

Giors Boneto (1746-1828) e Paolo Soleri (1919-2013): un dialogo possibile

ABSTRACT: What does it mean to inhabit a territory or to become aware of a territory? In a contemporary society, what significance is attributed to the sacred and how is it perceived or received by human beings? How can the experience of the religious man be transposed into modernity, or rather, into the life of contemporary (and naturally, Western) human beings? What connects a frescante and his 19th-century depictions nestled in the mountains of Val Maira with a 20th-century architect whose projects are primarily conceived for the Arizona desert? This study aims to offer an analysis of these questions.

1. INTRODUZIONE

Ci sono alcune opere d'arte che possiamo considerare oppure interpretare a posteriori come strumenti di mediazione culturale e come espressione del mutamento della società, nonché della trasformazione dei simboli nel tempo. Essendo l'arte un intreccio complesso di rapporti e componenti - sociali, economici, storici, teologici -, e altresì una stratificazione di vari processi, la valutazione o il confronto delle opere d'arte dovrebbe seguire un processo più ampio e fluido. Georges Didi-Huberman scriveva in merito all'approccio dello storico dell'arte Aby Warburg:

Warburg, credo, si è sentito insoddisfatto della territorializzazione del sapere sulle immagini perché era sicuro di due cose almeno. La prima è che non siamo davanti all'immagine come davanti a una cosa di cui possiamo tracciare le frontiere esatte. L'insieme delle coordinate positive - autore, data, tecnica, iconografia... - non può ovviamente bastare. Un'immagine, ogni immagine, è il risultato di movimenti provvisoriamente sedimentati o cristallizzati al suo interno. Questi movimenti [...] ci obbligano a pensarla come un momento energetico e dinamico, per quanto specifico nella sua struttura.

(Didi-Huberman 2006, 40)

Fermamente convinto del sapere trasversale dell'immagine come simbolo dinamico, Aby Warburg ha rivoluzionato, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, la metodologia di avvicinamento all'arte proponendo un approccio che andava oltre la storia dell'arte. Si è trattato di uno spostamento lessicale verso una scienza della cultura in grado di abbracciare epoche e luoghi distanti, conoscenze e prospettive filosofiche eterogenee. Ossia, lavorare mediante un costante spostamento in qualsiasi campo (Didi-Huberman 2006, 37).

Possiamo in tal senso assumere gli affreschi di Giors Boneto e le architetture di Paolo Soleri, come opere che hanno attraversato epoche e culture di ordine diverso, come vettori di una tradizione visiva atti a costruire oppure a implementare la nostra memoria collettiva.

Aby Warburg nell'introduzione alla sua opera più celeberrima *Mnemosyne* - considerata da tanti come fondamento per quella scienza della cultura innanzi richiamata - scriveva che l'artista doveva oscillare tra una concezione del mondo religioso e una matematica, in tal modo assistito dalla memoria sia collettiva sia individuale (Warburg 2002).

Pur con tecniche diverse, ambedue gli artisti presi in analisi in questa sede, sono riusciti attraverso i loro gesti creativi a imprimere nella memoria collettiva segni di grande incisività, dimostrando di essere ricettori ineccepibili dei loro tempi.

I percorsi artistici di Boneto e Soleri sono connotati da processi e pratiche divergenti che tuttavia convergono verso lo stesso obiettivo - animare le superfici. Come si esplicherà meglio in seguito, tale scopo è stato raggiunto da Giors Boneto adattando e rielaborando l'iconografia religiosa alla comunità prazzeze, mentre da Paolo Soleri rendendo organiche e "vive" le sue arcologie. In ambedue casi, abbiamo dei risultati finali che trasmettono ancora oggi la valenza espressiva e simbolica pensata dagli autori, in grado di portarci la stessa energia interna, la *Dynamogramm* di Warburg, ossia l'impulso di un evento, una forma del tempo che sopravvive (Didi-Huberman 2006, 164-167).

L'analisi delle singolarità e degli aspetti marginali del materiale culturale - tratti essenziali nel lavoro di Warburg -, così come un orientamento fluido nella dimensione spaziale e temporale, ci permette di confrontare due autori all'apparenza distanti. Eppure, si dimostrerà in seguito la possibilità di riscontrare similitudini nella traiettoria che oscilla tra figurativo e simbolico (e segnico). Nelle opere di Boneto e Soleri si riscontra una stratificazione tra vita e arte, tra forma e contenuto, tra spirito e materia, tra significato e potenza (o energia, per rimanere allineati al pensiero warburghiano). Ogni espressione artistica - affresco o architettura - ha il potenziale di arricchire lo spazio di confronto e di riflessione, mentre la condivisione di esse strutturano ciò che poi diventa patrimonio culturale oppure un inventario emotivo delle varie epoche della storia dell'essere umano.

In fin dei conti, l'arte - nella concezione di Aby Warburg - non è solo una questione cronologica, ma «un vortice, un dibattersi della "vita" nella lunga durata delle culture» (Didi-Huberman 2006, 98). Il dialogo tra i due artisti è possibile proprio in virtù dell'anacronismo del tempo che fa affiorare contrasti e affinità, trasformati in engrammi.

2. IL SIMBOLO COME REGISTRO PER DECODIFICARE IL CONTEMPORANEO

Ancora prima di essere un fabbricante di strumenti e di oggetti, l'essere umano fu un creatore di immagini, un sognatore e un artista, scriveva Lewis Mumford, aggiungendo che «si deve vedere in Orfeo e non in Prometeo il primo maestro e benefattore dell'uomo» (Mumford 1980, 38-39).

