tesi di dottorato in architettura e materie affini che ovunque nel mondo e in Italia in particolare vengono prodotte anno dopo anno. Se dovessi dire di un'altra tesi di dottorato in architettura comparabile, in quanto a mitizzazione, citerei quella di P. Eisenman.

Eppure pochissimi tra coloro che ne parlano l'hanno realmente letta. Non importa. Mansilla come Eisenman ha avuto l'occasione di presentare in conferenze e convegni i risultati di quel pensare per immagini che il suo esercizio allo studio e alla ricerca gli ha trasmesso. Di tutte le invenzioni storiografiche e le mitologie che il Novecento ci ha consegnato del rapporto tra architettura e arte, tra architettura e scoperta dell'antico, di tutte le controverse e puntigliose descrizioni dei viaggi degli architetti alla scoperta del proprio passato e di tutte le ricostruzioni geografiche di tali viaggi, l'atlante di Mansilla è sicuramente uno dei più fertili orizzonti a cui si possa attingere, perché in esso come nell'atlante di Warburg la chiarezza del metodo aiuta a non dire mai una parola definitiva sulle cose osservate, bensì ad aprire nuovi, perturbanti squarci sul mondo dell'arte e dell'architettura. Il senso del lavoro è ben descritto nel prologo:

Comenzaré diciendo que este conjunto de textos es como un poliedro entre las manos. Un objeto para llevar en ese peculiar bolsillo que es el cerebro, para doblegar la fragilidad de la memoria. Para encadenar, como partículas, las observaciones y hacerlas impermeables al olvido. Una suerte de Ars Memoriae medieval, donde cada idea tiene un lugar; no para ordenarlas —que son cambiantes—, sino para seguir dudando de si aquello que nos rodea es una cosa o una idea; para hacer borrosa la distinción entre lo abstracto y lo concreto.

Cominciamo col dire che questo insieme di testi è un poliedro tra le mani. Un oggetto da portare in quella particolare tasca che è il cervello, per rompere la fragilità della memoria. Per incatenare, come particelle, le osservazioni e renderle impermeabili all'oblio. Una sorta di medievale *Ars Memoriae*, dove ogni idea ha un posto, non per ordinarle — poiché sono cangianti — piuttosto per continuare a dubitare che ciò che ci circonda è una cosa o un'idea; per offuscare la distinzione tra astratto e concreto.

Concettualmente Mansilla costruisce il libro dandogli le sembianze del borgesiano *aleph* da cui tutto comincia e in cui tutto finisce in una simultaneità di visioni; concretamente il libro è un *Bilderatlas* poiché, come per Warburg, è a partire dalle tavole in cui vengono accostate immagini differenti, ora lontane ora vicine nel tempo e nello spazio, che il discorso intorno all'architettura prende forma. Non c'è una tesi o un significato precostituito che si serve delle immagini per dimostrare la propria validità; il metodo procede proprio all'opposto sia nella mente dell'autore, sia nello svolgimento concreto della ricerca, sia nell'esito finale della composizione delle tavole iconografiche del libro, le quali appaiono non commento a supporto, ma parte fondante e necessaria a concepire le idee di cui è pregno anche, ma non solo, il testo scritto. È proprio questa relazione e al tempo stesso autonomia tra apparato iconografico e saggi rende speciale il lavoro paziente, metodico e allo stesso tempo intuitivo dell'architetto madrileno.



L. M. Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 2002, p. 26

Come in un atlante warburghiano, ciascun capitolo è una storia autonoma, ma è anche parte di una costellazione più ampia di intrecci, e la storia si costruisce attingendo al patrimonio della cultura occidentale non tanto attraverso la ricerca di facili analogie tra dei dipinti di Ambrogio Lorenzetti e un disegno di Louis Kahn, ma guardando come nella trasformazione delle forme attraverso il tempo permanga una traccia – quella che Warburg definì un engramma – di una forma più antica vista, annotata, poi dimenticata e riemersa infine in forma di un nuovo progetto. In questi passaggi che somigliano a un fluire continuo e inarrestabile che procede con un ritmo incostante non si svela, per Mansilla, una verità, ma si costruiscono continue finzioni, come quella che trasforma l'invaso naturale della piazza di Siena fotografata all'alba del mercoledì santo del 1914 da Erik Gunnar Asplund nel momento in cui passa un apparente corteo funebre – in realtà si tratta dei preparativi della processione di Pasqua – in una straordinaria architettura urbana di cui si ricorda forse l'architetto svedese quando all'ingresso della cappella del Cimitero di Stoccolma, modella il suolo come un vaso in cui scorre un filo d'acqua fino all'interno della chiesa, trasformando un gesto architettonico in un fatto naturale che in sé contiene anche una sorta di dolce abbraccio per coloro che intraprendono l'inevitabile cammino verso la morte. Ma il gioco delle finzioni è un *fil rouge* che attraversa tutto il libro e serve a spiegare l'architettura come strumento di mediazione tra cultura e natura:

