

...la realtà di un'immagine interiore permette a ciascuno di vestirla come vuole, permette alla coscienza di pensarla, vederla, descriverla come vuole. Come se non avesse identità, lascia che ciascun lettore la disegni a suo piacimento in base all'amore che lo muove.

Massimo Fagioli, *Bambino donna e trasformazione dell'uomo*, L'Asino d'oro Edizioni

Il coraggio delle immagini non è altro in fondo, forse, che la sfida nel proporsi senza nessuna esperienza e fondamento una certezza di una propria immagine che potrebbe, a rischio, anche non esserci o ai limiti morire poco dopo essere nata.

Massimo Fagioli, da *Il coraggio delle immagini*, 1995



## L'ideazione tra movimento, immagine interiore e linea: storia di un percorso di formazione.

Isa Giovanna Ciampelletti

**S**ono passati più di cinquant'anni da quel lontano ottobre del 1974, quando entrai nella Facoltà d'Architettura di Valle Giulia.

Il 1974 fu un anno cruciale nella storia del nostro paese e in quella del mondo. In Europa finirono contemporaneamente gli ultimi regimi di stampo fascista: il 25 aprile in Portogallo con "la rivoluzione dei garofani", in Spagna con la malattia di Franco e il passaggio al potere come capo di stato di Juan Carlos I – che portò il Paese a una transizione pacifica verso la democrazia, ultimata alla morte del dittatore nel 1975 –, il 23 luglio con la fine della dittatura dei colonelli greci. Contemporaneamente alla caduta delle dittature in Europa, ci furono negli Stati Uniti d'America le dimissioni di Nixon, falco della lotta all'anticomunismo mondiale, per lo scandalo del Watergate.

Con la presa della città di Saigon da parte dei Viet Cong, il mondo entrò nella cosiddetta seconda distensione. In Italia invece, nonostante la vittoria del no al referendum per l'abrogazione della legge sul divorzio, l'estremismo nero e alcune forze reazionarie decisero di portare la nazione sull'orlo di un colpo di stato; ci furono la bomba di piazza della Loggia a Brescia, la strage dell'Italicus, i tentativi golpisti di Carlo Fumagalli ed il "golpe bianco" di Edgardo Sogno. Per contro, a sinistra, la deriva del movimento del Sessantotto portò alla trasformazione del gruppo delle Brigate Rosse in un'organizzazione terroristica armata. In questo clima, per me e per molti della mia generazione, orfani del sogno di un Sessantotto che non eravamo neanche riusciti a vivere, la facoltà di Architettura a Roma rappresentava una promessa di libertà, di realizzazione di una rivoluzione culturale, il riscatto da una condizione borghese per un impegno alla costruzione di un mondo diverso. Questo perché Valle Giulia era stata negli anni Sessanta e fino ai Settanta, non solo la protagonista d'importanti lotte politiche e studentesche, ma anche teatro di due schieramenti all'interno della facoltà, che portarono molti studenti di allora a scegliere di aderire a quella che era considerata una ricerca d'innovazione nell'architettura rappresentata da Quaroni, contrapposta a quella che si pensava fosse la tradizione rappresentata da Muratori. Ludovico Quaroni era stato chiamato a insegnare alla facoltà di Architettura insieme a Luigi Piccinato e a Bruno Zevi nel luglio del 1963. Tutto il movimento studentesco e Manfredo Tafuri, uno dei leader, vedevano in lui e nei suoi colleghi la possibilità di un cambiamento nell'insegnamento della disciplina. Quaroni, che era un grande sperimentatore, rispose a questa richiesta di rinnovamento con la proposizione del corso di Disegno urbano, nel quale prospettava di portare lo studio dell'architettura alla scala urbana, progettando lui stesso macrostrutture, che sono ancora oggi la cifra più felice del suo operato. Fu in questo clima di contrapposizione che in quegli anni si realizzò l'esperienza davvero unica dell'associazione per "Studi", cioè gruppi di studenti che si riunivano per amicizia o per affinità elettiva, al fine di costruirsi un'identità personale e di gruppo. Era quella che Renato Nicolini definì la *Controscuola*: luogo di formazione fuori dagli ambienti istituzionali.

Nonostante tutto questo fervore di ricerca, per me il 1974 e il 1975 a Valle Giulia furono comunque destabilizzanti e profondamente deludenti, forse perché, iscrivendomi a due corsi di composizione architettonica, avevo ritrovato ancora una volta due correnti contrapposte. Una, che prediligendo la tecnica e la ragione, rivolgeva grande attenzione alla progettazione seriale di un prototipo, impostazione appesantita ulteriormente da una ricerca progettuale riguardante solamente la funzione. L'altra che richiedeva allo studente di realizzare una progettazione creativa che, non avendo nessun supporto di conoscenza storica, di formazione e d'identità, determinava, in nome di una falsa libertà, un approccio disorganizzato e vuoto, che spesso portava coloro che vi si cimentavano alla confusione e a vivere sentimenti di malessere. Certamente il tema della creatività era importante nella formazione di ogni architetto, ma per cogliere e studiare il significato più profondo dell'atto creativo fu necessario rubare agli artisti di allora, volgendo lo sguardo alla loro attività e prassi. Bisogna ricordare che negli anni Settanta a Roma vivevano artisti come Burri, Kounellis, Mauri, De Chirico, Accardi, San Filippo, Perilli e tanti altri. Daniela Lancioni, curatrice di una mostra intitolata *Anni '70. Arte a Roma*, che si svolse a Palazzo delle Esposizioni fra il 2013 e il 2014, ha definito quel periodo il decennio «della condivisione, della libertà creativa, del dialogo e della comunicazione»<sup>1</sup>. Ed era effettivamente, per gli artisti che vivevano a Roma, un periodo fatto non solo di lotte e di proteste ma anche di genialità, di sperimentazione, di pluralità di linguaggi che convivevano nella loro diversità.



### L'ideazione tra movimento, immagine interiore e linea: storia di un percorso di formazione.

Isa Giovanna Ciampelletti

pp.1-7

### Per una nuova unità. Franco Purini

p.3

### Schizzo biografico.

pp.8-9

### Venticinque anni di Analisi Collettiva. Redazione

pp.10-11

### La fantasia di un arco invisibile.

Caterina Calzini, Flavio Vitale

pp.12-19

### Il coraggio delle immagini. Storia di una mostra e di una ricerca. Caterina Calzini

pp.20-25

### Mélange. Redazione

pp.26-27

### Massimo Fagioli. Dall'immagine in movimento allo spazio inaspettato. Anna Maria Panzera, Veronica Montanino

pp.26-33

### Pensiero e oggetto materiale: Massimo Fagioli e il progetto degli arredi. Daniele Durante

pp.34-39

### Lo spazio aperto della piazza. Alice Casciaro

pp.40-51

### Ringraziamenti. Gli autori

p.52

### Commento del Direttore. Ernesto d'Alfonso

p.52

Finalmente, sull'onda di una nuova consapevolezza, arrivò il 1976, che divenne per me un anno estremamente significativo, direi un anno dirimente tra un prima e un poi, sia nella ricerca di un'identità nell'architettura, sia nella ricerca di un'identità personale ed umana. In facoltà, m'iscrissi al Corso di Composizione Architettonica III di Luisa Anversa, iniziando così a frequentare le lezioni di Dario Passi e Giangiacomo D'Ardua. Mi ritrovai immersa in uno studio, dove il rapporto tra morfologia urbana e tipologia edilizia e lo studio della storia dell'architettura erano incentrati a definire un linguaggio architettonico, nel quale la forma diventava l'elemento centrale del progetto. Questo era inteso come strumento di conoscenza a carattere sostanzialmente analitico, in grado cioè di esprimere una specifica, anche se non unica potenzialità di trasformazione dello spazio urbano. Alla ricerca di "un maestro perduto", come dicevo scherzando allora, rimasi affascinata da Aldo Rossi, non solo come teorico della complessità e dell'individualità dei fatti urbani, che con il *locus*, la memoria, il disegno e la forma definivano il carattere storico e collettivo della città, ma anche per la sua ricerca architettonica sull'uso delle forme primarie, che faceva sì che le sue opere diventassero creazioni, racconti di ricordi, d'incontri e d'emozioni.

Io, nipote di Paola D'Ercole, che con Paolo Martellotti, Pia Pascalino, Antonio Pernici e Pucci Marinelli aveva fondato lo Studio Labirinto, iniziai a lavorare come disegnatrice in quello che era non solo uno spazio d'avanguardia nell'architettura ma anche un luogo di discussione e d'incontro con artisti quali Achille Perilli o Lucia La Tour<sup>2</sup>.

Contemporaneamente per la mia formazione personale, iniziai a partecipare ai seminari dell'Analisi collettiva di Massimo Fagioli, psichiatra che proponeva una nuova scoperta sulla realtà mentale denominata poi *Teoria della nascita*. Mi ritrovai tra le mani un libro *Istinto di morte e conoscenza*, che iniziava con i versi del *Mercante di Venezia* di Shakespeare: «Dimmi, dove nasce la fantasia nel cuore o nella testa? Come si genera, come si sviluppa? Dimmi, dimmi. Dagli occhi si genera, si nutre dal guardare e muore nella culla dove vive. Suoniamo a morto la campana della fantasia. Din don, din don»<sup>3</sup>. E ancora lo stesso libro si concludeva con un brano dei *Giganti della montagna* di Pirandello, di cui citerò alcune brevi frasi: «[...] e tutte le cose che nascono dentro sono per noi stessi uno stupore». [...] «Le figure non sono inventate da noi, sono un desiderio dei nostri stessi occhi». Ed ancora: «[...] A noi basta immaginare, e subito le immagini si fanno vive da sé. Basta che una cosa sia in noi ben viva, e si rappresenta da sé, per virtù spontanea della sua stessa vita. E' il libero avvento di ogni nascita necessaria. Al più, al più, noi agevoliamo con qualche mezzo la nascita»<sup>4</sup>.

A distanza di anni, potrei ipotizzare che leggendo questo libro rimasi impressionata dalla ricerca di Fagioli che, ispirandosi alle intuizioni degli artisti sulla realtà umana non cosciente, arrivò a scoprire che la fantasia non ha nessuna origine divina ma emerge alla nascita per poi svilupparsi nel rapporto interumano. Ci volle del tempo per comprendere la complessità della *Teoria della nascita*, a partire dal concetto di immagine interiore, ovvero di formazione alla nascita della realtà psichica, realizzazione del primo pensiero dell'uomo; immagine interiore, che nel 2006 prese il nome di "capacità d'immaginare".

Da quell'incontro con l'autore di *Istinto di morte e conoscenza* per me e per molti altri architetti, all'interno dei seminari di Analisi collettiva, iniziò un percorso che, intrecciando la propria formazione con la ricerca fagioliana, portò ad approfondire le relazioni fra l'architettura e il linguaggio poetico, a studiare l'origine delle immagini e i possibili nessi tra la fantasia e l'attività trasformativa umana. In quegli anni, all'interno dei seminari, Fagioli, oltre alla cura e alla formazione psichiatrica, svolgeva una ricerca su una nuova estetica dell'arte, per la quale l'arte era intesa come creazione d'immagine ed espressione di una fantasia interna. Sugli sviluppi di quella ricerca all'interno dell'Analisi collettiva, nel 1986, in occasione della prima ristrutturazione dei locali di via Roma Libera 23, nacque il gruppo degli architetti che prese il nome *Il Coraggio delle Immagini*. Un gruppo di architetti che, come quelli della *Controscuola* degli anni Settanta, si riuniva sulla base di affinità elettive e di amicizia, per poi sviluppare progetti e costruzioni di opere architettoniche su idee, disegni e schizzi di Fagioli.

A questo punto, vorrei fare alcune osservazioni sull'architettura in generale, consapevole dell'impossibilità di riuscire a raccontare, se non con brevi suggestioni e spunti di riflessione, l'inusuale storia di un gruppo di architetti, che ha ritrovato la propria identità eseguendo e sviluppando le immagini mentali di un altro. Fin dalle origini dell'abitare l'architettura si realizza come fondamento dell'attività umana. Il primo ad associare l'abitare all'essere è stato Martin Heidegger, ma il filosofo dell'essere per la morte, che faceva del nulla una realtà ontologica originaria, ha determinato un pensiero sul costruire astratto e violento<sup>5</sup>. Per Fagioli invece il nulla, il vuoto, è una creazione dell'uomo che raggiunge il massimo della distruttività nella pulsione di annullamento, pulsione che ha una doppia espressione, fisiologica alla nascita, patologica e distruttiva quando si esprime contro il rapporto interumano.

Il concetto di pulsione è, quindi, l'elemento centrale della *Teoria della nascita*. Alla nascita, al giungere della luce sulla retina: «E la parola pulsione indica un fenomeno assurdo e paradossale perché simultaneamente alla realizzazione dell'indifferenza nei confronti del mondo non umano, realizza la memoria sensazione del contatto della pelle del feto con il liquido amniotico che fa la sa-

pienza senza parola che è 'la certezza dell'esistenza di un altro essere umano'. Certezza che non è pensiero verbale ma che è ... essere»<sup>6</sup>.

La vita umana inizia quindi nel rapporto con la luce, e con la pulsione c'è una comparsa alla nascita di una realtà non materiale che prima non c'era, la capacità d'immaginare che è memoria-fantasia della sensazione avuta nel rapporto con il liquido amniotico. Una realtà non materiale che, senza immagini e parola, è alla base del pensiero umano.

Ma non basta la capacità d'immaginare per creare una cosa che prima non esisteva, è necessaria la fantasia. L'idea è che: «[...] il bambino che cammina e parla, fa la linea e la disegna, e poi scrive e poi trova, in sé, la percezione-fantasia che gli fa vedere nella realtà umana le realtà non percepibili»<sup>7</sup>.

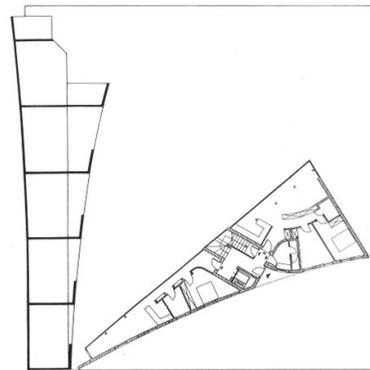
«La mente cosciente non sa che la capacità di fare la linea sta nella ricreazione del silenzio dei primi istanti di vita. La linea che ha soltanto lunghezza è pensiero senza coscienza»<sup>8</sup>. «La realtà della mente umana che è fantasia crea la linea senza larghezza, ricreando il silenzio della nascita»<sup>9</sup>.

La scoperta della linea, che in natura non esiste, come creazione della mano dell'uomo è dunque fondata sulla fantasia, è una creazione umana originale. Con questa teoria, di cui ho dato pochi accenni, Fagioli e gli architetti del *Coraggio delle immagini* hanno operato e hanno sviluppato progetti che vanno dal singolo elemento d'arredo, alla residenza, al progetto di parti di città. In quest'articolo vorrei occuparmi del tema dell'abitazione cercando di descrivere alcuni progetti ai quali sono particolarmente affezionata e che ritengo rappresentino espressivamente e poeticamente l'attuazione di un pensiero sull'architettura fortemente innovativo.

### Il Palazzetto bianco.

Un immobile che ospita due alloggi per piano e che si sviluppa per cinque piani in altezza; la pianta e la sezione hanno le stesse linee del disegno da cui hanno preso origine, dove la linea in facciata è portata al punto massimo di tensione. Soprannominato "una nave metropolitana", definito come "un progetto modellato dal vento e dall'acqua", in effetti sembra che scardini completamente la classica definizione di "palazzina romana". Se, come scriveva Paolo Portoghesi, questa è paragonabile a un sonetto – vedi gli splendidi esempi delle palazzine di Pietro Aschieri, Adalberto Libera, Ugo Luccichenti, Carlo Aymonino e di tanti altri – il *Palazzetto bianco* si può definire come uno spartito musicale, che si manifesta nella sua capacità di proporre un'ardita variazione a questo codice canonizzato. L'immobile è posto su un piccolo lotto triangolare ai piedi di una collina. Il progetto, straordinariamente, sviluppa la zona giorno completa di grandi portefinestre e di terrazze continue progressivamente aggettanti dal basso verso l'alto, mentre la zona notte, nella parete inflessa sul fronte strada, è segnata dall'apertura di piccole finestre su un muro continuo, concavo. Il progetto ha ricevuto la Medaglia d'oro alla Triennale d'Architettura di Sofia nel 2015.

Courtesy of Il coraggio delle immagini,  
L'Asino d'oro Edizioni



Palazzetto Bianco - icona de "Il coraggio delle immagini"



Ph Gian Andrea Montanino

Circa a metà degli Anni Novanta l'architetto Alessandro Cotti, un tecnico laureato della Facoltà di Architettura di Valle Giulia, scomparso purtroppo poco tempo dopo, mi chiese di partecipare ad alcune riunioni degli architetti che seguivano gli insegnamenti e le sedute di psicoterapia collettiva, e non più individuali, di Massimo Fagioli, famoso allora come psichiatra innovativo e di rottura per la sua teoria della nascita. Non ben visto dai seguaci di Sigmund Freud e di Carl Gustav Jung, egli veniva considerato come un avventuroso nemico della tradizione psicoanalitica del Novecento, il cui linguaggio e la cui pratica non sembravano a lui più in grado di adeguarsi alle nuove esigenze che erano maturate nella seconda metà del secolo. Nell'età mediatica, iniziata nel nostro paese dal "Gruppo '63" sotto il segno dell'"industria culturale", l'essere dell'individuo non era più qualcosa di proprio, di interiore e di "protetto" ma si confondeva nelle logiche di una "comunicazione mediatica" sempre più pervasiva che impattava, modificava e rendeva anonime le coscienze e le idee delle persone.

Se non sbaglio la proposta di Alessandro Cotti di incontrare gli "allievi" di Massimo Fagioli derivava da una discussione, alla quale avevo partecipato, che si era svolta all'Istituto di cultura giapponese, a via Gramsci, sul concorso internazionale per il Palazzo dei Congressi di Nara. Molti architetti, che seguivano le ricerche sperimentali di Massimo Fagioli, avevano partecipato a quella competizione. La maggior parte della discussione mi sembra riguardasse più le varie soluzioni che la relazione del loro progetto con il clima culturale nipponico e con i luoghi urbani delle città del Sol Levante. Fu comunque un interessante confronto tra i partecipanti, me compreso. Successivamente, per comprendere quel contesto ed in modo generale la situazione molto attiva del grande gruppo di persone che ruotavano attorno a Massimo Fagioli, ho seguito alcuni incontri alla Libreria "Amore e Psiche", un luogo mitico di questo interessante gruppo di lavoro collettivo. Inoltre, partecipai al famoso convegno "L'architettura e la morte dell'arte. Un secolo di crisi", che si svolse al Teatro Eliseo il 26 e 27 gennaio 1996. Ciò che emerse era la ricerca di una nuova "creatività", che trovava le sue radici nella misteriosa profondità del corpo. Entrambe le occasioni furono per me molto importanti perché mi fecero prendere atto sia dell'incessante lavoro di Massimo Fagioli, sia delle relazioni che il gruppo da lui diretto e orientato produceva, la nuova creatività che si delineava non era considerata come qualcosa di separato e di esclusivo nella vita, ma al contrario era l'espressione di una vita piena, aperta e armonica.

Ricordo che il centro delle questioni affrontate riguardava il problema posto dal gruppo de "Il Coraggio delle immagini", di un'azione totale e per più motivi "sovversiva" che poneva ai giovani che si formavano con Massimo Fagioli la necessità di "ascoltarsi" in modi anche profondi per far nascere in essi figure e forme mai viste.

Il nutrito gruppo di persone interessate alle idee di Massimo Fagioli proveniva in gran parte dalla borghesia. Si discuteva sia di un insieme di questioni sociali, sia delle modalità con le quali rendere concrete le situazioni e le forme che potevano produrre una critica radicale dalla quale dedurre ciò che era estremo, ovvero l'immagine.

Un aspetto molto importante del momento che l'architettura stava attraversando in quel periodo consisteva nel passaggio dalla "Modernità" alla "Postmodernità". Tale passaggio guardava al repertorio concettuale della Modernità, con un riferimento soprattutto alla Bauhaus e quindi al Funzionalismo, che doveva essere al più presto superato a favore di una progettazione non solo più avanzata, più capace di risolvere i difficili problemi urbani e quelli più circoscritti e complessi, come l'abitare personale, ma anche in grado di favorire opere diverse, totali, espressioni di linguaggi "neofuturisti". Il rigore della razionalità doveva quindi lasciare il passo a una concezione dell'architettura come un'"avventura" libera, soggettiva, spinta verso l'altrove. Un'avventura capace di superare la dicotomia del costruire in un ambito normale e meccanicistico, in uno stretto rapporto con la funzionalità e un costruire più significativo e profondo, nel quale l'identità del suo autore poteva esprimersi del tutto, così come farsi comprendere dalla maggior parte di coloro che avrebbero visto quest'opera, anche vivendola.

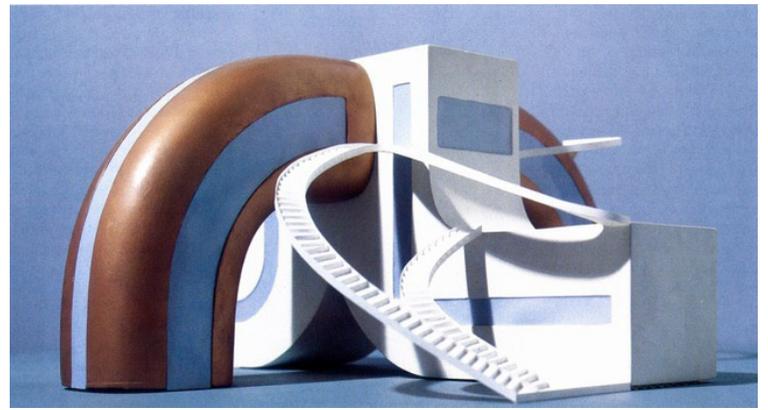
È mia opinione che il gruppo che faceva capo a Massimo Fagioli si divise in due in occasione del convegno al Teatro Eliseo. Una parte accentuava l'"artisticità" dell'immagine, che dall'essere una "forma mentale" entrava nello spazio reale proponendo volumi nuovi che oltrepassavano i consueti linguaggi architettonici trasformandosi in "oggetti urbani" interroganti e significativi come "presenze magiche".

Il "Palazzetto Bianco" con Paola Rossi è un capostipite di questa nuova corrente architettonica. La seconda, più realistica, fa in modo che l'immagine, definita da Federico Zuccari, pittore, fondatore nel 1593 dell'Accademia di San Luca a Roma, come "disegno interno", non si traduca in un'architettura che deve restare "unica". Tale immagine deve riuscire a dare a un'architettura una "capacità dialogica" che sia in grado di radunare attorno a sé altre architetture costruendo in questo modo preziosi "luoghi urbani". In questo orientamento l'immagine è attiva e dinamica, mentre la prima risalta nella sua "individualità". Isa Giovanna Ciampelletti è per me interessata a come l'immagine costruisca nei luoghi l'idea della comunità come "invenzione collettiva". Forse lo "storico" gruppo di architetti di cui ho parlato troverà al più presto il "coraggio delle immagini", nel suo duplice significato, nel donare alla città una nuova unità.

### La Ballerina.

Una casa bifamiliare, dove l'intersecarsi di un sistema di quattro archi, in legno lamellare, produce un sistema di forze che si equilibrano. Due archi, con gli intradossi rivolti verso il basso, si collegano con la «spaccata della Ballerina»<sup>10</sup>, composta da due archi bianchi affiancati, con gli intradossi rivolti verso l'alto. Passerelle esterne, per la comunicazione degli ambienti interni con il livello del terreno e con le superfici a terrazzo, avvolgono il volume in un abbraccio gentile.

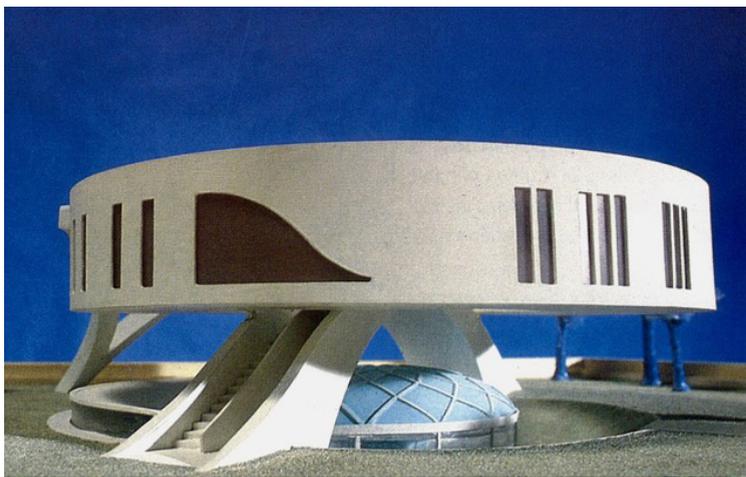
In questa architettura, l'arco – elemento strutturale originale con una riconosciuta importanza costruttiva per il suo comportamento statico, che gli permette di superare grandi spazi con una snellezza e una grandiosità che l'architrave non è mai in grado di raggiungere – contiene per la prima volta uno spazio interno da abitare. I punti d'appoggio a terra dell'edificio sono caratterizzati da un principio semplice: un quadrato diviso in quattro parti uguali, che si allontanano in direzioni equidistanti dalla figura geometrica che li ha originati.



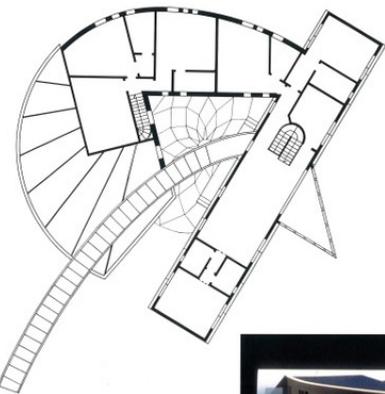
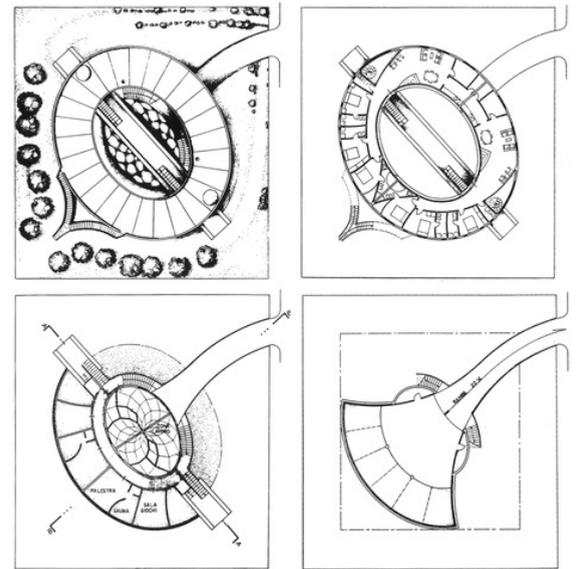
Courtesy of Il coraggio delle immagini, L'Asino d'oro Edizioni

### L'ellisse sull'arco

La definizione d'ellisse è di una curva chiusa, tale per cui la somma delle distanze di ognuno dei suoi punti rispetto a due punti interni fissi, detti fuochi, è costante e uguale alla misura dell'asse maggiore. Nella storia dell'architettura l'ellisse è stata più volte ripresa come distribuzione planimetrica (possiamo pensare agli anfiteatri romani o ad alcune piazze, come quella di San Pietro o del Campidoglio a Roma), oppure è stata ripresa come schema in alzato (vedi il ponte di Santa Trinità a Firenze, dove l'Ammannati progetta arcate a sezione ellittica che permettono di avere grandi luci senza alzare eccessivamente la chiave di volta). Questo progetto è una casa bifamiliare caratterizzata da una grande ellisse di 600 mq, che si poggia su un arco in cemento armato di 4 mq. Le due abitazioni formano il corpo unico dell'ellisse e contengono due serre, evidenziate in facciata da grandi finestre di forma irregolare. Le palestre e le saune, parzialmente interrato e costruite seguendo la proiezione dell'ellisse a terra, hanno una copertura traslucida in forma di volta ellittica. Le nervature metalliche che la sostengono riprendono il disegno michelangiolesco della piazza del Campidoglio.



Courtesy of Il coraggio delle immagini, L'Asino d'oro Edizioni



### La capanna e la torre sdraiata

Una casa bifamiliare, dove la composizione è tra forme contrapposte. Una “torre sdraiata” a sezione ovale e una “capanna” a pianta circolare, fuse in un'unica figura, che rappresenta l'immagine di un rapporto tra due forme completamente diverse: una linea, che fa pensare a un'immagine maschile, e una curva, che invece sembra alludere a un'immagine femminile. La passerella aerea e la sottostante corte sottolineano questa fusione.

Il tetto a capanna della casa a pianta circolare, coperto da pannelli solari, è formato da un'unica falda che, facendo perno al centro della curva, va crescendo in altezza da un piano fino a raggiungere i due piani nel lato in cui s'innesta con l'altra abitazione. La “torre sdraiata” contrappone alla linearità della pianta la forma concava delle pareti esterne che, al primo piano, formano una curva continua con una copertura a botte.

Nello spazio comune della piazza a corte si affacciano gli ingressi e gli ambienti destinati al lavoro, mentre al piano superiore si trovano i giardini di pertinenza delle abitazioni.

### Il palazzo rosso

Un edificio a destinazione residenziale, dove una lunga curva di circa m 240, posata leggera su una serie di archi, è composta da un muro sottile di solo m 3,60 di larghezza, nel quale sono incastonati appartamenti caratterizzati da facciate in vetro trasparente, in una geometria complessa fatta da una sorta di partitura alternante di pieni e di vuoti.

L'edificio curvo percorre la campagna, attraversa la strada, si apre verso il parco, con una consistenza materica che ricorda le mura cittadine, mentre alla sua base l'apertura degli archi è un invito ad attraversarlo o a percorrerlo come spazio pubblico.

Selezionato dall'Ordine degli Architetti di Roma per partecipare alla Triennale di Architettura di Sofia del 2018, fu anche presentato alla Facoltà di Architettura della Beida University di Pechino e fu oggetto di una giornata di studio organizzata dai colleghi cinesi del gruppo Turescape.

Il Palazzo Rosso è un intervento progettuale, inserito a Roma nell'area di Valcannuta, situata nei pressi dell'incrocio tra la via Aurelia e il GRA. Il programma d'intervento proposto prevedeva la cessione a uso pubblico dell'area sopradetta, l'inserimento di alloggi per l'edilizia sociale nel complesso immobiliare, la fruibilità del parco a tutto il comprensorio, ma soprattutto la proposta di una soluzione architettonica di alto valore espressivo, in grado di generare uno spazio urbano di qualità,



Courtesy of STUDIO IDEARC

diversificandosi dall'edilizia circostante.

È interessante riportare l'entità dell'intervento: superficie lotto 67.000 mq - area parco 47.000 mq - superficie edificabile 20.000 mq - superficie edificabile 15.000 mq - volume edificabile 50.000 mc - appartamenti numero n.120 - piano n.5 + G.F - lunghezza totale 235 ml - altezza massima 22,90 ml - spessore parete 3,60 ml - lunghezza ponte 80 ml - altezza massima del ponte 7,10 ml - lunghezza massima cantilever 3,60 ml.

### La casa triangolare

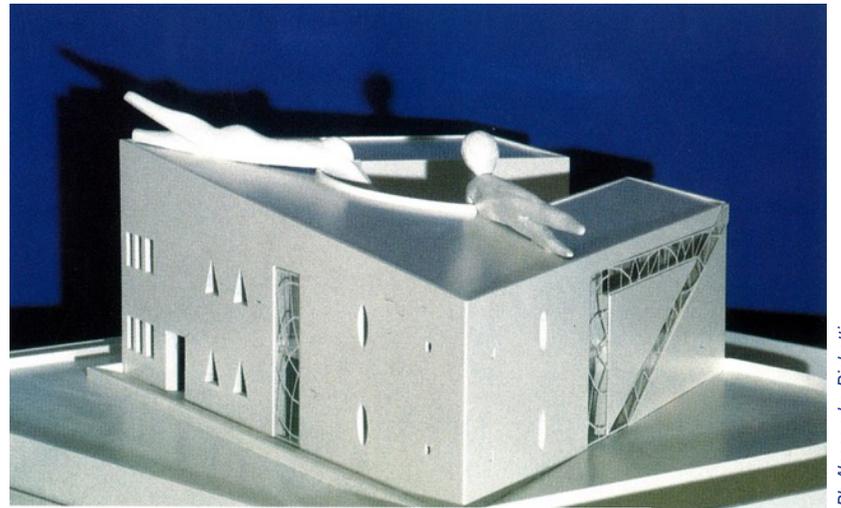
Per questo progetto vorrei condividere un ricordo. Agli inizi di dicembre 1991 chiesi a Fagioli un'idea di progetto per la partecipazione al concorso *La casa più bella del mondo*. Mi arrivò un piccolo foglio di carta cm 5 x 5, su cui c'era il disegno di un trapezio a punta con una corte interna. Lo schizzo mi sembrava uno scrigno dal quale avrei potuto attingere tesori inestimabili.

Insieme a degli amici iniziammo a ingrandirlo, inserendolo nel lotto a nostra disposizione. Bisognava rispondere a richieste molto precise del bando di concorso, racchiuse nella realizzazione di una casa bifamiliare composta da due unità immobiliari di circa 200 mq l'una, complete di garage. Iniziando a disegnare, ci rendemmo subito conto, stupiti, che le misure erano perfettamente in scala. Dovevamo quindi solo prendere lo schizzo e ricalcare le linee che ci erano state regalate, riportandole così com'erano, senza aggiungere o togliere nulla.

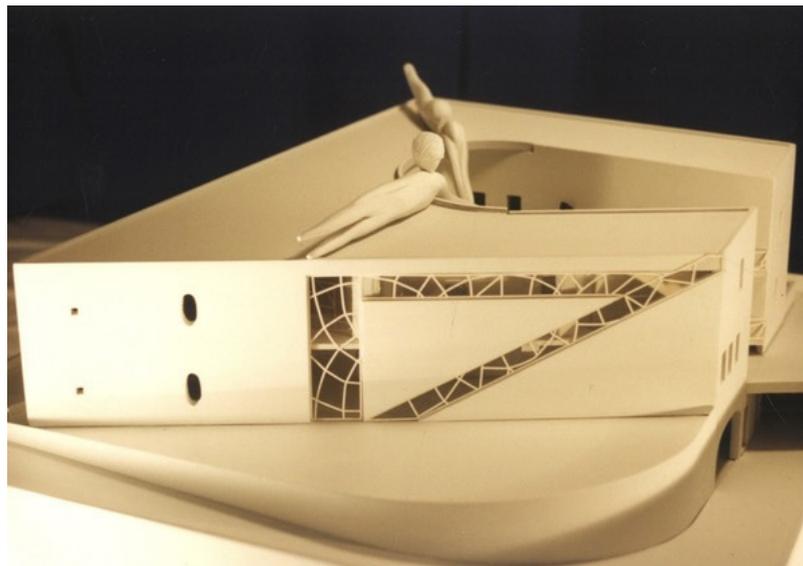
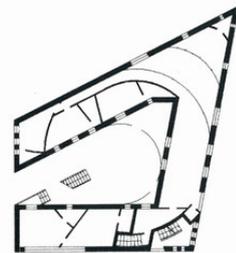
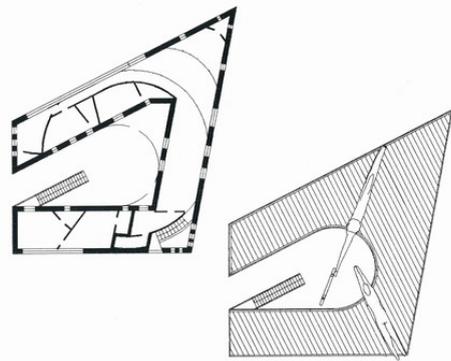
Finalmente avevamo la struttura esterna, ma sembrava impossibile progettare l'interno. La distribuzione tradizionale non funzionava, venivano fuori spazi angusti, tristi. Chiedemmo di nuovo aiuto e come per incanto una serie di linee circolari andarono a definire la distribuzione interna. Linee morbide che, creando un movimento, andavano ad addolcire la composizione apparentemente razionale dell'esterno. Il progetto diventò *La casa triangolare* per la forma appuntita e acuta che la definiva. Ma un ultimo atto creativo trasformò quell'architettura in un'opera d'arte. Fagioli disegnò tre sculture: due figure maschili a braccia tese sdraiate sul tetto inclinato, una chiamata *Identità maschile* e l'altra chiamata *Amore*, ed una figura femminile con le braccia alzate posta al centro della corte, chiamata *La Donna nera*. Quest'ultima scultura in particolare ci ha accompagnato nel tempo con molti significati, ma a me piace ricordarla con queste parole:

«La nota drammatica di una donna nera che tenta di sollevare le braccia verso l'alto indica il togliersi da quel piano terra apparentemente chiuso, come oppressa dalle strutture storiche e culturali della casa come famiglia e come destino.

Indica il poter emergere, nel rapporto con le due immagini di amore e d'identità maschile, ai livelli d'intelligenza e di arte che sarebbero propri degli uomini»<sup>11</sup>.



Ph Alessandro Righetti



Ph Alessandro Righetti



Disegni di Claudia Alessandrini



Ph Flavio Vitale

Tokyo, 1996 —Mostra il coraggio delle immagini

Ora, dopo aver descritto brevemente questi progetti, vorrei proporre altre considerazioni sul carattere e il significato delle architetture ideate da Fagioli in rapporto con gli architetti de *Il Coraggio delle immagini*.

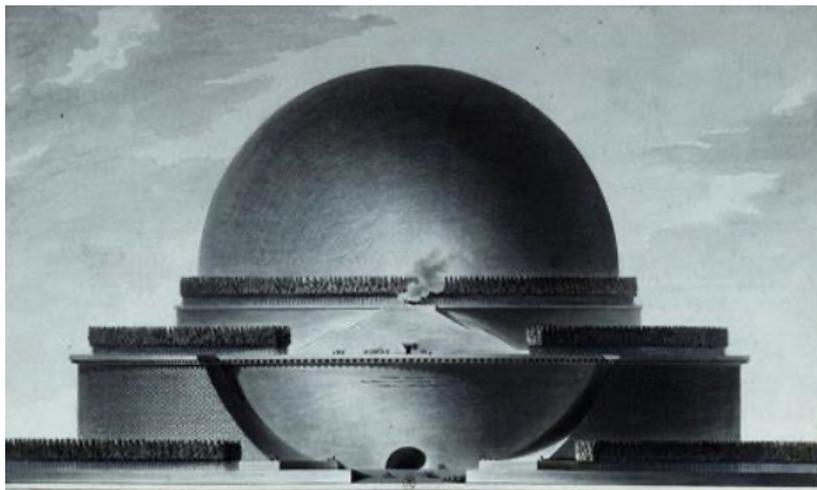
La prima è che i progetti ideati da Fagioli hanno una caratteristica comune e peculiare, che li rende assolutamente originali rispetto al panorama architettonico di quegli anni: il superamento del concetto di tipologia edilizia.

Il "tipo" si è andato costituendo sin dalle origini del costruire con le capanne, i templi e gli edifici complessi, ma è stato codificato solo nel XVIII secolo. Quatremère de Quincy<sup>12</sup>, uno dei maggiori teorici dell'architettura, diceva che esso non rappresentava tanto l'immagine di una cosa da copiarsi, quanto l'idea di un elemento che deve egli stesso servire da regola al modello. Ed il tipo è diventato per secoli l'idea stessa di architettura, l'idea di un elemento che giocando un proprio ruolo nella costituzione della forma determinava la forma stessa.

Invece, nella totalità dei progetti del *Coraggio delle immagini*, ogni opera è diversa dall'altra; c'è un'unicità nella proposizione della forma, che non ricorrendo a categorie tipologiche, riscopre un rapporto di dialogo tra l'architettura e l'abitare dell'uomo. La configurazione in questi progetti assume un carattere di forza originaria: l'intensità morfologica di una forma architettonica pura. La creazione diventa quindi non solo espressione ma anche rifiuto del già conosciuto, del costituito, rifiuto del controllo e della censura dell'immaginazione. Ora, ci si potrebbe

chiedere quale sia la differenza tra l'unicità delle forme ideate da Fagioli e quelle di altri architetti visionari. Per esempio, alcuni geni del Settecento, come Étienne-Louis Boullée con il suo progetto del *Cenotafio per Newton* – una sfera che rappresenta la Terra – o Claude-Nicolas Ledoux con la sua *Casa delle guardie campestri*, che è ponte e canale insieme. O ancora, quale sia la differenza con le opere di alcuni grandi maestri dell'architettura contemporanea, quali Frank Gehry con il suo *Museo Guggenheim* a Bilbao – dove nella struttura a corolla di fiore non esiste una sola superficie piana – oppure Zaha Hadid, con il suo *Centro Culturale* a Baku, la cui copertura si piega in una doppia curvatura definendo una forma plastica e flessuosa. Ecco, sicuramente queste architetture esprimono un'unicità nella forma, sono come grandi sculture che propongono un valore, a volte simbolico e a volte scenografico, un valore fortemente espressivo. Ma Fagioli ha un'altra caratteristica, oltre a quella di esprimere l'unicità di una forma, che è quella di mostrare nel progetto una rappresentazione istantanea dell'immagine interiore da lui scoperta. Nell'elaborazione della sua immagine mentale, nella composizione dell'immagine con la linea, vediamo che c'è un rapporto immediato tra l'immagine inconscia, noi diremmo non onirica, e l'oggetto costruito ma, ancora di più, si può rintracciare all'interno del disegno originario del progetto architettonico una serie di linee che potrebbero essere all'interno dell'immagine stessa.

Le linee esterne, quindi, delimitano la figura e ne fanno l'identità della stessa. Le linee interne, che possiamo solo immaginare senza definirle e vederle, formano la struttura stessa dell'immagine. Le linee si fondono all'immagine e spariscono nell'immagine stessa, introducendo di conseguenza il concetto di temporalità, cioè di movimento, concetto assolutamente nuovo in architettura. Il contenuto dell'immagine ci dice quindi che l'arte dell'immaginare e del costruire, può diventare un processo di rievocazioni d'immagini, di affetti, di scoperte di realtà umane passate, potremmo dire di ricreazioni dei primi anni di vita, che ha potenzialità infinite<sup>13</sup>. Ed è a questo punto che possiamo cercare di capire e approfondire il senso del rapporto che gli architetti de *Il Coraggio delle immagini* hanno avuto con Fagioli. Questi, abbiamo detto, hanno sviluppato e realizzato decine e decine di progetti da schizzi e disegni, che rappresentavano le immagini mentali di un altro. Ora, bisogna considerare che è sempre stata una generosa specificità di Fagioli, quella di regalare immagini, sia nella prassi terapeutica dell'Analisi Collettiva, sia nei rapporti privati. Realizzare e far propria un'immagine regalata era parte integrante del processo terapeutico. A distanza di anni, si potrebbe pensare che la sua conoscenza riguardo la formazione delle immagini interiori a partire dalla nascita, la sua prassi nell'Analisi collettiva di trasformare le immagini del sogno raccontate in profonde ed elaborate interpretazioni, la sua capacità d'immersi nell'irrazionale, trasformandolo in un



Étienne Louis Boullée - Cenotafio di Newton



Frank O. Gehry - Guggenheim Museum (Bilbao)



**Il Palazzetto Bianco**

Progetto di un edificio per abitazioni a Roma  
Dicembre 1990

Progetto: Paola Rossi con Françoise Bliet  
Progetto strutturale: Antonino Reggio d'Acì  
Collaborazione: Luca Bocchini

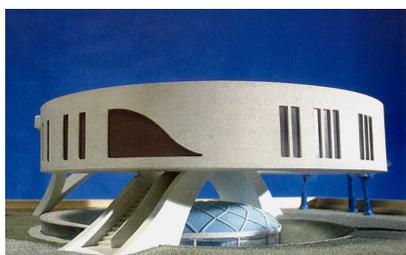
# Scheda tecnica o

**La Ballerina**

Villa bifamiliare a Carsoli (L'Aquila)  
Dicembre 1991

Progetto: Alessandro Cotti

Modelli: Alessandro Carlevaro, Alessandro Cotti, Daniela Gualdi, Giuseppe Petrelli  
Colore: Giovanna Marianetti



**L'ellissi sull'arco**

Concorso internazionale "La casa più bella del mondo"

Dicembre 1991

Progetto: Alberto Ottavi, Doriana Posati  
Consulente alle strutture: Antonino Reggio d'Acì

**NOTE:**

<sup>1</sup> D. Lancioni (a cura di), Anni '70. Arte a Roma, catalogo della mostra presso Palazzo delle Esposizioni, Roma, 17 dicembre 2013 - 02 marzo 2014, Iacobelli Editore, Roma 2014.

<sup>2</sup> AAVV (1978), Studio Labirinto - La città di carta, Magma Editrice, Roma.

<sup>3</sup> M. Fagioli (1972), Istinto di morte e conoscenza, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2010, esergo.

<sup>4</sup> Ivi, pp.271-272.

<sup>5</sup> Per approfondire si rimanda a Gianfranco De Simone, Fatti e Interpretazioni. Cinquant'anni di pensiero nuovo, Rivista Il Sogno della farfalla 1/2012, p.117-134.

<sup>6</sup> Id., Left 2016-2017, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2019, p.355.

<sup>7</sup> Id., Left 2012, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2015, p.12.

<sup>8</sup> Id., Left 2016-2017, cit., pag. 333.

<sup>9</sup> Ivi, p.327.

<sup>10</sup> Catalogo Il coraggio delle immagini, cit., p.81.

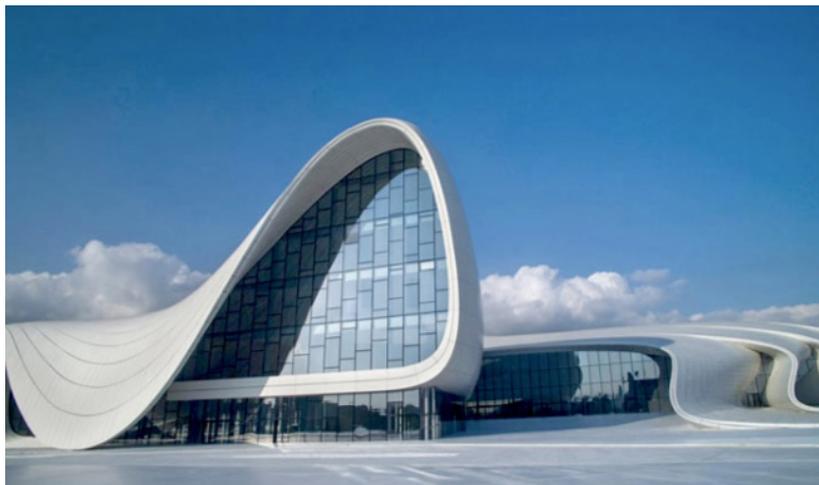
<sup>11</sup> La casa triangolare, dal catalogo Il coraggio delle

linguaggio ricco di senso e fantasia, abbiano indotto questi architetti a un fatto inusuale: quello di chiedere immagini architettoniche a uno psichiatra. E Fagioli ha risposto a questa richiesta in modo sorprendente, creando disegni e progetti e lasciando gli architetti liberi di definire e sviluppare le immagini che aveva loro regalato, come un amante che, ricco di sapere ed esperienza, lascia l'altro libero di muoversi, libero di sperimentare la propria capacità d'amare.

