

Da: *Frank O. Gehry*, a cura di G. Celant, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 26 marzo 1986 - 11 maggio 1986), Castello di Rivoli - Comitato per l'arte in Piemonte e Gruppo Finanziario Tessile 1986, pp. 7-41.

Frank O. Gehry ***Disordine in architettura***

Germano Celant

I. La città dell'architettura

Le architetture di Frank Gehry sono città idealizzate a scala ridotta, planate dall'alto e assunte tramite una visione aerea che spalanca nuovi modi di intendere gli spazi e i tempi del costruire. In esse si sente la voce della città che parla delle sue strade e dei suoi incroci, del suo traffico e dei suoi segnali effimeri, dei suoi stereotipi commerciali ed ambientali. Luoghi di osmosi tra macrocosmo e microcosmo, le sue sono vere e proprie «città-case», in cui si traduce in termini di congruenza spaziale e formale una complementarietà di tipologie e di varietà, dedotte ed indotte dal paesaggio e dal territorio. Sono parafrasi urbane in cui l'edificio è visto come un villaggio; una sommatoria di unità contrastanti, ognuna indipendente e staccata dalle altre.

La sua architettura si chiarisce quindi quale «*imago urbis*», dove i confini tra le entità ed i quartieri sono spezzate, non esiste più un nucleo centrale ed egemonico, ma la fusione e la confusione (quest'ultimo termine in positivo) tra spinte visive e tipologie costruttive. In essa Gehry introduce il testo urbano con i suoi enunciati ambivalenti, i suoi equivoci, le sue maschere e i suoi giochi d'incontro. Lo privatizza e produce un nucleo abitativo che è una catena di edifici la cui struttura ed il cui percorso si fanno aperti, imprevedibili e sorprendenti. Quanto si compie nell'arco delle opere dalla Gehry House in Santa Monica alla Loyola School of Law, attraverso le varie residences da Benson a Wosk, è allora una traduzione di tecniche urbanistiche in complessi residenziali, che restituiscono nessi simbolici, tecnici e materiali ai singoli spazi e li organizzano secondo un criterio di collocazione che rifiuta l'omogeneizzazione per esaltare l'ubiquità e la fruizione multipla.

Sono acropoli contemporanee nella cui agorà privata si compongono in ordinata armonia le discordie e i tumulti delle forme e dei colori, dei ruoli e delle funzioni, sotto la mano vigile dell'architetto che controlla il caos, compone le fazioni e appiana le divergenze creando un «*hortus conclusus*» delle meraviglie.

Gli insiemi che ne derivano sono momenti di discontinuità che si sposano con la sintesi e la riconciliazione degli opposti.

Vi si accetta di annullarsi per rendere l'architettura essenzialmente un fatto plurale, destinato a non accontentare le sedicenti continuità dell'edificio, ma a spezzarle.

Se si considera il «viaggio» che porta Gehry dalla Steeves House del 1959 al suo ampliamento la Smith House del 1981 sarà possibile notare il passaggio da un'architettura ad una forma ad un'architettura a più forme. Il primo progetto è un involucro compatto, fatto di ambienti asserragliati in unico involucro, delimitato da muri e facciate omogenee. La sua identità nasce dall'annullamento dei singoli caratteri della living room, bed room, kitchen, bathroom, studio, entrance e garage raggruppati e assunti per i loro valori interni. La residenza seppur ispirata alle teorie wrightiane è tuttavia passiva rispetto al contesto. Non accetta il caos residenziale, ma si presenta inscindibile e

morfologicamente ordinata. La Smith House è invece una catena di individualità architettoniche che accettano il disordine plastico e visivo che le circonda. Sfrutta la natura aleatoria del pendio e si scinde in organismi per adattarsi ad esso. Si lascia «traviare» dal relativismo territoriale così da non allinearsi né nullificarsi nel tutto, ma esaltarsi nelle particolarità. I soggetti architettonici si dislocano e si disperdono sulla collina, prendono la forma di capanne, templi, santuari, portali, torri e ponti così da formare una colonna di edifici che rappresentano non più la staticità, ma il traffico nell'architettura. Lo status differente garantisce un ruolo e una caratteristica che si esaltano all'esterno con le innumerevoli varianti dei colori e delle materie, per cui ogni insediamento corrisponda a una singola macchina sulla strada della progettazione.

Ed è in queste riflessioni delle parti urbane che Gehry si distingue da architetti come Moore e Graves, i quali non sono interessati alla frantumazione e all'esplosione degli elementi, ma al loro prelievo dalla storia per innestarli, quali citazioni, nelle loro architetture. Per l'architetto californiano la citazione, estrapolata dal suo contesto o trasformata per un discorso personale, è una realtà sovrastorica e trascendente: un segno sottratto al presente. Va pertanto evitata e quando ricorre, come rimando a forme di colonne e di trabeazioni, di porticati e di chiostri, questi non possono essere riproduzioni, ma testimonianze di un costruire che si perpetua, ma la cui ragione risiede sempre nell'autonomia volumetrica e visuale.

Le architetture si aprono e si scompongono, escono dalla scatola chiusa per creare vettori in tutte le direzioni linguistiche, quasi fossero sedotte dall'erotismo urbano di Los Angeles. Diventano corpi che si rispecchiano in essa, ne diventano maschere reagenti che vanno e vengono dalla strada così da assumerne gli spacchi e le tensioni, gli iati ed il disordine. «If you walk out on the street, there are a lot of cars, lots of dumb walls. But if you look at that street atmosphere and if you are an artist... your eye starts to make pictures and you edit and you find beauty out there. And we're commentators on that beauty out there, on what's around us. That's all we're able to do. And this other thing called "design" is a sort of forced attitude and the values are all wrong. It demands for things to be made of fancy, not reality» (F. Gehry in «Getting Tough With Economics», intervista di C. Soucker King, in «Designer West» six/82 pag. 150-151). E se i lavori rifrangono la realtà, il traffico e la disarticolazione di una città, non possono parlare d'altro che di svincoli e di uscite, di intersezioni e di entrate, di incastri e di stazioni così da diventare esempi di un progettare basato - più che sul compatto e sul pieno, - sull'intervallo e sul taglio: «to blur the edge between».

Per Gehry allora l'architettura è un bisturi affilato e bifronte che fende e attraversa, trancia e separa, distingue e illumina, incide e spacca con le sue superfici taglienti il centro dei problemi spaziali per moltiplicarne gli aspetti. È strumento attivo di modificazione e di cognizione, una lama intellettuale e ambientale che segna e agita la materia e le tecniche per vedere di rivelarne gli infiniti significati. E quali rostri affilati ed acuminati si pongono i suoi edifici che, immessi nell'atmosfera opaca e cieca dell'architettura e nel vuoto del suo procedere unidirezionale, scompaginano la percezione e l'abitazione per sollecitare ed ispirare un doppio che metta sullo stesso piano l'immaginario ed il reale. La loro vita comune propone una sintesi che associ il visibile e l'invisibile, il riprodotto ed il riflesso, il naturale e l'artificiale, il vecchio e il nuovo, l'opaco e il trasparente, il pieno ed il vuoto. Calandosi tra le due, il bisturi non solo riflette una possibilità di dialogo, ma mette in dubbio la loro diversità, cosicché tra il vero ed il falso, il dentro ed il fuori, l'oggi e il domani non esista differenza. Oltre a non separare gli elementi, ma a contrapporli, il taglio crea un'apertura all'esterno, posiziona l'esistenza dell'edificio rispetto al suo contesto, fatto di cliente e di ambiente, per costruire un'unità tra la sua vita mimetica e la sua collocazione nel reale.

Attraverso la ferita creata dal taglio, la città non appare più lo sfondo della dinamica architettonica, ma entra in essa. Riallaccia il proprio cordone ombelicale con la bedroom-hotel, con la kitchen-snack bar, con la living room-convention hall e ricostruisce la maglia viaria tramite le entrate e i

confini delle singole unità.

Inoltre la città-casa di Gehry è una somma di edifici che mantengono l'interdipendenza non per incollamento ed oscuramento delle superfici parietali, ma per trasparenza: l'uno guarda all'altro e ne spia i particolari tramite aperture o maglie, riquadri o filtri, attraversati da chain links o da vetri. Con questi perimetri trasparenti che utilizzano la memoria dell'involucro per creare una situazione aspaziale, Gehry crea un'adimensionalità che crea a volte illusioni ottiche in cui la persona si trova ad interrogare il suo stesso modo di percepire i fenomeni più semplici. Così gli effetti creati nella Gehry House in Santa Monica, sono vere sorprese, che sollecitano a mettere alla prova il suo modo di percepire. Attraverso di esse Gehry sembra sollecitare (e si capisce il senso di quest'atteggiamento considerando il suo rapporto dialettico con il cliente, chiamato sempre a «collaborare») una concentrazione su sé quale luogo di esperienze autonome. Questo sollecito ad una dimensione individuale ed energetica dell'abitante o del visitatore si può attribuire ai suoi contatti, negli anni sessanta, con gli artisti ambientali californiani quali Bell, Orr e Irwin che lavoravano a progetti di involucri aspaziali e afisici, in cui la persona si sentiva deprivata sensorialmente, quasi ogni disturbo ottico e sonoro fosse completamente abolito. Anche in questi spazi, basati sul vuoto, sull'assenza e sul non-oggetto, il taglio è un segno pieno di senso: provoca l'entrata dei fenomeni.

