

rassegna per l'architettura organica vivente

DYNAMEIS



Speciale Il paesaggio: metamorfosi di un'entità **Focus** L'architettura del paesaggio di Rudolf Steiner a Dornach e il suo significato odierno - L'arte dell'euritmia e dell'architettura organica vivente in dialogo **Realizzazioni** La Monda (VA) - La Farnia: Le Madri (RE)

Comitato scientifico:

Rossano Albatici, Stefano Andi, Giuseppe Guasina

Idea grafica: Michele Filippi

Editing: Paolo Bottura

Gli articoli e le note pubblicate esprimono l'opinione dell'autore e non impegnano la Redazione della rassegna.

Numero chiuso il 13 marzo 2018

Pubblicazione gratuita. Eventuali donazioni a sostegno del lavoro della redazione possono essere inviate al conto corrente intestato a "Associazione Culturale ars lineandi", Credito Valtellinese, IBAN IT2150521601800000004445864 con causale "Sostegno rassegna Dynameis"

Per ricevere copia della rassegna, inviare una e-mail di richiesta a: arslineandi@gmail.com

In copertina il logo della *Convenzione Europea del Paesaggio*, ridisegnato.

- 03.** EDITORIALE
Rossano Albatici
- 04.** IL PAESAGGIO: metamorfosi di un'entità
Stefano Andi
- 17.** Da "Il libro dei Morti", in "OASI DELL'UMANITÀ"
Albert Steffen
- 18.** PAESAGGIO - UNA SFIDA PER LA CONOSCENZA
Bas Pedrolì
- 22.** L'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO DI RUDOLF STEINER A DORNACH e il suo significato odierno - Marianne Schubert
- 26.** L'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO DI RUDOLF STEINER A DORNACH e il suo significato odierno - Appunti e riflessioni di un partecipante - Stefano Andi
- 34.** RELAZIONE FRA ARCHITETTURA E PAESAGGIO. ESERCIZI DI PERCEZIONI E DISEGNO - Marianne Schubert
- 36.** PAESAGGIO SPONTANEO. Ruolo del progettista fra autodeterminazione e progetto - Emanuele Von Normann, Federico Fiume, Max Catena
- 42.** LA MONDA
Giuseppe Bonfanti
- 62.** LA FARNIA - Le Madri
Giovanni Picariello
- 70.** L'ARTE DELL'EURITMIA E DELL'ARCHITETTURA ORGANICA VIVENTE IN DIALOGO
Rita Martinelli
- 72.** APPROFONDIMENTI - Il mistero della forma
Renzo Rosti
- 78.** ARCHEDDOTI
Luigi Sertori
- 79.** RECENSIONI
Karl Dieter Bodack - Stefano Andi

Rossano Albatici

Questo numero di *Dynameis* è nato in seguito al convegno "Da Genius Loci a Oasi della nuova Umanità" svoltosi ad Arcisate (VA) lo scorso luglio, organizzato dallo studio Forma&Flusso di Milano in collaborazione con l'Associazione Culturale *arslineandi* di Trento, ed è pertanto monografico sul tema del paesaggio. Non voglio qui entrare nel merito del tema stesso e delle sue molteplici sfaccettature, in quanto esso verrà presentato e sviluppato da vari punti di vista con i ricchi interventi degli amici che hanno gentilmente accolto il nostro invito e dedicato parte del loro tempo a scrivere gli articoli che trovate in seguito. È infatti difficile parlare di paesaggio e provare a definirlo, paesaggio che viene tipicamente inteso solo nei suoi aspetti estetici da osservare e preservare, una "porzione di territorio considerata dal punto di vista prospettico o descrittivo",

come recita il dizionario. La Convenzione Europea del Paesaggio (19 luglio 2000) ha permesso di fare un passo avanti, dando al paesaggio il ruolo chiave per un benessere individuale e sociale e introducendo, oltre alla componente estetica, anche quella culturale, quindi legata all'uomo e alla società ("Il paesaggio designa una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali e/o umani e dalle loro interrelazioni"). Il paesaggio rimane però sempre un bene, un bene da tutelare data la sua importanza per lo sviluppo socio-economico di una società. Qualcosa di esterno, quindi, fondamentalmente altro da noi. Forse si può provare a fare un ulteriore passo. Appoggiandosi e facendo proprie le indicazioni della Scienza dello Spirito antroposofica di Rudolf Steiner, si può vedere e percepire nel Paesaggio (ora con

la P maiuscola) una realtà soprasensibile ancorché immanente, dove noi stessi operiamo in maniera sinergica con gli elementi dello spirito per portare le varie attività dell'Uomo, dalle più pratiche, modeste e immediate alle più impegnative e di largo respiro, con coscienza, consapevolezza e una concezione viva e unitaria dell'essere e dell'ambiente in cui siamo posti.

Cultura del Paesaggio diventa quindi non solo rispetto per ciò che è, da preservare, curare, gestire e proteggere con un atteggiamento che potremmo definire passivo, ma partecipazione attiva a dare fondamento, senso e vita, dove l'azione di trasformazione dell'Uomo è azione che nobilita, se fatta con rinnovata coscienza e consapevolezza del tutto, che trasforma e feconda con il suo gesto, con la sua componente divina la realtà che lo circonda.

"Il pittore dovrebbe dipingere non solo quello che ha di fronte a lui, ma anche quello che egli vede in sé stesso. Se non vede niente in sé, allora dovrebbe smettere di dipingere quello che è di fuori"- Caspar David Friedrich



Rossano Albatici.

Ingegnere e professore universitario,
è Presidente dell'Associazione
Culturale *ars lineandi* - Trento.

IL PAESAGGIO: metamorfosi di un entità

Stefano Andi

Quando si parla di paesaggio, oggi, si entra in una dimensione rappresentativa evanescente, in un ambito concettuale e materico quasi inafferrabile.

Il tema in verità è di grande attualità, perché pensando al problema dell'ambiente ci si è accorti che ragionare e operare in termini troppo limitati e per parti separate può produrre risultati magari localmente e temporaneamente apprezzabili, ma non conduce a soluzioni soddisfacenti di lunga durata e di ampia portata: è cioè una visione puntiforme, che ignora le relazioni e le interrelazioni e non possiede una visione sintetica dell'insieme. E può portare a problemi ulteriori e magari più gravi di quanto in un primo tempo si fosse immaginato.

È questo il caso, per l'appunto, della coscienza che si sta risvegliando oggi sulla necessità di una dimensione allargata della trasformazione che le attività dell'uomo esercitano sul territorio e sul piano fisico della realtà: l'architettura, il design, l'urbanistica, la pianificazione territoriale.

E si sente che in tempi recenti lo sguardo è stato troppo miope.

In passato, nell'antichità anche più lontana, non era così. L'intera realtà naturale, la Natura, gli esseri e i processi naturali, le forme della natura, dall'arcobaleno all'alba e al tramonto, dai corpi celesti agli elementi terrestri, dal temporale al fulmine, ai monti, ai fiumi, ai laghi, le fonti, al mare oceano, ai boschi e foreste, giù giù fino alle singole piante, agli animali anche più minuti, la Natura tutta era percepita come una manifestazione del mondo spirituale, degli Dei ed era da essa abitata. Ogni ente naturale non era solo un corpo materiale, fine a sé stesso, ma aveva alle spalle uno spirito, un'Entità spirituale, dal più alto come il Sole, al più basso come le radici degli alberi, abitate e guidate dagli esseri elementari, dagli gnomi e dai coboldi. E l'uomo di fronte a questa ricchezza e magnificenza aveva un atteggiamento di venerazione e di adorazione, grata e devota. I luoghi stessi

FIGURA 1. Delfi, Tempio di Apollo.



Stefano Andi.

Architetto libero professionista e coordinatore del Gruppo di Architettura Organica Vivente in Italia all'interno del Forum Internazionale Uomo e Architettura con sede ad Amsterdam.

erano sotto la tutela di spiriti intermedi che conferivano i caratteri dell'ambiente e del paesaggio: il Genius Loci dei latini. Anche l'opera dell'uomo si doveva rapportare con questa realtà e sappiamo come per esempio la fondazione di una città o la costruzione di un edificio, nonché l'intrapresa di qualsiasi iniziativa (un viaggio, una guerra, l'esplorazione o la coltivazione di un territorio) fossero precedute e accompagnate da complesse cerimonie sacre, sacrifici, offerte, preghiere, invocazioni rivolte agli Spiriti del Luogo e della Natura, nonché agli Dei massimi.

In epoca moderna l'approccio analitico e oggettivo determinato dalla nuova concezione scientifica, dalle varie scienze naturali da essa derivate, ha sviluppato un'azione conoscitiva e poi operativa ristretta ai singoli episodi puntuali della realtà, perdendo quello che in tempi più antichi, orientati verso una visione spirituale e religiosa del mondo, era uno sguardo complessivo e universale dell'essere e del divenire. Il necessario tramonto di questo sfondo ideale trascendente, compiutosi definitivamente con la fine del Medioevo e richiesto da una evoluzione progrediente verso la conquista da parte dell'uomo di consapevolezza, responsabilità e dell'esperienza della libertà individuale, ha però spinto la ricerca verso un atteggiamento che praticamente e funzionalmente potrebbe sembrare più concreto e ampio, ma che concettualmente risulta più povero ed angusto, miope e di corto respiro. La storia dell'architettura, per esempio, ha allargato in epoca barocca i suoi orizzonti a comprendere gli spazi naturali, i giardini, il paesaggio, appunto, con l'inserimento dei singoli edifici o di complessi architettonici in contesti più ampi in cui giocano un ruolo importante i vari elementi naturali: quello orografico, quello minerale, quello del manto vegetale,



FIGURA 2. Locri, Bassorilievo Demetra e Persefone.

FIGURA 3. Roma, Saturnia tellus - Ara Pacis.





FIGURA 4. Nicolas Poussin, Paesaggio con tre uomini (1650).

FIGURA 5. Antoine Watteau, Merry Company in the Open Air.



FIGURA 6. Vincent van Gogh, Wheat Fields after the Rain (1890).



FIGURA 7. Caspar David Freidrich, Drifting Clouds.

FIGURA 8. Caspar David Freidrich, Evening landscape with two men.



con tutte le sue componenti arboree, arbustive e floreali; perfino quello animale, quando questi parchi, giardini e orti, oltre alla modellazione di strutture rocciose artificialmente create a fianco di quelle naturali preesistenti, alla progettazione di episodi vegetali come boschetti, aiuole, quinte verdi, sequenze di fiori e frutti, macchie di colori e odori variopinti, venivano inserite anche presenze animali come popolazioni di specie allevate più o meno in cattività a corredo di questi quadri di natura semiartificiale (zoo, serragli, giardini di delizia botanici e zoologici). E la figura umana era inserita in questo panorama paesaggistico naturale. Ne sono testimoni gli innumerevoli quadri di paesaggio naturale idealizzato della stagione dell'Arcadia e del paesaggismo seicentesco (Nicolas Poussin, Claude Lorrain, gli Olandesi, ecc.). Se però all'inizio l'intenzione degli autori di questi interventi era di ritrovare con nuovi mezzi e con una nuova concezione la sensibilità verso un rapporto che possa abbracciare tutte le forme del creato, e questo dal Quattrocento fino all'inizio del Seicento aveva una connotazione filosofica e conoscitiva di tipo "ermetico" e un sostrato di "magia naturale", in seguito questo anelito sintetico e unitario scompare e da un parte la scienza naturale oggettiva si orienta verso l'analisi parcellizzata e funzionalistica delle manifestazioni particolari (con il culmine dei cataloghi illuministici settecenteschi dell'Enciclopedia di Diderot e d'Alembert), perdendo le connessioni tra le varie parti; e dall'altra l'architettura paesaggistica e le prime forme di trasformazione urbana del territorio si riducono alla pura componente estetica, vedutistica, sensualmente contemplativa.

Rinnovamento tra anelito romantico e filosofia naturale

È questo però il momento in cui sorge anche un anelito diverso, un'ispirazione che vuole ritrovare un rapporto fra il mondo esteriore, la natura, il paesaggio esterno con le esperienze che l'uomo fa nel suo intimo, rapporto azzerato dal nuovo atteggiamento scientifico "oggettivo", che sopprime la parte che l'uomo ha nel processo conoscitivo, ma anche vanificato dal superficiale e idealistico ritorno ad anacronistiche immagini dell'Arcadia e della mitologia neoclassicistica. Lo sguardo romantico, nel suo incipit da "Sturm und Drang" e poi nei suoi sviluppi in chiave di filosofia naturale, cercava in realtà questo nuovo accesso al mondo che sta dietro la natura esteriore, la quale aveva cominciato a squadernarsi di fronte all'occhio indagatore degli scienziati naturali, nelle sue infinite forme e fenomeni: ma attraverso una nuova coscienza che ravvivasse anche la vita interiore alle scoperte che man mano andavano facendosi. La partecipazione sentimentale che i primi esploratori e i viaggiatori facevano delle loro scoperte, che fossero nei viaggi extraeuropei e nelle terre ancora inesplorate, o durante il Grand Tour alla ricerca dello spirito classico antico in terra italiana, è di grande interesse. Ma veramente proficuo in questa stagione fu il risvolto più meditato e profondo che di questo atteggiamento fecero in modo diverso ma complementare i grandi spiriti che posero le basi per una nuova scienza spirituale, una Geisteswissenschaft, basata sull'osservazione soggettiva-oggettiva della realtà, del mondo. Goethe, Schiller, Novalis e alcuni altri hanno posto le fondamenta, con le loro riflessioni per una scienza spirituale dell'organico e del vivente (Goethe), della vita dell'anima (Schiller) e della presenza del risuonare cosmico negli esseri della terra e nell'anima dell'uomo

(Novalis). Goethe, infatti, con la scoperta della Urpflanze, la Pianta Primordiale, come principio della metamorfosi delle forme viventi, individua un elemento reale ed attivo, che sta al centro di tutto il creato e quindi nel cuore di quella dimensione più estesa e onnicomprensiva che è il Paesaggio. Schiller dal canto suo, non solo riconosce subito il valore ideale della scoperta goethiana, ma la traduce in un principio creativo artistico, quando nel suo saggio "Della poesia ingenua e sentimentale", individua i valori estetici in grado di cogliere il rapporto tra forme naturali e moti dell'anima: con questo riapre all'interiorità dell'uomo lo strumento psicologico per udire e sentire anche la voce della Natura, del Paesaggio. Sul piano filosofico infine, fissa tale ambito di ispirazione per l'anima nella dimensione centrale mediana del "gioco" o dell'arte, all'interno del suo saggio "Lettere sull'educazione estetica dell'uomo". Infine Novalis fa da sintesi delle tre vie attraverso cui incontrare la natura: in chiave poetica e in forma scientifica sperimentale ("Frammenti") mette in luce lo stretto rapporto, vorrei dire, l'identità tra Uomo e Natura, tra Microcosmo e Macrocosmo, attraverso il quale riemerge un sentimento profondamente sacrale del divino ma con intonazione laica. Anche qui un rapporto con il Paesaggio trova una sua connotazione metodologica ed operativa che ci permette di riconoscerlo e dialogare con lui.

I fondamenti posti da questi tre giganti dello spirito moderno al percorso che avrebbe potuto far sviluppare una conoscenza di questa dimensione dell'ambiente e una possibilità poi di elaborarla operativamente, non sono stati accolti dalla cultura ottocentesca e ancora oggi sono trascurati e persino ignorati. Essa soffre infatti di una divaricazione tra la percezione di una problematica che è più ampia dei soli scopi funzionali e utilitaristici

limitati, estesa quindi sia ai valori scientifici ontologici sia a quelli applicativi pratico operativi, sia a quelli estetici e sentimentali; e soffre quindi anche della mancanza di strumenti conoscitivi e scientifico tecnici per soddisfare queste aspirazioni. Le due tendenze hanno quindi dato luogo già a metà del XIX secolo a quella spaccatura della cultura tra ricerca scientifica positiva, oggettiva di impostazione deterministica, riduzionistica e materialistica da un lato, e ricerca di un approccio umanistico (e umano) moderno alla realtà, sia essa essere umano stesso sia ambiente naturale. Questo appare chiaramente nell'ambito del lavoro sul territorio e sulla dimensione del paesaggio che lo sottende.

Razionalità e funzionalismo

Con l'Ottocento torna però a sentirsi in modo crescente, come abbiamo già accennato, il bisogno di ritrovare uno sguardo allargato, come conseguenza del grande sviluppo dell'urbanesimo e dell'industrializzazione, che in un primo tempo affidati solo alla spontanea iniziativa dei promotori, mossa da esigenze utilitaristiche e funzionali, trasforma estesissime porzioni di suolo in modo radicale e spesso violento: città industriali, quartieri operai, periferie edificate a tappeto e in modo disordinato e di bassa qualità edilizia. Nascono i primi studi urbanistici razionali (Camillo Sitte, Ildefonso Cerdà) e i primi piani coordinati e improntati a visioni sociali ideali (le proposte utopistiche di Owen, Fourier e altri). L'eccessiva teorizzazione ed astrazione di questi studi e tentativi, per altri versi affascinanti, si risolve sempre nel fallimento delle rispettive iniziative o nell'applicazione, magari razionale e talvolta esteticamente riuscita, dei principi teorici (es. le "città giardino"); ma ancora limitate da rigide schematizzazioni e regolamentazioni non estese a dimensioni

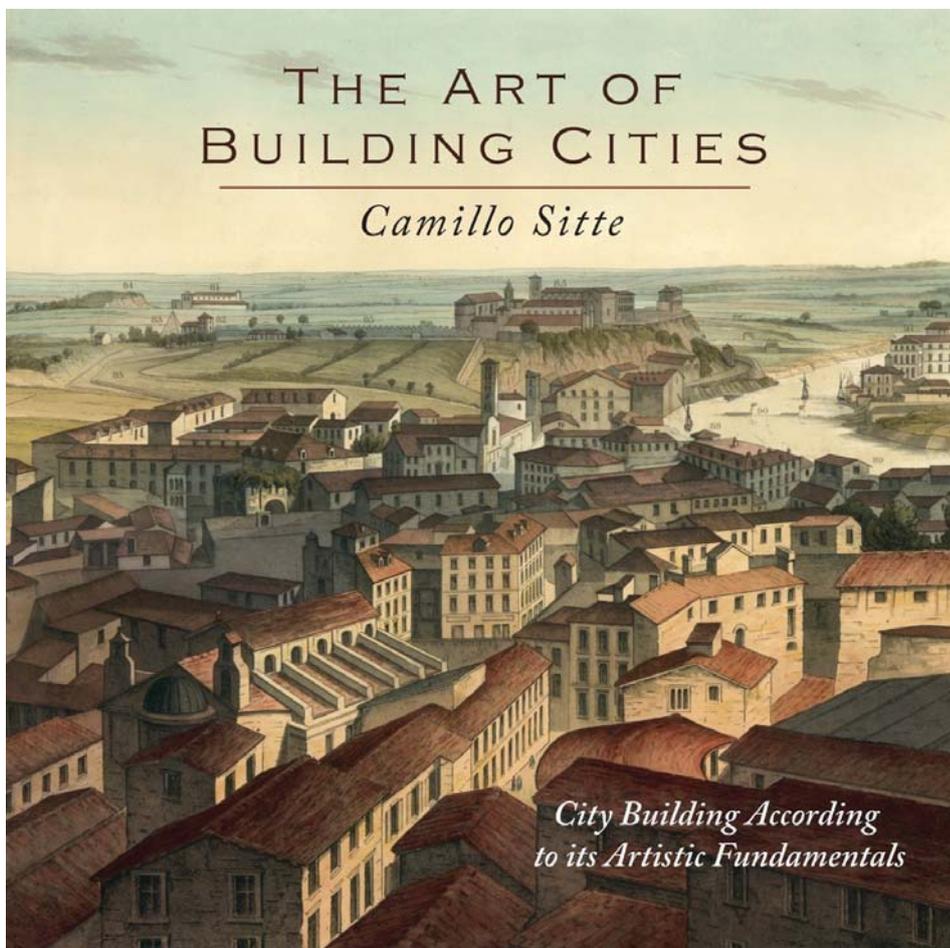


FIGURA 9. Camillo Sitte, L'arte di costruire la città.

territoriali vere e proprie.

Con singole eccezioni che anticipano futuri proficui sviluppi (per esempio l'opera di Patrick Geddes in Scozia, a Londra e poi in India), il Movimento Moderno accentua questa schematizzazione e razionalizzazione della pianificazione territoriale e urbanistica (i piani di Le Corbusier, gli ampliamenti delle città tedesche di Ludwig Hilbesheimer, di Hannes Meyer e altri), benchè non manchino anche in questa fase intellettualistica e razionale del pensiero moderno spinte e intuizioni utopistiche e idealistiche, come le visioni di Bruno

Taut ("Alpine Architektur", la "Glaeserne Kette"). Lo sbocco deterioro di queste impostazioni razionalizzanti sono le città di matrice socialista dell'area sovietica, con la nascita di terribili conurbazioni meccanizzate; ma come sempre a un estremo se ne contrappone un altro: tra le due guerre in America nascono il pensiero organico e "verde" di un Frank Lloyd Wright (Broadacre City) e di un Lewis Mumford, legate allo sviluppo delle nuove pianificazioni statunitensi del New Deal (Tennessee Valley Authority). Nonostante questi notevoli ampliamenti dimensionali e concettuali dello sguardo sul

paesaggio territoriale, che porta poi anche in Europa il frutto di quelle sperimentazioni (le ricostruzioni postbelliche di città come Hannover o la pianificazione delle città satellitari inglesi od olandesi), il tratto essenziale di queste impostazioni di pensiero è quella dell'organizzazione funzionale ed utilitaria dello spazio, che trova la massima sua espressione, adottata universalmente anche in Italia, nel concetto del piano regolatore urbanistico comunale (o sovracomunale), basato sulla zonizzazione delle funzioni e delle attività.

Lo straordinario sviluppo delle attività umane, a partire dal secondo dopoguerra, quelle industriali, produttive, commerciali, economiche e finanziarie, di comunicazione, dell'informazione e, alla base di tutto, l'esplosione demografica con conseguenti migrazioni di popoli e relative enormi strutture abitative, ha generato immensi fenomeni anche nella trasformazione dei territori e del suolo, con l'emergere poi anche di problemi legati alla crescita accelerata, ma anche alla mancanza di uno sguardo globale e profetico, anticipatore e preveggenze sullo sviluppo e l'evoluzione della civiltà umana. Temi come il problema energetico, quello ecologico, quello ambientale in genere, quello degli equilibri sociopolitici, legati poi alle catastrofi naturali, sono intimamente legati alla questione delle trasformazioni della superficie della Terra. È tornato così ad affacciarsi alla coscienza contemporanea il concetto di paesaggio, arricchito e modificato rispetto a quello che aveva impegnato i vedutisti del Seicento, ma anche i paesaggisti romantici dell'Ottocento che l'avevano visto come un elemento estetico oppure come il risvolto esteriore di un atteggiamento psicologico interiore dell'animo umano. Oggi infatti, soprattutto in Italia negli ultimi anni, si sono moltiplicate le riflessioni, le iniziative, congressuali,

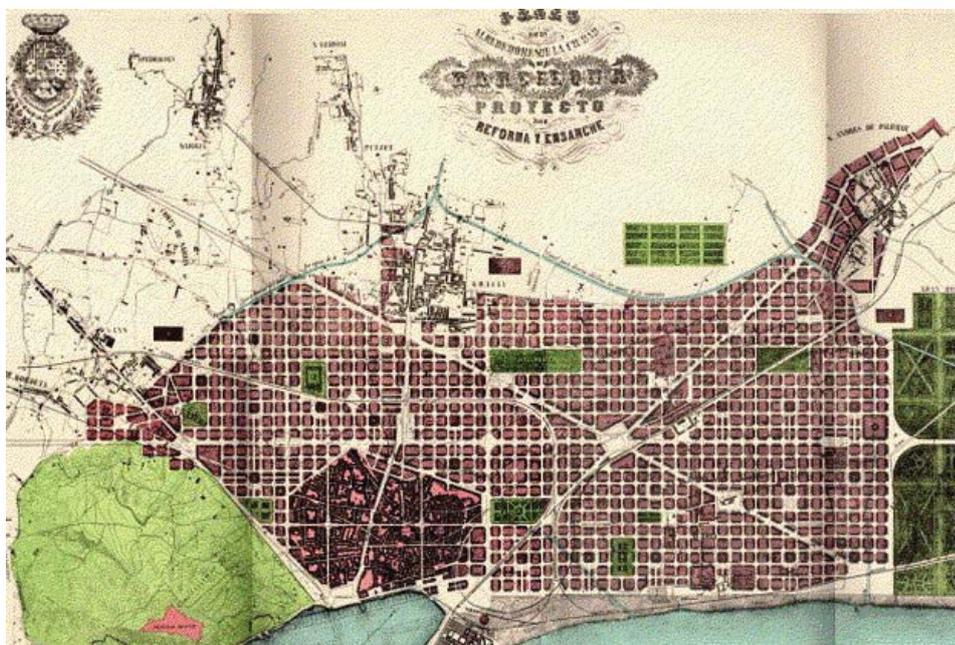


FIGURA 10. Ildefons Cerdà, Piano di Barcellona.

FIGURA 11. Ildefons Cerdà, Barcellona.

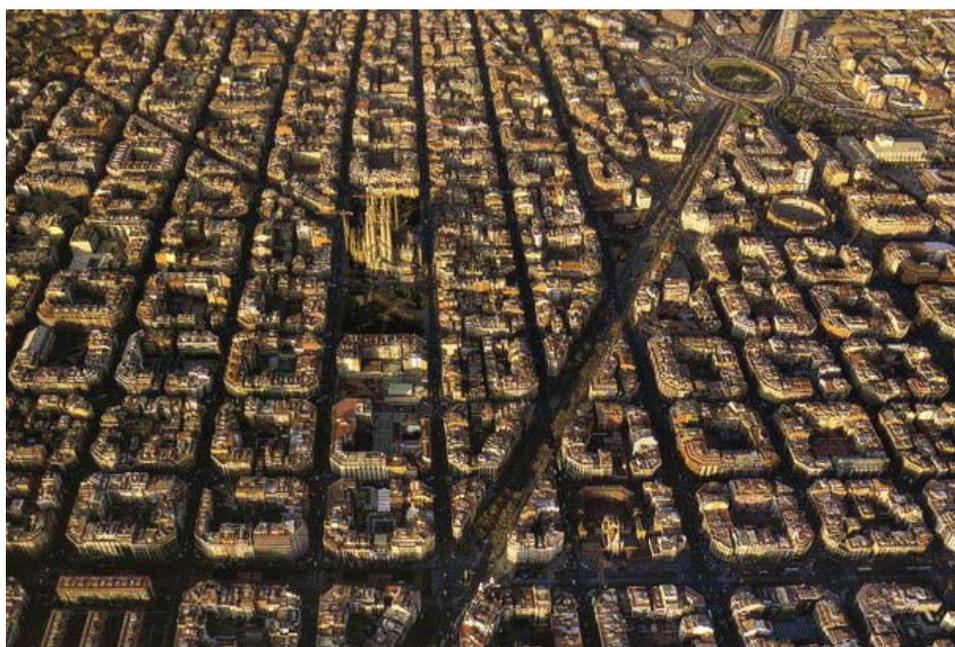
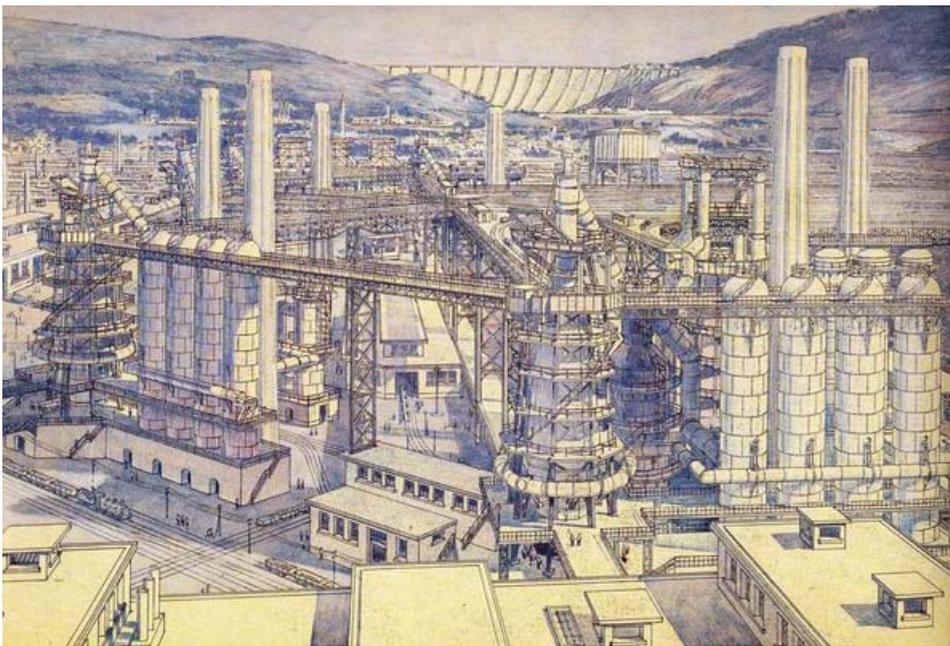




FIGURA 12. Giardini, Babilonia.

FIGURA 13. Tony Garnier, La città industriale.



progettuali, persino legislative finalizzate ad afferrare lo specifico di questa entità e ad elaborare nuove soluzioni pratiche di rinnovamento e ricupero del paesaggio, del territorio. L'esempio modello della grande riqualificazione del bacino della Ruhr in Germania ha inaugurato in Europa questo nuovo corso e ha fatto scuola qua e là anche in Italia.

Nonostante il grande interesse che questo movimento e le sue acquisizioni teoriche e pratiche specifiche sicuramente rivestono, non bisogna però trascurare il fatto che anche nel migliore dei casi il modello di approccio e di sviluppo degli interventi sia sempre improntato a scopi materiali, a interessi utilitaristici e funzionali: il ricupero di strutture edilizie dismesse e in degrado, la bonifica di terreni ed aree abbandonate e inquinate, la messa a reddito di beni, immobili e coltivazioni che siano la base di investimenti e profitti economici. Tra questi ci sono nuovi ambiti come lo sviluppo turistico e ricreativo (parchi, agriturismi, musei) che oggi rivestono crescente importanza economica e produttiva. È chiaro che ogni iniziativa concreta in ogni settore debba avere una base economica sana ed equilibrata, ma quasi sempre lo scopo reddituale è il punto di partenza e non di arrivo, è l'obiettivo prevalente che relega in secondo piano altre e fondamentali necessità.