Ciò che rende umano l'individuo non è tanto la tecnica, quanto la sua capacità immaginifica, la sua potenza espressiva nel creare simboli e l'abilità di «intensificare quei momenti di vita che avevano per lui valore e significato» (Ibid.). È irrefutabile l'importanza e la valenza della tecnica per l'evoluzione della società, tuttavia la creazione di simboli e di segni, nonché la raffigurazione avente funzione non solamente descrittiva ma soprattutto narrativa e metaforica, compone e potenzia il registro dell'intelletto umano e sentimentale. Attraverso l'arte l'essere umano ripensa, riordina, ripresenta le proprie esperienze e la propria quotidianità, il tutto tramutato in conoscenza. Trasforma il proprio ambiente, anzi lo manipola come nessun'altra creatura (Mumford 1964), e le sue relazioni in un «rituale culturale» (Mumford 1980, 132). Ogni società crea nel tempo il suo vocabolario di immagini attive, i suoi simboli e codici, mentre gli artisti filtrano attraverso la propria condizione storico-sociale (nonché culturale) l'introspezione e l'esperienza esterna (Argan 1968), restituendo una propria interpretazione del mondo, sia immanente sia trascendente. Ovverosia, come asseriva ancora Mumford, lo sviluppo proprio della cultura umana è un trasferimento della dimensione interiore al mondo esterno, accompagnato da «una materializzazione corrispondente dei poteri soggettivi dell'uomo e una corrispondente manifestazione esterna della sua creatività intima» (1980, 132). L'individuo verifica la propria condizione umana tramite la trasformazione e la creazione di un registro i cui significati sopravvivono alla sua esperienza originaria, ne varca i limiti e supera la trascendenza di sé. Il suo contesto o ambiente naturale è completato sempre secondo Mumford (1964, 8-10) dal suo *idolum*, da intendersi come un insieme simbolico (composto di immagini, suoni, parole, costruzioni) la cui rappresentazione permette uno scambio di esperienze e di conoscenze che oltrepassa ogni limite spaziale e temporale. In tale prospettiva, l'opera d'arte funziona (anche) come segno, atto a indicare una situazione di fatto - i sentimenti di un individuo, in che cosa egli credesse, il contesto in cui viveva. Pertanto l'esistenza di un'opera è da interpretare o da valutare come vettore simbolico di un sentimento (Langer 1975) corale che «attraversa» una comunità. L'opera d'arte scaturisce principalmente dall'esperienza dell'artista, ma altresì dallo scambio di valori e di sentimenti di un'intera struttura sociale. Nasce - parafrasando Focillon (1987) - da un'elaborazione, da un mutamento e ne prepara un altro, tende a creare un nuovo senso, un altro contenuto per mezzo di associazioni e di interpretazioni, ed è immobile solo in apparenza.

Perciò l'arte può diventare fonte di questo arazzo esperienziale e infine, retaggio culturale. L'essere umano ha trovato il modo di creare dei simboli "permanenti", mediante i processi di copia e di riproduzione, messi a disposizione degli altri. Ed è proprio per mezzo dei simboli che esso costruisce un mondo coerente con la propria visione e la realtà (quantomeno con l'interpretazione che dà della realtà). Unire passato e presente, tradizione e invenzione, immaginare e raffigurare l'irrapresentabile, trasformare le esperienze (empiriche) in simboli e i simboli in esperienze visive, costituiscono la più profonda umanizzazione della società.

Seguendo, allora come *fil rouge*, il pensiero di Mumford (1964), la crisi endogena della nostra civiltà (occidentale) è molto più visibile e profonda della crisi esterna, poiché generata dall'insufficienza dell'*idolum*. Per una vera realizzazione della vita, bisogna favorire l'attività spirituale e puntare all'accrescimento e all'arricchimento spirituale. Ciò implica ordine (nel senso di ordine cosmico¹), continuità, significato, valore, progetto da concretizzare tramite linguaggio e poesia, musica e scienza, arte e religione.

Ed è proprio in funzione di quanto appena esposto, che possiamo riferirci agli affreschi di matrice sacra presenti sul territorio di Prazzo.

Nel corso dell'Ottocento in Piemonte si assiste a un'ampia diffusione di artefatti sacri - piloni, cappelle, edicole, affreschi esterni- sia nelle aree alpestri sia in quelle di pianura. L'essere umano sentiva l'esigenza di instaurare un rapporto con il divino, con la dimensione trascendentale, nonché di veicolare la propria fede o i propri valori spirituali. Per l'essere umano religioso vivere un territorio implicava riproporre l'ordine cosmico e ciò avveniva sacralizzando lo spazio che occupava mediante varie attività, tra cui l'edificazione di varie costruzioni. Organizzare un luogo, abitarlo, presuppone una scelta esistenziale e ciò prevede la creazione del proprio Mondo o Universo a immagine dello spazio degli dèi. La casa si identifica con una struttura cosmica, dalla sua costruzione ai materiali usati per la sua edificazione: tutto confluisce verso il desiderio di sistemarsi all'interno di un perimetro sacro atto ad agevolare la connessione con il divino (Eliade 2023).

Si potrebbe ipotizzare che ornare le facciate delle abitazioni con affreschi di carattere religioso, aspetto diventato consuetudine nell'area piemontese, rappresentasse un desiderio di

¹ Nella concezione della dualità sacro-profano, Mircea Eliade distingue l'uomo religioso appartenente a una società tradizionale dall'uomo non-religioso oppure areligioso delle società moderne. L'uomo religioso si sforza di mantenersi il più possibile in un universo sacro, mentre l'esperienza dell'uomo privo del senso religioso si inserisce in un mondo desacralizzato. Vivere in un universo sacro oppure abitare uno spazio/territorio implica organizzarlo, conferire a esso un ordine cosmico, ossia ripetere la creazione attraverso il rituale della cosmogonia. Tutto ciò allo scopo di avvicinarsi il più possibile alla dimensione del divino, di vivere nel sacro.

