

SPOSTAMENTI/ FALSI MOVIMENTI

Non so fino a che punto gli argomenti che tratterò siano noti al pubblico americano .

Questo scritto è solo una breve nota, un abstract, di uno studio non ancora pubblicato, che definisce attraverso cinque movimenti, rappresentati da sei personaggi, una costellazione, un paradigma del vetro.

Il tema riguarda il sistema delle divaricazioni e, in qualche caso, dei fraintendimenti “produttivi”, che dalla tradizione del vetro artigianale/“artistico” muranese approderà al vetro contemporaneo.

Non si tratta certamente di riscrivere la millenaria storia del vetro ma di seguire per sommi capi un filo rosso che prende le mosse a partire dalla fondazione della Ditta Cappellin Venini a Murano nel dicembre del 1921, e che attraverso delle brevi note su Paolo Venini, Ludovico Diaz de Santillana, Dale Chihuly e James Carpenter, e dunque attraverso il costante e fecondo rapporto tra Murano e gli Stati Uniti, ci porta fino alle opere di Alessandro Diaz de Santillana e Laura Diaz de Santillana.

PAOLO VENINI E IL PRIMO SPOSTAMENTO: LA TRADIZIONE DEL MODERNO

La pubblicistica non pone abbastanza in risalto come Paolo Venini fosse un avvocato milanese di soli ventisette anni.

Per secoli la tradizione vetraria muranese era stata considerata dalla Repubblica Veneta un segreto di Stato, soggetto a severissime leggi, compresa la pena di morte, che vietavano la divulgazione dei modi di produzione e lavorazione del vetro.

Nel 1295, con decreto della Repubblica Veneta, tutte le fornaci allora presenti anche a Venezia vennero spostate a Murano per ragioni di sicurezza e per un miglior controllo sull'attività produttiva. I maestri vetrai erano obbligati a vivere sull'isola di Murano e non potevano lasciare l'isola senza un permesso speciale. Solo chi era nato a Murano era cittadino dell'isola. Inoltre i maestri erano equiparati ai nobili e nel 1602 venne creato *Il libro d'Oro* che è, nello stesso momento, il censimento delle famiglie muranesi e dei maestri vetrai. Ad esso si poteva essere iscritti molto difficilmente e chi non era iscritto non poteva svolgere alcun lavoro nelle vetriere.

Queste modalità cessano solo nell'ottocento con l'occupazione francese di Venezia ma lasceranno una traccia nella mentalità degli abitanti dell'isola, che, per quanto sempre più debole, si trascina fino ad oggi.

Nel 1921 questa chiusura era ancora molto forte e dunque l'ingresso nel mondo del vetro muranese, per chi proveniva dall'esterno, era un passo oltremodo rischioso.

Dalla ricostruzione della vicenda che ho potuto fare emerge subito il livello strategico nei comportamenti e nelle scelte di Paolo Venini: da quella di un socio, Cappellin, dunque veneziano a tutti gli effetti, alla volontà di nascondere le sue scelte stilistiche dietro la presenza dei direttori artistici che, come Zecchin e Martinuzzi, erano perfettamente integrati nell'isola.

La pubblicistica sul vetro muranese di questi ultimi trent'anni si è occupata molto dell'oggetto che la Venini produceva, riducendo il problema ad una mera questione di attribuzione alla firma dell'autore : quella di Scarpa, di Buzzi, di Bianconi, di Martinuzzi, per citare i più celebri.

Mentre la vera vicenda si svolge su un altro territorio che è quello delle grandi commesse per l'illuminazione delle opere pubbliche che il fascismo in quegli anni stava realizzando.

Sintetizzando questioni più o meno complesse, Paolo Venini, proprio perché milanese, trasporta dentro il vetro artigianale tutta la discussione che in Europa sta avvenendo sulla produzione industriale: dai tentativi del Werkbund tedesco di conciliare anima e tecnica, arte e standardizzazione, Kultur e Zivilisation, a quelli delle arts and crafts di William Morris che vedono una prospettiva autonoma per l'artigianato dentro la modernità, ad una più esatta comprensione del rapporto tra arte artigianato ed industria che si può ritrovare dentro gli scritti di Adolf Loos, il grande architetto viennese, fino all'interpretazione, in buona parte italiana, del razionalismo internazionale come mera cifra stilistica.

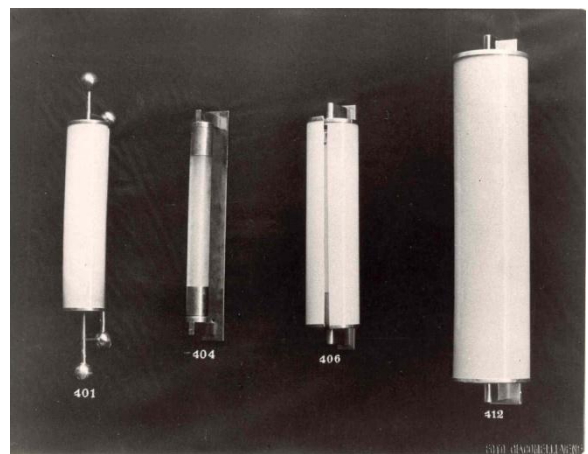
La produzione della ditta Venini si configurerà, nel tempo, come la tradizione stessa del vetro soffiato muranese.

Questo vale per l'oggetto tradizionale ma non vale per le apparecchiature d'arredo e le grandi installazioni che rappresentano invece una assoluta novità.

All'inizio si trattò di serializzare la produzione attraverso l'uso di tecniche tradizionali che si prestassero alla realizzazione di grandi numeri. In questo modo verranno acquisiti gli appalti di buona parte degli arredi di illuminazione di Poste, Ferrovie e Banche che negli anni trenta saranno realizzate in Italia.

Anche questo è solo un accenno ad una vicenda complessa dove entrano in campo le strategie di vero e proprio marketing con cui Paolo Venini affrontò quel mercato : l'oggettistica di alta qualità serviva a trainare l'acquisizione delle forniture pubbliche, gli stessi direttori artistici erano strategici alle relazioni – Martinuzzi era il progettista del poeta Gabriele D'Annunzio, e aveva relazioni dirette con l'ingegnere architetto Angiolo Mazzoni, direttore degli uffici di progettazione del ministero delle Comunicazioni, e responsabile delle reti infrastrutturali delle Poste e delle Ferrovie. Inoltre Paolo Venini impostò immediatamente la rete di vendita collegata a negozi monomarca in diretta proprietà, a partire da quello di Via Montenapoleone a Milano.

Tutti questi oggetti sono senza nome, appartengono semplicemente al marchio Venini. A questo periodo appartengono anche le opere speciali, le sculture in vetro di Martinuzzi per la Triennale di Milano e la Quadriennale di Roma come le *Piante Grasse* alte anche tre metri e la *Josephine Baker* del 1929 alta due metri¹.



APPLIQUE DELLE POSTE DI GORIZIA

SERIE DI APPLIQUE PROGETTATE NEL 1930 DA LUIGI PICCINATO

(archivio Anna Venini)



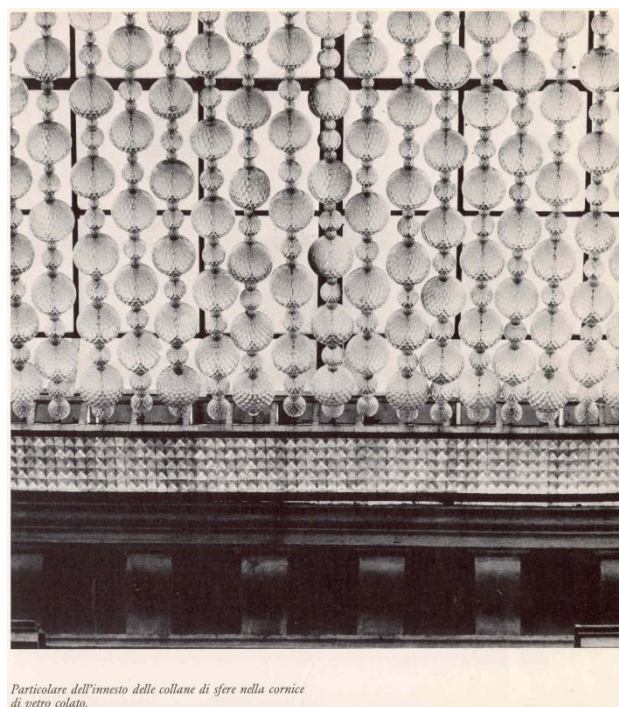
ILLUMINAZIONE DELLA CASA DELL'AVIATORE (ROMA) 1933(archivio Anna Venini)

¹ Rimando sia per le immagini che per i testi a *Venini Catalogo Ragionato 1921 – 1986* di Anna Venini Diaz de Santillana Ed SKIRA Milano 2000.

