





GABRIELE DE GIORGI

# GLI ARCHITETTI DELLA METAMORFOSI





ISBN  
979-12-5994-615-7

PRIMA EDIZIONE  
ROMA 26 GENNAIO 2022

*L'unico "ordine" valido di una rappresentazione del mondo  
è quello del mutamento*

BRUNO Zevi



## INDICE

- 9 *Premessa*
- 11 Il Barocco (1630–1750)
- 35 L'Art Nouveau (Liberty)
- 41 La Secessione viennese
- 47 Il “Modernismo” catalano
- 53 Il Decò
- 57 L'Espressionismo
- 65 Il Surrealismo
- 71 Il Futurismo
- 77 Il Costruttivismo russo (1917–32)
- 83 L'Architettura Organica
- 93 La seconda avanguardia del '900

8 *Indice*

115 Le metamorfosi nell'architettura contemporanea

127 L'architettura-paesaggio

149 *In conclusione*

## PREMESSA

Sebbene io svolga da decenni una ricerca continua sulla Metamorfosi sia nell'ambito del Gruppo Metamorph con progetti, studi, scritti e sia nell'ambito della nostra rivista «Metamorfosi, quaderni di architettura» (insieme con *Alessandra Muntoni e Marcello Pazzaglioni*), ho pensato che potrebbe essere interessante proporre una rilettura di alcune opere (note e non) in chiave metamorfica, perché la Metamorfosi in architettura resta ancora un capitolo poco esplorato.

Prendendo spunto dal bellissimo libro *Barocco e liberty. Lo specchio della metamorfosi* scritto nel 1986 da Paolo Portoghesi, Luca Quattrocchi, Folco Quilici, mi sono chiesto se sia possibile estendere quelle analogie ad altre tendenze appartenenti all'area tematica in questione. Perciò ho tentato di dare alcune risposte al quesito con questi appunti. E come tali formalmente abbozzati.

Schematicamente direi che possiamo reperire analogie e similitudini esplicite o segrete in molti progetti anche a distanza di tempo: ad esempio *Boccioni* nelle forme di *Gehry*, motivi barocchi nelle ondulazioni di *Gaudì* e nelle architetture di *Hadid*, *Bernini* nel grattacielo di New York di *Gehry*, il repertorio di *Gaudì* in *Niki de Saint Phalle* e così via.

In ogni caso tre premesse sono necessarie per parlare di *Architettura della metamorfosi*: una è il superamento, nel pensiero progettuale, di ogni impostazione riduttiva con l'approdo ad un ampio campo inclusivo di duplicità, interrelazioni, intrecci e combinazioni di natura fantastica e trascendente; la seconda è che la nozione di Metamorfosi non può più essere soltanto intesa come *mutamento di una forma in un'altra*, ma come *mutazione di configurazioni urbane complesse e articolate in altre inclusive di spazi collettivi, infrastrutture, paesaggi*, nella nuova accezione maturata con le avanguardie (*Archigram* e *Metamorph* in particolare); la terza è che per entrare nello specifico architettonico occorre anche conoscere i contributi della pittura, della scultura, del

teatro, del cinema, della letteratura, perché il mondo dell'architettura non è estraneo alle altre arti. Spettacolo essa stessa, come la vita, le passioni, lo scorrere e il racconto del divenire.

Una nota aggiuntiva: la maggior parte delle opere ha comportato una battaglia, una sfida, una non facile affermazione in contesti reazionari e ostili, contro le accademie, contro i poteri culturali del passato, le politiche e i fattori regressivi.

Il nostro *filo rosso delle analogie* non può non partire dal barocco e dal suo ineguagliabile contributo.