Dimensioni spirituali del Paesaggio

Fondamentale necessità è oggi sviluppare una comprensione dell'Entità Paesaggio a ogni livello, compreso quello spirituale, affinché poi le modalità operative degli interventi siano sostenute da consapevolezza e responsabilità, che vadano oltre ogni più o meno nascosto e inconscio egoismo individuale o collettivo. La Natura è un'entità che si mostra in infinite manifestazioni materiali, ma esse sono regolate e guidate da una dimensione

soprasensibile, spirituale, che ne dà il senso, la vita e gli sviluppi processuali. È un assurdo pensare alla multiformità, alla bellezza, alla saggezza delle creazioni naturali con la loro vitalità, come pure aggregazioni casuali o meccaniche (nel senso dei meccanismi evolutivi darwinistici) di materia o, peggio, di combinazioni di molecole ed atomi privi di valori qualitativi. Questo è lo schermo illusorio su cui l'intelletto umano, acuto ma miope, dello scienziato moderno proietta i propri fantasmi. Bisogna invece sviluppare una nuova conoscenza della Natura che abbia accesso alla dimensione soprasensibile spirituale, che sta appunto dietro quelle "aggregazioni" o a quelle "combinazioni": un mondo di forze, processi viventi e di esseri di varia natura e grado che si esprimono appunto nei fenomeni naturali. Sintetizzando, per accennare almeno ad alcuni aspetti di questo mondo soprasensibile, si possono riconoscere Esseri Elementari che lavorano direttamente e strettamente ai processi materiali fisico chimici, agli elementi (si parla qui, nella scienza dello spirito, delle quattro categorie che prendono il nome di Gnomi, Ondine, Silfidi e Salamandre), salendo poi alle loro corrispondenti forze plasmatiche spirituali (Etere di Calore, di Luce, di Suono e di Vita); quindi alle Entità del Mondo Astrale che conferiscono atmosfere animiche alle forze in gioco (esse si raffigurano con i sette Pianeti principali), poi a quelle che strutturano i gesti archetipici della Creazione (i dodici Segni dello Zodiaco, delle Costellazioni zodiacali con i loro accompagnatori, le costellazioni paranatellonte); poi su su le Forze Figurative di Essenza che danno l'intonazione originaria a quanto giù si sviluppa (Dante e gli Antichi parlavano del Cielo Cristallino), per arrivare infine al culmine della scala graduale, di Entità ed Esseri spirituali che operano nella Creazione, ossia in quell'Empireo che

la visione cristiana ha riconosciuto nella Trinità e in particolare nel Padre. Da lì partono tutti gli impulsi creativi e, scendendo a cascata attraverso i gradini sopra enumerati, giungono a configurare ogni livello di manifestazione della natura creata.

Questa non è fantasticherie, né fede di religione, ma una concezione razionale e scientifica in cui si sviluppa un metodo di osservazione sperimentale e rigoroso, e quindi scientifico, applicato però al non visibile, al non materiale. Questa è la sostanza della ricerca scientifica spirituale di matrice antroposofica che Rudolf Steiner aveva sviluppato negli ultimi decenni al passaggio dalla fine dell'Ottocento ai primi del Novecento e oltre, a partire dai suoi studi su Goethe, soprattutto le sue opere scientifiche, attraverso la fondazione epistemologica e gnoseologica del suo metodo in "Filosofia della Libertà" (il testo del 1894), fino ad arrivare alla molteplicità di impulsi e indicazioni da lui date a tutte le branche dell'attività umana.

E proprio in merito al tema del Paesaggio questa impostazione presenta le sue fondamentali potenzialità. Da quanto già considerato, risulta evidente che l'essere del Paesaggio nasce dall'interazione fra Natura e Uomo: la natura primordiale, "selvaggia" non è paesaggio. Lo diventa quando con la natura interagisce l'essere umano con le sue attività, ma in primis con la sua coscienza evolutiva aperta al mondo. I diversi paesaggi della terra e delle varie epoche sono il frutto del lavoro della coscienza degli uomini, via via anch'essa in divenire, con le sue estrinsecazioni materiali sull'ambiente e sui substrati naturali (il suo lavoro fisico e animico-spirituale concreto). Qui si presenta quindi un rapporto, un intreccio di relazioni cangianti tra gli Esseri della Natura e lo Spirito dell'Uomo.

Qual è quindi il contributo che l'uomo può apportare oggi alla configurazione del

paesaggio? Le risposte possono essere molteplici, ma non possono prescindere da due elementi che sono caratteristici della natura dell'uomo e del suo compito esistenziale. Un elemento è la conoscenza, l'altro è la moralità. Entrambi sono specifici valori dell'essere umano, che nella forma in cui egli li sviluppa non sono propri a nessun altro essere sia naturale che spirituale.

Il primo è un valore che l'uomo ha sempre perseguito come proprio compito di destino, ma nell'epoca moderna la conoscenza ha assunto un carattere astratto ed estraneo alle forze edificatrici della natura. Il sapere intellettuale moderno è per questo assai acuto, ma è portatore di forze di morte. Lo si vede da come è in grado di descrivere e trattare adeguatamente il mondo inanimato, minerale, ma come è invece incapace di cogliere la vita e promuoverla. È abile nel lavorare con i procedimenti meccanici, ma porta distruzione nei processi vitali. Questo è tanto vero quanto nell'organismo stesso dell'uomo il pensare intellettuale è produttore di sostanza salina sclerotizzante, del consumo e della distruzione dei processi dei tessuti e delle forze di vita.

La conoscenza quindi, se vuole essere forza edificante positiva, per un nuovo rapporto con la natura, con il paesaggio, deve poggiare su altre qualità, diverse dalla rigida razionalità oggettiva, dal freddo intelletto calcolatore. Queste nuove qualità del pensare devono essere di tipo immaginativo e attingere a una fantasia, ma di tipo rigoroso, non visionario: una fantasia esatta che riconosca la dimensione soprasensibile dietro i fenomeni sensibili. L'esempio l'ha dato Goethe con la scoperta della Pianta Primordiale, già ricordata, l'idea universale vista da lui con gli occhi della mente, che spiega ogni processo e ogni forma individuale del mondo vegetale. Applicando questo atteggiamento al

campo che qui consideriamo, si tratta di osservare e individuare le vocazioni, i caratteri specifici, naturali e storici artificiali, di un paesaggio, in modo da coglierne le forze e le leggi, i processi che lo guidano e lo reggono. E dietro questi, riconoscere gli esseri, le entità che ne sono origine. Rudolf Steiner ha illustrato il metodo goethiano sul piano scientifico e lo ha ampliato e applicato in ambiti, come quello delle scienze umane, dove Goethe si era fermato. E ha dato chiavi di lettura e indicazioni di come si può procedere con la concezione scientifica spirituale che è la prosecuzione della via aperta dal poeta tedesco, in campi che sono anche materia del tema paesaggio. Oltre alla descrizione dettagliata dell'azione degli esseri spirituali all'opera nella formazione delle forme naturali, egli ha descritto anche altre entità operanti nel paesaggio, come gli Spiriti di Popolo, di Nazione, che interagiscono con gli Spiriti dei Luoghi; oppure come lo spirito dell'individualità umana possa agire a caratterizzare e plasmare luoghi, regioni, contrade.

La presenza e l'azione dello Spirito di Popolo, che è del gradino dell'Arcangelo, ma anche di altri superiori che cooperano, sono percepibili chiaramente se si osservano a confronto differenti regioni geografiche nazionali. È il caso questo, per fare un esempio, del passaggio da un versante all'altro delle Alpi, barriera naturale che determina un forte confine. Valicare per esempio il passo del Gottardo dal versante sud, Airolo, a quello nord, Goeschenen, mostra chiaramente in tutti gli aspetti del paesaggio la natura differente dei due diversi Spiriti che regnano su quei luoghi: non solo geologia, rocce, montagne, boschi, prati, tipi di vegetazione e, se è il caso, fauna, sono diversi; ma anche la luce e l'aria, elementi impalpabili, sono assai differenti. Sicuramente ci sono spiegazioni

scientifiche materiali per ognuno di questi aspetti, che giustificano quel tipo di rocce, di alberi, di fiori o di uccelli, piuttosto che altri (le determinazioni della petrografia, della botanica, della zoologia, della climatologia, dell'ecologia, ecc.); ma le reciproche relazioni e sussistenze, e la natura, l'atmosfera dell'insieme e degli insiemi non sono date dalla somma delle singole parti, bensì da un sistema comune sovraordinato che solo con un'entità di ordine superiore è comprensibile. E questo è lo Spirito del Luogo.

Ma esso non è l'unica realtà soprasensibile agente in questa situazione, c'è di più. Una osservazione più ampia ci rivela infatti che dietro a queste Entità lavorano Spiriti di ordine ancora più alto poiché, affinché le atmosfere che uno Spirito del Luogo si realizzino in forme e cose esteriori, esse devono essere supportate dall'azione di forze provenienti da Spiriti della Saggezza, del Movimento e della Forma con i loro esseri coadiuvanti.

La cosa è ben più visibile se per esempio si osservano le qualità, più sottili, che si avvertono al passaggio quando si valica il confine politico tra Italia e Svizzera, entrando in quest'ultima, nel Canton Ticino, a Chiasso. Qui i caratteri naturali non cambiano né in grande né in piccolo: c'è una continuità tra la natura della regione comasca con quella ticinese. Eppure il passaggio è ciononostante fortemente avvertibile, attraverso la diversità delle opere dell'uomo: come sono fatte (e curate) le case, le strade, i borghi; la segnaletica, le recinzioni, i colori degli oggetti, la pubblicità dei cartelloni; persino il diametro dei corrimano metallici e delle ringhiere è diverso. Naturalmente anche qui si può ricorrere a ogni sorta di motivazioni storiche, culturali, sociali, economiche per spiegare tutto ciò: ma anche qui che cosa adombra della propria qualità ispiratrice le idee e i concetti, le scelte e le sensibilità che spingono gli

uomini a fare e dipingere le cancellate in modi così diversi?

L'atmosfera complessiva che spira da una regione abitata rispetto a quella di un'altra è la presenza dello Spirito di Popolo di quella Nazione. Lo Spirito di Popolo si esprime e vive, come indica Rudolf Steiner, ad almeno quattro livelli: attraverso la geografia del luogo naturale che abita, il temperamento delle persone che lo compongono, la loro lingua e infine il modo di pensare. Tutte queste qualità, variamente articolate e combinate, vanno a caratterizzare non solo l'atmosfera di quei luoghi, ma anche i valori materiali e culturali che le definiscono. La sovrapposizione e la fusione reciproca qualitativa di questi valori apportati dallo Spirito di Popolo, che è appunto un Arcangelo, con quelli dell'orizzonte naturale compresente sopra accennato, che è ispirato da Entità spirituali ancora superiori, porta a quella configurazione complessiva che noi chiamiamo Paesaggio.

La vita e la presenza, l'azione di grandi individualità umane ha chiaramente dato anch'essa un carattere ai luoghi dove essi hanno vissuto. Per parlare di esempi di elevazione spirituale, mistica, si possono fare i nomi del Buddha, di San Giovanni Evangelista, o di San Francesco, di Santa Ildegarda o di San Tommaso, i quali anche storicamente sono stati in grado di trasformare l'atmosfera e persino certe qualità fisiche del luogo dove hanno operato. Ma su un altro versante, anche dove l'azione della grande individualità non è stata prevalentemente rivolta a un orientamento mistico o spirituale, a un lavoro di pensiero, bensì sul piano più volitivo e di fattività concreta, possiamo guardare a quelle personalità che hanno creato l'atmosfera prevalente dei luoghi in cui hanno lavorato. Pensiamo per esempio al Palladio per Vicenza, con palazzi e residenze, ma anche per tutto il

paesaggio veneto, con le sue ville, esempio imitato innumerevoli volte anche fuori Italia; ad Antoni Gaudì, il grande architetto catalano, che ha improntato della sua azione l'intera città di Barcellona; ad Alvar Aalto che ha fatto la medesima cosa con la città di Helsinki, ma anche con tutta la cultura finlandese moderna, attraverso costruzioni e le opere di design. E gli esempi potrebbero ampliarsi a dimensioni anche maggiori, quando si considerino per esempio, in epoche precedenti a quella moderna, in cui è l'individuo ad agire responsabilmente in prima persona, ossia in epoche in cui emergeva piuttosto il lavoro corale di un gruppo di uomini, legato da affinità e da una preparazione ed intenti comuni. Possiamo citare, a titolo di esempio, il caso dei Maestri Comacini, quella comunità di costruttori dell'epoca romanica che, si può dire, ha se non inventato lo stile romanico, lo ha però portato e diffuso in tutta Italia e fin in Europa: l'azione dei costruttori di Como ha contrassegnato gran parte dei centri abitati dell'Italia settentrionale e molti anche del sud e del nord. Si può dire che il paesaggio dell'epoca che Le Corbusier stesso ha richiamato con la sua definizione poetica di "quando le cattedrali erano bianche" (anche se in realtà bianche non erano), il paesaggio dell'Anno Mille, ha ricevuto dall'arte comacina un carattere ed un'atmosfera indelebili.

Tornando al nostro tempo, è necessario rinnovare queste capacità che i maestri del passato avevano e che sono andate perdute, naturalmente non ritornando a quelle condizioni di coscienza, di vita e di lavoro, ma creandone di nuove. E, appunto, accanto a una nuova conoscenza, una via scientifica spirituale goetheanistica, come quella che anima sia l'agricoltura biodinamica che si applica al lavoro con gli esseri naturali, sia l'architettura organica vivente che si applica ai manufatti artificiali

edilizi, i quali vanno anch'essi a costruire il paesaggio. Accanto alla dimensione artistica che sviluppa il processo della fantasia esatta di cui abbiamo parlato, sulla base di un sentire purificato soggettivo-oggettivo, attivo soprattutto nel farsi dell'opera (architettonica, plastica, pittorica, ecc.), è necessario pure un impulso nuovo nell'ambito del comportamento degli uomini sul piano sociale, su quello economico, su quello etico.

Il convegno sul Paesaggio "Da Genius Loci a Oasi della nuova Umanità".

Qui si tocca quell'ambito che è stato richiamato anche in alcuni momenti del convegno svoltosi tra la fine di giugno e i primi di luglio 2017 ad Arcisate (VA), organizzato dallo studio professionale di architettura organica vivente Forma e Flusso di Milano e dall'associazione Ars Lineandi di Trento, dedicato appunto al tema del paesaggio. Nel titolo questa indicazione era chiaramente contenuta: "Da Genius Loci a Oasi della nuova Umanità". Il richiamo va non solo all'antica condizione di coscienza del passato, il Genius Loci, appunto, ma soprattutto alla nuova dimensione che tale coscienza deve sviluppare. L'oasi di una nuova umanità è l'immagine del contenuto e del titolo di un romanzo del 1954 di Albert Steffen, il poeta e pittore antroposofo svizzero successore di Rudolf Steiner alla presidenza della Società Antroposofica Universale, in cui vengono raccontate le vicende di una comunità di uomini che danno vita ad una iniziativa basata sull'antroposofia e su attività pratiche ad essa collegate. A questo centro, che rispecchia nell'immaginazione poetica iniziative realmente esistenti all'epoca (e anche oggi), situato in campagna su un terreno agricolo ameno, condotto secondo l'agricoltura biodinamica, dove

opera una scuola basata sulla pedagogia steineriana, che accoglie anche bambini "bisognosi di cure dell'anima" (la locuzione di Rudolf Steiner che sostituisce più veridicamente le formule in auge oggi, come "disabili", "diversamente abili", "portatori di handicap", ecc.) curandoli con le modalità della pedagogia terapeutica antroposofica, dove si esercitano le varie arti in chiave goetheanistica e organica vivente; a questo centro dunque, approda una coppia, reduce dai drammi della guerra e dalla tragica perdita del piccolo figlio. Essi vengono accolti dal dr. Brugger, l'illuminato direttore del centro e inseriti nella comunità scolastica in vari ruoli. Il modo con cui Steffen illustra come i due nuovi arrivati vengono accompagnati nel percorso di inserimento e conoscenza della realtà descritta, è talvolta affascinante ed avvincente, illuminante: l'incontro con il contadino che conduce le coltivazioni e gli allevamenti, la conoscenza con il piccolo figlio di Brugger, che è un bambino con i problemi di crescita organica e di equilibrio animico di cui parlavamo sopra, le riflessioni che il direttore svolge con i due genitori del bambino morto a proposito della vita dopo la morte e il rapporto con i defunti. Ritroviamo qui molti spunti delle indicazioni antroposofiche di Rudolf Steiner, ma anche numerose osservazioni che Albert Steffen ha potuto compiere di persona nella sua ricerca artistica ed antroposofica.

Ma un punto topico del romanzo, che tra l'altro ha a che fare molto da vicino con il tema del paesaggio e dell'architettura, è la decisione da parte delle autorità pubbliche di costruire un edificio carcerario proprio su una porzione del terreno della comunità. Il dr. Brugger acconsente all'esproprio del terreno per scopi pubblici, ma chiede in compenso che il progetto venga steso secondo le qualità dell'architettura organica vivente. L'accordo è fatto, viene stilato il progetto e si iniziano gli scavi:

l'iniziativa è di straordinaria importanza, perché si vuole costruire un'architettura nuova in forme organiche viventi per uno scopo non solo insolito (non una residenza, una scuola, un teatro), ma di grande valenza sociale, il quale con le sue forme contribuisca a offrire concretamente forze ed impulsi reali per il riscatto e il risanamento animico e spirituale di uomini che hanno compiuto azioni delittuose, appesantendo così in modo drammatico il loro karma e danneggiando gli altri. Il destino vuole però diversamente: gli scavi inciampano subito nei resti sepolti di un piccolo cadavere di un infante; e vengono subito bloccati. Inizia un travaglio che non è solo lo sfumare di una straordinaria iniziativa edilizia (e non per il frequente e ormai banale ritrovamento di qualche reperto archeologico più o meno interessante), ma che è incentrato sulla ricerca dell'identità del piccolo defunto e dei suoi genitori. Si sviluppa qui un dramma angoscioso che ruota attorno a sospetti, calunnie, delazioni, accuse, che colpiscono alla fine una componente della scuola, una inserviente domestica addetta alle pulizie, la quale nelle circostanze tragiche della sua condizione di ragazza madre abbandonata dal marito, e in tempo di guerra, non fu in grado di assistere e curare il piccolo neonato che le morì per malattia tra le braccia. Trauma, paura e disperazione l'hanno indotta a seppellire di nascosto il piccolo nel bosco. Quando questa terribile verità si disvela, non solo la collaboratrice viene accusata del misfatto, ma lo stesso dr. Brugger è attaccato perché, al corrente della cosa al momento dell'assunzione, aveva comunque accolto la donna nella comunità tacendo per di più il segreto. Si pone qui un contrasto tra chi del collegio vuole allontanare la donna per preservare l'atmosfera di pace e di serenità della scuola, senza temere di ricacciarla in una situazione di isolamento e indigenza, e chi invece, animato da intenti di carità fraterna

e di comprensione del destino altrui e di assunzione di responsabilità, vuole continuare a collaborare con la peccatrice. Riecheggiano qui motivi che, alla lontana, in contesti e condizioni diverse, rimandano alla vicenda di Margherita nel Faust goethiano e danno avvio a una riflessione che si approfondisce nei motivi cristici del nostro possibile comportamento e della visione del mondo, oggi intriso di fatti tragici e terribili. La vicenda ha fondamentalmente una intonazione che rivela uno sfondo spirituale cristiano di tipo manicheo, ossia di quella corrente misteriosofica, il Manicheismo, per altro calunniata e passata alla storia in modo distorto, fondata da Mani, un grande iniziato cristiano dell'area persiana, la cui missione era la trasformazione del male in bene. Ma la cornice entro cui si consuma il dramma è anche quello di un'iniziativa edilizia di tipo organico vivente, che viene coinvolta in un evento di destino e viene per questo vanificata. Questo spunto è stato assunto come uno dei temi di riflessione del convegno, che naturalmente ha seguito altri sviluppi, descritti in altra parte del presente volume di *Dynameis*. Ma qui, in questa ricostruzione dei suoi lavori e delle sue motivazioni giova ricordare anche la conclusione del convegno stesso, con un accenno a un altro passo del romanzo di Albert Steffen, che riporta il sogno di una figura che il poeta chiama a contribuire alla formazione della costruzione del romanzo: questi è un Architetto, il quale nell'ultimo sogno mattutino prima di svegliarsi, vede sé stesso in immagine entrare nell'edificio del Duomo che egli ha appena terminato di costruire, accompagnato dal Sacerdote che gli ha commissionato l'opera. Giunti al suo interno, l'Architetto si accorge con spavento che un blocco di pietra della volta sotto cui stanno si sta staccando, minacciando di precipitare su di loro. L'Architetto vuole subito salire sui ponteggi

per andare a controllare di persona che cosa è successo, ma il Sacerdote gli fa osservare che ci sono altre lacune nella volta, aperte per la mancanza di blocchi di pietra, che lasciavano quindi trasparire il cielo attraverso le aperture. E queste aperture sembrano stelle che brillano nella volta celeste sopra di loro. La mirabile visione tranquillizza l'Architetto, che comunque vuole salire per andare a sincerarsi direttamente come ha potuto accadere ciò. Nel momento però in cui mette il piede sul primo gradino della scala a pioli che conduce sull'impalcatura, si sveglia dal sogno: nel letto, si accorge di essere stato colpito nel sonno da un colpo apoplettico al cuore. Questo brevissimo racconto all'interno del romanzo, come un cammeo, è caratteristico della inventiva di Albert Steffen e del suo modo di richiamare delle immagini che creano un'atmosfera particolare attorno al centro del quadro poetico. Il racconto dell'Architetto è all'interno del capitolo "Libro dei Morti", che concorre a comporre il romanzo: è una riflessione, come le altre che lo accompagnano, sull'esperienza della Soglia. L'Architettura è un'arte della soglia, dal momento che, nei suoi primordi storico evolutivi come arte funebre, ha da sempre avuto tra i suoi principali compiti quello di accompagnare con le sue forme le sue linee, l'anima dei defunti a lasciare il corpo per avviarsi nel mondo spirituale. Essa è quindi l'arte che si colloca al confine tra due mondi, quello fisico materiale, delle cui sostanze essa è costituita, e quello spirituale, dalle cui immagini sono tratte le sue forme. L'Architetto è l'interprete di questo dialogo di confine, di soglia tra i due mondi, i due paesaggi. I blocchi di pietra della volta e le stelle che tralucono da essa ne sono i due rappresentanti. Molte ispirazioni si possono trarre da questo piccolo gioiello poetico di Albert Steffen: il ruolo dell'architettura,

appunto, come arte materiale-spirituale, il compito dell'architetto come interprete di questa missione, il suo rapporto con il Committente (la società, l'altro), con la propria opera (il Duomo), con la tecnica edilizia (la pietra) e infine con sé stesso e la propria biografia fisica e spirituale (il sogno, il colpo apoplettico).

Questo cammeo si è voluto portarlo a sigillo finale del convegno sul Paesaggio, e qui lo si ripropone in chiusura di questo scritto introduttivo al quaderno *Dynameis* dedicato al paesaggio e al convegno,

poiché ha attinenza con molti motivi che sono stati trattati in merito. Vogliamo qui citarne solo un paio che possano essere spunto per ulteriori riflessioni sul tema Paesaggio e Oasi della nuova Umanità oggi.

Si è visto che il Paesaggio, alla luce della scienza dello spirito ha una dimensione soprafisica, non riducibile a meccanismi funzionali o a processi naturali: è un'entità spirituale sopraterrena che va avvicinata con adeguato atteggiamento conoscitivo e morale. Tale incontro è a tutta prima

oltre la soglia tra mondo terreno e mondo spirituale e richiede un innalzarsi a quello stato di coscienza elevato che un tempo le religioni con le loro cerimonie e i loro luoghi di culto (il Duomo) possedevano. Oggi è l'individuo a dover elevarsi all'interno del proprio "duomo" umano verso la dimensione in cui poter incontrare e dialogare con il Paesaggio.

Questa dimensione sopraterrena è però abitata sia da esseri spirituali che da anime di uomini non incarnati, da defunti. Un tempo i luoghi di inumazione delle

FIGURA 14. Beppe Assenza, Baum und Sonne.

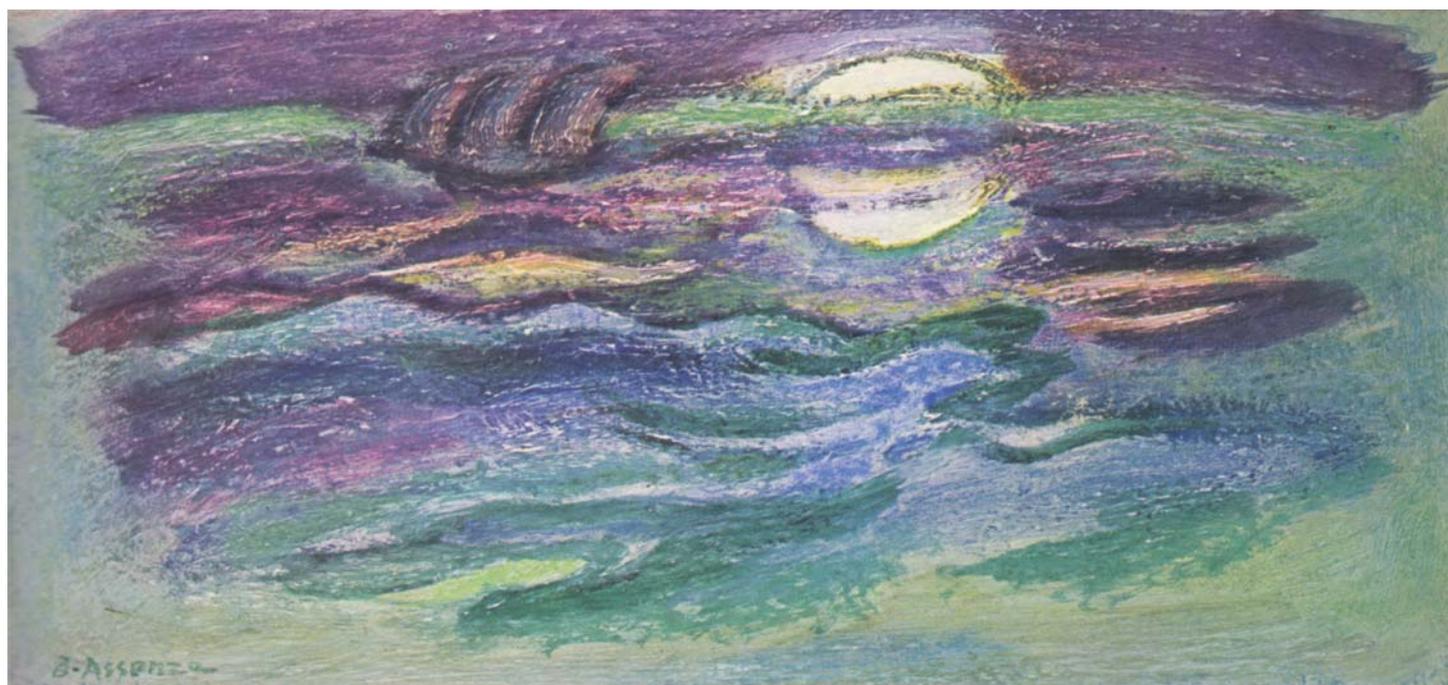


salme dei defunti, di culto dell'evento del trapasso (le cappelle, i mausolei, i cenotafi, i cimiteri) facevano parte fondamentale del paesaggio terreno, alla pari delle altre strutture del lavoro e dell'abitare, anzi in certe culture i luoghi per i morti erano quasi più importanti dei luoghi per i vivi: pensiamo all'Egitto, agli Etruschi. Inoltre si sapeva che il cadavere dell'uomo evoluto, nobilitato, del santo del saggio dell'iniziato, era portatore di forze spirituali in grado di fecondare persino la terra in cui veniva inumato o dove venivano poste le sue ceneri: in generale tutta l'atmosfera dei luoghi (da qui anche il culto sacro delle reliquie). Non è il caso naturalmente che oggi si ritorni a quelle usanze e si punteggino le nostre campagne di cimiteri, ma la consapevolezza che i defunti lavorano anch'essi come le Gerarchie spirituali e gli Esseri elementari alla costruzione del paesaggio con le loro forze spirituali, è una qualità della coscienza moderna che andrebbe rinnovata.

L'accesso al mondo spirituale e alle sue forze ed esseri è possibile oltre che con il passaggio della soglia fisica, con il trapasso al post-mortem, anche con forze che l'uomo deve sviluppare ancora in vita. La conoscenza scientifica spirituale è una di queste vie e viene sollecitata dalla visione antroposofica del mondo. Connessa a questa c'è la via artistica di tipo goetheanistico (organica vivente) che ne è una variante in cui, compenetrata con quella conoscitiva, si sviluppa quella di un sentire purificato, appunto un'esperienza artistica sublimata in chiave spirituale. La costruzione di questa via è possibile raffigurarla come l'edificazione di un tempio interiore con scale, volte e pinnacoli, dove le pietre non sono materiali, ma diventando spirituali, trasparenti, lascino il posto al rifulgere della luce soprasensibile delle stelle celesti dell'immaginazione spirituale. In modo naturale però, in questa esistenza anche i momenti in cui l'uomo si apre

al soprasensibile possono essere quelli quando la fisicità cede il posto allo spirituale: nel sonno, nel sogno. E nella malattia. Rudolf Steiner ci invita spesso (e con lui anche Albert Steffen nelle sue opere poetiche) a cogliere le esperienze che si fanno nel sogno come spunti ispirativi che provengono dal mondo soprasensibile, e quelle del sonno come anticipazioni di quelle del periodo dopo la morte. La malattia come allentamento dell'anima dalla compagine corporea ne è una variante umana ed evolutiva terrena. Una società che voglia riconquistare una sensibilità matura e responsabile nei confronti del Paesaggio, per potervi operare concretamente in modo risanatore e rivivificatore, dovrebbe prima ristrutturarsi in forme sociali, in comunità, dove i singoli lavorino a sviluppare quei gradini di consapevolezza, conoscenza e moralità sopra accennati, in modo da poter fondare su queste basi nuove Oasi di nuova Umanità, a favore del nuovo Paesaggio.

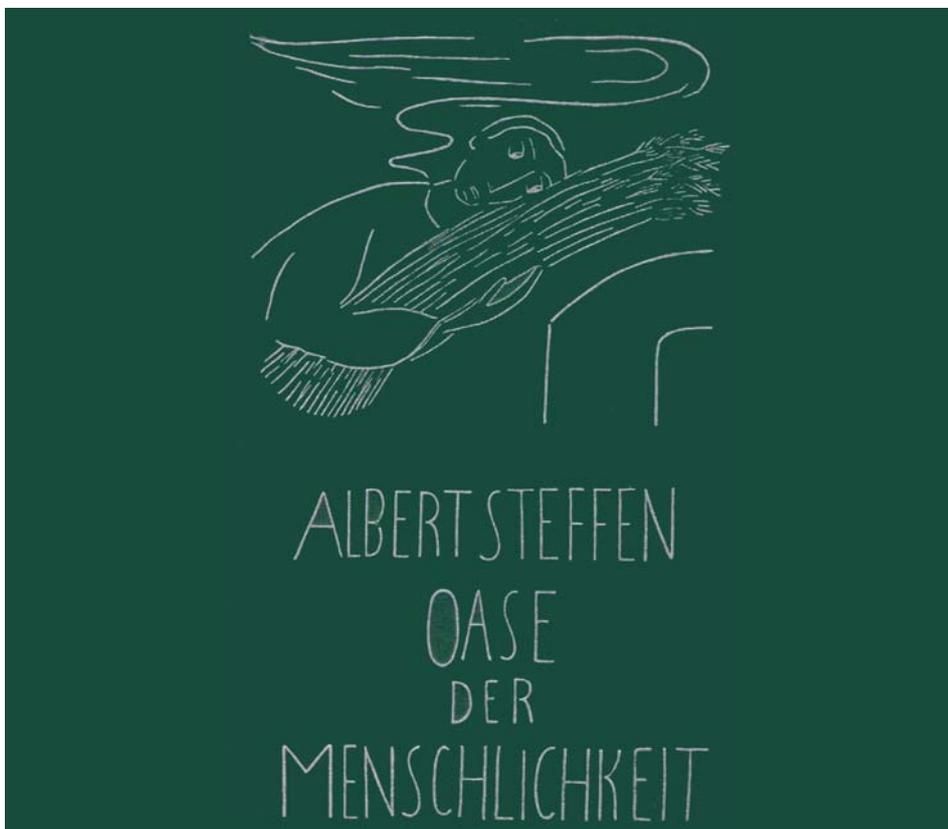
FIGURA 15. Beppe Assenza, Undine.