La escritura es una gran devoradora, una especie de Rierza centrífuga, empeñada en que las letras no se acerquen a su centro. Cuando Homero da forma escrita a los mitos que explicaban el mundo, éstos empiezan a ser puestos en duda, dando origen a la filosofía. De igual modo, cuando se aprende a representar las cosas, se empieza a dudar de la relación entre lo que las cosas son y lo que parecen. Y así, el Renacimiento, a través de la ventana de Alberti, propone que entre la naturaleza y el hombre media algo: es lo que imaginamos que lleva el nombre de cultura. Y en ese sentido, la arquitectura es un vínculo entre la naturaleza y el hombre. Y la historia de la cultura es el perfil de ese marco, de ese cristal que se interpone entre nuestra inteligencia y la materia. Pero aquí es precisamente donde empieza el problema, porque hace evidente que ya no somos uno con la naturaleza. A nadie se le ocurre mirar algo que siente como parte de sí mismo. No es otra cosa la expulsión del Paraíso, sino la conciencia de la alteridad de la naturaleza. Cuando Plinio dice: "La mente es el verdadero instrumento de la visión y la observación, y los ojos sirven como una especie de vasija que recibe y transmite la porción visible de la conciencia" (una definición que tiene mucho que ver con la ventana de Alberti), lo que más nos llama la atención es que lo que nos llega es una porción de nosotros mismos. La arquitectura, que a veces es la historia fosilizada, se finge naturaleza en sus ruinas; por eso cuando los arquitectos visitan las ruinas, dudan entre hablar de la

arquitectura o de la naturaleza, porque quizá presienten que se adelgaza el espacio entre ellas.

La scrittura è una grande divoratrice, una specie di centrifuga, impegnata a fare in modo che le lettere non si ammassino al centro. Quando Omero dà forma scritta ai miti che spiegavano il mondo, questi cominciano a essere messi in discussione, dando origine alla filosofia. Allo stesso modo, quando si impara a rappresentare le cose, si comincia a dubitare della relazione tra ciò che le cose sono e quello che sembrano. Così il Rinascimento, attraverso la finestra di Alberti, propone che tra la natura e l'uomo esista qualcos'altro: e questo è ciò a cui immaginiamo di dare il nome di cultura. In questo senso, l'architettura è il legame tra la natura e l'uomo. La storia della cultura è il profilo di questo quadro, questo cristallo che si frappone tra la nostra intelligenza e la materia. Ma è esattamente da qui che inizia il problema, perché diventa chiaro che non siamo tutt'uno con la natura. Nessuno avrebbe mai pensato di guardare qualcosa che si sente come parte di sé. La cacciata dal Paradiso non è nulla, se non la consapevolezza della diversità della natura. Quando Plinio dice: "La mente è il vero strumento di visione e di osservazione, e gli occhi servono come una specie di nave che riceve e trasmette la parte visibile della coscienza" (una definizione che ha a che fare con finestra di Alberti), ciò che più ci colpisce è che ciò che otteniamo è una parte di noi stessi. L'architettura, che a volte è storia fossilizzata, si finge natura nelle sue rovine; per questo quando gli architetti visitano le rovine, esitano tra il parlare di architettura o di natura, forse perché sentono che si assottiglia lo spazio tra di loro.

