

IN TRE MOSSE: La piramide rovesciata di Nauman, le “gesticulating entrails” di Gehry e due ossa di Galileo (segue da Firenze Architettura 1-2008)

Giacomo Pirazzoli

2. Frank O. Gehry e le “gesticulating entrails” ovvero *como bailan los caballos andaluces* (foto a fianco)

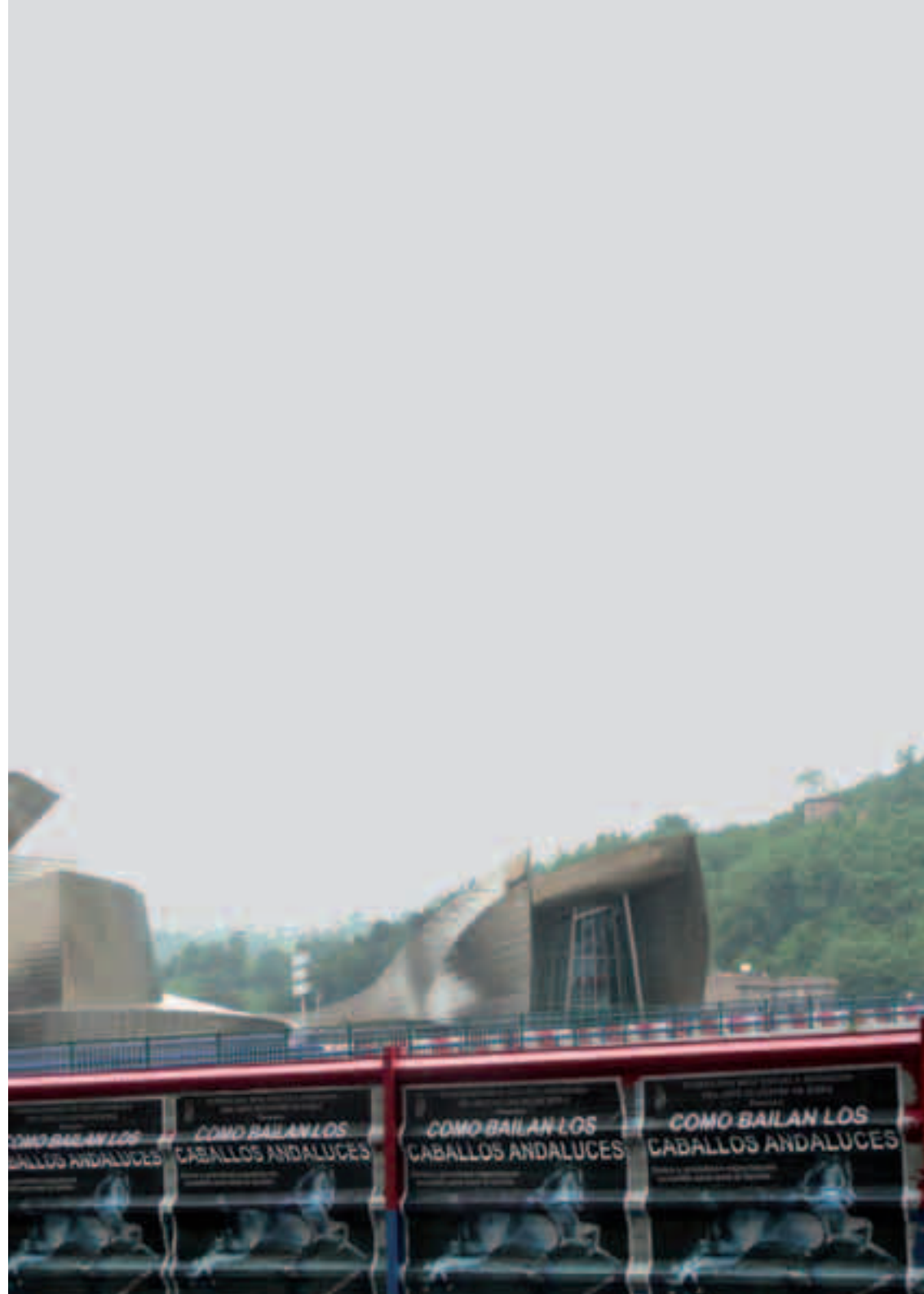
Ciò detto a proposito della *Square depression* (1977-2007) di Bruce Nauman, ecco ora un ragionamento ozioso, per analogo *stile d'analisi*, che si potrebbe condurre per caso sul molto celebrato Guggenheim Bilbao¹ che in effetti contiene e dimostra un distacco dagli aspetti tecnico-architettonici piuttosto simile a quello praticato da alcuni importanti *american artists* – dal *neo-dada* di Jasper Johns alla *pop-art* di Oldenburg² – che Gehry frequentava.³ Il film di Pollack, al di là del valore di documentario o di promo, ci consegna l'ex grande regista che, ripetendo continuamente di non saper nulla di architettura, è ripreso spessissimo mentre a sua volta filma con la telecamera il suo amico Gehry architetto; se, da una parte vien da pensare alla narrazione inconscia di un non-esperito rapporto cinema/architettura, nel merito tecnico si coglie qualcosa del modo di lavorare di Gehry, che somiglia in effetti moltissimo a quello degli *american artists* insieme ai quali si è formato: nel film egli non traccia mai un segno con la matita, mai un colpo di forbice al modello vien dato di persona, c'è sempre un assistente che tocca materialmente le cose; in effetti proprio quel gruppo di artisti di riferimento lavorano soprattutto sull'idea, e poco sulla sua materializzazione. Restando nel campo del lavoro d'artista, ciò ha una doppia valenza: da una parte significa riconoscere il peso “concettuale” dell'opera, mantenendone la necessaria astrazione, per cui non viene così tanto da toccarlo, il modello, ché in effetti non