Da "Il libro dei Morti", in "OASI DELL'UMANITÀ"

Albert Steffen

Traduzione di Stefano Andi



Copertina "Oasi del Menschlichkeit".

Albert Steffen.

Albert Steffen (1884-1963) è stato un poeta, pittore, drammaturgo, saggista e romanziere. Si unì alla Società Teosofica in Germania nel 1910 e alla Società Antroposofica nel 1912 e ne divenne il presidente dopo la morte del suo fondatore, Rudolf Steiner, nel 1925. Steffen è stato redattore capo del giornale della società, Das Goetheanum, dal 1921 al 1963.

“Un architetto, in un sogno mattutino, si vide stare davanti al Duomo che egli, come ultima sua opera, aveva edificato. Come entrò attraverso il portale, comparve al suo fianco una figura sacerdotale. Entrambi guardarono in su verso la volta a crociera. Qui l'architetto scorse con spavento un blocco della muratura, attorno al quale la malta si era sgretolata, cosicché ad ogni istante poteva precipitare e, poiché pendeva sulle loro teste, poteva schiacciarli. Egli voleva subito salire sul ponteggio, che non era stato ancora allontanato, per rimediare al danno. Il sacerdote cercò di togliergli la paura facendogli notare che il soffitto era già di per sé trasparente e la cupola prendeva luce verso l'alto, provenendo questa

proprio dalla lacuna che era apparsa, la quale del resto non era l'unica, come presto si mostrò. Le pietre allentatesi si rivelarono ora come stelle che occhieggiavano giù dal Cielo.

“Vedo”, esclamò l'architetto, “che non c'è pericolo. Comunque devo sapere che cosa è successo”.

Egli pose il piede, per salire, sul primo gradino della scala.

Quello fu l'istante in cui voleva alzarsi dal letto per andare al lavoro, ma fu colto da un colpo al cuore”.

Bas Pedroli



Premessa: il valore del paesaggio

Quando faccio un giro in bicicletta mi può capitare di passare sulla diga di Durgerdam. Sulla parte sinistra di questa diga di terra, nel tempo, sono state costruite le tipiche case dei pescatori. Mentre sulla parte destra, al suo piede, si estendono i prati umidi del bordo lago, che un tempo era mare. In inverno questo paesaggio è abitato dalle oche migratrici che di notte vi stazionano. Queste case, a soli 5 Km da Amsterdam, non sono più abitate dai pescatori perché, per il fenomeno della rendita di posizione, sarebbero troppo care per loro: vicinanza con la città, vista su un paesaggio vivente e il vai e vieni in lontananza delle navi di passaggio sul lago. Ma chi paga per questo paesaggio di alto valore non sono i proprietari delle case sulla diga, anche se hanno già sborsato alte somme per il loro acquisto.

Gli effetti di una transizione fondamentale

Un bel paesaggio tradizionale sembra essere diventato un privilegio riservato alle classi economicamente più agiate.

I paesaggi tradizionali rappresentano un valore del patrimonio di un territorio che meglio si spiega con dinamiche legate alla stratificazione di uso del suolo, piuttosto che con faccende politiche o leggi scientifiche. Gran parte del valore di questo patrimonio oggi non dipende dall'uso attuale del suolo, ma piuttosto dalla presenza di sovvenzioni con denaro pubblico.

Gli interventi pubblici, volenti o nolenti, portano inevitabilmente a cambiamenti graduali o bruschi di un paesaggio agrario. Spesso gli effetti di queste transizioni vanno nella direzione del degrado o addirittura della scomparsa della precedente struttura del terreno, delle vie, dei fabbricati, dei corsi d'acqua. E questo fenomeno può arrivare a toccare anche il vivere di un paesaggio: le organizzazioni sociali, i racconti, le tradizioni.

È comune dire: se la gente vuole prendersi veramente cura del paesaggio, allora deve essere pronta anche a pagare. In altre parole, se un patrimonio viene utilizzato da chi lo abita, allora è costui che dovrebbe prendersi la responsabilità della sua cura. Solo che in realtà non funziona così. Per esempio i turisti che visitano ed usufruiscono di un bel paesaggio,

Bas Pedroli.

Professore associato (pianificazione del paesaggio) all'Università di Wageningen (NL). Direttore della Rete Europea di Università per la Convenzione Europea del Paesaggio UNISCAPE e presidente della Accademia Europea per la Cultura del Paesaggio Petrarca: www.petrarca.it

pagano le agenzie internazionali che li fanno arrivare lì, e non contribuiscono direttamente agli agricoltori che con il loro vivere e lavorare in quel paesaggio sono coloro che realmente lo mantengono.

Che cosa accade nel paesaggio agrario?

I trend attuali sono orientati verso un uso del suolo caratterizzato da "land sparing", una polarizzazione: da una parte aree orientate ad una produzione il più possibile efficiente, dall'altra aree multifunzionali periurbane di piccola scala.

L'azienda agricola familiare tradizionale sta scomparendo prima nei paesi nord-occidentali, ma senza dubbio fra poco anche nei paesi mediterranei e nell'Europa dell'est.

L'abbandono delle terre, l'impoverimento della biodiversità, la degradazione degli ecosistemi e dei paesaggi, il declino della vitalità rurale, costituiscono le grandi minacce per il patrimonio paesaggistico e l'identità culturale locale. Anche se una politica paesaggistica europea da parte della UE non esiste, tutti i cittadini esprimono il desiderio di un paesaggio piacevole, multifunzionale e riconoscibile! E invece lo sviluppo economico globale, in modo quasi autonomo, continua ad agire in una direzione che fa perdere le connessioni fra le produzioni locali tipiche ed il loro consumo. Il risultato è "We don't get what we want!", il risultato è diverso da quello che vorremmo.

Come procedere?

La Convenzione Europea del Paesaggio istituita dal Consiglio di Europa (che si focalizza sui diritti dell'uomo, da non confondere con la UE, che invece si interessa degli aspetti economici) considera che il paesaggio è "... una determinata parte di territorio, così come è percepita dalle popolazioni ...". Gli stati membri hanno concordato di dare alla



cittadinanza il diritto di essere coinvolta nelle decisioni che riguardano il paesaggio. Dagli studi su questo argomento però emerge che il paesaggio non unisce ma divide (Bruno Latour, 2012: *Enquêtes sur les modes d'existence*): una gestione di interesse conflittuali è nel cuore della pianificazione del paesaggio. Segue che la gestione del paesaggio può essere basata solo su orientamenti e non su vincoli. Il potere dell'individuo nasce dai diritti e responsabilità personali (Wilhelm Schmidt, 2008: *Ökologische Lebenskunst*). La nozione di legge comune (common law) è fondamentale per il paesaggio, all'opposto della legge parlamentare (Roger Scruton, 2012: *Green Philosophy*). Invece di imporre un ordine dall'alto, la legge comune nasce dall'ordine cresciuto nella cittadinanza.

Coscienza richiede osservazione

Tutto quanto detto finora presuppone che le persone siano coinvolte nella pianificazione del loro paesaggio, basandosi su una percezione priva di giudizio personale sui pregi e sui difetti. Si può sviluppare una tale percezione del paesaggio solo tramite una osservazione che la persona fa direttamente. E raggiungere questa percezione, nei nostri tempi in cui viviamo tutto veloce e vediamo le cose di sfuggita, dove ci muoviamo a destra e sinistra e dove i risultati li vogliamo ottenere rapidamente, ebbene non è cosa facile.

Un amico Altai (una popolazione Asiatica del sud-Siberia) spiegava: "Nella nostra cultura sciamanica non abbiamo dogmi, però abbiamo un paio di linee guida libere per il comportamento personale:

1. Fai solo cose che hanno senso
2. Fai le cose nel tempo giusto
3. Abbi misura, non prendere della natura più di ciò di cui hai bisogno."

Possiamo accorgerci che queste direttive nella nostra società odierna sono percepite



come cose che non contano. Anzi come cose che vanno quasi screditate, perché la persona comune farebbe troppa fatica a valutare se le proprie azioni hanno senso, quando sia davvero il tempo giusto per agire e se ciò che prende dalla natura soddisfi e non superi veramente le sue necessità.

Nel paesaggio la percezione inizia con l'osservazione libera da pregiudizi, utilizzando tutti i sensi, incluso il senso della vita, del movimento e dell'equilibrio del nostro corpo nell'ambiente fisico.

Possono aiutare molto esercizi di osservazione, anche in gruppi, per percepire quali sono i tratti essenziali del paesaggio da riconoscere, sia del paesaggio fisico che dell'atmosfera o *GENIUS LOCI* (Jochen Bockemühl, 2011: *Il mondo vive dentro di me?* Traduzione di Stefano Pederiva).

L'importante è scambiarsi le osservazioni, ripeterle in altre condizioni di tempo, e di prendere onestamente coscienza se le percezioni sono oggettive, nonostante siano possibili solo attraverso l'osservazione personale. Solo così si può sviluppare una certa coscienza nelle azioni di cura, manutenzione, gestione, disegno e pianificazione del paesaggio.

Conclusione

L'argomento centrale non è la mancanza della capacità delle persone (abitanti, consumatori, turisti, gestori) di apprezzare il paesaggio europeo ed i valori del patrimonio storico, ma piuttosto una mancanza di coscienza.

Questo tipo di coscienza è richiesta per la comprensione dell'intera catena degli effetti dati dall'uso del territorio, incluso il trasporto, il consumo di energia, l'inquinamento, l'erosione, la disgregazione delle comunità locali, ecc. La questione fondamentale è: Chi gestisce il paesaggio? Come possiamo influenzare questi decisori



ad investire in una valorizzazione del paesaggio agricolo più equa e sostenibile? Come possiamo eliminare i limiti gestionali propri di un mercato economico che per sua natura non può essere capace di valorizzare il patrimonio del paesaggio? L'obiettivo sono nuovi "commons" cioè oasi di nuova umanità basate su diritti di uso

invece che su diritti di proprietà. Ecco con chiarezza qual è la sfida per la comunità professionale e accademica, in stretta collaborazione con le organizzazioni di cittadinanza e i gestori del territorio.

Ringrazio di cuore Stefano Peracino per la redazione molto capace del manoscritto

L'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO DI RUDOLF STEINER A DORNACH E IL SUO SIGNIFICATO ODIERNO

Marianne Schubert

Conferenza di Marianne Schubert al convegno: da "Genius Loci" a "Oasi della nuova Umanità".

30 giugno - 1 e 2 luglio 2017,
Arcisate (VA)

Traduzione di Stefano Andi

In rapporto all'arte dei giardini e della paesaggistica, Ola Aukrust rimanda all'artista Josef Beuys, che coniò l'espressione "Ogni uomo è un artista" e mostra che anche piantare degli alberi, come Beuys cominciò a fare alla mostra Documenta del 1982 a Kassel, è un atto artistico.

Rudolf Steiner in rapporto al suo nuovo impulso architettonico, formula la frase: "Quello che si sperimenta qua nell'anima, facendo scorrere lo sguardo sulle opere artistiche, solo questo produce in realtà l'opera d'arte". Con questo egli infatti include noi osservatori nel processo artistico dell'opera d'arte.

Christine Gruwez ha introdotto nella sua Storia del Giardino meravigliose descrizioni che noi possiamo ritrovare nell'impulso di progettazione di Rudolf Steiner: ella ha citato il concetto chiave di Culto (e ha menzionato a latere, che cultura e culto devono unirsi come compito del nostro tempo); il concetto chiave è relazione, relazione vivente, la quale è maggiore rispetto a tutti i singoli elementi. Questa relazione crea pace e spinge innanzi le religioni ...

Ella si rallegra del concetto "riappacificazione".

Rudolf Steiner delle sue forme architettoniche dice che "esse porteranno tra gli uomini pace e armonia".

Il giardino come Paradiso in cui nulla va perduto, è ora e qui.

Guardiamo qui al Paradiso attorno a questo Edificio del Goetheanum: Rudolf Steiner qui fu anche artista dei giardini.

Il Primo Goetheanum di Dornach

Nel 1915 vennero fatti dei progetti, quindi durante la fase di costruzione del Primo Goetheanum, riguardanti il terreno a sud-ovest con il percorso principale di accesso al Bau. Nella progettazione dell'andamento topografico attraverso un



FIGURA 1. Rudolf Steiner - Primo Goetheanum, Vista nord - ovest. Dornach, Svizzera.

modellamento del terreno, mediante le vie con panche e cancelletti d'ingresso ai giardini fino all'indicazione delle singole piante attorno a determinati edifici, Rudolf Steiner ha lasciato sulla collina di Dornach il segno della sua mano. In ogni caso egli fece tutto ciò con molta cautela e molto rispetto di fronte a quanto gli mostrava il Genius Loci. Le due vallette, a nord lungo il ruscello Schwinnebach, a sud lungo la strada di accesso veicolare all'Edificio, e anche il pianoro sul quale ora si trova il Bau, erano già preesistenti. Rudolf Steiner rinforzò

FIGURA 2. Rudolf Steiner - Primo Goetheanum, Vista da ovest. Dornach, Svizzera.



Marianne Schubert.

Architetto in Germania, specializzata in architettura del paesaggio, è responsabile della Sezione di arti figurative del Goetheanum (Dornach - Svizzera).

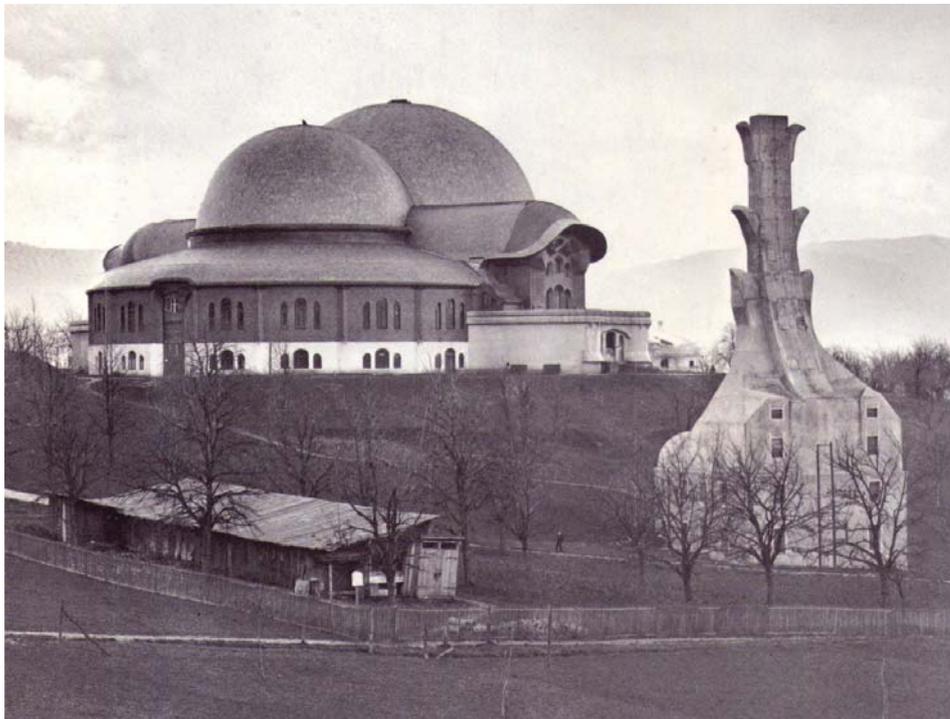


FIGURA 3. Rudolf Steiner - Primo Goetheanum, Progetto paesaggistico. Dornach, Svizzera.

con terrapieni e rabbocchi di terreno quello che aveva già trovato. Perfino con la piantumazione si inserì nel paesaggio del frutteto del Giura Svizzero. Alcune sue indicazioni ancora oggi percepibili sono: le melecotogne attorno alla Glashaus (qui furono molate le vetrate colorate per il Primo Goetheanum), gli arbusti di nocciolo attorno alla Heizhaus, gli alberi di noce sulla corona della scarpata meridionale attorno al Bau, siepi di ligustro in diversi luoghi come delimitazione dei sentieri.

Negli anni '50 ci fu poi un nuovo impulso nei confronti della vegetazione con Max Karl Schwarz, un architetto paesaggista del nord della Germania. Lo testimoniano gli alberi esotici presenti qui sul terreno, come cedri, faggi rossi, liriodendri e ancora altri.

Un interiore impulso che colse a nuovo nella progettazione il pensiero del

Genius Loci, arrivò poi all'inizio degli anni '80 con Jochen Bockemuehl, il quale coniò il concetto di "comunità botanica orientata" in un'epoca in cui non c'era ancora nessuna moda di piantare consociazioni naturali nei giardini e non si potevano comprare aiuole selvatiche. Allora egli si procurò dal paesaggio naturale circostante aiuole autoctone, le introdusse nei parcheggi, insieme ad aiuole coltivate: sorsero quindi nuove consociazioni vegetali, per le quali dovettero essere formati a nuovo anche i giardinieri per la cura di tali aiuole.

Rudolf Steiner fondò un nuovo stile architettonico, lo stile organico vivente. Tutto ciò che venne progettato qui, dall'edificio principale fino al paletto da giardino, segue un pensiero architettonico fondante, un motivo archetipico costruttivo, che noi conosciamo come la Pianta Primordiale

di Goethe. E questo motivo costruttivo, il principio formativo della doppia cupola, è riscontrabile qui in tutti i progetti sebbene spesso anche in forma nascosta (oppure, detto altrimenti, la compenetrazione di due cerchi che si intersecano in differenti modalità, separandosi oppure inglobandosi: la Centrale termica-Haizhaus, il Laboratorio del Vetro-Glashaus, l'impianto della Felsli). Nell'edificio principale del Primo Goetheanum questo duplice spazio è in pianta un grande cerchio per la platea degli spettatori e un cerchio piccolo per il palcoscenico: nel luogo del podio dell'oratore si compenetrano reciprocamente i due cerchi. Questo motivo fondamentale si trasforma in ogni progetto a seconda del luogo e della funzione (così come nella pianta per esempio la foglia del germoglio appare molto diversa dalla foglia vegetativa che si espande nello spazio, oppure dai sepali del calice o dai petali della corolla florale). E nel corso dello sviluppo architettonico dopo l'incendio del Primo Goetheanum l'edificio "circolare" diventa l'edificio "squadrato" del Secondo Goetheanum. Alcuni edifici secondari successivi mostrano già questo sviluppo, come un'anticipazione anche nell'utilizzo del nuovo materiale, il cemento.

FIGURA 4. Rudolf Steiner - Progetti di arredo esterno, Panchine della Rondelle. Dornach, Svizzera.





FIGURA 5. Rudolf Steiner - Progetti di arredo esterno, Panchine alla Rondelle, Dornach, Svizzera.

"... poiché le forme non sono progettate a piacere, per una sorta di egoismo, bensì seguono un principio di norma che ha a che fare con l'essere umano".

Rudolf Steiner intende darci, con questa modalità della progettazione attraverso le forme della metamorfosi, l'occasione di sperimentare anche in noi, nell'osservazione soprattutto di che cosa accade tra le singole forme, una trasformazione verso il vivente. Come "osservatori dell'arte" noi siamo inseriti nel processo dinamico.

Prima che noi ci si rivolga concretamente alla via d'accesso principale verso

l'Edificio, riportiamo ancora un pensiero che anche Benno Otter ha illustrato già in una sua trattazione e che completa il punto di vista della metamorfosi.

Rudolf Steiner parla qui di una Colonia Dornachiana, che dovrebbe essere sperimentata come un organismo con le sue parti.

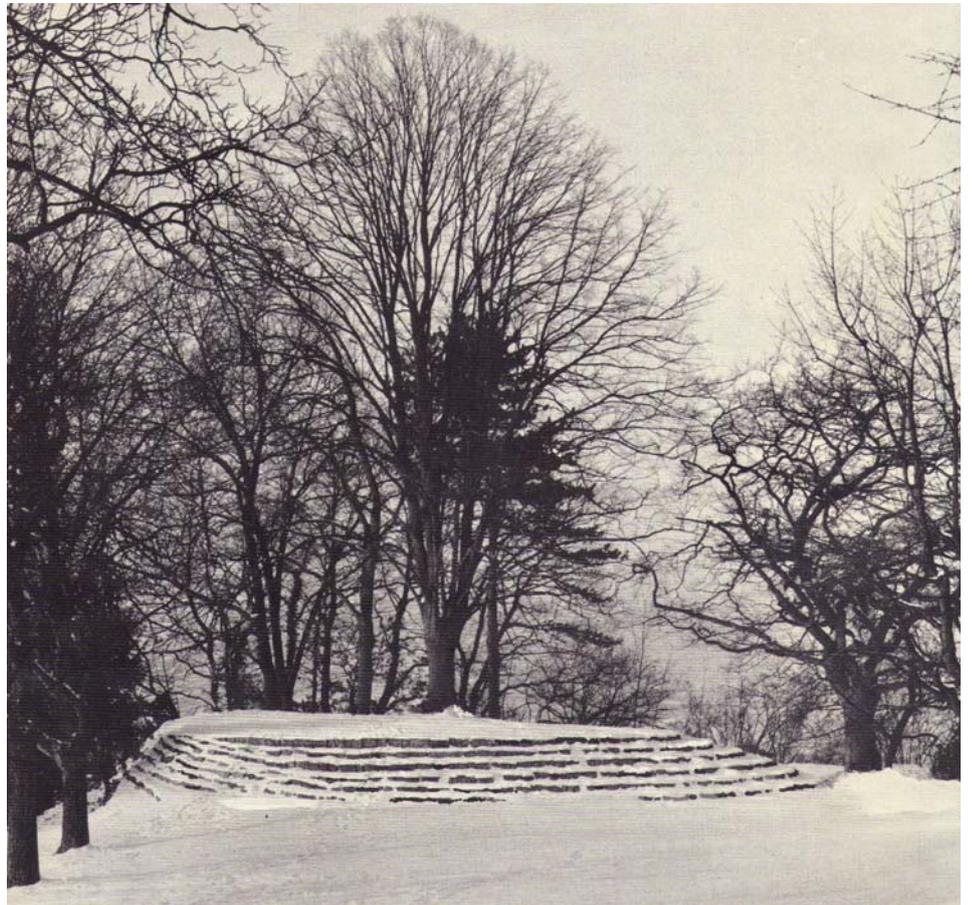
Come è da intendersi il pensiero di un organismo?

"Che cosa fa un organismo? Le singole parti si subordinano all'organo intero, esse servono all'intero nel loro specifico luogo con le loro specifiche funzioni".

Ecco un esempio dell'organismo umano: "... qui i singoli organi dell'uomo vivono

FIGURA 7. Rudolf Steiner - Progetto di arredo esterno, La Felsli in inverno. Dornach, Svizzera.

FIGURA 6. Rudolf Steiner - Progetto di arredo esterno, Paracarro. Dornach, Svizzera.



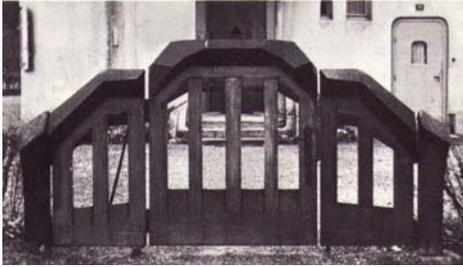


FIGURA 8. Rudolf Steiner - Progetto di arredo esterno, Cannello. Dornach, Svizzera.

all'interno dell'intera organizzazione dell'essere umano in modo disinteressato (altruistico)... e la nostra costituzione quotidiana ci mantiene eretti nel mondo, quando con organi altruistici possiamo andare in giro per il mondo, quando essi sono membri al servizio dell'intero organismo. Solo quando l'uomo sente dolore in un organo, sa che possiede uno stomaco, un cuore ... La malattia significa che un organo è diventato egoistico, conduce una propria vita all'interno del nostro organismo". Questo descrive Rudolf Steiner nella sua notevole conferenza dell' 1 giugno 1914 a Basilea appena prima dello scoppio della prima guerra mondiale.

Il percorso ha un inizio nella valletta, provenendo dalla vita cittadina si sale il monte verso l'alto, durante il percorso si viene condotti sempre a situazioni di soglia, sempre più ci sono delle svolte, diverse direzioni di vista, diversi incontri con esseri. Il paesaggio conduce

FIGURA 9. Rudolf Steiner - Progetto di arredo esterno, Cancellotto. Dornach, Svizzera.

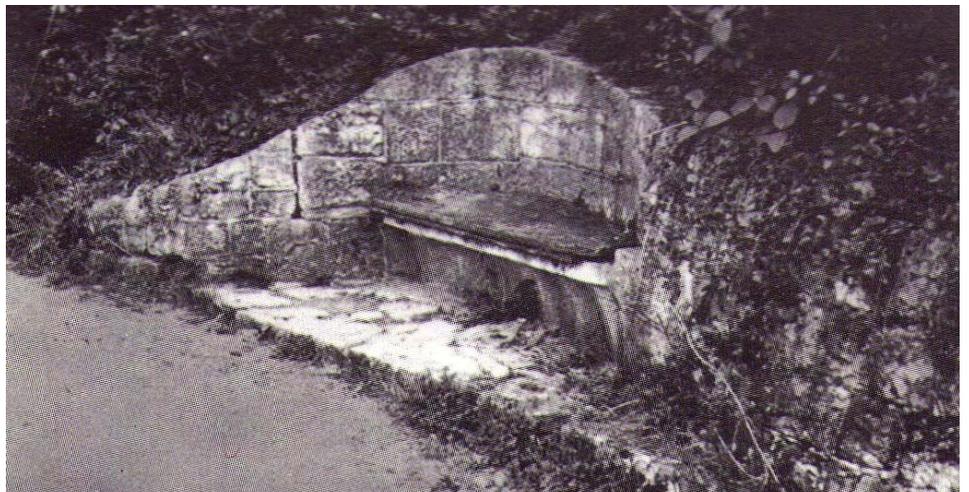


FIGURA 10. Rudolf Steiner - Progetto di arredo esterno, Drachenschwanz. Dornach, Svizzera.

avvicinandosi all'Edificio il quale è inserito in quello, sullo sfondo del quale io vengo condotto a me stesso, l'atmosfera diviene sempre più interiorizzata. E lo scopo del percorso ci viene incontro dal futuro, poiché nel Primo Goetheanum avrebbe dovuto ergersi ad Est la Statua del Gruppo, il Rappresentante dell'Umanità. "... quando deve sorgere Arte, non accade come con una qualsiasi arte...

che il sensibile viene sollevato fino a che si possa conferirgli lo splendore dello spirituale, bensì lo Spirituale viene ricondotto giù nel Materiale. Questo è innanzitutto l'essenziale, che per esempio nell'architettura del complesso dell'Edificio dornachiano si dovrebbe perseguire."

FIGURA 11. Rudolf Steiner - Progetto di arredo esterno. Dornach, Svizzera.



L'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO DI RUDOLF STEINER A DORNACH E IL SUO SIGNIFICATO ODIERNO

Appunti e riflessioni di un partecipante

Stefano Andi

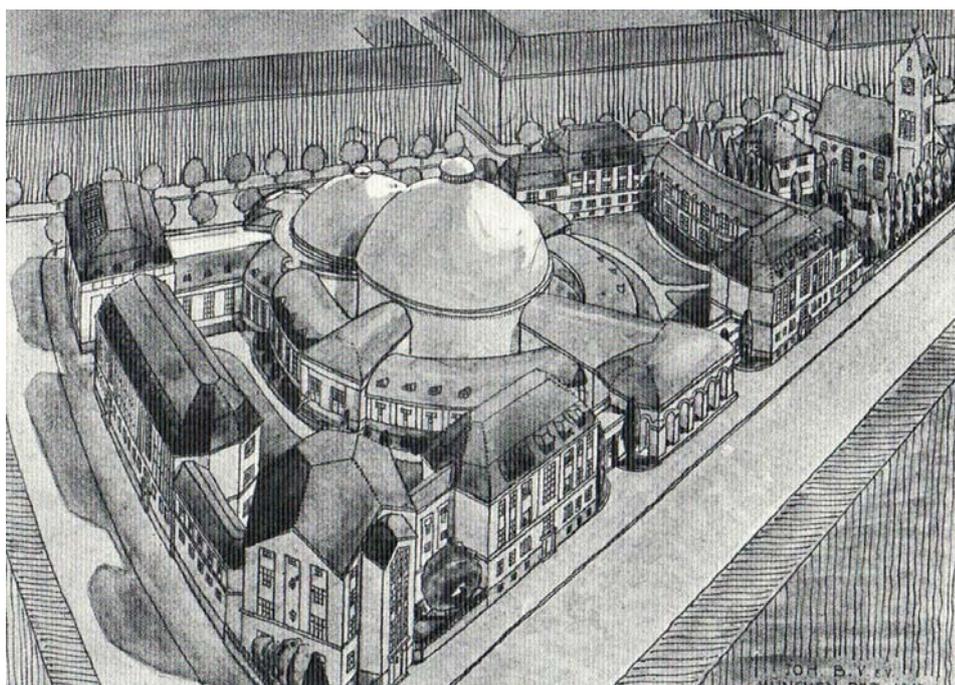
Il progetto per Monaco di Baviera

L'intenzione originaria di Rudolf Steiner era di edificare il centro teosofico-antroposofico, in cui curare i contenuti della scienza dello spirito antroposofica e da cui irraggiare l'impulso dell'Antroposofia nel mondo, nella città di Monaco di Baviera, che allora era uno dei tre centri principali della vita culturale e artistica europea (gli altri erano Parigi e Berlino). Infatti in quegli anni, dal 1907 al 1914, dal Congresso di Monaco cioè, che aveva inaugurato l'impulso artistico-esoterico steineriano, fino allo scoppio della prima guerra mondiale che avrebbe affossato molteplici fermenti, erano nati i più importanti movimenti artistici dell'epoca: il Deutscher Werkbund (fondato da Hermann Muthesius nel 1907) il Blaue Reiter (Cavaliere Azzurro) degli Espressionisti tedeschi (Kandiskji, Klee, Marc, Macke, ecc. nel 1911) e altri. A

Monaco per esempio erano attivi in quegli anni Rainer Maria Rilke, Stefan George, Alexej Jawlenski, Franz Wedekind, Alfred Kubin, Thomas Mann, Ricarda Huch, Max Reger.

Attorno a Monaco (e a Parigi) confluivano anche altre correnti occultistiche del tempo, che volevano sviluppare con altri mezzi e altre mire, una conoscenza spirituale più o meno autentica: la Massoneria nelle sue varie articolazioni, il Martinismo, la magia (nera) di Papus, e di altri simili personaggi, e infine anche la Teosofia di H.P. Blawatskij e Annie Besant. Il progetto dell'edificio centrale, il cosiddetto Johannesbau, che doveva essere il fuoco del centro antroposofico di Monaco, impostato da Rudolf Steiner sull'idea chiave della nuova architettura, ossia il principio della metamorfosi delle forme, applicato a un organismo architettonico caratterizzato da uno spazio di

FIGURA 1. Rudolf Steiner - Johannesbau, Prospettiva d'insieme. Monaco 1912.



Stefano Andi.

Architetto libero professionista e coordinatore del Gruppo di Architettura Organica Vivente in Italia all'interno del Forum Internazionale Uomo e Architettura con sede ad Amsterdam.