Sembra che ogni vicenda narrata rispetto alla genesi di uno schizzo, di una foto o di un progetto ruoti intorno a qualcosa sentito come fondamentale dallo stesso Mansilla: osservare e carpire l'attimo in cui avviene la trasformazione dell'elemento naturale in elemento architettonico e viceversa registrare tutti i momenti in cui l'architettura si finge natura. Ecco allora che Louis Kahn fa della cappella di Ronchamp di Le Corbusier due diversi schizzi – perché nella prima versione, per la foga di troppo disegno, per essersi lasciato prendere la mano da una sorta di maniera (verrebbe da dire), egli oscura in senso letterale l'essenza prima di quella fenditura laterale, il taglio dell'angolo tra le due pareti, così come la parete in cui il maestro svizzero ritaglia le bucatore, che convogliano e gestiscono la materia naturale, la luce, dando senso al fatto che l'architettura si costruisce come camera ottica, al di là del fatto di essere nata come spazio religioso; come se il segreto dei progetti migliori fosse quello di esercitarsi a stare in bilico su questo limite tra artificio e natura che, meglio di tutti, esprime il sentimento come atto culturale essenzialmente, univocamente umano. Limite ambiguo tra luogo esterno e spazio interno che, nella rappresentazione come nel progetto d'architettura, si esplicita attraverso la sezione, che a dire di Mansilla, in un capitolo intitolato *Aquí y allá. El invento de la sección*, fu Raffaello a scoprire tra le rovine delle antichità romane, "scrivendo in tal modo il respiro di un'epoca".

La finzione, dunque, non come difetto ma come virtù esercitata dal sapiente. È un bel capovolgimento intellettuale. È forse la migliore lezione d'architettura: l'unico sforzo a cui realmente val la pena di tendere se si decide di praticare l'architettura. Il progetto d'architettura è oltre tutto per l'architetto spagnolo una forma di comunicazione. È un altro dei temi ricorrenti del libro; per questo alcuni capitoli cominciano proprio a partire da un'osservazione sulle forme e sui significati della scrittura, o a partire da un parallelo tra le forme dei disegni e degli scatti fotografici e le forme della scrittura. Ecco alcuni incipit:

Prólogo

Comenzaré diciendo que este conjunto de textos es como un poliedro entre las manos.

CAPÍTULO III Mapas y medidas. El doble del mundo

Escribir es, de alguna forma, mentir. Ocultar, al menos. Magnificar lo pequeño, hacer minúsculo lo valioso.

CAPÍTULO V Ruinas y personajes. La segunda naturaleza

La escritura es una gran devoradora, una especie de Rierza centrifuga, empeñada en que las letras no se acerquen a su centro.

CAPÍTULO VIII El alumno distinguido de Fausto. El lenguaje mudo

"Le langage muet entre les monuments et les hommes". Cuando uno transcribe esta frase de Viollet-le-Duc, se queda con la vista fija, como hipnotizado.

Epílogo o el pájaro de cinco alas

El mismo año que Alvar Aalto viajó a España y recorrió la Tierra de Campos dibujando árboles y fragmentos de la naturaleza, Rafael Sánchez Ferlosio escribió Industrias y Andanzas de Alfanhú, unas aventuras que inventan la ciencia por la que lo inerte cobra vida. Ambos recorrieron las mismas tierras y dibujaron los mismos árboles.

Gli architetti come gli scrittori; oppure gli architetti accanto agli scrittori; può apparire strano che un libro-atlante, tutto costruito sul rapporto tra le immagini (scatti fotografici, schizzi, dipinti, disegni) di epoche e autori diversi (pittori, scultori, architetti) ritorni in modo persistente sulla parola scritta. A Mansilla come al lettore la parola scritta, il testo letterario, comunica il significato migliore e più profondo di questo oscillare da una finzione all'altra, del ruolo fondamentale che la finzione ha nella costruzione del panorama culturale. Questo in fondo a me sembra sia il nesso che lega la mitologia intorno alla scrittura come menzogna alla costruzione dell'apparato iconografico alla base della ricerca del nostro. Il paesaggio è un pensiero culturale intorno alla natura, non è la natura, in questo senso il paesaggio è architettura e comprende l'architettura, quella seconda natura di cui si parla in uno dei capitoli del libro.