diverrà di certo una scultura con tanto di “modellato”; d'altro canto la dimensione dei lavori di questi *american artists*,⁴ è a volte grande, ma rarissimamente comparabile con la dimensione di un edificio. Inoltre i lavori medesimi così prodotti, non hanno praticamente mai le intrinseche caratteristiche costruttive (per materiali e durevolezza) né funzionali (per modalità di fruizione) di una architettura.

Se si pensa in particolare agli artisti ai quali più degli altri Gehry è stato vicino, Oldenburg-VanBruggen, è relativamente chiaro che la natura *pop* del loro lavoro costituisce anche il punto di partenza per la ricerca di Gehry; ma la natura intrinseca degli “oggetti” che Oldenburg-VanBruggen – e Oldenburg da solo, in una prima stagione – producono non implica background tecnico-costruttivo: sono appunto “oggetti”, come martelli, pinze, viti e coltelli, che “saltano di scala” (ma non “passano di scala”, evolvendosi per ulteriori specificazioni, come invece è per le architetture), diventano enormi e si appropriano in modo geniale di spazi non prevedibili. Sono oggetti tecnicamente costruiti (quasi sempre da altri, assistenti e tecnici) in genere con modalità da scenografia, a volte con materiali più durevoli, quando devono rimanere all'aperto; ma – a differenza dell'architettura – non hanno un uso diretto, né p.e. una intermità; sono in effetti oggetti, fatti di solito per essere guardati e neanche tanto toccati;⁵ e alla fine, la differenza tra il modello e l'opera eseguita deve essere minore possibile, nel senso che conta l'immagine (dunque il “carter”), e poco rilevante è il contenuto tecnico. In tal senso il sostanziale distacco di

Gehry rispetto alle modalità costruttive,⁶ o meglio allo sviluppo graduale del progetto architettonico. Che, nei casi correnti, passando dall'1.500 all'1.1 cambia, e diviene più appropriato anche in virtù delle tecnologie, essendo questa scelta parte del lavoro del progettista; mentre il lavoro di Gehry sembra restare concentrato nella forma del “grande oggetto”, che viene governato attraverso la modellazione 3d ed i plastici “più storto lì, meno curvo là”, come il film di Pollack evidenzia. In sopralluogo con occhio smalzato il Guggenheim può in effetti perfino sembrare eseguito da una società che lavora “conto terzi” (quasi alla maniera protocollare delle Società di ingegneria italiane) cioè staccata dalla mente dell'architetto, tanti sono i particolari glissati, i gradini che finiscono a fetta di formaggio, le cimase tagliate come le cornici dei quadri del soggiorno, le parti strutturali dimensionate senza rapporto vivo con ciò che sostengono.