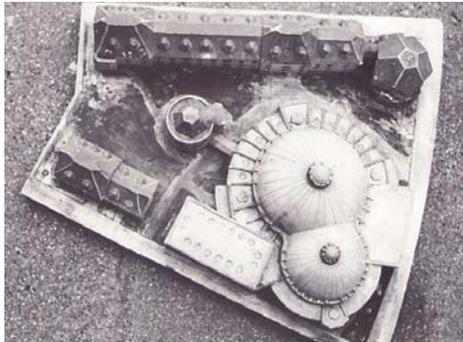


FIGURA 2. Rudolf Steiner - Johannesbau, Modellino. Monaco 1913.

due cupole di diversa dimensione compenetratesi reciprocamente, e poi steso nei suoi dettagli costruttivi da alcuni suoi collaboratori dell'epoca (Alexander Strakosch, poi gli architetti Marzt&Schmidt a cui subentrarono infine Carl Schmid-Curtius ed Ernst Aisenpreis), prevedeva l'edificazione di un intero isolato cittadino. Attorno allo Johannesbau era pensata una corona di diversi altri edifici prospicienti le strade perimetrali, in cui alloggiare tra gli altri: un Therapeutikum (con sale per la terapia con i colori), spazi amministrativi, per le varie attività delle sezioni della Società Antroposofica, infine

FIGURA 3. Rudolf Steiner - Johannesbau, Planimetria. Monaco 1913.

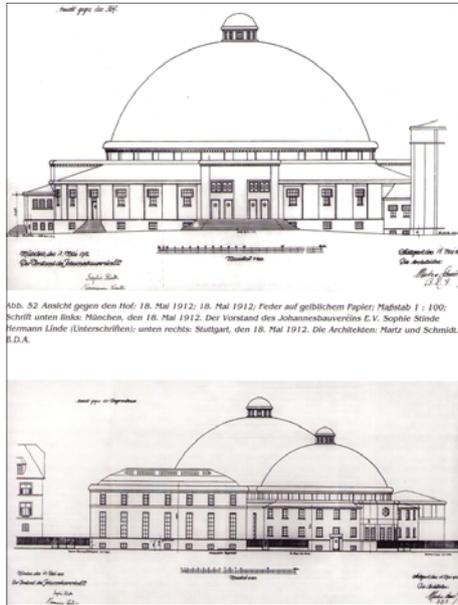
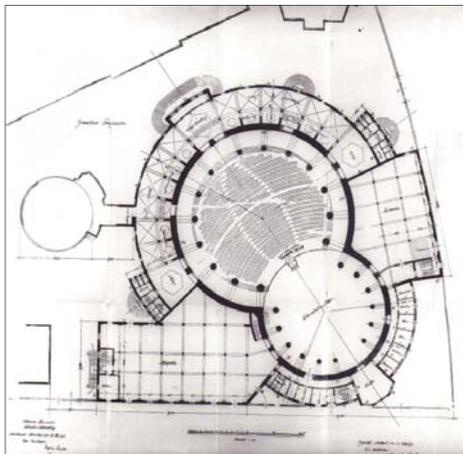


FIGURA 4. Rudolf Steiner - Johannesbau, Viste. Monaco 1913.

anche residenze da affittare. Un grande intervento, quindi, che da tanti punti di vista avrebbe segnato un cambiamento e un rinnovamento della città, della vita culturale, non solo locale, ma anche mitteleuropea, e perfino europea. Tale progetto però venne ostacolato da più parti: la comunità degli artisti accademici dell'epoca e soprattutto la Curia cattolica, poiché a fianco del lotto di terreno da edificare si trovava una chiesa in stile neoromanico (Chiesa San Salvatore - San Marco nel quartiere di Schwabing) e il parroco temeva la vicinanza del nuovo centro spirituale e culturale previsto. Così si mobilitarono tutte le forze contrarie, gli accademici dell' establishment artistico del tempo, le congreghe cattoliche, persino il progettista della chiesa (prof. Theodor Fischer), che indussero la commissione edilizia della città a bocciare il progetto.

Il Primo Goetheanum di Dornach

Quando fu chiaro che a Monaco non si sarebbe potuto costruire, Rudolf Steiner prese in considerazione altre possibili opportunità e infatti un facoltoso signore che seguiva il Movimento Antroposofico, il dr. Grossheintz e famiglia di Basilea, di professione dentista, offrì in dono alla causa un grande appezzamento di terreno a Dornach, sulle colline che cingono a sud la città elvetica, sul versante verso la catena montuosa del Giura Franco-svizzero.

Dopo aver fatto alcuni sopralluoghi sul terreno, nella primavera del 1913 Rudolf Steiner decise che quello era il luogo adatto per la fondazione del nuovo centro dei Misteri moderni e di una Università di Scienza dello Spirito. Il luogo non solo era noto per essere stato teatro di una importante battaglia nel 1499, in cui i Cantoni confederati svizzeri, sconfiggendo l'armata imperiale degli Asburgo, posero le premesse per la nascita della Confederazione Elvetica, ma soprattutto perché, posto a fianco della località dell'Eremitage ad Arlesheim, si collocava geograficamente nel solco di una corrente misteriosofica cristiana collegata con i Misteri di Ibernica, le loro propaggini versò sud, in Alsazia (Odilienberg) e lungo il Reno, fiume fatale per la spiritualità della Mitteleuropa; come anche luogo in connessione con aspetti della corrente del Graal (vedi l'episodio di Sigune e Schonatulander, del racconto di Parsifal, che dovette essersi svolto in quei paraggi). L'obiettivo di Rudolf Steiner nell'immaginare un insediamento edilizio sulla collina di Dornach era quello di realizzare un complesso di edifici con al centro il Bau, così come già pensato per Monaco, naturalmente

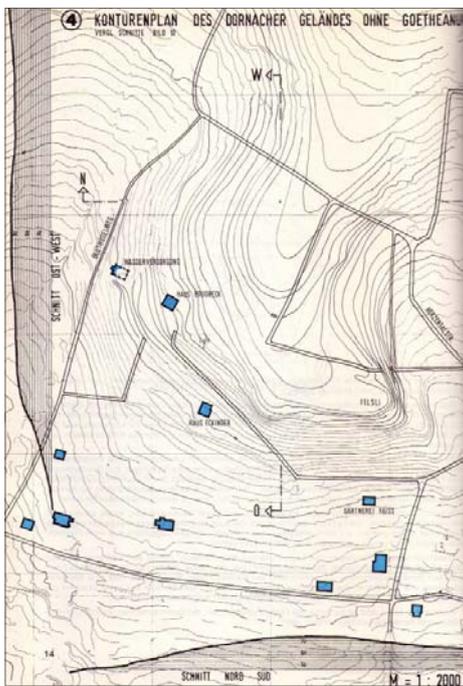


FIGURA 5. Rudolf Steiner - Planimetria terreno collina di Dornach, Preesistenza. Dornach, Svizzera.



FIGURA 6. Rudolf Steiner - Planimetria terreno collina di Dornach, Progetto ufficiale 1913. Dornach, Svizzera.

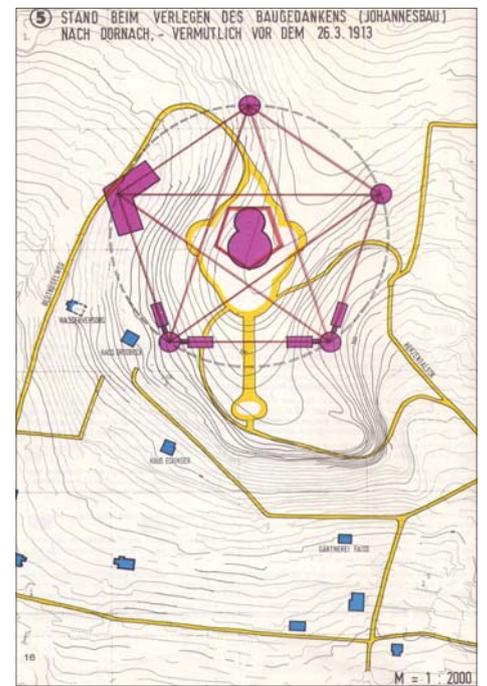


FIGURA 7. Rudolf Steiner - Planimetria terreno collina di Dornach, Progetto prima del 26.3.1913. Dornach, Svizzera.

però adattato alla totalmente diversa situazione geografica e ambientale. Se però il motivo volumetrico spaziale dello Johannesbau era sempre quello, le due cupole interpenetrantesi, l'insieme degli altri edifici secondari subì un radicale cambiamento. A Monaco questi si allineavano attorno al Bau a formare una ghirlanda, una cortina edilizia quasi continua, che si attestava lungo il perimetro del lotto dell'isolato cittadino, mentre a Dornach vediamo apparire un'ideazione completamente diversa: anziché un adattamento morfologico-funzionale di quello schema al luogo, un'impostazione ideale geometrica. Infatti ci sono almeno due stesure del progetto dell'insediamento di Dornach, non di Rudolf Steiner stesso ma di altri collaboratori (firmate da Alexander Strakosch), che diverse fra loro per la collocazione dei vari edifici sul terreno e per la forma geometrica base della

loro disposizione (una volta un cerchio, l'altra un pentagono), hanno però in comune un'origine teoretico-simbolica che non tiene conto del carattere del luogo naturale, ma privilegia il significato esoterico spirituale. La prima versione, risalente a prima della primavera del 1913, ha al centro, come detto, la sagoma a doppia cupola dello Johannesbau, circondato da un complesso di 5 gruppi di edifici (il più importante dimensionalmente dei quali, quello a nord, doveva ospitare i magazzini del teatro), collocati agli angoli di un grande pentagono. La seconda versione, datata 26 marzo 1913, prevedeva sempre il Bau al centro in una collocazione leggermente arretrata verso monte, completato dai volumi del grande basamento a terrazza, ma contornato poi da un organismo edilizio costituito da un grande anello circolare, di cui esso è il centro geometrico, che fa

capo a due torri terminali contrapposte. L'anello è collegato poi all'Edificio centrale da altri tre corpi rettilinei che formano come una croce che si incrocia appunto su quello. Più distanti, separati da questo complesso, si vedono sulla planimetria in scala 1:2000 alcuni altri fabbricati, variamente situati sul terreno in pendenza, alcuni con un certo rapporto con l'orografia a ovest, altri invece decisamente allineati in modo astratto sul pendio a est. Entrambe le varianti di progetto denunciano chiaramente e in vario modo una concezione idealistica e simbolica dell'insediamento che non tiene conto minimamente della morfologia del terreno, che è assai movimentato, né della presenza eventuale di vegetazione. Anche l'accento di una rete di strade e vie d'accesso, soprattutto nel secondo progetto, difficilmente sarebbe stata realizzabile, dato il suo andamento poco

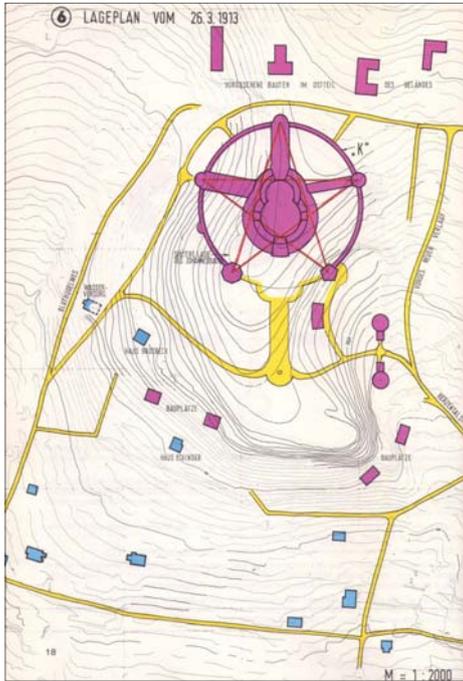


FIGURA 8. Rudolf Steiner - Planimetria terreno collina di Dornach, Progetto del 26.3.1913. Dornach, Svizzera.

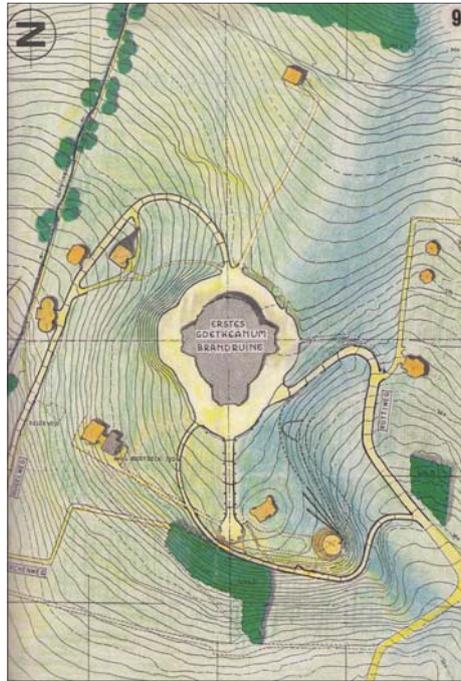


FIGURA 9. Rudolf Steiner - Planimetria terreno collina di Dornach, Edifici di RST. Dornach, Svizzera.

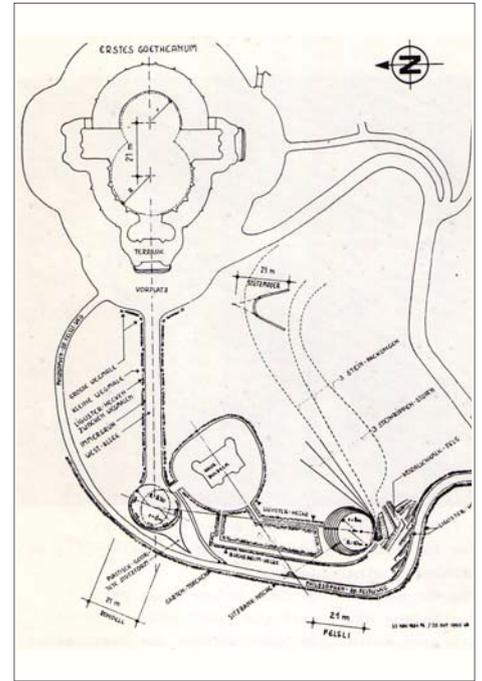


FIGURA 10. Rudolf Steiner - Planimetria, Situazione paesaggistica Goetheanum Duldeck Haus-Fesli. Dornach, Svizzera.

realistico.

La realizzazione della cosiddetta Colonia di Dornach, in verità, fu poi assai diversa da queste prime immagini: l'intervento di Rudolf Steiner in persona nell'ideazione del progetto planivolumetrico, come anche poi nella progettazione e collocazione precisa non solo dell'edificio principale, ma anche di altri secondari fino al numero di 12 (per contare solo quelli situati in connessione diretta con quello), compreso l'esatto tracciamento sul terreno dei singoli edifici, dà un'impronta assai diversa e nuova all'organismo urbanistico-edilizio dell'insieme. L'approccio di Rudolf Steiner al tema della edificazione e della modellazione del paesaggio è particolare e presenta interessanti novità. Ci sono infatti molteplici aspetti che lo caratterizzano.

Intanto la collocazione dello Johannesbau, chiamato poi Goetheanum

a partire dal 1917, scelta su un punto mediano di un promontorio collinare che si protende con un gesto ad ampia arcata sopra il pendio che scende verso il fondo della valle della Birs (il fiume di Dornach che sfocerà poi nel Reno): non sulla punta estrema a valle né in posizione dominante a monte. Per comprendere questa collocazione può essere molto utile, oltre a una valutazione concreta dei caratteri paesaggistici del luogo, leggere anche un passo dell'introduzione che Rudolf Steiner stesso fa di un suo saggio, importante quanto incompiuto, del 1911: "Antroposofia, un frammento dell'anno 1910" (O.O.45). Dopo aver caratterizzato il punto di vista della scienza moderna naturale, nel campo della conoscenza della realtà, nel senso di un'attenzione ai particolari più minuti attraverso l'osservazione e la percezione dei sensi, e ne sceglie come ambito esemplare l'antropologia moderna; e dopo aver fatto

altrettanto con la visione tradizionale, che qualifica come "teosofia", nel senso di rivolgersi alla realtà del mondo per quanto riguarda i suoi substrati spirituali e le grandi sintesi ideali, Rudolf Steiner presenta il carattere dell'antroposofia, come scienza che si colloca in un punto di osservazione mediano tra quei due estremi. E la descrive nel seguente modo: "Se si può paragonare l'antropologia alle osservazioni di un viandante che in pianura va di luogo in luogo, di casa in casa, per farsi un'idea della natura di quel tratto di campagna, se la teosofia è simile al panorama che dello stesso tratto di campagna si ha dalla sommità di un'altura, l'antroposofia deve essere paragonata alla vista che si può avere dal pendio dell'altura, dove il particolare è ancora visibile e tuttavia il molteplice comincia a fondersi nell'intero. In questo senso allora la scelta del luogo di edificazione del Goetheanum è una reale,

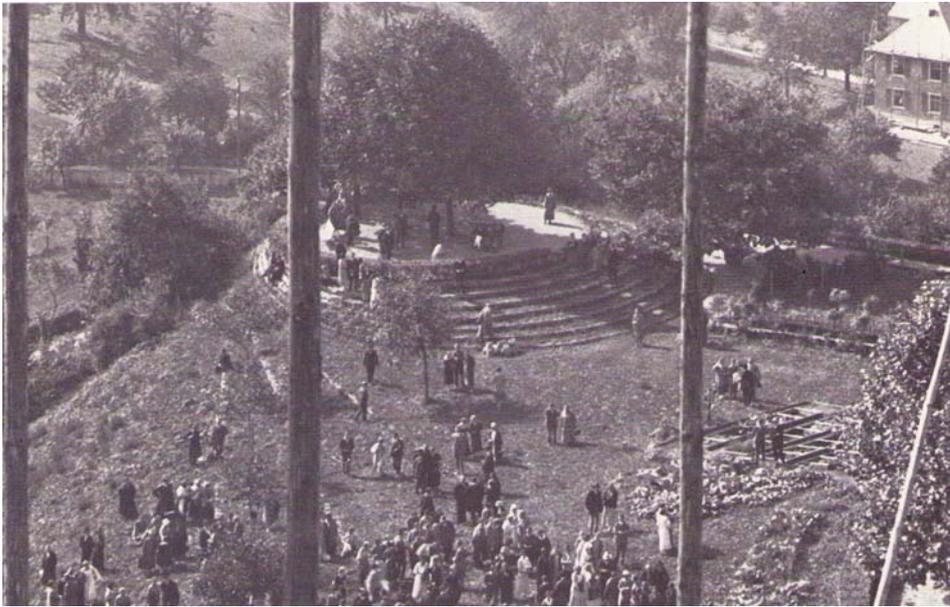


FIGURA 11. Rudolf Steiner - La Felsli vista dal Goetheanum. Dornach, Svizzera.

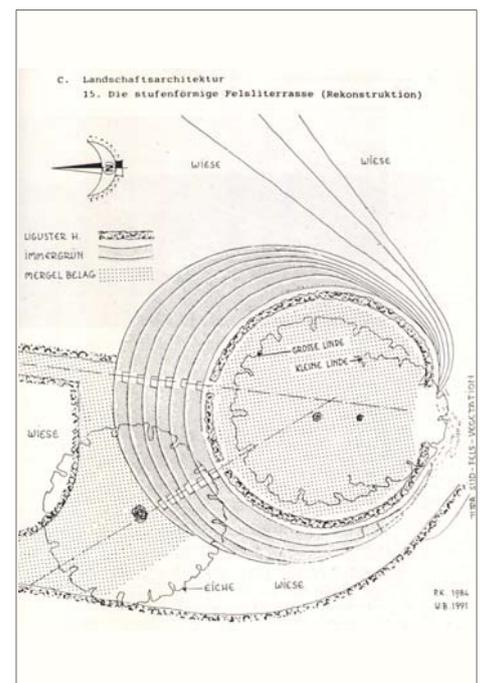
coerente corrispondenza fra un principio ideale e un fatto concreto, pratico. La posizione mediana dell'Edificio cuore dell'Antroposofia, infatti, se ha quindi alle spalle una motivazione di tipo programmatico-conoscitivo ed evolutivo, si accorda poi bene con la situazione concreta del terreno, dove questi prende un andamento moderatamente rilevato e pianeggiante. Lo spazio piano a disposizione però, non è sufficiente a contenere comodamente l'intera sagoma planimetrica dell'edificio, per cui Rudolf Steiner realizza un consistente rimodellamento del terreno con un terrapieno artificialmente aggiunto sul lato nord.

Un secondo elemento da notare è la realizzazione del viale rettilineo di accesso ad ovest del Goetheanum, che parte da una piazzola rotonda, la Rondelle, e termina all'ingresso occidentale, quello principale del Bau. Questa via di avvicinamento all'edificio, che si inserisce nell'insieme di tutta la riorganizzazione viaria della collina, ha

un valore particolare. Esistono tre vie di arrivo al Goetheanum: una è la salita pedonale/carraia che segue il fondo della valletta che separa il promontorio del Bau dall'altro pendio che risale verso sud, dove verrà tracciata la cosiddetta Ruettliweg. Questa via è in parte sinuosa, in parte rettilinea (il tratto inferiore), ha cioè un andamento mistilineo che permette diversi e mutevoli scorci visivi sul Goetheanum e si snoda sul suo versante sud. Una seconda via, opposta a questa, accesso veicolare e di servizio all'edificio, con un tracciato sul lato nord, rettilineo e in costante pendenza, con un'ampia ma funzionale curva a est, approda agli ingressi secondari e tecnici. È un percorso molto diretto ed efficiente per tutte le necessità pratiche di trasporto, comunicazione e fornitura. Da notare che lungo questa arteria sono situati i tre edifici secondari, ad uso tecnologico e pratico progettati da Rudolf Steiner: la Glashaus (il laboratorio del vetro dove vennero fabbricate le vetrate per il Bau), la Verlag Haus (il magazzino

delle edizioni librarie), e la Heiz Haus (la centrale termica di tutto il complesso). La terza via è la cosiddetta Philosophenweg (il sentiero dei filosofi), un percorso solo pedonale che si snoda sui versanti sud-ovest, ovest e nord-ovest del Bau e che porta nei pressi dell'ingresso principale con andamento sinuoso e curvilineo. Alla base essa parte da una posizione da cui si vede l'Edificio stagliarsi sul cielo al culmine della valletta sud, poi piega, aggira la testa del promontorio perdendo di vista la meta, rivolgendosi invece all'ampia e splendida visuale sulla Birstal fino al confine francese e fino a Basilea; segue poi il promontorio risalendolo lentamente con ampia curva a nordovest tornando in vista del Goetheanum, con una prospettiva di tre quarti, appunto da nord-ovest. All'arrivo, al portale dell'Edificio, però si è come invitati non a entrare subito, bensì a girare di nuovo a ovest voltandogli le spalle, percorrendo

FIGURA 12. Rudolf Steiner - Planimetria terreno collina di Dornach, La Felsli. Dornach, Svizzera.



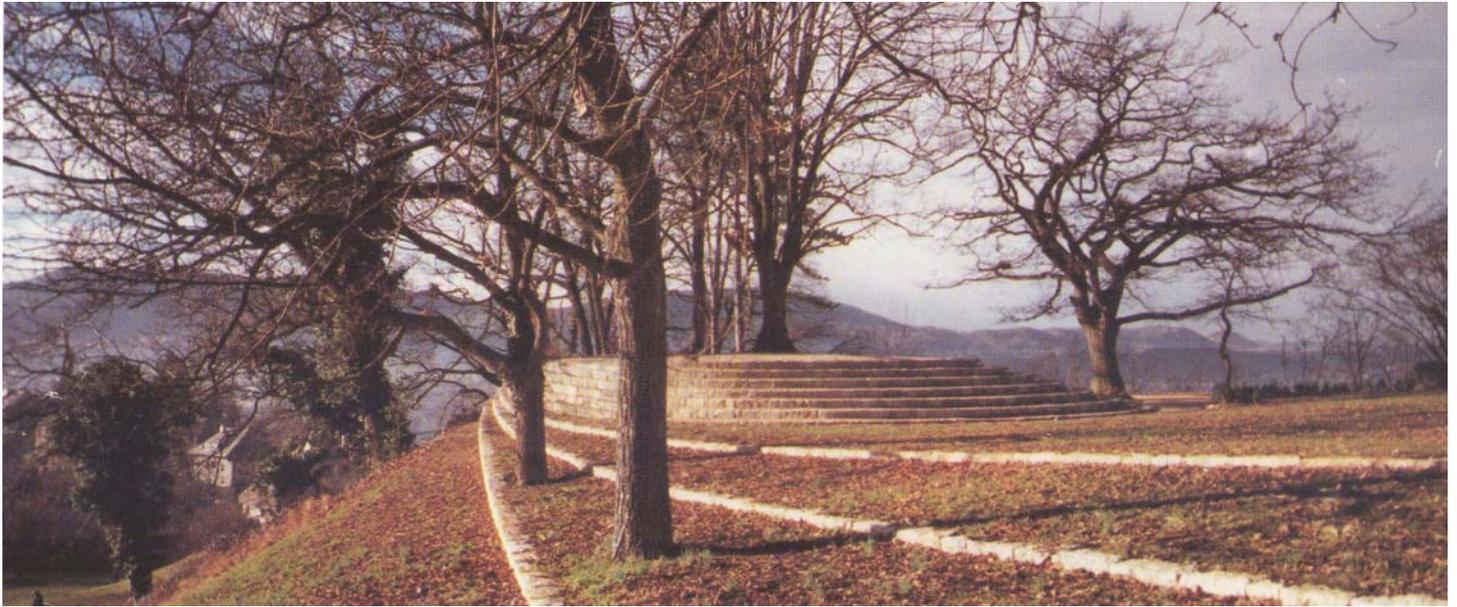


FIGURA 13. Rudolf Steiner - La Felsli oggi. Dornach, Svizzera.

tutto il viale rettilineo fino alla Rondelle e lì girandosi di nuovo, ad osservare la fronte del Goetheanum, a distanza ma frontalmente. Solo successivamente è proficuo indirizzarsi all'ingresso ed entrare. Un percorso meditativo quindi, di riflessione e osservazione, di confronto fra varie visuali e infine di preparazione consapevole all'incontro con il Goetheanum. Non mancano qui le sorprese, perché lungo la via si incontrano una panca in una nicchia artificiale del terreno protetta da un muretto in pietra; un cancelletto sagomato in legno che porta alla vicina Duldeck Haus; infine la Drachenschwanz (la "coda del drago") una strana e misteriosa installazione: alle spalle della Rondelle il raccordo inclinato di questa con la sottostante sopraggiungente Philosophenweg è un lastricato a forma di punta triangolare acuta e dorsale a sviluppo trasversale incurvato. Tre linee di accesso al Goetheanum, quindi, che hanno tre caratteri e utilizzi diversi, in cui però si può notare come il progettista

paesaggista non solo studi con attenzione e creatività il diverso rapporto con l'Edificio, ma conferisca natura complementare ai diversi caratteri: per la strada di uso pratico (funzione voltiva) un tracciato razionale, per quella di pensiero meditativa un tracciato plastico e di scoperta, per quella "normale" un percorso variabile e atto a suscitare diverse sottili emozioni.

Un terzo elemento notevole da menzionare nell'intervento di Rudolf Steiner sul paesaggio di Dornach è costituito dal modellamento della testata del promontorio su cui è costruito il Goetheanum. Già la sua posizione è privilegiata, perché da lì si vede molto bene il Bau da posizione rilevata e diretta, offre altresì una vista straordinaria sulla valle della Birs ed è il prolungamento del giardino della Duldeck Haus, l'edificio abitazione che Rudolf Steiner costruì per il donatore, il dr. Grossheintz. Questo luogo ricevette quindi una conformazione particolare che lo collega anche fisicamente con l'intorno: lo spiazzo

sommatale è circolare, ma è sostenuto e contornato da una cornice di gradini in pietra i quali, da un andamento tondo all'apice, si modificano poi a poco a poco secondo un aumento del diametro del cerchio del loro sviluppo, ma non in senso concentrico, bensì originando tutti da un medesimo punto di tangenza comune. Questi gradini sono 7 e formano quindi una scalea attorno allo spiazzo sommitale; ma altri tre si aggiungono sul lato sud con un andamento completamente diverso, di tipo radiale che, con amplissima curvatura, li porta ad esaurirsi e immergersi nel prato in direzione del Goetheanum, dove anche viene ricavata una sorta di nicchia nel pendio erboso. Ulteriori due linee di modellamento artificiale con sottofondo in pietra e ricopertura di terreno di coltivo sottolineano questo gesto plastico paesaggistico che lega la Felsli, come è chiamata la testata del promontorio roccioso così riconfigurato, con il Goetheanum. La sommità dello spiazzo circolare è inoltre occupata da due tigli,



FIGURA 14. Rudolf Steiner - Primo Goetheanum, Vista aerea del paesaggio. Dornach, Svizzera.

uno grande e uno piccolo, già piantati nel 1908 prima della fondazione della Colonia dornachiana; mentre un terzo grande albero che oggi orna maestosamente insieme agli altri due il luogo, una quercia, venne piantato da Rudolf Steiner alla base della stessa Felsli dalla parte del giardino Duldeck. Questa ultima doveva inoltre essere circondata alla sommità da un giro di siepi di ligustro, come appare da fotografie dell'epoca, che però oggi non esiste più. Altrettanto doveva esserci anche una fila di faggi allineati al primo dei tre raggi in pietra sopra ricordati. Tutto intorno alla Felsli poi sarebbe cresciuta una folta vegetazione, in parte spontanea, in parte piantata, di essenze vegetali a fiore, a cespuglio e arbustiva. Di questo intero ultimo intervento paesaggistico, in particolare, complementare con gli altri ricordati, Rudolf Steiner ebbe a dire che doveva costituire una sorta di risarcimento nei confronti della Natura, dell'ambiente naturale del luogo, che l'edificazione

del fabbricato architettonico con tutti i suoi pesanti elementi di modificazione, del resto necessari (gli scavi, le strade, i terrapieni e infine l'edificio stesso), aveva comportato. L'insieme di questi tre elementi ricordati dell'intervento paesaggistico di Rudolf Steiner (lo spiazzo con terrapieno per il Bau, la viabilità e la Felsli) ha quindi un carattere di deciso rimodellamento del luogo, pur con l'intento di non stravolgerne o cancellarne i caratteri naturali, bensì di valorizzarli e rispettarli, esaltandoli. Ci troviamo qui di fronte a un modo di lavorare concretamente con le forme di natura, che non è né quello di imporle un disegno ideale e preordinato a tavolino, geometrico (come erano i primi due progetti non realizzati), oppure al contrario pseudonaturalistico, come sarebbe stata per esempio una ricostruzione artificiale di caratteri paranaturali, tipo il giardino romantico o all'inglese (con la costruzione di grotte, montagnole o boschetti e similia); né

d'altra parte è un intervento di tipo prettamente utilitaristico e razionalistico, con cancellazione delle naturalità presenti, come si è soliti fare oggi quando si costruiscono grandi manufatti edilizi. Troviamo qui, quindi, anche nell'ambito del progettare con il Paesaggio, uno stile mediano organico, di dialogo con la natura, per nobilitarla, ornarla, completarla attraverso l'intervento dell'uomo. Tutto ciò è nel segno del pensiero di Goethe, che concepiva il lavoro dell'uomo, purché improntato a un sentire e a un senso artistico, come la prosecuzione dell'opera della Natura. Questo modo di porsi nei confronti dell'ambiente naturale, che potremmo chiamare, quindi, goetheanistica, evoluto verso una intenzionalità esoterica-exoterica nel senso ampliato che le ha dato Rudolf Steiner, si mostrerà ancor più successivamente, quando Rudolf Steiner stesso dovette riprogettare il Goetheanum, distrutto dall'incendio del 31 dicembre 1922.