Per ulteriori approfondimenti si rimanda al testo di Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*.

avvicinarsi maggiormente al divino, cercare un dialogo con quella dimensione altra e sconosciuta. Probabilmente all'essere umano religioso² nulla sembrava più temibile della trascendenza del cielo, immutabile e inaccessibile, che celava al suo sguardo un'autorità capricciosa e invisibile, nei confronti di cui si sentiva disarmato. Gli elementi della natura diventano simbolo che vivifica l'immaginario, onde il simbolo è da intendersi come ponte (Benoist 1976) tra la spiritualità celeste e la dimensione terrestre. L'immagine dipinta diventava strumento della diffusione di esperienze eccezionali (Stoichita 2002), nonché una comprova di appartenenza e di credo.

Plurime testimonianze di fede religiosa sono tutt'oggi presenti in varie aree del territorio cuneese, tra cui la Val Maira, realizzate da artisti definiti "frescanti". Quest'ultimo termine deriva dall'antico *compagnon* ovvero un pittore itinerante, che girovagava con la cassetta dei pennelli e i colori, seguendo gli antichi percorsi delle fiere, dei pellegrini e dei mercati proponendosi ai committenti che intendevano far rappresentare immagini di santi o delle scene religiose nelle chiese e sulle facciate degli edifici pubblici o privati (Avondo 2002). La pittura era estremamente didascalica e semplice, dal momento che si trattava di spiegare ai fedeli, per lo più poco istruiti o privi di qualsiasi istruzione, la vita dei santi e il significato delle principali ricorrenze religiose. Il linguaggio essenziale e un'iconografia molto scarna erano necessarie per l'immediata comprensione e fruizione delle scene raffigurate dalle persone di montagna³.

Un nome che appartiene a tale categoria è quello di Giors (Giorgio) Boneto, che si allinea alla lunga tradizione dei pittori itineranti tardo-gotici che si mettevano in viaggio tra Piemonte, Liguria e Oltralpe per affrescare chiese e sperdute cappelle (Lorenzati 2013).

3. GIORS BONETO, LA PITTURA MURALE COME TRAMITE PER IL DIALOGO CON IL DIVINO

Artista autodidatta (1746-1828) nasce a Paesana⁴, nella provincia di Cuneo, ha prodotto un ingente numero di opere⁵, in particolare affreschi sulle facciate di case private, tra cui alcuni a Prazzo. La scansione geografica del territorio e il riferimento alle opere datate permettono di

² Vedasi la differenza che fornisce Eliade, rif. nota 1.

³ Secondo Mircea Eliade, la montagna stessa, per l'uomo religioso, esprime il legame fra Cielo e Terra. La Montagna sacra è un *Axis mundi* che congiunge i due registri e in un certo senso tocca il Cielo e segna il punto più alto del Mondo; ne consegue che il territorio circostante è considerato il paese/punto più elevato.

⁴ Sovente firmerà le sue opere proprio in quanto Giors Boneto, pittore di Paesana.

⁵ Lorenzati nel suo capitolo *Cenni biografici* (op. cit.) dichiara «Se consideriamo il numero complessivo di opere realizzate [gli affreschi attribuibili al pittore sono circa 400], constatiamo che durante il 1700 e nei secoli successivi nessun pittore regge il confronto con Boneto.», p. 66.

ipotizzare la presenza di Boneto sul territorio prazzeze indicativamente nel 1808/1809.

Boneto si destreggiava bene nella tecnica dell'affresco murale, comprovato dallo stato buono di conservazione riscontrabile in molteplici lavori. La tecnica dell'affresco prevede diverse fasi di lavoro e una certa rapidità di esecuzione, qualità che apparentemente non mancava al pittore. Inoltre, trattandosi di affreschi esterni realizzati per case in pietra locale, ovvero l'ardesia, in misura predominante, si ricava un elemento ulteriore sia per ciò che attiene l'architettura alpina (Beccio 2013), sia gli aspetti della cultura popolare, utile per delineare nuovi e antichi sentieri. L'abitazione privata diventa una tela, la sua facciata esterna è come una materia imperfetta ma vibrante, su cui applicare forme e colori, in dialogo con gli elementi della natura e del mondo. La struttura architettonica risalta maggiormente grazie al lavoro pittorico e tutto complessivamente diventa un'eccezionale opera plastica. Parafrasando Ruskin: un edificio, se ben strutturato, dovrebbe essere colorato, come la natura colorerebbe un suo elemento, e infine considerato come una creatura organica (Ruskin 1981, 170).

Giors Boneto si rapportava a committenti con cui aveva una certa affinità culturale e proponeva un'iconografia universale e facilmente comprensibile, cercando di evitare il confronto con raffigurazioni colte, proprie delle chiese oppure dei palazzi nobili. Difatti, mentre negli edifici ecclesiastici, nelle parrocchiali e nelle cappelle si concentrano i dipinti a soggetto religioso raffinati dal punto di vista stilistico e concettuale, nel XVIII secolo nuovi affreschi, opera di diversi pittori itineranti, tra cui quelle di Boneto, cominciarono ad abbellire le case contadine impreziosendole con la realizzazione in facciata delle *mistà*, costituite soprattutto dalle figure dei Santi più popolari. Affreschi e pitture murali commissionate ad artisti, per lo più autodidatti, per autocelebrazione e per arricchire la pietra a vista delle semplici abitazioni nel segno di una fede religiosa diffusa che pervadeva la quotidianità. Fede che si evidenzia in queste opere a carattere devozionale che di fatto si trasformavano nella psicologia generale della comunità in permanenti preghiere e invocazioni a protezione delle ricorrenti malattie, delle frequenti calamità naturali e da diverse guerre e violenze che non hanno risparmiato le popolazioni contadine.