Insieme all'intervallo, sconvolge il modo lineare di percepire lo spazio e gli oggetti. Demarca il territorio e la sfera autonoma delle singole zone, serve a sottolineare l'intensità e la differenza. Si potrebbe dire che nell'usarlo Gehry implica una visione anatomica dell'architettura come corpo pieno, divisibile a piacere secondo i suoi organi, così da prendere in considerazione non l'architettura organica, a cui l'architetto californiano dedica i primi progetti, ma l'organismo dell'architettura. Armato di bisturi Gehry pone delle domande reali sulla sua pelle e sulle sue rughe, sul suo intestino e sul suo sistema linfatico, ne vuole esporre i fasci muscolari e le cartilagini, i nervi e le ossa. Naturalmente non li sostituisce con definizioni e discorsi, con opere teoriche, ma ne spiega le membrane e comunica la trasgressione di portare l'interno all'esterno, lasciandolo apparire in tutta la sua crudità. L'interrogazione si esercita sull'identità concreta e sulla formazione fisica dell'edificio, non più assunto nella sua accezione astratta di luogo o di cubo, di segno o di contenitore ma sviscerato e dispiegato quale corpo fatto di muri e di lamiere, di tubazioni e di spurghi, di tronchi e di assi, di scaglie e di soppalchi, di scale e di finestre, di entrate e di tamponamenti, di cartone pressato e di fogli di plastica, di reti e di giunti. Tutte le sue configurazioni materiali si assolutizzano, si dotano di movimento di rotazione e di conversione, si dotano di movimento di rotazione e di conversione, compiono volteggi che trascinano effetti collaterali.

E se il taglio è strumento di decifrazione architettonica, Gehry muove la lama tra le pelli piene e carnose delle forme e delle materie. Vi passa attraverso, le seziona e le rende espressive, mettendone in luce la vitalità organica. Ed è in questo entrare nel corpo che si distingue da Wright per continuarne le indicazioni verso un'architettura vitale e soggettiva. Non più architettura dissolta nelle astrazioni e nel sacrificio dell'oggettivo, ma architettura quale soggetto che mostra, come tutte le individualità, una distribuzione sensata e insensata dei suoi gesti, delle sue contraddizioni e della sua naturalità.

Bisogna però dire che, se anche Gehry intende tracciare uno sviluppo inedito ed autonomo dell'architettura, è indubbio che dal punto di vista tecnico non può dimenticare la sua lunga appartenenza alla cultura canadese. Così l'Hay Barn e il Ron Davis Studio pagano il loro tributo alla tradizione architettonica degli Indiani del nord-ovest americano. Il primo segue soprattutto l'attitudine edificatrice dei Nootka, «basata sulla costruzione di solidissime abitazioni in cedro dove si raggiunge un equilibrato rapporto tra gli elementi permanenti (i pali della struttura di sostegno) ed elementi trasportabili (le assi delle pareti di copertura»); (Da E. Guidoni, Architettura primitiva,

Electa Milano, 1975 pag. 226), mentre il secondo lega il suo linguaggio architettonico alla concezione dell'artigianato delle tribù dalla California all'Alaska che intendono il fare ambientale una delle massime espressioni artistiche.

Ora l'arte è uno «spazio» in cui imprimono immagini e si formano volumi, che possono organizzarsi secondo una prospettiva retinica che non cerca modificazioni oppure disporsi secondo una prospettiva psichica che altera e confonde la raffigurazione dei piani e delle forme, dei colori e delle linee. Volendo «proiettare», per riflesso o per osmosi, nell'architettura dello studio il discorso artistico di Ron Davis, Gehry l'ha costruito secondo un «modello immaginario» che seguisse i principi visivi di una pittura multiprospettiva. Cercando di «comprenderla» (prenderla dentro), ha iniziato a considerare uno spazio multidirezionale, fatto di varietà e di complessità infinite percepibili tramite l'impiego simultaneo di più prospettive. Ne è scaturita un'architettura simbolo del continuo scorrere e trasformarsi delle cose. In essa le tipologie dei singoli dati abitativi si trasformano di continuo, poiché nascono dall'azione reciproca e ciclica dei contrari. Ecco allora i differenti aspetti e le diverse angolazioni delle singole facciate e del tetto, lo stato di turbamento spaziale e luministico delle finestre e dei lucernari, la molteplice angolazione delle ripartizioni interne che tutti insieme concorrono a non suddividere la parte abitativa in oggetti separati per lasciare a ciascuno un carattere fluido e continuamente mutevole, in cui vengono trascurate le meccaniche tradizionali, del percorrere e del contenere, del vedere e dell'illuminare. Nello studio si producono quindi vere scenografie di legno grezzo o dipinto a colori primari. Soluzioni di taglio e di incastro che creano quasi dispositivi e trappole teatrali. Qui le scale si affacciano sui piani murari e creano passaggi e piattaforme sul vuoto, mentre le balconate si fanno camminamenti medievali sul fossato del pavimento e i muri rendono labirintico il percorso. Tutto si presenta come un grande palcoscenico in corso di essere attrezzato, la cui drammatizzazione è affidata alle continue rifiniture sceniche e all'azione dell'attore-abitante-artista.

Questo affidarsi alle interferenze e alle definizioni non-finite del design è un altro esempio dell'abilità di Gehry a trarre vantaggio dalle incoerenze che sorgono da una comunicazione architettonica che, come l'arte, non dispone di grandi mezzi e non crede nelle affermazioni definitive. Infatti come conferma Gehry: «I guess I am interested in the unfinished - or the quality I find in paintings by Jackson Pollock, for, in-stance, or De Kooning, or Cézanne, that look like the paint was just applied. The very finished polished, every-detail-perfect kind of architecture seemed to me not to have that quality. I wanted to try that out in the building. The obvious way to go about it was the wood stud, the unfinished wood studs. We like buildings in construction better than we do finished - I think most of us agree on that. The structure is always so much more poetic than the finished thing». (F. Gehry, intervista con Diamonstein, pag. 36).

Tagliando e lacerando lo strappo si estende alla radice, va al fondo delle cose e fa saltare le giunture, i risultati ottenuti e le armonie stabilite. Il corpo si frantuma e le sue articolazioni sono messe in crisi per lasciare spazio alle parti e ai singoli elementi. Gehry vi passa attraverso, li rompe, li imbratta, li rende perversi, scompiglia la quadratura dei muri, distorce le prospettive, taglia i nodi e rende tutto vulnerabile.

Mostra le interiore di un edificio perché non vuole essere protetto da un'immortalità delle forme e degli stereotipi che cadaverizzano e rendono morte le abitazioni.

La chiarezza di simile metodo passa per l'O'Neill Hay Barn, in cui lo spazio è aggredito e tagliato, scomposto e disarticolato in tutti i sensi. In esso saltano i fantasmi del quietismo ambientale e l'oggetto architettonico si fa defezione all'ortodossia visiva e strutturale. Taglia il cielo ed il paesaggio con cunei e speroni, ne scalfiscono l'integrità e ne eccita i contorni. Questa profanazione culmina poi nel piacere procurato dalle superfici fendenti e dalle forme speculari del tetto e delle pareti in corrugated metal, che distanziano e riflettono la scena naturale. L'insieme diventa qualcosa

più duro di una roccia e più imponente di un monumento. Assume la forma vigorosa di una scultura che si attiene solo alla logica del costruire, come fenomenologia ambientale. La ricerca riguarda dunque l'analisi fattuale dello spazio e si consegue circostanziando e precisando le entità concrete concernenti la definizione pratica della superficie/supporto, del materiale e della procedura costruttiva che informano l'architettura come processo primario. Inizialmente, in Gehry, questa operazione conoscitiva è aniconica, coincide non con una ricerca di «figure», ma con la fondazione degli elementi di articolazione minima del codice architettonico. È l'indagine sull'essere e sul comportamento delle linee pilastri e delle superfici-pareti-tetto che, da unità standard, diventano materia plastica e scultorea. Altrove si è già sottolineato il rapporto linguistico tra questo lavoro di Gehry e la minimal art, tuttavia si è solo sottolineato un interesse formale. L'attenzione va invece portata alla lettura che prende in considerazione le «intersezioni» e gli incastri che tendono a spingere le architetture fuori della comunicazione anonima e riduttiva dei fenomeni spaziali. I contorni dell'Hay Barn sono diagrammi impazziti e l'involucro è un volume distorto, che avvicina già Gehry all'architetto-scultore interessato a rinunciare all'organizzazione funzionale del suo fare per dedicarsi al sovvertimento dei paradigmi e delle regole volumetriche e materiche.

Niente loculi o boxes, ma aperture e sentieri, pause e fratture che danno respiro all'architettura come esperienza dialettica. L'edificio sarà allora un agglomerato in cui si riuniscono impianti e proprietà diversificate, un circuito discorsivo che può essere posto in sequenza o interrompersi creando scansioni tra le fasi, tra un interlocutore abitativo e l'altro. Mi domando se l'architettura contemporanea occidentale lavorando sul discorso costruttivo ha riflettuto a sufficienza sui vari significati della pausa e del vuoto che raddoppiano il potere della locuzione Gehry certamente ne ha capito il potenziale. Guardando anche all'artigianato e alla mentalità orientale che operano sulla collezione di frammenti, collegati in un'unica corporalità che può essere il dio quanto l'artefatto. Ha introdotto l'intermittenza e la discontinuità per rendere possibile il divenire e l'avvicendamento di uno scambio tra le parti, che l'architettura moderna ha congelato nell'affermazione della verità unitaria. Ha introdotto lo spazio interrelazionale tra muro e muro, casa e casa, casa e muro, casa e strada, muro e strada, per annetterli l'uno nell'altra e per lavorare nei reciproci interstizi.

La flessibilità e la mobilità dell'intervallo tra un nucleo e l'altro sono sollecitate, nei progetti della Benson House, quanto della Norton House, dalla presenza di ponti levatori e passaggi aerei agiti da argani, da carrucole e da ruote, quanto da corridoi, sentieri e apparati a guisa di gallerie che destano messi significanti e serie di corrispondenze tra «gli attori» della coreografia architettonica di Gehry. Se inoltre si leggono le indicazioni, non seguite dal cliente, degli schermi e dei volumi, sospesi e legati a corde, della Withney House, si potrà notare una continua attenzione dell'architetto al processo di «raccolgere-disperdere» le immagini, quasi le scelte derivassero da mille e mille passaggi che ritornano, come in un montaggio filmico, allo stesso punto: là il cinema, qui l'architettura.