Il Secondo Goetheanum

Paesaggisticamente tra il primo edificio e il secondo non cambiò molto, se non il fatto che la mole di quest'ultimo era assai più grande di quella del primo; ma invece dal punto di vista delle forme il cambiamento fu radicale: da una volumetria articolata ma impostata sulla idea della doppia cupola, come abbiamo visto, a un corpo unico, anche articolato ma di tipo plastico scultoreo: come una massa unica modellata da grandi gesti plasmatori. Una chiave di lettura di questo grande cambiamento ce la dà Rudolf Steiner stesso quando rivela che le forme del Secondo Goetheanum sono nate in lui dall'osservazione del paesaggio collinare e montuoso del luogo, il Giura Franco Svizzero, che sta alle spalle di Dornach. Forme che gli hanno suggerito

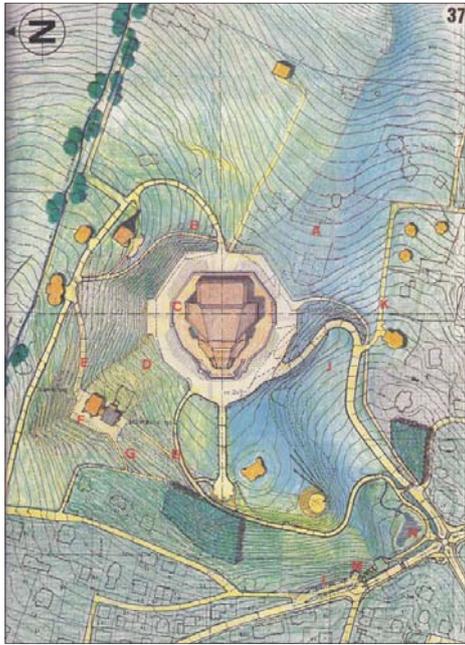


FIGURA 15. Rudolf Steiner - Planimetria della collina di Dornach, Secondo Goetheanum ed edifici minori. Dornach, Svizzera.

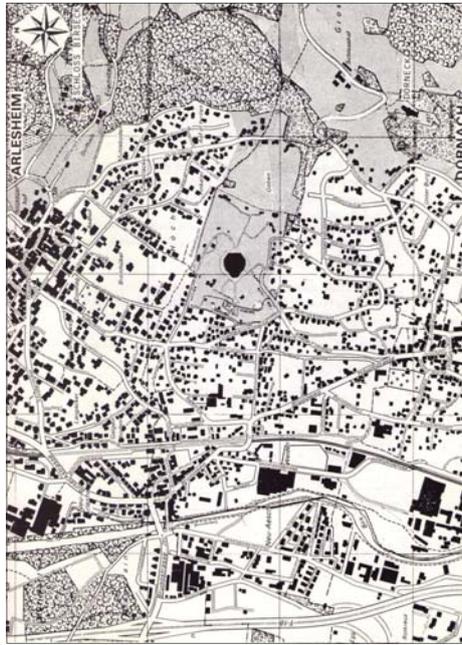


FIGURA 16. Rudolf Steiner - Planimetria della collina di Dornach, Secondo Goetheanum ed edificato attuale 1983. Dornach, Svizzera.

il gesto plastico del Bau: affinità che egli aveva potuto percepire ed assimilare solo dopo anni di soggiorno e consuetudine con il paesaggio naturale e le sue caratteristiche ambientali.

Nel frattempo però erano stati costruiti diversi altri edifici, progettati da Rudolf Steiner, una dozzina, ancora oggi esistenti e visitabili, che andarono a costituire l'ossatura di quella che sarebbe diventata la Colonia Antroposofica di Dornach: attorno al terreno del Goetheanum e degli edifici secondari a lui collegati, sorse infatti un villaggio, a opera di altri architetti e per iniziativa di numerose persone che volevano abitare a stretto contatto con il centro del nuovo Movimento antroposofico e della Società Antroposofica Universale che nel 1923 era stata fondata nel sito del Goetheanum.

Questa Colonia che all'inizio, nel 1913, sarebbe dovuta essere organizzata anche secondo nuovi principi sociali e proprietari e criteri urbanistico architettonici, ma che non poté essere concretamente indirizzata come auspicato, si attuò in modo spontaneo e individuale, così come ancora oggi è possibile vedere, con un carattere stilistico e architettonico paesaggistico del tutto particolare e caratteristico.

RELAZIONE FRA ARCHITETTURA E PAESAGGIO. ESERCIZI DI PERCEZIONE E DISEGNO

a cura di
Marianne Schubert

Appunti e riflessioni di un partecipante al seminario/ laboratorio di progettazione di paesaggio a cura di Marianne Schubert al convegno: da "Genius Loci" a "Oasi della nuova Umanità".

**30 giugno - 1 e 2 luglio 2017,
Arcisate (VA)**

Lo scopo del laboratorio di progettazione paesaggistica condotto dall'arch. Marianne Schubert era di offrire all'interno del convegno "Da Genius Loci a Oasi della nuova umanità" l'occasione di sperimentare un percorso creativo di carattere diverso rispetto a quelli correnti.

Quando non si opera spinti da esigenze immediate e generalmente di tipo funzionale, con il risultato di innalzare fabbricati di vario uso e dimensione in un modo casuale o al massimo di pura efficienza utilitaria (e il paesaggio all'intorno è spesso semplicemente il risultato in negativo, senza propria qualità, dell'aggregato degli spazi lasciati liberi dagli edifici), nel caso invece in cui si voglia procedere con metodo ed intelligenza (e ce ne siano tempo e mezzi), la disciplina moderna corrente applica in genere un metodo che pone alla base un'idea progettuale iniziale da cui ci si muove poi per sviluppare le varie fasi dell'ideazione.

Naturalmente l'idea di base iniziale può avere vario carattere (uno schema funzionale, un concetto organizzativo dettato da scopi utilitari prefissati,

oppure, assai spesso, idee simboliche e formali che si deducono dalla concettualizzazione per esempio di elementi storici preesistenti, oppure estetici correnti, oppure grafici, o anche ideologici); ma il metodo prevede invariabilmente la applicazione sul piano concreto di un concetto astratto, il calare nella pratica contingente un modello ideale, dallo scarso o nullo rapporto con quella situazione reale locale. Si tratta quindi in questo caso di un'azione improntata a una visione idealistica dell'attività umana; come il caso opposto, quello dell'intervento diretto da intenti puramente materiali e pratici, è di tipo empiristico e utilitaristico. Se volessimo applicare qui le categorie filosofiche denominate da Rudolf Steiner nel suo testo fondamentale "Filosofia della Libertà", si potrebbe qualificare la prima concezione come propria dell'idealismo trascendentale, la seconda come quella del realismo primitivo.

Nel suo celebre e fondamentale saggio "Goethe, padre di una nuova estetica" del 1888, Rudolf Steiner mette altresì in guardia nei confronti di due

FIGURA 1. Il gruppo di lavoro.





FIGURA 2. L'arch. Marianne Schubert parla con i partecipanti durante il seminario.

atteggiamenti, riguardo la comprensione dell'Arte, ma anche l'agire artistico, che sono tra loro opposti e che bolla come i "peccati originali" dell'estetica. Uno è quello di concepire l'arte come la concretizzazione in forme sensibili di un'idea, che ha la sua origine e sede nel mondo trascendente: questa è l'interpretazione idealistica, in cui l'opera d'arte sarebbe la copia sensibile di una entità soprasensibile. L'altro è invece l'interpretazione dell'opera d'arte come concretizzazione di puri fattori materiali (la tecnica, la materia, i mezzi a disposizione, ecc.), ossia appunto l'approccio empiristico. Non è difficile riconoscere qui l'ambito di pensieri da cui originano i due opposti criteri progettuali sopra accennati.

Il nuovo e diverso metodo che Rudolf Steiner indica e definisce come di tipo goetheanistico, è invece un procedere sì da elementi concreti e reali, dati dai fattori in gioco, ma lavorando sulla materia e i materiali in modo da conferire loro un'immagine ideale soprasensibile. In questo modo la natura materiale delle cose viene condotta a una superiore Natura che le sublima e le nobilita. Questa impostazione è fruttuosa anche nella progettazione architettonica e persino nell'operare in un contesto paesaggistico. Il processo e il gesto

progettuale di questa terza possibilità sono molto diversi da quelli che caratterizzano gli altri due orientamenti citati prima.

Il laboratorio di progettazione paesaggistica all'interno del convegno di Arcisate voleva avere questo terzo carattere. Un'impostazione basata su tre fasi successive di approfondimento: una prima che è consistita nell'osservare oggettivamente le caratteristiche del luogo, sia nelle sue qualità naturalistiche che artificiali. Si andava da un'osservazione geografico morfologica del paesaggio collinare, in particolare il passaggio dall'orografia mossa e variata anche se dolce, alla pianura ondulata della Brianza; alla natura del terreno, prevalentemente argilloso, che determina definite qualità botaniche e colture vegetazionali; al clima tendenzialmente umido e mediamente piovoso, anche se con la mitezza della zona temperata di quei luoghi, influenzata dalla presenza dei vicini laghi pedemontani. E così via. Poi si osservavano gli insediamenti umani, dai centri abitati, alle emergenze monumentali (es. i santuari in cima ai rilievi circostanti), all'espansione spesso incontrollata e senza qualità dell'epoca recente. Il tutto, osservato con calma e senza esprimere giudizi o valutazioni preferenziali, ma cercando i nessi tra i vari elementi in gioco.

Questa fase, di tipo ricognitivo, era seguita da una seconda in cui era possibile trarre il carattere o i caratteri fondamentali del luogo, anche eventualmente inespressi. E questo ultimo aspetto era quello che avrebbe dato lo spunto anche per l'ultima fase, quella propositiva.

Questa, in cui subentrano giustificatamente ulteriori altre prospettive (quella più estetica, quella più di sentimento, con preferenze per

alcuni aspetti prediletti o rifiuto di altri meno condivisibili o sgradevoli), purché considerati come elementi di contorno non fondamentali, deve introdurre infine anche fattori progettuali come le necessità funzionali, gli scopi, gli obiettivi di vario tipo (produttivi, sociali, estetici, tecnici, ecc.). Questo insieme di valori e di elementi è il contesto in cui nella terza fase emerge la proposta progettuale definitiva, la quale quindi, se propone un intervento caratteristico e particolare, se il processo si svolge correttamente e completamente, scaturisce dalla fusione, fecondazione reciproca fra i dati di fatto, la situazione osservata nella prima fase in modo oggettivo, neutro; la seconda in cui affiorano nessi e vocazioni, destini e aspirazioni, con la terza che infine è l'intervento nuovo di maturazione e culminazione delle due precedenti attraverso la capacità creativa del decisore-progettista. Il risultato di questa metamorfosi non sarà quindi l'imposizione sullo stato di fatto di una idea preordinata, un modello teorico, ma l'applicazione vivente di un percorso conoscitivo, artistico creativo, di tipo metamorfico.

Il laboratorio del convegno ha quindi dato luogo a una serie di progetti dei partecipanti, che hanno seguito l'iter proposto e al termine hanno esposto i loro elaborati progettuali.

FIGURA 3. Momenti di partecipazione attiva.



PAESAGGIO SPONTANEO. Ruolo del progettista fra autodeterminazione e progetto

Emanuele Von Normann
Federico Fiume
Max Catena



FIGURA 1. Monte Autore - Estate, Lazio (foto di: Max Catena).

Emanuele Von Normann.

Architetto Paesaggista e Professore a Contratto, Facoltà di Architettura, Università degli Studi Roma Tre.

Federico Fiume.

Architetto e dottorando presso l'Università degli Studi di Trento.

Max Catena.

Fotografo e Laureando in Architettura-Progettazione Urbana, Università degli Studi Roma Tre.

Il passaggio dall'epoca senziente a quella dell'epoca cosciente in cui ci troviamo, prevede un sostanziale cambio di approccio alla conoscenza del mondo. Quello che ci si aspetta dall'umanità in questo periodo è che apprenda le leggi che governano l'universo non più tramite la diretta osservazione dei mondi spirituali, ma attraverso la comprensione consapevole e il pensiero che essa sottende. Se, apparentemente, le scoperte tecnico-scientifiche dei nostri tempi e le loro applicazioni sembrano in linea con la direzione enunciata, e vero anche che basta uno sguardo più attento sul mondo, l'umanità e il suo agire, per scorgerne tutte le contraddizioni. Del resto quale essere con capacità di pensiero consapevole e presente in se stesso taglierebbe di proposito le corde che sorreggono il ponte sospeso nel vuoto su cui egli stesso si trova? Il mondo sembra percorrere con determinazione proprio questa strada. Tuttavia è altrettanto vero che ogni

processo evolutivo è accompagnato da una resistenza ad esso, altrimenti non potrebbe definirsi tale. Ciò non ci solleva dal compito di individuarne (o almeno tentare di individuarne) le cause profonde.

Un occhio attento e cosciente sull'agire contemporaneo intravede oltre le crepe della sua facciata razionale i caratteri prettamente irragionevoli ed impulsivi, frutto di una logica debole e spesso mosso più da pulsioni e paure, sempre determinante da una mancata conoscenza, che non dal pensiero cosciente.

Ci troviamo ad esempio nel paradosso di una società che deve continuamente emettere norme, reperire fondi, investire risorse nel tentativo di arginare le catastrofiche conseguenze del proprio "benessere". Risorse utilizzate per risolvere problematiche causate dalla creazione di risorse. Questa immagine ben descritta dal Goya nella figura di Saturno, mette a nudo le contraddizioni

del procedere secondo logiche di natura materialistica, che ci spingono ad ingurgitare pezzi di noi stessi.

Se è vero quanto detto finora va anche riconosciuto che la comunità umana non ha mai raggiunto un livello così elevato di possibilità diffusa di evoluzione personale e libertà, in un processo di espansione della conoscenza, di cui le resistenze prima enunciate sono solo l'evidente segno che si sta giungendo ad un periodo di svolta.

Nelle epoche precedenti la guida dell'umanità era affidata a pochi e saggi personaggi che sapientemente, e con estrema dedizione, indicavano la strada attraverso i loro sublimi e inarrivabili prodotti artistici e intellettuali: la storia dell'architettura è piena di mirabili esempi e per ognuno di essi esiste un altrettanto sapiente committente in grado di capirne la grandezza e supportarne il lavoro, in un perfetto connubio di committenza colta e artisti straordinari. Le corti e i signori delle epoche passate investivano enormi somme di denaro per le loro dimore e città. Artisti e grandi menti venivano chiamati da tutto il mondo per migliorare ed accrescere l'entourage culturale di questi luoghi, con risultati che a distanza di secoli sono ancora oggetto della nostra ammirazione.

È però evidente come questo straordinario mondo sia venuto meno, e si spalanchino le porte ad un diverso modo di concepire il rapporto tra committente ed artista. È questa l'epoca in cui, infatti, ognuno di noi ha il compito di sviluppare "l'artista" e "il committente" che risiede in noi, senza più affidarsi all'azione esterna. Il divino risiede in ogni uomo e con esso la capacità di trasformare il mondo in un luogo migliore. La difficoltà che ci



FIGURA 2. Colline Toscane - Primavera (foto di: Stefano Cocciolo).

FIGURA 3. Colline Toscane - Estate (foto di: Stefano Cocciolo).

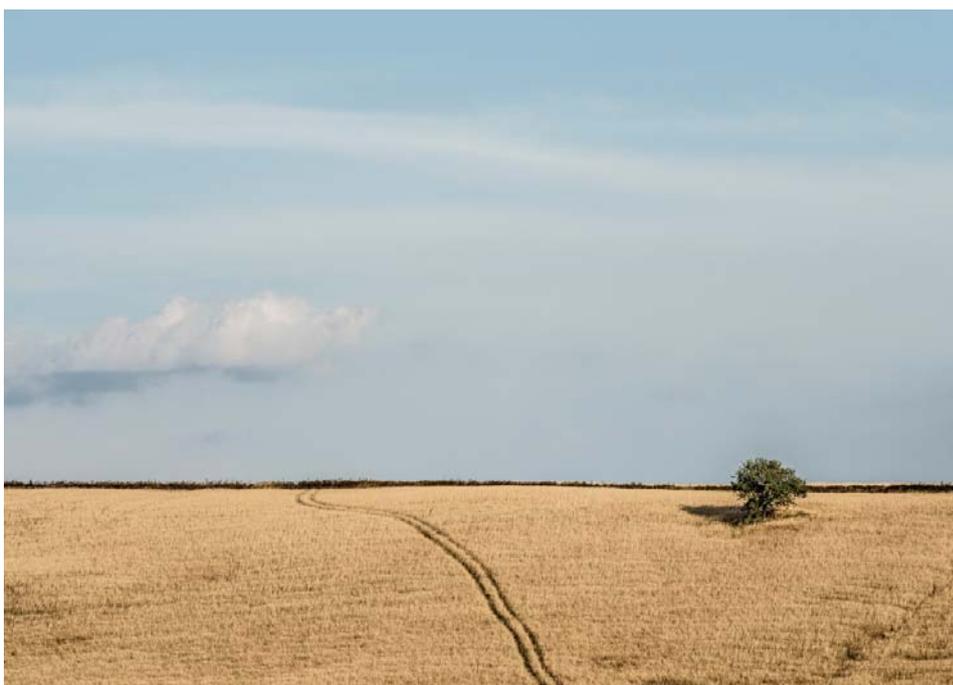




FIGURA 4. Skopelos - Estate, Grecia (foto di: Max Catena).

si prospetta è nel saper riconoscere questa capacità. Le profetiche parole dell'oracolo di Delfi: "Uomo, conosci te stesso" divengono ora più che mai di particolare attualità e potenza. È quindi questo il punto in analisi: la capacità dell'uomo di riconoscere l'esigenza di un mondo diverso, con stimoli e prospettive diverse. Per farlo è necessario credere e lavorare per un risveglio delle coscienze che passa sì per la ricerca, la comprensione e la conoscenza del "bello" (presente e passato), ma soprattutto per la riappropriazione di noi stessi come unione di vari corpi, delle nostre capacità e del rapporto con i mondi spirituali.

L'architettura, in questo momento transitorio, è particolarmente colpita dal processo di impoverimento culturale e la progettazione delle abitazioni e degli spazi che viviamo, di conseguenza, sembra aver perso di vista il suo scopo: la crescita animica e spirituale dell'uomo.

Essendo il processo evolutivo del territorio "naturale" un processo immutabile nel suo corso, e molto lento, la società rischia di soverchiare questa evoluzione. Il processo evolutivo della comunità umana ha avuto dei tempi di evoluzione e trasformazione che si sono via via resi più rapidi nel corso

del tempo. Questo ha generato un conseguente disallineamento rispetto ai tempi di evoluzione e trasformazione del territorio "naturale" o spontaneo. Il risultato di questo disallineamento è evidente nell'incapacità che ha sviluppato l'uomo nel leggere e quindi conoscere, rispettare, trasformare e valorizzare il territorio perseguendo un ordine comune al territorio stesso. Alla non-conoscenza è seguita spontaneamente la non-appartenenza in quanto il processo di non-adesione ai luoghi ne è conseguenza immediata, determinata dalla prospettiva di raggiungimento di beni materiali lontani. Quello che si è ritenuto essere



FIGURA 5. San Basilio - Autunno, Roma (foto di: Max Catena).

“portatore di benessere”, il bene materiale appunto ha soppiantato il benessere determinato dalla conoscenza e dall'appartenenza al territorio, che è appartenenza a se stessi. La conoscenza e l'appartenenza, quindi, generano cultura, anche quantificabile in termini economici.

Imparare ad osservare e riconoscere i componenti del territorio è sempre stato prerogativa degli abitanti del territorio stesso. La relazione tra l'uomo e il contesto fisico abitato è sempre stato un fatto immediato. Il tempo dedicato all'osservazione ha superato da sempre gli ostacoli determinati

dallo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo stesso. La qualità della vita, per il valore che possiamo dare oggi a questa frase, non ha mai tolto all'uomo in passato il tempo dedicato a riconoscere i fenomeni del territorio. Nella società attuale e di recente formazione, la spontaneità nell'osservare i luoghi e i suoi componenti si è andata quasi perdendo. Il processo di stimolazione alla conoscenza del territorio dovrebbe iniziare immaginativamente nei primi anni di formazione dell'uomo. Successivamente continuare con approfondimenti più coscienti, nel corso della scuola dell'obbligo, di argomenti

di geologia, geografia, biologia, storia e storia della città.

Parallelamente al progetto per il riavvio di un processo di conoscenza-appartenenza da parte della comunità umana, il progettista, proprio perché appartenente a questa comunità, dovrà intanto operare in linea con i tempi di evoluzione e trasformazione del sistema del territorio “naturale”, che, appunto, si stanno sempre più distaccando da quelli del nostro vivere quotidiano, scollato dai cicli naturali e biologici.

La concomitanza di questi due avvenimenti (osservazione ed



FIGURA 6. Corviale - Primavera, Roma (foto di: Max Catena).

FIGURA 7. Vigne del Valdobbiadene - Autunno, Veneto (foto di: Max Catena).



educazione) porta alla comprensione dei tempi ciclici di formazione, maturazione e morte del paesaggio spontaneo. Ma il paesaggio, per come riconosciuto dalla convenzione europea del 2001, è composto da una serie di elementi spontanei e/o antropici; e quindi è solo attraverso la conoscenza che il progetto di paesaggio può determinare un processo di mantenimento, sviluppo e valorizzazione del paesaggio stesso. Quando il territorio è frutto del nostro agire è manifestazione del nostro essere e qualsiasi azione progettuale che sia urbanistica, paesaggistica o architettonica può portare ad una evoluzione o involuzione del valore culturale ed economico del territorio. In questo senso è assolutamente necessario stimolare il processo virtuoso (e ciclico) di conoscenza-appartenenza-scambio con il paesaggio affinché si instauri una relazione proficua tra l'uomo e l'ambiente che lo circonda.

Se è vero che il paesaggio è particolarmente e ferocemente colpito da questo momento transitorio e la sua condizione fragile e precaria descrive a pieno il senso di vuoto che ognuno di noi percepisce, è di fondamentale importanza per la comunità umana e per la sua crescita occuparcene. Quindi il paesaggio come impulso per una crescita interiore. La proiezione esterna di un territorio più in armonia con se stesso e i componenti che lo formano, potrà di certo aiutarci a riacquisire maggiore chiarezza sulla nostra strada in questo momento di smarrimento e allo stesso tempo di grande opportunità. È fondamentale soffermarci sulla qualità dei nostri committenti e sulla diffusione della cultura del paesaggio per comprenderne l'impovertimento e prefigurarne una reale ripresa; tenendo presente il ruolo dell'istruzione e dello



FIGURA 8. Area Sub-urbana - Estate, Roma (foto di: Max Catena).

studio profondo, risorsa imprescindibile per compiere processi che non possono essere lasciati al caso o in mani "inesperte" e non formate. Il progettista deve reinventare se stesso, immaginando e rielaborando tecniche e pensieri del passato, adattandole alle moderne sfide di diffusione e produzione di una cultura-educazione del paesaggio.

FIGURA 9. Monti della Laga - Estate, Abruzzo (foto di: Max Catena).



Giuseppe Bonfanti

In una delle pause-pranzo del convegno "Da Genius-Loci a Oasi della nuova Umanità" l'ing. Roberto Galimberti², con i suoi modi pacati, ma che vanno dritto al punto, mi rivolse un po' a bruciapelo la domanda: "Ma tu sapresti spiegare a una platea di mille investitori cosa è La Monda?"

Ricordo di aver tentato una risposta balbettante e un pò imbarazzata ("mah, effettivamente, qualche idea in tanti anni che la frequento me la sono fatta"), ma abbiamo dovuto ammettere che qualsiasi 'spiegazione' di che cosa è La Monda difficilmente sarebbe stata efficace. La Monda è un essere assai complesso, vitale, in perenne mutamento. Per questo ogni descrizione teorica, solo scritta o raccontata, è – per necessità – insufficiente a dare conto di questa complessità, di questa 'vivezza'. Si deve riconoscere che può essere altrettanto difficile conquistare una visione 'a tutto tondo' di questa complessità anche per chi entra direttamente, senza la mediazione del racconto o della descrizione, in contatto con le sue attività e la variegata offerta di iniziative e servizi che li vengono proposti³. L'idea di una 'Oasi della Nuova Umanità'

che si è voluto inserire come titolo del convegno, voleva accennare, indirettamente, già nella scelta della sede in cui tenere il convegno – gli ambienti e il paesaggio della Monda – ad un esempio reale e concreto di tale Oasi; di uno spazio ed un paesaggio in via di realizzazione, contemporaneamente interiore ed esteriore; spazio e paesaggio che si sostanziano e si costituiscono proprio a partire dall'incontro e dall'attività spirituale-concreta di esseri umani aventi storie, competenze, provenienze le più diverse, unite da un ideale comune; spazio e paesaggio interiore, che si rivolge al microcosmo, all'uomo, capace di offrire riparo e rifugio a persone con difficoltà e disagio; spazio e paesaggio esteriore perché la costruzione e l'offerta di un riparo e rifugio per l'essere umano si attua ed acquista corpo e saldezza anche dal suo esplicitarsi, ed essere in relazione con le attività ritmiche e piene di saggezza della coltivazione e della cura dei terreni con il metodo biodinamico, in grado perciò di far stabilire un nesso sensato con il macrocosmo³. Una autentica Oasi. Ci sono molti modi diversi per entrare in contatto con questa realtà.

FIGURA 1. Irene Cattaneo con il marito Dante Vigevani, sullo sfondo gli edifici del la Monda (www.lamonda.org).



Giuseppe Bonfanti.

Architetto in Calolziocorte (Lecco).
Associato presso lo Studio Forma e
Flusso di Milano.



FIGURA 2. Il viale di accesso alla Monda, sullo sfondo a sinistra l'edificio della "Villa" a destra la comunità alloggio.

Il primo è quello cui si è già accennato all'inizio, di chi può solo conoscere, attraverso scritti o pubblicazioni, o ancora racconti ed esperienze dirette, anche da molto lontano la realtà della Monda; una lontananza spaziale che consente di muoversi più agilmente nel tempo, incontrando così l'ambiente soprattutto umano, gli impulsi ideali dei promotori e dei protagonisti delle vicende che hanno caratterizzato la storia della Monda nel passato più o meno recente. Un secondo modo è di chi si intromette nelle vicende della Monda in qualità di consulente /collaboratore esterno in relazione a specifici progetti o esigenze. È in questo ruolo che ho potuto occuparmi, a partire dal 2004, a più riprese (con un ritmo pressappoco quadriennale) di

progettare alcune delle trasformazioni degli spazi della Monda, insieme all'arch. Stefano Andi e – per il primo breve periodo fino al 2005 – anche all'arch. Vincenzo Stuppia. Insieme abbiamo seguito e curato il completamento della prima fase della ristrutturazione del cosiddetto 'Rustico', con il negozio, gli spogliatoi e gli altri ambienti al piano terra. Dal 2008 al 2010 il completamento dello stesso edificio, con tutti gli ambienti del primo piano, la coibentazione esterna e le altre finiture, l'ascensore esterno per l'accesso dei disabili al primo piano. Poi ancora i progetti per la creazione di una zona umida e l'installazione di vasche flow-form per la rivitalizzazione dell'acqua nell'area a valle della Cascina, per l'ampliamento e la riconfigurazione

degli accessori esterni in previsione di una espansione delle attività dei laboratori per gli utenti della socioterapia. Non tutti gli interventi progettati hanno potuto raggiungere lo stesso livello di approfondimento, e non tutti sono stati realizzati, ma hanno ugualmente valore e meritano di essere presentati accanto a quelli realizzati, perché il 'lavorio' di ideazione, le discussioni fra tutte le parti coinvolte su come conseguire un risultato e in quale direzione rivolgere le forze e le risorse disponibili (o non disponibili) sono importanti; niente di tutto questo va perduto, così anche ciò che si vorrebbe, ma non è al momento realizzabile, contribuisce alla composizione/ costruzione dell'idea complessiva della Monda, delle sue aspirazioni, di ciò



FIGURA 3. Il "Rustico" rosso e glicine e sullo sfondo la "Cascina" pesca e giallo.

FIGURA 4. La parte terminale della "Cascina" da sud-est.



che vuole diventare e di come intende 'presentarsi al mondo'. In questo senso quello del progettista è un ruolo privilegiato, perché conosce i dettagli di progetti e intenzioni (quelli che non potranno almeno per un pò realizzarsi) che altri non potranno conoscere.

Una terza modalità è quella di chi semplicemente 'passa accanto' alla Monda, senza sapere esattamente cosa li accade, e quali sono gli scopi e le attività che vi si svolgono; è il caso per esempio delle decine di 'frontalieri' che ogni giorno percorrono la via Giacomini per andare al lavoro in Svizzera, attraversando il confine di Gaggiolo, a pochi chilometri da Arcisate.

Proprio a coloro che transitano sulla via Giacomini in direzione della Svizzera, o che arrivano alla Monda provenendo da Arcisate, abbiamo pensato quando si è trattato di decidere il colore per le facciate ristrutturare dell'edificio che ospita il negozio, i magazzini e la sala per gli incontri e le conferenze. Era già completata la ristrutturazione del grande edificio che ospita la comunità alloggio con i suoi due colori: arancio/pesca e giallo⁴; si voleva ora 'segnalare' e testimoniare della presenza di qualcosa di nuovo e più "urbano", più ricco e complesso, rispetto alla precedente destinazione agricola del vecchio fabbricato, e al tempo stesso relazionarsi dialogando sia con l'edificio già completato, sia con la prevalenza del colore verde dei terreni coltivati e degli orti che si estendono verso ovest, senza prevaricazioni, ma anche senza mimetizzarsi; si arrivò così alla decisione di usare il rosso svedese o 'Falun', in un primo tempo su tutto l'edificio; alcune considerazioni di Sara Colonna, relative agli effetti che il rosso svedese avrebbe potuto avere sugli ospiti della comunità alloggio, delle cui attività ella



FIGURA 5. Planimetria generale.

FIGURA 6. Il "Rustico" visto da ovest, sullo sfondo la "Cascina".





FIGURA 7. Le facciata sud, oggi.

FIGURA 8. Le facciata sud, oggi.



è responsabile e coordinatrice, fecero propendere per l'applicazione del rosso svedese solo nella parte ovest, verso gli orti, visibili appunto arrivando alla Monda da Arcisate, mentre per le parti dell'edificio a est, che si rivolgono verso la comunità alloggio e visibili dalla stessa, si utilizzò un glicine chiaro; lo stesso glicine chiaro è stato utilizzato sui risvolti delle finestre della pareti rosse e sui pilastri del porticato a est.

Accanto al ritmo giornaliero dei frontalieri e al ritmo quadriennale dei progettisti ce ne è un altro, ed è quello settimanale dei frequentatori del negozio. Posto a piano terra del 'Rustico', mette a disposizione dei visitatori, fra gli altri, i prodotti biodinamici degli orti della Monda.

Visitatori che sono spesso incuriositi dalle forme inusuali delle aperture. Ma pochi sono a conoscenza del vero motivo della loro disposizione, della loro collocazione nel contesto dell'intera facciata, del loro 'accennare', del loro 'volgersi verso qualcosa'; dell'apparente squilibrio fra pieni e vuoti, e in particolare della strana presenza del 'pieno' del primo piano a sinistra, accompagnato dal sollevarsi del davanzale della corrispondente finestra a destra.