Per tutta una serie di *apparenze*, sembrerebbe anche legittimo pensare al Guggenheim-Bilbao come alla più nota ed evidente forma di continuazione dell'esperienza espressiva delle “gesticulating entrails” scovate da Colin Rowe nel lavoro di Le Corbusier nel convento de La Tourette.⁷ Tuttavia non sarà vano rilevare che le plastiche “viscere gesticolanti” del Maestro, individuabili nei *canons-à-lumière* che sporgono a catturare la luce dalla cappella laterale della chiesa (riletta da Rowe come “il bastione che le supporta”, le viscere medesime) del volume a *megaron* della chiesa stessa – sono meccanismi strettamente legati ad un uso (dirigere la luce in un certo modo)



e in specifica relazione con lo spazio interno della zona presbiteriale per la concelebrazione. Da un punto di vista tecnico, quella cappella laterale di La Tourette è inoltre una delle primissime applicazioni del precompresso: si scorgono gli attacchi dei cavi sul perimetro, trattati da Le Corbusier (e da Iannis Xenakis che seguì direttamente il lavoro come ingegnere) con quella modalità consumata di *non-chalance* che prese il nome di *brutalismo*.⁸ È proprio a margine della cattiva esecuzione del muro perimetrale della cappella delle "viscere gesticolanti" che si può congetturare qualcosa: se infatti è evidente che il bel profilo curvilineo previsto nei disegni (indubbiamente mutuato da un tipo di linea sinuosa che Le Corbusier era solito percorrere quotidianamente nella sua mezza giornata di attività da pittore e scultore)⁹ non viene trascritto esecutivamente se non con una linea spezzata ed esitante: tuttavia è proprio la natura *brutalista* del manufatto che assorbe espressivamente questo tipo di "errore"; che in effetti non viene percepito come tale, sia perché è dentro la scala delle cose, sia perché la tecnica costruttiva è pensata in modo consustanziale al tipo di espressione del progetto, senza soluzione di continuità. Quattro piccole riflessioni vorrei aggiungere, per individuare meglio la natura di "grande oggetto" del Guggenheim-Bilbao continuando a postulare la sua concezione come staccata dagli aspetti espressivo-realizzativi propri dell'architettura. (foto 1-9)

La prima riflessione viene dal rapporto del manufatto con una delle "opere d'arte di completamento", il divertente *10m tall dog* di Jeff Koons che sta all'ingresso, e che è ancora lavoro *pop* realizzato tecnicamente in modo assai interessante (senza essere un'architettura, ovviamente). Se, astruendo dal vero, si pensa al modello, è ragionevolmente facile vedere e controllare lì il rapporto tra il cane e l'insieme degli altri oggetti che plasticamente compongono il museo (come "viscere gesticolanti"?); si tratta in definitiva del rapporto tra oggetti della stessa specie (*pop?*), forse non c'è troppo da preoccuparsi per capire la "texture", la "grana" o l'inclinazione della luce come quando si cerca di capire il rapporto tra una scultura ed un edificio "tradizionali"; né ricorre, d'altro canto, il caso complesso della grande parete cieca della chiesa de La Tourette che del "bastione che supporta le viscere gesticolanti" custo-

disce il segreto di equilibrio.

La seconda riflessione (foto 10) è, stavolta, relativa all'interno, in particolare alle condizioni di fruizione museale di "Three Spanish Red Venuses" di Jim Dine,¹⁰ che può essere vista prevalentemente in controluce naturale (cosa piuttosto strana per un museo) ovvero dall'alto, da uno cioè dei ponti che attraversano la hall; proprio dal ponte l'opera – sovrastata da una controventatura della facciata assai generosamente dimensionata (che avrebbe potuto essere risolta in mille altri modi, fino ad annullare la presenza adottando una soluzione strutturale specifica) – di fatto non si può vedere per intero, se non accettando la presenza (tra l'opera e l'occhio) della controventatura di cui sopra.

La terza riflessione (foto 11) riguarda ancora lo spazio interno, e viene dall'interazione dei lavori di Richard Serra con lo spazio dell'ampia sala al piano terra a questi dedicata; le grandi *Torqued ellipses*, che hanno indubbiamente la forza straordinaria alla quale Serra ci ha abituati, lasciano, per quello spazio concitato – verosimilmente, nelle intenzioni, una sorta di omaggio al modo di lavorare di Serra – un po' così: la sala stessa, tutta illuminata artificialmente, sembra esprimere in effetti una sovrapposizione (di rumore?) inseguendo e facendo eco con pareti di cartongesso alle pur potenti torsioni dei ferri. Per caso, nel 1988, vidi le *Berlin Curves* nella quota giardino della Neue Nationalgalerie di Mies van Der Rohe: banalmente, lo scarto tra il nitore degli spazi miesiani (ancorché ridotti, rispetto alla dimensione della sala di Bilbao) e la forza di quel lavoro di Serra generava un interstizio, qualcosa che conservo nella memoria come la più vera – per me – materializzazione dell'*entre-deux* di cui al duo Deleuze-Guattari.