Come è dato leggere i riferimenti attingono continuamente a quel grande fiume, in movimento artificiale, che è Los Angeles. Gehry lo segue per non dimenticarlo, configura così i servizi abitativi come un flusso e un affluvio, dà a ciascuno la forma di un natante che scivola sul territorio, così da formare una città di giunche dove la living room assuma la forma di un tempio ricoperto d'oro, lo studio l'immagine di un capannone industriale con la pelle in corrugated metal, la bath room si trasformi nella torre medievale dell'alchimista, i corridoi diventino archi e ponti levatoi, le finestre feritoie di navi o di cabine marine, il tutto realizzato in materiali sorprendenti come il cartone, il fiberglass, il poliester, il teak, il raw plywood e il cemento.

La fantasmagoria delle materie è un ulteriore indice della «gaia scienza» dell'architettura. Tramite i loro effetti singolari si squarcia la pesantezza delle facciate, massicce e tetre, di stucco, si ottengono effetti singolari per scandire suoni e silenzi che diano luogo ad orchestrazioni visive, evolute ed

impreviste.

Tale sinfonia di effetti avvicina la città-casa di Gehry alle ville cinquecentesche di Pratolino e di Boboli che con le loro incessanti metamorfosi volevano rendere conto della complessità delle leggi che regolano il mondo. L'architetto californiano invece cerca di documentare l'equivalente contemporaneo, l'indeterminismo e la discontinuità che tengono insieme una città Los Angeles.

E se New York si può definire l'ultima città europea e Los Angeles la prima città americana Frank Gehry che si è sforzato di comporre dal 1959 un discorso unificante tra momento consolidato dell'architettura ed evento inafferrabile della città, fissandone i rapporti in figurazioni «cangianti», si può definire il «primo» architetto americano, i cui lavori possiedono l'affascinante audacia di perdersi e di cercarsi nel buco nero del riflesso urbano.

II. Il labirinto dell'architettura

Per quanto possa apparire probante l'analisi sinora condotta lascia tuttavia da parte una zona importante del discorso di Gehry, quella delle motivazioni immaginarie che si riallacciano alla memoria e agli arch-etipi mitici dell'architettura. L'idea di mettere insieme, alla rinfusa in un contenitore unico, figura della cornice spazio temporale, tutta una varietà di sensazioni rimanda «al vaso colmo di profumi, di suoni, di progetti e di climi» di Proust, dove «quel che noi chiamiamo realtà è un certo rapporto tra quelle sensazioni e ricordi che ci circondano simultaneamente... rapporti che lo scrittore» - l'architetto - «deve ritrovare se vuol concatenare per sempre nella sua frase i termini differenti» (M. Proust, *Alla Ricerca del tempo perduto*, 7° volume «Il tempo ritrovato», Einaudi editore, Torino 1973, pag. 226). Ma il rapporto speciale che si definisce negli intrecci e negli abbracci «tra sapori freschi e dolci» non può essere definito dal semplice vaso, che serve soltanto a fissare e a trattenere. Bisogna spiegarne la magia ed il magnetismo, che consiste nella fantasia di calamitare e di interiorizzare tutti i possibili contatti e le ipotetiche tessiture abitative, così da passare da uno spazio all'altro, da una superficie all'altra come attraverso i fili intrecciati di una stessa trama che rimane però indefinibile ed imprevedibile, un fantasticare spiraleico che richiama il testo archetipale del labirinto. Come nell'architettura di Gehry, in esso la struttura non è decifrabile, ma presenta una complicazione di passaggi attraverso i quali il viaggiatore è guidato all'interno. L'intreccio dei corridoi e delle porte è inoltre un nodo inestricabile che presenta vicoli ciechi e biforcazioni, strade ed incroci dinnanzi ai quali si è liberi di decidere il percorso, con la conseguenza che la perdita o il conseguimento del centro saranno determinati dalla propria scelta. Lo stesso succede con il viaggio nell'architettura. Ci si trova dinnanzi ad opzioni che difendono o condannano la libertà o l'indipendenza. Lavorare infatti in architettura è un'avventura lastricata di impedimenti, avviarsi in essa significa percorrere un cammino sempre erto e penoso, stretto e basso, attraversato da continui ostacoli, da tribolazioni disseminate e da sogni d'angoscia.

Sul piano simbolico il cammino labirintico, per la sua configurazione esprime la relazione tra il dentro ed il fuori, è il luogo dove si accumulano le aspirazioni e gli incubi, le bramosie e le colpe, i piaceri e i dolori, la ragione e la sragione. Il suo attraversamento partecipa di un procedere iniziatico che, passando per la strada più lunga, porta alla perfezione e conduce all'illuminazione di sé. Oltre alla discontinuità e alla perdita, il labirinto introduce dunque l'immagine di un mondo concentrato sull'io, progressivamente dilatantesi in gusci visibili ed invisibili di una progressiva appropriazione spaziale: il corpo, il letto, il tavolo, la sedia, la stanza, i corridoi, la casa, l'ufficio la strada, il quartiere, la città. È lo spazio del personale, del sociale e del pubblico che ruota nella costellazione degli spazi architettonici riferiti ad altri io, nel cui percorso pluriviario si può incrociare la voluttà, quanto la mostruosità.

Gehry, l'imagerie del dedalo architettonico (Daidalos fu il grande artefice del labirinto di Minos, deriva il suo nome dal greco *daidallein*, *δαίδαλλειν* = ben costruire) appare sul sottofondo, o se si vuole, come comune denominatore di un'evoluzione dello spazio privato e dello spazio pubblico, che va dal F. Gehry House al Children Museum, da Berger & Berger al Mid Atlant Toyota District. Se l'incarnazione del labirinto va dal personale al pubblico, il primo complesso da analizzare e la matrice da cui partire è certamente la casa in Santa Monica.

Essa presenta, come sempre nei lavori di Gehry, una doppia ragione d'essere: è il luogo di voluttà, quanto della metafora dell'architettura incantata. Entrare in essa significa penetrare in un luogo sensuale e qualificato (solo gli amici o gli adepti vi sono ammessi), in cui nascono animali e piante esotiche, sostanze scolpite e formate utensili e materie tratte dall'alveo materno, per cui non fa certo meraviglia che in essa - casa - si ponga mente alla vita dell'essere umano ai primordi e negli sviluppi della sua coscienza, da bambino ad amante. È il grembo sicuro da cui si è partiti e verso cui si spinge un semicosciente piacere di annullamento.

Gehry lo popola di sorprese e di meraviglie che producono nuove terre e nuove piante, espressioni di un «giardino di Adone» che - durante l'estate, la stagione solare di Los Angeles - fiorisce e crea architettura di festa, in cui si nota con maggiore evidenza la violazione sistematica delle regole del costruire. Qui i muri, come fiori e piante, vengono rimossi e trasportati, le scale e le terrazze si ergono sospese tra cielo e terra, le facciate germogliano e si arrampicano sui muri di un'altra casa, le entrate distribuiscono le loro radici su terreni diversi, la cucina è seminata ad asfalto, i ripostigli sono alberi con le chiome di rete e le stanze sono tronchi e rami incisi con una specie di accetta che ne ha tolto la scorza e il sughero.

Il gesto che ne intaglia la pelle o ne ara il terreno è un atto di estrema passione tra due «esseri» che si muovono nella vita, quanto nell'architettura, legati come le due case da un intenso rapporto: «Can you tell us what your intentions were there?» «It had to do with my wife. She found this nice house - and I love my wife - this cute little house with antiques in it. Very sweet little thing» (F. Gehry, intervista con Diamonstein, pag. 43).

Nell'accennare a questo scavo nel sentimentale si vuol evidenziare una ulteriore funzione interpretativa dell'architettura di Gehry capace di metter in causa la posizione dell'architetto rispetto a sé stesso e di fronte all'oggetto, cliente e edificio. Il soggetto è l'identità, l'identificazione, l'istanza unitaria e totalizzante che riassume le differenze in una generalità al contrario l'oggetto è la differenza, il polo opposto dell'identificazione, l'istanza particolare ed emergente, l'estraneità non ancora ridotta alla somiglianza. L'oggetto è quindi ciò che mette in moto la rilettura delle differenze. La lettura intuitiva e sentimentale di Gehry sarà allora presa da una parte dalla totalità del senso e dall'altra dalla sua decostruzione. Ecco perché la sua architettura è un'avventura e un'alea, decostruisce la struttura per risalire ad un'architettura di scarti e di demolizioni, di situazioni e di manovre, di diramazioni e di divergenze che senza fissarsi in un insieme rigido, rivelino tuttavia un progettare, quale emblema di una persona e di una cultura: «life of building, aging, descretion, demolition, these above are all valid parts of architecture, dialogue between the two» (F. Gehry, note inedite, 1984).

Che cos'è dunque il testo di Santa Monica? Che cosa designa? Oltre a far parte di una personalizzazione partecipa di una spersonalizzazione dell'architettura, ossia di un tentativo metodico di aprire uno spazio e una scena nel mondo dei segni, ove oggettivo e soggettivo non possano essere più considerati attori antinomici di una lotta senza scampo? Lo svelamento dei suoi tratti labirintici sottende allora il tema del mostro (dal latino «*monstrum*» = meraviglia) nato da un connubio imprevisto o è il segno di un'ultima rivolta, se non anarchica almeno liberale, contro l'ordine delle cose? Cos'è questo essere innocente e crudele, nato dalla lussuria tra la madre Architettura e il taurino mondo?