La presenza di questi affreschi rappresenta una peregrina testimonianza della storia non solamente della famiglia committente, ma dell'intera comunità e non meno costituivano un riconoscimento esplicito delle convinzioni professate. Simbolo della propria fede, rappresentano una Bibbia per le persone meno agiate e per coloro che non possedevano gli strumenti per capire e leggere i testi sacri in latino. La pittura di Boneto (come nel caso di qualsiasi altro frescante), prendeva spunto dall'iconografia presente nelle chiese del territorio, dai santi venerati dalla comunità, proponendosi però in una chiave più concreta e genuina attraverso uno stile più semplice ed essenziale, più in sintonia con la popolazione locale, adeguando la propria estetica alla realtà e alla quotidianità del mondo contadino. Gli affreschi di Boneto testimoniano una rappresentazione narrativa del divino in sintonia con le esigenze della comunità. Naturalmente, rappresentare ciò che a priori non può essere visto o l'ineffabile rientra nella

lunga tradizione dell'arte e possiamo inserire la prassi di Boneto nel repertorio immaginifico occidentale, pur nel perimetro ristretto del suo operato [fig.1].

Rappresentazioni pittoriche principalmente semplici, quasi *naïf* (Beccio 2013, 13), ispirati ai modelli delle stampe popolari e dei quadri votivi, sono rielaborati e riproposti per dialogare con le persone che le richiedevano, rispettandone la cultura di provenienza e le esigenze. I soggetti raffigurati abitualmente dal pittore erano: santi che portano i nomi dei committenti, la Crocifissione, la Vergine effigiata in svariate pose. I dati compositivi che emergono dai suoi lavori ci permettono di ottenere qualche dato sulla sua prassi artistica e sulle sue abitudini. Per esempio, la cornice è una presenza piuttosto frequente e Boneto lungo la sua carriera ha elaborato svariate varianti. In genere la forma della cornice derivava da quella delle ancone poste sopra gli altari minori delle chiese (Lorenzati 2013). All'interno della cornice sovente aggiungeva dettagli decorativi, come dei rami che si intrecciano oppure dei motivi curvilinei che rimandano all'idea di una pianta rampicante. Così come la cornice è funzionale alla focalizzazione dello sguardo all'interno di un determinato spazio compositivo, pure la decorazione che le correda accentua maggiormente la zona che adorna. La decorazione per via della sua dinamicità rende la superficie più visibile e più "movimentata" (Langer 1975, 77-79). Per ciò che concerne il colore Boneto si limitava all'uso di colori naturali, prediligendo il colore rosso mattone per le cornici, mentre per la narrazione pittorica adoperava tinte di grigio, ocre, marrone, bianco. Non di rado, sopra o accanto la cornice datava l'esecuzione dell'opera e in alcuni casi apportava la sua firma. La stesura delle sue pennellate è quella di un autodidatta, come anticipato. Tuttavia, nel suo percorso si possono distinguere due fasi stilistiche che ne segnano la produzione artistica. Nei primi anni dimostra un'impostazione pittorica tendente al classico e meno ripetitiva. Le figure sono collocate nello spazio pittorico con maggiore respiro, le loro sproporzioni meno evidenti, la linea di contorno più fine e i colori meno variati. Mentre nella seconda fase, che inizia nell'ultimo decennio del Settecento e perciò attinente (anche) agli affreschi ubicati sul territorio di Prazzo, si verifica una standardizzazione dello schema compositivo. La linea che tratteggia i personaggi è diventata più grossolana e pesante, persiste un trattamento bidimensionale delle figure, aumentano le sproporzioni (e la mancanza di prospettiva) e la gamma cromatica utilizzata (Lorenzati 2013). Il paesaggio quasi assente passa in secondo piano: ciò che conta veramente sono i soggetti, gli unici elementi davvero significativi. Il risultato è una raffigurazione pittorica di matrice molto popolare. Esempio significativo di questa seconda fase è una delle sue opere realizzate sulla facciata di una dimora a Ussolo (Prazzo), ossia un trittico che raffigura come oggetto principale la Crocifissione (1808-1809), collocato precisamente sopra (e ai lati) di un portale ad arco in legno [fig.2]. Nella parte centrale è rappresentato Cristo in croce e nella stessa composizione pittorica sono state inserite la Vergine e Sant'Anna. Nelle tavole laterali, sono stati affrescati San Francesco e San Luigi sulla parte sinistra, mentre sul lato destro San Giuseppe e San Giacomo. La scelta di collocare il

trittico nelle vicinanze di una porta è emblematica, considerando che l'ingresso di un'abitazione era ritenuta una sorta di soglia (Eliade 2023) tra il sacro (interno) e il profano (l'esterno). Un limite che separa due mondi diventa in tal modo un elemento protettivo, quasi a vigilare su chi abita tale spazio. I corpi e i volti di tutte le figure sono stati realizzati attraverso uno stile semplice e stilizzato, quasi arcaizzante, e rispecchiano perfettamente il desiderio dell'immediato riconoscimento dei personaggi [fig. 3]. Il volume dei corpi riempie quasi tutto lo spazio pittorico, seguendo principalmente l'asse verticale. Gli attributi per individuare le figure sono minimi ed essenziali, coerente con la funzione sociale degli affreschi presenti sul territorio della Val Maira. Tuttavia, il loro valore inestimabile consiste nell'indiscutibile legame con il territorio e con la comunità che lo abita, nonché nella funzione simbolica della fede, nella capacità di trasmettere un credo religioso attraverso un linguaggio accessibile. Tutti i tre pannelli sono incorniciati da una decorazione, raffigurante dei ramoscelli che si intrecciano [fig. 4]. L'operazione di Boneto porta alla cristallizzazione di una storia e di un credo, e rende l'abitazione una sorta di monumento⁶ sacro, arricchita di una memoria illimitata, alimentata dal carattere e dalla storia di chi vive in tale casa.