Ma il vero salto di qualità verrà fatto nel 1952 con il Velario di Palazzo Grassi in cui la sfera, in quanto multiplo replicabile, permette la produzione tramite montaggio di un oggetto eccezionale: un padiglione in vetro a copertura della corte interna del palazzo².



VELARIO DI PALAZZO GRASSI 1952



Particolare dell'innesco delle collane di sfere nella cornice di vetro colato.

PARTICOLARE

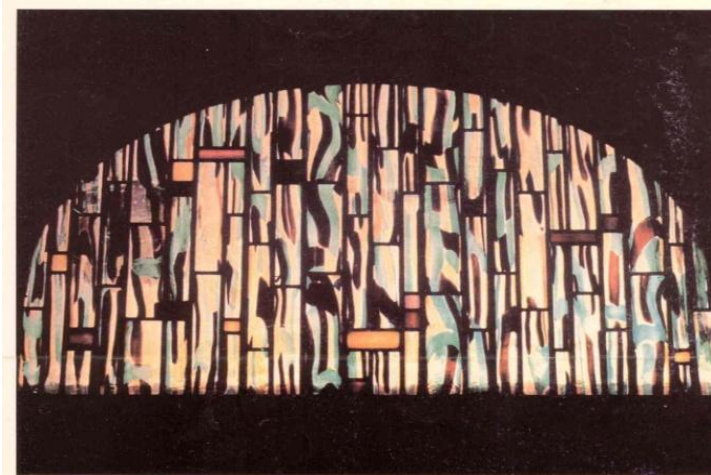
Dopo la “modernizzazione” fascista Paolo Venini comincerà a cercare una nuova committenza che permettesse di stabilizzare una produzione seriale e guarda con attenzione al grande mercato che gli USA rappresentano.

Vi propongo un momento certo in cui quel rapporto con gli Stati Uniti comincia a definirsi: nel 1951 Frank Lloyd Wright visitò la Ditta Venini. Di quell'incontro restano alcune fotografie in cui compare Wright, la moglie Ioavanna, e il gota dell'architettura italiana del tempo: l'architetto Carlo Scarpa – probabilmente il più importante architetto italiano del dopoguerra, che era stato dal 1934 al 1948 direttore artistico della Venini e fu rettore dell'Università di architettura di Venezia dal 1971 al 1974 – l'architetto Bruno Zevi – ulteriore importante autore italiano rifugiatosi negli USA durante le leggi razziali e divulgatore dell'opera di Wright in Italia -, e l'architetto Giuseppe Samonà rettore della facoltà di architettura di Venezia fino alla fine degli anni sessanta. Nella foto compaiono altre figure importanti del panorama culturale italiano di allora, compare anche una giovanissima Anna Venini, figlia di Paolo, ma la figura che sta al centro della scena è, dal nostro punto di vista più stimolante : si tratta di Oskar Stonarov che qui è presente come curatore della mostra di Wright a Firenze ma che a noi interessa come ex socio di Luis Kahn, di cui curava i rapporti con i sindacati di Detroit, la United Automobile Workers, a cui proporrà qualche anno dopo, nel 1957, di commissionare una grande vetrata ornamentale realizzata dalla Ditta Venini.

² Il velario di circa 220 mq venne smontato negli anni ottanta per il restauro del palazzo diretto dall'arch Gae Aulenti e posto in 56 grandi scatole dove si trova tuttora. L'arch giapponese, Tadao Ando per la Fondazione Pinault, attuale proprietaria del palazzo, valutò nel successivo restauro il suo rimontaggio, escludendolo per la lontananza con i suoi obiettivi stilistici.



1951 MURANO DITTA VENINI -DA SINISTRA ANNA VENINI, F.L.WRIGHT, BRUNO ZEVI, IOVANNA LAZOVICH, OSCAR STONAROV, DIETRO SABINAE MASIERI, CON GLI OCCHIALI MARIO DE LUIGI – PITTORE – GIUSEPPE SAMONÀ, GLI ULTIMI DUE SONO CARLO SCARPA E ANGELO MASIERI – SI TRATTA DELLO STESSO MASIERI, PREMATURAMENTE SCOMPARSO, IN MEMORIA DI CUI WRIGHT SARÀ CHIAMATO A PROGETTARE UN EDIFICIO SUL CANAL GRANDE POI MAI REALIZZATO (archivio Anna Venini)

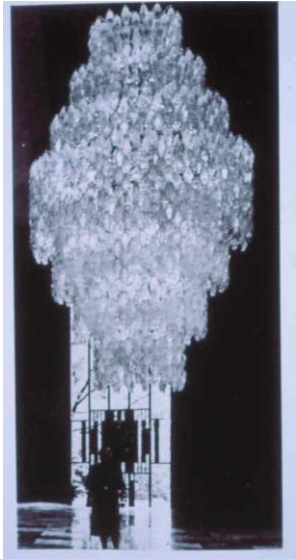


*United Automobile Workers
Detroit 1957
design: Oscar Stonorov*

*Vetrata nella grande sala delle Conferenze. Pannelli in vetro «a pennellate» montate su telai di alluminio verniciato. Larghezza alla base cm. 450, altezza cm. 300.
Stained-glass windows in the main Conference Hall. Glass panels «a pennellate» mounted into lacquered aluminum frames. Base width cm. 450 (15'), height cm. 300 (10').*

VETRATA PER LA UNITED AUTOMOBILE WORKERS DETRIOIT 1957 (Catalogo Nero - Job Reference Ditta VENINI)

Il passo successivo nella direzione della standardizzazione è, nel 1958, l'invenzione dei *Poliedri*: elementi facilmente montabili in enormi lampadari che sarebbero assolutamente stati impossibili con le tecniche tradizionali.



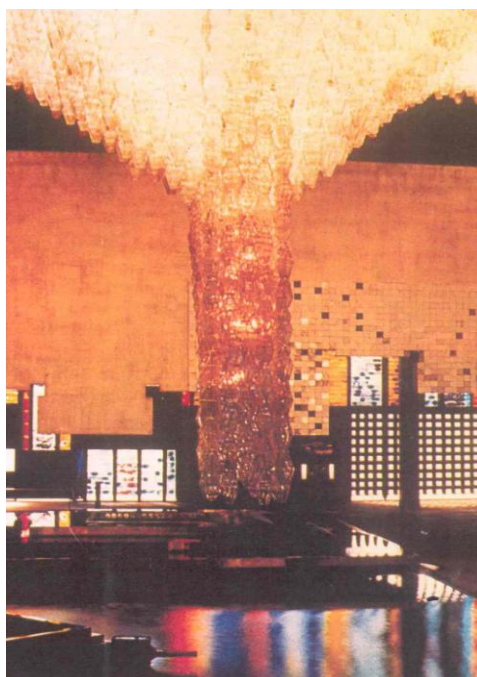
1958 EXPO DI BRUXELLES PADIGLIONE ITALIANO CON LAMPADARIO A POLIEDRI DI PAOLO VENINI E FOTO DI PAOLO VENINI CON LAMPADARIO A POLIEDRI. (archivio Anna Venini)

Paolo Venini muore il 17 luglio del 1959 e viene sostituito alla guida della vetreria dal genero, l'architetto Ludovico Diaz de Santillana³.

LUDOVICO DIAZ de SANTILLANA E IL SECONDO SPOSTAMENTO: LA CONDIVISIONE E LO SCAMBIO

Ludovico Diaz de Santillana procederà nel programma già definito da Paolo Venini, sviluppandolo in modo personale ma senza venir meno alle prerogative della Ditta e alla sua cifra stilistica che, in definitiva, gli appartiene.

Immediatamente deve organizzare e seguire l'applicazione dei Poliedri nell'opera di Carlo Scarpa per il Padiglione Veneto nell'occasione del centenario dell'unità d'Italia, ricorrenza che verrà celebrata a Torino nel 1961.



IL CAMINETTO PROGETTATO DA CARLO SCARPA CON I POLIEDRI PER L'EXPO DI TORINO DEL 1961 (archivio Anna Venini)

³ Al momento della morte di Paolo Venini Ludovico Diaz de Santillana è a Parigi per seguire dei progetti, prima di partire per gli USA dove gli è stata conferita una cattedra per l'insegnamento dell'architettura al MIT. La tappa è obbligatoriamente forzata perché la moglie, Anna Venini, sta per partorire il secondogenito Alessandro che nascerà il 18 luglio.

Anche Ludovico de Santillana rappresenta un ulteriore spostamento rispetto alla catena della tradizione muranese: neppure lui è veneziano e la sua genealogia è complessa.