## IL BAROCCO (1630–1750)

Il XVII secolo è un secolo bifronte: da una parte connotato dalle straordinarie conquiste culturali di una cultura già interagente con i fenomeni evolutivi della vita sociale, della civiltà delle immagini, della psicologia delle masse, della attitudine alla sperimentazione e diffusione del nuovo, delle conquiste scientifiche (*Keplero* 1571–1630, *Galilei* 1564–1642 ma già prima *Copernico* 1473–1543), filosofiche (*Campanella* 1568–1639), tempo di grandi viaggi di esplorazione, di scoperte di nuovi popoli e geografie, di un arricchimento del sapere; dall'altra è il tempo dell'oscurantismo negazionista di scoperte e scienza, della *Controriforma*, dell'*Inquisizione*, della conservazione autoritaria del potere politico e religioso.

Gli architetti, operando dall'interno delle istituzioni, in opposizione però alla *Controriforma*, inventano un universo di concetti e realtà d'ordine culturale laico, trasmesse nelle opere.

Le innovazioni principali sono le “forme plastiche mosse”, le linee curve, l'alternarsi di pieni e vuoti nelle modellazioni architettoniche insieme alla decorazione, alla fusione con la scultura e la pittura. L'aspetto complessivo si deve alla straordinaria fusione degli elementi e all'uso della decorazione sia con materiali preziosi come oro, argento, marmi, stucchi, sia con gli effetti di risorse immateriali come ombre, il ruolo della luce assunta come componente progettuale, riflessi, in alterne soluzioni complessive, sporgenze e rientranze, concavità e convessità, contrazioni e dilatazioni, intagli, intarsi caleidoscopici e cromatici. Oltre alle mutazioni di figure appartenenti a mondi diversi: mostri, angeli, putti, esseri mitologici ibridi, fantastici, partecipi degli spartiti architettonici.

Non è un caso che il barocco nasca a Roma, epicentro della svolta, ove la città è già caratterizzata da trasformazioni millenarie.

Il barocco ne potenzierà la struttura e l'immagine ricorrendo a categorie culturali e metafore oltre la finitezza delle conoscenze umane.

Il sorprendente soffitto del *Trionfo della Divina Provvidenza* di palazzo Barberini (1633–39) di *Pietro da Cortona* traduce la categoria dell'*infinito* dalla rivelazione dell'*infinito* ad opera di *Giordano Bruno* (1548–1600) rappresentata nel dipinto dalla successione in profondità delle figure, dal cielo, dall'apertura senza confini del fondo.

Tema ripreso nella *volta della Chiesa del Gesù* dipinta (1679) dal *Baciccio* e più tardi nella *Chiesa di S. Ignazio* (1685) di *Andrea Pozzo*. Sono l'astronomia e la fisica i riferimenti, le affermazioni della pluralità dei mondi, la scoperta che il mondo non è finito, limitato, che l'universo è senza confini, è molteplice. In questa chiave di nuove conoscenze sono stimolanti gli ambienti scientifici e culturali. *G. Getto* (*Barocco in prosa e in poesia*, 1969) ci descrive le connessioni della produzione artistica con le motivazioni spirituali, con la filosofia, con la scienza copernicana; ci delinea la spregiudicatezza e la libertà, la nuova visione del mondo, il relativismo e la perdita del centro; ci parla della *meraviglia* come componente psicologica della *rivelazione* dell'inconosciuto, della sorprendente varietà e mutevolezza dell'essere. La crisi del vecchio sapere induce alla necessità di sperimentare nuove vie in architettura, in scultura, in pittura, in musica, in letteratura.

È il senso di un forte ripensamento sulle vecchie certezze, revocate in dubbio. Lo spazio è dinamico. Il movimento e la trasformazione sono espressi in linee curve anche nelle planimetrie, nella costruzione policentrica, nell'intreccio di motivi e figure. Si realizza la *liberazione* dello spazio, *liberazione* dalle limitazioni dei trattatisti, dalle convenzioni, dalla geometria statica (Bruno Zevi).

Nel tratteggiarne i caratteri non possiamo che ricorrere ai due massimi esponenti del barocco romano.