L'originalità di questi architetti è stata, quindi, quella di aver avuto il coraggio di mettersi in rapporto con lo psichiatra per stimolare e conoscere, senza avere paura di perdere la propria identità, la sua immagine interiore. E l'andare a ripercorrere il segno di un altro con estrema esattezza, direi proprio calcando la linea, facendolo proprio, ha fatto sì che l'immagine dell'altro diventasse una propria immagine, sviluppando così anche un percorso di cura e d'identità personale.

Disse di noi: «Artisti geniali hanno creato l'immagine dell'analisi collettiva, impossibile da pensare. Non sapeva il pensiero verbale, che i colori dell'iride di ventimila teste avevano composto la scultura della memoria di quarant'anni fa quando comparve pubblicamente l'interpretazione dei sogni che non cercava il ricordo cosciente»<sup>14</sup>. Infine, mi piace terminare con uno scritto di Fagioli<sup>15</sup> preso dal catalogo, che racchiude molti dei progetti del gruppo *Il coraggio delle immagini* ed è lo scritto per un tavolo denominato *Il serpente piumato*:

*Da ricordare:  
quando l'amico perde  
il senso dell'ospitalità  
e ti dice che ti ama  
bisogna poggiare le mani  
a palme aperte e dita allargate  
sul piano nero del tavolo.  
Si capirà  
che le curve di una donna  
servono soltanto a contenere l'infinito che  
sta nelle mani  
di un artista ●*



Zaha Hadid - Centro culturale Heydar Aliyev - (Baku)



# per citate.

## La capanna e la torre sdraiata

Concorso internazionale "La casa più bella del mondo"

Dicembre 1991

Progetto: Gabriella Cristofalo, Simona Facchini, Aldo Pacenti, Antonino Reggio d'Acì

Grafica: Franca Nardi

Plastico: Gloria Gabrielli, Emilio Rivetti

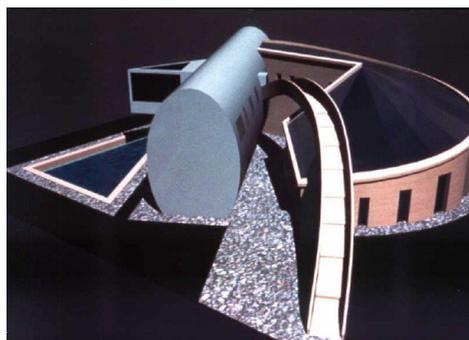


Foto di Studio Facchini



## Il Palazzo rosso

Studio IDEARC - Roma

Roma, Italy 2008

Project team: Federico Pitzalis, Fabio Sani, Antonino Reggio d'Acì, Lorenzo Fagioli

Client: FINGEN - FINTECNA IMMOBILIARE GRUPPO MAIRE TECNIMONT - PIRELLI RE

immagini, *Nuove Edizioni Romane*, Roma 1994-995, p.75.

Dove non indicato diversamente, altre espressioni virgolettate, presenti nelle descrizioni progettuali sono tratte dal medesimo catalogo ed elaborate da chi scrive.

<sup>12</sup> *Quatremère de Quincy (1788-1825)*. Dictionnaire d'architecture. Ed. Panckoucke, Paris.

<sup>13</sup> Per approfondire si rimanda a S. Facchini, Bianco e Nero, in *Immagine della linea, atti del convegno a Palazzo dei Congressi, Firenze, 26 ottobre 1996, per l'inaugurazione della mostra Il Coraggio delle immagini*. Progetti di un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli, *Nuove Edizioni Romane*, Roma 1998. Cfr. anche C. Alessandrini - V. Caporioni (a cura di), *L'architettura e la morte dell'arte, Nuove Edizioni Romane*, Roma 1996.

<sup>14</sup> M. Fagioli, *Left 2016-2017*, cit., p.56.

<sup>15</sup> Id., *Il serpente piumato*, in *Il coraggio delle immagini*, cit., p.111.

## La casa triangolare

Concorso internazionale "La casa più bella del mondo"

Dicembre 1991

Progetto: Claudia Alessandrini, Isa Giovanna Ciampelletti,

Corrado Landi

Scultore: Alessandro Carlevaro

Plastico: Toni Casero, Giuseppe Petrelli

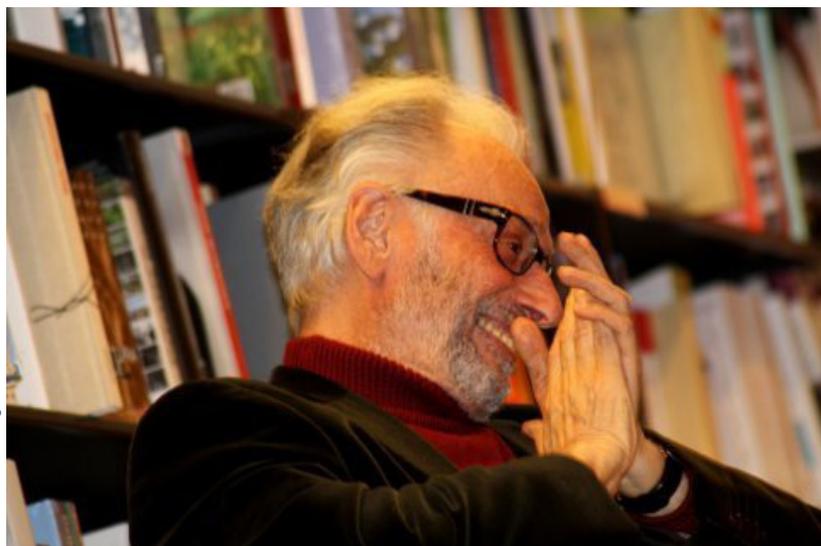
Video: Aldo Lazzeri



“Se mi sono introdotto nel mondo dell'arte chiedo perdono.  
 Ero giunto ormai nel labirinto del pensiero cosciente e della sapienza scientifica; mi opprimeva.  
 La bellezza delle immagini e la pace della rappresentazione silenziosa mi hanno trascinato nel mare  
 grande del sentire senza comprendere e spiegare.  
 Ho usato la parola per fare immagini, perché fossero fatte immagini; ho sottomesso il massimo della  
 realizzazione umana a quanto c'è prima di essa.  
 [...] Mi avevano insegnato che il mondo delle immagini senza parola è il mondo dell'angoscia e della  
 follia. Sono riuscito a non credere anche questa volta. Quel mondo è il mondo della libertà.”

Massimo Fagioli, brochure per “Il sogno della farfalla”, Cannes 1994

## Massimo Schizzo b



Ph Alessandro Righetti

**M**assimo Fagioli (Monte Giberto, 19 maggio 1931 – Roma, 13 febbraio 2017), è stato uno psichiatra-psicoterapeuta noto per la scoperta della *fantasia di sparizione*, base di quella che lui stesso ha chiamato *Teoria della nascita*: questa è l'impianto della sua attività terapeutica, formulata in quattro libri teorici e nei seminari di *Analisi collettiva*. Medico, pensatore versato in molte discipline, capace di proporre una teoria delle immagini espressa anche attraverso una sua identità di artista, ha fatto della propria vita e della prassi medica una costante fonte di ricerca sulla realtà umana, nell'incrollabile convinzione che alla malattia mentale fosse possibile rispondere con una cura.

Il 25 novembre 1957 si laurea in Medicina e Chirurgia presso l'Università degli Studi La Sapienza di Roma e decide di diventare psichiatra, immergendosi immediatamente nella pratica clinica. Il 29 gennaio del 1958 giunge a Venezia per il suo primo incarico presso l'Ospedale Psichiatrico San Clemente, uno dei più antichi d'Italia. Qui ha modo di leggere e studiare le cartelle mediche dei primi pazienti della struttura, che gli danno lo spunto per riflettere sugli antichi parametri diagnostici. Sviluppa molto presto un'insofferenza verso l'idea organicista della patologia mentale; quindi, lascia Venezia e si reca nel gennaio 1960 presso l'Ospedale Psichiatrico di Padova. Il direttore, Ferdinando Barison, lo accoglie insieme alla sua visione e alla sua esigenza di scardinare le vecchie regole delle strutture manicomiali. La vita fuori e dentro il centro si svolge a stretto contatto con i pazienti, anche nella quotidianità, quando la cura non è in atto. Sono tre anni di ricerca intensa sulla malattia mentale, di scrittura, confronto con i colleghi e chiarimento concettuale sull'eziopatogenesi della malattia mentale e sulla prassi psicoterapeutica.

Nel marzo 1963, per un confronto con la *Daseinanalyse*, Fagioli decide di andare in Svizzera, a Kreuzlingen, nel Sanatorium Bellevue diretto da Ludwig e Wolfgang Binswanger. Qui, con l'incarico di Direttore della comunità terapeutica, egli approfondisce sia la teoria, sia la prassi psicoterapeutica, in particolar modo di gruppo.

A dicembre 1963, Massimo Fagioli lascia Kreuzlingen e si trasferisce a Roma, dove dirige la comunità terapeutica di via Spallanzani. Dopo circa un anno, l'esperienza comunitaria giunge al termine ed egli si dedica all'attività professionale privata. Il 15 gennaio 1972 esce la prima edizione di *Istinto di morte e conoscenza*. In quelle pagine, partendo dall'osservazione delle dinamiche che intervengono intorno a una situazione definita «assenza dell'analista», egli espone un caso di schizofrenia, che gli permette di proporre una cura di questa grave patologia attraverso la psicoterapia, fondata su *setting*, analisi del *transfert* e interpretazione dei sogni. Una

inaspettato.

# Fagioli biografico.

... “senza coscienza” non sta mai insieme alla parola “pensiero”, mentre io li ho messi insieme. E questo pensiero senza coscienza è fatto sempre di immagini, non c’è linguaggio articolato. [...] Questo raggiunge il massimo nell’artista, che fa le cose senza ragione, fa le cose senza il pensiero verbale, senza il linguaggio articolato, anche quando si tratta di letterati e di poeti. Apparentemente adoperano il linguaggio articolato ma in verità non è linguaggio articolato, perché è fatto da immagini irrazionali.

Massimo Fagioli, “La scultura blu” in *Il sogno della farfalla*, 1/2006

nuova definizione dell’istinto di morte come pulsione e fantasia di non esistenza della realtà esterna, pulsione e fantasia che il neonato agisce nel momento della sua venuta alla luce, determina la possibilità della cura come trasformazione della situazione patologica del paziente.

A novembre del 1974 viene pubblicato il volume *La marionetta e il burattino*, seguito dopo appena qualche mese, nel gennaio 1975, da *Teoria della nascita e castrazione umana*.

Nel settembre dello stesso anno, su invito dell’Università, Fagioli inizia a tenere una supervisione settimanale agli psichiatri presso la sede dell’Istituto di Psichiatria della Facoltà di Medicina e Chirurgia dell’Università di Roma, in via di Villa Massimo. In occasione del 4 novembre, giorno festivo, Fagioli interpreta la *fantasia di sparizione*. Gli analisti se ne andranno, ma inizieranno a frequentare il seminario i non analisti, persone comuni, interessate alla sua teoria e alla novità che essa rappresenta; il 13 gennaio del 1976 a una domanda mai fatta prima da una ragazza, quella dell’interpretazione di un sogno raccontato, egli risponderà, aderendo ancora una volta a una modalità di rapporto nuova, che di fatto mette in crisi l’analisi tradizionale. Inizia l’Analisi collettiva.

Dopo quattro anni dall’inizio dell’Analisi collettiva, nell’aprile del 1980, viene editato un quarto libro, *Bambino donna e trasformazione dell’uomo*. Nello stesso anno l’Università, dopo una serie di dissidi iniziati a febbraio 1979, decide di interrompere la collaborazione. Fagioli, per impedire l’interruzione dell’Analisi collettiva, ad aprile del 1979 trova una nuova sede adatta ad accogliere le centinaia di partecipanti a questa particolare psicoterapia di gruppo e il 10 novembre 1980 tiene il primo seminario in questo nuovo spazio, in via Roma libera 23.

Negli anni successivi altre attività si aggiungono alla prassi terapeutica dell’Analisi collettiva: nel 1992 la fondazione della rivista trimestrale di psichiatria e psicoterapia “Il sogno della farfalla” (a cura di un gruppo di psichiatri avvalentesi della sua teoria e della prassi dell’Analisi collettiva); molteplici convegni; la docenza di Psicologia Dinamica presso l’Università Gabriele D’Annunzio di Chieti-Pescara (dal 2002 al 2012); dal 2006 al 2017, il contributo al settimanale “Left” con la rubrica *Trasformazione*.

E negli anni i libri da quattro diventano venticinque: infatti gli interventi, le lezioni e gli articoli confluiscono in nuovi volumi che danno allo psichiatra la possibilità di elaborare e approfondire ulteriormente la Teoria della nascita, che si è realizzata in una prassi di cura e di ricerca che ha condotto al superamento della scissione tra inconscio e coscienza ●



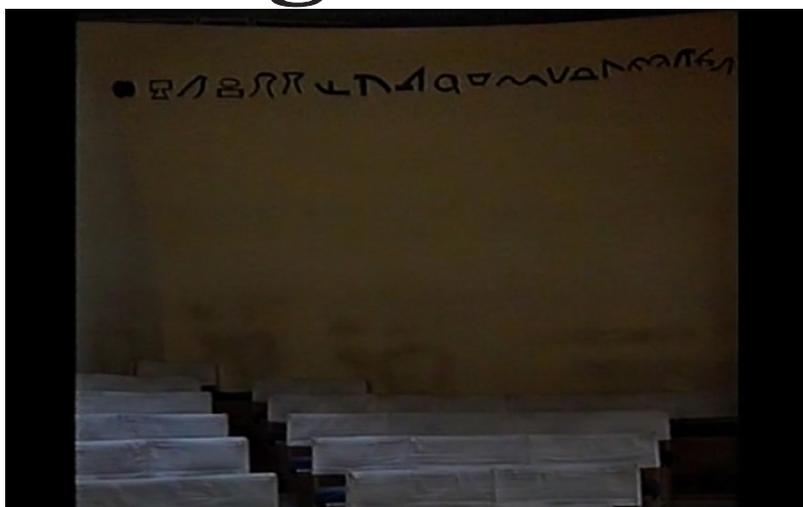
## Il film per immagini.

Redazione

Alla Redazione di Arc2città preme restituire con vividezza lo stretto rapporto tra la creazione artistica di Massimo Fagioli e la sua prassi psicoterapeutica. Ne è testimonianza il video *25 anni di Analisi collettiva* del 1999 - di cui lo psichiatra firma l'ideazione, la regia e il montaggio - qui proposto con alcuni estratti testuali (M. Fagioli, *Mélange*, Roma, 2022, pp.87-117) e alcuni fotogrammi. In esso Massimo Fagioli sperimenta una particolare pratica dell'audiovisivo: scene originali girate per l'occasione, insieme a produzioni precedenti di cui lui stesso è autore (*Il cielo della luna*, 1998), e immagini di convegni scientifici da lui curati insieme all'Analisi collettiva (*Incontri di ricerca psichiatrica* del 1997, Aula Magna della Sapienza), sono tutti materiali ibridati con frammenti emblematici della storia del cinema (*Macbeth*, interpretato e diretto da Orson Welles, 1948; *Ivan il terribile* di Ejzenštejn, 1944; *La via lattea* di Buñuel, 1969). Il riuso di diverse fonti diventa elaborazione di una serie di contenuti che, emergenti via via nella ricerca in corso, costituiscono la realtà e narrano gli accadimenti di quel preciso momento. Lo studio (un locale usato precedentemente come laboratorio teatrale da Carmelo Bene) appare nel video con la seconda ristrutturazione, del 1986; dal 1990 saranno eseguiti altri interventi strutturali ed estetici, fino al 2001, quando locale e sedute saranno sistemati di nuovo, conferendo allo spazio un altro assetto. Il cinema si fa intermediario tra l'architettura e l'Analisi collettiva narrandone al tempo stesso la storia. *25 anni di Analisi collettiva* è documento attraverso il racconto visivo e orale, destinato di lì a poco ad essere arricchito di altre forme, pensieri e linguaggi sempre nuovi nei successivi 18 anni di attività di Fagioli e di Analisi collettiva.



# Fotogrammi e estratti testuali



3

1. Da *Il cielo della luna*: una giovane architetto, delusa dal rapporto con il suo compagno psicoanalista, percorre un viaggio all'interno di se stessa, nel tentativo di recuperare una parte di sé, che sente di aver perso. L'incontro con un barbone è la chiave che dà il via al cambiamento.

2. p.91: «Una storia, l'Analisi collettiva, unica e originale, iniziata spontaneamente venticinque anni fa all'università La Sapienza di Roma e poi proseguita in uno studio privato a Trastevere»

3. p.93: «Quando [...] varcai quella soglia dell'Università e andai a fare dapprima le supervisioni, accadde che una persona, una sconosciuta, mi chiese e mi raccontò un sogno che venne immediatamente interpretato: scattava l'interpretazione dei sogni»

4. p.96: «Mi sono messo qui, perché questa era la realtà della posizione che prendevo più di vent'anni fa a Villa Massimo, in quella sezione dell'Istituto di psichiatria di Roma, per rispondere alle persone che si erano ammassate in quella stessa stanzetta. Era il '75-'76 ed era l'inizio dell'Analisi collettiva»

5. p.99: «lo trasformavo il suono in visione, immagini mentali, e poi cercavo di coglierne il senso e il riferimento ad altre immagini coscienti e poi di dire il senso con il suono, con le parole [...]»

6. Protagonista de *Il cielo della luna*: «lo dovrei, e non ci riuscirò, rendere attraverso sfumature, chiaroscuri, il senso di quell'immagine al di là della raffigurazione precisa delle linee»

7. p. 106. A proposito dello spazio, sede dei Seminari: «E io questa volta da qui, non più seduto per terra, rispondo [...]. Ci si sente, ha una buona acustica materiale. [...] Il problema è sentirsi, in altro modo diverso da quello con cui si può sentire il martello che batte sul muro»



4



7



10

8. pp. 108-109: «È successo che nella ricerca delle immagini non si trattava soltanto di ascoltare le parole [...] l'inconscio si rapporta all'immagine e forse, in effetti, l'immagine manifesta [...] è un tramite, un veicolo perché si giunga ad altro nel rapporto interumano»

9. pp. 110-111: «[...] il comportamento, il movimento e forse anche la parola e i pensieri sono diversi a seconda che viva e si muova l'immagine interna invisibile, oppure a seconda che questa immagine interna invisibile non si muova»

10. p. 114: «[...] mi sono innamorato di questa massa di persone che facevano il Sessantotto e rischiavano la follia, rischiavano proprio la perdita di ogni identità perché avevano abbandonato la ragione senza avere i mezzi per fare qualcosa che non fosse distruzione»

11. p. 114: «Vediamo se siamo riusciti [...] se riusciamo a ribellarci alla ragione; a ottenere questa libertà assoluta, perché interna [...] raccontare i sogni perché vengano interpretati non è detto che debba essere pagato con la morte e la follia»

12. p. 116: «Dev'essere come quel flusso di persone che da quelle lande diventate desertiche si mossero per cercare un paesaggio più fresco e ricco di acque e di verde, soltanto per il verso del vento e l'odore degli animali»



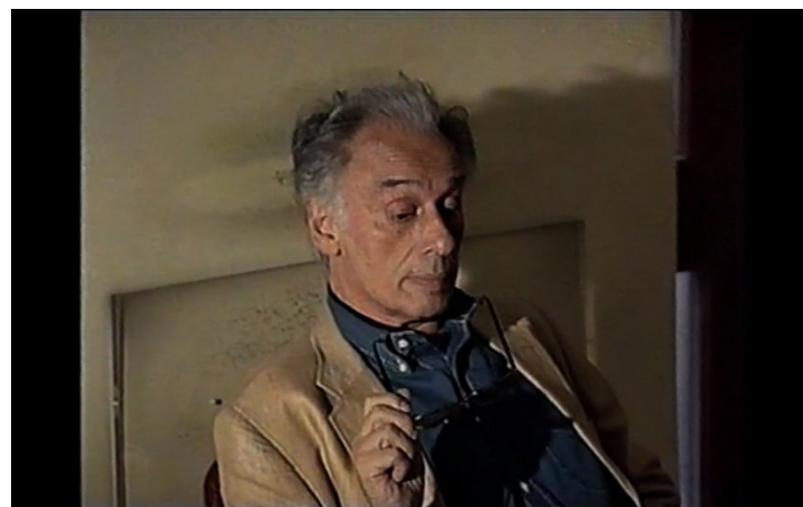
# da 25 anni di Analisi Collettiva<sup>2</sup>



5



6



8



9



11



12



## La fantasia di un arco invisibile. Caterina Calzini e Flavio Vitale

"La mente guidò la mano con le immagini.  
Una libreria nacque dalla fantasia di un arco invisibile"  
Massimo Fagioli, Left, 17/2012

**P**uò un'immagine architettonica rappresentare la realtà umana e culturale di un gruppo di persone? Può un gruppo di persone trasformarsi nella propria realtà umana e culturale per corrispondere a un'immagine architettonica che gli viene proposta e che ha fatto propria?

La risposta alla prima domanda è sicuramente sì! Ci sono innumerevoli esempi nella storia dell'uomo, anzi si dice proprio che l'architettura è la testimonianza di un'area culturale, un popolo, una civiltà (le cattedrali gotiche, l'architettura rinascimentale, le ville del Palladio, il Movimento Moderno, ecc.). Tutta la storia dell'architettura ne fornisce esempi completi e più che studiati.

La risposta alla seconda domanda apre invece ad alcune riflessioni affascinanti, che ci porteranno a indagare sulle profonde risonanze tra l'architettura e i suoi fruitori. Risonanze che si possono generare anche tra le diverse figure coinvolte nel medesimo processo creativo che le ha determinate. Partiamo innanzitutto dall'osservazione che l'architettura è immagine tridimensionale, spazio in cui muoversi, quindi movimento, comportamento, da viverci in maniera inconsapevole, potremmo dire *inconscia*. Esiste cioè una corrispondenza fra le cose, gli spazi, gli oggetti materiali, le rappresentazioni ed il mondo interiore di ciascuno di noi. Esiste una risonanza (Munari la definiva azione dei «recettori sensoriali»<sup>2</sup>) tra lo spazio esterno e lo spazio interno all'essere umano. Lo spazio dell'abitare diviene così rappresentazione di un'immagine interiore. È facile, per esempio, associare stati d'animo depressivi, di malessere e rassegnazione nel "non potersi permettere di più", a edifici degradati, senza qualità architettonica... Possiamo qui riferirci ai ben noti isolati "intensivi" delle periferie urbane, che con la loro mediocrità costituiscono una semplice risposta a bisogni materiali, ma anche comprendere in essi quel conformismo totalizzante proprio del monumentalismo delle dittature o, all'opposto, dei moderni "non luoghi" di Marc Augé. Spesso purtroppo le architetture moderne hanno proposto spazi alienati e la dissociazione come normalità del vivere. Lo spazio esterno all'uomo è stato confuso con il suo spazio interno, fino a condizionarlo.

Di fronte alla proposizione di uno spazio architettonico, la realtà umana viene cimentata in una esperienza di visione e di rapporto che comprende la partecipazione corporea. Il muoversi in esso, allora, significa confrontare il proprio movimento, la propria forma interna, con la forma interna dell'autore/artista che l'ha configurato. Lo spazio percepito racconta così di una fantasia inconscia a cui rapportarsi, uno spazio nuovo nel quale muoversi in risonanza con la propria forma interna. Un coinvolgimento, che può essere molto più profondo di quello determinato da un'opera d'arte, perché l'architettura accompagna sempre la vita e nel far ciò può condizionarla molto profondamente. Ci piace a questo punto aggiungere un'ulteriore riflessione, suscitata da uno scritto della nostra collega Isa G. Ciampelletti che, prendendo spunto da un articolo di Franco Purini sulla casa Malaparte a Punta Massullo, indaga il rapporto fra la libera espressione della fantasia dello scrittore e la ricerca morfologica del progetto architettonico di Adalberto Libera<sup>3</sup>. Chi fu l'ideatore di quella particolarissima costruzione? Di chi era quell'immagine architettonica così originale? Di chi quella *fantasia*? Le stesse parole di Malaparte ci forniscono una suggestione: «non mi era mai avvenuto di mostrare qual io sono, come quando mi sono trovato a costruire una casa»<sup>4</sup>. Forse Malaparte fu l'autore e Libera, in questo caso, l'esecutore.

A questo punto vi raccontiamo una storia che abbiamo vissuto come architetti e come partecipanti ai seminari di Analisi collettiva<sup>5</sup>, la storia del singolare rapporto tra uno psichiatra e un gruppo di persone, di diverse formazioni, nell'ambito di una ricerca sulle immagini.

Un'esperienza, peraltro, simile a quella vissuta dai molti architetti del *Coraggio delle immagini*<sup>6</sup>.

Qui si pone un primo interrogativo: perché degli architetti si sono rivolti a uno psichiatra per chiedere delle immagini? Non meno sorprendente è che lo psichiatra abbia risposto con l'ideazione di spazi architettonici! Prima ancora della dimensione interna di artista, probabilmente, avevamo intuito il ruolo fondamentale delle immagini presente nella sua *Teoria della nascita*, in cui l'essere umano è ritenuto naturalmente sano e creativo e la fantasia è intesa come ricreazione della "capacità di immaginare" alla nascita. L'espressione artistica, quindi, diventa una particolare forma del pensiero umano.

Lo psichiatra, che non aveva mai sentito l'esigenza di esprimersi se non con la parola, a un certo punto, rispondendo alle loro sollecitazioni, inizia a collaborare con cineasti, architetti, artisti, musicisti, nel fare immagini. Una dialettica originalissima, in cui l'espressione dell'uno diventava simultaneamente realizzazione dell'altro. Si viene così a determinare, e sperimentare in concreto, la possibilità di proporre immagini originali, sia nei progetti per nuovi interventi, sia in quelli su preesistenze storiche, pur mantenendo il massimo rispetto per esse, anzi in genere valorizzandone le identità.

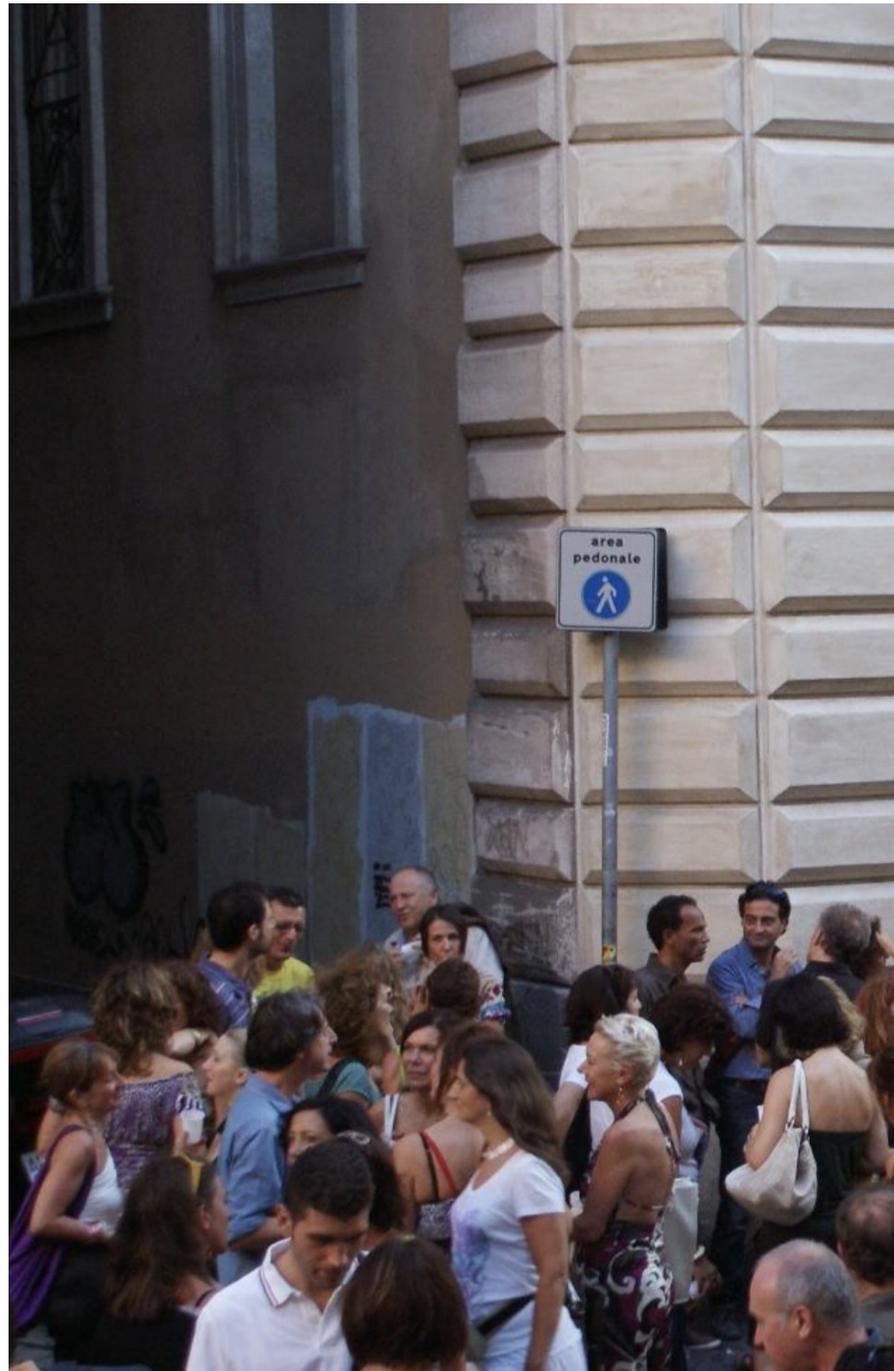
Si torna così alla domanda iniziale: può accadere che qualcuno trasformi la propria realtà umana e culturale per corrispondere a un'immagine architettonica che gli viene proposta e che ha fatto propria? Vivere uno spazio architettonico, possiamo approfondire, comporta la fusione di una percezione retinica di figure e una percezione corporea di forme; percezione e movimento inconscio che si legano quindi a dimensioni interne di vitalità e recettività. Precisiamo che la percezione retinica non va intesa esclusivamente nella sua realtà fisiologica e positivista, ma come "sguardo" che, rivolgendosi ad un insieme esterno, è orientato da elementi di intenzionalità inconscia. Allo stesso modo, il movimento fa riferimento a una forma interna, che si lega a un vissuto corporeo. Lo spazio esterno all'essere umano si misura così con il suo spazio interno.

È però indispensabile evidenziare quanto sostenuto nelle scoperte e nelle teorie di Massimo Fagioli, ossia che l'origine della realtà psichica è assolutamente materiale, al fine di non esporci al rischio di considerarla come dimensione astratta e quindi religiosa. Quindi, possiamo sostenere che il corpo umano si muove nello spazio e sviluppa un movimento che può essere il risultato di un'armonia, l'espressione corporea di una propria immagine interna: l'"inconscio mare calmo", prima proposizione della teorizzazione di Fagioli, quello che verrà poi definendosi come "capacità di immaginare" e oltre "immagine della linea".

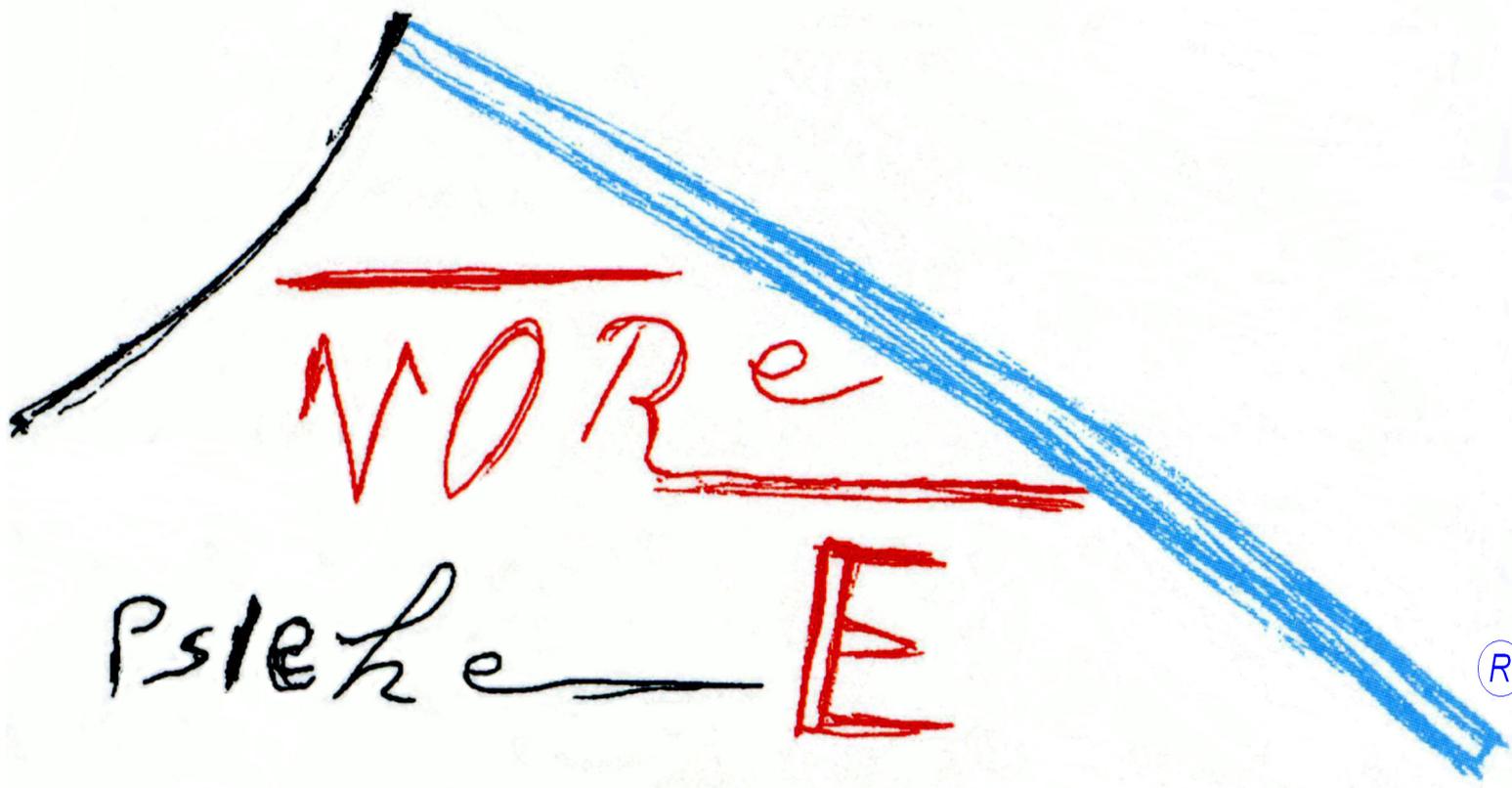
Sappiamo quanto, nel corso della storia, l'uomo abbia spesso cercato anche nell'architettura quell'armonia che si oppone al frammentario, al dissociato, al disperso. Sulla scorta di queste premesse torniamo alla storia che volevamo

# AMORE

## Un



# Psiche.



®

*Un'opera, la libreria.  
mito. Un manifesto d'arte.*



raccontarvi. Inizia nel 1991, un anno sicuramente particolare: era da poco crollato il muro di Berlino; ancora non si era percepita coscientemente l'importanza dell'enorme rottura di un tale passaggio, ma a livello "interno" lo strappo fu totale e globale; era iniziata la Guerra nel Golfo, con le prime immagini di bombardamenti che ci giungevano in diretta mondovisione; in Italia di lì a poco avremmo avuto l'effimera rivoluzione di tangentopoli.

Un gruppo di persone, professionisti e gente di spettacolo, uniti da ricerche comuni nell'ambito dei seminari di Analisi collettiva e, in questo caso, dal desiderio di opporsi al consumo della cultura che vede il libro relegato a prodotto da supermarket, aveva rilevato i locali di una libreria, da tempo chiusa, in uno storico palazzo a pochi passi dal Pantheon, in via di S. Caterina da Siena, nel cuore dell'*Insula sapientiae* a Roma. Il progetto era molto innovativo per quei tempi: farne un luogo in cui il libro, divenuto nuovamente protagonista delle idee, fosse anche l'occasione di incontri e di iniziative come spettacoli, dibattiti, mostre.

In conformità a questo programma, occorreva dare una nuova forma a quegli spazi che si presentavano con un aspetto anonimo: il grande arco tamponato, i soffitti lignei seicenteschi coperti alla vista da un piatto intonaco bianco. La scommessa era grossa: occorreva trovare un'immagine che desse concretezza alle aspirazioni del gruppo; una forma degli spazi che coinvolgesse i visitatori nel loro muoversi inconsapevole; una figura che trovasse la propria originalità nel non sottostare a un dato funzionale, ma scaturisse invece direttamente dalla fantasia. Immagini originali che moltiplicassero lo spazio sapendo confrontarsi e valorizzare l'antico. È così che noi due, architetti incaricati del progetto, tentammo una strada del tutto nuova: "rubare" questa fantasia all' "interprete dei sogni", coinvolgendo nell'ideazione architettonica Massimo Fagioli.

Così il progetto e la realizzazione della *Libreria* diventeranno una delle prime verifiche concrete della ricerca sulle immagini e sull'architettura che ormai da qualche tempo vedeva impegnati, all'interno dei Seminari e nelle singole esperienze professionali, architetti e artisti. Così l'ideazione e la progettazione architettonica si proposero come ricerca di un'armonia che alludesse a una sanità dell'inconscio, ricerca di un'architettura che raccontasse di una resistenza e di una fantasia inconscie.

C'erano state premesse fondamentali di questo percorso di ricerca teorica e si erano già avuti momenti di confronto pubblico molto significativi e coinvolgenti riguardo a riflessioni sulla creatività e sulla produzione artistica già dal 1980. Si sapeva di alcuni progetti di architettura che stavano prendendo forma. Perché non provare a chiedergli un confronto anche per la *Libreria*? Ci dettero coraggio due eventi in rapida successione: l'8 marzo 1991 la prima de *La condanna* di M. Bellocchio, su sceneggiatura dello stesso Fagioli; il 15 marzo dello stesso anno le pagine del *Venerdì* di "la Repubblica" con la bella foto del nostro autore accanto a un articolo intitolato *Freud? È un'imbecille?*

Così, quel 22 marzo 1991, un venerdì pomeriggio ventoso, arrivammo in via di S. Caterina da Siena 61 con Massimo Fagioli, che per la prima volta entrava in quei locali. Il soffitto era ancora ricoperto dall'intonaco su rete e, dai piccoli saggi fatti, mostrava all'interno travature lignee molto trascurate. Il grande arco, ancora tamponato, si mostrava solo accennato con un'incerta linea a matita da carpentiere. Dappertutto, le vecchie scaffalature bianche di modernariato, ancora ripiene di libri invenduti, su un pavimento a bolli di pvc industriale. Era il tipico allestimento "alternativo" da anni Sessanta, ancora molto in voga benché i tempi fossero così cambiati. Guardammo assieme a Fagioli alcuni disegni che avevamo già elaborato ma che non ci convincevano più di tanto. In verità, i membri del gruppo che aveva rilevato i locali avevano già approvato il progetto di massima e previsto il relativo budget, peraltro molto contenuto, trattandosi di semplici scaffalature e sedute per gli incontri e le presentazioni dei libri che già ci si proponeva di fare. Per noi la scommessa era diventata grossa: fallire l'immagine architettonica sarebbe equivalso a far fallire tutta l'iniziativa.

L'ideazione di Fagioli fu immediata. Seduti nella stanza centrale, appena abbandonati i nostri disegni, ci disse: «Dovete lavorare in altezza, per lasciare tutto lo spazio a terra libero per gli incontri», e facendo con le mani un gesto, molto preciso, per indicarne l'ampiezza, «Pensate a quattro passerelle che dal centro di questa stanza vanno ai quattro angoli allargandosi». Poi, spostandosi verso l'ingresso e volgendosi all'arco parzialmente tamponato: «Qui una scala lunghissima che, attraversando l'arco, sale al centro della stella di passerelle [...] un'altra scala nella terza stanza» ad accentuare in sequenza l'asse longitudinale; e ancora: «Una passerella in diagonale che misura lo spazio dell'ingresso. Il bancone della cassa, che avete progettato, lo potete tenere, ma prolungatelo curvo verso la quarta stanza, senza però coprire la vista dell'interno dalla vetrina»<sup>8</sup>.

Per noi cominciò la progettazione, il dare forma a un'immagine che non nasceva da noi, che, al limite, potevamo anche non avere visto, senza la certezza di saper sviluppare. La sua percezione dello spazio era stata esattissima e noi ci siamo trovati a dover dare concretezza materiale a quelle immagini prima nel legno di un modello di studio, che a Massimo piacque molto, come un gioco a un bambino, e solo dopo nei disegni tecnici ed



Ph degli autori



Ph degli autori



Ph Andrea Calabresi

Il 12 aprile 1992 si inaugura la “Libreria Amore e Psiche”.

«Ad un passo dal Pantheon, in via di Santa Caterina da Siena, è nata una nuova libreria: “Amore e Psiche”, illustrata con qualche vezzo dal Canova fotografato da David Finn. Si deve agli sforzi di intellettuali romani riuniti attorno al progetto di Massimo Fagioli, l'analista e sceneggiatore di Marco Bellocchio, realizzata dagli architetti Caterina Calzini e Flavio Vitale.

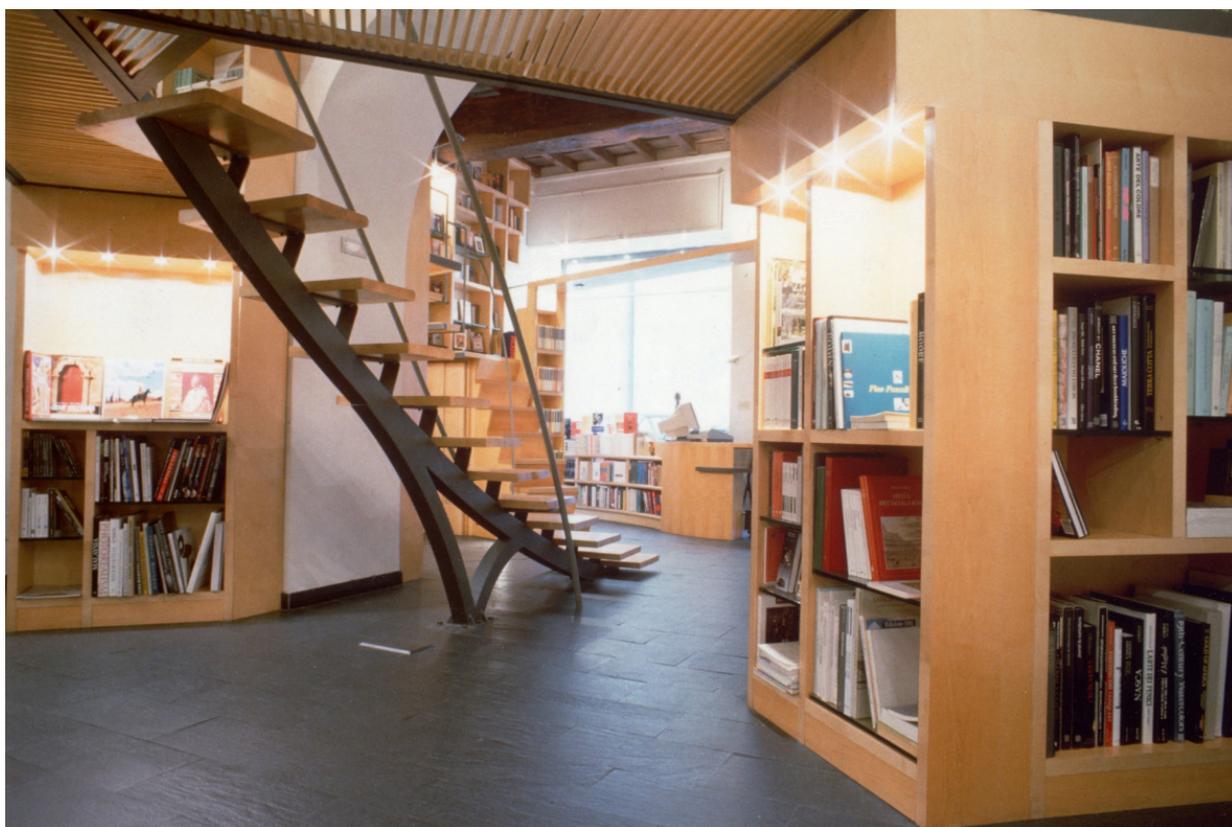
Portato a nudo il controsoffitto in castagno e quercia, scale e pianerottoli in acero e cristallo conducono ai preziosi scaffali. Dai titoli per ora esposti si capisce la scelta elitaria che guarda ad ogni fascia d'età con saggi d'autore dal dorso elegante e dalle pagine patinate ed intriganti.

Nel cuore di Roma vivrà come punto di incontro e nel delizioso labirinto di legno, che indugia sulle geometrie della Bauhaus, un luogo di conversazione.

Stupisce, nel momento di maggior crisi del libro come strumento di consumo, e affascina la sfida di “Amore e Psiche”, da cui ci si aspetta una programmazione adeguata alle splendide architetture»<sup>9</sup>.