La spiegazione è che si tratta di un pieno che aspetta di essere riempito (più di frequente sono i vuoti che aspettano di essere riempiti), a conferma del fatto che, come ricordato poco sopra, anche quello che non riesce a realizzarsi e a raggiungere piena manifestazione, agisce tanto quanto ciò che viene realizzato. Il primo contatto con la Monda, nel 2004, fu a seguito della richiesta di progettare la ristrutturazione dell'antico forno, con un ampliamento da destinare a laboratorio di panificazione e uno spazio interrato per magazzini e depositi; il progetto prevedeva un corpo a elle, che, unito all'edificio del Rustico esistente

e inglobando l'antico forno, avrebbe costituito una corte, completandolo, e creando un nuovo spazio semipubblico fra il nuovo complesso e la Cascina; proprio la tettoia di collegamento fra i due edifici (il Rustico esistente e il nuovo forno progettato) avrebbe dovuto collocarsi nel 'pieno' della facciata del Rustico. Pieno che oggi è l'unica testimonianza di quel progetto.

Una ulteriore modalità di approccio è quella di coloro che frequentano la Monda in occasione di feste⁵, conferenze, corsi, laboratori e altre attività culturali⁶. Di tutte queste attività, quelle che si tengono al chiuso avevano bisogno di uno spazio adeguato, che non fosse solo correttamente dimensionato, climatizzato, e dotato di tutti i servizi e accessori che sono oggi necessari per tali attività, ma che avesse anche forme non banali, che potessero accordarsi con i contenuti e gli ideali che sono a base di quelle attività, e che le sostengono.

Il vecchio fienile del Rustico, con le sue grandi aperture, era l'unico per dimensione che potesse essere adattato a una simile trasformazione. La ristrutturazione era stata già parzialmente eseguita, e vincoli strutturali rendevano impossibile l'introduzione di modifiche importanti dello spazio nel suo insieme; ci si dovette concentrare su quanto ancora doveva essere realizzato; in particolare per le aperture furono disegnati nuovi serramenti che si adattano alle aperture esistenti e ne seguono docilmente i contorni, che non si intromettono, anzi si ritraggono rispettosamente in corrispondenza della colonna in pietra che sostiene la copertura, lasciandone intravedere l'intera figura senza intralciare la sua importante funzione, sia strutturale che formale/simbolica; serramenti che però si configurano più



FIGURA 9. Interno del negozio ultimato, ma non ancora insediato.

FIGURA 10. Il negozio oggi (www.lamonda.org).





FIGURA 11. Vista sud del rustico con sezione della tettoia di raccordo con il nuovo forno.

FIGURA 12. L'antico forno esistente.



liberamente nelle partizioni interne, mostrando qualche libertà nella relazione dinamica fra le parti apribili e quelle fisse, più semplice nelle due finestre ad arco che si rivolgono alla Cascina, più elaborata nella grande apertura verso sud, a ricordarci proprio nell'attraversamento del confine fra spazio interno/interiore ed esterno/esteriore la complicata relazione fra il 7 e il 12.

La necessità di contenere alcuni elementi strutturali o impiantistici, o il rullo dello schermo di proiezione, fu l'occasione per 'disegnare' qualcosa anche delle altre forme interne della sala.

La finitura a velatura della sala riunioni e degli ingressi fu eseguita da Vincenzo Francavilla e dall'arch. Walter Gervasi.

Il sesto e fondamentale punto di vista

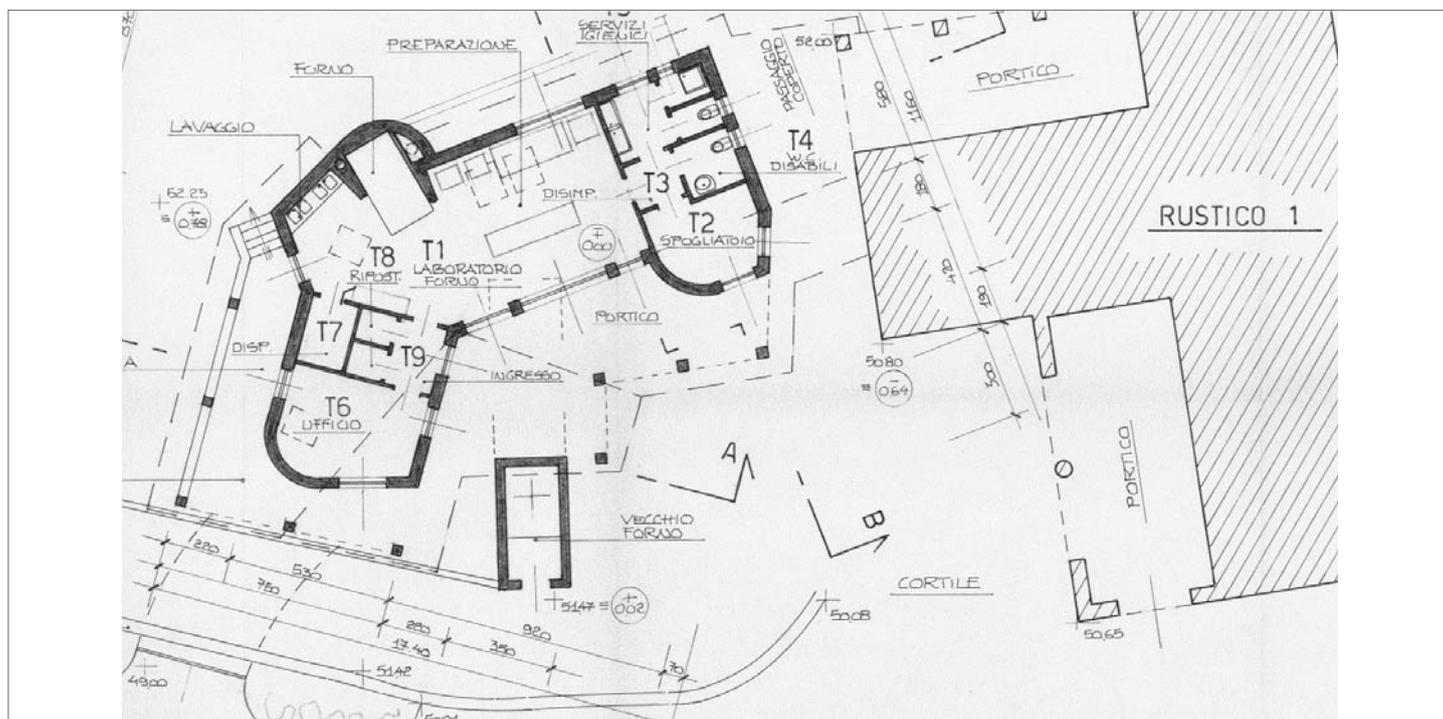


FIGURA 13. Pianta di progetto del nuovo forno (disegno dell'arch. Stefano Andì).

è costituito dagli ospiti della comunità alloggio e dai fruitori dei servizi di assistenza della Associazione per la pedagogia curativa e socioterapia antroposofica. Anche questo è un punto di vista privilegiato, sia per chi risiede permanentemente alla Monda, che per chi vi arriva quotidianamente dal territorio, nella misura in cui si avvantaggia della frequentazione quotidiana della Monda, godendo perciò del suo essere una vera Oasi in cui trovare sostegno nell'ambito educativo, lavorativo e sociale/culturale. Principalmente per loro si pose il problema di garantire una reale accessibilità agli ambienti del primo piano; così nella seconda fase dei lavori di completamento del Rustico, nel 2008, si decise di realizzare una piccola torre che contenesse un elevatore oleodinamico, per superare il dislivello fra il parcheggio

ad ovest del complesso e il portico a protezione dell'ingresso del primo piano. Già nella prima fase dei lavori, nel 2005, ci si pose il problema della 'qualità' del salire al primo piano; salire una scala è una attività complessa e una esperienza sensoriale oltre che animico-spirituale altrettanto complessa, tipicamente umana, che coinvolge l'essere umano completo; una attività che impone a chi la compie un certo rigore e una certa autodisciplina; la sequenza dei gradini non può essere percorsa sguaiatamente o disordinatamente, e il modo in cui una persona sale (o scende) una scala (la velocità, la postura, l'equilibrio, ecc.) è rivelatore di molti aspetti del carattere, dello stato di salute, dell'umore di quella persona, più che in altre attività. Si cercò così di rendere conto di tale complessità, e del valore dell'attività del salire una scala, (in definitiva

dell'elevarsi) arricchendo e completando la semplicità della scala esistente, a quel tempo realizzata 'al rustico', con una più elaborata e relativamente complicata balaustra in cemento armato, sormontata da lastre di granito e un corrimano tubolare in ferro di colore blu; che accompagna il percorso, e probabilmente va anche un po' oltre la mera funzione di protezione dalle cadute che normalmente si attribuisce alla balaustra, sostenendo la ritmicità della salita, e confortando nelle pause dei due pianerottoli, che in questo modo non sono più solo due interruzioni della sequenza ordinata e monotona dei gradini.

Con l'elevatore il problema fu diverso, come diversa è l'esperienza di chi lo utilizza, rispetto a quella del salire una scala. La complessità dei movimenti dell'intero corpo umano, nel suo muoversi

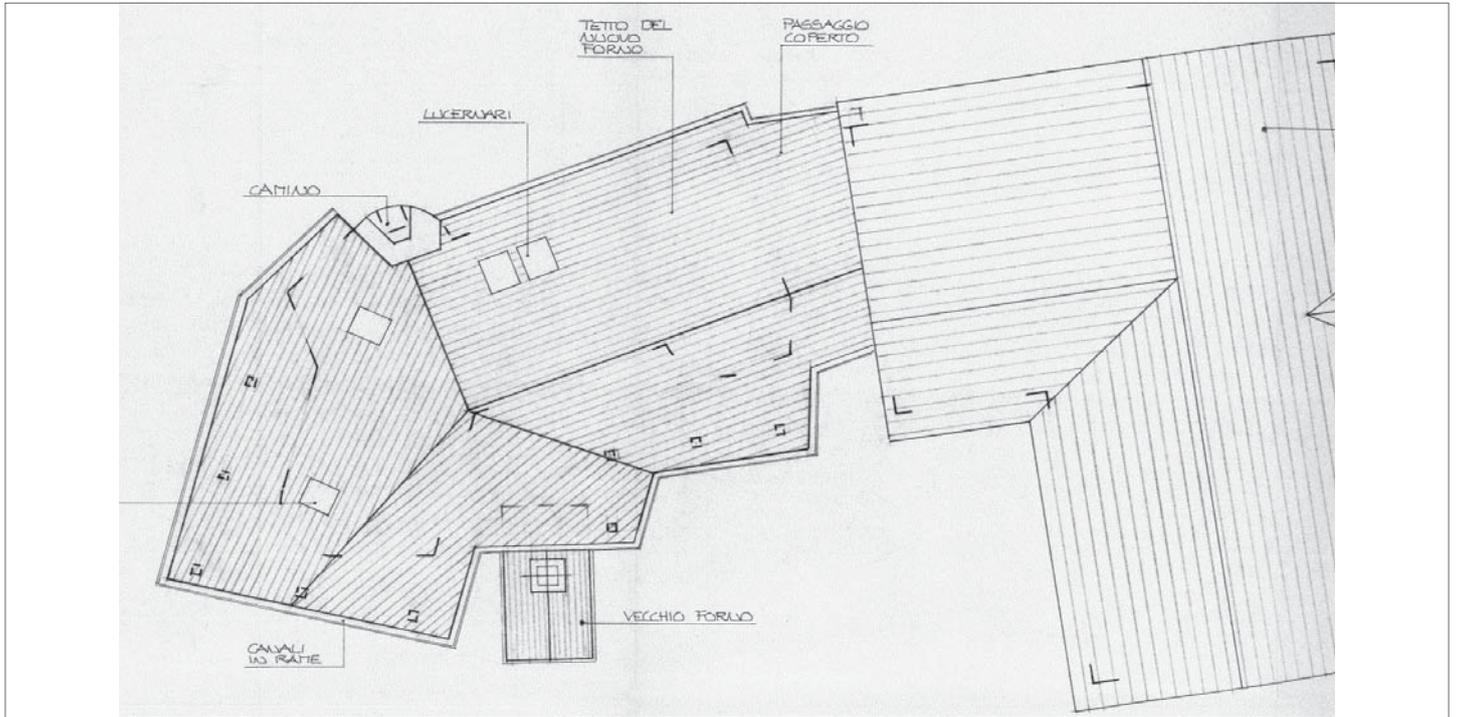


FIGURA 14. Pianta di progetto delle coperture del nuovo forno (disegno dell'arch. Stefano Andì).

FIGURA 15. Vista est di progetto del nuovo forno (disegno dell'arch. Stefano Andì).

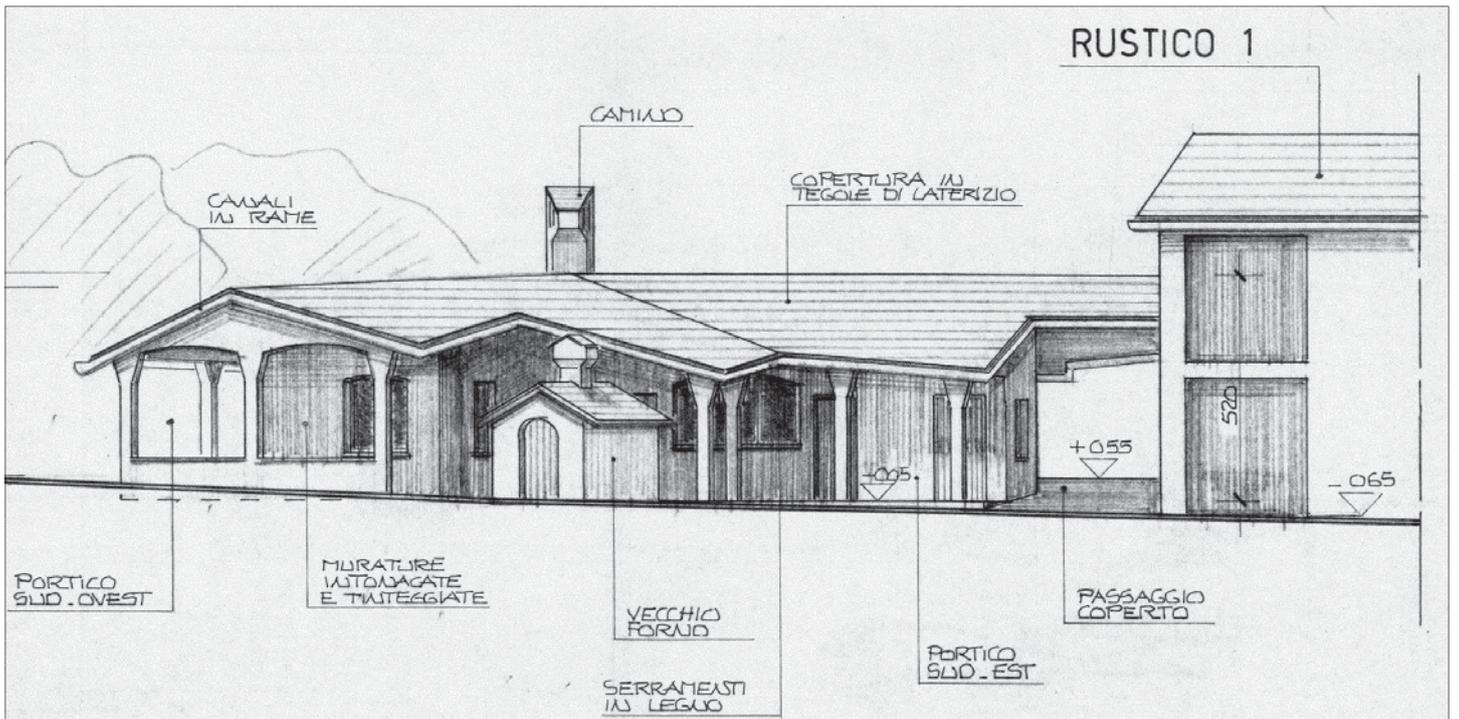




FIGURA 16. Vista del rustico con in primo piano il tetto e il camino dell'antico forno.



FIGURA 17. Finestra della sala riunioni che si rivolge a est verso la "Cascina".

FIGURA 18. Apertura verso sud della sala riunioni, durante il cantiere.





FIGURA 19. Finestra della sala riunioni rivolta ad est.



FIGURA 20. Vista sud con finestre, colonne e porticato.

FIGURA 21. Interno della sala riunioni, oggi.





FIGURA 22. Dettaglio della finitura e velatura murale nell'ingresso del primo piano.

lungo una scala, i suoi complicati e precisi rapporti di equilibrio sono qui del tutto occultati nei meccanismi e nei leveraggi della macchina oleodinamica, nei suoi controlli e comandi elettromeccanici.

Si decise così di staccare del tutto la nuova torre dell'elevatore collegandola al fabbricato solo mediante il pavimento di raccordo al porticato di accesso al primo piano. Anche la copertura è indipendente rispetto a quella del Rustico, e nell'intera struttura si mostra così una torsione, che corrisponde alla rotazione di 90° fra la porta dell'elevatore a piano terra e quella al primo piano, ma è contemporaneamente, come per le finestre sul lato opposto, un volgersi, un accennare a qualcosa nel salire, e in fondo un redimere quel movimento rotatorio di pompe e motori su cui è basato tutto il mondo della tecnica nel quale viviamo quotidianamente.

Rimane un ultimo punto di vista (il settimo) cui accennare, ed è quello di chi a vario titolo vive, lavora, agisce stabilmente alla Monda, e cerca di immaginarne il futuro, e cioè i soci e i promotori delle due Associazioni e della Cooperativa agricola, i collaboratori, i volontari.

Questo punto di vista è in fondo l'unico in grado di 'tenere insieme' il passato e il futuro, quello che si è realizzato, quello che non si è potuto realizzare, e quello che sperabilmente si realizzerà.

Alla categoria 'tentativi di immaginare il futuro' appartengono anche i progetti di trasformazioni dell'ambiente e degli spazi non realizzati di cui si è già detto; fra questi quello del nuovo forno già descritto poco sopra; un secondo progetto che non si è potuto realizzare, nel 2013, prevedeva la realizzazione di una zona umida su un versante esposto

a sud-est, a valle dei fabbricati storici della Cascina, con l'installazione di due serie di 7 vasche Flow-Form Emerson, la creazione di uno stagno artificiale e l'allestimento di un giardino di piante officinali, acquatiche e tintorie, da realizzare mediante lo strumento del Social Bond UBI. Scopo finale la rivitalizzazione dell'acqua da utilizzare per il miglioramento della qualità ambientale complessiva, per l'utilizzo diretto nella coltivazione dei campi, per la produzione dei preparati biodinamici, oltre all'utilizzo della zona per giornate formative rivolte alle scuole del territorio.

Del 2016, ultimo in ordine di tempo, è il progetto di sistemazione complessiva della zona sud del complesso, in cui sono collocati attualmente l'antico forno e un pollaio; prevedeva di sostituire la costruzione precaria del pollaio e la parte posteriore del forno con un

nuovo fabbricato in legno addossato al magazzino/ricovero mezzi, da destinare a punto di ristoro/caffè e a spazi per laboratori e altre attività didattiche, per far fronte alle aumentate richieste dei servizi diurni e delle collaborazioni con altri servizi sociali che operano sul territorio.

FIGURA 23. La nuova balaustra in corso di esecuzione.





FIGURA 24. La scala esterna oggi.

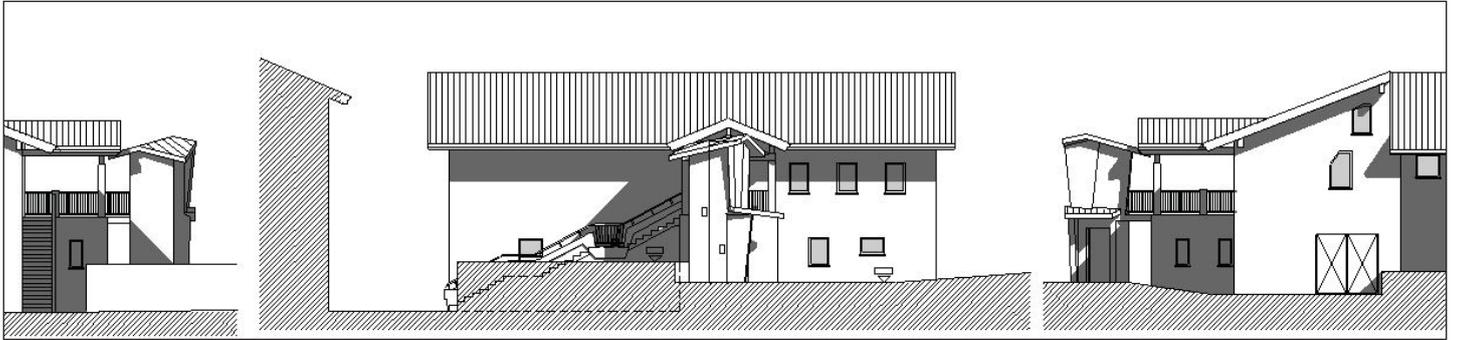


FIGURA 25. Vista di progetto della nuova torre dell'elevatore.



FIGURA 26. La torre dell'elevatore in corso di esecuzione. Le strutture sono progettate dall'ing. Emilio Ferrario.

FIGURA 27. La torre dell'elevatore appena ultimata.



FIGURA 28. La nuova torre dell'elevatore e la facciata ovest del Rustico.



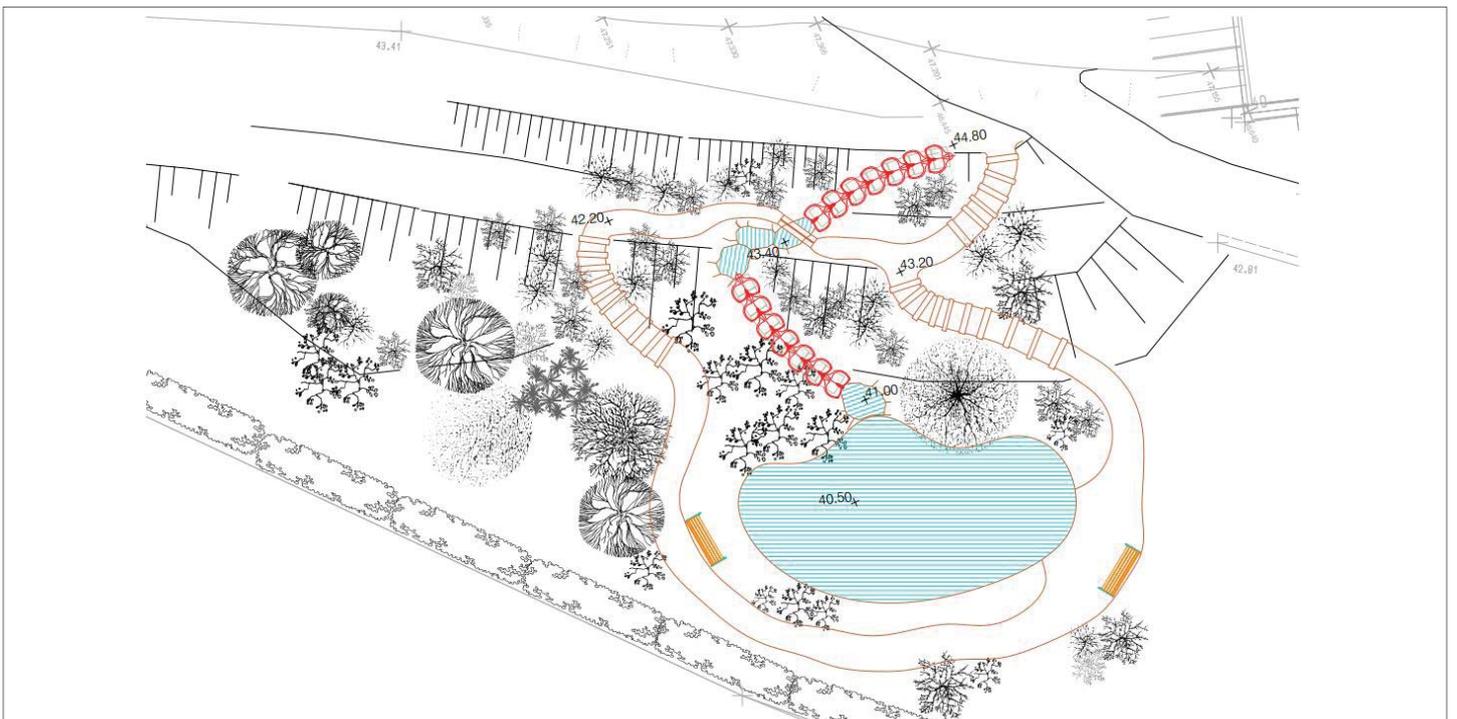


FIGURA 29. La torre dell'elevatore dal viale di accesso a nord.



FIGURA 30. Area a valle della Cascina in cui era prevista la realizzazione della zona e l'installazione di vasche Flowforms.

FIGURA 31. Planimetria di progetto dell'area umida e delle vasche Flowforms.



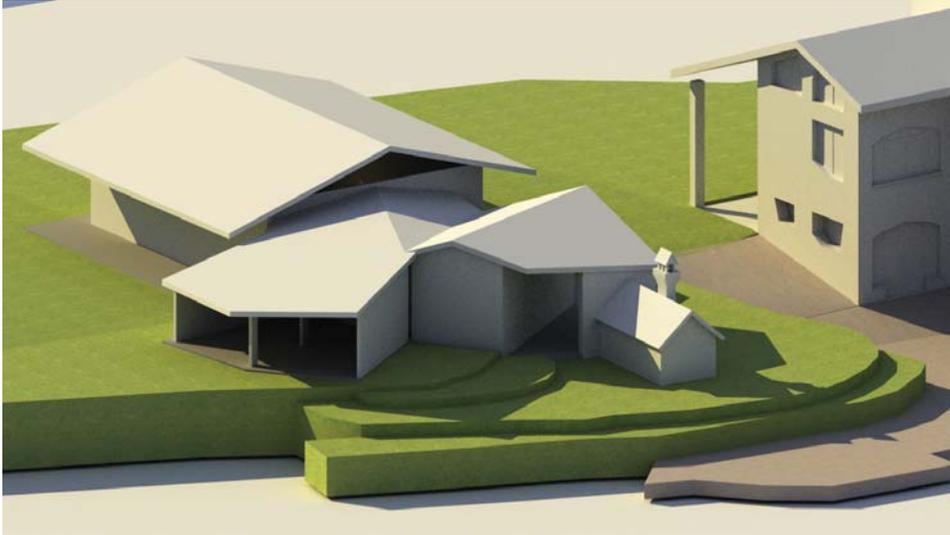


FIGURA 32. Simulazione di progetto dei nuovi accessori. Versione 1, vista da sud-est.

E la villa?

La villa se ne sta lì affacciata sul giardino pensile, custodendo i suoi tesori di memorie, la biblioteca di Irene Cattaneo e Dante Vigevani, la biblioteca di Lina Schwarz, e si adatta ad offrire ospitalità per gli educatori e alcuni ospiti, oltre all'ufficio e alla cucina e osservando, sicura di sé, tutti i cambiamenti che le turbinano intorno, ostentando la sua dignitosa vecchiezza, ben cosciente delle sue precarie condizioni, ma un pò cosciente anche della sua importanza nel contesto di tutto il complesso della Monda.

FIGURA 33. La villa dal giardino (www.lamonda.org).



NOTE:

1. L'ing. Roberto Galimberti è presidente dell'Associazione per la Pedagogia Curativa e Socioterapia Antroposofica ONLUS, fondata nel 2002, ha l'obiettivo di offrire a persone con disabilità psichica un sostegno all'inclusione sociale attraverso la gestione di servizi nell'ambito educativo, lavorativo e culturale.

2. Per un approfondimento e un contatto diretto con le attività della Monda si veda il sito internet www.lamonda.org – per la storia della Monda dal dopoguerra ad oggi è essenziale consultare il volume curato da Anna Mirabelli "Irene Cattaneo – Una musica di pensieri" ed. Novalis, Milano, 2014, in cui è narrata la biografia di Irene Cattaneo, "storica dell'arte, scrittrice, pittrice, insegnante, pedagogista: la vita di Irene Cattaneo è stata quella di un'intellettuale ed un'artista, ma anche qualcosa di più. Nel 1939, alle soglie del dramma della guerra, insieme al marito Dante Vigevani, acquista ad Arcisate un fondo agricolo che comprende una villa del '600: La Monda. Qui trovano accoglienza

e rifugio molti sfollati, in fuga dalla guerra, dai bombardamenti e dalle persecuzioni. Sono soprattutto bambini, a cui Irene si dedica con uno straordinario tatto pedagogico. Anche dopo la guerra,

3. La Monda resta un'isola di pace e di accoglienza, un esempio di "arte sociale" che l'uomo moderno è destinato a sviluppare. Irene Cattaneo conobbe l'antroposofia in gioventù e ad essa dedicò le sue forze migliori; oltre alla sua opera artistica e ai numerosi libri pubblicati, ricordiamo che fu tra le fondatrici della prima scuola steineriana di Milano. Alla sua morte lasciò in eredità La Monda alla Società Antroposofica in Italia, con l'auspicio che il fondo fosse coltivato con il metodo biodinamico e che vi sorgesse un'iniziativa antroposofica a carattere sociale e culturale." (da un opuscolo illustrativo a cura di Lele Leva "La Monda")

"La Monda - Società Cooperativa Agricola Biodinamica ONLUS a responsabilità limitata, è stata costituita nel febbraio del 2001 con il compito di avviare l'attività agricola biodinamica e provvedere, avendone titolo, alla

ristrutturazione degli edifici. Il 18 dicembre 2009 è diventata Cooperativa Agricola Biodinamica Sociale ONLUS: si tratta di una Cooperativa di tipo A e B che può gestire, oltre alla produzione, l'inserimento lavorativo di soggetti svantaggiati ed anche servizi educativi di vario genere." (Dal sito internet www.lamonda.org) e costituisce il secondo 'pilastro' delle attività della Monda, che opera in stretta sinergia con la Associazione per la pedagogia curativa e socioterapia.

4. La ristrutturazione della cosiddetta 'Cascina' in cui oggi hanno sede la comunità alloggio e una abitazione, è stata la prima ad essere eseguita fra il 2001 e il 2003, su progetto dello Studio Spatium dell'architetto Rocco Magnoli, scomparso prematuramente il 20 aprile 2007.

5. La più importante è quella del Ringraziamento alla Terra, che si tiene - di norma - la prima domenica di ottobre (dunque un ritmo annuale), e richiama ogni anno centinaia di visitatori.

6 Per un panorama completo e aggiornato delle attività della Monda si veda il sito internet alla pagina www.lamonda.org/attivita-culturali.