*Gian Lorenzo Bernini* (1598–1680), dicono i Fagiolo dell'Arco,

«mette la caducità dove aveva trovato l'eterno, trasforma la fissità in movimento, scambio, flusso, ambiguità, rottura dei limiti: il pregiudizio cade nel ridicolo, la certezza diviene punto interrogativo. Ben presente è un repertorio di sinfonie pietrificate nel travertino, nel marmo policromo, nel ferro battuto, nel bronzo. Un nuovo ordine dell'universo reimpagina tutti gli elementi in cursori dinamici, mossi, piegati, fluttuanti, oltre la fisicità dei corpi, della anatomie, delle forme canoniche. Reinterpreta e sconvolge le iconografie degli eventi religiosi, (le annunciazioni), le narrazioni mitologiche (Apollo e Dafne, David), le chiese, i palazzi, i giardini, le fontane, le scenografie, le sacre rappresentazioni».

*Francesco Borromini* (1599–1667) in *Sant'Ivo alla Sapienza* ha raggiunto la più alta espressione della metamorfosi, ove la pianta, il volume, il tamburo, la

cupola, la lanterna con il coronamento a spirale, erompono e si concludono in un tripudio di passaggi plastici. Interno ed esterno, nel contrasto bipolare concavo–convesso, di luce e ombra, di continuo discontinuo, evidenziano la dialettica delle forme. Non solo il moto ascendente, ma anche la linea sinusoidale orizzontale del tamburo e della cornice concorrono a modellare il volume. Ondulazioni che, nella facciata del *San Carlino alle quattro fontane*, dal suolo alla sommità, si proiettano nello spazio urbano, comprensivo di nuove valenze secondo nuovi codici compositivi.

Nelle piazze romane, Navona, Trevi, S. Ignazio, S. Pietro per fare alcune esempi, nelle strade, nelle facciate, negli interni, soffitti e navate e altari, nelle sculture, la metamorfosi connota la città.

Le fontane sono le protagoniste principali dello spettacolo. La *Fontana dei Fiumi* esercita il fascino e riassume lo spirito dell'arte barocca: acqua, rocce, cavalli, figure umane, l'obelisco lanciato dal vuoto sottostante e gli ulteriori dettagli cui fanno eco la *Fontana del Nettuno* (lotta con una piovra) a nord e la *Fontana del Moro* con putti, mascheroni, conchiglie, getti d'acqua, rimandano a narrazioni di miti e leggende, di deità ed entità tramandate dal mondo classico, rivisitate però con spirito giocoso. Uno spettacolo. Più tardi nella *Fontana di Trevi* (1732) il capolavoro di *Nicola Salvi*, tutto è metamorfosi per eccellenza. Acqua, rocce, sculture, dislivelli urbani, architettura sono in compenetrazione reciproca. Ogni figura, ogni elemento scenografico: le cascate, i cavalli marini, le rocce, il cocchio a conchiglia, i tritoni, l'oceano, le vasche, formano un tripudio di forme, luci, frammenti floreali incastonati, criniere volanti, code, spruzzi, intersezioni e innesti. Architettura e scultura concorrono ad aggredire lo spazio urbano in termini mitologico–poetici, oltre la sfera utilitaria, in un transfer spettacolare che, indipendentemente dal significato complessivo, reca un piacere visivo e una magica contemplazione tra il suono dello scorrere dell'acqua e la rivisitazione mitologica.