*Servizio del TG3 sull'inaugurazione del 12 aprile 1992*





**Allestimento della libreria "Amore e Psiche" in via S. Caterina da Siena 61 a Roma.**

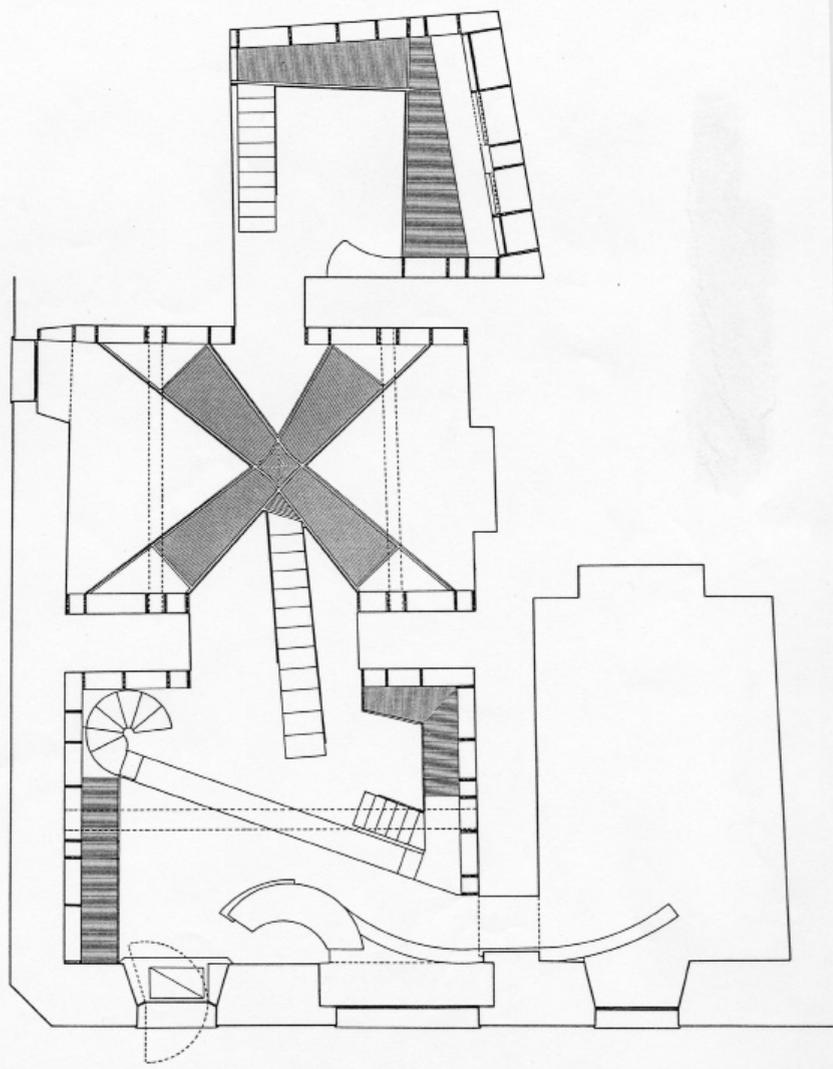
Architettura ideata da Massimo Fagioli  
 Progetto: Massimo Fagioli, Caterina Calzini, Flavio Vitale  
 Calcoli strutturali: Mario Contaldi  
 Opere di falegnameria: Grassi e Pannozzo snc  
 Alessandro Carlevaro (restauro soffitto ligneo)  
 Pino Petrelli (panca e Scultura Blu)  
 Opere in ferro: Silvio Castellani - Roma  
 Opere murarie: Emilio Rivetti - Achille Silvestri  
 Insegna "Amore e Psiche": fusione di Raffaella Corvino su disegno di Massimo Fagioli

Ideazione marzo 1991  
 Inaugurazione 12 aprile 1992

esecutivi. Percorso nuovo per chi si era formato prevalentemente sullo studio tipologico e quindi sui modelli planimetrici negli anni della *Tendenza*. Percorso anche un po' insolito per chi, come noi e molti in quegli anni, prima progettava sulla carta e poi eventualmente mostrava nel modello. Prima si studiava, si pensava, si elaborava, si progettava, si verificava e quindi si arrivava all'immagine, distillata attraverso un processo in gran parte razionale. Qui, invece, le immagini prendevano subito forma e concretezza materiale, in una magia che vedeva il dato tecnico confermare punto per punto l'idea originale. Una sfida continua alla nostra capacità di essere recettivi nel rispondere alle sollecitazioni che sempre Fagioli ci lanciava, ogni volta che definivamo un particolare del modello: la scala che, dovendo essere lunghissima s'incurvò per passare sotto l'arco, con l'invenzione dei gradini "a passi armonici"; le passerelle in listelli di legno ricoperti da ripiani di vetro per dare leggerezza e trasparenza al tutto; le scaffalature in acero rosa, irrazionali nella pretesa di lasciare spazi vuoti per accogliere un oggetto, un'opera d'arte, per «dare un po' di gioia di vivere»; le luci dal basso; il pavimento nero, in ardesia a spacco, con le sue «irregolarità artistiche».

«Armonia e leggerezza», questi sono i termini con cui più volte ci siamo dovuti misurare nel trasporre in disegni tecnici le immagini che ci venivano proposte (per non dire imposte) da Fagioli.

Considerate innanzitutto che l'edificio che ospitava la *Libreria* era vincolato dalla Soprintendenza e pertanto anche la nostra ristrutturazione, pur potendo passare per un allestimento all'interno di un intervento di manutenzione straordinaria, doveva essere da essa autorizzato. Pertanto, i limiti erano chiari: solo opere interne e non strutturali. Quindi, solo elementi di arredo, con pochi ancoraggi alle pareti e assolutamente rimovibili, rigorosamente senza interferire con le luci delle aperture all'esterno; solo vetrine, senza possibilità di modifica delle relative partiture. Prescrizioni che nell'immediato ci preoccuparono, nel ritenere impossibile qualsiasi intervento innovativo. Non fu così. Divennero anzi lo stimolo a operare con la massima attenzione alla soluzione tecnica e, parallelamente, con il massimo rispetto per la preesistenza storica. In questo ci fu sicuramente utile la nostra formazione post-universitaria presso la Scuola di Specializzazione per lo Studio e il Restauro dei Monumenti della Sapienza. Forse proprio perché l'impostazione brandiana, seguita in quegli anni, coniugava con grande equilibrio il dato storico con la possibilità, anzi la necessità della ricerca d'integrazione rispettosa dell'immagine complessiva di un'opera, senza sovrapposizioni importune. Il fatto di potersi quindi riferire a essa e non solamente al dato documentale e/o materiale, in qualche modo salvaguardava un'espressione legata alla contemporaneità. Allo stesso tempo, dobbiamo riconoscere il nostro tributo all'Ing. Mario Contaldi che, con gran competenza circa l'utilizzazione degli allora innovativi strumenti digitali per lo studio del comportamento dei materiali, sottopose a verifica meccanica ogni particolare di quanto venivamo a progettare, consentendoci con estrema sicurezza l'adozione delle migliori soluzioni in termini di leggerezza ed essenzialità strutturale a partire dal dimensionamento delle piastre di ancoraggio alle pareti, per finire allo spessore dei cristalli che proteggevano le passerelle realizzate in listelli di legno, passando per i nodi a baionetta delle mensole di sostegno degli impalcati infissi (e sfilabili) direttamente nei montanti verticali delle scaffalature in multistrato d'acero. Pur riuscendo a lavorare con spessori dell'ordine dei pochi centimetri, la struttura così



dimensionata ci ha sempre garantito la perfetta tenuta di tutto l'insieme. Venti anni d'uso più che intensivo, come dimostrano le tante immagini di folla all'inverosimile, ne sono la testimonianza incontrovertibile.

Ma procediamo con ordine. Rimossa la "camera a canne" in rete intonacata, il soffitto originale mostrava varie mani di scialbatura. Si procedette quindi ad una sabbatura dolce, facendo la massima attenzione alla presenza di pitture originali, che ritrovammo infatti in pochi lacerti in corrispondenza dell'estradosso di alcune travi e che proteggemmo per la successiva conservazione.

Lo stato complessivo del soffitto apparve buono, a parte alcune lacune (che provvedemmo ad integrare con legni coevi), dovute alla realizzazione del solaio in laterocemento superiore, di cui esso era divenuto, evidentemente, il piano di banchinaggio. Seguimmo con precisione l'indicazione di Fagioli per un restauro molto accurato, perché dal piano delle passerelle il soffitto si

sarebbe visto a distanza molto ravvicinata. Un compito molto impegnativo, svolto con grande generosità da Alessandro Carlevaro, artista, scultore e intagliatore, con grande competenza sul legno. All'intradosso del soffitto avevamo un'altezza utile molto limitata, che in alcuni punti in corrispondenza delle travi si riduceva ulteriormente. Già in fase di elaborazione del modello riuscimmo a risolvere questo problema con salti di quota ricavati all'interno delle scaffalature di sostegno o con variazioni del piano di camminamento che davano ai percorsi una vivace articolazione. La possibilità di realizzare le passerelle con listelli di acero intelaiati e coperti da un cristallo temperato, per un'altezza complessiva di non più di 5 cm, concesse all'allestimento una grande leggerezza. Il tutto sottolineato dall'illuminazione che Fagioli volle in parte dal basso, proprio per accentuare il librarsi nell'aria dei percorsi. Soluzione a quei tempi assolutamente innovativa, cui noi aggiungemmo degli spot direttamente all'interno delle scaffalature (erano i primi esempi di uso di corpi illuminanti a bassa tensione), per ottenere il risalto dei profili dei ripiani in vetro o per particolari soluzioni di accento.

Un cenno va fatto a quello che si è rivelato uno degli elementi più originali dell'allestimento: la scala curva. L'idea della scala che dalla sala d'ingresso doveva raggiungere il centro delle passerelle della stanza principale fu una chiara indicazione di Fagioli fin dall'inizio. In un primo momento sottovalutammo la sua indicazione di farla lunghissima, sebbene il suo gesto verso l'alto, rivolto all'arcone (ancora chiuso), e la posizione prescelta, molto prossima alla porta d'ingresso dalla strada, fossero molto chiare! Infatti, al successivo passaggio al primo modello ligneo, dopo i primi bellissimi sorrisi e apprezzamenti («avete lavorato bene!»), arrivò la prima critica: «Quella scala è troppo razionale! Dovete riportarvi di più all'arco, lasciare più spazio per il passaggio e [...] farla più lunga, dare di più il senso della salita». Non ricordiamo più di chi fosse l'idea o forse l'intuizione che, dovendo passare sotto l'arco e prolungare la lunghezza della rampa, l'unica possibilità sarebbe stata realizzare una curva; ma così i gradini venivano «strani» con alzata e pedata differenti. Tutto l'opposto di quello che prescrivono i manuali! Poi, in effetti, i manuali stabiliscono che ci sia un rapporto armonico fra alzata e pedata e quindi l'importante è avere lo stesso passo: dove l'alzata progressivamente aumenta, la pedata si accorcia e viceversa, dove l'alzata è più lunga, il dislivello diminuisce. Il risultato: un armonioso accompagnamento a salire e scendere, e così fu. Armonia che scoprimmo anche nel seguire le indicazioni di Fagioli per la partitura delle scaffalature. Armonia di proporzioni e di misure, di pieni e di vuoti, di luci e di riflessi che saranno poi libri e oggetti d'arte.

In questo modo, l'elaborazione di noi progettisti, nell'avvincente ricerca di trovare la misura esatta e la soluzione tecnica appropriata all'immagine della fantasia, si fuse al lavoro degli artigiani, orgogliosi di riappropriarsi di quel mestiere su cui avevano impostato la loro vita e che ormai, ben di rado, trovavano occasione di esercitare. Tutto attorno, i tanti che seguivano dalle vetrine il cantiere, spesso si fermavano per un saluto ma anche a dare una mano, a cogliere un segno, una novità da raccontare. E le figure riemergevano nei sogni raccontati ai Seminari: le «quattro pale dell'elicottero» ... «il mulino a vento» ... «le ali di una farfalla» ...

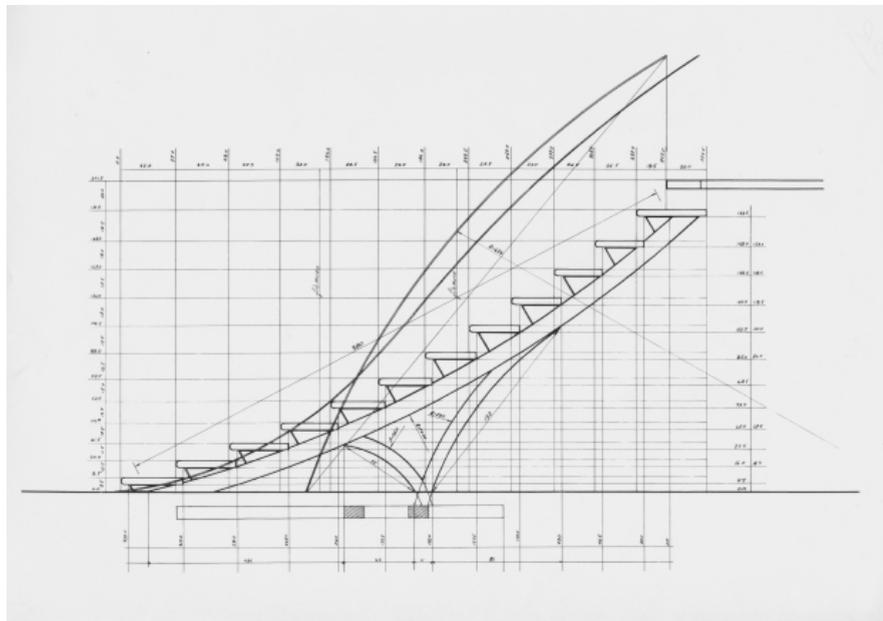
Fu particolarmente significativo il servizio della RAI che, assieme a numerosissimi altri, in video e a stampa, annunciò la nascita della libreria. L'interesse rimarcava proprio la felice corrispondenza fra un'immagine architettonica particolarmente originale e la volontà del gruppo che sosteneva l'impresa, vista propriamente come attività culturale.

Ma che cosa era successo realmente quel 12 aprile 1992? Un gruppo di persone era riuscito a realizzare un'immagine architettonica che gli era stata regalata da un altro uomo, un artista. Ma si scopre anche che il piccolo gruppo iniziale di promotori fa parte di un collettivo, un gruppo molto più vasto che ama quell'immagine, che la sente propria, che sta bene in quei locali, si muove con piacere attorno a quelle scaffalature, allora nuove e perfette, con un senso di appartenenza ad un mondo fatto di bellezza e di armonia. E, tutt'attorno, la città guarda con interesse e con senso di speranza.

Non è un caso il nome di *Amore e Psiche*, preso dalla favola di Apuleio nelle *Metamorfosi* o *L'asino d'oro*, che parla di un rapporto uomo-donna diverso e non distruttivo, raffigurato anche nella composizione del Canova, che già da anni Massimo Fagioli ha proposto sulle copertine dei suoi libri. Il riferimento è anche all'immagine stessa proposta dal Canova: «[...] nella curva della scala che portava alle passerelle superiori della libreria e nella loro raggiera, sembrava seguire, sintetizzandolo, l'andamento del corpo di Psiche che va verso le ali spiegate di Amore, moltiplicando queste ultime quasi fossero in movimento, *frame* in *slow motion* di una pellicola cinematografica»<sup>10</sup>. E non è un caso che molti vedano nelle proposte di architettura che Fagioli sta elaborando con il gruppo del *Coraggio delle immagini* un'armoniosa dialettica fra immagini maschili e femminili, come quelle che si ritrovano anche nella *Libreria*: «Nei lavori del gruppo di questi architetti ci sono anche degli interni poetici, dove la poesia è affidata alla sinuosità della linea curva che mima e rappresenta la sinuosità dei corpi verso cui si indirizza il desiderio (...) Per l'allestimento di una libreria, l'eleganza della forma e il pathos dell'abbraccio assumono le sembianze della struttura slanciata

della scala che deposita dolcemente sul pavimento, o proietta sul piano sovrastante, e del corrimano che sembra adagiarsi con leggerezza alla scala come un soffio amoroso»<sup>11</sup>.

A questo punto può essere utile, per cogliere il processo d'ideazione, fare un cenno anche all'insegna, al logo «Amore e Psiche». Il nome della *Libreria* non fu scelto da Massimo Fagioli, anzi, quando gli chiedemmo una sua indicazione a riguardo, dopo alcuni momenti di silenzio (interminabili rispetto alla fulmineità con cui ci aveva dato le prime indicazioni di progetto), disse che il nome avrebbero dovuto trovarlo i soci. E così fu scelto, infatti, non senza qualche contrasto. Pochi anni dopo, nel dicembre 1998, in occasione di una delle sue visite in *Libreria*, spesso a sorpresa e sempre molto coinvolgenti, (quella volta era per l'edizione dell'agenda 1999 contenente



i suoi disegni) fu Simona Facchini<sup>12</sup> che gli chiese un'idea, un'immagine, per l'insegna. E così, seduto su una poltroncina Frau gialla, immerso in una moltitudine di corpi, come al solito, Massimo rispose subito. Erano ormai anni che aveva unito il disegnare al gesto dello scrivere, chiese una penna e sulla pagina bianca di un retro di copertina di un'agenda nuova, posta in orizzontale, cominciò con un tratto, per un attimo esitante ma poi sempre più fluente, a tracciare una linea dritta dall'angolo in alto a sinistra verso il basso a destra. Divenne presto un rettangolo, molto, molto lungo, con uno spessore fatto di filamenti, quasi ad apparire tridimensionale. Una sorta di copertura, di tetto, sotto al quale cominciò a disporre alcuni caratteri delle più varie forme. Era una *A*, che conteneva, al di sotto, come fosse una capanna, le altre lettere *MOR*, stampatello maiuscolo e *Psiche*, con una grande *E* sulla destra. L'indomani sapemmo che doveva essere una scritta a colori: azzurro per il "tetto", nero per *Psiche* e rosso per tutto il resto. Raffaella Corvino, orafa, realizzerà le microfusione di bronzo smaltato, che in due esemplari troveranno posto nelle specchiature bianche sopra l'ingresso e la vetrina principale, non prima di essere registrate come marchio, per poter superare la normativa sulle insegne nel centro storico di Roma, che vieta scritte con caratteri non conformi (se non sono marchi registrati). Da allora sarà il marchio *Amore e Psiche*®.

Ma la *Libreria* non sarà solo un originale allestimento architettonico; non sarà solo arredi, non solo libri, saprà essere anche manifesti, oggetti d'arte, filmati e concerti, soprattutto racconti, confronti, storie, riflessioni su tantissimi aspetti della vita umana. Sempre fu un ambiente accogliente in cui i libri divennero occasione di racconto e di rapporto con gli autori e spesso con i gruppi di lettori. Sulle scaffalature facevano bella mostra le nuove immagini che via via scaturivano da questa ricerca: *l'Obelisco curvo* per piazza San Cosimato, la statua del *Gigante*, la *Scultura blu*, il modello della *Fontana gialla* di Piazza Rolli, la preziosa scultura *Magia* (nata come *Staccionata* per un complesso residenziale da realizzarsi a Praga), il *Bisontino*, i *Segnalibri*: tutte immagini nate dalla fantasia di Massimo Fagioli e divenute subito collettive di una moltitudine umana. Sempre, le note dello stare assieme in un contesto di armonia. Armonia di spazi, di colori, di parole e di suoni, come notato dall'insegna Mario Brunello che, invitato una sera a esibirsi con il suo prezioso violoncello, in alto al centro della "stella", si sorprese per il caldo riverbero da cassa armonica che producevano quei legni e quella moltitudine di corpi nella massima concentrazione. E mai le aspettative dell'inaugurazione andarono deluse, visto che nel corso di venti anni di attività sono stati proposti oltre trecento eventi culturali di primissimo livello, con cadenza quasi settimanale: incontri con gli autori, concerti, mostre, proiezioni e dibattiti con i maggiori esponenti della cultura, che sono diventati spesso veri e propri momenti di ricerca. Echi di quella più grande, che si svolgeva simultaneamente nei Seminari di Analisi collettiva di via di Roma Libera 23; punto d'incontro, molto amato da Massimo Fagioli, fra

quella ricerca e il mondo della cultura.

Passeranno così in quei locali di via di S. Caterina da Siena le figure più autorevoli della cultura progressista, spesso incalzate, a poche ore di distanza, da letture per bambini, concerti, proiezioni e performance di artisti. Merita una consultazione, la rassegna degli eventi che, curata e aggiornata, si presenta come un caleidoscopio di manifestazioni e di nomi (Giulio Einaudi, Stefano Rodotà, Joyce Lussu, Mario Dondero, Andrea Camilleri, Marco Bellocchio, Enrico Pieranunzi, Vincenzo Cerami, Corrado Augias, Michele Ciliberto, Franco Purini, Fausto Bertinotti, Giacomo Marramao, Carlo Augusto Viano, Oliviero Diliberto, Italo Insolera, Paolo Bertini, Giorgio Muratore, Andrea Boraschi, Luigi Manconi, Giuliano Pisapia, Beppino Englaro, Gianrico Carofiglio e molti altri ancora) nel corso di venti anni. Troppo piccoli quei locali per ospitare tutti, spesso fu necessario attrezzare con schermi il vicolo adiacente, invadere lo slargo antistante l'ingresso, espandersi fino a piazza della Minerva, come nel caso dell'incontro del 27 giugno 2007 con il Prof. Franco Purini in occasione della presentazione del *Palazzetto Bianco*, degli arch.tti Paola Rossi e Françoise Bliet, sempre su ideazione dello stesso Fagioli, o per il dibattito sul tema *La città disumanizzata*, con la partecipazione, tra gli altri, di Italo Insolera e Franco Bertini (13 giugno 2008)<sup>14</sup>. Nel 2008 arrivò il riconoscimento di "Bottega storica" da parte del Comune di Roma, con l'aggiudicazione di un cospicuo e prestigioso premio per la «presenza di allestimento architettonico di pregio» e per «l'importante attività di promozione e produzione culturale». Questo a sancire il fatto che già nel 2007 il gruppo promotore aveva acquisito lo status di Associazione Culturale per corrispondere più pienamente, anche sul piano giuridico, a quell'incessante attività di promozione che si era ormai sviluppata anche con l'organizzazione di convegni e con la produzione di documentazioni video a carattere scientifico, diffuse liberamente a titolo gratuito (e senza la minima gabella pubblicitaria) sul sito web dell'associazione e sul consultatissimo blog *Segnalazioni* di Fulvio Jannaco<sup>15</sup>. Anche in questo caso è bello riferirsi direttamente alle parole di Massimo Fagioli che, in occasione di un suo compleanno, ricevuta in regalo una delle sue amatissime penne stilografiche, la sperimentò subito e, sul retro di copertina di un libro, regalò alla neonata associazione le seguenti parole, vergate rigorosamente in corsivo: «Associazione = matematica di insiemi in cui ciascuno è tutti. Culturale = per dire a tutti l'uguaglianza amorosa tra gli esseri umani». Fu il completarsi di quella metamorfosi, di quella trasformazione già così implicita nelle favole senza tempo narrate da Ovidio e da Apuleio, fondate sul rapporto interumano, che è anche una sfida a pretendere dall'altro la realizzazione della propria immagine. Quello che per quel piccolo gruppo iniziale di persone fu un impegno e una sfida apparentemente impossibile, quasi un "non poterselo permettere" – realizzare un'immagine architettonica particolarmente innovativa ed elitaria, eppure aperta a tutti – divenne così la realtà e l'identità di un collettivo divenuto presto presenza e proposizione culturale, protagonista nella città di Roma ed oltre. Memorabili le moltitudini di "belle persone" (la definizione accompagnava frequentemente i resoconti a stampa delle varie iniziative), che animavano sempre quell'angolo di Roma, quasi ad opporsi strenuamente a quel processo di desertificazione che porterà presto al consumo turistico attuale.

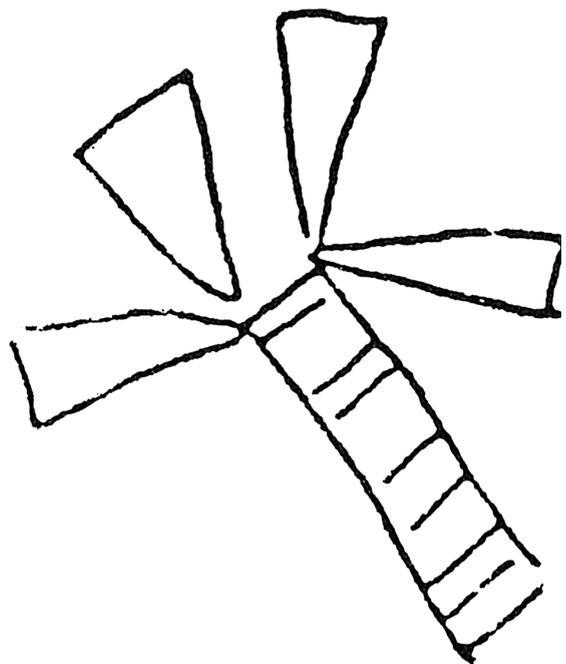
Sappiamo però che, nello spregiudicato mondo del libero mercato, nonostante tutti questi riconoscimenti, c'è difficoltà a concretizzare e mantenere un'effettiva ed efficace azione di tutela. Come per tanta architettura e arte contemporanea, il giudizio più solido non è quasi mai nel merito dell'originalità o della validità, ma sempre, comunque, nel tempo che passa. Quel tempo che allungandosi nei percorsi burocratici, in opposizione alla frenesia dell'oggi, sacrifica quanto di efficace ci può essere nel contemporaneo, con la scusa di proteggere il passato o l'antico. Resta, è vero, il giudizio della gente, che sicuramente apprezza la memoria, il ricordo di un vissuto, ma quasi mai questo riesce a costituire un vincolo. Il verificarsi di sciagurati provvedimenti come la cartolarizzazione degli immobili pubblici determinò l'impossibilità di mantenere quei locali, una volta decretata la fine locazione, pur se l'Associazione ne avrebbe voluto sostenere l'acquisto. Ci fu chi vide, nel pretesto di volerne realizzare un centro-benessere, il tentativo di mettere a tacere una ricerca culturale scomoda. Chi l'accostò ai parabolani che, uccidendo Ippazia, distrussero la biblioteca di Alessandria. Ci fu un vivo periodo di lotta, che culminò con la manifestazione *Io sto con Amore e Psiche*, che assunse ancora i contorni di una festa, perché fu sempre Massimo a dare il suo impulso vitale, con una delle sue frasi scritte a mano sul registro che raccolse in

quei giorni migliaia di firme di sostenitori:

«Spero che il dolore per la cattiveria del cancellare passi con la vostra bellezza». Ma la ricerca andava avanti, anzi aveva da tempo ormai assunto i caratteri di un movimento internazionale. Non erano più i locali di una piccola libreria a riempirsi all'inverosimile, ma sale convegni, auditorium ed affollate aule universitarie. Centinaia di pubblicazioni nei più vasti campi dello scibile umano si accostarono alle più originali proposizioni artistiche. Così passò quell'anno, il 2012, con la



Ph Caterina Calzini



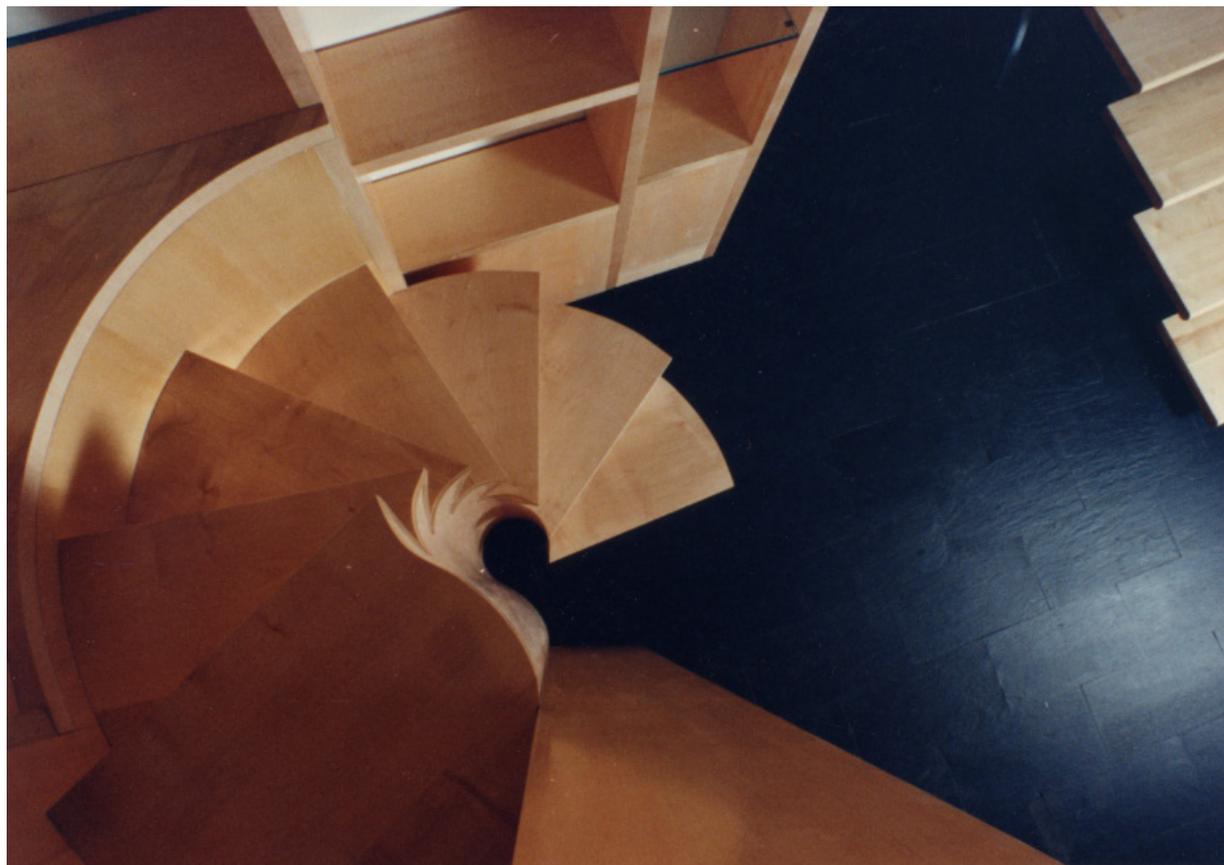


Ph Andrea Calabresi

restituzione dei locali, smontando quello che con tanto entusiasmo era stato realizzato. A noi il compito di rimuovere quelle strutture sapientemente accostate alle pareti, in ossequio ai severi vincoli imposti dalla Soprintendenza. Oggi in via di Santa Caterina da Siena 61 c'è il cantiere di uno dei tanti hotel extralusso della Roma del Giubileo 2025. Sembra che in quei locali al piano terra anche lo splendido soffitto ligneo seicentesco, amorevolmente restaurato, rischi di essere perduto in un ammodernamento che non si fa scrupolo della testimonianza storica, se non come merce virtuale da vendere come "esperienza" a caro prezzo in un annuncio pubblicitario.

Concludiamo con un cenno al disegno autografo di Massimo Fagioli per l'allestimento della *Libreria Amore e Psiche*, la *Farfalla*. È nella serie di schizzi che fanno parte della striscia *Idee sparse*: un rotolo di disegni fatto in occasione di una riunione del gruppo degli architetti in preparazione di un primo catalogo dei lavori di architettura e in prossimità di un convegno-mostra all'Università di Pescara dell'aprile 1993. Era per la prima volta che tutto il gruppo degli architetti vedeva Fagioli eseguire direttamente, sulla carta, dei disegni architettonici. In quell'occasione, disegni fatti *a posteriori*, cioè traducendo in un segno estremamente sintetico l'idea progettuale che era stata realizzata. Sarà l'inizio di un'attività travolgente, che lo vedrà con sicurezza e grande originalità esprimere le proprie immagini con linee, forme e colori. Sarà l'inizio di un suo percorso personale che, forse, non avrà più bisogno d'interpreti.

Ora la struttura dell'allestimento rappresentata con la *Farfalla* è in un deposito, come nei magazzini museali in cui si ricoverano le opere d'arte fino al momento di una nuova esposizione, nella prospettiva di trovare un nuovo sito, magari nella sede e centro culturale della Fondazione Massimo Fagioli ●



<sup>1</sup> M. Fagioli, in *Left* 2012, *L'Asino d'oro Edizioni*, Roma 2015, p. 99.

<sup>2</sup> B. Munari (1981), Da cosa nasce cosa: appunti per una metodologia progettuale, *Editori Laterza*, Bari-Roma 1996, p. 380.

<sup>3</sup> Ciampelletti I. G., Casa Malaparte, in *"AR"* n. 1/1993, Ed. *Ordine degli Architetti Roma*

<sup>4</sup> In Malaparte C., *Ritratto di pietra, 1940 riportato da Talamona M., Casa Malaparte, Clup, 1990*

<sup>5</sup> Cfr. intervento di E. Longobardi nell'incontro/dibattito del 18.11.2023 ad Avetrana (TA) in: *Comitato piazza V. Veneto di Avetrana, Incontro con la cittadinanza di Avetrana, 18.11.2023, registrazione video <https://www.facebook.com/levelediavetrana/videos/989155325477818> - Atti in corso di pubblicazione.*

<sup>6</sup> *Infra*, C. Calzini, Il coraggio delle immagini. Racconto di una mostra e di una ricerca.

<sup>7</sup> L. Villoresi, Freud? È un imbecille, in *"la Repubblica"*, 15.03.1991.

<sup>8</sup> I virgolettati che riportano frasi di M. Fagioli, ove non diversamente indicato, anche nelle pagine seguenti, provengono da ricordi di chi scrive e registrazioni inedite dei sopralluoghi.

<sup>9</sup> Dal servizio di F. Balestra, RAI - TGR Lazio del 12/04/1992.

<sup>10</sup> A.M. Panzera, Introduzione, in *Ead. (a cura di)*, Canova. «Non devesi però tacere della farfalla», *L'Asino d'oro Edizioni*, pp. XII-XIII.

<sup>11</sup> L. Binazzi, Il design dell'immagine, in C. Alessandrini - V. Caporioni et al. (a cura di), *L'architettura e la morte dell'arte*, *Nuove Edizioni Romane*, Roma 1996, p. 42.

<sup>12</sup> S. Facchini, architetto di Firenze, come in altre opere pubblicate nel catalogo de *Il coraggio delle immagini*, co-autrice di Spreebogen Berlino, progetto partecipante al concorso internazionale per la sistemazione dell'area parlamentare nella zona omonima (in *Il coraggio delle immagini*, *Nuove Edizioni Romane*, Roma 1995, pp. 106-109), e figura femminile che darà volto all'immagine di una donna-architetto, protagonista nel film di M. Fagioli *Il cielo della Luna* (1998).

<sup>13</sup> Calzini C. (a cura di), *Rassegna degli eventi: aprile 1992 - novembre 2012*, sito dell'Associazione culturale "Amore e Psiche", [https://associazioneamorepsiche.org/archivio/?\\_post\\_type=events](https://associazioneamorepsiche.org/archivio/?_post_type=events)

<sup>14</sup> Gli incontri sono visibili ai link <https://associazioneamorepsiche.org/video/il-palazzetto-bianco-incontro-in-libreria-con-massimo-fagioli/> e <https://associazioneamorepsiche.org/video/la-citta-disumanizzata/>

<sup>15</sup> Registrato come testata indipendente nel 2001, <https://segnalazioni.blogspot.com/>

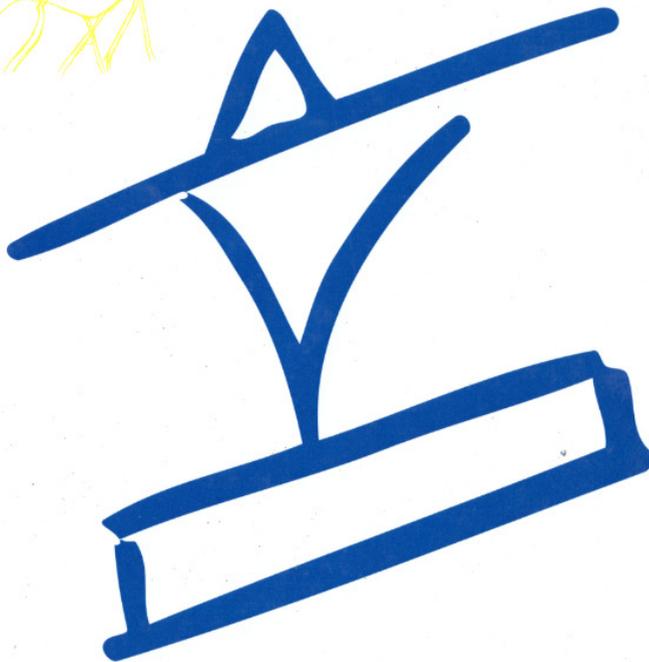
Ph Andrea Calabresi

## Il coraggio delle immagini



Progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986 - 1995

Nuove Edizioni Romane



Courtesy of Il coraggio delle immagini, L'Asino d'oro edizioni

# Lo psichiatra,

# L'incontro fertile: il Coraggio

## Il coraggio delle immagini. Storia di una mostra e di una ricerca.

Caterina Calzini



20

Il ciclo di mostre "Il coraggio delle immagini" ha raccolto i progetti, i modelli e la documentazione delle realizzazioni di un gruppo di architetti<sup>2</sup>, ma anche ingegneri, grafici e artisti, elaborate a partire dalle ideazioni di Massimo Fagioli. Ricerca indubbiamente originale sia nel proporre il lavoro di un gruppo in cui si incontrano quaranta e più professionisti dalle diverse formazioni, sia nel proponimento di superare una crisi troppo lunga del fare architettura che spesso ha dimenticato le esigenze di bellezza per rispondere solamente alle richieste funzionali. Sicuramente, però, l'aspetto più dirompente è stato che le opere esposte erano il risultato di una ricerca in cui dei professionisti avevano chiesto a Massimo Fagioli, uno psichiatra, di ideare i loro stessi progetti. Un confronto di identità, un mettersi in discussione, una richiesta di andare oltre, di far di più della consueta pratica professionale, un percorso variegato che in questo numero della rivista viene raccontato nelle sue specificità da alcuni dei partecipanti a questa ricerca.

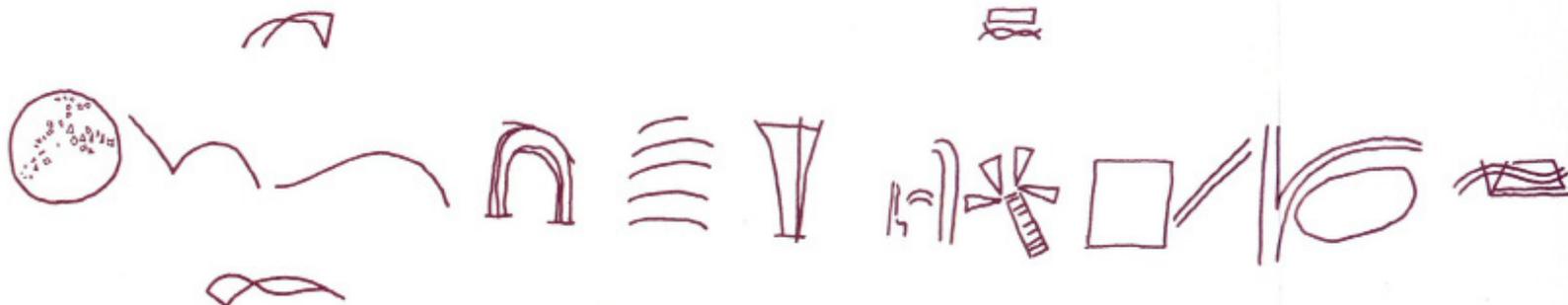
Non è facile spiegare questo singolare rapporto che si è sviluppato in modo diverso da gruppo a gruppo, pur nella coerenza della stessa ricerca. Ci possono aiutare le parole di uno degli architetti<sup>3</sup>: «Io non copio quello che lui ha disegnato, io disegno quello che lui ha pensato, non riproduco il progetto fatto da un altro; io lo faccio muovere, lo faccio vivere, e poi prendo le immagini che lui ha creato, ma soltanto quello che il mio desiderio ha fatto nascere nella sua mente, non voglio niente di suo. Io, in una strana simbiosi, faccio quello che lui non può fare: disegnare senza che sia io a suscitare le immagini.»

La prima esposizione dei progetti ideati da Massimo Fagioli si è tenuta all'Università di Pescara il 22 aprile 1993, con il titolo "Idee sparse. Progetti per spazi pubblici". Pur costituendo in un certo senso un'anticipazione delle mostre che seguiranno non si trattava, come indicato nel titolo, di un'esposizione esaustiva. Già allora, tuttavia, si faceva riferimento alla ricerca nel suo complesso tanto che nella locandina dell'evento si riportava un disegno, fatto durante una delle tante riunioni con gli architetti. Era la prima volta che, invece di parlare di architettura, si ricostruiva la storia dei progetti elaborati con lui e, in modo originale, invece di prendere appunti

si prese un lungo foglio di carta, un rotolo come quelli in cui solitamente allora gli architetti tracciavano i progetti, e, in ordine cronologico, si fece uno schizzo per ogni ideazione. Gli architetti si alternarono nel disegno delle prime opere ma, all'invito di Massimo di disegnare la libreria Amore e Psiche, non so perché, mi rifiutai e risposi: «Disegna tu!» Prontamente, presa la penna in mano, tracciò senza esitazioni, in modo assolutamente personale tutti gli altri progetti. Quel lunghissimo disegno divenne la locandina della mostra e della tavola rotonda che l'accompagnò. Il ciclo di mostre denominata "Il coraggio delle immagini" ha origine nel 1994, quando Oriol Bohigas invita ad esporre queste opere a Barcellona nella sede del Collegio degli architetti di Catalogna. Questo invito non era casuale. Oriol Bohigas era stato l'artefice della rinascita di Barcellona: per le Olimpiadi del 1992 aveva pianificato una serie di interventi negli spazi pubblici che assunsero una fortissima valenza sociale e simbolica. Si trattava di interventi fortemente caratterizzati per la qualità architettonica, da lui definiti "metastasi positive", tali da avviare un processo di riqualificazione dell'intorno che suscitarono un grande interesse come metodologia di intervento nella città.

Nell'introduzione al catalogo edito da NER<sup>4</sup>, che prende il titolo dal nome della mostra, Bohigas accoglieva il gruppo sottolineando la creatività dei progetti esposti parlando di «[...] un seme di gran qualità [...]». Non si tratta perciò di irrealizzabili utopie segnate per questo da un futuro assai incerto, ma di realtà per gran parte libere da condizionamenti». Da segnalare, sempre nel catalogo, l'articolo di Massimo Fagioli intitolato "Il coraggio delle immagini" che affronta il tema del rapporto degli architetti con l'ambiente e con la natura e con esse della ricerca di un'identità di artista ma anche del «dramma di non riuscire a vedere nel costruire il rinnovamento di qualcosa che va perduto» che potrebbe portare «alla paura della bellezza insita nelle immagini perché essa avrebbe in sé la prepotenza dell'eliminazione degli altri». Un «non fare» che potrebbe condurre «al suicidio per evitare di essere per il suicidio».

La mostra arricchitasi via via dei nuovi progetti venne poi ospitata in altre 17 sedi,



*[...] L'ipotesi di lavoro è che il linguaggio modificatore della realtà umana, proprio del lavoro dello psichiatra e della psicoterapia, abbia attinenza specifica con questo elemento, forse particolarmente inconscio, che è l'intervento attivo modificatore della realtà esterna.*

*In altri termini il linguaggio comune che non ha né intenzione né forza per modificare la realtà può essere connesso alle arti figurative, mentre il linguaggio che modifica l'inconscio e che trasforma può essere paragonato all'architettura.*

*M. Fagioli, Il linguaggio delle immagini<sup>1</sup>*

## o delle Immagini. 1986-1995

oltre che in Italia anche nel circuito internazionale con il patrocinio del Ministero degli Affari Esteri e con la collaborazione di Sedi diplomatiche, Ordini Professionali e Facoltà di Architettura dei paesi ospiti: Madrid, *Istituto Italiano di Cultura*; Tunisi, *Medina Dar Lasram*; Malta, La Valletta, *Salon, Auberge de Provence*; Atene, *Centro d'Arte e Cultura Smaragda Ioannatou*; Praga, *Ala Teresiana Del Palazzo Reale del Castello*; Roma, *Palazzo delle Esposizioni*; Napoli, *Maschio Angioino*; Firenze,

*Palazzina Reale di Santa Maria Novella*; Mumbai, *Prince of Wales Museum*; New Delhi, *National Gallery of Modern Art*; Singapore, *Singapore Art Museum*; Tokyo, *TN Probe Gallery*; Osaka, *Raika Oxy Gallery*; Kyoto, *galleria Gakugeishuppansha*; Seoul, *Seoul Arts Center Museum*; Bangkok, *The National Gallery*; Colombo, *Bandaranaike Center* sono le sedi che ospitarono la manifestazione dal 1994 al giugno 1998.



Un documento significativo di questa ricerca è il video dell'incontro tra Massimo Fagioli e gli architetti che si è tenuto nella sede dei seminari il 23 ottobre 1994 prodotto per una emittente televisiva di Tunisi. Tornando a riflettere sul senso del suo coinvolgimento e sul rapporto che gli architetti hanno con l'ambiente e con la natura, Massimo Fagioli precisa che forse ciò che si chiedeva a lui non era tanto un'immagine interiore di fantasia ma piuttosto la capacità di intervenire, riuscire a modificare senza deturpare, saper intervenire modificando senza distruggere.

Nel 1995 uscì una seconda edizione del catalogo riveduta ed ampliata<sup>5</sup> che si arricchì di altri due scritti di Massimo Fagioli che affrontarono il rapporto tra immagini e linguaggio e tra inconscio e linguaggio fino ad avanzare l'ipotesi di una possibile analogia tra «il linguaggio modificatore della realtà umana, proprio del lavoro dello psichiatra e della psicoterapia e l'intervento attivo modificatore della realtà esterna» ... ipotizzando in altri termini di paragonare «il linguaggio che modifica l'inconscio [...] all'architettura»<sup>6</sup>. Ideazione dell'architetto intesa come espressione di immagini inconscie, immagini interne non oniriche, ogniqualvolta si voglia fare una ricerca di benessere e di bellezza oltre che di risposta alle richieste di utilità.

Fondamentale premessa a questa esposizione è la ricerca teorica che ha preceduto, accompagnato e seguito l'esperienza di collaborazione progettuale, ricerca che si è sviluppata innanzi tutto nei libri di Massimo Fagioli, ma anche in numerosi incontri pubblici a partire dal 1980. Il 15 marzo 1980 nell'Aula Magna della Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze, in un dibattito organizzato da Pio Baldelli, docente di Storia del cinema, Massimo Fagioli interviene sul tema: *“Arte: informazione o trasformazione degli esseri umani”*<sup>7</sup>; il 22 marzo 1985 a Napoli, presso l'Istituto Francese vengono presentate *“Le notti dell'isteria”*<sup>8</sup> e Massimo Fagioli parla a proposito di *“Cura, formazione, ricerca”*<sup>9</sup>; il 14-15 giugno 1985 a Nizza, villa Arson, si tiene la mostra *“L'Italie Aujourd'hui, aspetti della creatività italiana dal 1970 al 1985”*. Nel catalogo della mostra<sup>10</sup> sono contenuti *“Le notti dell'isteria”* di Massimo Fagioli e *“Impossibile finirla”* di Marco Bellocchio. Il giorno 15, alla presentazione del catalogo, Massimo Fagioli interviene al dibattito, dal titolo *“Artista e identità sociale”*<sup>11</sup>, assieme a lui prendono la parola molti partecipanti all'Analisi Collettiva.

Parallelamente c'era stato un susseguirsi di accadimenti significativi sul piano dell'espressione artistica e della proposizione delle immagini: nell'agosto del 1985 Massimo Fagioli viene chiamato sul set del film *“Diavolo in corpo”* di M. Bellocchio, in particolare lavora sul personaggio femminile interpretato da Maruschka Detmers, suscitando un gran dibattito sulla stampa e nel mondo culturale in genere.

Nel maggio dello stesso anno l'architetto Paola Rossi progetta, su ideazione di Massimo Fagioli, alcuni elementi di arredo e poi la ristrutturazione della sede dei seminari di Analisi collettiva. Sarà la prima, tra tanti architetti, che si rivolgeranno a Massimo Fagioli per chiedere l'ideazione di un progetto.

Gruppi di lavoro sui temi dell'architettura, dell'urbanistica e della creatività iniziano a riunirsi periodicamente attorno a Massimo dal 1986, dopo la ristrutturazione dei locali in cui si tenevano i seminari di Analisi collettiva.