A tutte queste domande si potrebbero dare infinite risposte, tuttavia seguendo la metafora del labirinto dell'architettura, quale luogo di voluttà e di rischio si potrebbe affermare che la peregrinazione di Gehry a Santa Monica comporta una doppia violenza: la violenza del discorso regolato dal desiderio e la violenza del desiderio nell'ordine del discorso. Sulla prima si è detto, rimane la seconda. Quanto è successo nell'architettura dagli anni settanta con la crisi dell'ideologia costruita sulla semplificazione geometrica, sull'angolo retto e sulla aggregazione programmata di standards funzionali è stato assunto come una rivendicazione, più che legittima, della memoria storica quanto di un nuovo stile, sommatoria di più stili. Si sono conati termini quali postmoderno e tardavanguardia con cui rivendicare l'importanza del *genius loci* come della tradizione nazionale e locale, con la giustificazione di svincolarsi dall'asettica freddezza ed impersonalità dell'*international style*, ma alla fine - a parte Venturi e Rossi - si è caduti in forme di narcisismo decorativo. Sono sorti monumenti agli stilemi, vere enciclopedie tascabili dell'architettura accademica, giochi virtuosi i cui significati cerimoniali ed ermetici hanno proposto un neomanierismo che invece di porre l'architetto di fronte ai problemi reali, l'ha collocato di lato. L'errore da dove è scaturito? Certamente dall'aver legiferato e reso formale in edifici monumentali l'attitudine schizoide di una cultura che non crede più nell'unità e nell'univocità del senso ma nei «pezzi di rompicapo, violentemente inseriti gli uni negli altri, sempre locali e mai specifici, con estremi discordanti sempre forzati, profanati, addentellati gli uni dagli altri, sempre con dei resti» (Deleuze-Guattari, *Antiedipo*). È il periodo in cui l'esplosione dello schizzo coincide con lo schizzare a matita quanto a pastello dei disegni di architettura tuttavia la spinta verso l'indicibile ed il singolare, che creano reti polisemiche di architetture intrecciate tra loro, si congela e ritorna a rinviare ad un codice unico e unidirezionato. E se l'indicazione del proliferare all'infinito della ragione insensata era un modo di sottrarsi a qualsiasi definizione ed imprigionamento del senso dell'architettura, i progetti neoclassici ed ermetici in serie, identici e ripetuti, incapaci quindi di esprimere la «sragione», hanno impedito la strategia trionfante che avrebbe votato il progettare non ad un nuovo equilibrio, ma all'esaltazione estatica dell'esplosione degli estremi. Credo che Gehry sia stato uno dei pochi, se non l'unico, ad accettare di perdersi e di perdere l'architettura nella vertigine esercitata dagli antagonismi dell'essere doppio e separato dell'architettura. Ha rifiutato cioè le formule e ha tenuto conto della dinamica stessa delle cose, quanto degli investimenti del desiderio. Più che gli enunciati ha tentato di individuare gli indizi e le tracce residue, le fughe trasversali di una demolizione o una scomposizione dell'architettura, quale organismo mutante e replicante. Di qui l'esaltazione del ritaglio, quale forma sottile di radicalizzazione, ottenuta anatomizzando il corpo architettonico per raddoppiarlo e moltiplicarlo, così da imprimergli un'immortalità basata sul traffico veloce e sulla riproduzione speculare.

La rappresentazione di questo muoversi sembra così condividere la dichiarazione di Baudrillard, quando afferma che per radicalizzare il mondo: «non opporremo il bello e il brutto, cercheremo il più brutto del brutto: il mostruoso. Non opporremo il visibile al nascosto, cercheremo il più nascosto del nascosto: il segreto. Non cercheremo il cambiamento e non opporremo il fisso e il mobile, cercheremo il più mobile del mobile: la metamorfosi. Non distingueremo il vero dal falso, cercheremo il più falso del falso: l'illusione e l'apparenza». (J. Baudrillard, *Les Strategies Fatales*, Paris 1983).

Tornando alla Gehry House e alla sua multidimensionalità che ne informa la dispersione quanto il contenuto, si potrebbe interpretare come un'architettura poliedrica, in cui lo spazio si allontana e si avvicina, si trasfigura e fa emergere meccanismi bizzarri, giochi di prestigio e visione insolite, tipiche di una casa incantata, simile alle gallerie illuniste e settecentesche di Paul Decker.

Scatola dentro scatola, la casa in Santa Monica, a causa dei suoi giochi ottici e volumetrici, di vuoto e di pieno, si istituisce come paese della illusione. Si apre duttile e camaleontica a ogni congettura,

rimandando però sempre inafferrabile il potenziamento della fusione tramite il gioco delle apparenze e della profondità tra una casa e l'altra rende allora verosimili gli artifici del nuovo rispetto al vecchio. Li confonde per renderli entrambi strumenti di sfida e di tensione alle regole del pensare l'architettura quale messa in scena di spazi o realtà concreta di volumi e di funzioni. « I got fascinated with the idea that the old house should appear to remain totally intact from the outside, and that you could look through the new house, and see the old house as though it was now packaged in this new skin. The new skin and the windows in the new house would be of a totally different aesthetic than the windows in the old house. So they would constantly be in tension, or whatever, with each other» (F. Gehry, intervista con Diamonstein, pag. 43).

Lo spazio in cui la fantasmagoria dell'incontro scontro tra vecchio e nuovo, dentro e fuori, arriva al suo acme, è la living room. In essa ci si trova collocati all'esterno della vecchia casa sul suo passageway d'asfalto, ma inclusi nei muri della nuova i cui rimandi speculari delle finestre rovesciano all'interno le ombre e le luci della strada. Le involuzioni percettive si moltiplicano man mano che si sale per arrivare ai ballatoi che circondano le camere da letto. Qui gli spazi si aprono sotto i piedi, sostenuti però dalla chain link, si moltiplicano e si dilatano con visioni dall'alto in basso dalla terrazza all'abisso dell'angolo prismatico in vetri della living room. Tutto concorre a evidenziare l'impossibilità di raggiungere una verità di questa architettura aggrovigliata e sempre interrotta, ma finita e in fase di possibile mutazione. «The house is complete although I continue to fantasise about changing it, like gradually removing the interior and replacing it with a Miesian box, then tearing down the outside: or finishing it in conventional terms by painting it pink and covering it with gypsum board. There's some bite in that for me». (Intervista: Frank Gehry, Transiction, Feb. 1983, pag. 23). Inoltre la collocazione di un edificio nell'edificio potrebbe suggerire una gerarchia tra i due, come tra contenitore e contenuto, tra core and wrapper, Gehry la esclude rendendo un ostacolo all'altro. Entrambi per mantenere la propria autonomia aprono e chiudono la strada all'altro, producono cioè una situazione di inganni che alla fine diventano un'ulteriore filiazione genetica dell'architettura.

Con questa casa l'architettura si apre ad una serie di congetture dialettiche. Si avventura coraggiosamente su percorsi ingannevoli ed enigmatici, si offre quale luogo di torsione e di distorsione del senso del costruire.

La visione dell'architettura ne esce interamente condizionata: l'edificio è un'energia slegata e mobile, funziona coinvolgendo nel suo movimento - dalle doppie scale d'ingresso, in cemento e legno, ruotanti su forme diverse, ai tetti pieni e trasparenti, in vetro e rete - ogni sorta di entità, esseri, luoghi e concetti. Il principio che regge l'insieme è quello della circolazione e della fluidità. In esso Gehry convoglia flussi indifferenziati di immagini, di materiali e di oggetti. Ne deriva un effetto di instabilità e di frantumazione delle sostanze (le lame di chainlinks si incuneano nei pieni-vuoti delle pareti e degli spazi) e delle identità prospettiche (le visioni dal riquadro parietale ed effimero del giardino alle finestre soffitto in diagonale del terrazzo della bed room e viceversa) come se davanti a ogni oggetto si aprissero serie intercambiabili di proprietà e di performances, in cui la casa si trasmuta e sfugge all'occhio e al passo prensili, quanto alla ricezione e alla visione univoche.

Un gioco di specchi e di rimandi visuali che Gehry descrive così: «I got fascinated with the idea that the old house should appear to remain totally intact from the outside, and that you could look through the new house, and see the old house as though it was now packaged in this new skin. The new skin and the windows in the new house would be a totally different aesthetic than the windows in the old house. So they would constantly be in tension, or whatever, with each other». (Gehry, intervista con Diamonstein, pag. 43)

Lo smembramento visuale e spaziale che nasce dall'incontro tra i due nuclei, vecchio e nuovo, non

può suggerire che un continuo contrasto, l'architettura per non essere luogo di morte deve infatti suggerire la seminazione e la disseminazione continue di pezzi e di parti che nascono, crescono e mutano per interagire all'infinito. E la ricerca di questo organismo architettonico, il cui parossismo di vita minaccia l'equilibrio delle parti, non può fermarsi. L'effetto conseguente è ancora il desiderio di una trasformazione incontrollabile: nella Gehry House il principio metaforico si mette ad agire come un meccanismo capace di generare e distruggere forme, senza rinunciare ad una loro finalizzazione. Produce deroghe alle regole del linguaggio costruttivo secondo una strategia che salvaguarda l'innocenza quanto l'anarchia dell'architettura che, per Gehry, scorre su «cheapness, destruction, distorsion, illusion, layering and surrealism» (F. Gehry, intervista con Martin Filler, *Eccentric Space*, Frank Gehry, in «Art in America», New York, vol. 68, n. 6, June 1980, p. 114).

L'incontro fortuito di tali matrici la rende non più un luogo neutro e conveniente, ma «attivo», da cui parte una catena fantasmatica collegata al tema della decostruzione dell'oggetto edificato, quanto del soggetto edificatore, nel caso Gehry stesso. La questione della sua presenza quale «Dedalo surrealista» mette in evidenza un altro aspetto del suo fare: la dinamica pulsionale, che non accetta esclusioni né pressioni. Tramite essa l'architetto californiano stabilisce una correlazione operativa tra piacere e progettare, dove il piacere sarebbe per così dire il pozzo linguistico da cui emergono contenuti rimossi sotto forma di figure e di direzioni operative. Tutto ciò non va nel senso della storia, ma si rifiuta ad essa e alla sua ideologia per lavorare sullo scarto e lo spassamento. Niente ritorno al passato, quindi, né remake dell'accademia e del classicismo, ma personalizzazione e discontinuità che si diramano da un luogo presente, per nulla antico e arcaico.