La crescita de La Farnia, associazione già nata nel 1981 per la promozione e l'approfondimento dell'impulso di Rudolf Steiner nell'agricoltura biodinamica, e con sede a Rolo nell'attuale collocazione dal 1986, (all'inizio in tre rustici semi-diroccati. Una casa ad uso abitativo, un edificio adibito a stalla con fienile e un basso servizio con porcaia, pollaio e forno, su un'area di 10.000 mq. circa) è avvenuta, dopo i primi anni di assestamento, rapidamente e spinta dalla necessità di seguire l'orientamento del movimento biologico-biodinamico in generale. I fatti collegati con la catastrofe di Chernobyl del 1986, con la minaccia nei confronti delle forme di vita circostanti ma anche delle ricadute nel tempo sulla qualità dei prodotti agricoli anche in regioni lontane dall'epicentro dell'evento termico nucleare, che veniva pesantemente compromessa, causò non solo nel breve periodo l'accaparramento di scorte alimentari, ma anche l'orientamento verso tipi di alimenti meno sensibili all'inquinamento atomico e soprattutto la ricerca sempre più affannosa

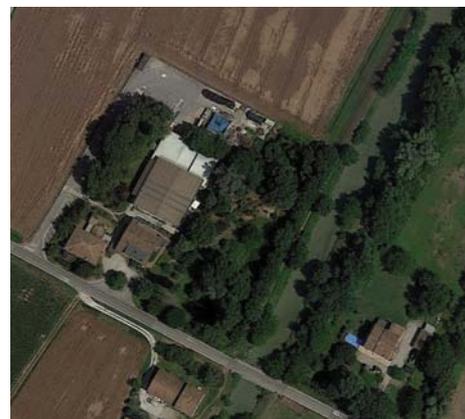


FIGURA 1. Immagine aerea della zona.

di coltivazioni come quelle biologiche e biodinamiche, più resistenti agli agenti chimici radioattivi. La cosa si sarebbe ripetuta analogamente, ma ovviamente con altre forme, con la sindrome della "mucca pazza" nel 2000.

Si ebbe quindi un aumento della richiesta di prodotti di questo tipo. La Farnia tra le prime e più attrezzate iniziative agricole biodinamiche, venne spinta soprattutto

FIGURA 2. Le Madri - La sede appena acquistata.



Giovanni Picariello.

Presidente
della Fondazione "Le Madri".

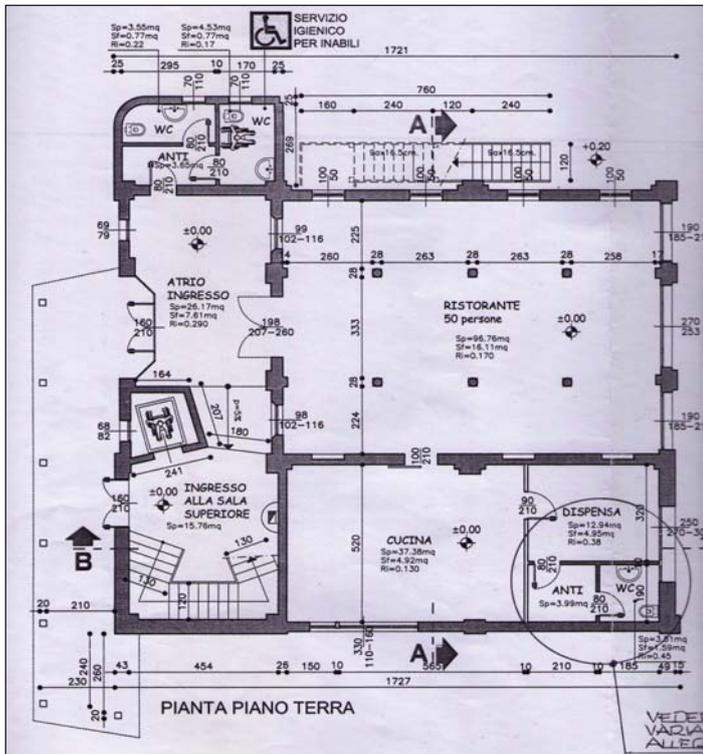


FIGURA 3. Le Madri - Progetto piano terra.

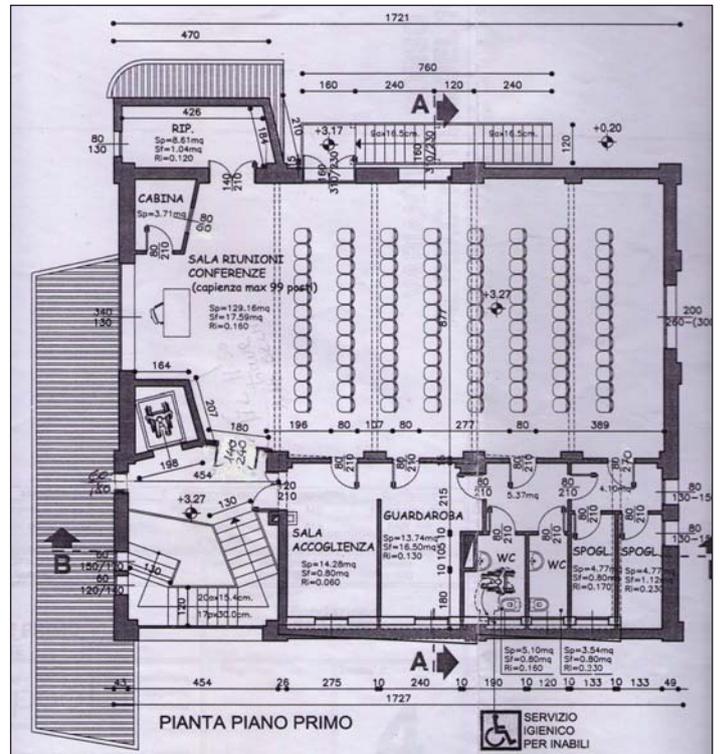


FIGURA 4. Le Madri - Progetto primo piano.

a incrementare la commercializzazione dei prodotti Demeter e Byodin, non potendo rivolgersi alla produzione, in quanto non aveva a disposizione sufficienti appezzamenti da coltivare. Fu così che nel 1989 i responsabili della Cooperativa decisero di far costruire nel lotto disponibile un capannone per la raccolta, la lavorazione, movimentazione e distribuzione commerciale di prodotti che venivano coltivati in piccole aziende circostanti e in tutta Italia. Poiché però nelle personalità de la Farnia, soprattutto nel presidente Gianni Catellani, promotore di questa realtà, c'era la consapevolezza che si dovesse costruire con una qualità architettonica che fosse coerente ed espressiva di quella dei prodotti agricoli commercializzati, vollero servirsi della consulenza dell'architetto Stefano Andi, che allora (e ancor oggi) era uno

FIGURA 5. Le Madri - La sede ristrutturata.





FIGURA 6. Le Madri - Interni, la sala da pranzo.



FIGURA 7. Le Madri - Interni, la sala conferenze.

FIGURA 8. Le Madri - Interni, la sala conferenze.





FIGURA 9. Le Madri - Esterni, spazi a verde.



FIGURA 10. Le Madri - Esterni, spazi a verde.

FIGURA 11. Le Madri - Esterni, spazi a verde.



FIGURA 12. Le Madri - Esterni, spazi a verde.





FIGURA 13. Le Madri - Vista esterna.

FIGURA 14. Le Madri - Esterni, particolare del portico.



dei pochissimi professionisti in Italia in campo organico vivente. Però, poiché le esigenze pratiche funzionali erano pressanti e urgenti, il mandato fu quello di intervenire su una struttura in cemento armato prefabbricato, del tipo industriale tradizionale, già ordinata e in corso di montaggio, con il tentativo di darle un qualche carattere organico con alcuni limitati tocchi formali. Ciò poté essere fatto praticamente ed in forma embrionale solo nella testata sud/ovest e agli ingressi nord e sud del fabbricato, per quanto riguarda gli esterni, e per la zona uffici e servizi igienici del personale negli interni.

Già da prima, però, la cura da parte del personale de La Farnia, in particolare di Giovanni Picariello, era andata a conferire anche al terreno circostante una qualità paesaggistica particolare. L'attenzione era rivolta a due aspetti dell'ambiente del terreno di Rolo: l'allestimento e conservazione dei preparati biodinamici, e la modellazione dello spazio verde circostante. Per il primo obiettivo la creatività di Giovanni Picariello giunse ad immaginare uno spazio circolare, a cupola, coperto da terreno verde e varia vegetazione. All'interno, in diversi stalli perimetrali venivano conservati nei tradizionali contenitori avvolti nella torba, gli otto preparati suggeriti da Rudolf Steiner per il trattamento delle colture agricole. Questo spazio cupoliforme, a cui si accede da un solo ingresso pedonale, che ha due altre aperture laterali per scopi di aerazione e che porta inoltre un oculo vetrato sulla volta, orientato verso il sole dell'equinozio di primavera, ha un'atmosfera sobria e solenne, quasi sacrale. Infine è possibile salire sulla cima della collinetta artificiale della cupola, con un sentiero ad elica portante ad un piccolo culmine che offre anche uno sguardo sopraelevato sul territorio circostante.

Ma l'attenzione di Giovanni Picariello alla qualità dell'ambiente si era estesa anche ai dintorni, con interventi non solo funzionali, ma anche indirizzati al senso del Bello.

A partire dal luogo dove si allestiscono i cumuli per la maturazione dei preparati biodinamici, è stato modellato un insieme di elementi naturali paesaggistici, che circonda quasi completamente l'areale de La Farnia, che riprende l'immagine di una pianta vista dall'alto. L'elemento più evidente e insolito è la serie di siepi e cespugli di bosso che sono stati modellati in forme fantastiche secondo l'antica arte topiaria: forme non arbitrarie o di vuota fantasia, ma con genuino senso plastico scultorio. La sequenza delle siepi si sviluppa ampiamente, con episodi ornamentali anche all'ingresso della tenuta, ma accompagna soprattutto un fosso perimetrale, anch'esso modellato, che finisce in uno stagno creato ad hoc sul lato sud/est del terreno. Circondato da alberi d'alto fusto e da arbusti di varie essenze, legate anche all'ambiente acquatico, lo stagno ospita quelle specie animali che trovano gradevole quella presenza. Questo è il luogo più ameno del centro de La Farnia che ha, a una certa svolta della sua vita, mutato il carattere e persino il nome in Le Madri.

Mutando ancora la situazione produttiva e commerciale del biologico-biodinamico, nel 2005 la comunità sociale della cooperativa, decide di concludere la sua esperienza nella distribuzione dei prodotti bio e costituisce la fondazione Le Madri riprendendo con più forza gli impulsi ispirativi di questa iniziativa. A questo scopo, su forte spinta (molto motivata) di Giovanni Picariello, si pensò di por mano alla ristrutturazione radicale di uno dei due altri fabbricati: il rustico ex-stalla/fienile che già nella fase precedente era stato adattato a magazzino con interventi di fortuna ed improvvisati per necessità.



FIGURA 15. Le Madri - Esterni, vista sud-est.

FIGURA 16. Le Madri - Esterni, vista a sud.





FIGURA 17. Le Madri - Esterni, vista sud-est.

Mentre il terzo edificio, la casa madre, che era stato ristrutturato già nel 1987, rimase destinato ad ufficio e biblioteca, sala riunioni e cucina, ed al piano superiore, cameroni per alloggio di gruppi, oltre che un ambulatorio medico e servizi, il rustico venne completamente trasformato, su progetto ancora dell'arch. Stefano Andi, con la collaborazione di Giovanni Picariello, in uno spazio ristorante con annessa cucina e atrio d'ingresso, al piano terreno; salone conferenze e convegni con servizi e uffici, al piano superiore. Qui si poté finalmente realizzare un progetto pienamente in architettura organica vivente, pensato così fin dall'inizio (allora altri precedenti

progetti in questa direzione non erano stati realizzati) e con l'aggiunta di piccoli annessi d'ampliamento necessari per la funzionalità dell'insieme (servizi igienici, un portico a nord, una tettoia di ingresso ad ovest, una scala secondaria di sicurezza a nord/est). Proprio questi ampliamenti, come anche il portico e la soprastante terrazza a nord, hanno qualificato in modo determinante l'aspetto esterno dell'edificio nella nuova vocazione. La stalla al piano terreno, coperta da un sistema di voltine in mattoni, sorrette da eleganti colonne in pietra, e suddivisa nei vari stalli da magnifici lastre separatrici pure in pietra, aveva un carattere solenne e

nobile che si è cercato di mantenere con il nuovo allestimento, nonostante le finiture moderne e di funzionalità diversa.

L'esperienza, preziosa per tutte le figure coinvolte nel progetto (oltre al progettista Stefano Andi di Milano, il direttore dei lavori ing. Leonardo Gualandi di Carpi e il direttore di cantiere Giovanni Picariello di Rolo) ha mostrato come questa architettura, di nuova concezione, sia applicabile con risultati apprezzabili anche sul patrimonio edile storico e paesaggistico preesistente.

FIGURA 18. Le Madri - Esterni, ingresso.



L'ARTE DELL'EURITMIA E DELL'ARCHITETTURA ORGANICA VIVENTE IN DIALOGO

Rita Martinelli

A coronamento del corso di approfondimento in Architettura organica vivente dell'associazione "Arslinendi" di Trento e in cooperazione con il gruppo di architetti dello studio "Forma e Flusso" di Milano, si è svolto a luglio il convegno - Da "Genius loci" a "oasi della nuova Umanità" - presso l'azienda agricola La Monda di Arcisate (VA).

L'obiettivo dell'incontro era di sensibilizzare i partecipanti, professionisti nel campo dell'architettura ma anche dell'agronomia, a intendere un nuovo modello d'intervento sul paesaggio in cui la comunità e non le singole identità edilizie, stia al centro della sua rigenerazione e dell'architettura.

Non più quindi uno sguardo limitato al particolare, al singolo edificio o alla singola iniziativa, bensì che allarghi l'attenzione alla dimensione di carattere fisico, psicologico e spirituale che intessono la Natura e l'uomo stesso che si esprime in quel contesto paesaggistico.

Il convegno si propose di approfondire tale tema avvalendosi da una parte della concezione della Scienza dello Spirito di Rudolf Steiner in diretta prosecuzione ed elaborazione dell'impulso goethiano, dall'altra degli apporti di discipline contigue che fanno a capo all'agricoltura biologica dinamica, alle scienze naturali in chiave

goetheanistica, all'Architettura organica vivente e all'arte dell'Euritmia.

In quest'occasione, infatti, come anche durante il corso di approfondimento dell'associazione Arslinendi nell'arco dell'anno, quest'arte del movimento, inaugurata da Rudolf Steiner nel 1912, si dimostrò in grado di contribuire ad un approccio sperimentale- artistico-conoscitivo delle tematiche in questione e a favorirne quindi il processo di apprendimento ed elaborazione secondo le intenzioni qui descritte. Se l'Arte in generale, infatti, sa farsi portatrice di quanto vive nell'anima, intesa quest'ultima quale veicolo del nostro pensare, sentire e volere, e di elevarla alla qualità e sostanza propria di un pensiero di tipo spirituale-universale, con l'euritmia si è condotti una volta di più ad abbandonare stereotipi schemi di rappresentazione e interpretazione della natura delle cose secondo una logica di pensiero puramente razionale, per addentrarsi in una sfera di esperienza in cui il singolo lo e il mondo circostante reciprocamente dialogano all'interno della stessa matrice: il pulsare e respirare delle forze da cui Uomo e Natura traggono vita, forma e movimento. Paesaggio, architettura e l'operare dell'uomo quindi in interazione tra loro

FIGURA 1. Le vocali in euritmia: figure di Rudolf Steiner.



Rita Martinelli.

Diplomata in Euritmia all' Eurythmeum Else Klink di Stoccarda, promuove e diffonde l'Euritmia in ambito artistico e pedagogico in Germania e in Italia.

all'interno di un unico organismo vivente, la terra stessa e ciò che la circonda. In euritmia si poté vivere queste immagini muovendosi nello spazio secondo una serie di esercizi dove, ad esempio, i singoli partecipanti posti in cerchio, espressione della comunità, avanzavano insieme verso l'interno, il centro, "la terra", per poi ritornare all'esterno, alla "periferia cosmica". Si venne a sviluppare così un ritmico pulsare, un comune respiro all'interno del quale successivamente, con l'aiuto dei versi di una poesia, i partecipanti grazie anche a spostamenti in direzioni diverse e a movimenti delle braccia poterono mettersi in relazione tra di loro. In seguito a questo intrecciarsi di traiettorie e di gesti lo spazio stesso venne a trasformarsi in un luogo "d'incontro" e "scambio" dove dall'esperienza della singolarità nell'"io" si passò a quella della socialità, della condivisione nel "tu" e poi nel "noi", in una dinamica di gesti e passi dettati dal ritmo stesso dei versi e dalle

intenzioni dell'euritmista.

Anche il paesaggio e l'architettura nella sua varietà e molteplicità di forme e colori trovò in euritmia il suo riscontro, in particolare nel muoversi tutti insieme o in gruppi nello spazio secondo forme suggerite da quanto troviamo in Natura: linee rette, curve, spirali, lemniscate, triangoli, quadrati. Nell'intersecarsi, comporsi e disfarsi di queste forme geometriche si fece esperienza, attraverso il corpo in movimento, di quel continuo divenire ed estinguersi caratteristico dei processi organici in Natura.

"Luce fluisce verso l'alto, pesantezza grava verso il basso", questo il versetto col quale in euritmia ci si poté immedesimare da un lato nella qualità del colore giallo portando le braccia aperte, protese verso l'alto, come raggi che partono dal centro dell'uomo stesso e, dall'altro, in quella del colore blu divaricando le gambe come ad ancorare l'uomo sulla terra, per poi, per ultimo, con un saltello dalla qualità del rosso vivace

ritornare nella postura di partenza.

"Luce fluisce verso l'alto, pesantezza grava verso il basso", non si parla qui anche di quanto ritroviamo nella verticalità cui tende la pianta e nella levità cui si orienta ogni costruzione che, ergendosi, si contrappone architettonicamente al peso della gravità del tetto che fa loro da copertura e protezione riconducibile alla qualità del "blu"?

Ecco allora che l'euritmia diventa parte integrante di un ambizioso discorso, come quello affrontato alla Monda, orientato a trovare di propria attività, attraverso uno sforzo di autoconoscenza e lavoro conoscitivo, un reale rapporto con lo spirito della Natura, del Cosmo e, nello stesso momento impostato a cercare di realizzare un "habitat" secondo un atteggiamento morale e responsabile in cui uomo e natura s'incontrano e dialogano, in cui sia possibile una nuova sensibilità anche verso una nuova socialità.

FIGURA 2. Rappresentazione di euritmia (da: www.michelemicheletti.com).



APPROFONDIMENTI

Il mistero della forma

Renzo Rosti

Esiste un capitolo di geometria proiettiva del tutto trascurato dai matematici che, osservato più attentamente, può dare inizio ad un percorso di geometria organica, nel senso che alcune sue leggi si possono considerare attive nella plasmazione delle forme presenti in natura. Questo è il capitolo della polarità. Il principio di polarità afferma: *Si dice polare pl di un punto P rispetto ad una circonferenza Cf , la retta che si ottiene congiungendo i punti di tangenza A e B delle rette condotte da P alla circonferenza Cf (Fig. 1).*

Si potrà osservare che se il punto P si allontana verticalmente dalla Cf verso l'alto, la polare pl si avvicina al centro C della Cf , mentre se il punto P' si avvicina alla Cf la sua polare pl' si avvicina alla periferia della Cf . Se il punto $P \nearrow$ va all'infinito verso l'alto, la sua polare pl_{∞} passerà esattamente per il centro C della Cf , mentre se il punto O è sulla circonferenza Cf , la corrispondente polare pl^o sarà la tangente per O alla Cf (Fig. 2).

Naturalmente anche i punti all'interno della Cf avranno la loro polare esterna alla Cf , che si potrà ottenere col processo grafico inverso: dal punto riposto P_i si

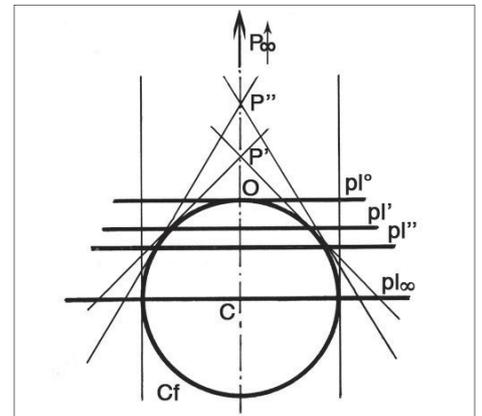


FIGURA 2.

manda la perpendicolare alla verticale v , passante per il centro O , che incontrerà la Cf in due punti A e B ; le tangenti alla Cf condotte da questi due punti si incontreranno in un punto sulla v ; la retta passante per questo punto e perpendicolare alla v sarà la polare del punto P_i (Fig. 3). Avremo così costruito una corrispondenza biunivoca fra i punti del piano e le loro polari rispetto ad una circonferenza Cf , nel senso che ad ogni punto corrisponde una sola polare, e una polare proviene da un solo punto. Con queste premesse osserviamo attentamente che cosa succede quando il nostro punto P si muove orizzontalmente su una retta r . Quando P va in P' e poi

FIGURA 1.

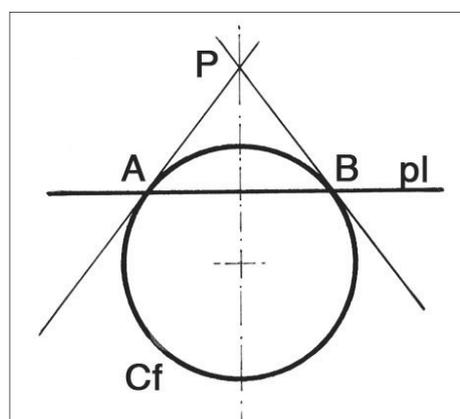
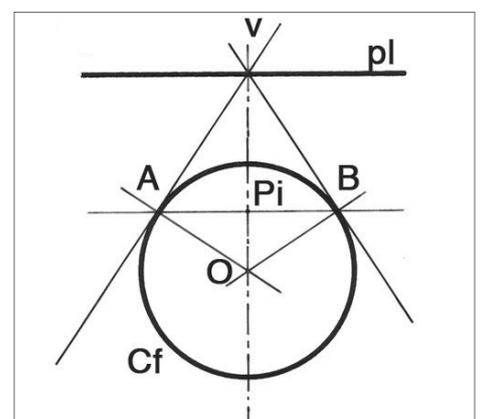


FIGURA 3.



Renzo Rosti.

Laureato in matematica, è stato docente presso il Liceo di San Marino.

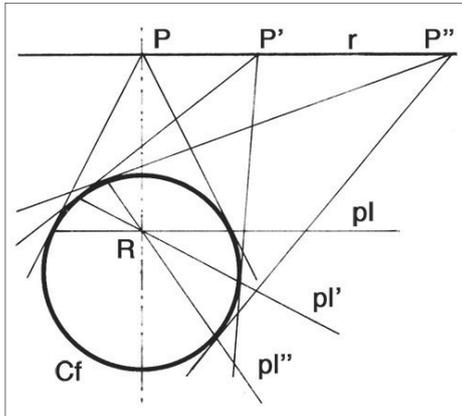


FIGURA 4.

in P'' le corrispondenti polari pl' e pl'' passeranno tutte per lo stesso punto R , che verrà detto polo della retta r (Fig. 4).

Naturalmente la retta r è la polare del punto R secondo il principio di polarità sopra enunciato. Nasce così spontaneamente una legge geometrica che non è conseguenza di nessun postulato o premessa, ma semplice conseguenza di un processo grafico, e come tale può essere considerata una verità oggettiva. Scopriamo quindi una proprietà che ci permette di introdurre il movimento nella configurazione geometrica dove opera il principio di polarità, che potremo esprimere in questo modo:

Se un punto P trasla lungo la retta r , le sue polari rispetto alla Cf ruotano attorno ad un punto R , polo della retta r .

A questo punto l'arida trattazione geometrica comincia ad animarsi, soprattutto se ci chiediamo:

se il punto P si muove lungo una curva J , come si muoveranno le corrispondenti polari?

Per scoprirlo procediamo graficamente (Fig. 5); possiamo costruire le polari di un sufficiente numero di punti della curva J ($P, P', P''...$) e ci accorgeremo che tali rette polari avvilluppano (rimangono

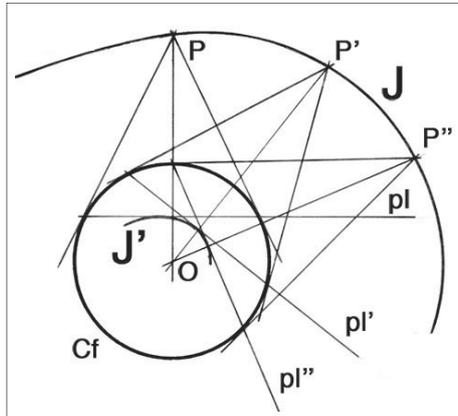


FIGURA 5.

tangenti) a un'altra curva J' che chiameremo curva polare di J rispetto alla circonferenza Cf .

La ricerca della curva polare di una curva data rispetto a una circonferenza "trasformatrice" è certo un esercizio complesso ma estremamente interessante, perché ci introduce nei misteri dello spazio in cui le forme prendono vita ubbidendo alle rigorose leggi geometriche prima esposte.

Vogliamo ora dare qualche indicazione per procedere autonomamente nella costruzione delle curve polari. Premettiamo che la via grafica, sopra detta, di trovare la polare di un sufficiente numero di punti della curva J (Fig. 5), sarebbe troppo macchinosa e complessa. Converrà procedere considerando i punti fondamentali delle curve geometriche. Questi sono quattro:

- **nodo;**
- **doppia tangente;**
- **flesso;**
- **cuspidi.**

Consideriamo la curva (Fig. 6) dove questi punti sono tutti e quattro presenti contemporaneamente. Vediamo in O

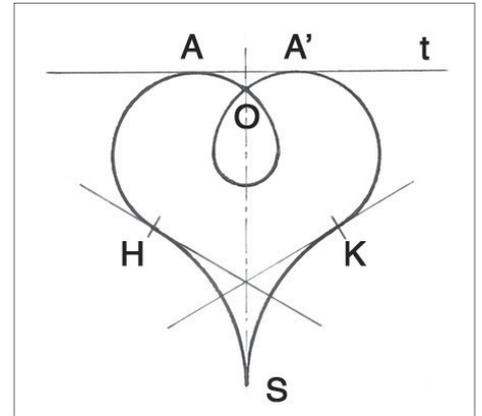


FIGURA 6.

un nodo quando due rami della curva passano per lo stesso punto. Chiamiamo una retta t **doppia tangente** quando è tale in due punti A e A' della curva contemporaneamente. Diciamo **flesso** un punto come H o K dove la curva cambia concavità (vediamo in Fig. 6 come a sinistra di H la curva ha la sua concavità verso l'alto e come a destra di H la concavità sia volta verso il basso). Infine chiamiamo **cuspidi** (o **punto spina**) due rami di curva entrambi tangenti a una retta comune passante per il punto S (Fig. 6).

La cosa davvero singolare è che se procediamo graficamente, come illustrato nelle premesse, si scopre che queste configurazioni sono polari a due a due, e precisamente: **il nodo ha come polare la doppia tangente e viceversa la doppia tangente ha come polare il nodo; il flesso ha come polare la cuspidi e viceversa la cuspidi ha come polare il flesso.**

Questo nel senso che se si cerca la curva polare J' di una curva J rispetto a una circonferenza Cf , troveremo che in corrispondenza di una doppia tangente r passante per A e A' su J , avremo in J' due rami di curva passanti per lo stesso punto R , polo di r (Fig. 7a). Analogamente,

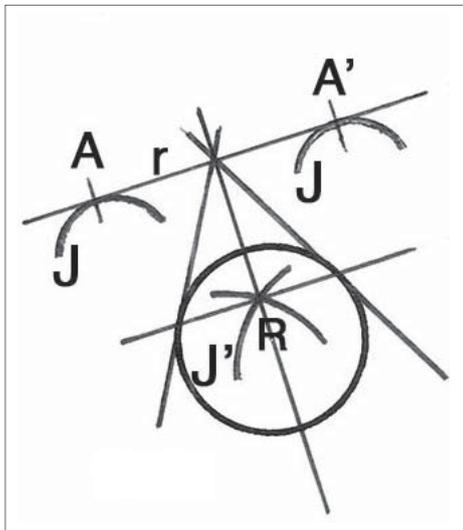


FIGURA 7a.

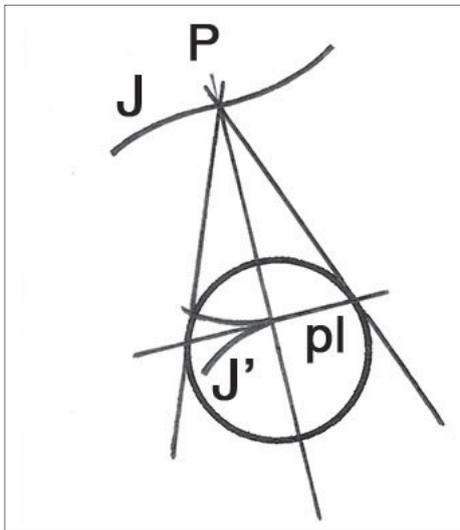


FIGURA 7b.

in corrispondenza del flesso in P della curva J , avremo la curva polare J' che presenterà una cuspidi in pl , la polare di P (Fig. 7b).

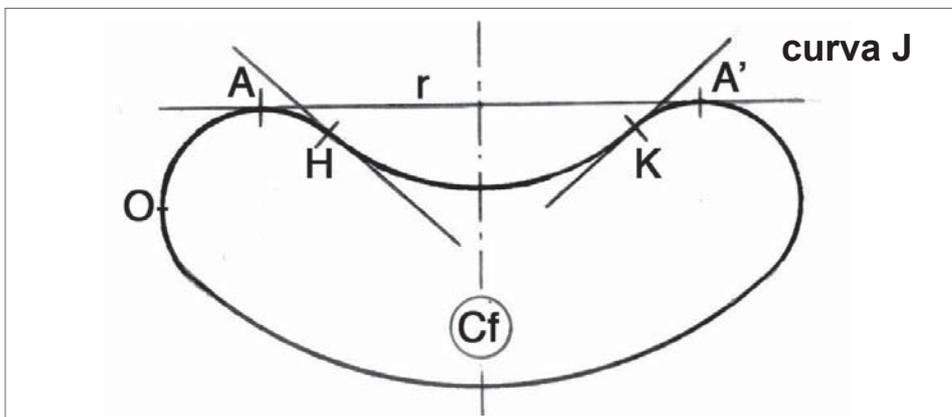
Tralasciamo per brevità il procedimento grafico, troppo laborioso.

A questo punto abbiamo tutti gli strumenti per procedere nella ricerca della curva polare di una curva data rispetto a una circonferenza Cf , che chiameremo anche cerchio **trasformatore**.

Come esempio consideriamo la curva J (Fig. 8).

Se volessimo procedere con il metodo grafico illustrato nelle premesse, occorrerebbe trovare in ogni punto la sua retta polare, mandando le tangenti al cerchio trasformatore Cf , posto internamente a discrezione del costruttore, e in questo involuppo di tangenti si troverà la curva polare J' . Ma, come abbiamo detto, semplifichiamo la ricerca usando i punti fondamentali delle curve e, immaginando di percorrere la curva andando incontro di volta in volta ai punti fondamentali, che esigeranno

FIGURA 8.



di essere trasformati secondo le leggi di polarità sopra enunciate, la curva polare J' nascerà di conseguenza.

La curva polare J' (Fig. 8) dovrebbe essere disegnata dentro la Cf , ma per comodità la costruiamo a fianco ingrandita a piacere.

Partiamo per questo singolare viaggio da un punto qualunque O della curva data J e andiamo incontro al punto A . Iniziamo la costruzione della curva polare J' partendo da un punto qualunque O' , considerando che nella J , da O ad A , non ci sono punti notevoli, anche nella curva polare J' non ne avremo; quindi potremo disegnare un ramo $O'A^\circ$ di J' a piacere (Fig. 8a).