In merito alla ricerca teorica, ricordiamo i tre convegni che hanno accompagnato in contemporanea le mostre di Roma, Napoli e Firenze.

Nel primo intitolato *“L'architettura e la morte dell'arte. Un secolo di crisi”* tenutasi il 26 e 27 gennaio 1996 presso il Teatro

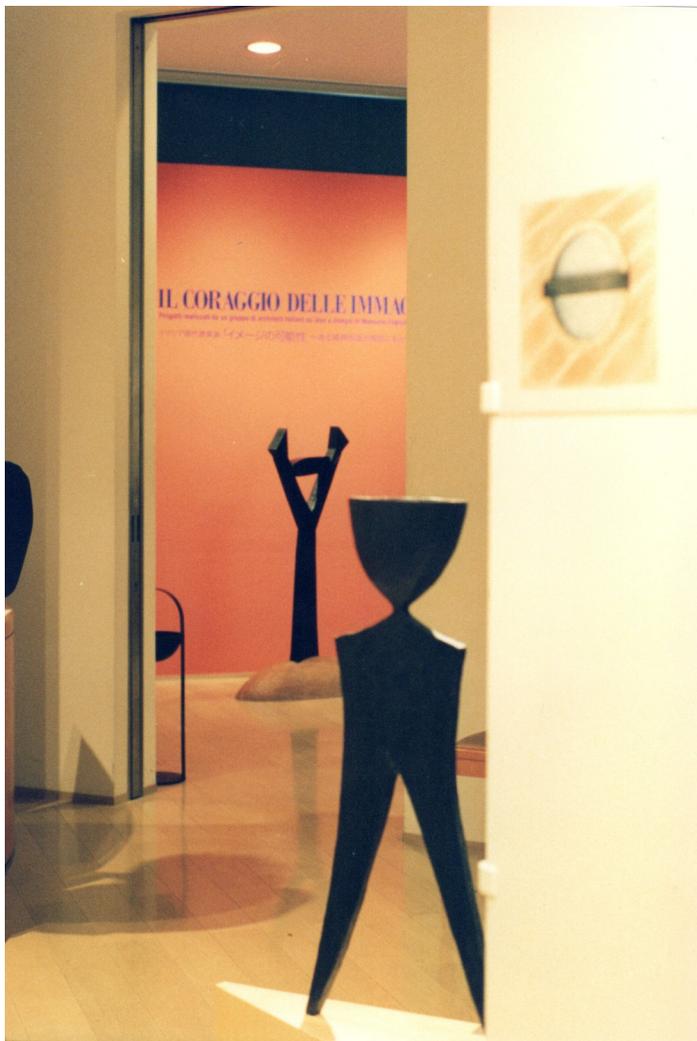
<sup>1</sup> M. Fagioli, *Il linguaggio delle immagini, in Il coraggio delle immagini: progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986-1995, Nuove Edizioni Romane, Roma 1995, p. 19.*

<sup>2</sup> *D'ora in poi per architetti si intenderà una serie di diversi professionisti. Nei seminari, infatti, sin dai primi anni, è stata particolarmente numerosa la partecipazione degli architetti, cosa che in svariate occasioni Massimo Fagioli non mancò di sottolineare. Alla ricerca de “il Coraggio delle immagini” parteciparono persone dalle diverse formazioni legate al mondo del costruire e all'arte visiva che lavorarono assieme nei diversi progetti: architetti ma anche urbanisti, ingegneri, grafici, pittori, scultori, artigiani, storici dell'arte e dell'architettura... a cercare quella dimensione artistica e umana che si era persa, forse, sin dall'Illuminismo.*

<sup>3</sup> S. Facchini, *Cotrone in “L'architettura e la morte dell'arte” Nuove Edizioni Romane, p.XIII*

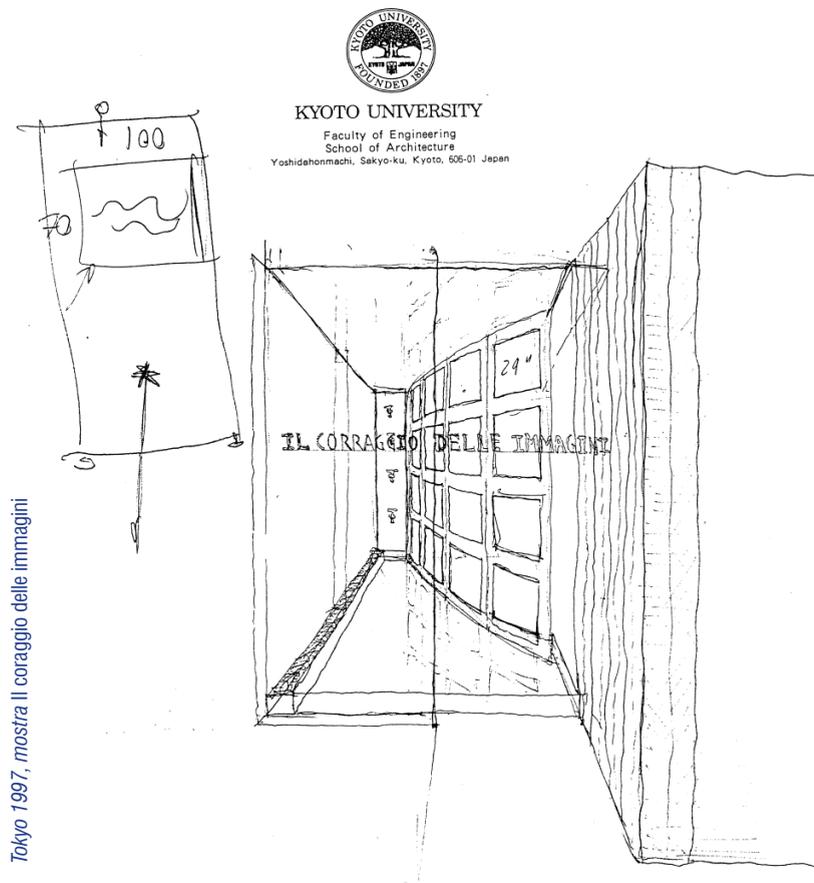
<sup>4</sup> AAVV, *Il coraggio delle immagini. Progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986-1994, Nuove Edizioni Romane Roma 1994. È la prima edizione del catalogo.*

<sup>5</sup> AAVV, *Il coraggio delle immagini. Progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986-1995, Nuove Edizioni Romane, Roma, 1995*

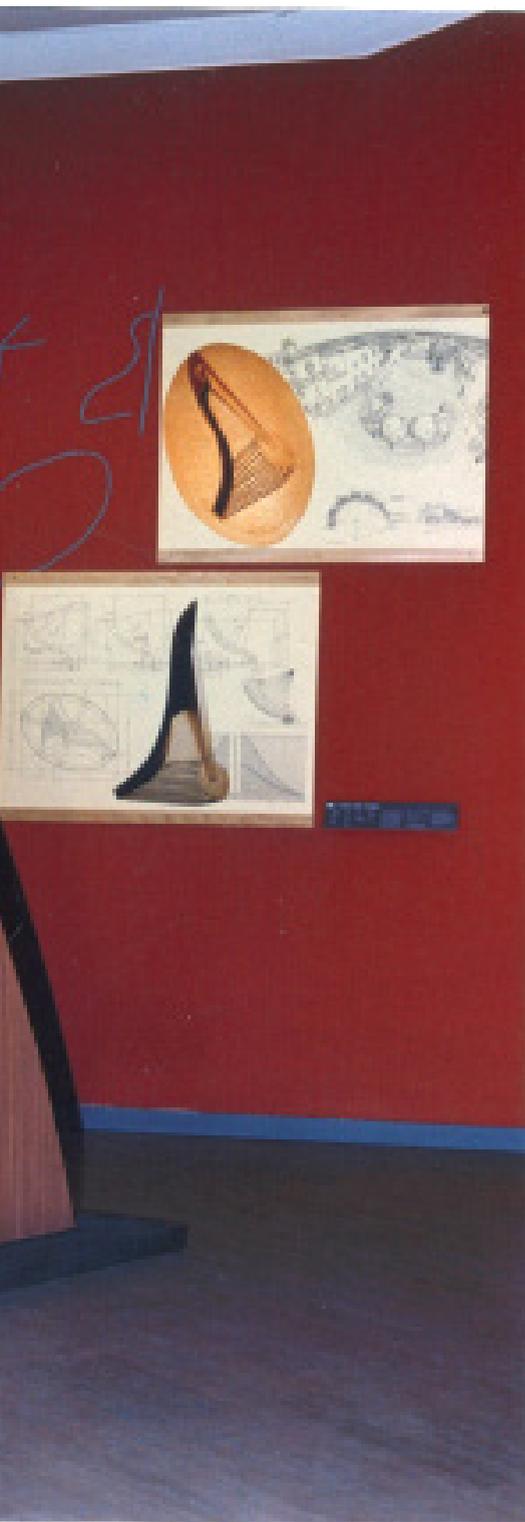


Ph Flavio Vitale

Roma 1996, mostra Il coraggio delle immagini



Tokyo 1997, mostra Il coraggio delle immagini



Ph. Alessandro Righetti

Eliseo di Roma i relatori raccontano una ricerca sulle immagini e sull'architettura sviluppatasi in collaborazione con Massimo Fagioli in cui si sono confrontati con la storia del pensiero e delle scienze umane, relazionandosi con la storia dell'architettura e con la storia dell'arte in genere al fine di cercare una via d'uscita dallo stato di crisi perdurante (... pensiero negativo, esistenzialismo, crisi del razionalismo, decostruttivismo, morte dell'arte...).

Il secondo, tenutosi a Napoli dal 7 al 9 giugno 1996 presso il Maschio Angioino, dal titolo "Fantasia di sparizione, formazione dell'immagine, idea della cura" in occasione del 25° anniversario della pubblicazione di "Istinto di morte e conoscenza", in cui una sezione del Convegno intitolata "Il linguaggio delle immagini" sottolinea lo stretto legame con la mostra. In questa sezione Massimo Fagioli interviene con la relazione "Se avessi disegnato una donna".

Il terzo "Immagine della linea", a Firenze, presso il Palazzo dei Congressi il 26 ottobre 1996 in occasione dell'apertura della mostra di architettura. La stretta relazione tra ricerca architettonica e ricerca teorica viene ancora una volta sottolineata dalla contemporaneità di questo evento con la riedizione del libro di Massimo Fagioli "Bambino, donna e trasformazione dell'uomo" in cui l'autore spaziando su vari temi della cultura e, quindi, occupandosi anche di arte, pubblica, come introduzione, il suo intervento al Convegno di Napoli.

Negli anni successivi al 1998 Massimo Fagioli continuerà a collaborare con alcuni architetti nella progettazione di spazi pubblici e residenze private, alcune delle quali verranno esposte per la prima volta nel luglio 2008 in uno stand per "Architektonica", mostra internazionale di architettura a Torino, in occasione del XXIII congresso mondiale degli architetti. Infine, ci piace ricordare due eventi tenuti presso la Libreria Amore e Psiche: il primo nel giugno 2007 sul "Palazzetto Bianco", in cui intervenne anche il prof. Purini. Incontro affollatissimo, con schermi per le proiezioni esterne del dibattito installati sino a piazza della Minerva che, per l'occasione fu chiusa al traffico. Nell'intenso dibattito con il prof. Franco Purini Massimo Fagioli ricostruisce la storia della collaborazione con gli architetti legandola all'origine dei seminari. Entrambi erano nati da una domanda cui lui aveva risposto. Non si sarebbe posto quindi come un'artista che fa libere espressioni ma si sarebbe sempre mosso nel rapporto interumano. All'osservazione del prof. Purini secondo il quale tutti potrebbero essere artisti pur se decidono di non esprimere questa possibilità Massimo Fagioli replica che questa idea corrisponde alla sua per cui tutti gli uomini hanno una sanità originaria. Lega anche questa collaborazione all'emergenza dell'inconscio e cercando i nessi con la storia individua nella caduta del Comunismo una possibilità di maggiore libertà, quasi che il Comunismo, pur avendo cercato di costruire un mondo nuovo, non fosse riuscito per aver avuto paura dell'emergenza dell'irrazionale.

Il secondo nel giugno 2008, dal titolo "La città disumanizzata". Erano gli anni delle cartolarizzazioni e cominciarono i primi enormi investimenti dei capitali finanziari nel centro storico di Roma. Assieme a Massimo Fagioli e ai professori Italo Insolera, Paolo Berdini, Vittorio Caporioni e Roberto Pallottino venne affrontato il tema della tutela dei centri storici nel loro insieme, del progressivo abbandono degli abitanti e delle attività culturali, artigianali e commerciali che ne facevano l'identità, di un concetto di tutela che, pur legando le mani agli architetti, salvaguardava solo un simulacro della città a favore di un turismo sempre più aggressivo. Perché i centri storici senza i loro abitanti muoiono ●

# IL CORAGGIO DELLE IMMAGINI

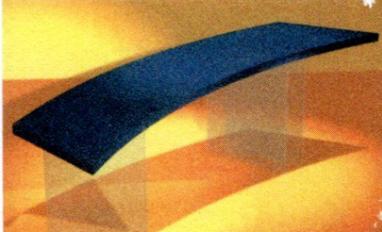
Progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986-1996



© 1994 Nuove Edizioni Roman



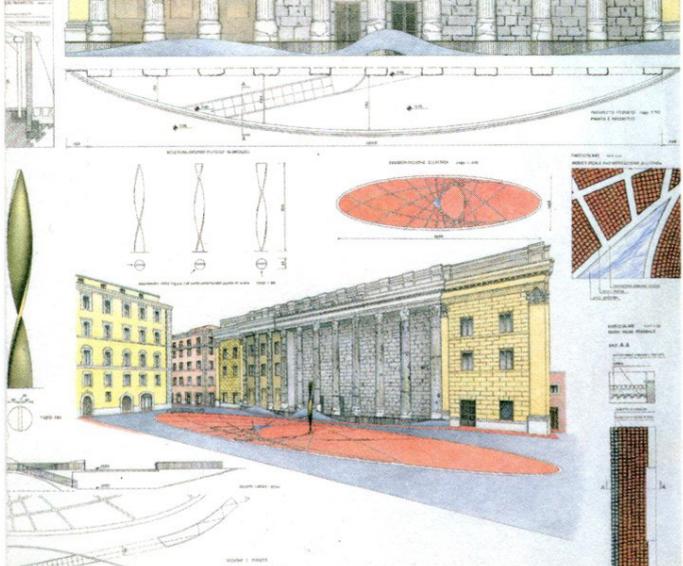
"Studio di psicoterapia" (1993)  
Fotografie: Alessandro Righetti



"Le corna lunate" (1994)

イタリア現代建築展  
「イメージの可能性 ~ある精神科医の提言にもとづく試み」

建築家の創造の源は何処にあるのだろうか？  
イタリアの若手建築家集団と精神科医マッシモ・ファジョーリは、人間の創造力の源泉としての「イメージ」に着目した。彼らは共同で、心の深層に潜む無意識的なイメージを現実の建築プロジェクト上に表出することを試みている。本展は、それらのプロジェクトから、建築を中心に、都市計画、インテリア、彫刻を含む76点の作品を、写真、模型、ビデオなどで紹介する。



"La danzatrice riconoscente" (1992)



"La tela di ragno" (1991)  
Fotografie: Erika Koch

Locandina della mostra Il coraggio delle immagini, Giappone 1997

<sup>6</sup> M. Fagioli, in Il linguaggio delle immagini, in op. cit. p. 15

<sup>7</sup> Aula Magna della Facoltà di Magistero dell'Università di Firenze, dibattito organizzato da Pio Baldelli, docente di Storia del cinema, intervento di M. Fagioli su il Sogno della Farfalla 4/2002.

<sup>8</sup> Edizione fuori commercio, ora su il Sogno d.F. 1/1999 e su SdF 1/2008

<sup>9</sup> Pubblicato su il Sogno d.F. 1/2002

<sup>10</sup> Ed. la casa Usher, Nizza-Firenze, 1985

<sup>11</sup> Con la premessa di Elena Girosi, dal titolo: "Memoria di un artista francese" su il Sogno d.F. (3/2016).

## ITINERARIO DELLA MOSTRA

### “IL CORAGGIO DELLE IMMAGINI”

#### **Barcellona**

*El coratge de les imatges*

Col.legi d'Arquitectes de Catalunya, Sala Picasso 8-29 aprile 1994

#### **Madrid**

*El coraje de las imágenes*

Istituto Italiano di Cultura 27 giugno – 15 luglio 1994

#### **Tunisi**

*Le courage des images*

Médina, Dar Lasram 14 ottobre – 13 novembre 1994

#### **Malta**

*The courage of images*

Salon, Auberge de Provence, Valletta 13 gennaio – 8 febbraio 1995

#### **Atene**

*E tolme tes eikonas*

Centro d'Arte e Cultura Smaragda Ioannatou 15 marzo – 9 aprile 1995

#### **Praga**

*Odvaha představ*

Ala Teresiana del Palazzo Reale del Castello di Praga 8 aprile – 2 luglio 1995

#### **Roma**

*Il coraggio delle immagini*

Palazzo delle Esposizioni 15 dicembre – 29 gennaio 1996

#### **Napoli**

*Il coraggio delle immagini*

Museo Civico del Maschio Angioino, 10 maggio – 9 giugno 1996

#### **Firenze**

*Il coraggio delle immagini*

Palazzina Reale di S. Maria Novella 26 ottobre – 20 novembre 1996

#### **Mumbai**

*The courage of images*

Prince of Wales Museum 18 marzo – 3 aprile 1997

#### **New Delhi**

*The courage of images*

National Gallery of Modern Art 21 aprile – 15 maggio 1997

#### **Singapore**

*The courage of images*

Singapore Art Museum 28 maggio – 6 giugno 1997

#### **Tokyo**

*The courage of images*

TN Probe Gallery 10 – 27 settembre 1997

#### **Osaka**

*The courage of images*

Raika Oxy Gallery 5 – 18 ottobre 1997

#### **Kyoto**

*The courage of images*

Gakugeishuppansha Gallery 3 – 14 novembre 1997

#### **Seoul**

*The courage of images*

Seoul Arts Center Museum 16 – 21 dicembre 1997

#### **Bangkok**

*The courage of images*

The National Gallery 14 – 24 maggio 1998

#### **Colombo**

*The courage of images*

Bandaranaike Center 15 – 24 giugno 1998



Osaka 1997, mostra Il coraggio delle immagini



Roma 1996, mostra Il coraggio delle immagini

Ph. Alessandro Righetti



Tunisi 1996, mostra Il coraggio delle immagini

Ph. Alessandro Righetti



... l'immagine è «creazione di rappresentazione e linguaggio»; «comunicazione senza suoni, che pretende di essere compresa senza comunicazione verbale»; «linguaggio verbale, che si inaridisce quando abbandona le immagini per essere accessibile a tutti».

Massimo Fagioli

## Massimo Fagioli. Dall'immagine in movimento allo spazio inaspettato.

Anna Maria Panzera, Veronica Montanino

Questo articolo è scritto a quattro mani da un'artista e da una storica dell'arte, che hanno entrambe partecipato all'esperienza dei seminari di Analisi Collettiva, spesso avendo occasione di un confronto diretto e indiretto con Massimo Fagioli su questioni inerenti all'arte e all'architettura<sup>1</sup>.

Chiamate a intervenire in questo numero di "Arc2città" a lui dedicato, visto lo specifico ambito disciplinare di entrambe, avremmo voluto o dovuto sviluppare un discorso relativo all'arte di Massimo Fagioli, eventualmente ai molti disegni da lui realizzati. Ma arte e architettura, in questo personaggio fuori dal comune, sono così divise e distinguibili? La sua attività in ambito architettonico ha riguardato ambienti e dimensioni di ogni tipo: progetti urbani, piazze e case, interni di appartamenti e studi di psicoterapia a partire dal suo, quello romano di via di Roma Libera 23, che ha ospitato per poco meno di 40 anni i seminari di Analisi Collettiva. Ma la produzione di Fagioli comprende anche film, video, fontane, pitture murali, oggetti di *design*, gioielli, copertine di libri e sperimentazioni grafiche e ancora musica, rappresentazioni "teatralizzate" di convegni scientifici, letture dirette come *performance* e prove attoriali (con particolare attenzione agli abiti, talvolta da lui stesso scelti o addirittura concepiti) e, naturalmente, disegni. Quali? Quelli evidentemente connessi all'architettura ma non solo: alcuni creati per sé, senza una necessità apparente o una committenza, poi comparsi in alcuni libri o riscoperti ultimamente dalla Fondazione a lui intitolata<sup>2</sup>, che ne sta sistemando l'archivio per tutelarne e valorizzarne l'opera nella sua interezza. Ci siamo subito chieste se fosse possibile fare un discorso su questi disegni senza considerare il resto, e se dovessimo o meno distinguere tra quelli destinati alla bidimensionalità, alle superfici e alla carta stampata, alle locandine, alla rivista "Left", rispetto a quelli che si sarebbero trasformati invece in oggetti, sculture, quelli destinati al volume e allo spazio, senza necessariamente essere architettura. Ci è venuto spontaneo distendere fisicamente davanti a noi le grafiche che erano anche copertine di libri, talvolta leggere e poi tornare alle immagini, che erano al contempo colore

26

e parola nelle copertine stesse e nelle locandine dei convegni; guardare fotografie di ristrutturazioni e interventi d'ambiente. All'interno di questo patrimonio di segni che Massimo Fagioli ha lasciato, non solo era spesso difficile, o praticamente impossibile, distinguere quelli nati con una valenza funzionale da quelli privi di funzione; ancor più, il tentativo di isolarli per parlarne - o peggio, interpretarli - come oggetti a sé, distinti dal lavoro complessivo del loro autore, dalla sua personalità poliedrica di intellettuale, teorico e psicoterapeuta, significava snaturarne completamente il senso. Dal nostro punto di vista peculiare, inoltre, ci siamo trovate di fronte al tema cruciale degli sconfinamenti tra le arti, nonché di fronte alla questione circa la loro autonomia/eteronomia; un territorio delicato, nel quale abbiamo dovuto spingerci, per parlare di ciò che il nostro autore ha prodotto e che ci appare come un mosaico di meravigliosa complessità. Una catena di senso, in cui ci sembra che nessun segno sia mai davvero singolo e separabile, senza rischiare la parcellizzazione e la parzialità del discorso; trascendere il contesto avrebbe comportato il pericolo di pervertire l'opera di Fagioli in un oggetto misterioso, nato non si sa bene come e da dove; tutto è invece perfettamente incuneato nella sua teoria, nella sua ricerca non solo psichiatrica ma anche culturale, e nella sua prassi di rapporto con migliaia di persone nel corso degli anni. Potremmo dire che Massimo Fagioli abbia "scenografato" la sua esperienza teorica e di vita, e che la sua prassi artistica si sia limitata a creare un contenitore visivo, materiale, fisico, concreto e percepibile, di un contenuto; ma siamo più inclini a recepire quella che è stata una sua affermazione diretta: alcune cose non possono essere comunicate in altro modo se non con le immagini; l'immagine è «creazione di rappresentazione e linguaggio»; «comunicazione senza suoni, che pretende di essere compresa senza comunicazione verbale»; «linguaggio verbale, che si inaridisce quando abbandona le immagini per essere accessibile a tutti»<sup>3</sup>. Abbiamo così deciso di ragionare a partire da un'opera che pone in essere quello sconfinamento sopra accennato, senza il quale per noi non è possibile parlare di arte e architettura: quest'opera è *Mélange*, un lungometraggio realizzato da Fagioli nel 1999, presentato in quello stesso anno a Napoli

### Il film per immagini.

Redazione

1. Frase di Fagioli che introduce la pellicola, dopo che è comparso il disegno qui riprodotto alle pp. 32-33.

2. La musica accompagna le immagini di una giovane donna dai capelli bruni, inquadrata di profilo, che appare nella penombra di un'abitazione, mentre tiene lo sguardo rivolto verso il basso. Sembra assorta nei suoi pensieri. Progressivamente il suo volto si alza verso la macchina da presa, rivelandosi.

3. Le voci di un uomo e di una donna, entrambi fuori campo, raccontano la ricerca compiuta per girare la pellicola, che: "consisteva nel tormento dell'operatore di riuscire a cogliere altro nella



1



5



9



realtà umana, la cui materia da sola poteva soltanto impressionare la pellicola [...]” (da *Sueño*, nota 14). Sullo sfondo scorrono le immagini dello spazio in via di Roma Libera, in cui si svolgeva l’analisi collettiva, prima della ristrutturazione del 2001.

4. Una ragazza, seduta a un tavolo, recita: “[...] noi riusciamo a cogliere, da un piccolo gioco tecnico di luci e ombre, l’espressione dello sguardo di una donna che diceva di amarci. Ma noi non sapevamo se era vero che quella piccola luce chiara, accanto alle pupille sull’iride, che noi dicevamo essere espressione del desiderio, era vera”.

5. La stessa ragazza osserva un disegno realizzato da Massimo Fagioli. La voce fuori campo dell’attrice de *Il cielo della luna* dice: “[...] scoperto d’un colpo il problema e il dibattito sulla percezione latente, sulla proiezione, sull’intuizione, sull’alienazione dell’immagine interiore, io ho scoperto che in quel disegno infantile [...], si poteva riconoscere una somiglianza perturbante con la scena della protagonista del film, che ero io”. Seguono immagini tratte dalla pellicola citata.

6. La musica di un pianoforte segue l’attrice mentre raggiunge una credenza e si accuccia su un tappeto avvolgendosi con una coperta, e imitando il barbone, centrale immagine del film.

7. Il fotogramma è tratto da Ingmar Bergman, *Il posto delle fragole*, 1957, ed è parte di un sogno raccontato. In *Mélange* questo passaggio serve a sottolineare che: “Qui non c’è più una descrizione accurata di figure oniriche, qui c’è il chiaroscuro e il buio, come a tentare di rappresentare, non propriamente la memoria chiara di un sogno, come si ha nella veglia, quanto piuttosto memorie turbolente che occupano pericolosamente la mente di un nuovo stato di veglia”.

8. Il rapporto critico dei protagonisti de *Il cielo della luna* è così inscenato: “Si sedeva accanto, come una libellula sull’ala di un passero e non diceva nulla, lasciando che il volto di lui si spaventasse per l’apparizione di un’altra immagine, che racchiudeva e rappresentava tutte le sue angosce nel rapporto con l’immagine di una donna”.

9. Una fanciulla bionda legge la premessa alla quinta edizione di M. Fagioli, *La marionetta e il burattino*, suo terzo libro teorico: “E si mossero in molti, traditi loro stessi dalle pulsioni di un inconscio perverso, sostenuti dall’ideologia di una nascita malata degli uomini. E il ‘così deve essere’ dell’imposizione di una norma e di un esame di realtà, nascondeva il non deve essere dell’annullamento e della negazione”.

10. La medesima fanciulla aggiunge poco dopo, dalla stessa premessa: “Ma non era la morte, non era la vita lunga da affrontare. Era qualcosa di dentro che diceva di no. Una superbia che parlava sempre di una vita diversa, più bella e più viva, di una intelligenza e di una rivolta nei confronti dei padri, dei vecchi, del potere, nei confronti della violenza, della stupidità, della superbia; nei confronti del dio invisibile, istinto di morte ancora non conosciuto e non nominato ma evidentemente sentito come eliminazione violenta di ogni forma di vita”.

11. Dopo aver ridefinito la relazione tra parola e immagine, rilevando la funzione narrativa della prima rispetto all’essenza creativa della seconda, intesa come pensiero che nasce dal corpo, la pellicola prosegue con un’inquadratura sulla protagonista del film *Il cielo della luna*, la quale dice: “[...] se prima, lontano dal luogo analitico, quel medico ha rinunciato al linguaggio per fare quelle immagini che hanno reso trasparente la sua pelle lasciando che tutti guardassero oltre essa, poi un altro coraggio occorre quando torna nel luogo dell’analisi in cui si devono lasciare le immagini proprie fuori dalla porta, per lasciare che lo stesso luogo si riempia di quelle che raccontano gli altri [...]”.

12. Andando verso il finale, l’attrice bionda si alza e solleva un altro disegno di Fagioli, tenendolo dinanzi a sé.



2



3



4



6



7



8



10



11



12

(dopo il convegno *Crisi del freudismo e prospettive della scienza dell'uomo*), presso il teatro Augusteo, il 10 ottobre, con il patrocinio dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli<sup>4</sup>. Già Vincenzo Trione nel dibattito seguito alla visione individua l'architettura come «l'arte di riferimento all'interno di questo film»<sup>5</sup>. D'altro canto, per stessa ammissione di Fagioli<sup>6</sup>, la matrice del lavoro con gli architetti, proveniente dalla loro richiesta di fornirgli dei disegni, risiede nel cinema e nel precedente invito ricevuto da Marco Bellocchio a collaborare alla realizzazione di *Diavolo in corpo* (1986)<sup>7</sup>. Nella risposta di Fagioli<sup>8</sup> al regista «le idee erano diventate cosa concreta». Un analogo processo, pertanto, avviene nel momento in cui gli sono sottoposte opportunità di interventi urbani ed egli reagisce con degli schizzi di architetture possibili. Quando poi viene pubblicato il catalogo della mostra *Il coraggio delle immagini*, Fagioli scrive: «La realizzazione dell'abitare comprende qualcosa che sconvolge il momento del quotidiano e dell'inerzia; il "coraggio delle immagini" diciamo, si trasforma così, nel fare, in linguaggio delle immagini proposte nelle cose fatte, quando l'opera dell'architetto non risponde soltanto alla soddisfazione dei bisogni e volendo anche a quella delle esigenze della domanda, ma propone qualche cosa che spinge se non costringe la domanda ad una modificazione di se stessa, modificazione possibile nel momento in cui la risposta dell'architetto contiene in sé quella dose di amore per gli altri che non permette mai la ricettività passiva del tecnico obbediente ai comandi di un altro essere umano»<sup>9</sup>. Proprio questo concetto di modificazione come ponte (o fusione) tra il corporeo e il mentale, che conduce lo spazio ad essere qualcosa di molto profondo, al di là della sua dimensione materiale rispondente a un bisogno, è ciò che abbiamo trovato in *Mélange*: vero e proprio manifesto in immagini del pensiero di Fagioli sull'arte, sull'abitare e sul rapporto tra architettura e abitante, sulla dimensione esistenziale e filosofica dell'architettura, ma agli antipodi del modo in cui questa relazione viene presentata, spesso ancora oggi. Semplificando molto: non possiamo fare a meno di notare che, mentre si insiste a proporre Martin Heidegger, il filosofo dei *Quaderni Neri* (1931-69), dei *Colloqui di Darmstadt* (1951), e di ricerche etimologiche addomestiche a far coincidere «il significato più radicale dell'abitare [...] [costruire e coltivare, n.d.a.] al fatto stesso di essere»<sup>10</sup>, Fagioli - oltre a teorizzare e rappresentare il vivere come quanto di più lontano dall'essere per la morte heideggeriano - mette radicalmente in discussione la pura coincidenza dei due elementi, come a dire che l'abitare e l'essere, senza immagini, possono sì diventare dimora, ma questa è limite alla realizzazione umana. In *Mélange* non solo il pensiero stesso è immagine e parola originali: queste sono arricchite dall'evidenza di tutto il lungo rapporto di Fagioli con l'arte visiva, tanto che è stato illuminante, ma non prescrittivo né analitico, riconoscere le assonanze dei frames fagioliani con le opere di artisti contemporanei e del passato, da cui egli sembra addirittura ispirato, fino a comporre una vera e propria critica d'arte scritta con l'obiettivo della macchina da presa. Poiché questa componente visivo-spaziale è non irrilevante rispetto alle tematiche di cui vogliamo occuparci, ci sembra un buon punto di partenza seguire la pellicola nei suoi passaggi principali (o almeno, quelli che a noi sono sembrati tali, nella estrema continuità e complessità delle azioni filmiche), per proporre a chi legge un po' di quelle suggestioni. Entriamo così nel vivo della proiezione.

*Mélange* comincia con l'immersione dello spettatore in un fondo nero e in una musica dal ritmo incalzante ed energico, quasi una reminiscenza dodecafonica, che tiene lo spettatore incollato allo schermo anche in mancanza di "azione". Questo nero ritorna in più scene, per essere infine il fondo che chiude il lungometraggio. Possiede una qualità materico-cromatica e un cangiamento su cui vale la pena soffermarsi. Da quello che può sembrare buio, diventa ombra profonda, che talvolta lascia intravedere o supporre un interno; poi una sfumatura colorata, una penombra blu, ci introduce in un ambiente domestico. Da qui, dopo essere stata fissa qualche istante, la macchina da presa si muove con estrema lentezza uscendo dallo spazio; percorre la parete a destra dello schermo, dove le nicchie delle finestre creano tagli di colore; il fondo muta nuovamente, da blu a grigio a rosso scuro; su questo rosso compare una figura femminile<sup>11</sup>. La suggestione pittorica è fortissima; vengono alla mente ricordi di quadri antichi, realizzati dai maestri del colore e della luce. Vincenzo Trione fa il nome di Caravaggio<sup>12</sup>, che sarà a ragione citato più volte, ma il contrasto tra il profilo di donna e lo sfondo fa pensare di più a certe immagini di George de La Tour<sup>13</sup>; grazie all'ombra e al colore, entriamo in uno spazio del tutto inventato, dove la forma umana perde ogni caratterizzazione e da personaggio diventa segno fra gli altri, che si profilano sullo schermo in una transizione continua di riferimenti, che si perdono e si ritrovano di continuo, nel flusso delle immagini. Le parole lette in campo e fuori campo da alcuni dei protagonisti<sup>14</sup> fanno comprendere che la macchina da presa si muove sperimentando il superamento della mera registrazione meccanica di ciò che è di fronte all'obiettivo; luci e ombre, i prolungati tempi di osservazione, cercano di captare il segreto di movimenti interiori e invisibili, contemporaneamente restituendo una contingenza percettiva particolarissima. Dopo uno stacco, compare uno degli ambienti realizzati da Fagioli, il suo studio di psicoterapia a Trastevere, «squarcio di luce di un lampo notturno, trionfo di una forma inconscia sulle figure sorridenti [...]»<sup>15</sup>. Poi, la scena si riempie nuovamente di un chiaroscuro drammatico, decisamente caravaggesco. «Un chiaroscuro diceva di un inconscio che si era infiltrato nelle vene e nelle arterie della mano e negli occhi. [...] Qui non c'è più una descrizione accurata di figure oniriche, qui c'è il chiaroscuro e il buio, come a tentare di rappresentare, non propriamente la

memoria chiara di un sogno, come si ha nella veglia, quanto piuttosto memorie turbolente che occupano pericolosamente la mente di un nuovo stato di veglia»<sup>16</sup>. Altre immagini femminili si susseguono, appaiono e scompaiono, mentre l'uso della macchina da presa riesce a trasformare tutto in ambienti fatti di colore e luce. Del colore, è utilizzato dinamicamente tutto «il potere intrinseco di rendere la sensazione di indietro e avanzamento»<sup>17</sup>, movimento più mentale che fisico, o forse sintesi di entrambi in uno scambio continuo fra dimensione esterna e interiore; «[...] manifestazione corporea della nozione di realtà dell'artista»<sup>18</sup>, in sintonia visiva e teorica con i lavori di Mark Rothko e, guardando ancora più indietro, con la qualità soggettiva della luce di Leonardo da Vinci, quello "sfumato" che fa intuire l'idea - certa e presente ma non definita - al di sotto della figura percepita. Le transizioni da un riferimento all'altro avvengono senza soluzione di continuità; sembra che il vero soggetto, alla fine, sia il movimento, uno speciale senso del tempo, e che al centro del film - che pure affronta un complesso discorso teorico - siano le stesse componenti che Fagioli pone al centro del suo fare architettura: creazione di luoghi che - pur rispondendo alle loro funzioni - non "agevolano" la stasi dei corpi e dei pensieri. Dall'ombra ai disegni, dagli ambienti ai colori dell'informale, dall'astratto al figurativo, fino alla definizione dei volti, l'occhio meccanico si sposta continuamente dalla figura delineata alla sua perdita: «L'immagine visiva comprende l'eliminazione della fonte di essa, cioè comprende il fatto che la realtà materiale sparisca. Nella creazione dell'immagine c'è un fenomeno particolarissimo in cui c'è la sparizione della realtà. Nel cinema, proponendo il movimento, si va verso la riproduzione dell'immagine mentale»<sup>19</sup>. Questa supera la barriera della forma, la stanza in cui ci si trova nella scena non è propriamente quella fisica ma - come afferma James Turrell, un altro dei nomi che vengono in mente guardando il film - essa «ha un corrispettivo mentale altrettanto solido [...] lo spazio generato dall'autore [in questo caso, con le sue riprese e le messe a fuoco ravvicinate, n.d.a.] diventa più potente dello spazio fisico in cui ci troviamo seduti»<sup>20</sup>.

Pertanto, per ricapitolare: l'immagine cinematografica, trasformando memorie di artisti che hanno usato il colore come elemento percettivo, plastico e spaziale, indefinito e senza contorni, inventa uno spazio "superficiale" ma profondo, emotivo e poetico. Nel momento stesso del suo "fare" immagini, Fagioli induce una metacognizione, una riflessione sull'importanza sostanziale del processo di creazione dell'immagine e sulla rappresentazione, che, posta all'esterno e materializzata, si fa in questo caso architettura, che circonda il soggetto che l'ha prodotta e che la vive. Il suono delle parole fuori campo, poi, testimonia ulteriormente una teoria delle immagini elaborata a partire dalla scoperta delle dinamiche della nascita, presentate in *Istinto di morte e conoscenza*, suo primo libro fondamentale<sup>21</sup>. Basta poco per capire come ciò costituisca una differenza fondamentale rispetto alle moderne filosofie delle immagini, delle quali c'interessano in particolare quelle di derivazione heideggeriana, perché - come scritto sopra - le idee del filosofo tedesco ancora compaiono in una parte della riflessione architettonica odierna come una presenza inquietante e "inspiegabile". In estrema sintesi: Fagioli pone la creazione dell'immagine quale primo atto fondativo del pensiero, realizzazione sostanziale nel rapporto con il mondo e con gli altri esseri umani, "vedere" psichico e affettivo nato dalla biologia del corpo e costruito sulla sua sensibilità, senza il quale si distorce qualunque relazione soggetto-oggetto. Al contrario, l'immagine per Heidegger è interessante solo nel momento in cui diventi "progetto" sul mondo (considerato verità precostituita), cifra di un dominio cosciente, calcolante e predisponente; l'immaginazione deve seguire le strutture di un'idea a priori e aspira perciò a essere trascendentale: uno dei concetti tipici, in questo senso, è quello di "casa", struttura dell'essere, di cui gli uomini sono "guardiani"<sup>22</sup> (*sic!*). Il concetto di immagine per Heidegger diventa quello di "icona"; per Fagioli, è sempre quello di "movimento".

Tornando al film: è logico, di conseguenza, che di là dal colore e dalla forma dello spazio e delle architetture, ciò che impegna il discorso teorico diventino gli abitanti stessi e una prima osservazione è che queste immagini abitanti siano essenzialmente femminili. Potremmo anche fare a meno di chiederci il perché: la bellezza del corpo della donna è qualcosa che attraversa tutta la storia dell'arte e il cinema ha nel suo DNA la rappresentazione del femminile; dunque, nulla di nuovo apparentemente. Tuttavia, il nostro autore argomenta *teoricamente* il senso della



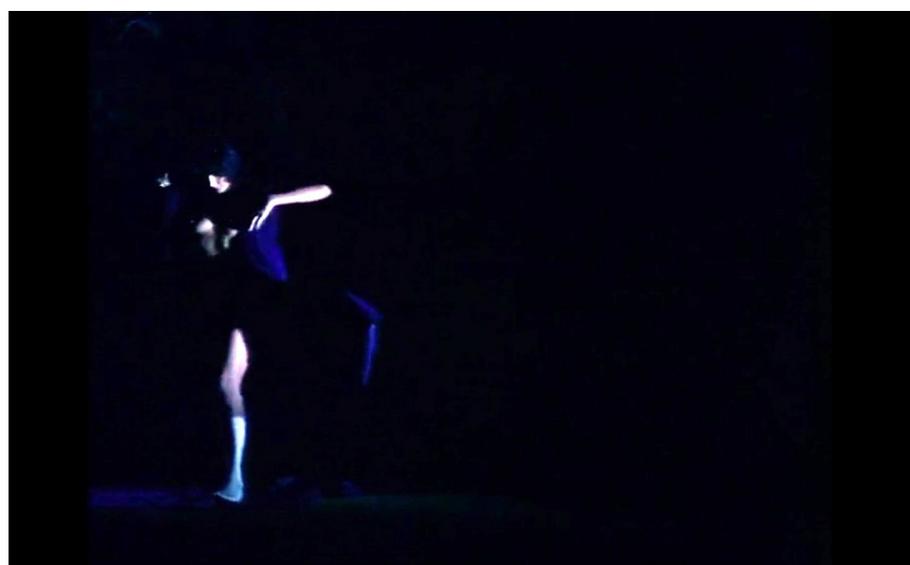


presenza di queste immagini femminili, che compaiono sia come corpi, sia come voci narranti che si avvicinano. «Nel primo libro della sua trilogia teorica, nel descrivere il processo di realizzazione della vita psichica umana, egli pone il “femminile”, inteso esplicitamente come situazione affettiva, quale posizione da recuperare indifferentemente da uomini e donne, ponendo la creatività nella stessa realtà biologica umana [...] realtà interiore in grado di farsi attraversare, di reagire e investire la realtà esterna di fantasia, creando infiniti “mondi” possibili»<sup>23</sup>. E nelle sue parole: «Il ritorno al corpo, al fisiologico, al naturale consiste nel portare la dimensione fisiologica normale di una donna al livello della realtà mentale [di tutti, n.d.a.], per cui la creazione di cose nuove, come ad esempio le immagini, le parole e la comunicazione in genere, diventano realtà vera, perché concreta, non più scissa dal corpo. Creazione di cose nuove è anche il movimento del corpo e il comportamento, nella misura in cui ciò che fa [...] diventa qui cosa nuova nella realizzazione dell’immagine»<sup>24</sup>. È in questo passaggio - ripetuto più volte nel corso del lungometraggio - che Fagioli ci racconta perché i volti e i corpi femminili coincidano con il discorso sull’immagine come creazione di cose nuove. Così possiamo comprendere anche che il loro avvicinarsi nega evidentemente il valore di figura fissa e idealizzata, per rafforzare la dimensione cangiante, per Fagioli legata alla realizzazione dell’immagine come movimento. E se l’immagine non è qualcosa di fisso, ma è la dimensione mutevole della mente, di natura processuale, temporale e in divenire, espressa anche con il corpo, questa deve essere contenuta anche nello spazio dove il corpo vive, dunque nell’abitare. Ad esso Fagioli regala, in una modernità che all’epoca della realizzazione dei progetti respinge tali forme (che invece decenni dopo diverranno consuete nella pratica architettonica internazionale), un motivo grafico-costruttivo ricorrente, quasi un principio fondante, esplicitamente rappresentativo del femminile di cui sopra: la linea curva. Più volte vi ritorna concettualmente e nei progetti; lo si vede bene nel catalogo de *Il coraggio delle immagini* (dove, tra l’altro, il discorso ricade sul nesso con il cinema più di una volta): «Ma l’architettura non è pittura e scultura che prescindono dal rapporto con gli altri, le case sono costruite per gli esseri umani [...] allora la costrizione al rapporto col mondo e con gli altri ammorbidisce la violenza dell’immagine bella e la bellezza di una parete curva rende soltanto schiavi gli abitanti della casa, li costringe cioè ad adattarsi, a pagare il prezzo alla bellezza di un movimento scomodo»<sup>25</sup>. A questo punto occorre ricordare come comunemente si ritenga che la radice etimologica di abitare, derivando dal latino *habere* ovvero “avere”, “tenere”, implichi la consuetudine rispetto ai luoghi, da occupare stabilmente. Così come “abito”, dal latino *habitus*, implica il significato derivato e connesso di abitudine, a sua volta collegato a “carattere” (può significare un modo di essere, comportamento, disposizione) e in generale a tutto ciò che siamo destinati o soliti avere con noi, a portarci dietro continuamente; da qui derivano abituale, abituare, abitudine. Il senso e la tradizione comuni ci portano a considerare la casa come l’emblema più schietto di questi concetti (si sa, il nomadismo è straniante e eversivo). La lingua tedesca si muove ancor più esplicitamente in questa direzione: se *heim*, nel significato di casa, dimora, focolare, significa anche tranquillo, confortevole, fidato, intimo, la particella negativa *-un* genera la parola *un-heimlich* che indica ciò che è inconsueto, estraneo, non familiare, perturbante. Interessante e degno di nota è come un altro filosofo, Massimo Cacciari, in *Arte e terrore*<sup>26</sup>, si soffermi a lungo sul concetto di

*unheimlich* legandolo specificamente all’arte, che genera immagini che *sono e non sono* al tempo stesso, provocando lo spaesamento della ragione. La parola e il concetto suddetti sono così diventati una delle categorie estetiche del ‘900 e oltre, proprio attraverso il reiterato pensiero di Freud e poi di Heidegger in particolare, da cui invece Fagioli marca una distanza siderale, argomentata e approfondita durante tutto il suo percorso teorico. Per Fagioli, infatti, il non conosciuto e l’ indefinito sono la condizione naturale e naturalmente sana del neonato e del primo anno di vita, come situazione vitale che, senza la visione nitida e definita delle cose, senza l’abilità del fare, senza la parola, senza ciò che definiamo coscienza del mondo, è caratterizzata da sensazioni vaghe, immagini e immaginazione, tutte protese alla ricerca del rapporto interumano (prima con la madre e poi, se questo rapporto non è troppo deludente, con gli altri). L’indeterminatezza, che auspicabilmente l’individuo può rivivere, recuperare e ricreare anche in età adulta, nulla ha di perturbante, afferma lo psichiatra; al contrario, è proprio il rapporto con queste dimensioni nebuloze - le sole in grado di innescare un movimento attivo di esplorazione e ricerca connesso alla capacità di immaginare, che implica un rapporto più profondo con gli altri esseri umani - a favorire il benessere psichico, il sano funzionamento nella creatività della mente e lo sviluppo del pensiero. L’impossibilità di rapportarsi all’alterità senza farla scadere ad estraneità elucubrata come inquietante è il limite del metodo del pensiero razionale che non concepisce, non potendolo percepire e misurare, il movimento della realtà psichica che, in quanto invisibile, rimane fuori dalle categorie degli oggetti conoscibili<sup>27</sup>. A questo punto possiamo tornare al lungometraggio in questione, che esemplifica in immagini quanto appena detto. Uno dei personaggi



ricorrenti è la protagonista di un altro film di Fagioli, *Il cielo della luna*<sup>28</sup>, e si tratta - guarda caso - di un architetto. Questa donna attraversa, quasi sempre camminando, diversi ambienti: case fatte da Fagioli o su cui lo stesso è intervenuto mediante realizzazioni di *design* (tavoli, librerie, la sedia *Isteria*), ma anche porzioni di spazi altri, pubblici e urbani, dall’aula magna della Sapienza Università di Roma a vicoli, del centro storico e non, della stessa città. Continua a cambiarsi d’abito, mettere e dismettere vestiti, varca elegantemente soglie e ne fuoriesce, sale e scende scale, entra ed esce da palazzi e da zone d’ombra con le quali interagisce come fossero animate, poi cammina scalza e, indossando solo una sottoveste, si siede per strada. Sentiamo la sua voce leggere un intervento pubblico e parlare di disegno e colore, poi la vediamo ripresa mentre interviene ad un convegno sull’architettura<sup>29</sup>: alle sue spalle viene proiettato il disegno di Massimo Fagioli che è sulla copertina del catalogo della mostra *Il coraggio delle immagini*. La donna è in una crisi profonda (lo sappiamo dalla pellicola originale, che Fagioli riutilizza con il preciso intento di proporre nuovamente il tema, ma in maniera molto più astratta, come afferma nel sopracitato incontro di Napoli ‘99 in dialogo con Caprara e Trione); la sua crisi è collegata alla ricerca di un movimento che implica la rivolta necessaria alla fuoriuscita da una situazione di stasi, stallo, vuoto, perdita di qualche cosa, pur nella apparente realizzazione di una identità sociale valida e





apprezzabile. Decisivo è l'incontro con «un personaggio cosiddetto indefinibile, una voce, uno scienziato, un'ombra che alla fine risulta essere un barbone»<sup>30</sup>: l'immagine di un uomo che non abita, che si è spogliato di tutto rinunciando all'identità sociale. «Viene raccontata cioè l'evoluzione della ricerca di una donna che, inserendosi nella società, si normalizza e fallisce [...]. La farfalla suicida diventa pernice imbalsamata in casa»<sup>31</sup>. La casa rischia di diventare luogo di morte interiore. Il processo di liberazione, ci dice Fagioli, non può passare solo da una disposizione preconcepita di una realtà materiale soddisfacente. Anche nell'ideologia che si è proposta come la massima espressione della volontà di riscatto per l'essere umano, ossia il Marxismo, che pure Fagioli riconosce come il punto più alto della riflessione umanistica e politica, il risultato non cambia: il pensiero marxista, definendo l'essere umano in modo parziale, prendendo in considerazione solo i bisogni e il fare, esclude la dimensione non materiale, quella che fa capo alle esigenze psichiche, ed è proprio l'eliminazione del non cosciente a determinare, in ogni caso, la morte interiore e il fallimento dell'anelito alla realizzazione umana. Nell'incontro con Purini nel 2007 presso la libreria Amore e psiche<sup>32</sup>, lo psichiatra lega la possibilità stessa di immaginare un certo tipo di architettura alla caduta del muro di Berlino; e non solo, riferisce alla separazione dal Comunismo tutta una serie di movimenti interni all'Analisi Collettiva, che animano gli anni '90. Sostiene che la liberazione dal Comunismo, che ha sempre negato l'esistenza dell'irrazionale, distruggendolo, è fondamentale per un nuovo e differente approccio all'architettura, che comprenda quella dimensione che fa l'identità umana nella sua interezza<sup>33</sup>. Per lui si può costruire solo con questa realtà interiore, cui riconosce l'origine dell'abitare e del fare architettura: «Se vogliamo pensare che l'inizio dell'architettura è l'abitare, dobbiamo ugualmente pensare che in quel momento si sia determinata una rivolta contro i movimenti e i ritmi naturali che non erano più armonici con la realtà umana. [...] [L'uomo] Si definì, possiamo dire, demarcandosi dall'ambiente circostante, tracciando una linea di separazione tra sé e la natura e, forse per questo, creando una propria immagine, disegnandosi in maniera netta nel mondo, oppure, esattamente al contrario ha fatto tutto questo perché si era formato, differentemente dai vegetali e dagli animali, una immagine interiore»<sup>34</sup>.