Che l'operazione di Gehry non si valga della storia come di un elemento tracciante è risultato chiaro alla Biennale di Venezia 1980 quando il suo progetto per la Strada Novissima è riuscito a riscattare, con l'impiego di screen in legno grezzo, l'inerzia spazializzata e temporalizzata dell'Arsenale. Mentre gli altri architetti illustravano con annotazioni pittoriche e cinematografiche (tutte le facciate furono prodotte a Cinecittà) una letteratura romanzata dell'edificare secondo le icone e le storie antiche, Gehry si rifiutò di tradurre l'architettura in una «rappresentazione» realista o astratta. La sua costruzione, trasparente e non-finita, nel senso però michelangiolesco - cercò invece di inquadrare lo spiraglio concreto della finestra cinquecentesca, non per polemica contro l'intellettualismo architettonico della mostra, ma per esigenza di istinto vitale ed organico, che vedeva nel vissuto il significato del progettare e del costruire.

La proposta nella sua radicalità ed essenzialità fu tuttavia una risposta «storica»: la facciata scompariva come struttura e diventava esperienza visiva o meccanismo esistenziale dell'esperire lo spazio, secondo le ipotesi d'arte ambientale californiana. Un processo artistico del percepire l'architettura che non dimenticava il nuovo materiale costruttivo, il colore, di Rothko né le masse plastiche di Wright per tentarne una sospirata sintesi, leggera e naturale, che spostasse il problema dell'architettura dalla storia e dalla struttura al piano della visione.

In questo senso vanno anche le figurazioni «inaspettate» (unexpected) per usare un aggettivo di Philip Johnson, del progetto per il Beverly Hills Civic Center che ruotano, come tutto il concorso, su un motivo retorico: lo stile sublime di un'architettura pubblica che non può accettare altro che le buone maniere, le buone forme e la buona etica del linguaggio innocente (di Charles Moore, vincitore della competizione, perché disposto a lavorare, senza mutarle, con «the given collective party»). Ecco le ragioni di una scalinata settecentesca, capro espiatorio ma specchio delle critiche illuministiche e neoconservative del giornalismo in architettura. Immettendole nella sua proposta Gehry si è voluto garantire dal contagio. La «sordida» citazione rifletteva la sua consapevolezza per un discorso che è sempre intollerabile anche a difensori dell'attuale settecentismo postmoderno. Era un'altra manovra deviante, atta a condurre in nessun luogo, con il solo scopo dello spaesamento: di fatto le critiche parlarono di transizioni «awkward» e di tensioni spaziali «engaging or irritating» (J.

Giovannini, Beverly Hills to remodel its images?, in «Los Angeles Herald Tribune», Los Angeles, October 4 1982), non capendo che il nucleo cieco e senza sbocchi - «The Spanish steps form an axis that never is determined» (J. Burgee, Beverly Hills California Civic Center, in «Skyline», New York, nov. 1982) - voleva essere proprio una ulteriore domanda, se non minaccia su un citare storico che è oggi «senza senso». Si potrebbe però controbattere che la presenza della scalinata evidenzia in Gehry una posizione orientata da una repulsione-attrazione. Bisogna però ricordare che egli spera sempre di poter ricostruire, attraverso l'esperienza della rottura, l'ordine di una nuova armonia. La sua è quindi una ricerca di architettura dialettica e contraddittoria che sfocia di continuo nel parossismo del corpo disfatto e disarticolata, basato però su pulsione e momenti incontrollati, ma sempre piacevoli.

Non si vuol tuttavia affermare che Gehry abbandoni ed escluda dal suo lavoro il metodo storico e strutturale, soltanto per lui risulta inadeguato e scorretto perché non permette di studiare fatti ed oggetti che non vanno nel senso della storia. Ed è in questo senso «antistorico» che Gehry opera, poiché è attratto dall'estraneità degli oggetti alla storia e su questa «estraneità» (chiamata anche «creatività») si sono appoggiate tutte le alternative, da Borromini a Wright, storicamente vincenti, proprio perché non ripercorrevano le genealogie esistenti, ma si muovevano in senso inverso alle strade maestre dell'architettura. Il suo progettare non poggia quindi su «residui» manifesti ed artificiali, tipici del citazionismo postmoderno, ma affonda nelle zone dell'archeologia (nella definizione di Foucault), intuitiva e profonda, dello sconosciuto. Si interroga sul rimosso del costruire per ricercare un'altra logica. Tutta la sua architettura ruota allora sulla «ragione scomoda», che «per percorrere bisogna rinunciare al conforto delle verità terminali» (M. Foucault, *Historie de la folie à l'age classique*, Plon, Paris, 1964, coll. «10/8», p. 8). In questa, per riprendere il filosofo francese non c'è stata ancora cesura tra ragione e non ragione, come tra Gehry non esiste «cesura» (ecco nuovamente la casa di Santa Monica) tra architettura e non architettura.

Che l'operare dell'architetto californiano concerna lo scavo nel regno del soggettivo, dall'irrazionale al surreale, lo si verifica facilmente nel suo modo di disegnare e di schizzare. La matita o la penna scorrono infatti sul foglio quasi a torturarlo per farlo parlare, come se l'immagine dell'edificio fosse nascosta e sommersa nella polpa della carta e tramite una serie di rimozioni grafiche potesse venire alla luce. I suoi sketches sono un universo pieno di gorgi e di linee contorte, da cui si ritagliano, man mano che la grafite o l'inchiostro scompaginano e dipanano le forme, larve e contorni architettonici.

«The process of doing architecture, conferma l'architetto, is to work trough a set of ideas, a set of finished drawings, and give them to the field for the construction. Everything's got to be on that drawing, or else you get killed with extras. So process forces a kind of precision. I can see why architecture tends to be so precise and finishes, because the idea of building in the unfinished is very much against the system of building, unless you get there, and works hands on with the materials. It is something I have been urging students to do, rather that go to work with a big office and become cynical in two years. ... When the artists and sculptors I know work, there's sort of a free play idea. You try things you experiment it's kind of naive and childish it's like kids in a playpen. Scientists work that way, too - for example, genetica scientists that I have been involved with, trough a genetic foundation that I work with, seem to work similarly. It's kind of like throwing things out and then following the ideas, rather than predicting where you're going to go» (Frank Gehry, intervista con Diamonstein p. 41-42).

All'inizio coaguli e figure labili, le sostanze grafiche e cromatiche del foglio con la continua manipolazione di Gehry escono dalla loro definizione prelinguistiche e fioriscono quali torri e cupole, scale e finestre, banche e case, chiese e piante, animali ed esseri in movimento. Sulla superficie il disegno è costretto a mutare, viene osservato in maniera ossessiva, isolato ed indagato

per trarne un'immagine che dia significato al progetto. L'azione non è quindi mai rettilinea, ma si definisce organicamente sino al trapasso ad un sistema di comunicazione più oggettivo e generalizzato: da un'immagine nucleo si passa alla sua fissazione, la si sottrae al flusso dell'immaginazione e poi la si qualifica, la si disarmo e rende non ossessiva. Il rilevamento, come nei dipinti di Gorky, viene dall'iconologia del profondo, il cui significato è connesso all'incostanza e all'abilità dei segni. Si potrebbe anzi affermare che i disegni di Gehry proseguono, in architettura, la strada segnata dall'artista russo, emigrato in America. Al pari di questo, l'architetto nel rinunciare alla questione delle origini e della storia, si è assunto il compito di verificare l'architettura come «esistenza continua». Architettura in cui i segni, le cellule e le molecole del progettare mutano continuamente, si fanno e si disfano, crescono e regrediscono nascono e muoiono. Tuttavia non si tratta solo del principio «organico» ricorrente in tutta la cultura americana, per Gehry il divenire è un processo dissociante, perciò le superfici non stanno mai su uno stesso piano, le linee non definiscono, gli spazi sono incrinati e tagliati, i giunti scattano a vuoto oppure serpeggiano, le figure e le immagini sono incerte nelle connotazioni, sono embrioni ed amebe, simboli inespressi e repressi, abortiti e scartati. Ed è da questo ritmo inarmonico e spezzettato, disperante come i meandri e i labirinti delle miniature medievali che affiorano i mostri dell'architettura: le aquile, i serpenti e i pesci di Frank Gehry. Nei disegni per la Tract House e per Jung Institute, per il Lafayette Building e per la Chicago Tribune, la pratica grafica di Gehry sembra applicare una scrittura automatica che gli permette di rendere oggettiva la sua liricità. Disegna o apre uno spazio per dare scena ai segni e ai grafi dove soggettivo ed oggettivo dell'architettura non possano essere più considerati attori di una lotta tipica del modernismo, ma protagonisti di uno svelamento e di un'integrazione del disegno interiore e generale. La sua operazione è quindi «senza riserve» con un'attenzione totale per i segnali dell'ignoto e del gioco: «I got where my explorations take me - I never go back. I never turn off the searching until, like a mathematician, I've solved the problem. When faced with a new problem to explore I feel like a curious cat has been given the freedom to play. I feel like a voyeur (F. Gehry, intervista con Susan Grant Lewin, august 3, 1982 - S. Grant Lewin, California Architecture, Celebrations and Innovations, in «the California Condition», La Jolla Museum of Contemporary Art, La Jolla, nov. 13, 1982, p. 35). Essere voyeur del proprio piacevole ricercare vuol dire poter parlare del proprio oggetto - l'immagine - non più come di un prodotto, ma come di un avvenimento, che sorge da una collisione fortuita di effetti e di corrispondenze segrete e intime. «I work intuitively, so I may be unconsciously doing all that» (Transition-Gehry, pag. 22). Il voyeurismo è quindi per Gehry un mezzo per moltiplicare le occasioni di contatto con l'interno della propria topologia immaginaria. Lo usa per sollecitare la visione dei prototipi di architetture meraviglianti come gli animali che si sottraggono al peso astratto e funzionale dell'edificio razionale per dar vita ad un corpo estraneo, capace di provocare irritazione nel campo degli edifici usuali, quanto di sollecitare - quale segno privilegiato una redistribuzione semantica dell'iconografia architettonica: l'architettura come paesaggio immaginario deve accettare la figura inusuale o il suo corpo estraneo, scaricarvi contro la propria secrezione e renderlo così perla.