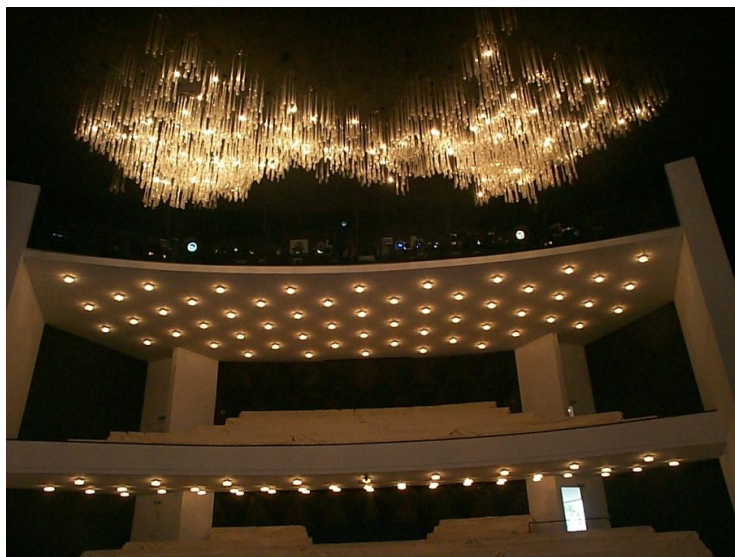
Ludovico Diaz de Santillana ripropone dentro i localismi provinciali che Murano, ma anche Venezia, ma anche l'Italia di allora, rappresentano, l'aria fresca di un cosmopolitismo internazionale ⁴. E' figlio di due radici estreme e forti: la madre, Anne Jonkman, è un'olandese di stretta osservanza calvinista, mentre il padre, Giorgio Diaz de Santillana, è uno studioso che nel 1938 abbandonerà l'Italia per insegnare filosofia ed epistemologia al MIT di Boston.

Troppo complesso sarebbe raccontare chi è stato Giorgio Diaz de Santillana: allievo di Federigo Enriquez, epistemologo e matematico italiano in continua lotta con l'idealismo crociano e gentiliano – ideologie perniciose che ancora agiscono sulle strutture mentali e formative italiane – è stato uno dei più importanti esperti di Galileo oltre a proporre una interessante rilettura del pensiero classico nel suo *Mulino d'Amleto - Hamlet's Mill – an essay on myth and the frame of time* 1969 Giorgio de Santillana e Herta von Dechend. Ha inoltre influenzato i temi e la narrativa di Italo Calvino, uno degli scrittori italiani più conosciuti negli USA, dalle *Cosmicomiche* fino alle *Lezioni americane- Six memos for next millenium* tenute all'università di Harvard nell'85/86 .

Giorgio Diaz de Santillana negli USA si sposò in seconde nozze con l'ex moglie del premio Pulitzer Robert Hillyer. Inoltre, a complicare l'intreccio Laura, Venini, l'altra figlia di Paolo Venini, sposò il figlio di Robert Hillyer, Stanley e si trasferì negli USA dove tuttora vive. Per cui i de Santillana e i Venini si imparentarono tra loro due volte.

Queste questioni potrebbero apparire marginali rispetto ai temi che stiamo definendo, ma sono proprio queste le ragioni per cui Ludovico Diaz de Santillana accettò che gli americani, come Dale Chuhuly, potessero entrare nelle fornaci ad imparare a soffiare e lavorare il vetro, unico ad accoglierli tra tutte le vetrerie muranesi.

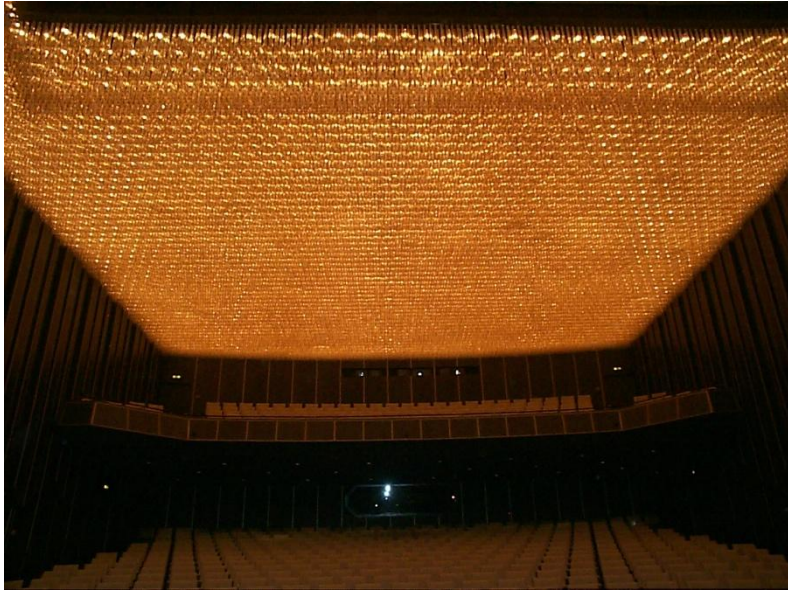
La realizzazione del *Caminetto* di Carlo Scarpa indica a Ludovico Diaz de Santillana nuove possibilità per il montaggio di multipli replicabili. Nascono così in poco tempo nuovi sistemi modulari, aggregabili e componibili: le Aste, le Canne, i Tubi, i Pannelli, i Moduli, le Gocce.



⁴ Dico "ripropone" perché la Venezia del 500 è assolutamente modello della metropoli contemporanea, come già Nietzsche ha scritto - *cento profonde solitudini formano insieme la città di Venezia, questo è il suo incanto. Un'immagine per gli uomini del futuro* -, anticipazione di New York dunque, luogo vero dello scambio e della crescita. Ammetto che le parole decontestualizzate possano lasciare perplessi, eppure i localismi appartengono a quell'idea di comunità da cui l'estraneo, lo straniero – lo sconosciuto che per i greci era sempre il possibile incontro con un dio nascosto – è escluso. Paradossalmente l'"estraneo" Ludovico Diaz de Santillana ricalca perfettamente i modi del veneziano delle origini, cittadino del mondo.



TEATRO DI SCHWEINFURT (GERMANIA) 1967 SISTEMA A GOCCE(archivio darinpergo A.A.)



TEATRO DI FULDA (GERMANIA) 1978 SISTEMA A CANNE (archivio darinpergo A.A.)



BANCO DEL SANTO SPIRITO ROMA (ITALIA) (archivio darinpergo A.A.)

Questa carrellata di foto vorrebbe illustrare come buona parte della produzione della Ditta Venini, sotto la direzione, anche, e soprattutto, artistica, di Ludovico Diaz de Santillana si sia occupata più che del singolo oggetto, di grandi apparecchiature d'arredo. E come il montaggio di elementi replicabili dia vita a costellazioni che sfuggono alla geometrizzazione, alla rigidità, alla simmetria.

Adesso sappiamo che quel tipo di produzione potesse preludere allo spostamento dell'oggetto dentro il campo artistico, ma allora Ludovico Diaz de Santillana, da architetto, lo valutava solo come un leggero spostamento dalla catena degli oggetti utili, una declinazione possibile del prodotto vetrario, e dunque si riteneva come lo sviluppatore di un buon prodotto artigianale.

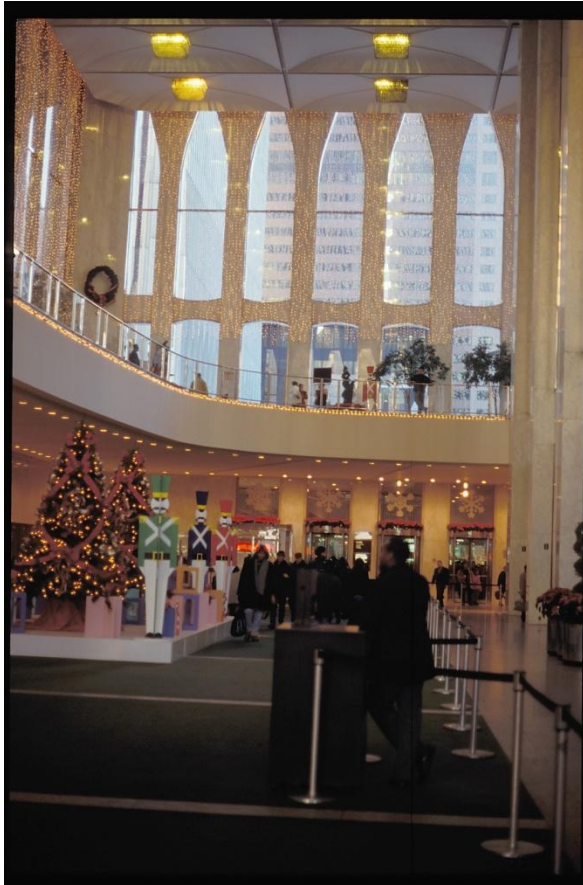
Tant'è, che pur essendo buona parte della produzione della Venini dal 1959 al 1986 frutto delle capacità inventive e creative di Ludovico Diaz de Santillana, nulla risulterà infine a firma del suo nome.