Questa ribellione legata all'immagine interiore dovrà (per non incorrere nel fallimento dell'abitante e dell'architetto) rimanere il contenuto dell'abitare e del costruire, come sconvolgimento dell'inerzia e della passività, ed è in tale sconvolgimento che rintracciamo il concetto di bellezza in Fagioli. Bisogni ed esigenze: utile e razionalismo funzionalista da una parte e bellezza, come dimensione interiore, dall'altra, dichiarata superflua e inessenziale (decorativa?), ma in verità giudicata "cattiva" tutt'ora negli ambienti della sinistra radicale, perché interrompe l'uguaglianza tra gli esseri umani, e non solamente come si vorrebbe far credere per il principio materiale del possesso, ma per quello non materiale della capacità o incapacità di ciascuno di riconoscerla e accettarla, di realizzarla e metterla in campo. Pericolosa la bellezza, perché conduce all'irrazionale, in cui ci sarebbe il rischio della follia, ma soprattutto pericolosa perché comprenderebbe

la "violenza" della distruzione ed eliminazione di ciò che bello non è. Assassina la bellezza, criminale... come non pensare a Giorgio Agamben che, sempre ospitato a parlare di architettura<sup>35</sup>, tuona contro il museo in quanto luogo dell'inabitabilità per eccellenza, insieme - niente di meno che - ai campi di concentramento. Architetti come Rem Koolhaas e Frank Gehry vengono appellati dal filosofo come simili agli architetti del nazismo (*sic!*), mentre rispondono nei fatti rivendicando la capacità dei musei, in quanto luoghi della bellezza, di fecondare le città attraverso visioni che lasciano immaginare un futuro possibile. La questione è aperta e per Fagioli è culturale, pratica e politica, come esplicita in un altro incontro del 2008, sempre nella medesima libreria, con Italo Insolera e Paolo Berdini sul tema della città<sup>36</sup>. Di fronte agli urbanisti, che leggono la disumanizzazione della città in termini di mercificazione, speculazione, trionfo del neoliberalismo in una chiave tutta economica, Fagioli risponde che la forma della città dipende dalla cultura che c'è dietro e che, se la si vuol criticare, bisogna essere disposti a criticare la cultura, per cui si rende necessario trovare il coraggio di denunciare il fallimento della Sinistra e, di nuovo, regolare i conti con il Marxismo e con il Comunismo, per non aver saputo produrre un'idea alternativa di società e di mente umana. Lo psichiatra sostiene che sia la perdita di identità delle città, sia la crisi storica della Sinistra, derivano entrambe da un modello di umanità - quello occidentale - che si è rivelato fallimentare, incapace di produrre la liberazione che aveva promesso. Di qui lo stato di parte dell'architettura nella quale, più che in qualunque altra arte, si legge la cultura stessa. Gli interventi di Fagioli sulla e nella cultura del tempo saranno serrati, ricorrenti, puntuali<sup>37</sup>.

Una domanda da porsi è se la sua esperienza artistica, nell'incontro con l'architettura, abbia avuto riscontri all'esterno del suo *entourage*, in particolare nell'ambiente romano, in quegli stessi anni Novanta di cui ci siamo particolarmente occupate in questo articolo, ma anche immediatamente dopo<sup>38</sup>.

Una risposta certa avrebbe bisogno di studi e ricerche, che al momento sono ancora in svolgimento; tuttavia, è già possibile mettere in parallelo alcuni eventi che presentano singolari risonanze, tali da far supporre che le incursioni dello psichiatra nell'arte e nell'architettura non siano state un fatto isolato e, al contrario, abbiano prodotto delle "risposte", delle propaggini, sviluppatasi anche in direzioni molto diverse o opposte. La fine degli anni Novanta è un periodo di trasformazione e ripensamento dell'arte proprio in relazione all'architettura e allo spazio pubblico e urbano, dopo la stagione dei movimenti degli anni Settanta e Ottanta; le pratiche artistiche diventano molto più indefinite e i confini tra esse si dissolvono. Da alcuni il fenomeno è percepito come crisi delle discipline artistiche e costruttive; forse anche gli architetti de *Il coraggio delle immagini* vivono così il momento, se ne parlano - lamentando la realtà italiana in particolare - con un senso di sospensione, d'impotenza e di attesa, come crisi della formazione e delle motivazioni interne alla disciplina<sup>39</sup>.

Eppure, se da un lato si può pensare che la loro soluzione contingente e geniale sia stata quella di rivolgersi allo psichiatra, dall'altro si potrebbe ipotizzare una relazione ideale e positiva di tale richiesta con il più generale fenomeno di apertura delle



arti visive al tessuto urbano<sup>40</sup>, in particolare a Roma, che di fatto sta avvenendo in maniera progressivamente più intensa, con rinnovata attenzione all'interazione con il pubblico. Con questo, che si pretende sempre più partecipante e attivo, gli artisti giungono alla realizzazione di dinamiche e azioni che coinvolgono gruppi anche molto grandi. Alcune di queste esperienze, se considerate da un punto di vista formale-estetico (giammai terapeutico e spesso in antitesi teorica), risuonano tantissimo con quanto avviene all'interno dell'Analisi Collettiva (che, ricordiamo, ospita più di 200 persone all'interno di uno studio privato, caratterizzato da un'architettura che è immagine stessa di quel *setting* e che in più occasioni è sentita dai partecipanti come "propria casa", "luogo in cui lo spazio interno emerge all'esterno"<sup>41</sup>), a maggior ragione perché è comprovabile la presenza di alcuni artefici che si muovono tra l'una e l'altra situazione. Vediamone alcune. A partire dagli anni Ottanta, poi confluiti dal 1997 al 2001 nel progetto Oreste, molti artisti riuniti da Cesare Pietroiusti (artista laureato nel 1979 in Medicina con una tesi in Clinica Psichiatrica), sviluppano la volontà di considerare la pratica artistica esclusivamente sotto il segno della condivisione, della ricerca comune e dello scambio di idee, di eventi in forma di tavole rotonde, incontri, collaborazioni. Nasce la cosiddetta Arte Relazionale, di cui Pietroiusti rivendica la paternità rispetto alla sistematizzazione fatta dal teorico francese Nicolas Bourriaud<sup>42</sup> e che è anche una tendenza dell'architettura e di un nuovo modo di intendere la rigenerazione

urbana (vedi l'attività del gruppo Stalker e quello che ne segue). Ospitata da Harald Szeeman alla XLVIII Biennale di Venezia<sup>43</sup>, l'Arte Relazionale sarà confermata quale tendenza dominante anche durante la Biennale successiva, del 2001.

Il fenomeno prende persino più peso, se considerato all'interno di un movimento più ampio, nato precedentemente e sempre proiettato nella dimensione pubblica, nel senso stretto del termine, perché pone "l'abitante" e la società al centro dell'azione. Sin dall'epilogo degli anni Settanta, infatti, e fuori dal sistema intessuto da critici e artisti accreditati, l'interesse per le interferenze tra le pratiche artistiche, la ricerca sulla psiche, la creatività e il sogno, e il soffermarsi su «grafismi più soggettivamente motivati, che si producono quando l'attenzione è concentrata su un rapporto [e genera] scarabocchi involontariamente espressivi»<sup>44</sup>, vengono convogliati verso la messa in opera di eventi imprevedibili, in cui l'invenzione individuale e il canone tradizionale di artisticità siano sostituiti dal rapporto fra le persone. Al suo centro, la proposta di uno "stimolo" e l'approccio sperimentale alla sua verifica, che ammantano di scientificità gli accadimenti che ne conseguono. Siamo agli esordi di quella che a partire dal 1981 prenderà il nome di Arte Eventuale, un movimento guidato da Sergio Lombardo<sup>45</sup>, che ruoterà attorno alla galleria e centro studi Jartrakor; qui, dopo un periodo di sospensione delle attività dal 1991 al 1994, esso riprenderà a esporre con una mostra fotografica intitolata *Sul perturbante* e con iniziative raccolte sotto il nome di *DisordiniAzioni, interventi urbani di carattere artistico*. I riferimenti freudiani sono imprescindibili. Ancora, alla fine degli anni Novanta, la Fondazione Baruchello decide di organizzare un *happening* del tutto singolare: prevede che per un giorno 300 persone munite della medesima chiave possano frequentare una casa condivisa; questa diventa oggetto di riflessione e lo spazio, non più privato, fa convergere esperienze che diventano partecipazione. Non vi è alcun dubbio che in tali esperienze disseminate, l'architettura sia sempre centrale e, nelle intenzioni dei loro protagonisti, i paesaggi da esterni si fanno interiori: «geografie di affetti, di relazioni umane»<sup>46</sup>, dirà Carla Subrizi, sottolineando la convergenza tra pubblico, abitanti e significato degli interventi partecipati: nell'ambito di queste pratiche artistiche, la città non viene trattata come luogo/spazio, ma pensata attraverso coloro che la abitano, per cui città e abitanti vengono a coincidere.

Dell'avventura di Fagioli e dei suoi architetti alcune cose nella città di Roma sono apparse e poi scomparse: pensiamo alla ristrutturazione della libreria Amore e Psiche<sup>47</sup> (schiacciata dalle logiche privatistiche), o alla scultura del *Gigante* di Piazza Cavalieri (smontata dal Comune capitolino con una promessa di ricollocazione mai mantenuta). Rimangono nella medesima piazza le panchine chiamate *Nocciolina*; rimane la *Scultura gialla*, fontana di Piazza Rolli; rimane il *Palazzetto Bianco*, riconosciuto come opera d'arte dal Ministero della Cultura. Non è così comune, per un'opera abitativa ultra-contemporanea e vorremmo aspettarci nulla di meno dalla riflessione urbanistica, se è vero che la città è il più grande artefatto dell'umano e potenzialmente la più grande realizzazione artistica. Un'utopia necessaria, per la comprensione e la considerazione, finalmente, di ciò di cui siamo fatti e dello spazio che ci occorre per vivere ●



Ph Gian Andrea Montanino

Riassunto  
di immagini  
che raccontano  
una storia  
di menti coraggiose  
che hanno voluto sapere  
perché si perde la vita  
quando si è sani e felici

Massimo Fagioli

<sup>1</sup> Veronica Montanino comincia a partecipare all'Analisi Collettiva negli anni in cui l'incontro tra Massimo Fagioli e gli architetti dà vita a Il coraggio delle Immagini: progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli. 1986-1995, una mostra itinerante di schizzi e progetti dello psichiatra insieme a 44 architetti italiani, che con il patrocinio del Ministero degli Affari Esteri viaggia per il mondo tra il 1994 e il 1998, toccando prima Barcellona, poi Madrid, Tunisi, Malta, Atene, Praga, per approdare a Roma presso il Palazzo delle Esposizioni (15 dicembre – 29 gennaio 1996), e proseguire verso Napoli, Firenze, Mumbai, New Delhi, Singapore, Tokyo, Osaka, Kyoto, Seoul, Bangkok, Colombo. Un fenomeno di dimensioni ed effetti ancora da comprendere appieno, dal quale il lavoro di Veronica Montanino e il suo modo di concepire l'arte è fortemente influenzato, negli esiti di una pratica artistica tutta rivolta all'ambiente, al dialogo con l'architettura e la città, al forte coinvolgimento di coloro che queste attraversano. Gli studi e il lavoro di Anna Maria Panzera s'intensificano in quegli stessi anni, approfondendo vari aspetti relativi alla storia del pensiero artistico intrecciato a quello filosofico, anche grazie all'interazione diretta con Fagioli, sia in occasione della pubblicazione di volumi storico-artistici, sia in discussioni pubbliche e convegni inerenti all'arte e all'architettura, a partire da quello intitolato L'architettura e la morte dell'arte, legato alla tappa romana della suddetta mostra e tenutosi presso il teatro Eliseo dal 26 al 27 gennaio 1996.

Dal convegno è nato il volume a cura di C. Alessandrini - V. Caporioni, L'architettura e la morte dell'arte, Nuove Edizioni Romane, Roma 1996.

<sup>2</sup> Per informazioni, <https://fondazionemassimofagioli.it/>

<sup>3</sup> Le citazioni sono tratte da vari testi (M. Fagioli, Studi sul cinema, relazione letta al convegno L'immagine in movimento e il movimento dell'immagine, festival Adriaticocinema, Cattolica, 6 giugno 1998; S. Facchini, Dalla psicoanalisi nel cinema al cinema nella psicoanalisi, in P. Fiori Nastro - A. Homberg - F. Masini (a cura di), Crisi del freudismo e prospettive della scienza dell'uomo, Nuove Edizioni Romane, Roma 2000, p. 323), tutti in M. Fagioli, Mélange, L'Asino d'oro Edizioni, Roma 2022, p. 188, p. 194.

<sup>4</sup> Segui un incontro con la partecipazione di Valerio Caprara, docente di Storia del Cinema, e di Vincenzo Trione, critico d'arte e docente presso lo stesso Istituto: Dalle immagini cinematografiche all'immagine interiore. La cinepresa e il mondo inconscio, Teatro Augusteo di Napoli, 10 ottobre 1999, da un'idea di G. Conti e Harvey Produzioni multimediali, in M. Fagioli, Mélange, cit., pp. 263-308.

Da questi eventi sono nati i seguenti volumi: P. Fiori Nastro - A. Homberg - F. Masini (a cura di), Crisi del freudismo e prospettive della scienza dell'uomo, cit.; M. Fagioli, Mélange, cit.; F. Masini (a cura di), Guardare dove non si è potuto mai guardare. I convegni del 1996 e 1999 a Napoli, L'Asino d'oro Edizioni, Roma 2023.

<sup>5</sup> Dalle immagini cinematografiche all'immagine interiore. La cinepresa e il mondo inconscio, cit., p. 272.

<sup>6</sup> Ne parla in: Il Palazzetto bianco, incontro con Franco Purini a cura di A. Radicchi presso la libreria Amore e Psiche di Roma, 1 aprile 2007; intervengono M. Fagioli, F. Purini, F. Pieroni, P. Rossi, G. Muratore. Il Palazzetto bianco è un progetto di M. Fagioli e P. Rossi in collaborazione con F. Bliet, 1990-1991, realizzazione 2004-2005; scheda completa in <https://archidiap.com/opera/palazzetto-bianco/>

<sup>7</sup> Replicata poi nella scrittura del soggetto e della sceneggiatura de La condanna (1991), infine per la sceneggiatura de Il sogno della farfalla (1994); in ciascuna occasione lo psichiatra era intervenuto anche direttamente sul set.

<sup>8</sup> Non diversamente da quanto era successo nelle dinamiche culturali e psicologiche che avrebbero portato all'inizio dell'Analisi Collettiva tra il 1975 e il 1976.

<sup>9</sup> M. Fagioli, Il linguaggio delle immagini, in Il coraggio delle immagini. Progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986 - 1995, cit., pag 17.

<sup>10</sup> G. Disegna, Che cosa significa abitare? Martin Heidegger e lo spazio occidentale, settant'anni dopo i 'Colloqui di Darmstadt', in 'Atti e rassegna tecnica della società degli ingegneri e degli architetti in Torino', anno 154, LXXV, n. 2, ottobre 2021, p. 35.

<sup>11</sup> Cfr. anche M. Fagioli, Mélange, cit., p. 160.

<sup>12</sup> Dalle immagini cinematografiche all'immagine interiore. La cinepresa e il mondo inconscio, in M. Fagioli, Mélange, cit., p. 269.

<sup>13</sup> Dell'artista (1593-1652) si veda in particolare il soggetto della Maddalena, trattato in varie versioni, una ora alla National Gallery di Washington (1635-40), un'altra (1640) presso il Metropolitan Museum of Art di New York, una terza (1638-40) presso il Los Angeles County Museum of Art.

<sup>14</sup> M. Fagioli, Mélange, cit., p. 163; i brani letti sono tratti da Id., Sueño, in G. De Santis (a cura di), Il cielo della luna. Un film di Massimo Fagioli, L'Asino d'oro Edizioni, pp. 87-93.

<sup>15</sup> Ivi, p. 162.

<sup>16</sup> M. Fagioli, Studi sul cinema, in Id., Mélange, cit., p. 177.

<sup>17</sup> M. Rothko, L'artista e la sua realtà, Skira, Milano 2007, p. 117.

<sup>18</sup> Ivi, p. 143.

<sup>19</sup> M. Fagioli, Sueño, in Id., Mélange, cit., p. 175.

<sup>20</sup> R. Balzarotti, L'arte fuori dal guscio. Conversazione con James Turrell sull'arte ambientalista, in R. Balzarotti - G. Barbieri et al., Il luogo dell'arte oggi, Jaca Book, Milano 1988, p. 102.





ino Fagioli



Musiche composte ed eseguite da  
Massimo Fagioli  
Enrico Pieranunzi

Fotografia  
Massimo Fagioli  
Gianpaolo Conti

Disegni  
Massimo Fagioli

<sup>21</sup> M. Fagioli (1972), Istinto di morte e conoscenza, *L'Asino d'oro Edizioni, Roma 2017*.

<sup>22</sup> Cfr. A. Pisani, Soggetto trascendentale, Significatività e Immaginazione: sul problema dell'identità della cosa, in *Id. (a cura di), Immaginazione, oggettività, significato, Edizioni ETS, Pisa 2018, p. 46; inoltre, M. Zarader (1990), Heidegger e le parole dell'origine, Vita e Pensiero, Milano 1997, p. 269*.

<sup>23</sup> V. Montanino - A.M. Panzera, Eventualmente femminile - #la materia sensibile, in "Arte e Critica", Gennaio 2022, <https://www.artecritica.it/eventualmente-femminile-la-materia-sensibile/>. Il primo passaggio relativo al "femminile", tra i molti da ritrovare negli scritti dell'autore è in M. Fagioli, Istinto di morte e conoscenza, *cit.*, pp. 9495.

<sup>24</sup> M. Fagioli, Sueño, in *Id.*, *Mélange, cit.* pp. 164-165.

<sup>25</sup> *Id.*, Il coraggio delle immagini, nel catalogo omonimo, *cit.*, pp. 11-13. Un principio - quello dell'arte che "trattiene e costringe" - caro a Leonardo, per il quale, ugualmente, le forme sinuose richiamano vita e movimento. Che sia figurativo o astratto, racchiuso nel pannello d'una veste (e come non ricordare il Warburg delle Pathosformel?), in un arco, in un nudo, il richiamo al femminile è principio costitutivo del fare artistico e architettonico.

<sup>26</sup> Lectio magistralis tenuta il 23 febbraio 2019 presso il Museo di Arte Contemporanea di Roma - MACRO Asilo, <https://www.youtube.com/watch?v=0e0qV14LkHY>

<sup>27</sup> M. Fagioli, La ragione che genera mostri genererà qualcosa di nuovo quando renderà libero ciò che non è se stessa, in P. Fiori Nastro - A. Homberg - F. Masini (a cura di), Crisi del freudismo e prospettive della scienza dell'uomo, *cit.*; F. Masini (a cura di), Guardare dove non si è potuto mai guardare. I convegni del 1996 e 1999 a Napoli, *cit.*

<sup>28</sup> Il cielo della luna, regia, soggetto, sceneggiatura, fotografia, musiche e montaggio di M. Fagioli, Italia, 1998, durata 90 minuti. Vedi anche nota 11.

<sup>29</sup> Immagine della linea, Firenze, ottobre 1996, atti del convegno a cura di S. Facchini e F. Sani, Nuove Edizioni Romane, Roma 1998.

<sup>30</sup> G. Susanna in M. Fagioli, Una donna bruttissima, filmato presentato il 16 luglio 1999 in occasione della Festa di "Liberazione" a Nettuno, Harvey Produzioni Multimediali, in *Id.*, *Mélange, cit.*, p. 124.

<sup>31</sup> M. Fagioli, Sueño, in *Id.*, *Mélange, cit.* pp. 172-173.

<sup>32</sup> Vedi nota 4.

<sup>33</sup> Cfr. in particolare M. Fagioli (1980), Bambino, donna e trasformazione dell'uomo, *L'Asino d'oro Edizioni, Roma 2013, pp. 241-250; Id.*, Left 2007, *L'Asino d'oro Edizioni, Roma, pp. 104-113*.

<sup>34</sup> *Id.*, Il coraggio delle immagini, nel catalogo omonimo, *cit.*, p. 31.

<sup>35</sup> G. Agamben, Costruire e abitare, 7 dicembre 2018, apertura A.A. 2018/19 della Scuola di Dottorato in Scienza dell'Architettura, a cura del Dottorato di Ricerca in Architettura e Costruzione DRACo, Facoltà di Architettura Sapienza Università di Roma [https://www.youtube.com/watch?v=Q\\_LyYKLB\\_8](https://www.youtube.com/watch?v=Q_LyYKLB_8)

<sup>36</sup> Incontro con V. Caporioni, P. Berdini e I. Insolera presso la libreria Amore e Psiche di Roma: La città disumanizzata. Analisi e proposte contro la perdita di identità dei centri storici, con il coordinamento di C. Calzini, 13 giugno 2008.

<sup>37</sup> Ci si riferisce ai tanti interventi pubblici, alle lezioni tenute da M. Fagioli presso l'Università degli Studi Gabriele D'Annunzio dal 2002 al 2012, agli incontri ospitati dalla Sapienza Università di Roma e agli articoli su "Left" dal 2006 in poi. Per maggiori informazioni, <https://massimofagioli.com/> e [https://it.wikipedia.org/wiki/Massimo\\_Fagioli](https://it.wikipedia.org/wiki/Massimo_Fagioli)

<sup>38</sup> Intanto, la presenza dell'architettura e del pensiero derivante dall'esperienza con Fagioli è dichiarata anche nel numero XXVIII, 1, gennaio 1993 di "AR - mensile dell'Ordine degli Architetti di Roma", sulla cui copertina campeggia un suo disegno, a conferma di una notorietà e di un riconoscimento certo non dell'ultima ora; benché al suo interno non si parli direttamente di Fagioli, gli articoli a firma di alcuni architetti interni all'esperienza del Coraggio delle immagini presentano un'impostazione di pensiero fagioliano sui temi della bellezza, dell'abitare, della relazione.

<sup>39</sup> Cfr. brochure relativa alla mostra Il coraggio delle immagini e al suo itinerario, a firma del gruppo di lavoro, 11 maggio 2007, [https://www.danielagualdiarchitetto.com/images/altre\\_attivita/Il\\_coraggio\\_delle\\_immagini/Coraggio\\_delle\\_immagini\\_itinerario.pdf](https://www.danielagualdiarchitetto.com/images/altre_attivita/Il_coraggio_delle_immagini/Coraggio_delle_immagini_itinerario.pdf)

<sup>40</sup> Cfr. Lea Vergine, Attraverso l'arte: pratica politica/pagare il '68, Arcana Editrice, Roma 1976.

<sup>41</sup> Cfr. Via Roma Libera 23, intervista di Sergio Martella e di G.P. a M. Fagioli e ad alcuni partecipanti all'Analisi Collettiva, in "WWN - Who and what is now: cose ed altre cose delle idee dell'architettura del design nella nostra contemporaneità", 12, 1 dicembre 1986.

<sup>42</sup> N. Bourriaud (1998), Estetica relazionale, Postmedia Books, Milano 2010.

<sup>43</sup> Con lo scopo di porre in essere una rotazione continua di happenings; se ne conteranno ben 500!

<sup>44</sup> P. Ferraris, Storia eventualista 1977-2002, in *Ead.*, Psicologia e arte dell'evento. Storia eventualista 1977-2003, Gangemi Editore, Roma 2005, p. 11. Dell'interesse ai "grafismi" è fautore ancora Cesare Pietroiusti.

<sup>45</sup> Fondatore della "Rivista di Psicologia dell'Arte" e poi docente presso l'Accademia di Belle Arti di Roma.

<sup>46</sup> C. Subrizi, intervento alla presentazione del volume, a cura della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura e della Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali, Arte e Spazio Pubblico, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2023.

<sup>47</sup> Infra, C. Calzini - F. Vitale, La fantasia di un arco invisibile.



IMMAGINE 01 - Massimo Fagioli - tavolo consolle - 2008



## Pensiero e oggetto materiale: Massimo Fagioli e il progetto degli arredi. Daniele Durante

### Il quotidiano silenzioso

34

Massimo Fagioli<sup>1</sup> ha sempre apertamente dichiarato ogni sua posizione, riconoscibile e riconducibile a quelle coordinate di una teoria e di una prassi che dicono della sua figura e del suo lavoro come di qualche cosa di estremamente straordinario e singolare. È muovendosi da questa prima formulazione che la nostra riflessione vuole offrirsi prima di tutto come un vero e proprio viaggio intorno a questa unicità estrema che, anche nel panorama del disegno e del progetto di arredi originali, si mostra e si configura sin dall'inizio – siamo alla fine degli anni '80 - con tutti quei caratteri appartenenti a un vasto panorama insulare<sup>2</sup>, da lui indagato con costanza e risoluta originalità di posizione. Per MF, gli attraversamenti nel vasto arcipelago di un certo tipo di progetto di arredo o, per meglio dire, di *art-design* non costituiscono pratiche così lontane dalle ricerche che egli realizza negli ambiti della filosofia, del cinema, della musica e più in generale nella cultura visiva; sono in realtà momenti di una medesima indagine, di un modo di essere.

Si è parlato di isole, ma collegate dallo zoccolo di un fondale oceanico sottoposto ai continui impulsi vibratorii di quell'onda teorica rivoluzionaria del "pensiero per immagini", in forma di linguaggio non verbale, che di isola in isola trasforma memorie e conoscenze, e che allude al fare autentico dell'arte, alla sua pratica e prassi effettiva, e contiene il senso di ogni progetto, la sua occasione e la sua necessità.

Per MF possiamo senz'altro parlare di "arte del progetto", intesa qui come una forma esplicita ma non codificata, di un procedimento creativo quale processo di conoscenza e trasformazione della consistenza del nostro quotidiano.

Proprio nel tentativo di dare visione e contatto con questo tipo di approccio, che si realizza sempre con una dimensione attiva dell'immaginare e del fare, l'articolo è strutturato intorno a una serie di argomenti raggruppati al di sotto dei seguenti sottotitoli:

IL PROGETTO DEL QUOTIDIANO;  
NEL RIFLESSO DELL'ART-DESIGN;  
L'UMANO ARTIGIANO;  
IMMAGINE E CREATIVITÀ;  
PROGETTI E REALIZZAZIONI.

Ciò che oggi, a nostro avviso, è importante cogliere nei suoi lavori non è più tanto quella tensione e quel dialogo che essi riservavano alle "richieste del gruppo di architetti"<sup>3</sup>, alla corrispondenza con il programma di progetto, ai materiali, al contesto, o alle ambiguità percettive che, si sa, hanno certamente rappresentato in quegli anni una posizione autonoma e privilegiata per poter stabilire una discorsività forte, perché basata su strumentazioni forti, con l'orizzonte culturale e con l'universo accademico. Ciò che per noi oggi è importante cogliere è piuttosto il fatto che questi progetti di MF si presentino come flussi continui d'ispirazione, con una struttura priva di centro e periferia, e che tale aspetto, non solo percettivo, si dimostri fondante e rifondante per quel luogo utile a far posizionare ogni "progetto" come una forma pura di conoscenza e di autentica "comunicazione". Questo perché la loro leggibilità è praticabile all'interno di quella felice formula che coniuga il principio con il caso, da qualunque aspetto si parta, sempre in quel rapporto, ugualmente felice, definito dalla coniugazione della libertà e della necessità. È di fatto la pratica della creatività liberata da pre-concetti.

Nel corso dei suoi intensi anni di attività di psicoterapeuta e di pensatore scientifico,

MF ha affrontato un gran numero di tipologie di progettualità architettoniche, di oggetti di arredo e di ricerca artistica pura: un "caso", come si è detto, piuttosto insolito e straordinario.

A questa particolare complessità possiamo provare a dare una parziale interpretazione, che non vuole definire un carattere personale, quanto piuttosto stabilire una linea di pensiero su cui comporre una narrazione di senso.

Possiamo cominciare a dire di un sincero e disinvolto eclettismo, un desiderio costante di cogliere ogni occasione per trovare la condizione nascente del pensiero per immagini, la ricerca dell'origine del linguaggio umano e del suo esito relazionale in forma di progetto.

Un'ulteriore motivazione supponiamo possa essere certamente la curiosità; una curiosità mossa da una serie di domande che fin dai primi anni di confronto con gli architetti (1986), ha accompagnato le sue ricerche progettuali in ambito artistico e nel disegno di arredi integrati o meno al progetto di spazi interni residenziali e non: qual è lo spazio dell'arte nel quotidiano? Qual è la dimensione condivisibile del lavoro creativo di un collettivo, affinché sia possibile incidere sulla qualità del progetto dello spazio, sul suo sviluppo e sulla sua ricaduta diretta nelle esperienze del proprio vissuto?

La prima, sintetica e non esaustiva risposta alla sua capacità di attraversare i diversi territori del fare creativo è che tutto questo sembra nascere dalla ricerca insistente di trovare un'identità autonoma e pura di una visione artistica senz'altro egualitaria, visitando, per l'appunto, luoghi e contesti progettuali sempre diversi.

#### IL PROGETTO DEL QUOTIDIANO

La progettazione investe decisamente in tutto e per tutto le diverse forme di vita, di relazioni, di scambi.

Lo spazio del suo intervento è la società e il tempo del suo svolgimento è il quotidiano. Riferirsi alla società e al quotidiano non è una questione di scala dimensionale, poiché nell'epoca delle reti globalizzate non si hanno limiti relazionali e geografici precisi, quanto piuttosto di contesto reale dell'individuo, dell'insieme di ciò che vincola o apre le opportunità alla sua vita quotidiana, e che si estende là dove le sue scelte e azioni sono in grado di portarlo. Contemporaneamente l'individuo viene a contatto con una dimensione inventiva diffusa, espressione di un fare creativo, che contribuisce a creare il suo universo materiale, completando così l'insieme dei suoi orientamenti. Questa dimensione inventiva diffusa è la capacità di immaginare qualcosa che non c'è, e le strategie d'azione per raggiungerla sono l'essenza stessa di ogni atteggiamento "progettuale" verso la realtà; questa progettualità, come oggi viene comunemente intesa nelle sedi istituzionali, è pertinente al campo del *design*.

È complessa la figura di chi mette in atto il processo del *design*. Infatti il *designer* si orienta tentando di preservare e migliorare il valore qualitativo della vita dell'individuo nella complessa rete di relazioni che questo costruisce, concorrendo, inoltre, ad alimentare quel "catalogo di immagini" con cui ciascuno di noi si confronta.

Ma possiamo accostare a questa condizione il contributo originale che MF ha voluto e potuto sviluppare in un simile scenario? La risposta può essere solo parziale, perché il suo lavoro non appartiene alle logiche del mercato e delle idee messe a sistema, quanto piuttosto, avvalendosi del contenuto implicito al disegno di quegli oggetti accostabili a oggetti di *art/design*, esprimere sinceramente le sue idee anche nel concreto vivere della nostra domesticità.

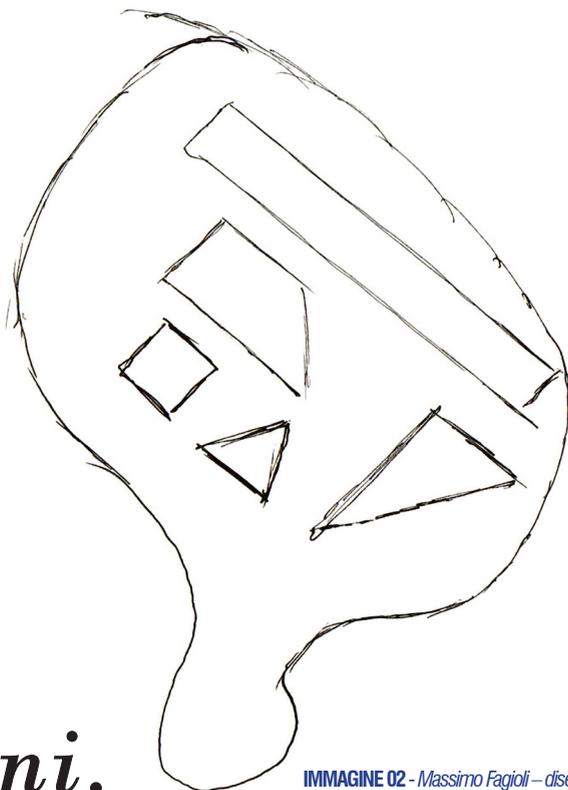


IMMAGINE 02 - Massimo Fagioli - disegno, "la separazione" - 1996 - Courtesy of L'Asino d'oro Edizioni

Possiamo pensare che MF non riponga una fiducia concettuale nel fatto che la forma di un oggetto possa parlare da sola. Se ciò talvolta può avvenire per l'arte, difficilmente può accadere nel mondo ambiguo dell'oggetto di arredo e delle costanti sperimentazioni su di esso. I suoi lavori sostengono quella reale qualità del *design* a non essere ricondotta velocemente alle ragioni funzionali, ma sottintendono a certe sue implicazioni pre-verbali e metaforiche, allusive di una condizione qualitativa non sempre descrivibile.

Nel catalogo della mostra *Il coraggio delle immagini*<sup>4</sup> i progetti appaiono come soggetti autonomi, ciascuno con un suo titolo, messi in relazione tra loro con tutto il frasario e il loro contenuto poetico, a prescindere da logiche cronologiche e descrittive. I titoli sono un invito al visitatore e al lettore a soffermarsi a riflettere per cercare un proprio senso, anche minimo, alla forma del pensiero e del progetto. Quelle particolari metafore su quel tipo di progetti, nella sostanza, intendono realizzare nella vita quotidiana un'identità soggettiva e originale, al tempo stesso carica di valenze collettive, per la realizzazione del rapporto di contatto con il mondo esterno, «[...] come se in queste immagini, apparentemente architettoniche, normali, si potesse vedere un contenuto»<sup>5</sup>. Questa complessa rete di rimandi e tessiture di senso non creano dubbio e fraintendimento? No, perché i suoi progetti non sono falsi, non sono mistificati. Perché non lo sono? Le sue sono forme autenticamente artigianali, attente ai nessi tra i procedimenti creativi e quelli realizzativi. I suoi progetti sono creati semplicemente con la tecnica usata dai falegnami per i loro tavoli, i loro armadi e le loro librerie, una tecnica semi-spontanea priva di ogni eccesso esecutivo.

Non vi sono alterazioni materiche, e i passaggi dal disegno all'oggetto tridimensionale appaiono senza forzature e senza interpretazione della forma originaria.

Pur se le linee disegnate da MF si mostrano aperte e indefinibili, il loro risultato concreto non è mai distante e alternativo. Anche se i suoi oggetti sembrano non poter stare in piedi, contenendo in sé quell'allusione al movimento interno che principia ogni pensiero e ogni azione, rivelano invece una singolare stabilità. Non c'è utopia, ma un lavoro costante tutto interno al processo creativo inteso come processo di trasformazione. Più che l'oggetto in sé, a MF interessano i pensieri che la sua apparizione e il suo uso inducono<sup>6</sup>. (Cfr. IMMAGINE 01)

In tutto il suo percorso teorico ha concettualizzato come l'immaginare, il pensare, il fare e il costruire non sia un fenomeno evolutivo ma al contrario una particolare forma di regressione per la quale «l'arte dell'immaginare, del pensare per immagini, fare e costruire, sarebbe un processo di scoperta e rievocazione di realtà umane passate»<sup>7</sup>. I suoi progetti sono spesso la compresenza di linee curve e linee rette, di simmetrie e asimmetrie, un amalgama e una composizione di qualcosa di definito e qualcosa di aperto, di incerto e di preciso. Quel che più conta non è la lettura del testo e la comprensione della sua struttura compositiva, è invece quella sostanza invisibile che sollecita la formazione di un'immagine che non ha ancora una figura, un contenuto, un certo rapporto con la realtà attivo, che punta a una modificazione, a una trasformazione<sup>8</sup>.

Abbiamo avuto modo di vedere in diverse occasioni, sia pubbliche che private, come i suoi progetti (che siano architetture od oggetti) scaturiscano da schizzi e disegni, rivelandosi per immagini originali e non per associazione di immagini. Non è qualcosa che si comprende a prima vista, si può capire la tecnica e l'idea generatrice, magari ascoltando le sue parole, ma c'è qualcos'altro che ci investe

continuamente e che indurrebbe a interrogarci anche se lo guardassimo per anni. Da quel pensare come linea al pensare come immagine tridimensionale si va incontro a una precarietà di certezze che impedisce di affrontare il tempo della conoscenza diretta e immediata.

Tutto questo nel nostro quotidiano è di fondamentale importanza. (Cfr. IMMAGINE 02) MF introduce una componente inventiva, talvolta eccezionale, senza l'ausilio di tecnologie rilevanti; ha creato oggetti semplici ma complessi, collocabili ovunque, ed è in questa vivida realtà che risiede una poetica liberatoria e amabile.

È evidente che lo svolgersi della sua attività nasce anche dal suo interesse per gli aspetti psico-dinamici degli oggetti in quanto questi compongono permanenti forme di memorie.

Dietro ogni suo lavoro, divenuto poi oggetto di arredo, c'è una storia che coinvolge materiali, tecniche, persone e luoghi.

La sua attività, rintracciabile all'interno dell'*art-design* e di un certo artigianato sperimentale, tutta rivolta a creare una fusione tra arte e vita, rimarca una soglia tra il quotidiano e la sua convenzionalità e l'atto creativo e la sua esemplarità.

Per MF il quotidiano è emblematico, serve da modello, è appunto soglia tra arte e vita; non si tratta di rimuovere il quotidiano, bensì di darne una visione artistica.

### NEL RIFLESSO DELL'ART/DESIGN

Il presente, con il suo carico di complessità, ci invia una molteplicità di segnali e di condizioni contraddittorie, riferibili a diversi possibili scenari; i segnali cui noi facciamo riferimento sono rintracciabili in opere concrete ricche di suggestioni, nelle quali si confrontano contemporaneamente i valori dell'arte e quelli di un modo specifico di fare *design*.

Sempre più spesso vediamo come certo *design* sia diventato in parte qualcosa di slegato dalla produzione industriale. Assistiamo allo sviluppo dell'idea di prototipo e di oggetto unico, e questo fa sì che ci sia un avvicinamento all'idea del pezzo esclusivo anche come opera d'arte; quindi, un passaggio, un attraversamento di confine, verso un concetto più puro di espressione artistica.

I rapporti tra arte e *design* sono ormai evidenti, cambiano solo certi loro riferimenti. Quale linea di collegamento possiamo allora rintracciare (quale esperienza analitica), o tracciare (quale esperienza interpretativa), tra questi fenomeni che si manifestano così autonomamente ma che rivelano un'appartenenza comune? Figurativamente l'andamento di questa linea non è rettilineo, cioè non attraversa nettamente la pratica del *design*, ma è zigzagante, a tratti incerto e indefinito. Le sue radici nascono da una specifica "pratica creativa", caratteristica di un *design* che non è "prodotto" o meglio "prodotto industriale": un *progettare oggetti* per un certo verso "non professionalmente", in cui è forse racchiuso il più vero e genuino significato storico del *design*.

È per questo che si prendono spunti importanti dal mondo dell'arte, dove l'artista agisce come interprete dell'indeterminazione, plasmando, attraverso la sua ispirazione, sensibilità e qualità tecniche, concetti di qualsiasi natura che la società fruisce e concretizza in esperienze proprie.

È un percorso tutto inserito in un ambito "sensibile", nel quale la realtà, verso cui orientiamo il nostro interesse per comprenderla, è quella di un fare concreto, dove le idee prendono forma, dove «l'ideazione è contemporaneamente invenzione di materia e di forma; proprio in quanto la materia è creata nell'atto stesso che crea la forma, l'ideazione allarga e rinnova la nostra esperienza del reale»<sup>9</sup>.

Se volessimo inquadrare più o meno storicamente questo argomentare dovremmo partire dall'onda lunga della Grande depressione americana degli anni Trenta, che portò Robert Rauschenberg a nuove riflessioni scaturite proprio da quel clima d'insicurezza e di sfiducia. L'artista, certamente ispirato dal *ready-made* di Duchamp, ma superandolo nella sperimentazione e nella contaminazione dei linguaggi, nell'affannosa ricerca di oggetti abbandonati, elevava a forme d'arte il prodotto industriale e d'uso comune, reiterandone e trasformandone la funzione da utile a estetica. Negli anni Sessanta, Donald Judd ricorreva ai prodotti e agli operai dell'industria per la realizzazione delle proprie opere, evidenziandone le caratteristiche tecniche e dando vita a prodotti seriali.

Nacquero così nuovi linguaggi in cui l'oggetto veniva trasformato, acquistando il valore di opera d'arte, assumendo una nuova identità e provocando di fatto un certo disorientamento del pubblico.

È avvenuto così che il confine tra arte e design sia divenuto sempre più permeabile, generando opere/prodotti che sono difficili da collegare al mondo dell'arte, perché aventi una funzione ben precisa, e scomodi da associare al *design*, perché pezzi unici. Come ha spiegato Paola Antonelli, curatrice del dipartimento Architettura, Design e Moda del MoMA di New York, è l'idea a fare la differenza, e riferendosi ai lavori di Donald Judd: «I suoi arredi sono impensabili e scomodissimi se messi in produzione come oggetti di design, ma provocatori in campo artistico, in quanto pezzi d'arte su cui sedersi»<sup>10</sup>. (Cfr. IMMAGINE 03)

Come abbiamo avuto modo di anticipare, fin dai primi anni del dopoguerra, un reciproco scambio dei temi dell'arte e del *design* hanno mostrato un dialogo costante, un'integrazione volta a determinare nuove esperienze. Aperture spesso provocatorie e dissacranti nei confronti di valori e miti, come quelle operate negli anni Sessanta, divennero interpreti di un momento storico e sociale in cui ogni oggetto era portatore di un significato nascosto per affermare nuovi principi, al di là della funzione, registrando fenomeni culturali metaforicamente trasversali.

Sperimentazioni visive derivanti dalle avanguardie diventavano divani, poltrone, tavolini, attivando tutta una serie di ricerche e di accorgimenti tecnologici per dare forma alla fantasia. *Designer* e artisti furono senza dubbio testimoni del loro tempo, generando movimenti e rivoluzionando le dialettiche, esasperando le forme per trasmettere messaggi e valori anche grazie al sostegno concreto delle aziende operanti nel settore dell'arredamento.

Prendiamo ad esempio il *Radical-design*, anche detto *Contro-design*<sup>11</sup>, che nasceva a opera di giovani architetti come atto di contestazione al sistema ed era perciò riconducibile proprio al discorso delle avanguardie. Il modello a cui faceva riferimento era quello del designer-artista, che con un ruolo culturale reattivo creava nuove sollecitazioni secondo un procedimento di novità e provocazione tipico delle arti figurative. Il *radical-design* si presentava con una tale varietà di atteggiamenti da rendere difficile una definizione; tuttavia, tra le sue caratteristiche principali vi era quella di caricare l'oggetto di significati in maniera formalmente provocatoria e di rivendicare un'area creativa in cui esercitare l'invenzione poetica al di fuori di paralizzanti considerazioni funzionalistiche. In altre parole, il *radical-design* tentava, in maniera più o meno lucida e contraddittoria, di superare il discorso disciplinare del design, cioè la composizione delle coerenze a livello formale, distruggendo proprio l'abituale immagine del prodotto, negando l'offerta dell'appagamento nei termini del "buon gusto".