Infine il voyeurismo quale metodo di ricerca ripropone - essendo il voyeur partecipe dell'amore di gruppo la componente dell'aggregazione di più individualità architettoniche, particolare del villaggio-casa di Gehry. È accettare la situazione di edifici che si gettano gli uni su gli altri, ed instaurano rapporti e pratiche diversificate attraverso cui il processo amoroso dell'architettura vive. Le vorticose spirali di metafore e di allusioni, di stratificazioni iconiche e di giochi enigmatici prendono forma dal 1979/80 nel metamorfismo zoomorfo dell'aquila e in seguito del pesce e del serpente.

La comparsa di questi soggetti fantastici, provenienti dal suo pianeta familiare (il ricordo del fanciullo che vede la zia depositare nel bagno la carpa, prima di cucinarla), conferma ulteriormente

la continuità degli interessi di Gehry per una funzione esoterica e figurativa dell'architettura. L'ossessione dei mostri e delle bestie, delle gemme apotropaiche e dei «grilli» a soggetto grottesco attraversa, come testimoniano gli studi da Jurgis Baltrusaitis a Eugenio Battisti, la storia del pensiero antirazionale e anticlassico. È la ricerca di una sapienza occulta e popolare che ha creduto, dall'antichità ad oggi, nella capacità fantastica dei bestiari quanto delle fiabe, contrapposti all'analisi razionale di una piccola élite. E tale sapienza è sempre riemersa, con un mondo di immagini singolarmente lontane dal pensiero concreto quando - come gli anni settanta in architettura - i sistemi di base sono stati minacciati e messi in crisi. Nell'arte del costruire la riapparizione dell'imagerie mostruosa, diabolica e favolistica è ricorsa infatti nei periodi di perdita di sicurezza. Come ha osservato Huyghe nel suo studio sul fantastico: «È curioso come, nei periodi in cui l'uomo è colto da dubbio, nell'arte riappaiono i mostri, le bestie. L'alto medioevo, quello delle invasioni barbariche, ed il medioevo romanico conobbero quest'ossessione. Quando, invece, si raggiunge il periodo di armonia e di classicismo costituito dal XIII secolo, si ritrova un equilibrio forse ancor più completo che nella Grecia classica... L'essere umano più che mai ha fiducia in se stesso e nel mondo: non ha più paura. Ma eccoci al XIV secolo. Una lenta crisi si svolge. E nel secolo successivo, il quattrocento, l'essere umano ha di nuovo paura. E poiché ha paura, ecco riapparire le bestie, che rinascono, insieme al diavolo, anch'esso rivestito, poco per volta, di forme bestiali. Quest'orda di mostri raggiunge il suo acme nell'arte nordica meno improntata dal cristianesimo e dalla civiltà mediterranea» (Huyghe, Journées Internationales d'Etudes d'Art, dans la cadre de l'Exposition Bosch, Goya et le Fantastique, Bordeaux, 1957, pp. 8-9).

Ora il decennio successivo allo strappo del 1968 si è venuto caratterizzando per una reazione alle ideologie e alla loro conseguente caduta in rovina. Si sono definitivamente sepolti i padri, da Marx a Gropius, da Freud a Le Corbusier, e i linguaggi si sono trovati dinnanzi a due possibilità: l'oscurità del ritorno al passato e alla citazione della storia, che ad un'analisi psicanalitica potrebbe corrispondere, sotto il rifiuto della ribellione, al richiamo del padre, seppur nelle vesti del padre del padre del padre, oppure l'ignoto del «personale», figura non identificabile che altera, come ogni cosa «diversa», femminile e coatta, i suoi contorni non appena la sistemazione incalza.

Gehry è esempio della scelta ultima, crede nel pieno dell'energia esistenziale perché non rimandando a realtà esterne, ma riferendosi solo ai suoi attributi, possiede una possibile e sperata autonomia. Abbandonate allora le utopie del viaggio «pubblico», capace di condurre verso le parabole del sociale, e dello storico la sua architettura ha rinforzato la direzione del nodo abissale, dove i discorsi progettuali sfuggono ad ogni accaparramento che tende ad impadronirsene per usarli e giudicarli.

L'imagerie personale ed interiore di Gehry si fa consapevole risposta proprio nella situazione «pubblica», quando partecipa ad un concorso di idee o accetta la stimolazione di un lavoro con un altro creatore, quasi sempre un artista. Il clima favorevole per la nascita della sua tipologia zoomorfa nasce pertanto in occasione della nuova competizione per il Chicago Tribune e si rinforza nella collaborazione con Richard Serra. Il grattacielo di Chicago presenta una personificazione animalesca i cui attributi rimandano alla velocità e all'imperialità dei mezzi d'informazione: l'aquila. La sua figura ad ali aperte siede sulla cima di un edificio in cemento e dall'alto del cielo determina (questo è il significato simbolico dei grandi volatili) le azioni e le vicende dei singoli e della collettività; infatti «inside the eagle there is a computer that sends out the news».

Il display globale dello zoomorfismo architettonico, con le sue virtualità di significazione, diventa tema costante nell'incontro con Richard Serra. La contrapposizione con una scultura postminiale sollecita a Gehry la definitiva rottura con l'iconografia razionalista e moderna. Le teste che devono sostenere la gettata del ponte che attraverserà idealmente il Chrysler Building, se sottendono ed accettano il medesimo processo creativo, rappresentano però poetiche contrapposte. A monte di una

sta l'oggettivazione dei volumi resi estetici dalla nudità e dall'essenzialità, dall'astrazione e dall'impersonale, tipici dell'utopia costruttiva, a monte dell'altra vive l'esserci ingombrante e ingiustificabile del ready-made duchampiano e dell'oggetto onirico ed erotico, privatizzato dal surrealismo. Per quest'ultimo non esiste un'idealità che ordina la costruzione, ma una produzione di desiderio personale che spinge a reinventare gli usi, secondo una negazione delle origini funzionali. Il progetto di un grattacielo, alto 140 piani a forma di pesce consiste nel saggiare empiricamente il grado di adeguazione dell'immagine e dell'oggetto «trovati» ad un certo uso o ad una certa finalità. Un processo dal totale al particolare, dalla figura alla funzione che diventa ulteriormente congruente con la collaborazione, pensata e tentata nel 1968 per il Pasadena Museum disegnato a forma di pacchetto di sigarette, ma attuata solo nel 1984 a Milano, con Claes Oldenburg l'artista che ha attribuito senso architettonico all'oggetto banale e quotidiano.

Il percorso di ascesa dal banale verso il banale, dalla stasi verso il volo, dall'acquatico al terrestre segue d'altronde l'attitudine di Gehry a rendere, come Oldenburg, intercambiabile il paradigma Banale/Meraviglioso, dove la barra non è da considerare segno di stacco o di separazione, quanto - simile al chain link - indice di trapasso e di lavoro dello sguardo e del desiderio all'interno del rapporto.

La posizione di Gehry e Oldenburg, con van Bruggen, sembrano condividere va esaminata in rapporto alle determinazioni contestuali che l'oggetto-icone viene ad assumere quando cade nel reale. Quanto conta sono i riflessi e le stimolazioni del segno eccezionale caduto in un certo luogo. Così il senso della Bat Column e della Flash Light di Oldenburg e van Bruggen si coglierà nel loro dialogo con Chicago e Las Vegas, mentre il significato del pesce di Gehry si dedurrà dal suo funzionamento rispetto alla materia acquatica che circonda Manhattan. E da questa che saltano fuori i pesci-grattacielo. La loro immagine richiama il mondo sotterraneo e la confusione degli elementi urbani di New York, quanto è indice di una disciplina, l'architettura, che per Gehry viene dal profondo e dal segreto.

Il criterio è quindi di saggiare empiricamente il grado di adeguazione dell'icone architettonica ad un certo uso e ad una certa finalità, come il ristorante cinese in Melrose progettato a forma di serpente. Anche se questo contributo va inserito a Los Angeles, la città dall'architettura supericonica, tuttavia l'immagine - oltre a raccogliere l'iconografia del mondo orientale e a richiamare la dinamica tra vita e morte del cibo - sottende la continua metamorfosi, il cambio di pelle, del progettare.

Inoltre il serpente, come il pesce, è simbolo d'amore e di libido, da cui nascono però le ispirazioni e l'estasi d'armonia. Non meraviglia pertanto che la loro ierofania si sia tramutata, in Gehry, in un design della luce con le lampade, fantasmi impalpabili di un corpo che risplende dall'interno. Infine il serpente ed il pesce, nei bestiari pagani e cristiani sono sempre l'incarnazione del grande iniziato e del grande creatore, perfetti quindi per Gehry.

III. Il terremoto dell'architettura

Tra le dimensioni di Los Angeles che irradiano sull'architettura di Gehry una valenza rilevante può identificarsi nella sua definizione di area sismica, capace di condizionare il progettare quanto il pensare architettonico. La presenza incombente, nella cultura californiana, del terremoto emerge infatti nelle leggi edilizie, negli spazi e nei materiali, scaturisce nei termini fisici e metodologici del procedere urbano. La relazione con il possibile mutamento geologico è sempre presupposta tanto da trasformarsi in principio di risultati formali e volumetriche. Tuttavia il ciclo evolutivo dell'architettura losangelena, da Schindler a Eames, se ha riconosciuto l'emergenza tecnica del fenomeno sismico, rendendo le costruzioni un insieme leggero e flessibile, ha dimenticato la sua

implicazione linguistica. Il terremoto è un «narrare» che sottopone i sistemi rigidi e chiusi ad una progressiva scomposizione, sposta i volumi e apre fenditure, provoca reazioni a catena che scompigliano i sistemi di riferimento e di percezione.