Gli affreschi esterni di Boneto costituivano un segno di riconoscimento esplicito delle convinzioni professate nelle dimore e altresì nella comunità. L'iconografia scelta diventa espressione esteriore della devozione del committente e al contempo il risultato finale. Visibile e fruibile da chiunque, si fa messaggio di «una nuova religiosità più semplice e destrutturata che si spoglia della complessità dei parametri rituali della Chiesa» (Beccio 2013, 19). Inoltre, bisogna «leggere» la composizione stessa dell'affresco non soltanto come lo spazio in cui il sacro manifesta la propria «presenza reale», ma anche il sito in cui il sacro «si manifesta» (Stoichita 2002, 42). Sono affreschi pensati e realizzati attingendo comunque a un repertorio di simboli riconosciuti, atti a comprovare la fede della comunità e segni di una cultura unica e sovente incompresa, nello specifico, quella della montagna e della sua sacralità.

Langer asseriva che qualsiasi arte potrebbe essere assunta come creazione di simboli e la realizzazione di un elemento rarefatto serve per la realizzazione di un artefatto immaginale, per tradurre visivamente un'illusione. Invero l'opera d'arte simula la forma di oggetti o di avvenimenti ed essenzialmente non è altro che un'illusione oppure un'apparenza, una forma percettiva indirizzata a qualche specifica fase della percezione diretta come la vista, ma altresì (e forse più fondamentale), l'immaginazione (Langer 2017). Il potere dell'immagine, anzi il vero potere dell'immagine, nella convinzione di Langer, sta nella sua capacità di astrazione, nel suo carattere di simbolo e veicolo di un'idea (Langer 1975). Liberando l'arte di un uso

⁶ Op. cit. John Ruskin «Sarebbe bene che in qualche punto dell'edificio fossero lasciate delle pietre sulle quali poter incidere una breve sintesi della propria vita e della sua esperienza, elevando così l'abitazione a una sorta di monumento.», p. 215.

comune tramite la sua astrazione la sua forma diventa espressione di nuovi significati, conferendo alle forme la «funzione della *parvenza*»⁷ (Langer 2017). Servendoci ancora del pensiero di Langer (1975, 105), per la quale l'arte pittorica è una scena virtuale, donde con scena si intende uno spazio che sta di fronte all'occhio e che è direttamente ed essenzialmente connesso all'occhio, possiamo assumere la stessa area dell'affresco come un campo visivo, la cui funzione primaria «è di creare un singolo piano percettivo in sé compiuto, che sembra offrirsi tanto naturalmente quanto la scena che si mostra al nostro sguardo quando apriamo gli occhi sul mondo reale» (Ibid.).

In un certo senso possiamo assumere l'operazione di Boneto come un intento indiretto di animare le superfici, di conferire a esse non solo una certa vitalità, ma una vita propria. Si crea un'illusione, uno spazio percettivo e autosufficiente che ci restituisce un simbolo plastico.

Secondo Langer, un ulteriore modo di creare uno spazio illusorio o virtuale si può riconoscere all'architettura, generalmente considerata un'arte spaziale, si crea effettivamente uno spazio concreto. Eppure in primo luogo l'architettura «è un'arte plastica e ciò che essa consegue è un'illusione: qualcosa di puramente immaginario o concettuale, tradotto in impressioni visive [...] una concezione mistica dello spazio» (Langer 1975, 112-113). Al pari della pittura che crea un piano di visione, l'architettura articola un «posto» virtuale usando un posto effettivo. L'illusione può essere conseguita con un semplice muro di pietra eretto per separare il sacro dal profano⁸. Oppure, più che un'illusione, una certa architettura punta a ritrovare una connessione con una dimensione più elevata rispetto a quella contingente, a riacquisire la coscienza della sacralità della vita. Paolo Soleri, considerava l'abitazione una neo-natura, ossia una trasfigurazione della natura, un'esperienza di trascendenza (Lima 2000, 10-15) e una configurazione simbolica.

4. PAOLO SOLERI, UNA CONTINUA RICERCA ESCATOLOGICA TRAMITE IL LINGUAGGIO DELL'ARCHITETTURA

Gli appellativi per inquadrare la figura di Paolo Soleri⁹ sono più di uno. Principalmente è stato un architetto, tuttavia sarebbe riduttivo limitare la sua attività lavorativa a tale definizione, proprio perché è stato molto altro, molto di più. Filosofo, teologo e perché no, ecologo.

Soleri è stato un architetto che ha progettato e ha immaginato case, per di più in contesti urbani. Tuttavia, bisogna considerare alcuni assunti. Il suo approccio all'architettura era anti-dogmatico, fermamente convinto della necessità di riacquistare quella coscienza della sacralità

⁷ Corsivo nel testo originale.

⁸ La convinzione di Langer si allinea con il pensiero di Mircea Eliade.