Si progettavano, quindi, nei casi più eversivi, mobili dall'uso impossibile e dalla chiara discendenza dadaista: sedie sbilenche, tavoli zoppi, letti improbabili. In un

primo tempo, i modi di manifestarsi del *radical-design* non si limitavano alla sola produzione di oggetti, ma si avvalevano anche di scritti teorici, immagini, filmati, happening. (Cfr. IMMAGINE 04)

Si tratta di opere che testimoniano come l'arte e il *design* abbiano proceduto fianco a fianco, mescolandosi e talvolta camminando a braccetto: esemplare il caso di Ettore Sottsass che, per un periodo della sua carriera, scelse di collaborare con artisti scultori al fine di realizzare "sculture utili". Di quel periodo la serie di arredi concepiti insieme a Mario Ceroli, riprendendo le linee del quadro di De Chirico, *Mobili nella Valle*. (Cfr. IMMAGINE 05)

Da questo breve inquadramento emerge la caratteristica peculiare del contributo teorico e artistico dell'*art/design*, la sua internazionalità, che ha funzionato da cartina di tornasole per verificare come più o meno in tutto il mondo, anche se in contesti culturali e con previsioni diverse, sia esistito un desiderio irrimediabile di caricare il *design* di valori e di uno spessore comunicativo sempre più densi, come se il *design*, ideologicamente schematico, in quella che è stata per tanto tempo l'utopia di una possibile soluzione progettuale compatta e semplice, non riuscisse più a rispondere alla società volubile e alla pubblica necessità. Non sapere cosa sia il *design* e non sapere cosa sia l'arte, è quella condizione laterale che permette di introdurci al sapere e alla conoscenza di una pratica.

MF non sa cos'è il *design* propriamente detto, ma nonostante ciò, spiazza la sua singolare capacità di saper coniugare l'archetipo con il ripensamento di tutte le forme passate e di tutte le forme possibili, per giungere a una sola forma, quella che quasi biologicamente riesce a emergere e nascere dal pensiero per immagini, in grado di contrapporsi alla durezza della richiesta e del programma progettuale

IMMAGINE 03 - Donald Judd - "Forward Slant Chair 84" e "Backward Slant Chair 84" - 1982/1987



IMMAGINE 04 - Ettore Sottsass - Mobile contenitore "Malabar" - 1982



IMMAGINE 06 - Massimo Fagioli con Isa Ciampelletti - tavolo per la "casa di Clara" - 1997



a lui sottoposto. Con il suo modo di porsi rispetto al progetto, MF spiazzava lo spettatore, il cliente, il pubblico comune e quello degli addetti ai lavori, gli artigiani e le imprese, coinvolgendoli a prendere contatto con questo vero e proprio paradosso dialettico. È attraverso questo procedimento che l'altro, quell'altro da sé cui ogni immagine rinvia e ritorna, viene incontro al suo "non sapere" con l'invito a sbarazzarsi, in un sol colpo, del concetto di *design* e conseguentemente di arte, di autore e di opera unica o riproducibile, progettata o non, delle forme e delle funzioni, del sistema degli oggetti e degli oggetti d'arredo, infine di tutto il certo e l'acquisito che rientra nelle categorie del culturale estetico.

È quindi lo stesso pensiero in forma di "arte del progetto", la sua sistematica spinta verso una forma di conoscenza aperta e illimitata, a sviluppare quella tensione verso un "non sapere" sempre attivato dall'urgenza di effettuarsi, di compiersi nella soluzione stessa del progetto che, però, non è mai inteso come linguaggio discorsivo e autoreferenziale.

Riportando lo sconosciuto al conosciuto e il conosciuto allo sconosciuto, la pratica di MF non si esaurisce nel possesso di una verità espressa progettualmente o verbalmente, ma perdura nel suo lavoro, che è sempre occasione per affinare il pensiero teorico, e per noi di approfondire le riflessioni sulle convergenze tra processi artigianali e artistici nella realizzazione di pezzi unici e serie limitate.

Comprendere la creazione artistica e artigianale di MF significa e significherà sempre analizzare caso per caso, luogo per luogo, i diversi aspetti progettuali ed esecutivi dell'opera, assegnando un valore preminente al sincretismo degli approcci e dei ruoli, ai processi misti e trasversali, al lavoro collettivo, promuovendo una visione secondo la quale l'attività creativa debba essere ricerca

IMMAGINE 05 - Mario Ceroli, Ettore Sottsass - Sedia alta, "Mobili nella Valle" - 1972



IMMAGINE 07 - Massimo Fagioli con Claudia Alessandrini - Studio di psicoterapia - 1993



Ph Alessandro Righetti

ed esperienza, uscendo da una dimensione puramente individuale per diventare momento di partecipazione e condivisione. In tale visione ogni progetto ignora quei concetti di riproducibilità tecnica e di puro valore simbolico di un artefatto proprio del *design*, perché «in queste nostre forme, si può pensare che quello che viene fuori è che anche la forma è relativa, come dire, quasi non esistente, perché quello che conta è il contenuto»<sup>12</sup>.

## L'UMANO ARTIGIANO

L'artigianato è la storia dell'impegno dell'uomo nel modificare e adattare alle proprie esigenze il proprio ambiente di vita. La nascita e lo sviluppo dell'artigianato è strettamente connesso alla storia stessa dell'uomo, perché, in un mondo fatto di cose, queste rappresentano «nodi di relazioni con la vita degli altri, anelli di continuità tra le generazioni, ponti che collegano storie individuali e collettive, raccordi tra civiltà umane e natura»<sup>13</sup>. Per i Greci la tecnica, da *téchne-arte*, nel senso di saper fare secondo determinate regole, era l'incontro tra la sapienza dell'artigiano e quella dell'artista, ma fu solo nel corso del Novecento che le conoscenze tacite tramandate nel corso dei secoli da generazione a generazione si sono lentamente spente per lasciare il passo a culture globali.

La scissione tra cultura del fare e cultura ideativa ha imposto a molti artigiani un passaggio da una prassi consolidata e ripetitiva di modelli acquisiti nel tempo a un incontro con la modernità rappresentata dal progetto del *designer*, che tendeva a cancellare tipologie, mercati, sistemi produttivi. È accaduto così che il *designer* ha progressivamente contaminato i territori dell'artigianato, talvolta utilizzandoli come luoghi di sperimentazione progettuale, talaltra - chiamato in soccorso dello stesso per il proprio bagaglio di competenze e progettualità - proponendo specifiche strategie di innovazione. Una contaminazione che ha necessariamente comportato l'ampliarsi della ricerca verso la sintesi pensiero/azione.

L'artigianato è oggi il grande laboratorio di sperimentazione del *design*, lo scenario al cui interno si definiscono le maggiori innovazioni, sia in termini di sviluppo di nuove figure operative, di connessione tra progettare e fare, sia in termini d'innovazione continua di processi, materiali e prodotti.

Negli ultimi venti anni i cambiamenti avvenuti nella società e nelle discipline hanno delineato un quadro di maggiore complessità da un lato, e di consapevolezza etico sociale dall'altro.

Storicamente a servizio della proliferazione delle merci e dello sviluppo di un consumismo che ha alimentato la globalizzazione, oggi il *design* si sta ridefinendo in una disciplina pervasiva e in continua mutazione, con un nuovo ruolo virtuoso di tutela e rivalizzazione delle culture territoriali tradizionali.

Consapevoli che l'atto progettuale sia atto unico e che gli strumenti di trasformazione di un'idea in oggetto possano effettivamente coincidere nelle due pratiche del *design* e dell'artigianato, siamo però fondamentalmente convinti che nell'agire di un artigiano siano necessari dei passaggi che precedono e seguono la fase ideativa, i quali, invece, non sono sufficientemente esplicitati nella cultura del progetto di *design*.

La qualità del progetto spesso dipende dalla sua carica inventiva, ma le invenzioni riuscite non possono essere previste, si scoprono nel fare. (Cfr. IMMAGINE 06) MF ha spesso espresso l'idea che l'intelligenza è nelle mani e conseguentemente il lavoro di progetto è sostanzialmente e soprattutto un lavoro artigianale, in quanto, per sua stessa natura, il lavoro manuale consente di lasciare aperte le decisioni conclusive sulla forma. Per lui la soluzione ideale è stata quella di mettere chi esegue nella condizione di partecipare al processo creativo.

Appare evidente, quindi, come il suo sguardo sia stato in grado di cogliere il miglior valore appartenente all'artigianalità.

Nei suoi lavori, soprattutto quelli degli anni '90, possiamo rintracciare un valore originale nella pratica del progetto e dei suoi oggetti di arredo, nei quali la relazione diretta oggetto/artigianato è stata applicata senza intermediazioni concettuali ma congiunta unicamente alla capacità di immaginare, divenuta dialettica e confronto in una continua dinamica di integrazione delle competenze, esplorando così un campo d'azione creativa molto più ampia e diversificata.

Pur tuttavia, non c'è mai stato un processo logico utile a superare il significato funzionale ed espressivo specifico degli oggetti progettati. Nei lavori di MF la tecnologia non è mai predominante, a volte è persino trascurata, quasi fosse un rifiuto del linguaggio forte, unitario e razionale, su cui si basa la comune conoscenza degli artefatti d'arredo. (Cfr. IMMAGINE 07)

Riferendoci sempre al campo dei progetti per una casa, per uno studio di psicoterapia, per degli arredi particolari, è la dimensione di qualcosa che appare che cattura la nostra attenzione: l'oggetto diviene un mezzo di comunicazione molto più intimo, qualcosa di molto più legato all'uomo, alla sua identità e alla sua realizzazione in quanto essere umano, un'immagine che rappresenta una scelta personale. Per questo motivo, i lavori di MF, caratterizzati da una certa fabbricazione "lenta" in cui il gesto artigianale ritrova la sua poesia, hanno quel valore narrativo e concettuale dell'oggetto fatto a mano, che ne racconta la storia materiale. È singolare come tutto questo caratterizzi, al giorno d'oggi, molte scuole di design europee, riportando al centro del processo generativo degli oggetti la cultura del fare, perché tra i gesti delle mani e le elaborazioni del pensiero vi sia un rapporto diretto e immediato, che alimenti costantemente il valore immaginifico del progetto. Il progetto artigianale diviene così "immagine culturale" di una contemporaneità non scissa e separata dalla sua naturale evoluzione.

## IMMAGINE E CREATIVITA'

Ciò che il linguaggio comune definisce con "immagine" corrisponde a una concezione univocamente determinata? O per meglio dire, l'estensione e il significato di questo termine è tale da rientrare nell'ambito di applicazione di un unico concetto? Tralasciando un possibile elenco di espressioni e differenze, il termine "immagine", pur apparendo subito comprensibile, in realtà esprime una profonda variabilità di significati, muovendosi continuamente tra l'idea di forma visibile e quella di forma non visibile.

MF ha sempre approfondito quest'ultima idea in quanto prerogativa del pensiero umano. Fin dai suoi primissimi scritti<sup>14</sup> ha coraggiosamente affermato che il pensiero puro della sola ragione e dell'astrazione non può fare a meno del pensiero per immagini, argomentando e concependo, con la teoria della nascita, la sua coincidenza con l'essere e allo stesso tempo la sua origine. Se volgiamo lo sguardo alla comprensione di certi lavori di MF, in questo caso ai suoi oggetti e ai suoi artefatti d'arredo ma soprattutto a quel lavoro invisibile che li ha preceduti, ci accorgiamo che un certo modo di pensare e fare coincide proprio con quel pensiero per immagini, nel quale l'immagine, poiché instabile, attua una presa diretta sul senso<sup>15</sup>.

L'immagine, non è dunque solo la rappresentazione stabile nel tempo di un artefatto ma è anche la rappresentazione della facoltà di apparizione di un pensiero, che si dà attraverso una dimensione creativa e intuitiva, senza nulla concedere agli effetti di ridondanza che l'immagine spesso trascina con sé. I progetti di MF assumono allora un certo significato primario.

Possiamo toccare il tema della formazione dell'immagine e della sua durata: i suoi progetti hanno la particolarità che ci avvertono, se la nostra attenzione è disponibile, della riflessione e apparizione di quell'immagine interna non cosciente che l'ha creati, dalla quale emergono quelle forme della fantasia con cui rappresentare il proprio vissuto di essere umano in rapporto con gli altri e la realtà circostante; rapporto reso possibile dalla concettualizzazione di un inconscio non più chiuso in sé stesso, ma dinamico, aperto e in continuo movimento<sup>16</sup>.

Le immagini che MF crea e che divengono materiali, sono il luogo dell'accesso e della relazione profonda con la realtà della fantasia e della scoperta reiterata nel tempo, aprendo a una corrente inarrestabile di memorie e di sentimenti. (Cfr. *IMMAGINE 08*)

Molti dei suoi oggetti racchiudono in loro un contenuto di conoscenza perché mostrano una visione a partire dalla quale, come dicevamo, può cambiare radicalmente ogni nostra considerazione sul quotidiano. Come arriva, allora, l'immagine a modificare l'oggetto materiale, in modo da apparire duratura sia a colui che la crea, sia a colui che l'osserva?

Si potrebbe cominciare col dire che, secondo MF, ciò avviene in una comunicazione profonda di conoscenza, in quanto la realtà pura dell'immagine, nel farsi dell'atto creativo, espone nell'oggetto la consapevolezza di una realtà esistenziale in cui si riattiva all'infinito quel presente che le dette vita.

Azzardiamo affermare che tutto questo è un passaggio cruciale nell'ambito della riflessione estetica contemporanea, che molto spesso si è perduta a causa del reiterarsi di un modello razionalistico che divide l'immagine dal pensiero e la forma dall'essere, passaggio che fu evidenziato anche da Franco Purini nel 1996 quando, intervenendo al convegno *L'architettura e la morte dell'arte. Un secolo di crisi*, a proposito del lavoro di MF e dell'idea d'immagine disse: «Non tanto l'idea di considerare l'immagine come una sorta di tramite fra l'inconscio e il conscio, ma il teorizzare che non debba esistere un processo di raffreddamento del trasferimento dall'immagine inconscia alla cosa costruita, credo che apra una prospettiva diversa»<sup>17</sup>.

Interrogare l'immagine significa dunque, dal nostro punto di vista, anche sviluppare un lavoro critico sull'episteme nel suo complesso. "Vedere" l'immagine significa anche interrogarne il lato nascosto.

Quando Alois Riegl scrive che «la storia dell'arte nel suo complesso (compresa l'arte applicata, n.d.a.) si presenta come una continua lotta con la materia, però in essa l'elemento primo non è l'oggetto, la tecnica, ma il pensiero creativo, che tende ad espandere la sua sfera d'azione e ad incrementare la sua capacità figurativa»<sup>18</sup>, possiamo certamente intendere che nel processo della produzione artistica non entra in gioco nessun elemento pratico o tecnico: l'immediatezza creativa prevale dall'inizio alla fine dell'intero processo.

È la coincidenza con il pensiero per immagini.

Questo fare delle immagini, come parte integrante del pensare, è un processo ben identificabile nel lavoro creativo di MF, ed è per questo che si è voluto spostare la lettura dei suoi lavori verso un versante più propriamente artistico e un'artigianalità aperta e creativa. Provocatoriamente in questa affermazione non c'è l'intenzione di mettere in crisi il processo progettuale insito nelle opere d'arte o dell'*art-design*; tuttavia, si ritiene che in alcuni casi la progettazione, intesa come processo in cui avviene un utilizzo appropriato di saperi e tecniche, non sia una pre-condizione dell'attività creativa. Quello che è precedente, ossia l'immagine interna non cosciente, conduce il processo creativo al suo compiersi come manifestazione di un sentimento che, inizialmente vago, diventa l'intima espressione dell'oggetto finito.

È attraverso queste "immagini" che le persone vengono appassionate, apprendendo loro stesse il valore e la vicinanza di quegli oggetti portatori di un movimento invisibile.

## PROGETTI E REALIZZAZIONI

Abbiamo voluto provare a raccontare come l'approccio di MF al disegno e al progetto dell'oggetto d'uso e di arredo sia una forma di attacco frontale teso a scalfire la sua natura materialistica, svelandone invece quella possibile radice autentica e sostanziale che apre a scenari esperienziali sempre nuovi e inconsueti. Una modalità, questa, che prendendo in prestito libertà proprie degli artisti, rende l'oggetto un veicolo quotidiano di nuovo senso. Nonostante le avanguardie abbiano riportato nel dibattito culturale la necessità di un dialogo diretto tra le varie espressioni artistiche, esse ne hanno ristabilito una realtà forte, selettiva e gerarchica, in una forma di autorappresentazione che, travalicando la funzione utilitaristica dei manufatti, tendeva a riprodurre in maniera ordinariamente complicata il processo sottostante. Invece, nell'orizzonte creativo di MF riusciamo a scorgere il fatto che non c'è nessun consenso al conformismo ideologico e tipologico. Spesso la stessa sostanza tipologica dell'oggetto, tavolo, sedia o libreria che sia, viene completamente superata da un'invenzione plastico-materica, spesso di grande qualità: una forma di rifiuto a un modello pre-costituito per un semplice e naturale desiderio di libertà creativa. In questa sua continua e specifica capacità di attraversamento dei campi creativi simili ma diversi, non possiamo non tenere conto di come la componente immaginativa sia preponderante e inglobante stati d'animo profondi e inderogabili.

Lui stesso scrive nel catalogo de *Il coraggio delle immagini*: «Abbandonare, dimenticare, ricreare. L'architetto non può, in effetti, ricordare sempre la stessa storia o ripetere sempre la stessa immagine. Le immagini create, le cose fatte vanno dimenticate con o senza neppure la speranza di poterle creare di nuove»<sup>19</sup>. In questa breve selezione di realizzazioni vogliamo ricondurci all'essenziale di una ricerca ancora tutta aperta e possibile, perché l'abilità di MF nel presiedere il processo creativo, la conoscenza dei suoi sviluppi e percorsi, delle intime relazioni con la materia, non può essere limitata dalle distinzioni tipologiche o del fattore di scala, poiché queste non interferiscono con i fatti percettivi e i valori rappresentativi che qualificano un progetto. Nell'articolo di Left del 16 Aprile 2010, *L'umano movimento – la parola creatività sta nella mano dell'uomo*, MF scrive: «[...] E la fantasia disegna una strada che, camminando, per il braccio giunge alla mano e, come la Sirenetta, perde la voce e ottiene il movimento delle dita umane. La linea che disordinatamente si muoveva nel foglio, diventa la curva di una ballerina che si china, si piega, si solleva disegnando figure che sono momenti di un tempo che compare, scompare. Come fossero immagini di un sogno che non riescono a diventare ricordo della coscienza [...]»<sup>20</sup>. (Cfr. *IMMAGINE 09*) È la ricerca di una libera espressione che ha in sé una "naturalità" che, dal segno all'oggetto, viene riconosciuta come qualità estetica incondizionata. Nella libreria *Flügel* non vi è nessuna analogia con le strutture modulari dell'archetipo, anzi, in essa, una volta compreso il programma di occupazione dello spazio, MF lo sviluppa senza ulteriori interventi, lasciando che segua più o meno casualmente la sua unica validità interna di crescita. La libreria varia in profondità; la variazione viene percepita in modo globale e dinamico. L'orizzontale e la diagonale si combinano senza frammentarsi in un ordine strutturato: il vero protagonista risultante è il vuoto che circonda i libri e gli oggetti, ossia quel fondo mai neutro e indifferente che era il foglio, quel foglio bianco e luminoso attraverso cui non era ancora possibile vedere altro, se non il fatto che con il disegno presto la percezione della sua superficie sarebbe apparsa diversa. In questa, come in altre librerie, MF ha fatto ricorso a una geometria di piani, di spigoli, di belle curve, vale a dire a un pensiero di adattamento non solo numerico di strutture leggibili ed esteticamente formali, che gli permettessero di sottrarsi dal rapporto con il contesto, con il luogo e con lo spazio dato, che spesso è teatro di un conflitto metrico dimensionale. (Cfr. *IMMAGINE 10*) Per la sedia



denominata *Isteria* si è utilizzata una tecnologia semplice e unica, per confermare la naturale genuinità degli elementi ricorrenti delle sedute tradizionali, rinnovata nella dignità di una tradizione manuale. Un modello che porta in sé soluzioni differenti, tutte suggerite e accennate dalle proporzioni, dalle linee e dalle curve tese che lo definiscono. Seppur il colore del legno di faggio e quelli variabili del sedile in pelle ricerchino un contatto con la nostra idea di *comfort*, la sedia dichiara la «difficoltà di stare composti»<sup>21</sup> ed è singolare come la sua struttura posturale ed ergonomica così originale sia impropriamente accostabile a dei precedenti.

Pensiamo infatti all'opera di Giacometti *L'Objet invisible* del 1934, dove vediamo una figura legata a una sorta di trono, che in un movimento di alzata e seduta, perde la possibilità di una comoda accettazione del suo stesso desiderio di poter tenere nelle mani l'oggetto atteso. Condizione, questa, sicuramente rielaborata nel 1945 da Bruno Munari, che per Zanotta, aveva prodotto *La sedia per visite brevissime*. Fu prodotta in soli nove esemplari numerati e firmati, realizzati in legno di noce e alluminio anodizzato. Inizialmente questa seduta, collocata in quella zona di frontiera che sta fra oggetto d'arte e prodotto di *design*, doveva semplicemente essere esposta negli stands, ma, in seguito al successo ottenuto, l'azienda decise di produrne altri trenta pezzi, differenziandoli attraverso diversi colori del sedile<sup>22</sup>. La sedia *Isteria* di MF ha un sedile morbido e invita al sedersi, ma le sue dimensioni limitate pongono però dei dubbi sulla sua stessa comodità, un'incertezza che invece si rivelerà essere una piacevole scoperta successiva.

Le proporzioni degli elementi costitutivi, nel rapporto sezione - lunghezza di ogni sua parte lignea, sottostanno alle linee curve e non alle linee dritte, come le stesse due gambe frontali che, seppur verticali, sembrano subire la prevalenza percettiva delle loro sezioni ovaleggianti.

Se guardiamo, invece, tutta una serie di tavoli, realizzati per gli studi di psicoterapia e per appartamenti privati nei primi anni '90, questi appaiono come rivelatori di un pensiero tanto radicale da presentarsi quasi chimerico. A volte l'oggetto realizzato appare privo di eleganza estetica e sembra piuttosto la risultante di un teorema da dimostrare o da rappresentare che un arredo da godere; eppure, anche se qualcuno potrebbe essere indotto, per formazione intellettuale e per educazione culturale, a compiere qualche scarto valutativo o giudizio critico, il peso dell'esplicita vocazione artistica di questi arredi non ne esce per nulla diminuita.

Questo perché nel pensare e realizzare l'oggetto, MF non impiega nessun procedimento analogo al contesto disciplinare di appartenenza dell'oggetto stesso, mostrando invece un'indifferenza valutativa di tutti i *revival* stilistici che un determinato *design* ha registrato e accolto in questi ultimi trent'anni, ossia quell'inseguimento veloce delle mode, gli ammiccamenti cosmetici dell'oggetto scultura, la pratica del progetto come motto di spirito, per iscriversi direttamente nel cambiamento di stato pertinente al mondo dell'arte.

La tecnica più efficace di dirottamento impiegata da MF nei suoi progetti è lo spostamento dell'attenzione dalla storia stilistica alla storia tipologica dell'oggetto, dalla storia dei tempi corti a quella dei tempi lunghi, che consente un vero e proprio scandaglio antropologico negli usi della vita quotidiana.

Ad esempio, l'uso stesso delle essenze lignee, spesso accostate con il dialogo degli opposti cromatici dello scuro e del chiaro, ci parlano di una formale liberazione dalle convenzioni strutturali degli elementi costituenti gli arredi, una specie di sospensione alfabetica che riflette la sua libertà di intendere e sovvertire le convenzioni abitative del quotidiano.

Concettualmente questo approccio è di fondamentale importanza, perché tale condizione è una prassi che sviluppa una propria autonomia culturale, ad esempio rispetto all'architettura, affermando una centralità degli oggetti e dei piccoli spazi all'interno degli scenari urbani, testimoniando così come la dimensione privata e

intima del quotidiano non sia separabile dalla storia materiale; infatti, come ha avuto modo di affermare Andrea Branzi<sup>23</sup>, se nella storia ci sono state civiltà senza "architettura" e senza "città" propriamente dette, non sono mai esistite civiltà senza oggetti. MF non rinuncia alla possibilità di realizzare

una forma di cambiamento estetico del mondo costruito, lo fa in maniera nuova e originale partendo proprio dall'estetica degli oggetti domestici, dagli arredi fissi e dagli arredi mobili. Per cambiamento estetico si intende la qualità ambientale, relazionale e logica dell'universo costruito. Una realtà attuabile attraverso "sciame" di immagini e progetti che agiscono in maniera non governabile e autonoma, creando un tessuto colloquiale che va dall'individuo al collettivo e viceversa. L'incompletezza delle "immagini" che compaiono nei suoi progetti dialoga continuamente con la forma della loro concreta realizzazione, come un filtro significante e poetico che si sovrappone all'uso e allo sguardo quotidiano sull'oggetto. Il mondo sensibile è come fosse disoccultato. Diviene così possibile una pratica, che può sembrare vita accresciuta ●

<sup>1</sup> Da qui in avanti, Massimo Fagioli verrà citato con le sole iniziali MF.

<sup>2</sup> Ci è parso opportuno utilizzare questa immagine per poter investigare l'eventualità che gli spazi insulari possano essere percepiti come aperti e ambivalenti, come luoghi periferici e di alterità ma, al tempo stesso, anche dinamici e connessi alla dimensione della scoperta, luoghi aperti su altri luoghi e sul loro tempo.

<sup>3</sup> La mostra "Il coraggio delle Immagini", che comprendeva circa 50 progetti con un campo di intervento che andava dalla scala urbana, agli spazi pubblici, alle residenze, per giungere all'arredamento di interni, al design e alla scultura, toccò nel suo itinerario nazionale e internazionale 19 città, ossia: Barcellona 8-29 Aprile 1994, Madrid 27 giugno-15 luglio 1994, Tunisi 14 ottobre - 13 novembre 1994, Malta 13 gennaio - 8 febbraio 1995, Atene 15 marzo - 9 aprile 1995, Praga 28 aprile - 2 luglio 1995, Roma 15 dicembre - 29 gennaio 1996, Napoli 10 maggio - 9 giugno 1996, Firenze 26 ottobre - 20 novembre 1996, Mumbai 18 marzo - 3 aprile 1997, New Delhi 21 aprile - 15 maggio 1997, Singapore 28 maggio - 6 giugno 1997, Tokyo 10 - 27 settembre 1997, Osaka 5 - 18 ottobre 1997, Kyoto 3 - 14 novembre 1997, Seoul 16 - 21 dicembre 1997, Bangkok 14 - 24 maggio 1998, Colombo 15 - 24 giugno 1998.

<sup>4</sup> Il coraggio delle immagini, Progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986-1995, Nuove Edizioni Romane, Roma, 1994-1995.

<sup>5</sup> C. Alessandrini - V. Caporioni (a cura di), L'architettura e la morte dell'arte, atti del convegno svoltosi il 26 e il 27 gennaio 1996 al Teatro Eliseo di Roma, Nuove Edizioni Romane, Roma 1996, p. 125.

<sup>6</sup> «Noi dobbiamo crearle le forme nella natura, proprio perché in verità nella natura le forme non ci sono»: M. Fagioli in, S. Facchini - F. Sani (a cura di), Immagine della linea, Atti del Convegno tenutosi a Firenze il 26 ottobre 1996, Nuove Edizioni Romane, Roma 1998, p. 38.

<sup>7</sup> Ivi, p. 75.

<sup>8</sup> Senza dubbio con la parola "trasformazione" s'introduce la tematica più difficile ma anche la più originale della teoria di MF, che impone una sfida al pensiero razionale corrente per il quale "trasformazione" è solo materiale, trasformazione termodinamica, trasformazione animale al termine dello sviluppo embrionale, trasformazione biologica degli esseri viventi, trasformazione della natura (che si avvicina pericolosamente all'idea di distruzione), ecc. Con la Teoria della Nascita e la scoperta della pulsione, la parola trasformazione evidenzia tutta la sua originalità, la sua carica eversiva e il suo senso più profondo cominciando dal passaggio sonno/veglia con l'emergenza delle immagini del sogno: far comparire qualcosa che prima non c'era, definendo così la capacità creativa dell'identità della nascita degli esseri umani.

<sup>9</sup> G. C. Argan, Progetto e oggetto, Medusa, Milano 2003; riprende l'articolo Arte, Artigianato, Industria, pubblicato in "Comunità", rivista del Movimento Comunità diretta da A. Olivetti, anno III, n° 5, settembre-ottobre 1949, pp. 60-62.

<sup>10</sup> <https://icondesign.it/storytelling/paola-antonelli/>

<sup>11</sup> Il Radical design (detto anche Anti-Design o Contro-design) nasce a Firenze con i gruppi associati di progettisti Archizoom e Superstudio, quindi approda a Milano per poi trovare la via dell'Europa e del mondo intero, dove sarà conosciuto come Italian radical design. I primi anni di produzione evidenziano gli stili della Pop Art e delle avanguardie artistiche degli anni '60 - '70: verso la metà di questi ultimi, lo spirito rivoluzionario del movimento si normalizza, sfociando nel design Neomoderno (Neomodern), di cui lo studio Memphis e Alchymia saranno i massimi rappresentanti.

<sup>12</sup> C. Alessandrini, V. Caporioni (a cura di), L'architettura e la morte dell'arte, cit., pp. 204-206.

<sup>13</sup> Dalla scheda-libro di R. Bodei, La vita delle cose, Laterza, Bari 2010.

<sup>14</sup> Massimo Fagioli (1972), Istinto di morte e conoscenza, L'Asino d'oro Edizioni, Roma 2017.

<sup>15</sup> Possiamo invece pensare che il "concetto", subordinato al tempo del pensiero, fa del "senso" un suo fattore comunicativo.

<sup>16</sup> Questa estrema sintesi rimanda alle formulazioni di MF sulla scoperta delle dinamiche della nascita psichica, e la conseguente rottura epistemologica con il dogma dell'inconoscibilità dell'inconscio. Tale rottura, a sua volta, ha avuto rilevanti effetti per la ricerca sulla formazione dell'immagine e del linguaggio verbale e figurativo. Si veda, Massimo Fagioli, Istinto di morte e conoscenza, cit.

<sup>17</sup> C. Alessandrini - V. Caporioni (a cura di), L'architettura e la morte dell'arte, cit., p. 93.

<sup>18</sup> A. Riegl, Problemi di stile. Fondamenti di una storia dell'arte ornamentale, Feltrinelli, Milano 1963, p. 34.

<sup>19</sup> Il coraggio delle immagini, Progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986-1995, cit., p. 37.

<sup>20</sup> In M. Fagioli, Left 2010, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2013, p. 90.

<sup>21</sup> C. Alessandrini - V. Caporioni (a cura di), L'architettura e la morte dell'arte, cit., p. 41.

<sup>22</sup> Attualmente questa sedia fa parte della collezione Zanotta Edizioni.

<sup>23</sup> A. Branzi, Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta, Baldini + Castoldi, Milano, 2015.



IMMAGINE 10 - Massimo Fagioli con Simona Facchini - Sedia "Isteria" - 1995 - Courtesy of L'Asino d'oro Edizioni

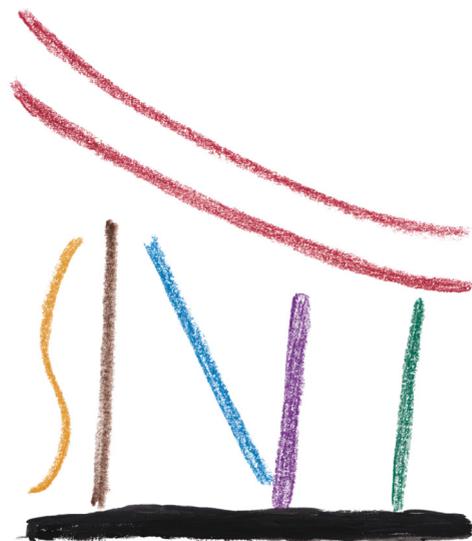


IMMAGINE 08 - Massimo Fagioli - disegno, "l'uomo nel cortile" - 2005 - Courtesy of L'Asino d'oro Edizioni

[...] Allora la creazione di immagini è una ribellione al linguaggio parlato, una ribellione al rapporto con gli altri per la ricerca del benessere, ribellione che costa, come è noto, più che la solitudine, il rischio di non essere compresi, di rimanere con il dubbio e l'angoscia di una castrazione, di una impotenza, di una follia» .

M. Fagioli, *L'arte delle immagini*<sup>1</sup>



**Lo spazio aperto della piazza.**  
Alice Casciaro

Il fascino degli esiti architettonici che hanno avuto i disegni realizzati da Massimo Fagioli sollecita una riflessione sul legame tra il fare progettuale e alcuni aspetti del suo pensiero teorico. È noto a chi l'ha conosciuto e apparirà evidente a chi voglia scoprirlo, che il suo approccio, lavoro e metodo siano inscindibili da una nuova visione e teorizzazione della natura umana: un pensiero antropologico che si dirama in tutti i saperi e nel fare quotidiano. Ricerca e teorizzazione occupano l'intera vita di Fagioli. Le scoperte scientifiche non si cristallizzano mai in un assunto astratto, ma evolvono, articolandosi in molteplici sfaccettature e approfondimenti, senza rinnegare le prime intuizioni. Creatività e progettazione diventano esse stesse strumento di indagine ed espressione del "pensiero nuovo". Fagioli esprime la sua visione sul fare arte e architettura, indagando la differenza tra queste due manifestazioni dell'esigenza espressiva umana. E contrappone una visione profondamente diversa dal diffuso e teorizzato assunto che il costruire nasca da una soddisfazione di bisogni. Non c'è fare artistico che non esprima un pensiero dell'uomo sull'uomo. Lo psichiatra parla in termini di pensiero-immagine, rintracciando nella capacità di fare immagini la prima forma di pensiero specificamente umana.

Probabilmente in questo si può trovare il filo d'unione con il fare architettura, la lente con cui leggere i suoi progetti. Creatività e fantasia non sono più solo il frutto di una personalità che oggi si direbbe eclettica e colta, ma il manifestarsi a tutto tondo, il prender forma di una visione antropologica, filosofico-culturale strettamente connessa alla teoria psichiatrica.

Il tema delle piazze/spazio pubblico, in particolare, sembra amplificare il contenuto di alcuni aspetti teorici. Il nesso con una vita spesa a confrontarsi con una

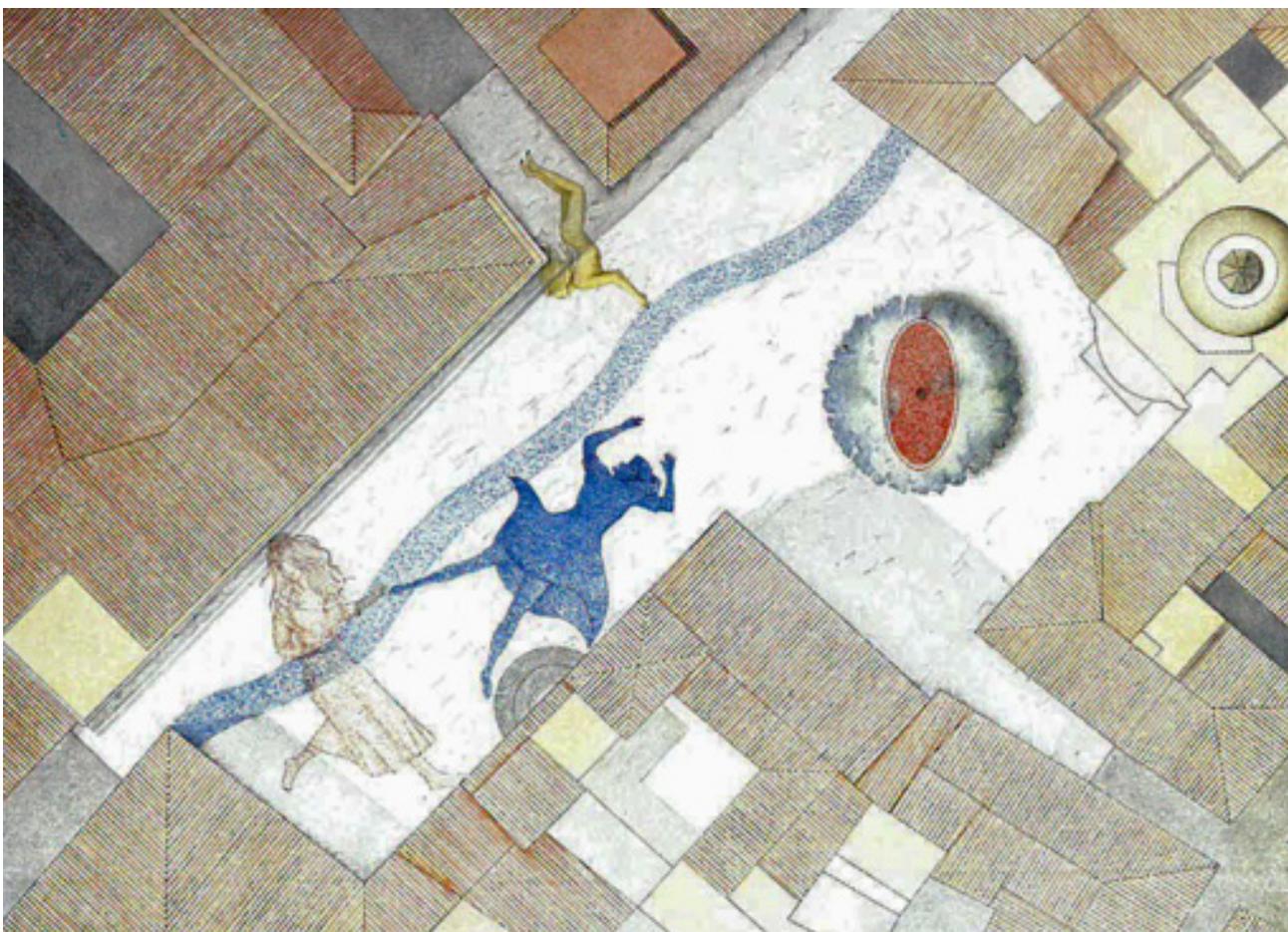
moltitudine di persone, con la capacità di dare a essa un'identità e un'immagine, rende comprensibile la domestichezza con cui Fagioli affronta il tema dello spazio pubblico. La socializzazione, funzione principale (quando non l'unica) della piazza, assume un valore maggiore se si considera che nella teoria di Fagioli il rapporto interumano è il cardine dello sviluppo psichico dell'essere umano, l'incontro con lo sconosciuto è la via della conoscenza. Ne deriva un'accezione molto profonda dello "stare insieme", non come ludico passatempo, ma come primaria attività umana. Quindi, la piazza risponde alla più alta delle funzioni: il rapporto, vitale caratteristica-esigenza dell'essere umano.

#### Parlare con le immagini.

«La possibilità di pensare le immagini è direttamente legata alla scoperta che esse non sono assenza di linguaggio verbale. [...] Allora la creazione di immagini è una ribellione al linguaggio parlato, una ribellione al rapporto con gli altri per la ricerca del benessere, ribellione che costa, come è noto, più che la solitudine, il rischio di non essere compresi, di rimanere con il dubbio e l'angoscia di una castrazione, di una impotenza, di una follia»<sup>1</sup>.

Mi sono sempre chiesta se l'aver passato la vita a interpretare i sogni, l'aver coltivato ogni giorno quel rapporto con il proprio inconscio, con quello degli altri e con il suo linguaggio, fosse il segreto di una certa domestichezza di Fagioli a esprimersi con le immagini. Gli architetti sanno bene quanto sia difficile quell'atto trasformativo in cui una prima intuizione, un'immagine quasi indefinita, prende forma

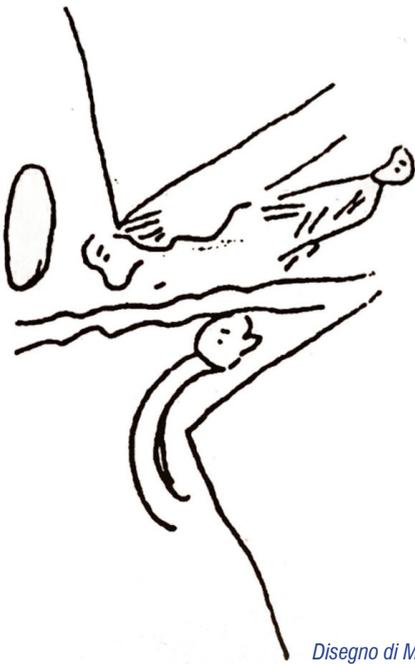
## La rivendicazione



**Riqualficazione di piazza della Quercia a Roma.**  
Luglio 1991

Idee e disegni: Massimo Fagioli

Progetto: Giovanna Marianetti, Giovanni F. Velli



Disegno di M. Fagioli, courtesy of Il coraggio delle immagini, L'Asino d'oro Edizioni

*Abbandonare, dimenticare, ricreare.  
L'architetto non può in effetti, ricordare sempre la stessa storia o  
ripetere sempre la stessa immagine.  
Le immagini create, le cose fatte vanno dimenticate con o senza  
neppure la speranza di poterne creare di nuove.*

M. Fagioli, *L'arte delle immagini*<sup>7</sup>

## del nuovo abitare.

– dimensione, materia, colore – e occupa lo spazio, ridisegnandolo. Altrettanto bene conoscono la preoccupazione che questo spazio sia poi vissuto e colto nella sua identità dai fruitori. Nello spazio pubblico la committenza è un numero indefinito di persone, sconosciute, con le quali l'architetto non si espone se non attraverso il progetto. Non c'è tutto quel processo che spesso si attiva nella progettazione di case e spazi privati, in cui attraverso l'interazione diretta e continua con il committente si arriva ad un progetto che è esso stesso frutto del rapporto. Il linguaggio delle immagini viene ascoltato e compreso da chi lo abita, seppure a livello esclusivamente inconscio. Lo spazio progettato incide su stati d'animo e immagine di sé. Il tessuto urbano rimanda un eco continuo di un pensiero collettivo, della storia di una comunità.

«Un simile ambiente urbano ha un forte potere emotivo: gli abitanti reagiscono subconsciamente a specifiche esperienze visive con un sentimento di appartenenza, di identificazione, di affetto. La bellezza civica è sentita come un bene comune e serve a creare uno spirito di devozione, di fierezza, di attaccamento. Questi elementi visibili della qualità urbana sono così forti che anche un estraneo, un visitatore, non può sottrarsi al loro fascino»<sup>2</sup>.

La stretta relazione che intercorre tra pensiero filosofico di una civiltà e spazio abitato che essa produce è un fatto noto, ben indagato da molti studiosi. Il filosofo e sinologo Francois Jullien, nel suo libro *Vivere di paesaggio*, mette a confronto la cultura occidentale con quella orientale, a partire dalla relazione con lo spazio aperto e con l'architettura-paesaggio che hanno prodotto. Ne derivano due concezioni del mondo diverse, due filosofie diverse, che producono spazi e paesaggi completamente diversi... fino ad approdare a due parole diverse per nominarli: «paesaggio» e «montagne-acque»<sup>3</sup>. Nel primo ('paesaggio') domina la vista, senso a cui Aristotele assegnò il primato sugli altri sensi, la distinzione netta tra il soggetto che vede (e domina il paesaggio) e qualcosa di esterno, l'oggetto, tra i cui esiti architettonici c'è anche quello della prospettiva, costruita in base ad un punto: l'osservatore. Nel secondo ('montagne-acque'), in Cina, la vista non è il senso privilegiato; udito e olfatto, rendono il rapporto con lo spazio più immersivo, ed esso si costruisce, così come la parola che lo esprime, per dualismo, per dinamica e tensione tra due poli: montagne-acque. Tra gli esiti di questo approccio orientale, c'è indubbiamente quello di costruire un percorso di attraversamento degli spazi e compenetrazione degli stessi, che rendono l'esperienza dinamica e, appunto, immersiva. Rimane il legame, tra l'habitat e il pensiero sotteso, o tra il pensiero e l'habitat che esso genera; due forme d'espressione di uno stesso contenuto, l'una forse più immediata (l'habitat) per esprimere non solo una visione, un'idea sul mondo, ma anche emozioni universali, collettive. Se civiltà diverse esprimono il loro pensiero diverso sull'uomo e sul mondo attraverso il linguaggio dell'architettura, universale resta il tema: confrontarsi con la natura; così come universale resta la primitiva esigenza sociale di riunirsi in spazi collettivi.

### La liberazione dell'architettura dal mero aspetto funzionale: il nuovo pensiero sull'abitare.

«Un concetto di abitare che non è legato, come troppo spesso accade, alla soddisfazione dei bisogni elementari come dormire, mangiare stare caldi (...). Noi rivendichiamo un abitare che è stare con altre persone, perdere tempo, potersi rapportare a qualche cosa di materiale e concreto: lo spazio aperto della piazza»<sup>4</sup>.

Prima di entrare nello specifico tema della piazza è forse utile soffermarsi ad accennare un pensiero sull'architettura e l'abitare in generale. Mi ha colpito scoprire che esponenti del movimento moderno abbiano riletto i limiti di una visione che, preoccupata del funzionalismo e del razionalismo come massima espressione progettuale, seppure nella più nobile accezione di strumento di liberazione, trascurava un fondamentale aspetto della vita umana: la ricerca della bellezza intesa

come senso, espressione e «macchina per emozionare». Gropius scrive a metà degli anni Cinquanta: «Per rinvenire nuovi mezzi atti a servire le finalità umane, la Bauhaus, ad esempio, si sforzò intensamente di vivere quel che predicava, di trovare il punto di equilibrio tra le contrastanti esigenze estetiche, utilitaristiche e psicologiche. Il funzionalismo non era considerato un puro processo razionalistico. Comprendeva pure i problemi psicologici. Ciò che intendevamo era che i nostri progetti funzionassero sia fisicamente, sia psicologicamente. Ci rendevamo conto che le esigenze emotive sono imperative quanto qualsiasi esigenza utilitaristica, ed esigono di essere soddisfatte. La macchina e le nuove potenzialità della scienza erano per noi del massimo interesse, ma l'accento non cadeva tanto sulla macchina in sé quanto sull'uso migliore della macchina e della scienza al servizio della vita umana. Guardandomi indietro trovo che con la macchina la nostra epoca ha realizzato non troppo, ma troppo poco»<sup>5</sup>.