Per Gehry l'architettura è terremoto, «scorre e si propaga per onde e perturbazioni, colpisce in ogni latitudine, produce frantumazioni nella profondità degli edifici e degli ambienti, induce deformazioni e spostamenti. Comporta rotture insanabili ed effetti irreversibili». Porta al collasso e al crollo di metodi progettuali antichi e moderni, è un rivolgimento radicale. Quando interviene come nelle avanguardie storiche modifica i sistemi, altera la fisionomia e l'assetto del territorio estetico, disloca e decostruisce muri e spazi, figure e percorsi. A volte al culmine del suo grado, da Brunelleschi a Borromini, da Behrens a Gropius sollecita eventi di portata eccezionale, tali da intaccare una società dalle fondamenta. Sin dal 1963 Gehry l'ha fatto suo, ha usato la sua efficacia concentrata ed istantanea contro le costruzioni chiuse e banali, ha creato cataclismi di violenza drammatica per rispondere all'ordine e alle mutilazioni funzionali. Partendo dalla sua conoscenza è giunto, come nel Loyola Law School, a sbriciolare l'immagine e a farla a pezzi, cosicché ogni coesione rispondesse non alla logica delle «buone figure», ma all'incantata pluralità dei processi e dei problemi emergenti in un campus, dove il soggetto di studio è un ulteriore elemento complesso ed intricato: la legge.

Disegnata come un hortus conclusus la scuola, anche se sede di un linguaggio stratificato come quello della legge, viene vissuta da Gehry non come determinata da rigidi codici, ma esaltata dal processo che istituisce le decisioni legali attraverso la ricostruzione dei frammenti e delle prove. Un processo di azione simultanea sul tempo e sullo spazio che, analogo al disturbo sismico, mette sullo stesso piano tutti gli elementi, li scompone e decostruisce secondo la loro personificazione: sono edifici civili e religiosi, classrooms e courtbuilding, offices e student center separati ed isolati, nonché attraversati da fenditure e spaccature che li scompongono ulteriormente nelle loro parti, mettendone a nudo gli interni o gli strati murari, le materie fluide e primarie in legno o in cemento, le geometrie o le forme di cubi o di colonne, le funzioni ed i percorsi di giardino o di entrata. I crepacci creati tra elemento ed elemento causano distorsioni ottiche e percettive, dislocano gli ingressi e spezzano le unità dei volumi, mentre i materiali oscillano e scivolano, come le lamiere o i colori, per definire una pelle o una trasparenza. Attraverso questa reazione a catena si istituisce una corrispondenza tra sotterraneo e superficiale, tra dentro e fuori, tra microcosmo e macrocosmo. L'architettura spiega e dispiega ciò che è nascosto, lo rischiarizza e crea zone di luminosità. Diventa un diagramma vitale che porta lo sguardo e il progettare nei processi segreti del legiferare quanto dell'edificare.

Indica le tendenze di un volume, sia cilindrico che cubico, dove le colonne o i muri compatti non sono citazioni storiche, ma architetture in senso «astratto» ed «oggettivo», o porta lo sguardo nella solidità occulta della Chapel o dell'edificio degli insegnanti. Gehry non rivive mai l'antico come oggetto di imitazione, apre piuttosto una lettura teorica della storia, così usa le colonne, ma non le ricostruisce secondo i documenti di un'architettura andata in rovina, ma le esalta per la loro logica. Si riaggancia all'uso decorativo e funzionale dell'elemento la colonna, ma la assume quale entità fuori del tempo, vivibile quale segno volumetrico ed immaginario, da qui la serie cilindrica e a parallelepipedo posta agli ingressi della brick classroom, oppure la tramanda quale strumento, sempre astratto, di supporto nel Burns Building o nella facciata della grey classroom, dove le colonne sostengono l'edificio e la trabeazione. Rispetto al revival del post-modern che usa la storia come archivio di idee e di immagini, per Gehry l'antico è invece valore moderno, archetipo e paradigma del costruire.

Niente manierismo, ma conoscenza della disciplina, trascesa nella prassi invece che nella figurazione.

La memoria è allora luogo di visioni contemporanee, perpetuo ripetersi di esperienze che ritornano ingrandite nel tempo, come il ricordo dell'architettura militare, a bunker, nel secondo ingresso della grey classroom, oppure come iconografia della montagna sacra e di cristallo, dai diagrammi di Steiner alle cattedrali di Feininger, nel campanile della chiesa. E questo dare corporeità alle schegge o ai frantumi degli edifici, nonché delle loro funzioni simboliche (l'anarchismo di Gehry è sempre teso a svelare, se non ad infrangere, la compattezza simbolica dei sistemi di controllo sia religiosi che civili), è conseguenza palese dell'avvenimento tellurico dell'architettura, che comprende anche l'avvento sismico di Oldenburg, in collaborazione con van Bruggen, la cui scala in bilico da cui sta per rovesciarsi un barattolo di colore, richiama ulteriormente l'oscillare precario e la difficoltà di equilibrio del legiferare.

Anche il campus si pone come una tribù di edifici con identità ed insediamenti diversi, vi si riflette il pervenire da mondi diversificati delle persone, studenti ed insegnanti, alla stessa forma di credenza, qui la legge. Tale tipo di aggregazione reifica o certamente riflette il procedere culturale e vitale della popolazione ebraica ed è evidente che, nell'architettura di Gehry, questa memoria storica modella il suo progettare. Le implicazioni di questa ipotesi apre un ulteriore fronte simbolico nel suo operare. La facciata del Fritz B. Burns Building di Loyola nella sua compattezza si può assumere come una roccia da cui sgorgano le acque: sono le scale che erompono naturalisticamente - sono dipinte in verde - dal muro spezzato del faculty building e diventano emanazione fluida e connessione primaria tra i «corpi» degli insegnanti e degli studenti, rappresentati dall'edificio che possiede - in alto - una mente lucida e trasparente, identificabile nella costruzione in vetro (vera cupola cosmica e solare che illumina l'intero universo della scuola) e le classrooms, luoghi di accumulazione, ancora frammentaria, di conoscenza quanto di vocaboli architettonici (colonne, facciate, volumi, materiali, colori, torre pitture ed icone): «With the center stair we wanted to make a statement about entrance, processions, identify the center of the building and that centerpiece relates more to the future buildings, when they are in place, it becomes the center object» (John V. Mutlow, intervista con Gehry / Loyola Law School, in «L. A. Architect», jan 1982).

L'architettura di vetro che sovrasta il Burns Building non è una citazione bauhausiana, ma è un richiamo al cerchio magico e alla cattedrale di cristallo che, dal medioevo al novecento, custodisce gelosamente e protegge i segreti degli esseri umani. È un motivo illuminista che galleggia al di sopra di qualsiasi maglia strutturale sia nella casa Smith che nella Frances Goldwin Regional Branch Library è a misura umana ed è zona d'incontro tra facoltà fisica e facoltà spirituale, tra motore universale e meccanismi antropici.

Inoltre la sua trasparenza la rende messaggio di luce e colore nell'alveare delle cellule costruttive, esalta il rapporto interno ed esterno. Intorno a questo archetipo, già ricorrente il Taut e Berlage, in Steiner e Gaudì, si accampano i segni dell'edificazione quanto dell'autoedificazione. A Loyola le classrooms sono disegnate a successioni di gradoni e di cubi secondo il simbolismo cosmologico dei santuari e dei templi in cui si raggiunge l'opus iniziatico. Non è altresì un caso che i reading boxes della Goldwin Library siano coronati dall'acqua del water garden, anch'essi segnano un contrappasso tra la natura e la missione chiarificatrice della sapienza che viene dalla lettura, come a Loyola viene dall'insegnamento. Così interpretato l'edificio-vevtrata nella Wosk Residence è invece lo studio dell'artista diventa anche lanterna-lucernario, centro di irradiazione di luce. Ma rispetto all'orgia scenografica dei cono-torri di Rossi, dove l'elemento luce funziona da vertice di una montagna sacra, il cui tempio è la morte o il teatro, incantesimi e fantasmi paralleli del cimitero di Modena quanto del Carlo Felice di Genova, Frank Gehry mostra una decisa preferenza, tipica della cultura ambientale californiana, per la maniera reale della luce che non vive solo nella remota antichità dei templi, ma abita nel quotidiano di una casa e di una scuola. Ecco il farsi strada della luce naturale quanto dei colori, come il giallo ed il bianco, il blue ed il verde di Loyola che tendono

ad alleggerire l'architettura per sintonizzarla con il paesaggio naturale ed urbano: «The colors also have to do with trying not to upstage the neighborhood or the Martin Building. The intention was to try and make it as quiet a building as possible, relatively, because it is a large object, and make it fit in and not push the neighborhood. Regarding the interior colors, when you get bright blasts of sunlight into an interior that has light green and blues, it's very pretty... the natural light has been a consistent tool in our work» (Intervista con Gehry, John V. Mutlow, Loyola Law School, L. A. Architect, jan 1982).

Loyola è dunque una «città del sole», dove le emergenze si fronteggiano nello spazio centrale e, come la Stadkrone di Taut, essa lancia un ponte fra la tradizione (la law school è pur sempre un'istituzione) ed il futuro di una società rinnovata. E più di una città è l'ideogramma di una città imperniata su un pattern aperto, in cui i tasselli sono integri ed autonomi, capaci anche di imitare le forme del passato, quanto di abitare il domani. Si giustifica così la rinuncia di Gehry a caratterizzare formalmente e storicamente le colonne, quanto il percorso sacrale della Chapel, quasi l'architetto volesse disegnare solo l'inizio di un processo energetico, le cui direzioni e prospettive sono sconosciute. Mette tra parentesi le masse ed esalta il movimento, in modo da esaltare le relazioni. Mediante queste i volumi e i sistemi si attraggono e si respingono, si avvicinano al massimo tra loro, come le classrooms e le aiuole, ma lasciano sempre intervalli che sottendono un muoversi libero, che ruota - come nel grande spazio tra Burns Buildings, classrooms e Chapel - intorno all'albero della vita, al centro del Campus, sollevato su gradoni. In Loyola l'unità e l'intreccio delle parti partecipano quindi di un disegno superiore - la speranza del corretto legiferare, quanto del corretto costruire e progettare - non possono essere cristallizzati, ma lasciate agire, cosicché «il palazzo non contenga nient'altro che uno splendido spazio» (B. Taut, Die Auflosung der Stadte, Hagen, f.W, 1920). Lo spiegamento sismico di edifici dalla composizione asimmetrica e spiazzante apre crateri e solchi nell'architettura che possono essere paragonati allo scardinamento a sorpresa del dadaismo, tanto da farci affermare che per Gehry l'architettura è un readymade. È cioè formata da oggetti estraibili dal tempo e dallo spazio, per essere ricollocati in un territorio inaspettato, diverso e non codificato. Lo spostamento di contesto ne permette infatti una ricontemplazione e ripercezione, si pensi alla Gehry House quanto a Easy Edges, secondo un diverso angolo, materiale e fisico, funzionale ed artistico. Il ready made architettonico può essere così capovolto e ruotato, sommato ed incastrato, conservato e tagliato, come in Cabrillo, per condurre operazioni multiple che offrono una sua possibile decodificazione.