⁹ Torino 1919 - Arizona 2013.

della vita che l'essere umano ha perso lungo la storia e che tuttavia si trova in ogni dove: la visione fondamentale di Soleri era orientata contro il materialismo e considerava la spiritualità il registro necessario per mettere in discussione le realizzazioni architettoniche a lui coeve (Lima 2000). Si considerava laico, eppure attribuiva alla religione un ruolo fondamentale, riportata tuttavia al suo significato etimologico di *re-ligare*, ossia mettere insieme, connettere. La religione, nella concezione di Soleri, non è una rivelazione, ma un'invenzione ispirata dalla sacramentalità della coscienza umana, è una ricerca continua per legare la realtà (*religo*) in una grazia finale. Connettere il divino con la natura, intesa quest'ultima come una realtà in corso di creazione, un divenire automaticamente e istintivamente consegnato all'Essere (Ivi, 67-69).

L'aspetto che interessa maggiormente la presente analisi è inerente ad alcuni progetti. Nello specifico la costruzione di alcuni edifici e dimore le cui superfici esterne furono decorate e "animate", a partire dal suo progetto per la fabbrica Solimene fino ad Arcosanti nel deserto dell'Arizona. Paolo Soleri lavora la materia come se fosse una scelta di vita, una scelta esistenziale, fin dal 1951/1952, quando su invito di Vincenzo Solimene rientra in Italia, nello specifico a Vietri sul Mare¹⁰, dopo una permanenza di quattro anni negli Stati Uniti. La richiesta ricevuta riguardava la realizzazione di un nuovo progetto per la fabbrica di ceramica Solimene¹¹, che rimarrà l'unica opera architettonica italiana di Soleri. Una costruzione unica e innovativa, carica di energia, che crea un nuovo paesaggio nel contesto di Vietri, un dialogo eccezionale tra forma, disegno e colore, «una visione fortemente immaginativa, che brucia qualsiasi convenzione» (Lima 2000, 123). La facciata esterna, ondulata della fabbrica, è una tessitura bicromatica (terracotta e verde smaltato) di orditi diversi (Lima 2000). L'intero complesso vietrese -la cui forma era costituita da una serie di coni, un richiamo alla forma di un vaso lavorato artigianalmente- instaura un rapporto inedito con l'urbano (La Stella 2003), stabilendo una continuità spaziale e formale significativa, nel solo per il panorama locale.

Per Soleri la superficie architettonica era da considerare come una materia imperfetta e scabra, capace di vibrare (Lima 2000, 49). Il desiderio di lavorare lo spazio, di riempirlo, di colmare la superficie con accenti o motivi figurativi, diventa una costante dopo Vietri sul Mare e si esplicita maggiormente nei progetti Cosanti e Arcosanti. Le nuove conoscenze apprese a contatto con la ceramica vietrese, nonché l'idea di un'architettura modellata con le mani, come per i vasi di argilla, saranno fondamentali per tutto ciò che realizzerà in seguito.

Seguendo questo pensiero, sulla superficie esterna di alcune abitazioni¹² che ha costruito, Soleri ha applicato la tecnica dell'affresco in rovescio. In una sperimentazione intrecciata e continua tra oggetto scultoreo, oggetto pittorico e architettura, riempie la superficie con motivi

¹⁰ Luogo ideale per verificare il possibile equilibrio tra natura e progetto dell'uomo, secondo Massimo Bignardi.

¹¹ Paolo Soleri lascia Vietri e l'Italia nel 1954, quando ritornerà definitivamente negli Stati Uniti, mentre è ancora in costruzione la fabbrica Solimene.

¹² Cosanti e Arcosanti, principalmente.

figurativi che incidono e accentuano la struttura. Sottolinea Lima nel suo *Soleri. Architettura come ecologia umana*:

Sulle casseforme ne stende uno strato, a lungo lo lavora e su esso poi dipinge [...] con grandi pennelli, servendosi di colori in polvere, gli stessi solitamente usati per ottenere il calcestruzzo colorato. Il disegno si genera e sviluppa insieme con la forma. Con l'applicazione di sagome ritagliate in plastica o in carta oleata, secondo una precisa ideazione, si nega al cemento di venire in contatto con la terra consentendogli di mantenere il suo colore di grigio naturale e di acquisire una tessitura più liscia e lucente. Con il getto, successivo all'armatura, la sua maturazione, e l'eliminazione della cassaforma di limo, forma e colore sono ormai impressi sulla superficie del cemento. Ecco, quindi che Soleri si serve di una tecnica pittorica antica capovolgendone il processo. Dipinge infatti su quello che poi sarà eliminato (la terra o il limo), invece che dipingere su quello che c'è all'inizio e che rimarrà poi. Si genera pertanto l'affresco in rovescio. (Lima 2000, 49-50)

Si punta a evidenziare una visione organica e un'istanza espressionista dell'architettura, ma altresì si rivendica l'uso consapevole di materiali poveri, solitamente attribuiti alla cosiddetta tradizione popolare. Linee e colori definiscono l'esterno, incidono la materia, costruiscono una continuità con l'interno, in perfetta dialettica con la natura e i suoi elementi.

E sono proprio tale pratica e tale approccio a costituire un punto di tangenza con gli affreschi prazzesi di Boneto. Prospettive territoriali divergenti e intenzioni dissimili, eppure sussiste il tentativo di animare le superfici, di incidere la materia con simboli e segni affinché possa diventare portatrice di un significato altro. Strutture architettoniche decorate oppure affrescate che si sintonizzano in maniera individuale alla stessa concezione spirituale del mondo. La creazione artistica si presenta come atto etico nel processo di rivelazione della realtà.