Al pubblico americano vale la pena di raccontare un'ulteriore storia poco nota che riguarda la vicenda del World Trade Center. Non credo che molti sappiano che nella mente del progettista, Minoru Yamasaki, il riferimento dichiarato del progetto delle due torri fosse Palazzo Ducale a Venezia. Basterebbe confrontare le basi delle torri per vedere la stilizzazione della struttura del Palazzo che è una trina, un merletto leggero, a cui si sovrappone un corpo chiuso e monolitico. Questo riferimento farà sì che Yamasaki, per coerenza con questa suggestione, farà progettare e realizzare da Ludovico Diaz de Santillana, e dunque dalla Venini, tutta l'apparecchiatura d'illuminazione della Plaza e dei Foyer.

Questo caso, unito a molti altri, dà inoltre la percezione del livello internazionale dei rapporti che Ludovico Diaz de Santillana era riuscito ad intessere nel tempo grazie al suo carattere e alla sua formazione internazionale. Questi rapporti spesso hanno coinvolto l'intera isola di Murano in lavori che superavano le capacità produttive della Venini stessa.



WTC N.Y: NELLA FOTO SI PUO' DISTINGUERE ALLA DESTRA DELLA SFERA DI FRITZ KOENIG IL PALO DI ILLUMINAZIONE CON IL CORPO ILLUMINANTE IN CANNE (foto C. Paggiarin archivio darinpergo A.A.)



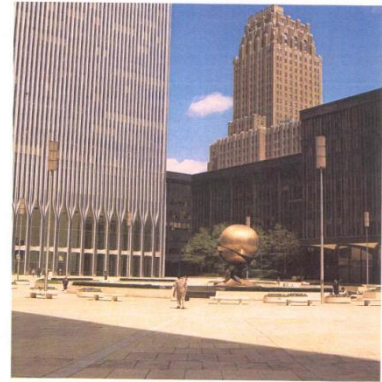
set. 1/4
 1/4
 1/4

Sezione 1/Aste

Scheda 1.6

WTC Trade Center
 New York 1972
 sign: Minoru Yamasaki

WTC Trade Center Plaza
 sign: in lacca di vetro sagomato e stampato in
 bianco e in gres, altezza del corpo in vetro cm.
 3.
 10-floor stainless-steel lighting poles. Diamond-
 pattern cast glass hands are assembled on cylindrical
 stainless-steel frames which are positioned at the
 top of each pole. Overall height of the glass body
 200 (198)



WTC N.Y. : INTERNO DEI FOYER(foto C. Paggiarin - archivio darinpergo A.A.) e SCHEDA PROGETTO(Catalogo Nero - Job Reference Ditta VENINI)

DALE CHIHULY E IL TERZO SPOSTAMENTO: LA ROTTURA DEI NESSI CAUSALI

Abbiamo solo accennato allo spostamento dalla catena degli oggetti utili, - il sistema degli “attrezzi” che si legano tra loro secondo la logica della causa e dell’effetto, quella catena platonica in cui le cose si uniscono tra loro *come in un discorso*, il cui fine, il cui scopo è servire l’uomo – a quello degli oggetti che, almeno apparentemente, non posseggono scopo e che rappresenta in definitiva il campo artistico, secondo l’opposizione aristotelica alle tesi platoniche.

Questa sovrapposizione è assolutamente forte dentro le tradizioni materiche, dalla ceramica al vetro, e produce nodi, difficili da sciogliere, in cui l’arte sembra sempre ricadere dentro le modalità dell’artigianato. Il maestro vetraio muranese è sicuramente un artigiano, magari un ottimo artigiano. Il suo obiettivo è quello di replicare perfettamente a mano libera, senza ausilio della tecnica, un oggetto che è sempre, o quasi sempre un oggetto d’uso. Questo “patto d’eguaglianza” definisce sia la “bellezza” dell’oggetto che l’abilità del maestro, che può essere vero e proprio virtuosismo.

Quando Dale Chihuly, nel 1968, cominciò a soffiare vetro dentro i forni della Venini – primo americano in assoluto ma forse il primo straniero a soffiare vetro a Murano – per i maestri non rappresentò di certo un concorrente. Senza entrare troppo in ambiti complessi che ho lungamente analizzato, mi limito a definire come quel gesto rompa definitivamente quel patto d’uguaglianza che si era sviluppato nei secoli.

I candelieri di Chihuly, - che sono debitori sicuramente di qualcosa alle installazioni di Ludovico de Santillana.– non sono apparecchiature di illuminazione ma, illuminati sempre dall’esterno, vorrebbero simulare masse di luce congelata.

A questo punto si dovrebbe poter valutare meglio la scelta delle poche immagini allegate a questo testo : “le meduse” informali del Banco di Santo Spirito, di cui non possiedo la data di realizzazione, potrebbero rappresentare “lo scambio” tra Chihuly e la Venini, anche se il primo prodotto “informale”, “a mano

volante”, resta il *Fazzoletto* di Paolo Venini e Fulvio Bianconi realizzato nel 49, inoltre tutti i sistemi di montaggio delle grandi installazioni, come il caminetto di Scarpa del 1961, e ancora la grande vetrata realizzata a Detroit nel 1957, tema, quello delle vetrate verticali su cui lavorerà a Murano James Carpenter, su cui torneremo nel capitolo successivo⁵.

L’ipotesi più forte è quella che collega, a partire dall’installazione *100.000 pounds of ice and neon*, realizzata da Chihuly assieme a James Carpenter nel 1971, e riproposta a Tacoma nel 1993, alle poetiche di James Turrel e Dan Flavin sulla luce, e a quelle di Walter De Maria e Robert Smithson (opere come *Leaning mirror* del 1969 o *Mirror and shelly* del 70) nell’ambito della land art.

L’altra questione che si pone è quella dell’oggetto, che nel vetro soffiato tendeva sempre a raggiungere una configurazione nota – un bicchiere, un piatto, un vaso – mentre nel lavoro di Chihuly quel risultato non viene mai raggiunto. In definitiva il processo si interrompe in un punto che definirei come “inconsciamente” programmato, che da origine ad una serie di fotogrammi di quel processo stesso. Si tratta dunque della rottura del rapporto con il modello di riferimento, di un’interruzione del vincolo con il prototipo.

In questo caso il riferimento più forte dentro le poetiche artistiche americane è quello legato alla *Scuola del pacifico* di Tobey secondo cui l’oggetto è frutto di un movimento fulmineo, unito alla velocità di esecuzione che rimanderebbe al concetto zen di ko- tzu (spontaneità), secondo cui l’ispirazione deve transitare dal corpo all’oggetto nel minor tempo possibile, senza alcuna riflessione, nessuna cancellazione, nessun pentimento.

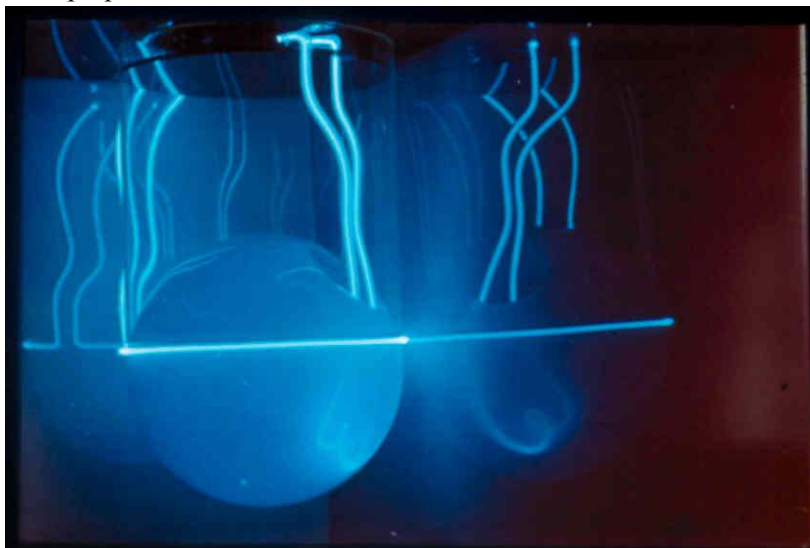


FOTO DELL'UNICO LAVORO REALIZZATO DA DALE CHIHULY ALLA VENINI: GLASS PLASTIC NEON – VENINI MODEL
1968(archivio Anna Venini)

JAMES CARPENTER E IL QUARTO SPOSTAMENTO: L'UTOPIA DEL COSTRUTTIVISMO

James Carpenter accompagnerà Dale Chihuly a Murano nel 1972 come suo allievo ma anche come partner in un sodalizio artistico che durerà alcuni anni.

Questo è l’inizio. In seguito i percorsi si divaricano seguendo intenzioni assolutamente diverse.