Ma vi è anche un'altra via, distinta da quella che da Plinio conduce, attraverso Lorenzetti e Alberti, Bruegel e Asplund, a Le Corbusier e Kahn; una traccia che esplora l'alternativa non narrativa della visione, un percorso che non ha bisogno del confronto con la parola scritta e solo accetta il linguaggio muto delle pietre e dei mattoni e nello scatto fotografico sceglie un punto di vista molto particolare, che sembra casuale, quello del frammento; è l'inquadratura dei dettagli di Sigurd Lewerentz che ritagliano per escluderlo tutto ciò che è figurativo, per selezionare e studiare solo le rugosità delle superfici, gli effetti astratti di una porzione di paesaggio, di un muro; la ricerca del maestro svedese è tutta tesa a scoprire, nel solco di Vermeer e dei nordici, la meraviglia astratta che si cela nel mondo reale osservato in profondità; e in fondo anche la sua foto che inquadra un bambino sotto un gigantesco arco sul cui sfondo si apre una parete con una grande finestra non è altro che la metafora della meraviglia dell'uomo dinanzi al gioco delle composizioni astratte della realtà in cui viviamo ogni giorno. Ma anche nel capitolo dedicato al silenzio dell'io, è il modo con cui Mansilla si rapporta all'osservazione e al timore della perdita della memoria che in fondo si palesa la necessità di questa ricerca:

Ha amanecido un día airoso, una de esas mañanas en las que uno teme perder la memoria. Nos hemos levantado temprano para llegar con las primeras luces a la iglesia de Klippan, y sentarme un rato, a solas, en lo que Lewerentz llamaba la "ventana de la reflexión". Es un hueco que se construye en el interior del muro. Dentro de su grosor, el ladrillo va conformando con sus quiebros un austero asiento con una ventana baja, desde la que sólo podemos ver la luz sentados, reflexionando, dentro del muro. La forma de los ladrillos evoca la presencia del hombre, la cristaliza, como el jorobado de Nôtre-Dame había tomado la forma de los recovecos de la catedral. El perfil de la arquitectura y del hombre es el mismo, igual que la montaña toma la forma de quien en ella yace. Ayer desembalamos el legado de Lewerentz en el Museo de Arquitectura de Estocolmo. De pronto, surgieron envueltos en un papel, ya quebradizo por lo viejo, unos cristales de fotografías en los que aparecían unas imágenes italianas. Cuando uno es tan sólo un aficionado a la investigación, se emociona con estos pequeños descubrimientos, casi arqueológicos; agiganta lo minúsculo. Y vuelvo a mirarla aquí, en un lugar que no existe, para que nadie note la emoción. Son fotografías en las que casi nada se reconoce, pero contienen, en su forma de retratar el aire, una manera muy particular de ver la Antigüedad, y quizá la clave con la que iluminar algo más una obra tan compleja como la de Lewerentz. Unas fotografías siempre tan especiales por su punto de vista, casi enigmáticas por su encuadre. ¿O acaso alguno de nosotros hubiera dirigido su cámara, fotografiando un mosaico, hacia la constelación de teselas monocromas, evitando las figuras, desplazando del centro esas formas que para Lewerentz casi nada parecen significar, sólo unas piernas ágiles atrapadas para siempre en una superficie fragmentada pero única? Para un hombre tan poco aficionado a las palabras, cuyo lenguaje son las piedras y los ladrillos, estas fotografías son como un minúsculo hueco horadado en un gran muro, por el que acercarse y mirar su obra. Como el pequeño orificio de una cámara oscura, que deja pasar el escaso legado de Lewerentz, seco como su arquitectura. Una colección de fotografías quizá poco apasionadas, pero sin duda densas en su cuidada composición y, sobre todo, en sus enigmáticos puntos de vista. Unas fotografías en las que, como comentara Goethe en su Viaje a Italia, lo inusitado puede ser natural, cuando ha desaparecido toda nostalgia.