I motivi che Soleri imprime evocano brevi segmenti rettilinei reiterati, zig-zag, volti di animali, archi raggianti, cerchi concentrici, motivi informali, astratti. Una decorazione atta a rimandare a una cultura antica. La decorazione non è solamente un ornamento o un abbellimento di una facciata esterna. Riprendendo la riflessione di Langer, la decorazione si conforma ed è conformata a una superficie visibile, «l'effetto immediato di una buona decorazione è quello di rendere la superficie, in qualche modo, più visibile» in modo da «concentrare e trattenere la vista sulla zona che adorna» asseriva l'autrice (1975, 77-78).

Le forme fondamentali che rientrano nei ranghi della decorazione -linea, cerchio o qualsiasi ulteriore elemento geometrico-, sono da considerare come espedienti organizzativi, che mettono in moto l'immaginazione dell'artista e incentivano la creazione artistica. Alcune di queste forme elementari suggeriscono la foggia di oggetti consueti, come per esempio rami o piante (come si è osservato pure nel caso di Boneto) e la composizione grafica di tali elementi

non è mai una copia di impressioni visive dirette, ma piuttosto un modo di formulare e definire le impressioni stesse che porti alla simbolizzazione, alla proiezione di un sentimento oppure perché no, di un ricordo (Langer 1975). La decorazione è una predisposizione oppure uno schema di forme molto accurata in modo da imitare la più plausibile contingenza con la realtà, è un'astrazione della natura, «linee curve e complesse sono rappresentate da linee dritte e semplici» (Ruskin 1981, 164). Una metodologia laconica, ma probabilmente più penetrante.

In tal modo, si formula e si crea uno spazio organico, dinamico e ricco di movimento, di illusioni. Lo scopo fondamentale è quello di esprimere un'azione. Anzi, il movimento stesso dello spazio è da considerare come espressione dell'azione stessa della vita, come dichiarava Zevi e continuando il suo ragionamento:

Una parete ondulata non è più solo ondulata per rispondere a una visione artistica, ma per meglio accompagnare un movimento, un cammino dell'uomo. Il gusto di una ornamentazione che preferisce giocare sull'intersezione di materiali diversi [...], il nuovo senso del colore, una nuova aspirazione alla gioia che segue la severa freddezza della teorica funzionalista, sono determinati da un migliore approfondimento psicologico.

(Zevi 1948, 98-99)

Si potrebbe assumere che tale modo di ideare e di realizzare un'abitazione sia un tentativo di formare un nuovo universo, un ponte tra la materia e la spiritualità, tendere verso l'assoluto. Costruire realtà con il preciso intento di proporre un rapporto più intenso tra il vivente e la realtà trascendentale. La stessa natura, che per Soleri è «laboratorio prodigioso e ineludibile per la creazione di spazi» (Lima 2000, 28), diventa l'ambiente cosmico dell'essere umano (Ibid.).

L'arte, la religione, l'architettura e la spiritualità diventano il tramite che anima una volontà comune: rendere visibile una parte dei valori della propria comunità di appartenenza, rendere forse più tangibile un frangente della coscienza orientata verso la consapevolezza di un infinito che non si limita a ciò che l'essere umano pensa o crede di conoscere.

Architetture scultoree e pittoriche diventano vettori narrativi che operano con l'intento di attivare un sentimento trascendentale. Paolo Soleri e Giors Boneto hanno riempito le superfici su cui lavoravano, utilizzando tecniche e intenti differenti, ma accomunati da un accento simbolico, lasciano un segno indelebile, un universo creato dalla quotidianità e altresì da innumerevoli rimandi metaforici.

I colori, le forme e i segni compongono una specie di epidermide delle case, che diventa in tal modo uno spazio organico, ricco di movimento e pieno di illusioni.

Dorfles (1968) riteneva necessario dare all'arte una funzione restauratrice nel rapporto

dell'essere umano con il mondo che lo circonda, e tale funzione andava ricercata altrove, non necessariamente negli spazi museali. Nello stesso testo, ammetteva l'esistenza di una strutturazione dinamica, necessaria alla fruizione completa dell'opera e ciò implica considerare al contempo «attivi una serie di elementi ed eventi artistici e non, che diventano parte integrante della struttura globale di cui l'opera è parte» (Ivi, 231-234). Diventa fondamentale tener sempre presente che non soltanto lo spazio porta a una percezione diversa dell'opera, ma altresì lo spazio stesso è definito dall'opera d'arte in cui vi prende posto.

Perfettamente ascrivibile a tale ontologia sono le opere dei due autori presi in analisi, che non soltanto plasmano e modificano la percezione dello spazio esterno, relazionando l'individuo e l'arte in modo più immediato -l'arte non dovrebbe esaurire la sua funzione all'interno del perimetro dello spazio espositivo, ma interagire con l'esperienza quotidiana-, ma altresì contribuiscono a una riflessione collettiva sulla necessità di risanare il legame tra il vivente e la realtà cosmica.

Un affresco di Boneto o un'abitazione di Soleri acquistano via via, una qualità espressiva diversa a seconda del tempo storico in cui sono analizzati, permettendo di instaurare ogniqualvolta un rapporto vivo e viscerale con l'individuo.

Come scriveva Gombrich nel suo saggio *Verità e formula stereotipa* (1997) ogni stile offre domande (e prospettive) diverse all'artista e non esiste una rappresentazione che possa cogliere totalmente la complessità del mondo visibile. Questo ci invita a valutare e considerare le opere non necessariamente come una documentazione fedele di un'esperienza visiva, ma di non trascurare le richieste della comunità in cui quel linguaggio visivo era compreso. Boneto attinge a un patrimonio simbolico per rendere più riconoscibile i personaggi raffigurati, per tramandare episodi sacri a una comunità non sempre altamente istruita. Tuttavia, il suo gesto narrativo-artistico diventa uno strumento di educazione visiva e spirituale che oltrepassa la sua epoca e arriva direttamente nella contemporaneità.