Il «punto di equilibrio» di cui parla Gropius diventa però labile obiettivo, lontana chimera, se non si supera la scissione tra pensiero razionale e inconscio. Fagioli sfida tale separatezza, superando il limite e ogni equilibrio, e attribuendo all'inconscio ciò che è sempre storicamente stato appannaggio della razionalità: la sopravvivenza stessa. Scrive:

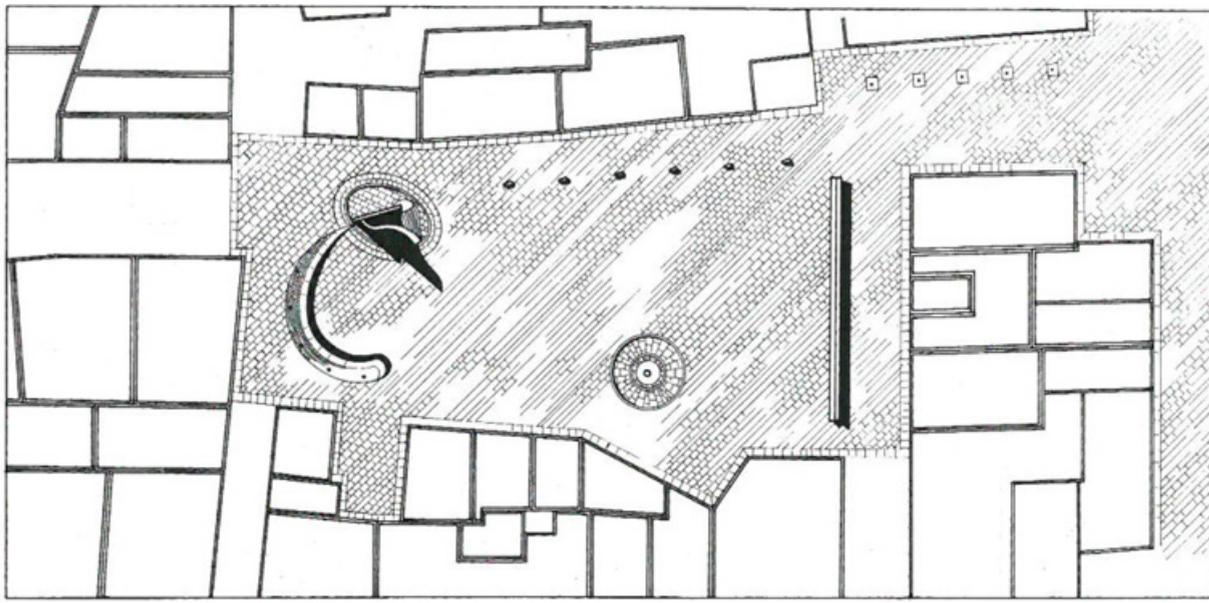
«(...) conseguentemente l'inconscio interviene nella realtà e, questo, è un pensiero completamente nuovo e originale: non è stato mai ammesso infatti dal pensiero umano cosciente che l'inconscio possa intervenire o addirittura determinare quella attività che conduce alla sopravvivenza, prima nella costruzione che permette l'abitare, alla vita stessa poi, nel momento in cui l'arte del costruire non si riduca all'inutile meccanico e razionale, ma comprenda anche le dimensioni di bellezza e piacere»<sup>6</sup>.

In molte altre occasioni Fagioli affronta questo tema dell'abitare non come razionale risposta ai bisogni ma specifica esigenza umana di espressione e rappresentazione di sé, rapporto con la natura e distinzione da essa, necessità primaria di socializzazione. Così raccontava a una vasta platea di giovani studenti di psicologia dell'università di Chieti nel 2004: «l'inizio dell'abitare penso che non sia affatto una cosa razionale. Gli architetti saranno tutti contenti, perché a loro piace essere artisti e quindi scoprire che l'inizio dell'edilizia fu una cosa irrazionale [...]»<sup>7</sup>.

Ogni volta che ci si imbatte in un pensiero deciso, ricco di vitalità e visione d'insieme, se ne resta affascinati; l'interesse aumenta se poi a tale pensiero corrispondono anche vite appassionate ed esiti artistici di rilievo. A tal proposito, leggendo le parole di L. Kahn, posso solo fantasticare un incontro e un dibattito immaginario tra lui e Fagioli, cogliendo punti di contatto, assonanze, con la personale soddisfazione di chi ha potuto conoscere una teoria sull'uomo che permette di sostanziare le intuizioni e la visione, profondamente sentite del grande architetto L. Kahn: «Oggi distinguo il desiderio dal bisogno – dico che il bisogno è una cosa temporanea e misurabile. Non si può negare che non soddisfare un bisogno sia vergognoso. Ma il desiderio è insaziabile, e si presenta sotto molti, molti aspetti, sempre nuovi perché è totalmente non misurabile né prevedibile. Emerge solo dalle circostanze ed è sempre sorprendente come ogni altro aspetto della natura umana. Ho dovuto scrivere una riflessione che ho fatto sulle ispirazioni, il desiderio di essere, di esprimere, che è la vera ragione di vita, e i mezzi di espressione (...)»<sup>8</sup>. L'ispirazione ad incontrarsi ha in sé aspetti architettonici incredibili. È la cosa umana – non la tecnologia; ma la cosa umana, la qualità umana, questa ispirazione ad incontrarsi [...]. È un desiderio, una fame, una fame insaziabile. È parte del desiderio. Il bisogno riguarda solo la quantità di banane»<sup>9</sup>.

### La piazza è uno spazio sociale "per natura".

Della celebre frase di Aristotele «*anthropos zoon politikòn physei*» (l'uomo è un animale sociale per natura)<sup>10</sup> vorrei, in questo contesto, porre l'attenzione su quel *physei*, «per natura». Andando oltre nel testo del filosofo greco, scopriremmo



**Le malie della strega**  
**Riqualificazione di piazza del Popolo ad**  
**Avetrana (Taranto)**  
 Ottobre 1993- Maggio 1995

Idee e disegni: Massimo Fagioli

Progetto: Isa Giovanna Ciampelletti, Anna Guerzoni

Consulenza strutture e impianti: Alfonso Posati

Consulenza opere elettriche: Luciano Mantelli

Consulenze tecniche: Francesco Mirone,  
 Emilio Rivetti

Scultura: Alessandro Carlevaro

Elaborazioni CAD: Guldo Esteri, Roberto Renzaglia

Committente: Comune di Avetrana,  
 Sindaco Giovanni Scarciglia

Courtesy of Il coraggio delle immagini, L'Asino d'oro Edizioni

quanto differisce la visione aristotelica della natura umana, da quella proposta da Fagioli, ma qui ci interessa questo possibile punto di contatto, porre l'attenzione su questa intuizione greca che vede nella socialità una caratteristica specifica della natura umana.

«Nell'edilizia cittadina la piazza rappresenta uno degli elementi più importanti, sia per funzione che per significato. La forma, l'ubicazione, la funzione e l'espressione estetica della piazza hanno seguito storicamente lo sviluppo urbanistico della città (v. città). In tutte le epoche storiche la piazza ha servito come luogo e centro di riunione dei cittadini disimpegnando massimamente queste funzioni: politica (comizi, parlamenti), commerciale (fiere, mercati), religiosa (processioni, sacre rappresentazioni, sagrati). La storia dell'urbanistica mostra quindi piazze create e organizzate nella loro struttura per disimpegnare una di queste tre funzioni, oppure due di esse, o talvolta tutt'e tre insieme»<sup>11</sup>.

Una ricostruzione filologica ed esaustiva del tema della piazza, dalla sua forma arcaica (per esempio l'agorà greca), al foro romano, alle piazze medievali e rinascimentali e così via nel tempo, richiederebbe un approfondimento, una ricerca lunga e articolata. Tuttavia viene spontaneo interrogarsi sulle radici storiche di questa entità, sulla sua nascita, conformazione e sviluppo iniziali. Oltre alle funzioni che ha ospitato nei secoli, la piazza rappresenta uno spazio simbolico per eccellenza, metafora della contrapposizione e distinzione dalla natura: spazio aperto antropico. Ma forse l'antesignano della piazza è uno spazio aperto con un fuoco al centro, attorno a cui si riunivano già popolazioni nomadi in tempi preistorici,

probabilmente delimitato inizialmente con un semplice gesto di perimetrazione dello spazio, che ne rappresentava il confine inteso come assegnazione di identità. Questo spazio aperto simbolico progressivamente si evolve, declinandosi in forme diverse secondo le civiltà e società. Le funzioni che ospita sono molteplici, talvolta compresenti, variando nell'arco temporale della giornata. L'unica invariante è la funzione aggregativa, sociale. Se forse talvolta è improprio parlare di piazza riferendosi alle varie declinazioni che i luoghi aperti di aggregazione hanno assunto nelle diverse civiltà, epoche e luoghi del mondo, ci è però utile farlo per individuare quell'aspetto comune che, per natura (*physei*), li origina e connota tutti: il riunirsi. Se per un verso numerosi sono i rimandi figurativi e spaziali dei progetti di Fagioli alle piazze medievali, rinascimentali, barocche, storiche insomma, per l'altro viene spontaneo un nesso con l'epoca e i movimenti degli anni Settanta. Forse perché furono gli anni di elaborazione e maturazione del suo pensiero e per quel particolare rapporto, che poi confluì in una lunga storia di cura, ricerca e realizzazioni, con un numeroso gruppo figlio del '68. Forse anche perché l'eco di quel grande movimento è arrivato fino alla mia generazione. Ma c'è anche un altro motivo, meno personale e più universale: furono anni di ricerca collettiva, di tentativi di ribellione e ridefinizione dello stare insieme, di grande condivisione e attenzione al gruppo, al sociale. Furono anni di riappropriazione degli spazi pubblici, in cui ci si rese conto che le città non potevano espandersi senza prevedere anche idonee dotazioni di uso collettivo. In Italia l'urbanistica tentò di arginare la speculazione del boom economico e della smisurata crescita urbana, garantendo spazio pubblico, standard minimi.



Intenzioni buone, vitali ma non sufficienti, se si pensa che la vivibilità non possa essere demandata esclusivamente all'elemento quantitativo, senza occuparsi di qualità o più propriamente di linguaggio e identità. «[...] si doveva recuperare questa periferia malata e senza identità, dare un volto a un luogo senza immagine e certamente si doveva darle una qualità urbana, quel minimo o massimo di spazi verdi oggi assolutamente mancanti. Ma forse si deve fare di più trovando quel tanto di resistenza e di fantasia per intervenire: resistenza per non soccombere di fronte alla violenza di quell'edilizia senza volto, fantasia per riuscire a trovare una base di rapporto con la pazzia di quegli agglomerati urbani, cogliendo quello che di buono possono avere mantenuto, foss'anche solo un po' di geometria»<sup>12</sup>. Questo l'intento per il progetto di riqualificazione del quartiere della Magliana a Roma, chiamato *La bella e la bestia* (del 1991). Oltre oceano, in quegli stessi anni, il noto paesaggista Lawrence Halprin e sua moglie, la famosa ballerina Anna Schuman, entrambi allievi di Gropius, fecero una serie di esperimenti collettivi, atti ad individuare percezione, rapporto tra conformazione degli spazi e movimento in essi, per poi dedurne un decalogo metodologico. Ancora una volta, il tentativo di cogliere quel qualcosa d'impalpabile ma percepibile, che genera reazioni ed emozioni.

In questo tuffo negli anni Settanta, per mettere ancora una volta l'accento sull'esigenza d'incontro e rapporto fra individui (che in quegli anni fu fortissima), e sul perché sia fondamentale quest'aspetto nella vita di ciascuno, mi vengono in mente le parole di Gaber: «C'è solo la voglia, il bisogno di uscire. Di esporsi nella strada, nella piazza. [...] Bisogna ritornare nella strada. Nella strada per conoscere chi siamo»<sup>13</sup>.

Direbbe Fagioli che l'identità si realizza nel rapporto. E forse la piazza è da una parte il luogo per antonomasia deputato a questo, dall'altra la rappresentazione stessa del rapporto tra gli esseri umani e tra gli stessi e l'ambiente circostante, nell'eterna ambivalenza-capacità dell'architettura di tenere insieme funzione e immagine.

Se la casa dice qualcosa di sé, la piazza racconta come questo sé si apre al mondo, si relaziona con la natura primordialmente, con l'urbano poi e soprattutto come permette agli uomini di rapportarsi tra loro.

È noto che la casa ha uno strettissimo legame con l'identità di chi la abita. Nell'esperienza di Fagioli si realizza il paradosso per cui s'inverte il nesso causa-effetto: la casa non è espressione della propria identità ma possibilità di trasformazione di quest'ultima per realizzarne una nuova, adeguandosi a un nuovo spazio e all'immagine che il progetto stesso propone-impone. Del resto, la letteratura dell'architettura narra spesso del rapporto viscerale, a volte conflittuale e di crisi, cui la committenza si espone nella relazione con un grande architetto che proponga una nuova immagine e concezione dell'abitare, che porti con sé sempre un'implicita nuova visione dell'uomo.

Se quindi nella casa si esprime o talvolta addirittura si realizza la propria identità, nella piazza si mette in gioco nella relazione con gli sconosciuti, con l'urbano, con la storia e la cultura. Accade così che la piazza permette quell'esperienza molto cara a Fagioli, quella dell'incontro (della «verifica e confronto», come direbbe Gaber), del rapporto libero, al di là dello stato sociale, del mestiere, del ruolo.

### La piazza: architettura “non costruita”. Lo spazio aperto e la “cura” dal vuoto.

Se per un verso abbiamo posto l'attenzione sull'aspetto generatore della piazza legato alla funzione principale e all'esigenza primordiale di socialità, per l'altro non possiamo trascurare un altro principio generativo di questo luogo, più legato, in un certo senso, alla sua conformazione spaziale e al carattere distintivo di luogo aperto. Questa peculiarità di spazio libero, “non costruito” ma allo stesso tempo “architettura”, impone una riflessione sul suo valore simbolico e sulla sua genesi. La necessità di identificare, definire un luogo aperto, rendendolo antropico per il solo gesto di averlo sottratto all'infinito e all'indistinto della natura, è qualcosa di atavico che soggiace al concetto di piazza, tanto quanto l'aspetto funzionale della socializzazione.

In quanto luogo aperto e il più delle volte cinto, perimetrato, raccolto tra edifici, è spesso denominato “vuoto”, contrapposto, ma intimamente legato, a quel “pieno” costituito dagli edifici che lo contengono, conformandolo. Questa parola – vuoto – porta in sé un'accezione insidiosa, quando non negativa, e merita un tentativo di ricerca, attingendo a scritti teorici e all'osservazione diretta.

Nel libro *L'architettura come processo*, Strappa racconta genesi e trasformazione di un diffuso tipo edilizio ed in generale della cultura muraria e dei recinti. È interessante notare come la cellula abitativa, in epoche e ambienti diversi (si pensi agli *hutong* cinesi e alle *domus* romane), sia costituita da un perimetro chiuso abitato e da uno spazio aperto centrale. Strappa pone l'attenzione su questo nucleo centrale libero, “vuoto”, attorno a cui si “annoda” il costruito. Racconta il lungo, vario e talvolta diacronico, processo di “consumo” della domus e il suo passaggio da abitazione a tessuto. Durante la crescita demografica che comportò la conseguente frammentazione della domus e l'incremento della stessa in altezza.

Lo spazio aperto interno da privato diventa corte comune, concludendo una metamorfosi spaziale attraverso cui la domus perde il proprio ruolo originale, diviene sostrato dando origine a nuovi tessuti edilizi. Nelle pagine successive Strappa approfondisce il percorso generativo dello spazio aperto urbano e il suo legame con il costruito. «L'inizio di questo processo può essere chiaramente individuato nella “necessità urbana” di legare il costruito in diretta aderenza ai percorsi esterni, stringendolo, allo stesso tempo, intorno ad uno spazio aperto che tende a divenire il vero nucleo del processo formativo»<sup>14</sup>.

L'autore approfondisce di seguito il senso specifico di questo processo e dello spazio centrale che ne deriva: «Il “nodo”, per usare una metafora, non è il semplice torcersi della fune. È una cosa diversa dalla fune. Non è una sua condizione ma una sua trasformazione, tra le infinite possibili, di avvolgersi attorno ad un centro.

Costituisce il punto d'arrivo dei gesti di collegare e stringere, ma, una volta ottenuto, al termine del processo di annodamento, rappresenta un'innovazione stabile, una forma nuova e riconoscibile che acquista valore funzionale e simbolico. [...] Questo nodo nuovo deriva dal costruito che lo circonda, appartiene alle murature che lo perimetrano, ma non ne è la semplice risultante geometrica: è un nuovo elemento generato dal tessuto o dall'aggregazione dei vani che avrà un proprio processo di



Ph Alessandro Righetti

trasformazione dando all'intero organismo significati diversi»<sup>15</sup>. Nel libro si svela quella continuità-ambiguità tra cortile e piazza propriamente detta, dovuta a uno dei passaggi storici che l'ha generata in epoca romana, che ci fa porre l'attenzione sull'articolazione dell'intimità graduata degli spazi aperti. Un'idea di piazza che si ancora al costruito che la contiene e definisce, ne rafforza lo storico legame e ne rintraccia l'origine, quando era un tutt'uno (*domus*). Inoltre permette di legare il tema della casa a quello della piazza, come inscindibili momenti dell'abitare e, più in profondità, potremmo aggiungere indivisibili aspetti dell'essere umano: la realizzazione dell'io e l'incontro con l'altro. Tra i progetti di Fagioli, uno tra tutti sembra incarnare questo discorso, *L'ellisse e i panni stesi*, per il Concorso Internazionale *La casa più bella del mondo*, bandito dalla società Arcantorie di Reggio Emilia nel dicembre del 1991<sup>16</sup>, emblematico per il dialogo interno/esterno, pubblico/privato. Sembra alludere a una *domus* in trasformazione: non più casa singola ma complesso bifamiliare, forma chiusa al cui centro è uno spazio aperto, ellittico invece che quadrato, studio invece che bottega, quest'ultimo, come nelle *insulae* romane, direttamente accessibile dall'esterno con ingresso autonomo. Sollevato da terra, mette in comunicazione visuale lo spazio esterno con quello interno, racchiuso solo idealmente dall'ellisse che vi gravita sopra. Restano distinti gli accessi: alla casa (attraverso due grandi pilastri contenti le scale), agli studi (tramite una scala esterna rossa): «La linea curva o circolare o ellissoidale indica sia la possibilità di realizzare una non separazione tra l'uno e l'altro appartamento, in altre parole una proposizione di socialità senza difesa degli uomini contro gli altri, sia la possibilità di ritornare al punto di partenza, ai punti fondamentali della storia, e rifare il cammino percorso, naturalmente meglio di prima»<sup>17</sup>.

La «proposizione di socialità senza difesa degli uomini contro gli altri» non è un'utopistica fantasia ma piuttosto il recupero del primitivo senso di delimitazione del territorio. In parti del mondo e civiltà lontane, nel tempo e nello spazio, si è verificato il fenomeno di perimetrazione dello spazio aperto, probabilmente gesto di *definizione* prima che di *appropriazione*. Spesso mal interpretato o inteso in modo

riduttivo, se ricondotto esclusivamente prima all'esigenza di presa di possesso e poi a quella difensiva (quando il recinto da perimetro a terra diventa muro di confine), va invece inteso come un primo segno di demarcazione semantica.

Come accennato in precedenza, volendo rintracciare il luogo precursore della piazza in epoche lontane, potremmo immaginare un primitivo spazio con un fuoco centrale attorno al quale si riunivano gli abitanti delle caverne (successivamente un totem e poi un altare, fino ad arrivare ad un edificio che ne delimitasse un primo fronte), spingendoci ad ipotizzare che l'abitare sia forse iniziato dallo spazio collettivo invece che da quello privato del rifugio e della casa, ponendo nuovamente l'accento sull'aspetto della socializzazione. Successivamente, in epoca pre-arcaica, in Grecia, si possono osservare le prime perimetrazioni delle aree sacre, antesignane delle ben più note acropoli. Spagnesi racconta, durante le lezioni universitarie di Storia dell'architettura antica e medievale, che bastavano quattro cippi a delimitare un'area sacra, come se la mente dell'uomo costruisse idealmente una linea di congiunzione tra essi. Ed è singolare notare come questa manifestazione non sia esclusiva della cultura greco-romana, né pratica ormai persa nel tempo, né legata solo all'architettura costruita-stanziale. Racconta Ugo Tonietti nel suo libro *L'arte di abitare la terra*:

«Attraversando il deserto con le nostre guide ci siamo imbattuti, in due occasioni, in strane perimetrazioni fatte con pietre disposte sul suolo in apparente casualità. Ciottoli e selci di piccola dimensione appena appoggiati per terra a disegnare un rettangolo abbastanza irregolare di pochi metri di lato. In alcuni punti le pietre mancano, spostate dal vento o dagli animali, in una zona esse formano una piccola nicchia. Non è opera antica, piuttosto una sorta di 'disegno' eseguito in rilievo e passibile di aggiustamento, nel tempo, anche per mano dei vari viandanti. [...] Silenzio assoluto, sole, raffiche di vento. Ebbene, questa è una moschea e questi sono i tuareg. Questa la loro incredibile e concretissima idea del mondo. Un paio di volte l'anno di qui passavano piccole carovane di nuclei parentali in cammino, che potevano presentare l'esigenza - cosa più o meno sentita - di una fugace preghiera:

**Il cavalluccio marino**  
Concorso internazionale di idee per la  
riqualificazione del Borghetto Flaminio a  
Roma.

Gennaio 1995

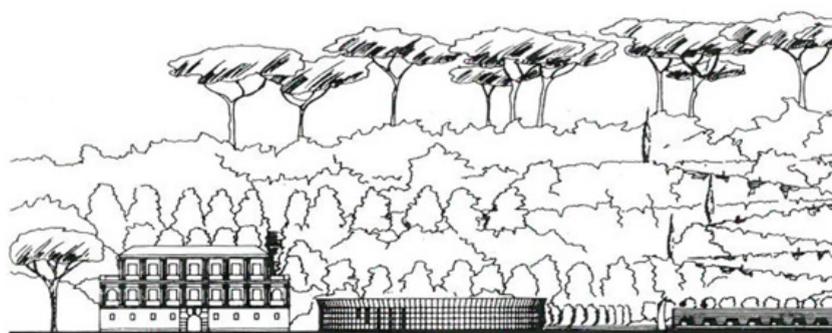
Idee e disegni: Massimo Fagioli

Progetto: Alessandro Cotti, Paola del Gallo,  
Beniamino De Vita, Maria Cristina Pedri, Ugo  
Tonietti

Collaborazione: Lorenzo Fagioli

Elaborazioni CAD: Aldo Lazzeri, Cesare Veneziani

Plastico: Giuseppe Petrelli



PROSPETTO VIA FLAMINIA

ecco allora la 'costruzione' di uno spazio simbolico senza alcun fabbricato, perché sufficiente mettersi d'accordo su un'idea, attribuire un significato ad un grafico per terra»<sup>18</sup>.

Questo gesto di perimetrazione è quindi un primo gesto semantico, di attribuzione di un significato-senso, o meglio, di un'immagine a un luogo. Ed è qui che entra in gioco il rapporto dell'uomo con la natura, a tal proposito Fagioli afferma: «È quello che noi dobbiamo fare quando costruiamo un arco o una colonna; nell'intimo contatto con la natura distinguiamo, definiamo la colonna e la natura come due entità diverse, nell'identità della colonna costruita dall'uomo che non potrà mai costruire un albero. [...] ci interessa la demarcazione, ci interessa la definizione [...]. È, nella definizione che noi compiamo ponendo la costruzione, come se dessimo un nome alle cose, è come se le cose non avessero nome, allora diciamo che forse l'ambiente naturale non ha immagini. L'immagine la facciamo noi quando tracciamo una linea di demarcazione tra la parte destra e la parte sinistra, e l'immagine cominciamo a definirla con una linea nel momento in cui rompe quella che dobbiamo pensare essere invece una simbiosi tra gli elementi della natura stessa, che evidentemente non hanno confini tra l'uno e l'altro. [...] [l'uomo] Si definì, possiamo dire, demarcandosi dall'ambiente circostante, tracciando una linea di separazione tra sé e la natura e, forse per questo, creando una propria immagine, disegnandosi in maniera netta nel mondo, oppure, esattamente al contrario, ha fatto tutto questo perché si era formato, diversamente dai vegetali e dagli animali, un'immagine interiore»<sup>19</sup>.

Se per un verso è più comprensibile l'accezione di vuoto per differenziazione dal pieno, cioè intesa come assenza di edificato, dall'altro questa parola vuoto sembra andare oltre in alcune descrizioni, rappresentando uno spazio di indiscutibile forza espressiva, dove l'assenza è sinonimo di silenzio.

Scrivendo Calvino: «Dopo essere rimasto un bel pezzo a contemplare il mirhab, mi sento in dovere di giungere a qualche conclusione. Che potrebbe essere questa: l'idea di perfezione che l'arte insegue [...] implica un solo oggetto

che non c'è. La sua sola qualità è quella di non esserci. Non gli si può dare neanche un nome. Vuoto, nulla, assenza, silenzio sono tutti nomi carichi di significati troppo ingombranti per qualcosa che non vuol essere nessuna di queste cose. Non lo si può definire a parole: il solo simbolo che lo rappresenta è il mirhab. Anzi, per essere più precisi: è quel qualcosa che si rivela non esserci nel fondo del mirhab. Questo avevo creduto di capire in quel mio lontano viaggio ad Ispahan: che la cosa più importante al mondo sono gli spazi vuoti [...] Tutto qui conferma che la vera sostanza del mondo è data dalla forma cava. [...] L'universo è un equilibrio di pieni e di vuoti»<sup>20</sup>.

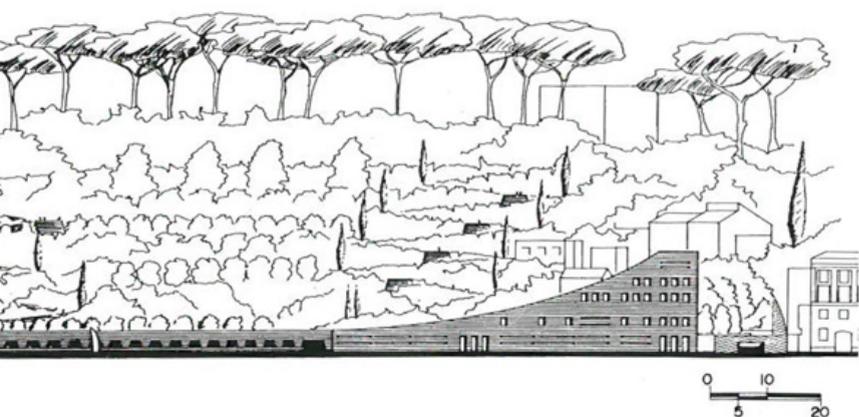
Ed ancora specifica Strappa: «Non deve meravigliare che questo centro sia un vuoto, che non sia espresso da un elemento che ne riassume caratteri e storia. In ogni civiltà il centro più paradigmatico è un'assenza. [...] La trasformazione del centro vuoto e il suo annodamento appaiono una necessità antropica operante all'interno delle culture più diverse»<sup>21</sup>.

A questo punto, spingendomi oltre nella ricerca, mi chiedo se forse quella parola "vuoto", quando non espressa in accezione negativa ma carica di fascino evocativo, non si possa legare alla dinamica che avviene alla nascita, così come descritta nella teoria di Fagioli: «[...] la luce, che si unisce alla sostanza cerebrale crea la capacità d'immaginare l'assenza del mondo non umano. E dissi che, simultaneamente, si realizza la memoria della sensazione avuta dal feto che è certezza dell'esistenza del corpo»<sup>22</sup>. «Per l'essere umano che "viene al mondo" il mondo non umano non esiste. Esiste soltanto il rapporto tra esseri umani»<sup>23</sup>.

Prendo in prestito le parole di Tonietti: «[...] l'essere umano viene alla luce e, per prima cosa, rende inesistente il mondo [...]. Il suo primo abitare si svolge in una struggente e vitale solitudine. Poi sono le mammelle e le braccia della madre, sono le carezze e il sorriso di una bocca sconosciuta; il suo unico e definitivo bagaglio sono gli impalpabili movimenti di immagini e affetti, perché, comunque la mettiamo, da quel momento in poi sarà nomade sulla terra»<sup>24</sup>. Chissà se non si voglia allora intendere con la parola "vuoto" quel primo momento della nascita, quasi a volerlo



Courtesy of Il coraggio delle immagini, L'Asino d'oro Edizioni



**La scultura gialla**  
Riqualificazione di piazza Ettore Rolli  
Completato nel 2000

Idee e disegni: Massimo Fagioli

Progetto: Daniela Galdi, Corrado Landi,  
Francesco Mirone

Strutture: Alfonso Posati



rappresentare spazialmente: rappresentazione della prima «pulsione che rende inesistente il mondo inanimato» e di questa prima «struggente e vitale solitudine», e poi fontane, sculture, panchine, gli strumenti per raccontare quegli «impalpabili movimenti di immagini e affetti», quella vitalità che connota ogni nascita. Ma questa è solo un'ipotesi.

Tornando alle piazze, accade quindi che, se uno spazio antropico non ha immagine, allora sì, il fruitore e la comunità lo percepiscono come vuoto propriamente detto, inteso nel senso di mancanza di identità. Ma a sanare quest'assenza basta un progetto, che recuperi quanto voleva essere occultato o che proponga una nuova immagine, una fantasia, restituendo non soltanto un luogo ma anche la certezza nelle possibilità espressive e trasformative umane. Così nel progetto di piazza della Quercia, le tre donne rappresentate nella pavimentazione, legano lo spazio colmando sia il vuoto materiale (dovuto alla demolizione dell'isolato del 1840) sia quello immateriale (dovuto all'occultamento e accettazione della condizione della donna); dando voce ad una storia locale, fatta di streghe e credenze popolari, di donne che fuggono da un condizionamento sociale lungo secoli. Al contempo la composizione propone, nel cerchio rosso della pavimentazione sotto alla quercia, «quel nucleo propulsivo proprio di un irrazionale che arriva a trasformare l'animalità in vitalità»<sup>25</sup>. Così la piazza non è più un vuoto di per sé, inteso come assenza di contenuto, ma torna ad essere uno spazio aperto già pieno di immagine-contenuto-identità, il cui potenziale si attiva nel movimento di chi la vive o semplicemente la attraversa: «Potersi rapportare con lo spazio stesso senza avere nulla di materiale di fronte, senza che questo "avere nulla di fronte" significhi un'assenza, un vuoto fatto»<sup>26</sup>.

46

### Spazio e scultura.

Entriamo ora nel merito della progettazione, secondo Fagioli, di uno spazio vuoto che non sia un "vuoto".

«Si trattava di formarsi una mentalità architettonica diversa dalle usuali e che componesse elementi che potrebbero essere considerati scultorei, con l'insieme della struttura abitativa e di quartiere, che si armonizzassero con la realtà di una comunità di persone. Elementi apparentemente isolati da ammirare come forme singole, ma che invece costruiscono architettonicamente una struttura d'insieme integrata con l'ambiente»<sup>27</sup>. Senza dubbio questo sforzo compositivo va oltre l'espressione artistica, o meglio, ne potenziava l'esito. Con un'opera d'arte si suscita indubbiamente un'emozione, un movimento e oltre, una trasformazione; ma questa grande composizione spaziale, quando raggiunge la potenza della scala dell'architettura, inserisce questo elemento nel quotidiano. L'architettura e la composizione dello spazio portano l'arte nella vita di tutti i giorni e costringono anche a un movimento fisico nello spazio che, mettendo in gioco il corpo, rende ogni volta mutevole la percezione. «Il camminare presuppone che ad ogni passo il mondo cambi in qualche suo aspetto e che pure qualcosa cambi in noi»<sup>28</sup>.

Le piazze di Fagioli, sia gli interventi sull'esistente, sia le nuove progettazioni, hanno una potente espressività, rafforzata da quella disinvolture artistica connaturata all'autore. Fontane e sculture non sono contenute nella piazza per abbellire, ma sono esse stesse elementi progettuali strutturanti, poli, punti magnetici, controcanti ad elementi esistenti; individuano traiettorie, percorsi: costringono ad una risposta. Le pavimentazioni sono come tele di pittura.

Sembra quasi che Fagioli scolpisca lo spazio, tanto è forte l'elemento di unità compositiva data dalla tensione e dal dialogo tra le parti, che interagiscono fortemente tra loro e con l'esistente. Attraversandolo, si vive la suggestiva meraviglia di "entrare", pur trovandosi in uno spazio aperto. In molti progetti il senso della composizione e la trasformazione dell'intorno assumono la forza plastica di un unico oggetto cavo modellato. Il progetto del 1995 per il Concorso Internazionale di Idee per la riqualificazione del Borghetto Flaminio a Roma ben rappresenta questo concetto di grande spazio plastico-scultoreo. Denominato il *Cavalluccio marino*, si presenta come un'estesa cavità variamente articolata: «L'ampia piazza, scavata a quota -3.00, costituisce un unico insieme con la grande scalinata, una scala





Ph Alessandro Righetti

### **Il gigante**

**Riqualficazione di piazza Nicola Cavalieri**

*Idee e disegni: Massimo Fagioli*

*Progetto: Daniela Gualdi, Corrado Landi, Francesco Mirone*

*Strutture: Alfonso Posati*

*Scultura in bronzo: Fonderia Artistica Anselmi, Alessandro Carlevaro*

*Modello in scala: Alessandro Carlevaro*

*Direttore dei lavori: Giovanni Francesco Velli*

inutile, che sale la cima di un edificio [...] una scalinata che diventa una piazza gradonata [...] un sipario che si apre sulla rupe, attore principale della scena adesso visibile anche dalla via Flaminia»<sup>29</sup>. Gli edifici che contengono lo spazio della piazza, quasi abbracciandolo e separandolo da un lato dalla rupe, dall'altro da via Flaminia, sono come generati dall'innalzarsi della piazza stessa, e tutto si configura in più piani scoperti e coperti, a quote diverse, come a contenere più piazze, l'una dentro l'altra o affacciata sull'altra. Tale varietà di ambiti spaziali corrisponde a una plurima coesistenza di funzioni: artistico-ricettive, botteghe artigiane, *auditorium*. In questa composizione organica, gli unici elementi geometrici autonomi, dalle forme pure, sono la fontana ellittica e l'*auditorium* circolare, che hanno pari estensione planimetrica. Come un antico teatro greco, la scalinata inquadra nella sua quinta di fondo il panorama naturale; ad esso contrappone la forma perfetta del cilindro dell'*auditorium* che, con la sua superficie blu intenso in acciaio porcellanato, ancor più esalta la distinzione tra manufatto e fondale vegetale. Numerosi sono anche i rimandi alla tradizione romana: si pensi alle scale di piazza di Spagna, al Campidoglio o ai vari terrazzamenti presenti nelle ville storiche, che permettono la moltiplicazione dei punti di visuale; ancora una volta si realizza un progetto che affonda le sue radici in qualcosa di antico, si lega alla memoria locale, dialoga con l'elemento naturale e in questo gioco vivace inserisce e propone qualcosa di nuovo. Diversamente, il progetto di piazza Roma a Gela<sup>30</sup> realizza la dimensione plastico-scultorea dell'intera area attraverso l'inserimento di due torri e di una passeggiata aerea, che si avviluppa nello spazio. Oltre a consentire la vista del mare, la grande *promenade* moltiplica la superficie utilizzabile, ospitando anche i banchi del mercato ed inserendo l'esperienza del passeggio in un luogo, la piazza, generalmente destinato allo stare. La configurazione complessiva offre sempre un senso di compiutezza, anche quando vi sono pochi elementi plastici. Ad esempio, nel progetto di piazza Salandra a Gela, il nuovo edificio posto nella piazza come una grande scultura-collina abitabile si raccorda, unificando e completando la composizione, con il resto dello spazio attraverso il segno di tre «fiumi che si sviluppano nel paesaggio artificiale della piazza [...] e confluendo nel rettangolo del 'mare', si mischiano alla spina di pesce della pavimentazione»<sup>31</sup>.

Edifici che fanno perno sulla fontana, pavimentazioni che si propagano come un'onda, sculture che dialogano con fontane: tutte queste soluzioni realizzano una composizione plastica, i cui elementi tridimensionali sembrano la parte piena di una più grande scultura concava: la piazza. Traiettorie e tensioni tra gli elementi assumono una forza visibile al primo sguardo, che condiziona la percezione dello spazio del visitatore e di conseguenza il suo movimento in esso.

### **Gli elementi di una piazza e le diverse declinazioni nei progetti di piazze di Fagioli.**

Gli 'ingredienti' di uno spazio non fanno mai di per sé una ricetta ripetibile. Sempre presenti sono l'acqua, i punti di visuale, gli elementi verticali, le traiettorie, le trame e i colori delle pavimentazioni, l'articolazione delle superfici orizzontali (scalinate, rampe), ma si modulano di volta in volta per dire cose diverse e per 'rispondere' a un luogo che propone già in sé un'immagine o una storia. La funzione estende il suo perimetro: diventa fondamentale la necessità evocativa degli elementi e dell'insieme. Come nei sogni, così come la mente prende in prestito il vissuto e percepito quando fa le immagini oniriche, l'architetto ruba alla natura i materiali, le forme, i colori, per fare e dire qualcosa d'altro, di sé.

Ben noto e antico è l'uso dell'acqua, in quasi tutte le culture, nella progettazione di piazze e giardini. Indubbiamente questo elemento ha un forte impatto emotivo e permette di ottenere effetti ed immagini molto diverse. Teorici del paesaggio, rintracciano nel fare giardini, l'esigenza umana di esprimere una rappresentazione del mondo naturale. Fagioli dice una rappresentazione di sé nel mondo una propria fantasia e immagine interiore.

L'acqua delle fontane, presenti in tutte le piazze progettate, cambia la sua natura da contesto a contesto.

*L'arco dell'elefante* nella piazza di Greve in Chianti, presenta una fontana la cui acqua zampilla da una struttura giocosa e libera, visibile dalla volta. Rievoca, in un contesto residenziale, uno spazio di gioco animato dai bambini: reinterpretazione di un tradizionale cortile urbano. La sua forza non è data dalla forma, esile e lineare, né dalla dimensione, modesta rispetto allo spazio che la contiene, ma dalla posizione e dal fatto di essere l'unico elemento verticale e in un certo senso animato. La fontana, esile "germoglio", è la punta di compasso che genera le curve della pavimentazione e dell'edificio antistante la piazza, anch'esso parte del progetto, che come «[...] madre affettuosa trattiene la sua forza perché sa che soltanto l'attrazione verso il punto la rende potente. Connubio indissolubile tra donna e uomo, tra artista e opera sono tenuti insieme dalle corde invisibili dell'arco. La parola libertà che la fontana grida è soltanto un sogno»<sup>32</sup>. Non trattandosi di un progetto sull'esistente, gli edifici progettati concorrono ancor più alla conformazione dello spazio aperto, e portano in sé alcuni caratteri delle antiche piazze medievali: il grande arco-porta urbana e il loggiato. L'impianto esalta la curvatura del nuovo edificio prospiciente la piazza, riproponendola come onda sul suolo e rafforzando la posizione della fontana. L'acqua della fontana di Avetrana scivola sensuale dalla vela scultorea fino a filo pavimentazione. Inserita in una linea curva di piantumazioni tipiche locali, parla ancora una lingua figurativa (la vela, l'ulivo). Contrapposto sull'altro lato si trova un

segno grafico, geometrico: con funzione di panchina, dilata il fronte estendendosi smisuratamente<sup>33</sup>.

A Roma, l'acqua della fontana di piazza Rolli, visibile dal basso, cristallina e limpida nelle tre coppe che completano la *Scultura gialla*<sup>34</sup>, quasi a far venir voglia di dare una sorsata, scivola delicatamente dentro al lungo incavo in bronzo. Un moto completamente diverso dallo scroscio dell'acqua che fuoriesce dal monocolo del *Gigante*<sup>35</sup>, in un primo momento sistemato nella piazza Cavalieri della stessa città, occupandola con proporzione smisurata: era proprio questa, oltre alla figura ed alla potenza della cascata che scendeva da un'imponente altezza, a darne la forza espressiva. Posto al centro di un disegno a terra, rosso e bianco, visibile dagli edifici, dialogava anche con essi relazionandosi in altezza. Sembrava inconsapevolmente riecheggiare, per la geometria dell'impianto segnico a terra e per la centralità dell'elemento scultoreo, l'attitudine compositiva rinascimentale, ma le dimensioni-proporzioni proiettavano l'opera nel contemporaneo, con l'energia propria dell'epoca moderna, di rottura dell'equilibrio per esaltazione dell'espressività.

Come un Giulio Romano dei nostri tempi, Fagioli gioca con forme ed elementi, patrimonio della cultura italiana, per declinarli in modo diverso, non secondo un processo intellettualistico di citazione colta, ma piuttosto con l'intento di utilizzare un vocabolario noto, portatore di una memoria condivisa, per dire cose nuove. La forza degli elementi dislocati nello spazio aperto, oggetti a reazione poetica, non è mai astratta o rigida, persino quando imponente. Materiali, colori, relazione tra essi danno unità all'intero spazio. Gli oggetti tridimensionali, talvolta con misure sovraordinate rispetto al consueto – "infinite" panchine che tagliano lo spazio ed elementi con posizioni fulcro – sono animati dalle reti e dal movimento delle pavimentazioni, sia quando realizzate con soli effetti materici e cromatici, sia quando articolate da pendenze e scalinate. Tutto ciò crea un dinamismo nella fruizione, tale che l'elemento emotivo ed espressivo non risulti mai paralizzante. Ciò che spesso nello spazio pubblico è relegato a veste decorativa e accessoria, determina invece una forte influenza sul moto di chi lo attraversa e sulla percezione dimensionale, quindi sulla sua abitabilità. Non ci sono elementi d'arredo collocati esclusivamente per consentire una gradevole fruizione del luogo, ma strutture-sculture, piani orizzontali, elementi verticali, arredi dilatati e allungati a dismisura che definiscono ambiti spaziali, cavità e percorsi, i quali si prestano a essere fruiti in modo fantasioso. I bambini, non ancora frenati dall'abitudine, godono dei progetti con naturalezza e disinvoltura. Altro elemento che merita attenzione è indubbiamente il piano orizzontale, il suolo. In alcuni progetti il piano di calpestio si articola in scalinate e rampe, fino all'estremo in cui è il pavimento stesso a muoversi ed alzarsi fino diventare edificio. Oltre al già citato *Cavalluccio marino*, altre due sistemazioni di piazze hanno tale caratteristica di forte modellazione del piano. Nella riqualificazione di piazza dei Martiri d'Italia a Milis (Oristano) del 1991, la scala che «entra nella piazza con il suo movimento a ventaglio»<sup>36</sup>, quasi a voler raccogliere l'ampiezza dello spazio aperto, la conduce poi lungo un percorso in ascesa, prima sulla copertura dell'edificio orizzontale e da esso, a salire, con una forma a mezza elica fin in cima alla nuova torre (anch'essa parte del progetto, nuovo elemento verticale che per materiali e proporzioni dialoga con il campanile esistente). Nel progetto del 1993 di piazza Umberto I per il centro storico di Gela<sup>37</sup>, la modellazione del piano della piazza è dettata dall'esigenza di creare uno spazio con identità, staccandolo dai fronti degli edifici i quali, privi di omogeneità, non rendevano lo spazio da loro delimitato riconoscibile; la forza della piazza così concepita, scavata, è accentuata per un verso dalla chiara geometria della forma, il cerchio, per l'altro dalla scalinata della chiesa che, tendendo verso di essa, ne accentua centralità e senso di profondità.

L'elemento del suolo, quando anche non sia 'plastico' ed articolato tridimensionalmente, ha sempre una grande importanza e la forza di essere generatore di forma,

anche laddove la geometria dello spazio è già data dai fronti del costruito esistente. Infatti il modo di trattare la pavimentazione rende questo elemento bidimensionale capace di articolare e definire configurazioni spaziali nuove o esaltare quelle esistenti, rafforzando il carattere del contesto. In ogni progetto ha un senso e un valore diverso. Penso alla pavimentazione del progetto di piazza San Cosimato<sup>38</sup>, dove con la semplicità della bicromia materica si ottiene un vettore strutturante, che taglia la forma triangolare e rafforza la potenza dell'arco e dell'obelisco unendoli con la linea. Ma è utile anche ritornare un momento su Avetrana, dove l'uniforme cromia della pavimentazione «in basole di dura pietra bianca a posa irregolare e obliqua alla perimetrazione e con ricorsi a correre in lastre di misure diverse per accentuare il movimento dinamico, un doppio cerchio ed un ellisse in 'filetto rosso ionico' compongono a terra le linee geometriche necessarie a proporre i nuovi elementi»<sup>39</sup>; essa ribatte il fronte del costruito, collega la fontana con gli alberi, perimetra la panchina, e si dispiega in un'orditura diagonale dilatando lo spazio libero centrale. In questo disegno grafico a terra affiora l'inserimento delle curve in un ambito squadrato, ancora una volta a richiamare quel gesto libero e fantasioso all'interno del recinto costituito.

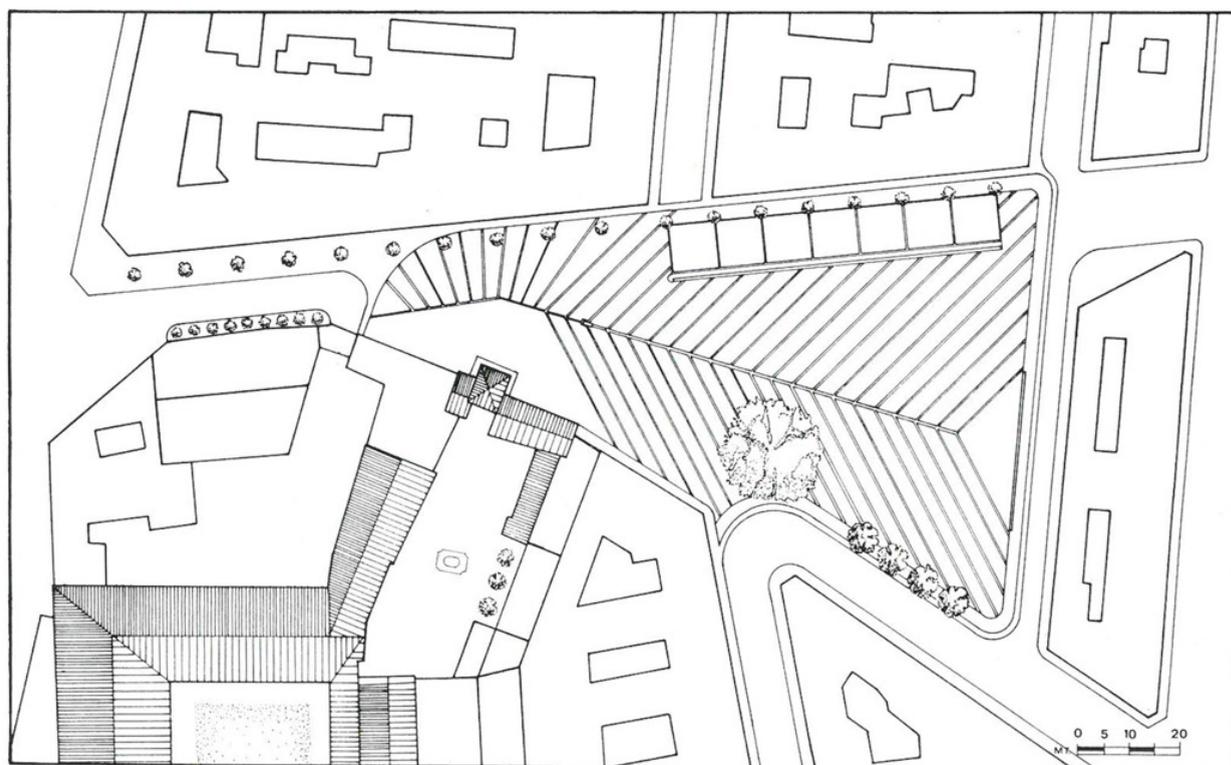
Il pavimento sembra diventare, in ogni progetto, l'elemento della rappresentazione del movimento, realizza il paradosso del dinamismo pur essendo fermo a terra. E il fascino risiede in questa sottile e sofisticata dicotomia, per cui, da una parte, in quasi tutti i progetti il materiale scelto per le pavimentazioni è legato alla tradizione locale, dall'altra il modo di comporre il disegno, geometrico o figurativo che sia, è innovativo...come se di notte, in un sogno di fantasia, sampietrini e lastre si muovessero in caleidoscopiche configurazioni, per fermarsi di giorno in una di queste. È il pavimento stesso, con il suo disegno, che invita il visitatore alla sua danza nello spazio, come direbbe L. Halprin.