Un giorno è spuntato il vento, era una di quelle mattine in cui si teme di perdere la memoria. Mi sono alzato presto per arrivare alle prime luci dell'alba alla chiesa di Klippan per sedermi un poco solo, in quello spazio che Lewerentz chiamava "la finestra della riflessione". È un buco costruito all'interno del muro. All'interno del suo spessore i mattoni si conformano in una seduta austera con una finestra bassa, da cui possiamo vedere solo seduti la luce, riflettendo, da dentro al muro. La forma dei mattoni evoca la presenza dell'uomo, la cristallizza come quella del gobbo di Notre Dame nei recessi della cattedrale. Il profilo dell'architettura e dell'uomo è lo stesso, come la montagna assume la forma del luogo in cui si trova. Ieri ho aperto il lascito di Lewerentz al Museo di Architettura di Stoccolma. Improvvisamente, avvolti in una carta sono emersi, fragili e vecchi, alcuni cristalli di foto in cui apparivano immagini italiane. Quando uno è così solo appassionato alla ricerca, si emoziona con queste piccole scoperte, quasi archeologiche: ingigantisce il minuscolo. E torno a guardarle da qui, da un luogo che non esiste, in modo che nessuno si accorga dell'emozione. Sono fotografie in cui quasi nulla è riconoscibile, ma che contengono, nel modo di raffigurare l'aria, una maniera molto particolare di guardare l'antichità, e forse la chiave per illuminare

un po' di più un'opera così complessa come quella di Lewerentz. Fotografie sempre così speciali per il loro punto di vista, quasi enigmatiche per il tipo di inquadrature. Per caso qualcuno di noi ha mai diretto la propria macchina fotografica, fotografando un mosaico, verso la costellazione di piastrelle monocrome, evitando le figure, spostando il centro dell'inquadratura da tali forme che a Lewerentz sembrano dire quasi nulla, intrappolando per sempre solo delle gambe agili in una superficie frammentata, ma unica? Per un uomo così poco amante delle parole, il cui linguaggio sono le pietre e i mattoni, queste immagini sono come un piccolo foro praticato su una parete di grandi dimensioni attraverso il quale avvicinarsi e guardare il suo lavoro. Come il piccolo foro di una camera oscura, che si affaccia sul piccolo lascito di Lewerentz, asciutto come la sua architettura. Una raccolta di immagini forse poco appassionate, ma sicuramente dense nella loro attenta composizione e, soprattutto, nei loro bizzarri punti di vista. Fotografie in cui, come Goethe commentava nel suo *Viaggio in Italia*, l'insolito può essere naturale, quando sparisce tutta la nostalgia.



L. M. Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, 2002, p. 98

I cristalli di Lewerentz costruiscono nel libro di Mansilla un labirinto circolare e potenzialmente infinito insieme al breve trattato sui cristalli di Ozenfant/Jeanneret e al gran vetro di Marcel Duchamp con cui si apre il Novecento, ma nel profondo questa seconda natura impressa sulla superficie traslucida reca traccia dell'aspirazione albertiana a dipingere sul cristallo. Conosciamo tutti il percorso che l'arte del Novecento ha compiuto muovendosi tra la traiettoria di Picasso e quella di Duchamp, in architettura a lungo l'abbiamo esemplificata attraverso la dicotomia tra il Movimento Moderno e l'Altro Moderno, a Mansilla va ascritto senz'altro il merito di aver saputo intrecciare i percorsi dell'arte e quelli della architettura alla ricerca della propria sintonia con l'idea di cultura. In questo risiede il suo raffinato e moderno respiro.



Luis Moreno Mansilla

Molto altro vi è in questo *Bilderatlas* della cultura occidentale, che si chiude sulle forme geologiche e naturali di Eugène Viollet-le-Duc e Alvar Aalto, sul passaggio fondamentale dal disegno alla fotografia e viceversa con Álvaro Siza e su quel continuo tornare sui propri passi che è il procedere della cultura occidentale attraverso il tempo. Dell'atlante questa ricerca mantiene l'impostazione fino alla fine in cui l'apparato bibliografico si presenta alternato nelle pagine alle vere e proprie mappe geografiche dei viaggi di coloro che popolano lo studio e il panorama dell'architetto madrileno. Infine, al di là di ogni coincidenza sulle modalità della sua morte con quella del suo avo, non è casuale – e lo nota Rafael Moneo nel ricordo del suo allievo dalle pagine di «El País» all'indomani della sua improvvisa scomparsa – che Mansilla dedichi il libro al nonno oculista:

A mi abuelo Luis, oculista, entre cuyos aparatos ópticos crecí. Murió como a todos nos gustaría morir, de improviso, mientras dormía, la misma mañana en la que debía partir hacia Roma, y comenzar esta tesis que ahora le dedico; con migo llevé las antiguas guías originales Baedeker de Italia, de 1870, que el día anterior me había regalado.