Altresì l'approccio organico di Soleri ridisegna il concetto stesso di abitare e le decorazioni che ornano le sue costruzioni sono da interpretare come una mimesi decorativa che affida alla mente umana la capacità di cogliere le varie associazioni con la natura o la realtà tangente, allo scopo di trovare una sinergia tra queste due componenti.

94-102 AOFL XIX (2024)

Golban

Catalina Golban
Università degli Studi di Ferrara
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Paradiso, 12
I - 44121 Ferrara
glbcln1@unife.it



Figura 1 – Esempio di mistà di Giors Boneto, Ussolo (Prazzo). Riproduzione propria.



Figura 2 – Crocifissione di Giors Boneto, 1808/1809, Ussolo (Prazzo). Riproduzione propria.



Figura 3 – I Santi Giuseppe e Giacomo, dettaglio *Crocifissione* di Giors Boneto, Ussolo (Prazzo).

Riproduzione propria.



Figura 4 – Dettaglio *Crocifissione* di Giors Boneto, Ussolo (Prazzo). Riproduzione propria.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AIMINO – AVONDO 2015

G. Aimino – G. V. Avondo, *Terre di Occitania. Tradizioni, luoghi e costumi della cultura provenzale in Piemonte*, Torino.

AVONDO 2016

G. V. Avondo, *Antichi mestieri del Piemonte. Immagini, storie, testimonianze*, Torino.

BECCIO 2013

S. Beccio, *L'architettura contadina e le tracce della devozione religiosa* in S. Beccio – C. Lorenzati (a cura di), *I percorsi dell'arte popolare in valle Po. Giors Boneta pittore di Paesana. Pittore itinerante delle valli cuneesi tra 1700 e 1800*, Saluzzo, 15-20.

BENOIST 1976

L. Benoist, *Segni, simboli e miti*, Milano.

BIGNARDI 2013

M. Bignardi, *Praticare la città. Arte ambientale, prospettive di ricerca e metodologie d'intervento*, Napoli.

BLOCH 2012

E. Bloch, *Ornamenti. Arte, filosofia e letteratura*, M. Latini (a cura di), Roma.

CALABRESE – UBOLDI 2011

S. Calabrese – S. Uboldi (a cura di), *Aby Warburg. Immagini permanenti. Saggi su arte e divinazione*, Bologna.

DIDI-HUBERMAN 2006

G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta. Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Torino.

DORFLES 1968

G. Dorfles, *Artificio e natura*, Torino.

DORFLES 1968

G. Dorfles, *L'estetica del mito (da Vico a Wittgenstein)*, Milano.

ELIADE 2023

M. Eliade, *Il sacro e il profano*, traduzione di E. Fadini, Torino.

FOCILLON 1987

H. Focillon, *Vita delle forme*, Torino.

FRATINI 1968

F. R. Fratini (a cura di), *Arte popolare moderna*, Bologna.

GOMBRICH 1997

E. H. Gombrich, *Verità e formula stereotipa*, in R. Woodfield (a cura di), *Sentieri verso l'arte. I testi chiave di Ernst. H. Gombrich*, Milano, 89-112.

LANGER 1975

S. K. Langer, *Sentimento e forma*, Milano.

LANGER 2017

S. K. Langer, *I principi della creazione artistica*, a cura di G. Matteucci, Brescia.

LA STELLA 2003

A. La Stella, *Un breve racconto di luoghi vietresi* in M. Bignardi (a cura di), *La ceramica di Vietri sul mare. Figure di una storia sospesa sul Mediterraneo*, Salerno, 140-149.

LIMA 2000

A. I. Lima, *Soleri. Architettura come ecologia umana*, Milano.

LORENZATI 2013

C. Lorenzati, *Cenni biografici sul pittore itinerante paesanese Giors Boneto*, in S. Beccio – C. Lorenzati (a cura di), *I percorsi dell'arte popolare in valle Po. Giors Boneta pittore di Paesana. Pittore itinerante delle valli cuneesi tra 1700 e 1800*, Saluzzo, 64-69.

MCCULLOUGH 2012

L. McCullough (a cura di), *Conversations with Paolo Soleri*, New York.

MUMFORD 1964

L. Mumford, *La condizione dell'uomo*, Milano.

MUMFORD 1977

L. Mumford, *La città nella storia. Dal santuario alla Polis*, Milano.

MUMFORD 1980

L. Mumford, *Arte e tecnica. Cultura del simbolo e cultura dello strumento*, Milano.

RANOCCHI 1996

F. Ranocchi, *Paolo Soleri 1919*, Roma.

RIEGL 1963

A. Riegl, *Problemi di stile*, Milano.

RUSKIN 1981

J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano.

SOLERI 1981

P. Soleri, *The Omega Seed. An eschatological hypothesis*, (<https://www.organism.earth/library/document/the-omega-seed#ch5>, ultima consultazione 22 novembre 2024).

STOICHITA 2002

V. I. Stoichita, *Cieli in cornice. Mistica e pittura nel Secolo d'Oro dell'arte spagnola*, Roma.

SUATONI 2005

S. Suatoni (a cura di), *Paolo Soleri. Etica e invenzione urbana*, catalogo mostra, Roma.

ZEVI 1948

B. Zevi, *Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura*, Torino.

WALL 1970

D. Wall, *Paolo Soleri*, Artforum, (<https://www.artforum.com/features/paolo-soleri-210579>, ultima consultazione 8 novembre 2024).

WARBURG 2002

A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini*, M. Warnke (a cura di), edizione italiana di M. Ghelardi (a cura di), Torino.