L'accidentalità e la labilità, intenzionali, con cui Gehry relaziona gli elementi architettonici trovano legittimazione, quasi metafisica, nella ragnatela in cui si adagiano gli edifici del Cabrillo Marine Biology Museum di San Pedro. Qui il labirinto visivo delle strutture tubolari e delle chain links, nel gioco colto delle infinite allegorie con la trasparenza acquatica assunta secondo una prospettiva industriale, definisce l'infinito di un mondo sommerso negli oceani. La nozione sottesa nello scenario museale di San Pedro è la fluttuazione ed il riverbero dei corpi nello spazio. Le maglie aperte della rete, quanto i vetri specchianti scandiscono infatti volumi a dimensione infinita. Sono riverberazioni di un'architettura «cangiante», in cui circola lo splendore della luce, quanto la trasparenza degli elementi materici, vetro e rete, che all'interno del museo, nelle vasche percepibili a 360 gradi, trattengono la fauna e la flora marina. Il luccichio che unifica le parti, dandogli continuità, quasi ricorda la lucentezza impressionista delle Ninfee di Monet, anche qui gli edifici galleggiano sulla superficie, si decompongono formalmente in parti prismatiche e vivono nell'esplosione dei riflessi e della modulazione infinita della luce.

L'accostamento naturalista trova ulteriore conferma nella tipologia del complesso museale che ricorda, con le sue onde a triangolo e con il suo anfiteatro a forma di nassa, i «teatri d'acqua» del Buontalenti, dove le sorprese e le improvvise apparizioni dei corpi e degli automi creavano

spettacolo. Il museo diviene così luogo di sollecitazione sensuale ed ottica quanto palcoscenico per l'indagine scientifica e didattica del materiale marino.

La complessità prismatica della scienza in teatro diventa sfaccettatura interpretativa, che Gehry traduce in apparecchiatura nell'Amphitheater a New Orleans e in complessità prospettica, indotta dalla visione frontale e laterale, nel palcoscenico per «Available Light» di Lucinda Childs al Moca di Los Angeles.

Tale attitudine alla fluidità conferma ulteriormente come l'architetto californiano prediliga lavorare principalmente sul trasporto spaziale di uno spazio o di un volume o di una superficie confezionati oppure risultato di una demolizione o della fine di un edificio («these are all valid parts of architecture» note inedite di F. Gehry, 1984), li preleva e li sottopone ad un processo di recodificazione, immettendoli in sistemi di relazioni sorprendenti e sconvolgenti. L'alterazione delle connessioni serve e dimostra la differenza di peso, di colore, di tensione che sussistono tra materiali diversi, fa sì che gli spazi si aprano e esplodano, diventino nuclei di energia carichi di autonomia indifferente a tutte le imposizioni del costruire. L'intento è quello di ribattezzare l'architettura in ragione di un atteggiamento indifferente ed antidogmatico. Tuttavia l'esplosione dell'edificio monolitico in più frammenti, sparpagliati sul territorio, non è dettata soltanto da un desiderio personale o artistico, ma sociale. Molte delle architetture progettate da Gehry sono uffici, shopping centers e musei che devono sopportare l'impatto e la mobilitazione di migliaia di persone che si muovono, in simultanea, nelle aree di forza lavoro, di merce e di consumo culturale. Il riscontro della dimensione di massa in un'esposizione o in un supermarket costringe infatti a parcellizzare il suolo degli spazi della visione quanto della vendita, legittima cioè la frantumazione ed il disordine delle strutture che si personalizzano per rimanere antropiche nel mare dell'anonimato di massa. Gehry negli edifici quali Santa Monica Place e Toyota office ha pertanto puntato sulla frantumazione, capace di esaltare la quantità delle produzioni differenti. Ha spezzato le superfici con l'intervento di elementi obliqui, verticali e polidimensionali forzando la resistenza cubica degli spazi, ha cioè accettato la disgregazione del mercato quanto del lavoro ed invece di umiliarli in volumi e percorsi anonimi ed indifferenti, li ha esaltati praticando una simultaneità di tagli e di materiali, di sconfinamenti e di raddoppi. Così nella severità ortogonale del Toyota Building ha immesso un'orchestrazione di congegni di isolamento e di trasparenza del lavoro che ha permesso di superare definitivamente il vecchio e datato sistema delle monocellule uniche. Il ricorso a screens e divisorie psicoplastici, atti a creare un caleidoscopio di effetti ambientali, ha prodotto una macroscopica giungla, tagliata da assi, finestre e chain links che, con i loro intrecci, hanno fatto scattare la «scena» del lavoro. Sui due piani, attraverso le infrastrutture dei pilastri di acciaio, delle tubazioni degli impianti, delle vetrate e dei corridoi, si è allora sviluppato un equivalente visivo del dinamismo industriale. Rispetto ad altri interni di edificio, la Toyota non si limita a suggerire, ma a rappresentare l'azione delle singole funzioni lavorative, tanto da identificarle come nel Berger & Berger Law Office, con le particolari personalità e passioni dell'utente. Infatti sulla spina dorsale del law office si staccavano costole e spazi ritagliati per il singolo carattere dell'avvocato: la log cabin ed il tempio di giustizia, il cactus garden e il black box, il tutto determinato da sentieri di color pastello, dove le banche sono disegnate in maniera antropomorfa, così da creare non solo un design organico, ma in movimento.

È evidente che l'impresa di conferire al disordine un ordine e viceversa, per cui il caos definisce l'identità strutturale di ciascun servizio e consumo, partecipa di una stereovisione che permette a Gehry di aprire l'architettura a tutti gli sguardi e a tutte le prospettive. È una condizione hyper di un vedere determinato dall'elettronica e dall'astronautica che nella storia a venire sta influenzando la rappresentazione e la costruzione del reale. Alla base di questo spazio a n-dimensioni, caratteristico dell'architettura di Gehry si pone una visione in cui l'essere umano e lo spazio sono esperienze della

macchina. Scomparsa quindi dello spazio univoco rinascimentale a favore di un'evoluzione sferica ed extraterrestre (qui risiede il vero postmoderno) del percepire. Per questo motivo il Santa Monica Place, come lo Aerospace Museum non possono essere più pensati «determinati» ma sentiti quali insiemi discontinui ed infiniti.

In particolare il recente complesso dello Aerospace Museum a Los Angeles rappresenta un caso limite di aggregazione, proprio perché legato ad una concezione futuribile dello spazio e dei volumi, che nega il valore conoscitivo della prospettiva e della percezione tradizionali. Il contesto tipologico in cui si muove quest'architettura è infatti determinato dall'itinerario progettuale per cui la navigazione cosmica è passata dall'aeronautica all'astronautica, dal movimento gravitazionale all'antigravitazionale. Nello Aerospace Museum, Gehry ne tenta un'interpretazione architettonica. L'edificio non è solo un'antologia di immagini, ma si presenta, in orizzontale come un razzo o un'astronave a tre stadi, in cui ogni stadio conserva la sua identità di corpo spaziale. L'edificio è allora un veicolo agganciato alla vecchia stazione cosmica del precedente museo, a cui si accede, con angustia dei critici californiani d'architettura, attraverso i tipici accessi degli aeroplani e delle navicelle spaziali: i piccoli portali d'entrata e le scalette a rampa d'aeroporto. Inoltre guardando ai singoli stadi del museo, non è difficile identificare altri precedenti come assumere il grande volume irregolare quale forma dettata dalle corde del paracadute, porzione geometrizzata di dirigibile, torre di controllo, camera di combustione del propellente usato per il decollo e navicella spaziale. Lo stadio centrale appare invece come una sommatoria, galleggiante nel vuoto delimitato dalle vetrate, di affermazioni volumetriche elementari, da cui sembrano essere discese le invenzioni primarie del volo, quali la sfera metallica, ricordo del pallone dirigibile quanto della turbina e dello scudo degli aerei supersonici. Per finire con l'ultimo stadio, al cui esterno si aggancia il Lockheed, che con il suo grande portale e la figurazione allungata rimanda all'hangar. Infine i tre stadi sono assemblati in maniera da sembrare «appoggiati» gli uni agli altri, pronti quindi a staccarsi, quali razzi, per entrare con la dovuta propulsione nell'orbita successiva. Connotazioni queste che trasformano definitivamente l'Aerospace Museum in un volo dell'architettura. Il desiderio sotteso in questa costruzione è pertanto quello di esaltare non solo una frazione dell'edificio, ma la sua globalità operativa, quasi l'occhio volesse compiere un tour acrobatico intorno ai suoi sei lati, si da rivelarne le facciate, il tetto e le fondamenta, momenti totali di un'architettura in stato antigravitazionale. L'ipotesi di Gehry è allora quella di far ruotare l'architettura senza ricorrere ad alcuna base di appoggio, così da configurarla come un'architettura perfettamente sferica che si srotola si apre e si chiude davanti a noi negli spazi siderali.