Carpenter, che nel 1972, aveva prodotto per la Venini le serie dei *Calabash* - chiaramente evocativi dei basket intrecciati degli indiani d’America da cui prendono il nome- e i *Tessuti*, poi affiancherà Ludovico de Santillana nel perfezionamento dei montaggi delle vetrate piane, quelle stesse che Paolo Venini aveva montato nella *nuova cattedrale* del XX secolo, quella del lavoro : la United Automobile Workers di Detroit.

Io vedo in questa collaborazione un estremo cambio di rotta e di obiettivi.

Se nel 1972/74 Carpenter si occupava dell’ideazione del più tradizionale dei prodotti, come può essere un vaso, già nel 1982, da artista, collabora con l’architetto Norman Foster per la progettazione di un nuovo tipo di brisoleil traslucidi inclusi, integrati, nelle lastre di vetro della facciata del la Hong – Kong Shanghai Bank.

⁵ Questo da un punto di vista “tecnico”, mentre da un punto di vista “poetico” vorrei evidenziare nelle immagini la presenza di cieli, di costellazioni.

Del resto, questo passaggio, era già completamente compreso e programmaticamente perseguito nella svolta che Paolo Venini intendeva imprimere all'intero comparto produttivo del vetro artigianale, quello stesso progetto per cui Ludovico de Santillana tentò di portare dentro la produzione industriale del vetro in terraferma le qualità artigianali del design della Venini ancora negli anni 70.

Dentro questo ulteriore spostamento si ravvisa la permanenza dei germi dell'utopia costruttivista: quel dialogo possibile tra tecnica ed arte fino a trasformare la tecnica in una funzione dell'arte.

Più precisamente questa commistione si attua proprio nell'architettura in quanto ἄρχη (árche) τέκτων (técton), ovvero la tecnica in funzione dell'origine, del principio, che è l'uomo stesso, ma anche la gestione del "vuoto" che l'architettura rappresenta – un'enigmatica circolarità lega il vaso, come vuoto da riempire, all'uomo, e l'uomo al vuoto che egli abita.

Non è casuale dunque che Carpenter si occupi prevalentemente di vetro applicato all'architettura e come il suo lavoro attuale sulle facciate del nuovo World Trade Center mi appaia, per quanto assolutamente diverso per temi e obiettivi, un colloquio a distanza con Ludovico de Santillana.

ALESSANDRO E LAURA DIAZ de SANTILLANA E IL RITORNO : LA DEFINIZIONE DELL'ARCHETIPO - A PROPOSITO DI VASI E SPECCHI

Chi ha vissuto a cavallo dei due mondi che abbiamo tratteggiato sono i figli di Ludovico Diaz de Santillana e Anna Venini : Laura e Alessandro Diaz de Santillana.

Evidentemente i lavori di Alessandro e Laura sono tra loro assolutamente diversi.

Nella mia interpretazione si pone invece il problema di capire come persone che hanno vissuto gli stessi "spostamenti" interpretino il loro rapporto con la tradizione dell'oggetto.

La prima questione è quindi quella di verificare se nella contemporaneità, nel tempo dell'"informale", dopo le manipolazioni che Chihuly attua nella tradizione del vetro, possa esistere ancora quel filo che permetteva di collegare profondamente il passato con la contemporaneità senza alcuno strappo.

Del resto, seguire quel filo che segna la strada dentro un labirinto è stata la cifra più esatta della Venini, quella che da Paolo Venini passando per Carlo Scarpa, collaboratore di un tempo, e grande architetto del restauro, si trasmetterà poi a Ludovico de Santillana.

Si tratta della "strana" sintonia che i prodotti della Venini sembravano possedere sia nei confronti della tradizione che nei confronti della modernità.: *Venini dimostra la non contraddittorietà tra moderno e tradizione, anzi, la perfetta integrazione tra cultura storica e tradizione da un lato e gusto, modi di vita e d'abitare, sensibilità e linguaggio contemporanei dall'altro lato... senza sogni di impossibili e inutili ritorni all'indietro.*⁶

Sia i lavori di Scarpa che gli arredi personalmente progettati di Ludovico de Santillana in cui oggetti di qualità, provenienti da sistemi ed epoche diverse, dialogavano perfettamente⁷ - dicono bene come quella possibilità di convivenza "felice" non stia dentro le caratteristiche proprie del vetro ma sia invece, *un modo di vita e di abitare* la terra.

I figli Laura e Alessandro Diaz de Santillana sanno che, se la freccia del tempo trascina le cose verso il futuro, è necessario aguzzare la vista per poter ancora vedere l'origine.

Se l'oggetto comunica inevitabilmente una cultura materiale - quella tradizione del vetro di cui stiamo trattando –e tutto ciò valeva ancora sia per l'oggettistica come anche per le grandi installazioni della Venini - esso comincia a sfocarsi di fronte alla sua smaterializzazione che sposta altrove il sistema della comunicazione tendendo a equiparare utopicamente le cose ad eterei significanti. E questo spostamento si lega certamente alle prospettive che le opere di Chihuly aprono. Questo è il vero scambio che avviene tra la

⁶ Catalogo FMR *Venini Murano 1921* il testo *Rampante Venezia della modernità* pag 35

⁷ Negli arredi di Ludovico de Santillana sembra che non sia possibile gettare nulla, che tutto possa accostarsi, nulla debba andare perduto e tutto possa integrarsi, antico e moderno, ma anche diverse culture. Senza fare paragoni impropri ma solo per tracciare un'ipotesi, rilevo come questo sia uno dei criteri portanti dentro l'opera di Picasso.

tradizione, come luogo sicuro della certezza, e lo spaesamento che determina una assoluta *novitas*. Se prima eravamo convinti che l'oggetto di vetro dovesse appartenere platonicamente alla catena della necessità improvvisamente si apre l'enigma, o lo spiraglio, che quell'oggetto possa liberarsi da quei vincoli.

A me pare decisivo che proprio chi, come Laura e Alessandro de Santillana, sia stato immerso nel clima della tradizione, per quanto metamorfizzato dagli spostamenti che abbiamo brevemente descritto, tenda a concentrarsi sull'archetipo : quella cosa che più di ogni altra, può essere , nello stesso momento, oggetto materico e incorporeo significante.

E questi oggetti speciali che possono simbolizzare l'assenza/presenza, che "la Cosa" lacaniana rappresenta, sono fondamentalmente due : il vaso e lo specchio.

Nell'intera opera, o lavoro, di Lacan, i due termini sono ricorrenti. Lascio la questione naturalmente in sospeso perché Lacan stesso usa 24 seminari, oltre ad alcune pubblicazioni, nel tentativo di spiegare come la Cosa sia di fatto un indicibile, indefinibile in quanto pura assenza, divaricazione, vuoto, varco che alcune, poche, metafore come appunto il vaso e lo specchio possono aiutare a spiegare .

Lacan fa esplicitamente riferimento ad un precedente extrapsicanalitico che è il testo di Heidegger su *das Ding – La Cosa*⁸. – in cui l'ambito è più precisamente ontologico, e in cui ritorna il tema del vaso, della brocca come oggetto simbolico atto ad unire cielo e terra, umano e divino, che nella "semplicità" della Quadratura che essi definiscono, si *rispecchiano* l'un l'altro

Il vaso, che all'inizio del saggio sembra una "cosa" come un'altra, poi si risolve etimologicamente come *il riunirsi* che un'antica parola tedesca definisce *thing*, e come il gioco di specchi definito nella *quadratura* sia il Mondo.

Heidegger nel breve corso di una conferenza traccia i bordi di quell'enorme vuoto che poi Lacan, da un altro punto di vista, tenta di riempire – si tratta di un sistema di ricorsività⁹, uno di quei casi in cui l'uso delle parole riproduce l'oggetto degli argomenti, in cui trattare di vasi come vuoti configura un vuoto.¹⁰

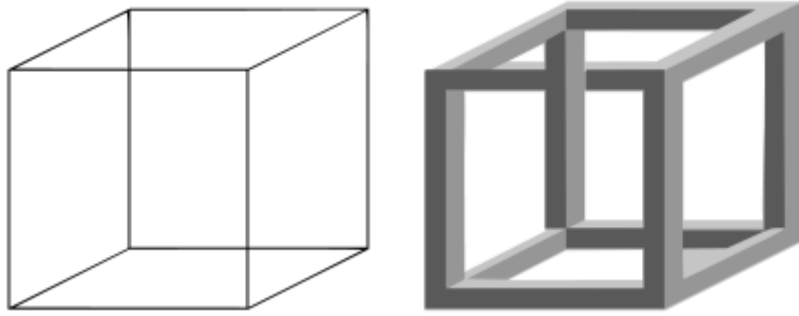
Inoltre qualsiasi oggetto rappresenta una sintesi praticamente inscindibile: se io per ipotesi sostenessi, come di fatto sostengo, la contemporanea appartenenza dei lavori di Laura e Alessandro de Santillana alla catena della storia che si diparte dalla "tradizione", - e abbiamo già detto più volte come quella tradizione sia complessa, e per loro posseda addirittura risvolti "domestici", sia stata ridefinita per molte parti "in casa"- e nello stesso tempo appartengano alla contemporaneità, dovrei artificialmente separare dentro il mio discorso i due singoli concetti mentre nell'oggetto essi sono compresenti e non separabili. La retorica del discorso farebbe inevitabilmente violenza all'oggetto tentando di appropriarsi delle sue specificità destrutturandolo. Quella doppia appartenenza a mondi distinti, traccia di una plurima e polifonica appartenenza ad una miriade di mondi che stanno tutti dentro l'oggetto ma che io non riesco a cogliere, appaiono distinti dentro la loro narrazione mentre nell'oggetto sono inscindibili, indistinguibili, inseparabili. E' come se con il linguaggio tentassimo di rappresentare un'anamorfose, quella figura che viene improvvisamente alla luce dall'informe in cui si celava, solo nel momento in cui raggiungo un punto di vista privilegiato e speciale. Mentre, al contrario, con il linguaggio riusciamo solo a trattare la figura e non l'informe che la circonda. E dunque la figura si rivela solo a partire da un'ottica definita – e quindi l'errore è costantemente in agguato perché ogni informe può far apparire figure casuali come a chi guarda le nuvole passare.