A mio nonno Luis, oculista, tra i cui apparati ottici sono cresciuto. Morì come a tutti noi piacerebbe morire, d'improvviso, mentre dormiva, lo stesso giorno in cui dovevo partire per Roma e cominciare questa tesi che ora gli dedico; con me portai le guide originali Baedeker dell'Italia del 1870, che il giorno prima mi aveva regalato.

English abstract

It begins with three pictures of Venice taken by E. G. Asplund during his trip to Italy in 1914, one of the atlas – in the sense of Warburg *Bilderatlas* – more interesting than an architect of the twentieth century has produced. In these photos you could say today that they represent a stereotype, a cliché. Yet they build a intriguing page of the book of Luis M. Mansilla, *Apuntes de Viaje al interior del tiempo*, no less than others, always of Venice, taken from the roofs of Piazza San Marco while waving a flag on the right. This “atlas”, but Mansilla never uses this word and he never mentions or shows much less to know who Aby Warburg is – while he shows to know very well the essay of E. Panofsky on Durer in its Spanish version of 1982, *Arte y Vida de Alberto Durer* – is the outcome of the doctoral thesis of the Spanish architect, who died last February in Barcelona at the age of 52 years. A doctoral thesis which starts from a distance, when Mansilla, in 1987, went to Stockholm to study the archives of the great Swedish master and in his hands pass not only the photographic and the travel notes of Asplund but the research also becomes the opportunity to see the shots of his friend and colleague, and then silent antagonist S. Lewerentz.

However, the true archeology research, as it is called by Mansilla, is to be found in his living as a pensioner of the Academy of Spain in Rome for two years at the beginning of the nineties. Here he walks among the ruins before him have seen and noted many artists and architects from Brunelleschi onward. From Rome he begins his own journey in Italy and the encounter with an artist, a painter Spanish like him, Carmen Pinart, with whom he also begin the affair that lasted until the end. And in Rome begins to wonder about this backtracking in the same places and the same stages of L. Kahn, Le Corbusier, J. Soane, E. Viollet le Duc, E. G. Asplund, Raphael, Michelangelo, A. Siza, A. Aalto. Mansilla focuses its eyes on this wealth of sketches, notes and photographs of the same places seen by eyes always new and different. He is interested on the relationship that a tradition of traveling architects establishes with the history and memory by building a horizon of very special, after having secured his travels through the real ones of the same architecture, landscapes and ruins of Italy, to discover his and their way of thinking about architecture.

Conceptually Mansilla builds the book giving the appearance of Borgesian aleph from which everything begins and where it all ends in a simultaneity of vision; but the book is actually a *Bilderatlas* because like Warburg, it is from the tables in which different images are juxtaposed, hours now far closer in time and space, that the discourse on architecture takes shape. There isn't a thesis or a preconceived meaning that uses images to demonstrate its validity; the method proceeds very opposite in the author's mind, both in the actual carrying out of research, both in the final outcome of settlement iconographic tables of the book, which appear not to comment but the founding and support needed to conceive the ideas of which is pregnant, but are not limited to, the written text. And this relationship between autonomy and simultaneously iconographic and essays makes the job of the architect of Madrid a special patient, methodical and intuitive at the same time.

Riferimenti bibliografici

BAEDEKER 1887

K. Baedeker, *L'Italie Centrale*, Paul Ollendorff, Paris 1887

BAEDEKER 1900

K. Baedeker, *Paris et ses environs*, Karl Baedeker, Leipzig 1900

BAEDEKER 1909

K. Baedeker, *Suisse*, Paul Ollendorff, Paris 1909

EISENMAN 2009

P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Bologna 2009

MANSILLA 2002

L. M. Mansilla, *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, Barcelona 2002

OZENFANT, JEANNERET 1925

A. Ozenfant e C. E. Jeanneret, *La Peinture Moderne*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1925

PANOFSKY 1982

E. Panofsky, *Vida y Arte de Alberto Durero*, Madrid 1982



pdf pubblicato da Associazione Culturale Engramma
a cura di Centro studi classicA luav
Venezia • ottobre 2012

www.egramma.it