Tra le varianti degli scenari barocchi in tutto il mondo, è interessante il *barocco a Lecce* (1659–91) ove cogliamo la straordinaria matrice dionisiaca. «La componente apollinea e razionale è decisamente sconosciuta all'arte del Salento e il classicismo è assente a livello, appunto, strutturale. È l'instaurarsi, al suo posto, di una mitologia chiara che esprime l'adesione felice dell'uomo alle forze, almeno entro certi limiti controllabili, della natura, forze mediterraneamente prementi, dense, ma benigne.... Il dionisiaco è il momento dialetticamente opposto all'apollineo, quello che interpreta per mimesi, immedesimazione e contagio, la vitalità irrefrenabile del naturale. Ove festoni e pampini, fiori e melegrane — anche se motivi adusati di repertorio, qui si caricano di

significati originali; non nel senso di una filologia o rievocazione storicistica di marca rinascimentale, ma, al contrario, di un riconoscimento immediato e “secondo natura”. (*Maurizio Calvesi e Mario Manieri Elia*) (“Architettura Barocca a Lecce e in terra di Puglia”, Bestetti, Roma 1970).

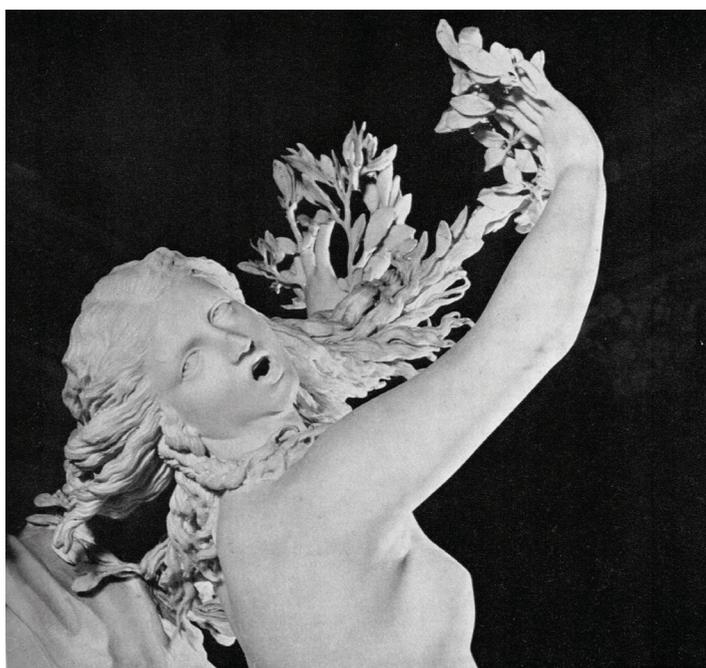
Tra osmosi di sacro e profano, atmosfere felici, spazi da ammirare: scorci prospettici elegantemente esaltati da facciate, balconi, tra cornucopie e bassorilievi, nei ricorrenti passaggi dalle strade alle piazze, come tra piazza Duomo e i propilei antistanti; spazi antiprospectici, magia della luce; architetture gioiose, profondamente umane; spazi urbanistici trattati come un interno, come diceva *Cesare Brandi*, sono evidenziati nella città dei *Riccardi*, degli *Zimbalo*, degli *Infantino*, artisti che hanno dato a Lecce il volto inconfondibile, ineguagliabile, specchio di una visione del mondo.



**Figura 1.** Pietro da Cortona, volta di Palazzo Barberini, “Trionfo della Divina Provvidenza”, 1633–39, Roma



**Figura 2.** Gian Lorenzo Bernini, Apollo e Dafne, 1624, Galleria Borghese, Roma



**Figura 3.** Gian Lorenzo Bernini, Apollo e Dafne, 1624, Galleria Borghese, Roma



**Figura 4.** Gian Lorenzo Bernini, Cattedra di S. Pietro in Vaticano, 1656–65, Roma



**Figura 5.** Gian Lorenzo Bernini, Fontana del Tritone, 1642–43, piazza Barberini, Roma



**Figura 6.** Gian Lorenzo Bernini, Cattedra di S. Pietro, particolare, 1656-65, Roma



**Figura 7.** Gian Lorenzo Bernini, S. Teresa trafitta dall'amore di Dio, 1644–52, S. Maria della Vittoria, Roma