Al linguaggio non è possibile configurare quelle immagini che possono sembrare diritte o capovolte a seconda di come mutiamo l'impostazione mentale dello sguardo: come ad esempio quell'essere contemporaneamente dentro e fuori dalla tradizione che qui stiamo ipotizzando, sapendo che è anch'esso un punto di vista seppur obliquo, che non ha il potere di esaurire i significati delle opere, che nel migliore dei casi sarebbero inesauribili.

⁸ Heidegger *Saggi e discorsi*

⁹ Ricorsività e isomorfismi sono i due termini attorno a cui si struttura il testo di Hofstadter *Gödel Escher, Bach an Eternal Golden Braid* 1979 Basic Books

¹⁰ Mi fermo qui, e rimando alla lettura di quelle pagine che nella loro complessità sono evidentemente inesauribili.



La stessa immagine allora sembrerebbe mossa da una sequenza alternata mentre è assolutamente immobile, è quindi un falso movimento: *cos'è che si muove dunque? E' la bandiera che si muove o il vento? Oppure è la nostra mente e tutto in realtà è perfettamente immobile.*

Il Koan zen che cito definisce bene come si tratti di una scomoda posizione, di una forma di equilibrio instabile, che come ogni equilibrio si basa sull'energia di una persistente vibrazione, il diapason che definisce i limiti dello spostamento possibile.

Eppure l'oggetto - le tracce significanti di cui parla Lacan si configurano pienamente come materiche – *resta il fatto che questi significanti sono forgiati dall'uomo, e probabilmente ancor più con le sue mani che con la sua anima.*-, perdendo la configurazione nota di un attrezzo, si definisce come un campo di forza che contemporaneamente si oppone all'interpretazione ma la richiede incessantemente..

L'opera d'arte appare inesauribile, anche storicamente inesauribile, proprio perché è un significante che mille significati possono colmare. Non è immediatamente consumabile attraverso la pratica del riconoscimento. Come corollario aggiungo che proprio questa qualità potrebbe permettere all'opera di simulare la sua eternità mimando la creazione – staccata dalla catena delle cause effetto, affrancarsi dal vincolo dell'utilità che definisce il suo appartenere alla necessità, e allora, pur aderendo indiscutibilmente alla storia, sembra potersene liberare, scrollandosi di dosso il tempo.

Cambiando campo, per poter essere chiaro, se l'oggetto materico dotato di uso, l'attrezzo dunque, pur essendo anch'esso traccia significante, si riempie immediatamente dei propri significati – la sedia è una sedia seppur nessuna sedia sarà mai l'idea della sedia – e restiamo nel sistema dei denotati che il linguaggio possiede, ma che anche le cose posseggono – e il denotato ha solo la necessità di essere riconosciuto -, quando si passa ad oggetti enigmatici lo scontro si pone tra un ipotetico linguaggio privato dell'autore e la possibilità che esso venga messo in mostra e dunque condiviso con un pubblico. La qual cosa è possibile solo se vi è, dentro la matericità imm modificabile dell'oggetto in quanto significante, la presenza di un punto di condivisione dentro i significati, che restano plurimi.

Si badi bene che siamo evidentemente nel campo opposto al quello del Concettuale definito da Joseph Kossuth – il tema della sedia in *One and Three Chairs* del 1965 – in cui per defunzionalizzare le cose basta trasportarle dentro il linguaggio, in quanto catena significante, fino a trasformare la parola, in quanto segno, concetto (l'idea stessa della sedia ad esempio), in cosa. Qui invece sono le cose ad essere “salvate” in quanto significanti materici: come scrisse R, Barthes in *Miti d'oggi* del '74: *Non bisogna dimenticare che l'oggetto è il miglior portatore del soprannaturale.*

Il linguaggio permette fondamentalmente solo la metafora e la metonimia, come dice Roman Jakobson. Quale rapporto si instauri poi tra il paradigma linguistico e le serie extralinguistiche è sempre sul bilico *di una reciproca attrazione*, sospesa tra l'inutilità del “traduttore”, rispetto all'immediata chiarezza delle cose – il mito dell'autoreferenzialità dell'opera, l'indiscutibile percezione che ogni opera come ogni testo non possa che comunicare autonomamente tutto quello che devono e possono comunicare - e l'opacità enigmatica delle cose, illuminata dalla presunta chiarezza/accessibilità del linguaggio.

La sintesi che l'opera è, non è possibile dentro il linguaggio. Molte cose andranno perdute, altre si dilateranno oltre i confini dell'opera stessa, oltre i suoi margini, là dove essa non esiste più.

Quella reciproca attrazione tra le parole e le cose definiscono inoltre l'aura, che è l'ipotesi forte che anche l'oggetto ci guardi mentre noi lo guardiamo, che esso muti di significato e contemporaneamente ci suggerisca continuamente impensabili significati.

E che gli specchi diano fortemente l'impressione di guardarci mentre li guardiamo, che con essi il rapporto sia completo e ci coinvolga, che essi interagiscano con noi e noi con loro, mi pare evidente, ma questa sensazione deve essere dilatata a tutte le cose, al mondo stesso, che si smaterializza per poter transitare dentro il corpo come flusso di percezioni, informazioni, comunicazioni: *l'opera viene disgregata e riassemblata altrove* dicono i decostruzionisti, ma è il mondo che quotidianamente, inconsapevolmente, metabolizziamo.

Volendo definire due limiti, per quanto provvisori, di questa ipotesi operativa, da un lato mi è necessario uscire dalle caratteristiche percettive dell'oggetto artistico – parlando di una ulteriore categoria culturale - ed entrare nel campo fisiologico di quelle cose che più esattamente “entrano dentro di noi” per essere smontate e rimontate altrove: mi dovrebbe capire bene Alessandro de Santillana, grande cuoco e dunque grande alchimista, che vi è una fortissima differenza tra la ricetta di un ottimo piatto e la sua realizzazione, che propone sempre una differenza, un segreto, e tra quella stessa memoria scritta e il cibo, il suo gusto destrutturato dentro la bocca. Insomma, tutte cose che ognuno di noi conosce bene.

Dall'altra parte riconoscere che buona parte delle pratiche artistiche moderne, e non solo, si strutturano anche attraverso l'apporto del linguaggio, del commento, di poetiche dichiarate, di teorizzazioni – e in tal senso la presunta autonomia dell'oggetto autosufficiente tende a svanire.

Questo discorso sembrerebbe prefigurare una specie di premessa gnoseologica mentre è assolutamente funzionale a capire i lavori di cui stiamo parlando : il vaso e lo specchio.

Non è uno sforzo interpretativo quello che mi porta a vedere nei lavori di Laura de Santillana il moltiplicarsi del tema del vaso e in quelli di Alessandro de Santillana un costante rapporto con gli specchi.

Diparto da una ovvietà, da quella che in un dibattito processuale sarebbe un'evidenza, dunque da quel luogo della condivisione su cui potremmo essere tutti d'accordo. Forse anche gli stessi autori.