Siccome sulla curva J abbiamo raggiunto il punto fondamentale A , che è punto di passaggio di una retta r , doppia tangente, allora, per quanto detto sopra, su J' ci dobbiamo aspettare un nodo in A° . In attesa, procediamo sulla curva J da A ad H , che su J è un flesso, e che sulla polare J' corrisponderà ad una cuspidi H' ; disegniamo quindi la concavità della cuspidi con la punta in H' , (Fig. 8b).

Torniamo sulla J e, avanzando, andiamo da H incontro al punto K , un altro flesso; quindi sulla polare J' riprendiamo il ramo di curva avendo cura di costruire la concavità di una nuova cuspidi con la punta in K' (Fig. 8c). Ora dal punto K andiamo verso il punto A' della curva J , che è il secondo punto della retta r , doppia tangente appunto in A e A' , e quindi nella curva polare J' porteremo il ramo di curva verso il punto A° che lo "aspettava" per formare il nodo (Fig. 8d). Ora concludiamo il nostro viaggio: infatti dal punto A' della curva J si procede verso il punto di partenza O senza incontrare altri punti fondamentali e quindi sulla polare J' non avremo altri punti fondamentali e non vi potranno essere cambiamenti di direzione; porteremo così

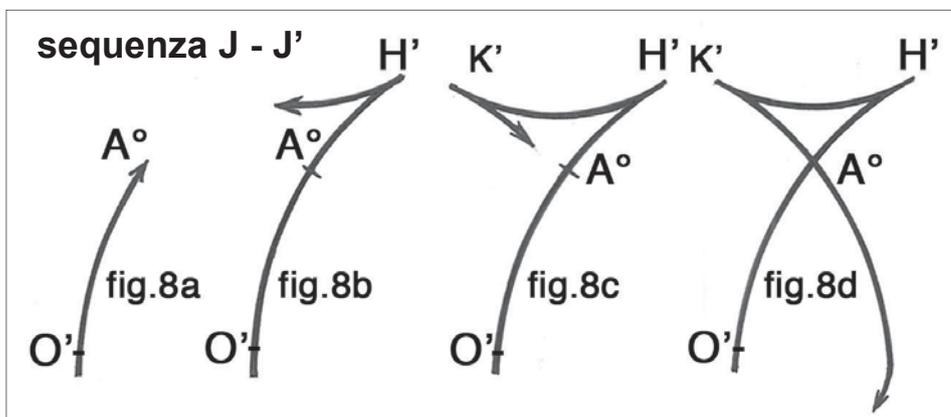


FIGURA 8a-8b-8c-8d.

il ramo di curva mantenendo la concavità fino all'origine O' . La curva così ottenuta (Fig. 9) è la curva polare della J costruita in modo intuitivo con l'aiuto dei punti fondamentali. Non ne esiste un'altra! Non hanno importanza le dimensioni, l'essenziale è il percorso. Solo cambiando la posizione del cerchio trasformatore Cf all'interno della curva J si otterrebbe una

diversa forma della polare J' .

Il metodo è certamente singolare, ma efficace e permette di trovare le polari di curve molto complesse che si possono ottenere altrimenti solo con metodi rigorosamente geometrico-deduttivi o con complesse costruzioni grafiche. Qui siamo costretti a ricorrere al senso del

movimento che risulterà indispensabile se vogliamo vivificare le astrazioni a cui siamo costretti con la geometria tradizionale.

Ricordiamo che lo stesso Steiner ci rivela, nella dottrina dei dodici sensi, che i risultati della geometria si ottengono col sostegno dei tre sensi interiori: senso dell'equilibrio, senso del movimento e senso della vita, e che *l'esercizio della geometria proiettiva è per l'anima un mezzo educativo molto potente perché ci porta a vivere nell'attività pensante pura, premessa indispensabile del pensare immaginativo.*

Vediamo altri esempi di curve polari (Figg. 10 e 11) dove a sinistra abbiamo la curva J col cerchio trasformatore dentro al quale si dovrebbe costruire la polare J' , ma che, come abbiamo detto, costruiremo ingrandita sulla destra col metodo che abbiamo esaminato; basterà percorrere la curva a sinistra partendo da

FIGURA 9.

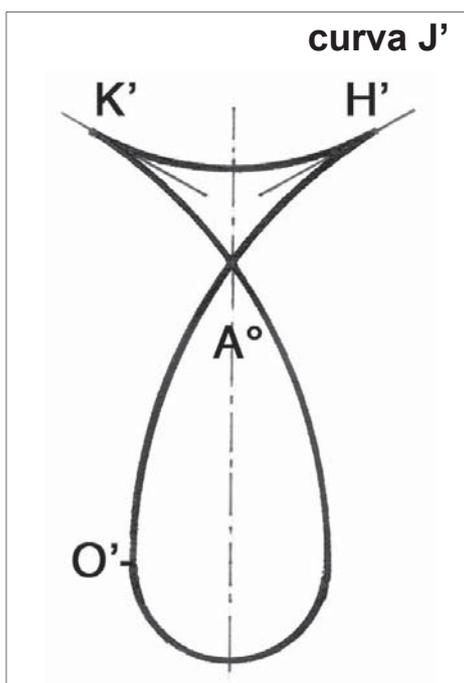
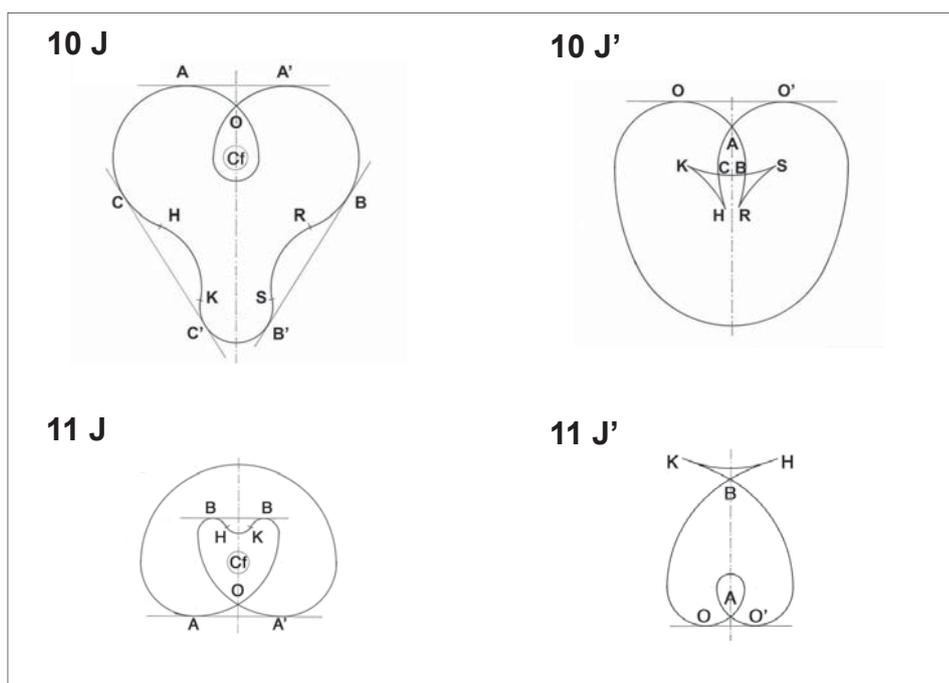


FIGURE 10 e 11.



un qualunque punto e verificare che la curva a destra è proprio la sua polare.

Conclusioni

Quanto detto fin qui rimane un capitolo di geometria proiettiva i cui risultati provengono dalla premessa presente (Fig. 1), che contiene la definizione di polarità, e il resto si impone da sé come conseguenza di un procedimento grafico.

Cerchiamo ora di vivificare i contenuti fin qui esposti. Possiamo contare sui pochi suggerimenti che il dottor Steiner ci ha dato sull'argomento: *Ogni forma è il risultato di un movimento giunto a conclusione.*

Esaminando allora le forme primordiali della geometria sotto questa luce, anche il punto, la retta, il piano e la circonferenza dovranno considerarsi come il risultato di movimenti giunti a conclusione. A questo proposito ricordiamo gli studi di Goethe sul mondo vegetale, dove il seme è il risultato di forze di concentrazione e la foglia l'effetto di forze di espansione. Non sarà quindi azzardato considerare la forma sferica stessa come risultato di questa polarità di contrazione-espansione. Non si potrà negare che la tendenza alla sfericità nel cosmo reale è ovunque presente. Infatti liquidi come l'acqua o il mercurio, abbandonati alle forze cosmiche assumono spontaneamente la forma sferica. I pianeti stessi hanno questa forma. La forma sferica sarà quindi il risultato archetipico dove le forze primordiali di espansione e contrazione si fanno equilibrio; qualora dovessero prevalere le forze di concentrazione la sfera collapserebbe in un punto, quindi il punto può essere considerato come una sfera di raggio zero (R^0). Se dovessero invece prevalere le forze di espansione la superficie sferica si dilatarebb

diventare un piano. Quindi il piano sarà una superficie sferica di raggio infinito (R^∞). La retta in questo contesto sarà semplicemente l'intersezione fra due piani, come viene considerata anche nella geometria euclidea.

Per risalire a quanto sta dietro la legge di polarità abbiamo bisogno di considerare tale principio nello spazio tridimensionale. La geometria proiettiva lo definisce in questo modo:

*Il piano polare **W** di un punto **P** rispetto ad una sfera **Sf** è quel piano che contiene la circonferenza che si ottiene mandando dal punto **P** le tangenti alla sfera (Fig. 12).*

Diamo vita a questa astratta configurazione geometrica con quanto detto sopra - dove il punto era una contrazione, il piano una espansione e la sfera stessa un momento di equilibrio fra le due forze polari - ipotizzando: *Nello spazio reale pulsante di vita ogni contrazione (punto **P**) suscita una corrispondente espansione (piano **W**) necessaria per mantenere l'equilibrio. Se i due impulsi interagiscono concorrono a formare una sfera, se invece non possono interagire ogni contrazione deve venir compensata da un'espansione e viceversa.*

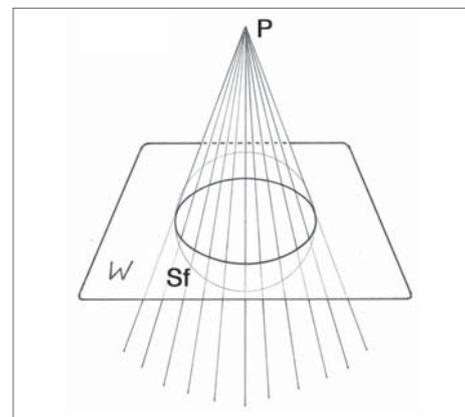
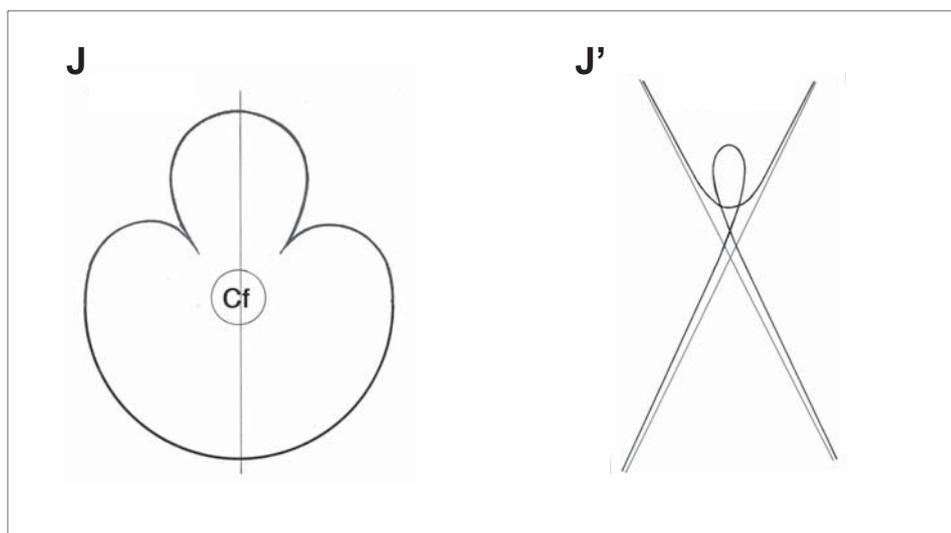


FIGURA 12.

Naturalmente questa è soltanto un'ipotesi, che potrà sembrare forzata solo se non si tiene in considerazione che la tendenza alla sfera comporta che le forze di concentrazione ed espansione collaborano fino a farsi equilibrio per realizzare appunto la forma sferica; quindi non potrà mai esistere che una contrazione isolata (punto) non comporti la corrispondente espansione che la compensi (piano).

Per tornare a studiare le dinamiche geometriche sul piano possiamo ora

FIGURA 13.



immaginare che la configurazione spaziale (Fig. 12) venga intersecata da un piano passante per il centro della sfera e per il punto **P**, otterremo così la configurazione piana (Fig.1) da cui siamo partiti; ma, dopo le premesse fatte, l'astratto schema prende vita!

Qui la sfera diviene circonferenza, il piano polare si riduce a retta e il punto rimane tale. E' ovvio che possiamo dire:

*Ad ogni punto **P** del piano (contrazione) corrisponde una retta polare **pl** (espansione) che la compensa.*

Torniamo ora alla Fig. 5, dove un punto **P** si muoveva formando una curva **J** e le rette polari, rispetto alla circonferenza **Cf**, si muovevano anch'esse fino ad "avviluppare" un'altra curva **J'**, che chiamavamo polare della curva **J**. Come conseguenza di quanto detto consideriamo la curva **J** composta dalle varie posizioni del punto **P** (contrazioni), ognuna delle quali deve essere compensata da una retta polare **pl** (espansioni); la curva polare **J'** non potrà essere che la curva inviluppo delle rette espansioni che compensano le singole contrazioni della **J**.

La curva polare **J'** sorge così di necessità per ristabilire l'equilibrio là dove nasce una curva **J**. Quindi possiamo azzardare la seguente affermazione:

Ogni curva dovrà suscitare una curva polare che la compensi come conseguenza della polarità fra contrazione ed espansioni.

*

Ricordiamo quanto lo stesso Steiner disse a proposito della forma del cuore in un ciclo di conferenze dedicate appunto alla metamorfosi delle forme del corpo umano. Egli affermò che "rovesciando" la forma del cuore si otterrebbe la figura del corpo umano. Ora se al posto della parola "rovesciare" intendiamo una "trasformazione polare" - come il contesto del discorso probabilmente

comportava - avremo il seguente risultato (Fig. 13), dove a sinistra, al posto del cuore fisico abbiamo schematizzato il movimento del sangue, e a destra la curva polare corrispondente.

Certamente lo spazio reale in cui viviamo non potrà essere il vuoto contenitore che ci ha proposto fino ad ora la geometria euclidea; anche se questo modello, benché astratto, è stato fecondo dei risultati a tutti ben noti.

La nuova geometria ha bisogno di un nuovo spazio che può emergere dalle considerazioni fatte sulle leggi della geometria proiettiva, che prevedono una grande sfera di raggio enorme, ma non infinito, pulsante di vita in cui sono contenuti questi due gesti archetipici di contrazione ed espansione. Così come Goethe ci ha insegnato che i colori erano il risultato dell'interazione dei due fenomeni primordiali di luce e buio e le forme della pianta il risultato degli stessi gesti polari, allo stesso modo anche nello spazio ogni forma può essere tale con il contributo degli stessi fenomeni primordiali di contrazione ed espansione, come abbiamo cercato di evidenziare.

Se torniamo a considerare quanto Steiner afferma sulle forme presenti in natura, e cioè che queste sono sempre un *movimento giunto a conclusione*, possiamo concludere che nelle proprietà delle figure della geometria euclidea (in ogni triangolo la somma degli angoli interni è sempre un angolo piatto; le bisettrici dei suoi angoli si incontrano nello stesso punto, ecc...) si rende evidente la "saggezza" che è fluita nelle forme finite (giunte a conclusione). Applicando i principi di dualità e polarità della geometria proiettiva, come abbiamo fatto nella costruzione delle forme polari, si rende evidente la "saggezza" presente nelle dinamiche e nei movimenti che precedono la

formazione delle forme, e che ci portano nel regno delle forze plasmatrici.

Possiamo pensare qui di aver colto alcune forze archetipiche fondamentali che concorrono alla plasmazione delle forme, e di conseguenza all'inizio di una geometria organica che merita di essere sviluppata.

Luigi Sertori

I - 1958 R.St. le fonti della fantasia artistica e le fonti della conoscenza soprasensibile.

Monaco 6/5/1918 (p. 227)

Luigi Sertori.

Filosofo e pittore, è referente del ramo Antonio Rosmini di Trento della Società Antroposofica in Italia.

p.231 ...

Proprio le esperienze fatte a contatto con l'arte ci consentono di caratterizzare ciò che il veggente esplica nelle sue facoltà animiche particolari. In quanto tenta di trasferirsi entro le forme e le proporzioni dell'architettura, entro ciò che l'architettura segretamente incanta nelle sue costruzioni, egli si sente affine a queste proporzioni ed armonie architettoniche, e si sente affine a questo pensiero del tutto diverso che si sviluppa in lui in quanto veggente, a questo pensiero del tutto diverso dal pensiero pallido e sbiadito della vita ordinaria. Si potrebbe dire che il chiaroveggente sviluppa un pensare nuovo, un pensare che a null'altro è tanto affine quanto alle forme in cui l'architetto pensa, alle forme create dall'architetto.

Il pensiero che esplichiamo nella vita ordinaria non ha nulla a che fare con la vera veggenza. Il pensiero che si esplica nella veggenza, include, entro il suo sperimentare creativo, lo spazio.

Il veggente è consapevole di penetrare, con queste forme, con queste viventi forme di pensiero, entro la realtà soprasensibile che sta dietro al mondo dei sensi; è consapevole di dover sviluppare ed esplicare il suo pensiero in forme spaziali. Il veggente sente che in tutto ciò che si esplica in armonie di forme e proporzioni, operano il volere e il commosso sentire.

Egli impara a riconoscere le forze del mondo nei rapporti di numero e misura che permeano le formazioni vive del suo pensiero: perciò, nel suo pensiero, egli si sente affine alle forme create dall'architetto. In quanto una nuova vita di sentimento sorge in lui, una nuova vita che non è quella della coscienza ordinaria, egli si sente per un certo riguardo affine alle forme create dall'architetto e dallo scultore.

Nasce così per la conoscenza

soprasensibile una *intellettualità oggettiva*, che pensa in forme spaziali, le quali danno a se stesse curvatura e forma mercé la loro stessa vita. Sono forme di pensiero mediante le quali l'animo del veggente si immerge nella realtà spirituale e queste forme di pensiero il veggente le sente affini a quanto vive nelle forme dello scultore. Si possono caratterizzare il pensare e il nuovo sentire del veggente cogliendo il nesso tra le sue esperienze e l'architettura e scultura.

Karl Dieter Bodack Stefano Andi

*Recensione del testo/catalogo
"Living Architecture. Balance
Nature, Culture and Technology" di
Pieter van der Ree - International
Forum Man and Architecture,
Driebergen 2017.*

200 pagine a colori, € 35,00.

Una rinascita! La mostra "Living Architecture", esposta in agosto a Manila nelle Filippine, si basa sull'esposizione "Organische Architektur" che fu una delle prime e più significative iniziative dell'IFMA (Internationales Forum Mensch und Architektur). Ampiamente finanziata dalla "IONA Stiftung" (di Amsterdam), essa fu aperta dapprima nel 2003 ad Amsterdam, poi nel 2004 nella nuova Filarmonia di Berlino. Grazie alle campagne di documentazione a livello mondiale del suo curatore Pieter van der Ree, è diventata ora una iniziativa di tipo globale, presente ovunque nel mondo sia vivo il costruire organico.

Il catalogo ora uscito, di 200 pagine, sembra ampiamente rispecchiare l'attuale esposizione con diverse centinaia di immagini, nomi e dati minuziosi, per tutti gli edifici rappresentati: una consolazione per tutti quelli che non sono potuti andare a Manila. L'opera, in lingua inglese, abbraccia sostanzialmente quattro dimensioni di tempo e spazio.

I pionieri dell'architettura organica

In questa sezione sono presentati i quattro autori più significativi con le loro opere: Louis Sullivan, Frank Lloyd Wright, Antoni Gaudì e Rudolf Steiner. La ricchezza delle basi fondative qui presentate, in verità, inaugura al passaggio del secolo le più ampie prospettive di liberazione dalla rigidità degli stili del XIX secolo!

Modernismo rivivente

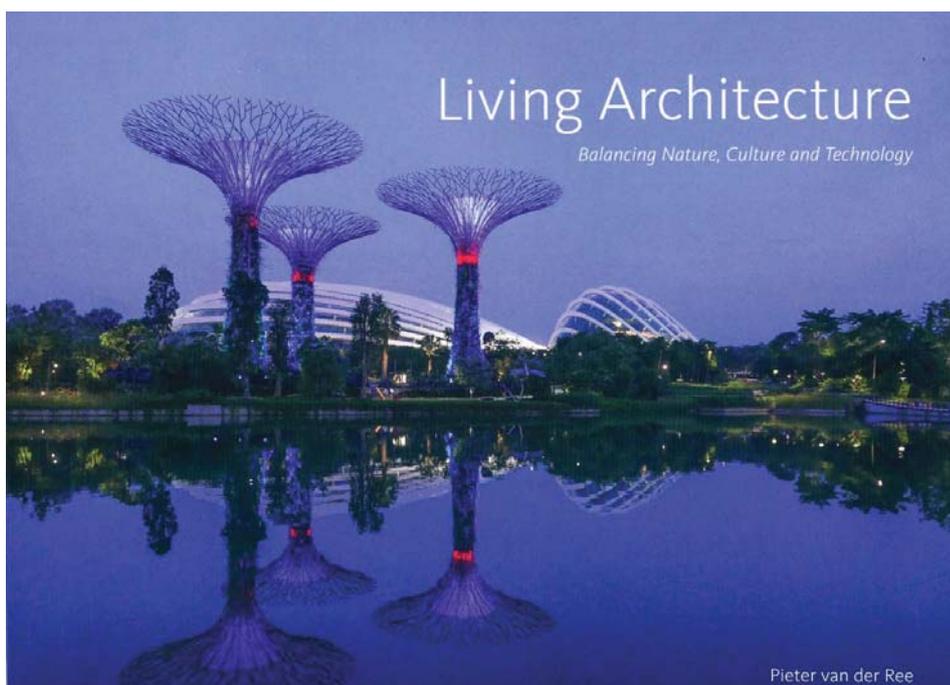
Dopo la scomparsa dei pionieri l'impulso organico in architettura sembra dapprima seppellito, poiché nel libro ci sono solo due esempi degli Anni Venti del secolo scorso, i quali furono contrassegnati da una grande depressione. Dopo la seconda guerra mondiale ci fu evidentemente una rinascita: Hans Scharoun costruì i grattacieli residenziali Romeo e Giulietta a Stoccarda e la grande Filarmonia di Berlino; Alvar Aalto innalzò a Helsinki una

Karl Dieter Bodack.

Ingegnere, docente all'Università di Coburg, è stato per anni attivo a livelli direttivi nelle ferrovie federali tedesche.

Stefano Andi.

Architetto libero professionista e coordinatore del Gruppo di Architettura Organica Vivente in Italia all'interno del Forum Internazionale Uomo e Architettura con sede ad Amsterdam.



chiesa e il Palazzo Finlandia; Le Corbusier la Cappella Notre Dame du Haute a Ronchamp, Joern Utzon l'Opera House a Sidney: cinquanta anni fa una rinascita in tutto il mondo.

Diversità regionali

Nel capitolo successivo Pieter van der Ree mostra esempi regionali: qui diviene percepibile una particolare qualità dell'architettura organica, in cui i caratteri culturali e geografici particolari dei luoghi si esprimono nelle architetture. Il Quartiere Olimpico a Monaco di Behnisch & Partner, la Scuola Waldorf a Salisburgo di Jens Peters, la ING Bank di Alberts & van Huut ad Amsterdam, Cesar Manrique a Lanzarote, Santiago Calatrava a Valencia, Imre Makovecz in Ungheria, Erik Asmussen in Svezia: in questi e in altri edifici si manifestano in modo essenziale le differenti qualità dell'Europa. Lo sguardo poi si amplia verso il Canada (Museo di Storia ad Ottawa), gli USA (Residenze a Sun Valley, Idaho), il Messico, la California, fino al "Tempio del Loto" a New Dehli in India. Con il Centro Culturale Jean Tjibaou di Renzo Piano nella Nuova Caledonia e il Centro Culturale Uluru-Katja in Australia si sperimentano mondi architettonici del tutto originali, quasi avventurosi. Con le architetture di Winfried Reindl a Sekem/ Egitto emerge all'attenzione anche il mondo arabo.

Sostenere i processi di vita

Il "Garden by the Bay" a Singapore aprono con un'architettura paesaggistica un nuovo capitolo che rende possibile con i nuovi strumenti digitali complessi progetti biomorfici, che così riproducono, afferrano e trasformano le forme con cui si manifesta la natura. Qui compaiono architetture fantastiche: tra le altre il

Metropole Parasol di Siviglia, l'Aquatower di Chicago, il Blue Planet Aquarium di Kastrup in Danimarca e persino una nuova stazione ferroviaria, quella di Arnhem in Olanda. "Promuovere la vita", un nuovo obiettivo dell'architettura per il futuro: questo viene a percezione nel progetto del "Centro di attività ecologica ed educazione per i bambini" in Thailandia, nel "Centro di Arte Rupestre" a Montignac in Francia e nel Teatro dell'Opera di Harbin in Cina.

Equilibrare natura cultura e tecnologia

Pieter van der Ree accompagna il panorama di immagini con riflessioni sull'"architettura vivente", sui suoi fondamenti, caratteri e particolari qualità: qui si tratta appunto di un complesso processo di progettazione che ha lo scopo di comprendere molteplici necessità dell'ambiente, dei materiali, ma soprattutto degli utenti. Tutto ciò deve essere integrato nel processo creativo, nel quale tutti gli ambiti che esercitano influenza e condizionano devono essere collocati al loro giusto posto. "Costruire non deve essere solo sostenibile, deve anche risvegliare la nostra coscienza per l'ambiente, deve sostenere la nostra vita sociale, alimentare la vita dell'anima e deve ispirarci con le sue forme". Al termine di questo viaggio panoramico sta questa conclusione. Essa rende percepibile quanti passi noi dobbiamo ancora fare nelle vicende attuali dell'edilizia, affinché questi obiettivi dell'umanità possano essere raggiunti. Lo sguardo nel mondo globale dell'architettura offre meravigliose prospettive per i nostri passi futuri.

Karl Dieter Bodack

*

Alcune riflessioni dalla prospettiva italiana

L'uscita del nuovo libro/catalogo sull'architettura organica del nostro tempo, ultimo sforzo di Pieter van der Ree, studioso e ricercatore di grande esperienza e cultura, va salutato con grande gioia ed ammirazione, per la qualità della pubblicazione, per i contenuti e per le splendide fotografie di innumerevoli architetture in tutto il mondo. Tanto più che le pubblicazioni di tale argomento, che trattino le realizzazioni di architettura organica, sono veramente molto rare.

Un paio di considerazioni però si impone. Una è la quasi totale assenza nel libro di esempi italiani (l'unico è il Palazzetto dello Sport a Roma di Pier Luigi Nervi): è vero che il nostro Paese ha una tradizione e una vocazione, orientata sul classicismo, che è abbastanza lontana dall'ispirazione organica, ma in epoca moderna non sono mancati nemmeno da noi grandi maestri di orientamento organico: Giovanni Michelucci e Carlo Scarpa, per citare i più grandi (oltre a una serie di altri progettisti che hanno dato vita negli anni '50 all'organicismo italiano: Gardella, Albini, Mollino, Rainaldi, Gabetti e Isola, ecc.). Non citare anche solo un paio di questi esempi appare come una lacuna abbastanza evidente (e farlo notare da parte nostra non è segno di sciovinismo).

Una seconda considerazione riguarda in generale il carattere ultimo dell'architettura più recente, contrassegnata da una libertà di forme e soluzioni veramente stupefacente, mai vista finora. Edifici dall'aspetto fantastico e dalle qualità fantasmagoriche che sembrano uscire dal sogno, dall'uso di droghe o dalla visione allucinata di viaggi astrali. È vero che il tutto è coniugato con un approccio sempre più avanzato

verso qualità ecologiche e di sostenibilità del costruire, ma il mondo figurativo che si viene a modellare intorno a noi con queste architetture è di natura palesemente illusionistica, benché stimolante e sorprendente. Molti edifici per esempio sono basati sullo studio delle microstrutture organiche, dei tessuti di organismi naturali, configurazioni che in natura sono a scala microscopica e qui vengono invece ingigantiti a scala macroarchitettonica. Sembra quasi che si voglia creare l'impressione nel visitatore/abitante di essere una molecola di fluido organico che si aggira entro gigantesche strutture e organizzazioni biomorfiche. Ci si chiede quindi, al di là della straordinaria perizia di queste realizzazioni, se con questo panorama architettonico si sviluppi la coscienza dell'essere umano come entità autocosciente della sua posizione particolare nel creato, oppure se si ottiene invece l'effetto di raffigurarlo come un corpuscolo omologato all'interno di organismi naturali ridondanti.

Una terza e ultima riflessione riguarda l'inclusione dell'opera di Rudolf Steiner nel panorama dell'architettura moderna del Novecento. Rispetto a 40 anni fa il nome di Rudolf Steiner, anche come architetto, ha cominciato ad entrare nell'ambito della cultura contemporanea. Grazie anche alla diffusione di altri suoi impulsi nella pedagogia, nell'agricoltura e nella medicina, la sua figura ora compare, sebbene ancora come un capitolo passato della storia dell'architettura, nei testi e nelle enciclopedie specialistiche. Questo risultato positivo è stato raggiunto con gli sforzi di molti, ma anche con le iniziative pubblicistiche ed espositive intraprese negli ultimi decenni, tra cui si segnalano per qualità appunto le mostre citate nella presentazione del catalogo che qui commentiamo, ad opera di Pieter van der Ree. Il grande impegno, suo e di altri che

lo accompagnano, è quello di collocare Rudolf Steiner all'interno del Movimento Moderno di architettura, come una delle sue figure preminenti e significative. Tutto questo è vero e corretto, ma riguarda solo la parte exoterica dell'opera, anche architettonica, di Rudolf Steiner: quella esoterica (e intendiamo con questo termine i fondamenti spirituali conoscitivi ed artistici, che sono nascosti e vanno svelati), che di fatto sostiene le basi del suo pensiero e della sua arte ed architettura, è un unicum non paragonabile con le proposte culturali e gli impulsi artistici del suo tempo né del nostro. È una forza di civilizzazione e di spiritualizzazione che si stacca e si staglia al di sopra del panorama contingente del Novecento, come anche della nostra contemporaneità. Limitarsi ad illustrare l'architettura steineriana come un capitolo della storia moderna, per quanto importante, vuol dire svuotarla dei suoi contenuti più essenziali. Naturalmente per presentare ed approfondire i fondamenti scientifici spirituali e organico viventi dell'impulso di Rudolf Steiner non sono adatti né una mostra né un catalogo documentario, ma richiami a questi fondamenti andrebbero comunque fatti, per far sì che essi possano finalmente essere presi in considerazione nel patrimonio culturale più ampio e possano diventare finalmente un germe di vero rinnovamento della coscienza e della responsabilità di progettisti, committenti, utenti, del nostro tempo.

Stefano Andì





dynameis rassegna per l'architettura organica vivente