La quarta riflessione (foto 12) riguarda una *new entry* nella città di Bilbao, la Biblioteca universitaria che Rafael Moneo Vallès ha appena completato lungo il medesimo argine del fiume, vicinissima al Guggenheim; si tratta di un edificio poco appariscente, con un lavoro di ricerca tecnica sulla "parete" che si traduce in un cristallo molato miracolosamente corrispondente alla tonalità del cielo normalmente pesto di Bilbao. Vien da pensare ad una sorta di *Maison Clarté* basca, tanto per dire; non è, questa di Moneo, una mossa *popular*; pare piuttosto, un *monumento*, cioè uno di quei così che, con propria solitudine ed irripetibile specificità di

luogo, finiscono col rivoluzionare sensibilmente, giorno dopo giorno, forse con inegual clamore rispetto a quanto mediatica sorte ha riservato finora al Guggenheim di Frank Owen Gehry, la percezione di quel pezzo di Bilbao.

(segue nel prossimo numero)

1	2	3
4	5	6
7	8	9
10	11	12

Foto Giacomo Pirazzoli

¹ Vd. Guido Guerzoni, *Il Guggenheim globalizzato*, in *Sole-24h*, domenica 4 Novembre 2007; questo articolo ha il merito di affrontare in modo complesso - e senza preponderante riferimento alle questioni d'architettura, non essendo peraltro Guerzoni architetto - il grande successo del Guggenheim Bilbao.

² con tutte le riserve sulla maniera di etichettare che corrisponde (o non corrisponde) a queste due definizioni di correnti artistiche spesso più vicine di quanto non si possa ritenere.

³ Cfr., *Sketches of Frank Gehry*, regia di Sidney Pollack, U.S.A. 2005; in Italia il film è stato taroccato con il titolo *Frank Gehry creatore di sogni*.

⁴ Cfr., Barbara Rose, *Paradiso Americano - saggi sull'arte e l'anti-arte 1963-2008*, Scheiwiller, Milano 2008.

⁵ A coté, vorrei anche precisare che si tratta di oggetti espressamente concepiti per creare luoghi altri (reidentificando completamente, cioè, il luogo come era), non già per assumere senso dai luoghi stessi, come *site-specific*.

⁶ Per il Guggenheim-Bilbao, per esempio, viene spesso fatto cenno all'impiego "innovativo" dello zinco-titanio "in dialogo con la pietra"; ma in effetti nel primo caso sia il materiale che la tecnica di posa erano già ben note: la novità è stata soprattutto il riflesso mediatico, nel senso che ora tutto il mondo (dei non addetti ai lavori) sa che esiste lo zinco-titanio (e pensa che sia una soluzione innovativa), perché è stato usato in quell'edificio. Per la parete ventilata in pietra, questa è stata una tecnica molto diffusa fin dagli anni '80.

⁷ C. Rowe, *Dominican Monastery of La Tourette, Eveux-sur-Arbresle, Lyon - architect: Le Corbusier*, in "Architectural Review" n.772 - June 1961, p.401; in questo formidabile saggio Rowe pone tra l'altro le basi del successivo ed insuperato *Trasparenz* (1968, con R.Slutzki); "gesticulating entrails" è traducibile in italiano come "viscere gesticolanti". Su La Tourette mi permetto di rimandare a G.Pirazzoli, *Le Corbusier a La Tourette-qualche congettura*, Edizioni all'Insegna del Giglio, Firenze 2000.

⁸ Il convento fu realizzato dalla ditta Sud Est Travaux Construction; la vicenda costruttiva e di cantiere è opportunamente ricostruita in Ferro, Kebab, Potié, Simonnet, *Le Couvent de La Tourette*, Ed. Parenthèses, Marseille 1987.

⁹ Vd. S.Von Moos, *Le Corbusier as Painter*, in "Oppositions", n.19-20, 1980, pp.87-107.

¹⁰ A margine del lavoro di Jim Dine (il quale credo sia stato peraltro uno degli *american artists* sodali di Frank Gehry) non posso non ricordare lo straordinario film di uno fra i più "americani" dei grandi registi italiani, Elio Petri, che girò nel 1968 *Un tranquillo posto di campagna*; Petri, che indubbiamente aveva la vista lunga, chiamò proprio Jim Dine per insegnare a Franco Nero a dipingere "nel modo giusto", per questo suo film che segnò tra l'altro la fine della collaborazione con Tonino Guerra come sceneggiatore.