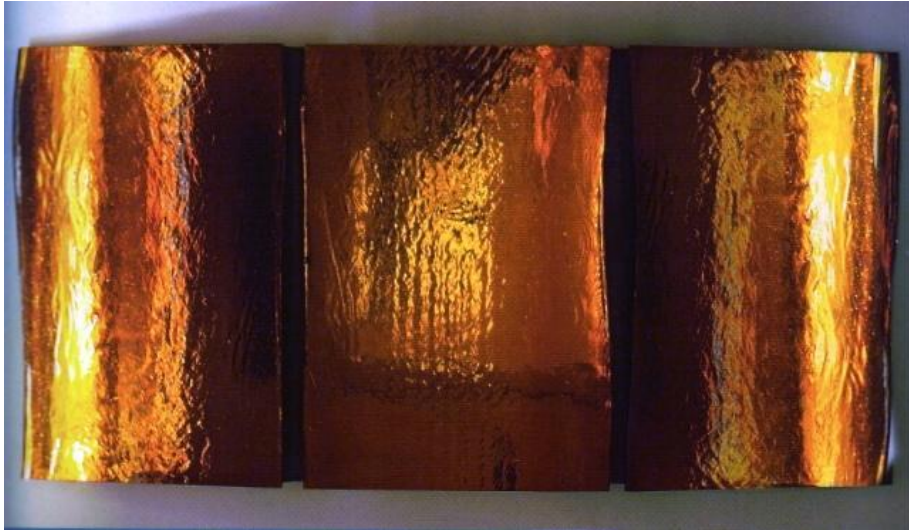


Non mi nascondo inoltre che questi sono due concetti che posseggono una loro genericità, che dentro la produzione dei due autori non esauriscono assolutamente le loro tematiche, e che, se hanno un peso, questo verte sul livello puramente probabilistico. Ma sono anche due temi così forti che rilevatane purovisibilisticamente la presenza dovrei anche chiedermi se tutto ciò che non è evidentemente vaso o evidentemente specchio non nasconda la rimossa volontà di esserlo.

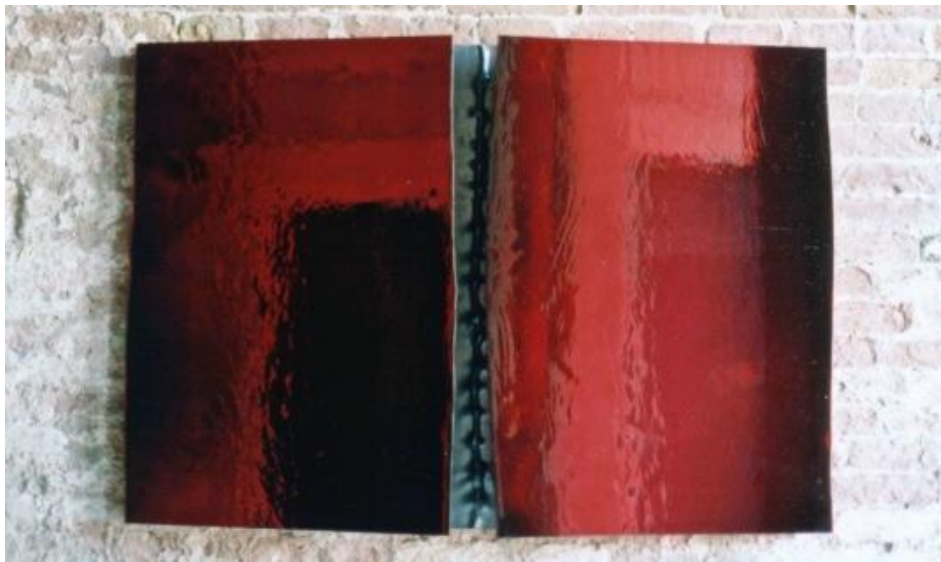
Del resto prima avevamo proprio descritto le regole di quel gioco a rimpiattino che fonda la tensione tra le parole e le cose e che basano il loro statuto proprio sull'impossibilità che un sistema di codici si travasi completamente nell'altro.



DITTICO AZZURRO 2000 (Alessandro Diaz de Santillana)



TRITTICO ARANCIO 2000(Alessandro Diaz de Santillana)



UNTITLED RED 2000(Alessandro Diaz de Santillana)



2005(Alessandro Diaz de Santillana)

Le immagini che vi propongo, e che sono volutamente diverse da quelle degli oggetti in esposizione, credo che siano sufficientemente esplicative delle mie ragioni. Queste immagini, sommate alla matericità degli oggetti della mostra che ognuno dei visitatori potrà direttamente esperire, dichiarano, senza che forse ce ne fosse il bisogno, come i termini di vaso e specchio definiscano due concetti che appaiono inesauribili nella ricchezza delle possibilità di essere configurati. E dunque il dubbio, la perplessità, che a questi due concetti molti altri andrebbero sommati è forte, come anche forte è l'ipotesi che tutte queste diverse forme non siano altro che la configurazione dell'Uno attraverso il molteplice.

Tornando alle ragioni per cui Lacan parla di vasi e specchi esse trovano risposta nell'ipotesi che il vaso sia il primo oggetto creato dall'uomo, mentre lo specchio simbolizzi il rapporto tra il segno e la realtà, prefigurando la possibilità che qualcosa di immateriale possa rappresentare la realtà materica e dunque, all'interno del mito, possa definire l'innesto del dispositivo simbolico, la nascita del linguaggio, la strutturazione dell'uomo come animale semiosico. Se lo specchio, per poter riflettere la nostra immagine, ha la necessità della nostra presenza fisica, così qualsiasi sistema di segni esiste solo per noi, agisce solo in nostra presenza: devi essere chino sopra il libro aperto, come sopra uno specchio, affinché esso significhi. In altre parole si potrebbe dire che ogni opera nasconda al suo interno uno specchio.¹¹

Per Lacan è dunque il primo oggetto in assoluto a dover essere cercato, perché esso profondamente e simbolicamente ci rappresenta, e io aggiungo, ci rappresenta anche sul versante della perfetta artificialità che noi siamo – quell'artificialità che definisce totalmente il nostro produrre nell'ambito della cultura ma che ci vede, in quanto soggetti costantemente fratturati, su entrambi i versanti (naturale/culturale) in quanto organismi fisiologicamente indiscutibilmente "naturali"- imparentati con quel mondo attraverso la filogenesi genetica di cui il DNA mantiene traccia . Esseri ibridi dunque, a cavallo di due mondi, che una nostalgia profonda spinge al tentativo costante di ricomporre .

In altri termini l'oggetto perduto non può essere una mera cosa – dal latino *causa* – che si connetta all'infinita rete dei nessi causali, ma deve poter rappresentare l'uomo stesso come causa prima, primo

¹¹ Si tratterebbe dell'estremizzazione paradossale di quel fenomeno del segno chiamato *Indessicalità – Indexicality* – trattato da Peirce . Per tornare inoltre ad una serie di ricorsività che legano tra loro gli autori che cito, lo specchio come paradigma della conoscenza è presente costantemente in Italo Calvino - da *Palomar 2.1.1 dal terrazzo: solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose ci si può spingere a cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile.*

impulso a quel processo, e ancora l'uomo come fine ultimo di quel processo: non più mezzo dunque ma scopo, fine, dell'agire.

In definitiva l'oggetto per poter evidenziare la possibile compresenza di mezzo e scopo deve potersi liberare definitivamente dalle catene, dai vincoli di appartenenza, deve essere forzato ad uscirne mantenendone comunque una indelebile memoria. Deve sconnettersi dal sistema delle necessità a cui il suo uso lo rimanda, e nello stesso tempo ricordarlo, possederne una reminiscenza.

E per fare questo, per poter aspirare ad essere "La Cosa" a cui Lacan rimanda, l'oggetto deve rinunciare ad essere utile. In quanto "scopo" la sua totale gratuità, inutilità, deve essere palese. Ed ogni inutilità rimanda al lussuoso e al frivolo che sono le categorie attraverso cui l'uomo usa il mondo¹².

Inutile ma assolutamente necessario, perché ci rappresenta totalmente sul versante della nostra separatezza/appartenenza al ciclo naturale.

Per evidenziare la compresenza nello stesso luogo di mezzo e scopo devo allora forzare quell'oggetto a separarsi dalla catena d'appartenenza, devo renderlo privo di alcuna funzione affinché emerga la sua sconnessione dal sistema delle necessità. Devo togliere il vaso dalla catena dei vasi utili, lo specchio dalla catena degli specchi funzionanti, devo poter tornare a vedere il vaso e lo specchio attraverso un processo di estraneazione dalla serie. Lo devo poter vedere come fosse la prima volta.

E, dunque, in tal senso, l'oggetto deve proporsi come un oggetto ritrovato. Ritrovato in quanto cercato – secondo le parole di Picasso: *Io non cerco, trovo* – e così dobbiamo riuscire anche ad immaginare lo sguardo stupefatto dell'autore di fronte alla propria opera che mai totalmente gli appartiene per essere veramente tale. E dunque l'oggetto può apparire come perduto proprio in quanto appare come ritrovato.

Solo a posteriori quindi.