È sorprendente notare come un semplice disegno a terra attui quell'unificazione spaziale che neanche le demolizioni sono riuscite ad ottenere<sup>40</sup>. Agli elementi materiali (pavimentazioni, acqua, scultura, panchina) vanno poi aggiunti quelli immateriali: storia del luogo, eco del tempo, per poi giungere all'"ingrediente vitale", cioè coloro che abiteranno l'architettura progettata, concio di volta senza il quale l'arco non regge. Viene spontaneo, ancora una volta, un nesso con l'attività professionale di Fagioli e con la sua formazione psichiatrica, che gli ha permesso di sviluppare la capacità di attivare una trasformazione che poi prosegue autonomamente. «L'architetto che ha posseduto la natura imponendo, immettendo in essa una propria immagine, è destinato poi a rassegnarsi a essere posseduto dagli altri: la casa verrà abitata, il ponte verrà percorso, la strada verrà calpestata. I suoi costrutti sono destinati ad essere usati, posseduti, rivolti al benessere degli altri. Le opere degli artisti che non sono architetti sono come donne che vengono comprate senza poter essere mai toccate, l'opera dell'architetto è di tutti e per tutti»<sup>41</sup>.

### La creatività di Fagioli.

Scrivendo il noto paesaggista Lawrence Halprin: «...rivelare il modo con cui si lavora è altrettanto importante che raccontarne gli esiti. ...Per me il processo è sempre inestricabilmente intrecciato con i risultati. [...] Il processo è in realtà molto simile a ciò che è la stessa vita... imprevedibile, avventurosa, esplorativa: con solo due punti fissi – un inizio ed una fine – ma sempre coinvolta da grandi cambiamenti. È in questo modo – un modo empatico- che io progetto»<sup>42</sup>.

L'interesse per il processo creativo di Fagioli va ben oltre la curiosità o la volontà di apprendimento di un metodo: diventa ricerca, chiave per approfondire ciò che si è intuito e percepito, piacere puro della conoscenza. È stato un grande privilegio aver potuto assistere allo specifico fenomeno della costruzione, del prender forma del pensiero dello psichiatra<sup>43</sup>. Non c'è mai un'intenzione preconcetta, ma un'intuizione a partire dall'osservazione, che non è solo visiva ma immediata, capace di cogliere



**Lo spazio collettivo ritrovato.**  
**Riqualificazione di piazza San Cosimato a Roma.**  
Febbraio 1991

Idee e disegni: Massimo Fagioli

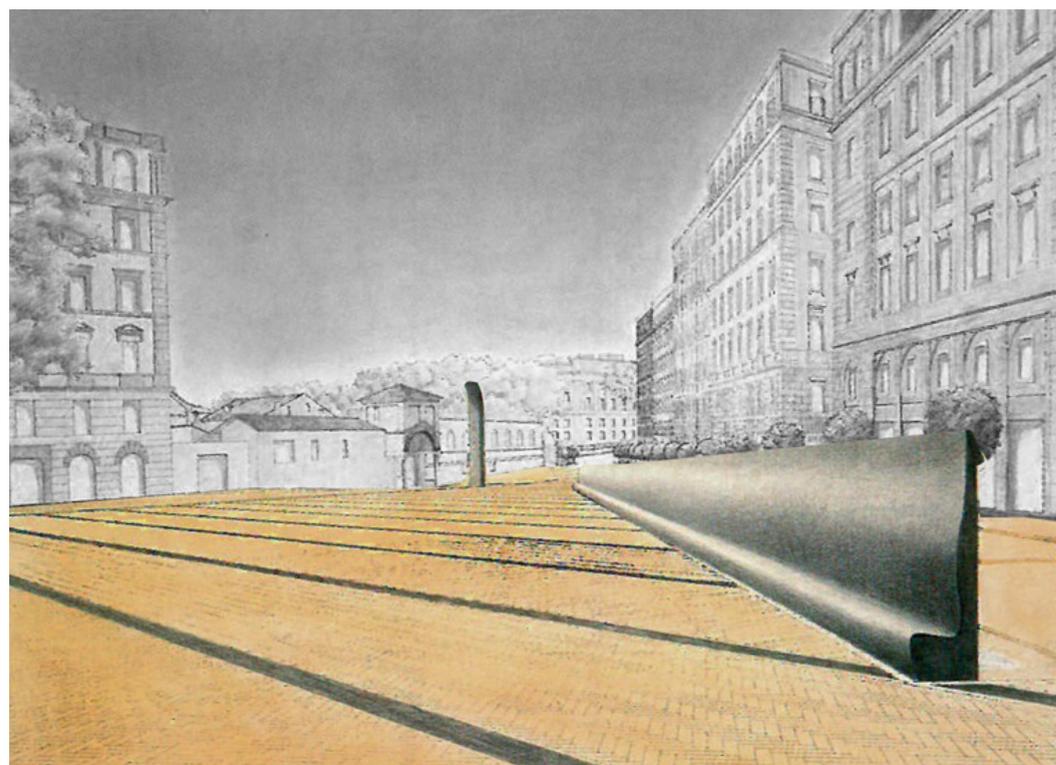
Progetto: Carlo Concetti, Alessandro Cotti, Paola del Gallo, Giovanni F. Velli

Plastico: Guido Esteri, Marian Antonietta Rufini

Modelli in legno: Alessandro Carlevaro

Colore: Donatella Pitzalis, Federico Pitzalis

qualcosa di invisibile ma allo stesso tempo palpabile e percepibile, e da lì si muove in una ricerca libera, che trae nutrimento da ogni rapporto. Allo stesso modo Fagioli progetta, stando in rapporto e in ascolto dell'esistente, non premeditando un gesto progettuale, fatto prima di pensiero e poi di azione, ma fondendo i due momenti. L'interpretazione del proprio atto creativo avviene solo in una fase successiva, a progetto fatto. «E qui andremo verso quella che si chiama interpretazione del lavoro proposto. Con una problematica di prima e poi, nel senso che qualche volta prima si pensa, si organizza e si decide di fare qualcosa e poi si cercano le immagini che rappresentano il pensato. In realtà dobbiamo confessare che il processo è stato quasi totalmente inverso. Prima sono venute le immagini, con uno spontaneismo di rapporto che qualcuno potrebbe considerare criticabile; e solo poi si sono svolte e si vanno svolgendo le interpretazioni delle immagini stesse»<sup>44</sup>. Questo accade spesso agli artisti, più raramente agli architetti, che a volte restano bloccati nel dover giustificare ogni gesto, nascondendosi dietro a questioni funzionali, strutturali o tecnologiche. Forse per attitudine professionale, Fagioli in seguito interpreta, rivela il latente del suo stesso gesto creativo. Agli architetti potrebbe bastare acquisire quella libertà iniziale: «spontaneismo di rapporto». Ha scritto Oriol Bohigas: «Potremmo dire dunque che tali opere sono le più spontanee con tutto quanto di positivo e di negativo c'è in tale attributo. Essere spontanei non è una qualità certa, eppure è un valore quantificabile quando si osserva e si gode un'opera d'arte»<sup>45</sup>. Ma sarebbe riduttivo porre l'attenzione solo su questo elemento di spontaneismo e immediatezza dell'autore, senza coglierne la radice originaria. Infatti colpisce quanto questa spontaneità, immediatezza e fantasia, generalmente propria del mondo dell'arte, sia stata una caratteristica anche del pensiero scientifico psichiatrico di Fagioli, quasi un fatto metodologico. Il tema merita un approfondimento o, quantomeno, il tentativo di fare un nesso tra la formazione medica – e ancor più psichiatrica – e la sua prassi artistico-architettonica. Per chi abbia assistito in prima persona all'interpretazione di un sogno da parte dello psichiatra, apparirà semplice ricordare quanto quell'immediatezza nella risposta (spesso con un'immagine a un'immagine, quella onirica) fosse precisa, puntuale, vera. La reazione immediata di fronte ad un'immagine e quindi a una proposizione colpiva per il suo rigore, che arrivava diretto, mai costruito e meditato, eppure chirurgico. Dirà durante le lezioni a Chieti del 2004: «[...] quel tirocinio chirurgico mi è servito per avere il coraggio di interpretare direttamente la percezione»<sup>46</sup>. E spiegherà poi bene come funziona quest'immediatezza che permette il passaggio dall'ascolto alla formazione dell'immagine e alla risposta immediata dell'interpretazione. In questo "esercizio" di una vita, nella capacità di osservazione sempre attiva (del visibile e dell'invisibile ma percepibile), da cui parte ogni ricerca di Fagioli, credo si possano rintracciare le caratteristiche di una sviluppata creatività e fantasia, libere da condizionamenti. Nel discorso poi aggiunge: «Stavo dicendo di questa cosa che uno guarda e poi non ci pensa più... La prima percezione determina delle sensazioni precise, anche notevoli direi, fino a poter usare anche l'altra parola che è 'emozione'»<sup>47</sup>. L'emozione ha un ruolo fondamentale nel processo. È strumento di conoscenza. Percezione, sensibilità, emozione, sono ciò che attiva la reazione. Se ne può dedurre che analogo processo avvenga in campo progettuale e che quindi quello spontaneismo, l'emozione prodotta dalla percezione dello spazio esistente, dalla percezione della situazione e della storia, sia il motore che attiva la reazione creativa. Alcune piazze, mai realizzate, restituiscono ad un giovane architetto, quella ventata di libertà e fantasia che sempre dovrebbe rimanere attiva nel pensiero. La capacità di Fagioli colpisce anche per questa sua specifica attitudine a confrontarsi con l'esistente, a partire da una grande cultura, senza farsi bloccare da essa. L'intorno e il già costruito diventano sollecitazione della nuova visione spaziale, che porta sempre con sé un contenuto filosofico-antropologico-culturale. Questo processo non avviene in maniera didascalica o intellettualistica, affiora implicitamente.



Courtesy of Il coraggio delle immagini, L'Asino d'oro Edizioni

E colpisce la dimestichezza con cui Fagioli si avvicina allo spazio avendo una sensibilità e una capacità di visione raramente presenti nei non addetti ai lavori. Ha talvolta un approccio quasi più da artista che da architetto, o meglio, restituisce all'architetto un ruolo purtroppo perso nel tempo, non frazionando il sapere in caselle specialistiche e non relegando questioni di 'linguaggio' ad una veste vuota. Non perché non tenesse conto di aspetti tecnici o funzionali, ma perché questi ultimi non diventavano mai motivo di castrazione. Spesso questioni tecniche e funzionali erano risolte sin dal primo schizzo, diventando esse stesse medie del segno creativo. Sembra incarnare la visione espressa da W. Gropius: «La buona architettura dovrebbe essere proiezione della vita stessa, e ciò implica una conoscenza intima dei problemi biologici, sociali, tecnici e artistici. E tuttavia, questo non basta ancora. Per fare un'unità di tutti i diversi rami dell'attività umana, è indispensabile la forza di carattere [...] Il nostro secolo ha prodotto il tipo dell'esperto in milioni di esemplari: facciamo posto ora agli uomini di ampia visione»<sup>48</sup>.

### Il racconto di una piazza: San Cosimato.

«Abbandonare, dimenticare, ricreare. L'architetto non può, in effetti, ricordare sempre la stessa storia o ripetere sempre la stessa immagine. Le immagini create, le cose fatte vanno dimenticate con o senza neppure la speranza di poterne creare di nuove»<sup>49</sup>. Così, libero da intenzioni preconcepite, fortemente radicato nel contesto e nella storia del luogo, nasce, come un nuovo rapporto, il progetto per la romana piazza San Cosimato. Era il 1990. Il progetto, presentato durante la mostra al Palazzo delle Esposizioni del 1991<sup>50</sup> e l'anno successivo in mostra nella nota libreria Amore e Psiche, scatenò reazioni avverse, suscitando l'interesse di grandi e autorevoli personalità del mondo dell'architettura nazionale ed internazionale, da Franco Purini a Carlo Aymonino, a Oriol Bohigas, solo per citarne alcuni: non solo per l'esito, ma anche per l'approccio e il potenziale innovativo. Disse Josep Martorell: «[...] questa di creare un grande spazio, semplice e pulito, con degli elementi scultorei è un'idea molto buona. [...] Lo spazio libero e il rapporto tra i vari elementi: è un percorso progettuale molto valido. Speriama che abbia esito... io penso che ci debba essere un primo intervento. A volte l'importante è cominciare [...]»<sup>51</sup>.

Come raccontato durante il dibattito dedicato, che si svolse nel maggio del 1992 proprio nella medesima piazza, l'idea iniziale si muoveva dalla volontà di collegarsi ad alcuni elementi storici del contesto, la cui scelta teneva insieme l'immediato approccio istintuale, legato all'istantanea percezione dello spazio e degli elementi significativi che lo connotano tuttora (pur oscurati da interventi successivi), con uno studio approfondito degli stessi. Degli innumerevoli segni che, com'è noto, si stratificano e giustappungono nella città di Roma, è già atto progettuale scegliere quali respingere o ignorare, e quali invece valorizzare e far riaffiorare, creando un dialogo trasversale nel tempo come solo l'arte sa fare. «Noi siamo partiti col considerare tre elementi come fondamentali per la riqualificazione della piazza: la forma (il triangolo), le origini (la Naumachia di Augusto, l'acquedotto Alseatino, il complesso architettonico di San Cosimato), le quinte architettoniche (i palazzi ottocenteschi): in questo modo abbiamo considerato come rapporto fondamentale quello con la storia. [...] La ricerca è stata, quindi, quella di coniugare gli elementi della storia più antica con quelli di cento anni fa e con una realtà attuale, e alla fine fonderli in un progetto che non parlasse la lingua di un'architettura scontata con segni ripetitivi e privi di stimoli; ma al contrario che innescasse processi conoscitivi e desiderio di elaborazione»<sup>52</sup>. Ma la forza del progetto era indubbiamente rappresentata anche dall'essersi posto come obiettivo un intervento di risonanza più ampia del singolo spazio urbano della piazza, che andasse ad incidere sulla struttura dell'intero rione, prefigurando lo spazio come nuova "porta urbana" di Trastevere; cercando, inoltre, un radicamento nel territorio e nella storia che avesse un raggio molto più esteso dell'ambito spaziale-locale della piazza stessa: «La storia degli Etruschi

che si fermarono sul Tevere (confine naturale dei loro territori), e in questa zona si attestarono creando il primo insediamento certo, dando al luogo quella caratteristica di diversità che è rimasta tale fino ad oggi. La diversità è forse l'identità del quartiere, terra di confine per secoli, nelle continue espansioni e contrazioni del tessuto urbano: riconoscibile anche dalle tipologie delle sue abitazioni nate a volte solo dalla creatività e dalla voglia di rapporto di chi qui viveva in una varietà di razze e di popoli. Il potere quasi sempre ha ignorato questi luoghi [...] Ad alimentare questa storia di indifferenza arrivò anche la peste del 1656 che ridusse Trastevere ad un immenso lazzaretto chiuso alla città da alte mura. Ma forse non era solo la malattia a spaventare, ma tutto ciò che di irrazionale e incontrollabile era rappresentato in quel reticolo informe di strade e vicoli. E allora di fronte ad una storia come questa come pensare ad un'architettura nuova a San Cosimato?»<sup>53</sup>. Stupisce il contrasto tra l'approfondita ricerca storica, i rimandi e la molteplicità di significati del progetto da una parte e l'essenzialità compositiva dall'altra. Quest'ultima conferisce forza espressiva, il resto rende l'assertività del progetto affermazione profonda e non astratta.

Non fu solo un'operazione di studio e visione dall'alto; gli architetti, mossi da una tale passione che è essa stessa fonte d'interesse per un giovane d'oggi, cercarono le soluzioni migliori per risolvere la miriade di problemi legati

ad abitudini e funzioni urbano-abitative, con l'intento di tutelare anche l'attività dei commercianti del mercato, senza soggiacere però alle forze di interessi di settore, che avrebbero impedito, per le proprie economie, le trasformazioni necessarie al perseguimento di interessi collettivi molto più ampi, materiali e non. Questo connubio fra attenzione agli abitanti del quartiere e visione architettonica rese appassionato e acceso il dibattito tra gli specialisti che collaboravano con Fagioli, i cittadini e l'Amministrazione, spingendo i primi a promuovere incontri in cui fosse possibile trasmettere l'enorme lavoro di ricerca, l'attenzione posta alla valorizzazione di quanto ci fosse di prezioso e trascurato, la comunicazione del contenuto artistico ed espressivo dell'intervento. Questo dialogo aperto, la narrazione del progetto e del suo senso profondo, fu un significativo esempio di rapporto con gli abitanti, che dimostrò come il concetto di partecipazione non andasse ridotto al recepimento da parte dei progettisti delle necessità della collettività o al mero tentativo di coinvolgimento nel processo progettuale, bensì dovesse comunicare generosamente la ricerca, la visione che muoveva il progetto, regalando 'nuovi occhi' che dessero accesso ad una fantasia e a una cultura così non più esclusiva di architetti e artisti. Ancora una volta mi torna in mente l'esperienza di L. Halprin, quando, durante l'inaugurazione dell'Ira Keller Forecourt Fountain a Portland, di fronte alla cittadinanza irrigidita al cospetto delle spettacolari cascate da lui progettate, entrò in acqua per mostrarne l'uso creativo. Per collegarci ai temi trattati in precedenza: si evidenzia anche in questo progetto la caratteristica plastico- scultorea dell'insieme, tanto che Purini scrisse: «Nello stesso tempo un 'interno' ed un 'esterno', la cavità rimodellata della piazza S. Cosimato si destina nei suoi tre segnali principali a costruire l'impressione di un luogo come premonizione di altri luoghi contigui e paralleli, plurimi e dialoganti»<sup>54</sup>. Come scatole cinesi, la piazza contiene sculture, pochi elementi simbolici ed estremamente espressivi, ma è essa stessa scultura, da una parte per la sua forma particolare (un triangolo) e per il trattamento della pavimentazione (a spina di pesce in cotto), dall'altra proprio per la relazione-tensione tra gli elementi in essa contenuti e il dialogo di quest'ultimi con le preesistenze circostanti. «Pochi elementi, come ben si vede, che però avessero un senso e un'identità composta attraverso il rapporto con la storia, con le sue distruzioni e con quello che la storia stessa aveva salvato. [...] Il problema dell'architettura, di norma, è riuscire a comporre l'immagine con la struttura. Qui il problema ci si è posto in maniera particolarmente incisiva. Si trattava di pensare figure proporzionate all'ambiente e pertanto l'obelisco di 8,60 metri, la panchina di 63 metri e alta 1,90 metri, con una proposizione di immagine che avesse un senso di composizione tra i vari elementi, dallo spazio alla pavimentazione, al platano, arco, panchina obelisco»<sup>55</sup>. Cogliendo una potenzialità inespressa della piazza, i tre elementi scultorei – arco, obelisco, fontana-panchina – definivano lo spazio in termini architettonici attraverso le loro reciproche relazioni formali e dimensionali. F. Purini colse un tratto molto interessante del progetto: «Frutto consapevole dell'esperienza simultanea dell'intero e del frammento, il nuovo vaso si differenzia da se stesso nel suo proprio radicarsi. Esso racconta per questo un dislocamento, un viaggio»<sup>56</sup>.

### La figura triangolare e la pavimentazione.

La forma sopra descritta deriva da quanto attestabile sin da una prima testimonianza del 1557 ed è definita dall'incrocio di due tracciati antichi: le attuali via di Roma Libera e via di San Cosimato. L'elemento scultoreo della panchina-fontana definisce i due ambiti strada-piazza senza dividerli. Il secondo tracciato è evidenziato attraverso la piantumazione di cinque lecci storici, che si allineano al platano centenario. Quest'ultimo viene mantenuto per il suo valore di monumento naturale, seppure il resto dell'intervento preveda l'uso di piante ed essenze arboree più legate alla storia della città, anch'esse frutto di un sensibile ed attento studio: lecci, lauri, merangoli, importati a Roma alla fine del 1400 e collocati prevalentemente nei cortili. Le direzioni dei due tracciati viari, così evidenziate, convergono in un punto focale nel quale è collocato un obelisco. La giacitura dei percorsi è anche l'origine della tessitura della pavimentazione, sottolineata dai ricorsi in pietra vulcanica. Ancora una volta, alla pavimentazione è affidato un grande compito che va oltre la potenza espressiva, ossia esplicitare in modo immediato il salto temporale e scegliere cosa far riaffiorare della storia. Pochi sanno che a Roma, in epoca quattrocentesca, Sisto IV iniziò a pavimentare alcune strade, in particolare a Trastevere, con mattoni in cotto posti a coltello e ricorsi in pietra. In seguito, da Sisto V fu introdotto il sampietrino



per le strade carrabili. Il progetto propone questa bicromia, evidenziando così l'area pedonale. Questa scelta conferisce al pur ampio spazio un carattere di «ambito intimo, a memoria dei cortili romani, e una soglia al di là della quale lo spazio assume una valenza diversa»<sup>57</sup>.

L'insolita pavimentazione rossa ha quindi radici antiche e come la nervatura di una foglia, vede nel collettivo la linfa vitale della vita umana, entrando nel cortile di via Roma Libera 23 e cambiando materiali e colori, si trasforma in onda di un mare che spinge dalla piazza verso le stanze delle 'magiche' stalle, dove per quarant'anni si tenne l'analisi collettiva.

### L'obelisco curvo.

Memoria degli obelischi romani ma configurazione moderna, esso richiama nel suo andamento la curva dell'arco del protiro d'accesso al convento del XII secolo al quale è adiacente, senza generare conflitto visivo con quest'ultimo (vista anche la misura inferiore), ma quasi a volerne riecheggiare il suono: estrapolando l'accennata forma (arco) dalla struttura completa dell'edificio. «L'obelisco monolitico di lava grigia si inchina verso la piazza [...] è preteso fino all'estremo limite nel rapporto irrinunciabile con gli esseri umani e nel rifiuto della rappresentazione eretta che l'obelisco ha sempre dato dell'ascesa verso il cielo»<sup>58</sup>.

<sup>1</sup> M. Fagioli, *L'arte delle immagini*, in *Il coraggio delle immagini: progetti realizzati da un gruppo di architetti italiani su idee e disegni di Massimo Fagioli 1986-1995*, Nuove Edizioni Romane, Roma 1995, p. 19.

<sup>2</sup> S. Chermayeff – C. Alexander, *Spazio di Relazione e spazio privato*, il Saggiatore, Milano 1968, p. 61.

<sup>3</sup> François Jullien, *Vivere di paesaggio o l'impensato della ragione*, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni 2017.

<sup>4</sup> M. Fagioli e AA. VV., *Lo spazio collettivo ritrovato – Riqualificazione di piazza San Cosimato, dibattito pubblico, piazza San Cosimato 29 maggio 1992*.

<sup>5</sup> W. Gropius, *Architettura Integrata*, il Saggiatore, Milano 1963, p. 117.

<sup>6</sup> (M. Fagioli, *Il coraggio delle immagini*, Nuove Edizioni Romane, Roma 1995, p. 17).

<sup>7</sup> (M. Fagioli, AA. VV., *Il pensiero nuovo*, Roma, L'Asino D'oro 2023, p. 233).

<sup>8</sup> (L. Kahn, *Pensieri sull'architettura - Scritti 1931-1974*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 2023, p. 265).

<sup>9</sup> (Ivi, p. 268).

<sup>10</sup> Aristotele, *Politica*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Segrate 2002

<sup>11</sup> Luigi Piccinato – *lemma Piazza - Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani*

<sup>12</sup> Cfr. M. Fagioli, *Il coraggio delle immagini*, Nuove Edizioni Romane, Roma 1995, p. 56.

<sup>13</sup> G. Gaber, *C'è solo la strada*, 1975, Fondazione Giorgio Gaber

<sup>14</sup> G. Strappa, *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli Edizioni, Milano 2015, p. 109

<sup>15</sup> Ivi, pp. 111-113

<sup>16</sup> *Disegni di M. Fagioli, progetto di Françoise Bliet, Renato Del Duce, Paola Rossi, Cesare Veneziani, collaboratori: Andrea Calabresi, Livia Musmeci, Federico Pitzalis, Adele Savino. Descrizione e disegni del progetto Lellisse e i panni stesi* in *Il coraggio delle immagini*, Nuove Edizioni Romane, Roma 1995, pp. 72-73

<sup>17</sup> Cfr. M. Fagioli, *Il coraggio delle immagini*, p. 72

<sup>18</sup> U. Tonnietti, *L'arte di abitare la terra*, L'Asino d'oro, Roma, 2011, p. 172

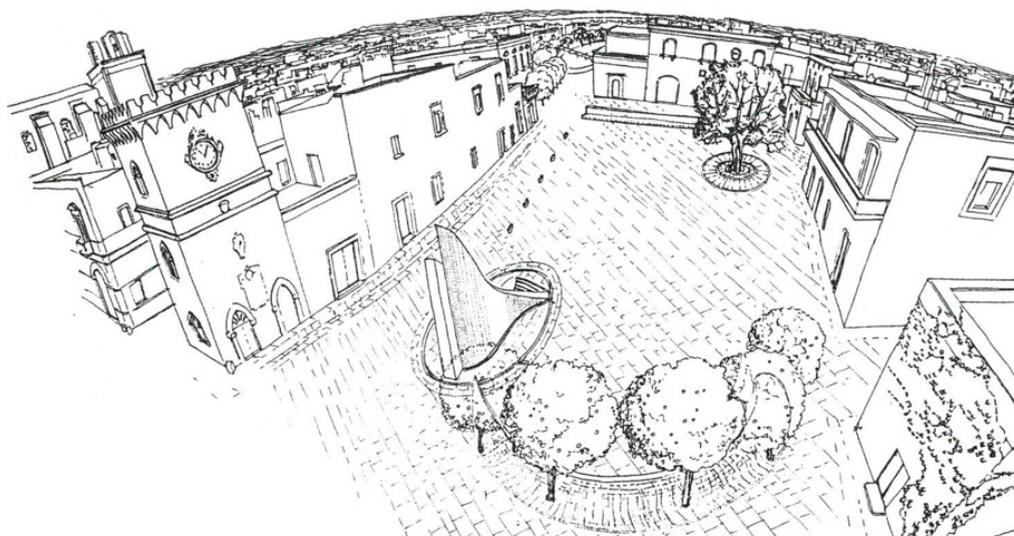
<sup>19</sup> M. Fagioli, in AA.VV., *Il coraggio delle immagini*, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1995 pp. 29-31.

<sup>20</sup> I. Calvino, *I mille giardini*, Libria, Melfi 2014, pag. 189.

<sup>21</sup> Cfr. G. Strappa, *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, pp. 111-112.

<sup>22</sup> M. Fagioli, *Left 2015*, L'Asino d'oro edizioni, Roma Novembre 2018 (<https://massimofagioli.com/teoria-della-nascita/>)

<sup>23</sup> M. Fagioli, *Left 2016-17*, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2019 (<https://massimofagioli.com/teoria-della-nascita/>)



## L'arco.

«All'estremità opposta della piazza, di fronte all'obelisco, appare, in un movimento plastico, un arco lungo 30 metri, che sembra uscire e poi rientrare nella terra, come se fosse uno degli antichi archi dell'acquedotto Alseantino venuto alla luce improvvisamente. Ma la sua figura allungata e snella simboleggia anche il passaggio che, alla fine dell'Ottocento, è avvenuto fra la tecnica antica dell'arco e quella moderna del cemento armato»<sup>59</sup>.

Con un salto nella storia, il progetto intende confrontarsi anche con la presenza ottocentesca, andando a cercare quanto di buono quell'epoca produsse (non solo sventramenti ed uniformità edilizia). Emerge così un esile arco, che sfida tecnologicamente la statica.

## La panchina-fontana.

La misura di tutte le grandezze in rapporto tra loro è data da una panchina lunga m 63 metri e alta m 1,9, in lava grigia, che si staglia lungo il lato in direzione del vicino Gianicolo. «La storia è richiamata dalle 49 cannelle poste alle spalle della seduta, in una rievocazione dei giochi d'acqua della naumachia di Augusto»<sup>60</sup>. Alle spalle della fontana, un elemento di seduta curvilineo si fonde, attenuandola, alla razionalità della pavimentazione e invita a guardare verso lo spazio aperto della piazza. «Ah questa è bella, questa panchina con la fontana. La trovo molto espressiva, molto significativa ma allo stesso tempo molto semplice. [...] Quello che mi piace molto è questa panchina, perché dà una divisione dello spazio, non è molto dura, ma in cambio è molto, molto espressiva»<sup>61</sup>: queste le parole di Bohigas valutando i disegni del progetto. «Qualcuno ci potrebbe rimproverare di aver fatto prevalere la scultura – l'ornamentale – all'architettura- l'utile-; ma se qualcuno ci può rimproverare che l'obelisco e l'arco non siano utili, noi rivendichiamo la realtà della fontana – panchina, che, anche se non è utile in senso pratico permette l'uso della piazza nel senso di vivere lo spazio, l'ambiente, la propria libertà, la possibilità di incontro. In questi mesi abbiamo potuto notare che la panchina è sempre piena di persone, nonostante l'apparente scomodità»<sup>62</sup>.

Infatti, accadde che si decise di realizzare un prototipo della panchina e posizionarlo nella piazza, donandolo alla comunità. Questo suscitò animate reazioni. Sappiamo tutti che a Roma un cartellone pubblicitario abusivo o altro potrebbe rimanere indisturbato per anni, eppure l'immagine e la proposizione sottese a quel gesto e a quell'oggetto dovevano essere tali da non poter essere ignorate. Alla fine fu rimosso.

Scriveva l'arch. I. Ciampelletti rivolgendosi all'Amministrazione, in un originale e

passionato testo: «La figura triangolare, l'obelisco curvo, l'arco, la panchina-fontana diventano elementi che nella loro essenzialità evocano, rappresentanti potenti del futuro, memorie e permanenze antiche, e saldano in un rapporto col presente, la compattezza e la potenza proprie delle grandi piazze storiche»<sup>63</sup>.

Oltre alla panchina, oggi penso alla fontana di Avetrana rimossa, alla fontana // Gigante sostituita da un gazebo. Se a New York i *Cavallini* realizzati nel 1964 da Nivola a Stephen Wise Towers, tolti nel 2021 in occasione del rifacimento della piazza, sono stati restaurati e ricollocati nel 2023, anche grazie alla mobilitazione popolare, rimane la speranza che le fontane e le sculture di Fagioli possano essere ricollocate, o che tra qualche secolo architetti sensibili, come fecero i nostri riproponendo la pavimentazione in cotto, possano recuperare quei segni.

Ma in ogni caso è evidente, che quanto ha ispirato quei progetti non può essere demolito.

Ancora Purini evidenzia un carattere peculiare del progetto: «Dispositivo che, nei segni di cui è fatto, predispone un piano del linguaggio parallelo alle entità fisiche degli oggetti che lo compongono; trascrizione nel registro emozionale degli 'avvenimenti' di identità, il progetto si dimostra capace di rivelare l'implicito»<sup>64</sup>.

Del resto, è proprio questo l'intento e il linguaggio di Fagioli, come lui stesso disse: «Ci è sembrato assolutamente improponibile riproporre figure definite, chiare nella loro intellegibilità esterna, manifesta, perché questo avrebbe annullato quanto precedentemente detto, a proposito di quello che potremmo chiamare il latente di questa realtà manifesta, come la storia, la realtà di un Trastevere separato dalla città, vaghi ed ipotetici legami con una civiltà preromana.

Comporre strutture che contenessero in sé immagini essenziali, quasi a dire lineari, che facessero riferimento, alludessero in maniera nascosta ad un qualche cosa che non abbiamo voluto fosse realtà manifesta. Porre nella piazza elementi che alludessero a una storia e a un movimento, una composizione per la quale ogni spettatore e meglio ancora ogni abitante sia sfidato a leggere al di là dell'evidente qualche cosa che abbia risonanza interna. Ovvero la ricerca su quelle che possono essere chiamate le immagini interiori, realtà di pensiero, che pur non essendo chiaro, definito, verbalizzato e concettualizzato è esistente in ogni essere umano.

Forme, pertanto, e forme in movimento che alludano ad una storia, ad una dinamica di rapporto, di rapporto dell'uomo con la natura, dell'uomo nella città, dell'uomo col suo simile. Sappiamo che non è facile riuscire a comporre e dare movimento a pietre inanimate, ma abbiamo tentato con queste forme indefinite, sacrificando la figura esterna manifesta, di proporre una relazione tra l'una e l'altra pietra»<sup>65</sup>.

*Forme in movimento che alludono ad una storia* ●

<sup>24</sup> Cfr. U. Tonietti, *L'arte di abitare la terra*, p. 172

<sup>25</sup> Cfr. Il coraggio delle immagini, pag. 58-59.

<sup>26</sup> M. Fagioli e AA. VV., *Lo spazio collettivo ritrovato – Riqualficazione di piazza San Cosimato*, cit.

<sup>27</sup> *Ibidem*

<sup>28</sup> I. Calvino, *I mille giardini*, cit.

<sup>29</sup> Cfr. Il coraggio delle immagini, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1995, pag. 139. Concorso internazionale di idee per la riqualficazione del Borghetto Flaminio a Roma, Il cavalluccio marino. Gennaio 1995. Idee e disegni: Massimo Fagioli. Progetto: Alessandro Cotti, Paola del Gallo, Beniamino De Vita, Maria Cristina Pedri, Ugo Tonietti. Collaborazione: Lorenzo Fagioli. Elaborazioni CAD: Aldo Lazzari, Cesare Veneziani. Plastico: Giuseppe Petrelli.

<sup>30</sup> Concorso nazionale per il centro storico di Gela (Caltanissetta), marzo 1993. Idee e disegni: Massimo Fagioli. Progetto: Paola del Gallo, Anna Guerzoni, Francesco Mirone. Collaboratori: Daniela Gualdi, Corrado Landi, Giovanna Marianetti. Consulenza alle strutture: Mario Contaldi. Elaborazioni CAD: Adriana Tripoli. Descrizione e immagini del progetto Gela: una via, tre piazze in Il coraggio delle immagini, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1995, pp. 117-119.

<sup>31</sup> Cfr. Il coraggio delle immagini, pag. 118.

<sup>32</sup> Cfr. Il coraggio delle immagini, pag. 116.

<sup>33</sup> Riqualficazione di piazza del Popolo ad Avetrana (Taranto). Ottobre 1993- Maggio 1995. Idee e disegni di Massimo Fagioli. Progetto: Isa Ciampelletti, Anna Guerzoni (collaboratori: Francesco Merone, Emilio Rivetti). Consulenza strutture: Alfonso Posati. Consulenza opere elettriche: Luciano Mantelli. Scultura: Alessandro Carlevaro. Progettazione illuminazione: Luciano Mantelli. Elaborazioni CAD: Guido Esteri, Roberto Renzaglia. Video: Aldo Lazzari. Descrizione e immagini del progetto Le malie della strega in Il coraggio delle immagini, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1995, pp. 156-157.

<sup>34</sup> La scultura gialla. Riqualficazione di piazza Ettore Rolli, completato nel 2000. Idee e disegni: Massimo Fagioli. Progetto: Daniela Gualdi, Corrado Landi, Francesco Mirone. Strutture: ing. Alfonso Posati. Direttore dei lavori: Giovanni Francesco Velli.

<sup>35</sup> Il gigante. Riqualficazione di piazza Nicola Cavalieri. Idee e disegni: Massimo Fagioli. Progetto: architetti Daniela Gualdi, Corrado Landi, Francesco Mirone. Strutture: ing. Alfonso Posati. Scultura in bronzo: Alessandro Carlevaro. Direttore dei lavori: Giovanni Francesco Velli.

<sup>36</sup> Cfr. Il coraggio delle immagini, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1995, pag. 78. Riqualficazione di piazza Martiri di Italia a Milis (Oristano), dicembre 1991, Una piazza, due torri. Idee e disegni: Massimo Fagioli. Progetto: Anna Guerzoni.

<sup>37</sup> Concorso nazionale per il centro storico di Gela (Caltanissetta), marzo 1993. Idee e disegni: Massimo Fagioli. Progetto: Paola del Gallo, Anna Guerzoni, Francesco Mirone. Collaboratori: Daniela Gualdi, Corrado Landi, Giovanna Marianetti. Consulenza alle strutture: Mario Contaldi. Elaborazioni CAD: Adriana Tripoli. Descrizione e immagini del progetto Gela: una via, tre piazze in Il coraggio delle immagini, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1995, pp. 117-119. Cit.

<sup>38</sup> Riqualficazione di piazza San Cosimato a Roma. Febbraio 1991. Idee e disegni: Massimo Fagioli. Progetto: Carlo Concetti, Alessandro Cotti, Paola del Gallo, Giovanni F. Velli. Plastico: Guido Esteri, Mariantonietta Rufini. Modelli in legno: Alessandro Carlevaro. Colore: Donatella Pitzalis, Federico Pitzalis. Descrizione ed immagini del progetto Lo spazio collettivo ritrovato in Il coraggio delle immagini, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1995, pp. 50-52.

<sup>39</sup> Cfr. Il coraggio delle immagini, p. 156.

<sup>40</sup> Penso in particolare al progetto della romana piazza della Quercia, uno tra i miei preferiti. Nel 1840 in quell'area furono demoliti alcuni isolati, in nome della teoria del diradamento edilizio. Seppure materialmente misero in comunicazione visuale e fisica gli spazi, di fatto queste demolizioni non riuscirono a dare un carattere unitario al luogo che ne derivò.

Invece le tre donne disegnate da Fagioli, rappresentate con un mosaico in leggero rilievo, riuscirono a comporre un'unità spaziale.

Con un semplice gesto, che riunisce la novità delle immagini alla tecnica antica del mosaico, il progetto restituisce alla piazza la sua unità e completezza - stroncata dall'unificazione di spazi attigui slittati - agganciandola ai vicoli e al contesto. Le figure che fuggono, vi entrano ed escono creano nessi temporali e spaziali, raccontando della preesistente successione di piazzette e ambiti tipica del tessuto medievale.

<sup>41</sup> Cfr. Il coraggio delle immagini, pag. 35.

<sup>42</sup> A. Metta, Anna e Lawrence Halprin. Paesaggi e coreografie del quotidiano. Melfi, Libria, 2014, p. 152.

<sup>43</sup> Alcune pubblicazioni rendono tutt'oggi ancora possibile quest'esperienza diretta, in particolare i volumi che raccolgono le lezioni di Chieti, il cui testo consiste nella trascrizione di un parlato che quasi permette l'esperienza del rapporto diretto, e l'"osservare", assiste a come nessi e passaggi si susseguano nel discorso, come le idee prendano forma e si sviluppino.

<sup>44</sup> M. Fagioli e AA. VV., *Lo spazio collettivo ritrovato – Riqualficazione di piazza San Cosimato*, cit.

<sup>45</sup> Cfr. Il coraggio delle immagini, pag. 9.

<sup>46</sup> M. Fagioli, *Il pensiero nuovo, L'Asino d'oro edizioni, Roma 2023*, p. 142.

<sup>47</sup> Cfr. M. Fagioli, *Il pensiero nuovo*, p. 159.

<sup>48</sup> Cfr. W. Gropius, *Architettura Integrata*.

<sup>49</sup> Cfr. M. Fagioli, *Il coraggio delle immagini*, p.37

<sup>50</sup> Il coraggio delle immagini mostra a Palazzo delle Esposizioni 15 dicembre – 29 gennaio 1996 a cura del Comune di Roma, Assessorato alla Cultura

<sup>51</sup> Dichiarazioni di Josep Martorell durante un incontro con i progettisti preparatorio alla mostra che si tenne successivamente a Barcellona. 31 maggio 1992.

<sup>52</sup> M. Fagioli e AA. VV., *Lo spazio collettivo ritrovato – Riqualficazione di piazza San Cosimato*, cit.

<sup>53</sup> *Ibidem*

<sup>54</sup> F. Purini, Un'idea, 25 giugno 1992. Saggio scritto in occasione dell'inaugurazione della mostra San Cosimato: una piazza a Roma dopo cento anni, tenutasi il 10 luglio del 1992 presso la libreria Amore e Psiche a Roma.

<sup>55</sup> M. Fagioli e AA. VV., *Lo spazio collettivo ritrovato – Riqualficazione di piazza San Cosimato*, cit.

<sup>56</sup> Cfr. F. Purini, Un'idea.

<sup>57</sup> Cfr. M. Fagioli, *Il coraggio delle immagini*, p.52

<sup>58</sup> Giovanni Velli, *Relazione di progetto in Comune di Roma- Assessorato per gli interventi sul centro storico La Capitale a Roma – Città e arredo urbano 1945-1990, Palazzo delle esposizioni, Edizioni Carte Segrete*

<sup>59</sup> *Ibidem*

<sup>60</sup> Cfr. M. Fagioli, *Il coraggio delle immagini*, p.52

<sup>61</sup> Dichiarazioni di Oriol Bohigas durante un incontro con i progettisti preparatorio alla mostra che si tenne successivamente a Barcellona. 1° giugno 1992.

<sup>62</sup> M. Fagioli e AA. VV., *Lo spazio collettivo ritrovato – Riqualficazione di piazza San Cosimato*, cit.

<sup>63</sup> I. G. Ciampelletti, Riqualficazione di Piazza S. Cosimato – Speranza di una realizzazione, lettera indirizzata all'amministrazione comunale e al giornale *Il Tempo*, Roma giugno 1992.

<sup>64</sup> Cfr. F. Purini, Un'idea.

<sup>65</sup> M. Fagioli e AA. VV., *Lo spazio collettivo ritrovato – Riqualficazione di piazza San Cosimato*, cit.

Lo spazio collettivo ritrovato, disegno di M. Fagioli, 1991 - Courtesy of Il coraggio delle immagini, L'Asino d'oro Edizioni



## RINGRAZIAMENTI

*Gli autori degli articoli di questo numero monografico vogliono ringraziare il Direttore di Arc2città prof. d'Alfonso per la curiosità e la passione intellettuale con cui ha accolto il nostro lavoro e la disponibilità ad offrire le pagine della sua rivista;*

*la redazione, in particolare nella persona di Alice Scaglia, per la cura e la comprensione con cui ci ha seguito; il prof. Franco Purini per la stima e l'apprezzamento dimostrato nel corso degli anni nei confronti di questa ricerca.*

*Si ringrazia Gian Andrea Montanino per il contributo in immagini autografe e per la scelta e postproduzione di alcuni frames pubblicati.*

*Un ringraziamento particolare va ai tanti colleghi, architetti, ingegneri, artisti, artigiani, o semplici "compagni di strada", ai committenti e sponsor a volte anonimi o noti solo con un semplice appellativo, che generosamente hanno contribuito alla realizzazione di tante delle opere con cui Massimo Fagioli ci ha sfidato a percorrere territori per noi inaspettati.*



Foto tratta dal sito <https://massimofagioli.com/immagini>

# ArcDueCittà

## Il Direttore osserva:

Questo numero marca un cambiamento nella serie dedicata all'architettura nella Roma degli anni 1960/2024. È stato concepito e scritto da un gruppo omogeneo di architetti che operarono con Massimo Fagioli negli anni dell'esperienza dell'analisi collettiva. La loro testimonianza, meditata ma fedele alla scelta fatta, restituisce all'oggi un *feeling* tra gli attori coinvolti; e conferisce alla testimonianza stessa, alla cronaca, quindi, quella dimensione affettiva spesso tenuta segreta, che si avverte, invece, come ingombro.

Legittimare tale affezione, dandole voce è il segreto, penso, del successo dell'analisi collettiva.

Altresì, penso, dell'evoluzione spontanea in pratica artistica.

Raccontare i propri sogni in una assise pubblica, per di più terapeutica, non solo li connette alla memoria di tutti gli ascoltatori, soprattutto nel modo in cui senza smarrirne il segreto interno, esponendoli al ragionamento di un medico esperto e contemporaneamente di tutti coloro che ascoltano. La connessione tra memoria e memoria collettiva in un evento "spettacolare" ciò nonostante "privato" per tutti, è il nocciolo di ciò che, penso, Massimo Fagioli voleva pubblicare (dire a tutti) nel vissuto quotidiano di ciascuno e nella libertà di chi voleva venire ad ascoltarlo. L'esperienza evolve per tale dimensione vissuta come intenzionale, nell'esperienza artistica (di tutte le arti, cinema, teatro...). Perciò s'incontra in un'interazione essenziale con il politecnico di Amedeo Fago, con il teatro ed il cinema soprattutto di Bellocchio. Ma soprattutto con l'architettura, arte "in-dicibile", che

Numero 19  
febbraio 2025

Direttore:  
Ernesto d'Alfonso

Redazione:  
Lorenzo Degli Esposti  
Matteo Fraschini  
Ariela Rivetta  
Michele Sbacchi  
Marco Falsetti  
Adriano Parigi

Progetto grafico:  
Marianna Sainati

Segreteria di redazione:  
Niccolò Gaudio, Alice Scaglia

Impaginazione:  
Alice Scaglia

© Arcduccittà s.a.s. - 2014  
Milano +39 02 33106742  
[redazione@arcduccittà.it](mailto:redazione@arcduccittà.it)  
[www.arcduccittà.it](http://www.arcduccittà.it)

Autorizzazione del Tribunale  
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online  
ISSN 2384-9096

ha una scienza dei segni propria e soprattutto una pratica interpersonale e sovraperonale specifica. Vi s'incontra la dimensione inconscia del pensiero, insieme all'interazione delle molte persone; qui impersonate dall'analista, dall'artista, dal committente, nel cui *feeling* fonda la riuscita dell'opera cioè la verifica nel vissuto quotidiano di chi abita la casa concepita e realizzata dalla collaborazione delle tre persone.

Ciò che conta, non è quindi in sé la rivendicazione dell'immagine inconscia, ma il fatto che l'immagine, giustamente rivendicata da Fagioli per la sua dimensione "inconscia" tra sogno, memoria e realtà vissuta mantenga l'oggettività, senza perdere il *feeling* affettivo che lega tra loro chi pensa (insieme) e chi fa (insieme). L'immagine non è quindi solo, un geloso segreto mantenuto nel cuore, ma il principio antropologico di legame d'amicizia, divenuto comune, operatore d'insieme, quindi oggettivo. O, se si vuole desoggettivo. Indice di un volere innato l'unirsi intenzionale di persona e persona, essenzialmente ciascuna consapevole di sé, ed altrettanto essenzialmente intenzionate a dichiararne il valore, per sé, dell'essere estrovertita e divenire non segreta, cioè, non esclusiva. Evidentemente ciò esalta l'intuizione originaria del medico, analista: proprio nell'intelligenza del fondamento antropologico, quindi sociale, cioè psicologico proprio di ciò che consentiva agli altri di poter fare tale esperienza direttamente.

Esemplare ma non unica. Penso che tale esperienza illumini la pratica del mestiere. E non reclaims altro che la libera espressione della presenza dell'anima nel pensiero, nel progetto, nell'azione ●