Se l'arce è l'origine, essa sembra sdoppiarsi, ponendosi all'interno di due diversi livelli, quello del vuoto che il vaso rappresenta, e quello della riflessione, *del pensiero che pensa se stesso pensante*, che lo specchio rappresenta - Narciso non è solo una possibile condizione patologica ma è l'inizio stesso del linguaggio e della coscienza oltre che l'inizio di quel processo che ci spinge a trasformare la natura in cultura : Freud nella sua *Introduzione al Narcisismo* cita il poeta Heine : *Certamente, vien dal male tutto l'empio creare, io guarisco quando creo, io sto bene quando creo.*

Impossibile riempire quel vuoto: l'intera Storia dell'uomo è il tentativo di colmare quella mancanza. Impossibile afferrare quell'immagine che è solo un riflesso.

In realtà queste due figure propongono la frantumazione dell'inizio, la pluralità dell'origine, poiché in definitiva sono un'unica cosa. Sia il vaso che lo specchio esibiscono il movimento interminabile di un vortice- un movimento che strutturalmente produce un incolmabile vuoto.

Laura de Santillana da tempo produce vasi chiusi, ermetici, dentro cui inserisce, o sopra cui traccia, segni, scritte enigmatiche, texture.

Come abbiamo già detto, l'uomo che nasce plasmato dalla creta, fatto di Terra dunque, è vaso. Il vaso che Pandora apre è l'uomo e la sua Storia. Tenere sigillati i vasi, oltre ad eliminare definitivamente la possibilità del loro utilizzo, deve pur significare qualcosa dunque?

Anche lo spostamento dalla matericità della "terra", alla trasparenza del vetro propone ulteriori questioni, perché il vetro si soffia e il soffio mima il possesso del pneuma, della vita, come anche l'emissione della parola. Ricorda immediatamente il mito ebraico di un dio che crea nominando, o la visione dell'angelo dalla guance rigonfie, suonatore di tromba. Queste considerazioni sembrano appartenere al regno dell'arbitrio ma basterebbe porsi nei panni dell'uomo totalmente avvolto dalla magia del simbolico per provare il brivido di chi vede sorgere dalla sabbia, dalla polvere, il vetro. Come se la terra a cui torniamo contenesse il segreto di una cristallina eternità, come se l'oscura opacità della materia potesse rivelare la magica trasparenza dell'invisibile. Le urne cinerarie, contenitori di terracotta, racchiudono, mescolate alle ceneri, sempre una serie di oggetti che il tempo non riesce a intaccare, gioielli, monili d'oro e bicchieri o ampole di vetro. E

¹² Le arcaiche logiche del bisogno contrapposto al desiderio vengono definitivamente spezzate da Freud e ricomposte nella pulsioni là dove si ricompattano per proliferare ulteriormente. La letteratura è alquanto ricca e complessa: da Lacan stesso, a Derrida a Bataille a Baudrillard che citiamo in quanto citati da Francesco Dal Co nel suo saggio su Carlo Scarpa *Genie ist Fleiss L'architettura di Carlo Scarpa* in *Opera Completa* Milano 1984

dunque il cerchio si chiude, il vaso/uomo torna alla terra, si riduce a cenere, mentre l'irriducibile vetro riesce a far balenare l'intuizione o l'illusione della magica presenza di una anima incorruttibile dentro la creta.

Forse a questo punto emerge la necessità di tutta la mia premessa a queste opere, il loro rapporto con il linguaggio, quell'attrazione che profondamente comporta una rinuncia, perché in esse c'è già la volontà di occupare pienamente i due campi, di farne compiutamente parte, senza la necessità di ulteriori sovrapposizioni.

L'ipotesi è dunque che queste categorie di oggetti hanno a che fare con la parola scritta ben più di quanto forse vorrebbero. Cose che fuggono dal linguaggio, dalla scrittura, che si ritraggono dall'interpretazione, anche da questa, proprio perché da lì nascono, a quell'ambito sono appartenute, e silenziosamente lo mimano.

Che i temi proposti, anche quelli che a prima vista sembrano lontani, come il rapporto tra parole e cose, tra informi e definizione dei codici interpretativi, siano pertinenti all'analisi delle opere di Laura de Santillana lo testimonia anche l'intervista di Gianluigi Calderone, pubblicata nel catalogo della mostra *Venice. 3 Vision in Glass* Barry Friedman New York 2009. Nell'intervista si definiscono archetipe le tessiture in quanto narrazioni dotate di *trame e orditi*. Poi si valutano le *griglie* attraverso cui si definiscono le strutture formali di una narrazione che altro non sono che la sovrapposizione di livelli interpretativi rispetto all'incomprensibile. In altre parole la creazione di un Mondo – ciò che abitiamo – rispetto al caos che la Terra rappresenta. Mondo dunque in rapporto alla Terra. O, come viene detto nell'intervista, griglie geometriche che producono ordine: la *quadratura* di cui parlava Heidegger forse. Trame come narrazioni dunque, e la narrazione è la scelta del Logos rispetto alla congerie ingovernabile degli eventi. Legare tra loro vasi e arcaiche tavole di scrittura, vasi come libri¹³ – non solo perché evidentemente oggetti soffiati appiattiti e ricondotti ad essere tavole ma anche perché come libri possono essere archiviati in scaffalature -, avvicina quel momento mitico in cui venne creato il vaso e il linguaggio. Che poi il vaso non possa servire e il linguaggio resti incomprensibile fa parte dell'enigma e del gioco. Sicuramente un bel gioco.

Alessandro de Santillana ci propone invece il montaggio degli specchi infranti, o la distorsione dell'immagine in riflessi imperfetti.

Anche in questo caso il rapporto tra il referente e la sua traccia è problematico, il riflesso non definisce mai perfettamente una figura, ne propone, al contrario, la frantumazione, l'imperfezione che esiste tra i due livelli, l'impossibilità che il reale trovi casa dentro il suo reciproco incorporeo che il linguaggio rappresenta.

Se il linguaggio dell'origine è il modo di preservare nell'invisibile l'assenza delle cose e dei fatti, e dunque, nella loro mancanza, poter definire comunque, come dentro gli atti di un processo, ciò che è accaduto, nella frantumazione prevale la singolarità dei diversi punti di vista, la scomposizione e l'impossibilità della ricostruzione di un'unica figura, dichiara in definitiva l'avvenuta opacità del linguaggio, la crisi di quel patto dentro il linguaggio che gli uomini hanno stretto tra loro¹⁴.

Forse non riuscirei a dire tutto quello che ho detto se non sapessi come gli ambiti della scrittura e della lettura siano assolutamente importanti nella vita di Laura e Alessandro de Santillana. Di come attraverso queste pratiche si sia definita ulteriormente l'appartenenza dell'intera famiglia all'ambito della cultura – che aver trasformato l'immensa mole dei libri, le lunghe teorie degli scaffali delle biblioteche di famiglia, in una "biblioteca" di vetri, potrebbe significare un'ulteriore sintesi tra parole e cose che solo in quei modi sarebbe possibile.

E credo inoltre di poter dire che ogni accanito lettore covi il proposito di scrivere, fatto salvo vedere dentro quell'attività qualcosa che gli è precluso, che come l'angelo/guardiano, custode della porta, di cui narra Kafka, sembra si frapponga tra lui e un ipotetico destino, salvo sapere, troppo tardi, che quella porta solo per lui era stata creata.

Sapere inoltre, di come il nonno, Giorgio Diaz de Santillana, l'altro ramo fortissimo della loro genealogia, appartenesse pienamente a quell'ambito e lo praticasse assiduamente.

¹³ La forma del libro inoltre mima la riproducibilità dell'oggetto scardinando il sempre uguale nel sempre diverso.

¹⁴ Il patto non riguarda, come si crede, la strutturata possibilità dei molteplici significati che traslano il linguaggio da mero riconoscimento ad interpretazione. Il patto è l'impossibilità della menzogna, perché se essa prevale il mondo comincia a vacillare.

Non so quanto abbiano influito le cosmogonie arcaiche del nonno Giorgio de Santillana che poneva l'inizio dentro il Maelstroem, il gorgo, il vortice, che ruota eternamente¹⁵.

Di sicuro il sogno del nonno, che era ancora un rapporto tra macrocosmo e microcosmo, secondo l'episteme della somiglianza tracciata da Cusano, si è infranto : se noi siamo fondati, come dice Freud, dalla nostra sessualità, in quelle cosmogonie dov'è posto l'organo sessuale dell'universo? E se il linguaggio, il vaso, lo specchio, sorgono contemporaneamente alla Legge, all'uccisione del padre, al divieto d'incesto, com'è possibile riprodurre il Loop, il pensiero che pensa se stesso pensante, senza sessualità?

E' questo dunque il significato vero dello specchio infranto, del vaso/libro? E' la percezione della frattura dentro l'episteme della somiglianza a cui appartiene a tutti gli effetti anche la lingua?

Ma se la scienza fa difficoltà a conciliare cosmogonie e sessualità, nell'arte la sessualità è sempre immediatamente percepibile, e delle volte anche le cosmogonie.

¹⁵ Il già citato *Hamlet's Mill – an essay on myth and the frame of time* 1969 Giorgio de Santillana e Herta von Dechend