

Luca Trevisani

Never ending

Born in 1890 in Tschernovitz, once part of the Austro-Hungarian Empire and now part of Ukraine, raised in Vienna, matured in New York: this is the path of his life on earth. Designer of theater spaces and exhibition venues before houses never built: this is his work. Assistant to Adolf Loos in 1923 and soon after member of the De Stijl group. This is an outline of the life of Frederick Kiesler before his route took an eccentric, if not heretical, twist, compared to the norms and precepts of the avant-garde that had accompanied his development.

The avant-garde, as we know, is a team game that is played with a reference ideologist and a few stars among the ranks; Kiesler was a wild card who, like Tesla, seemed to come straight from a biographical novel of Jean Echenoz.

Sooner or later, every solitary navigator needs a port and Kiesler ended up by berthing at the avant-garde he deserved, the most spurious and unpredictable of the entire 20th century, quickly becoming a prominent figure in the American surrealist underworld.

For his entire life, Kiesler remained in close contact with the most prominent figures of his time, from Theo van Doesburg to Marcel Duchamp, from André Breton to John Cage, always cultivating a healthy solitude in his work. If, for his contemporaries, he was a crazy offshoot of the most sulphurous surrealism, his historical impact was profound, and his imprint can be quite easily found in the work of later generations. The latter part of the 20th century is marked by a confrontation between the human and the machine, the redefinition of each of the two concepts in terms of the other. The human is no longer as it was before the crisis that engulfed the beginning of the 20th century, just as machinery is no longer heavy and reassuring but miniaturized, to the point that it flows in your veins. In the age of biopolitics and biotechnologies, hybrid conditions of artificial life, virtual realities, computers and desiring-machines, Frederick Kiesler and his organic architecture come to mind.

His adamant refusal to separately consider the various territories of art allowed him to consider things in their totality and decisively, perhaps more than the first avant-gardes—with which he always maintained important contacts, especially with Surrealism—had succeeded in doing. Through his in-depth explorations, it has always been clear to Kiesler that to gain intensity it is better not to concentrate on single works: it is only the coherence of the overall design that reveals the force of the visionary thinking it illustrates, both in architecture and in art.

Étienne-Louis Boullée was the visionary hypochondriac-architect who, without building anything—his most famous work remained on paper—forged our idea of illuminist architecture.

Frederick Kiesler was also the visionary architect of his century, but instead of the century of Enlightenment, he had to deal with an irrational and violent era: at the peak of his theoretical vision, it is no surprise that he could only find a belly, in the place of a perfect sphere a center of soft and slimy equilibrium.

For Boullée, as he wrote in “Architecture, Essay about Art”, true architecture was created from inspiration, while its construction was no more than the mere technical procedure

with which it was made. For Kiesler, two hundred years later, it would be the exact opposite: inspiration came from action, work and excavation. One was the architecture of the Enlightenment, working under the stainless beam of reason: the other with light as a stage floodlight, a dynamic mechanism.

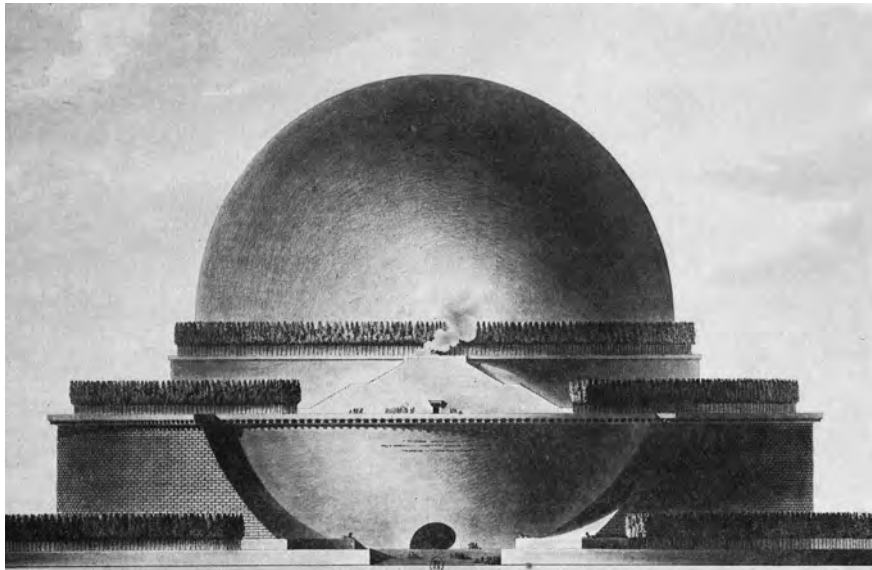
Boullée's most famous building is the cenotaph that he designed as a supreme tribute to Sir Isaac Newton: a building with a spherical configuration represented the highest building challenge to the law of universal gravitation and thus a perfect tribute to he who harnessed gravity in a physical law.

Kiesler's most famous building is a continuous ramp curved around its own axis, an enormous spastic sculpture of Henry Moore deformed and corroded by a nuclear holocaust.

In reality, Kiesler has always been engaged in the creation of his own futuristic version of an edifying temple, a meditative space.

In doing so, he tried to prepare it for endless transformation, as he wanted it to be ready to include man, the child of mutations of the future. His acute creative energy led him insatiably to move from one field of activity to another, until he became a true impresario of the avant-garde. Oblivious to the distinctions between the diverse media, he drifted between contexts and disciplines and it is perhaps this work of perennial transgression that led him to an integrated activity that combined sculpture, scenography, interior design and painting. After his arrival in America following his forced exodus from Nazism, Kiesler continued his experiment throughout the 1940s, working on the preparation of many exhibitions that made history in the last century: from the permanent stage machine designed as a fit-out for the exhibition "The Art of This Century" at the Peggy Guggenheim Gallery, for the show "Blood Flames" at the Hugo Gallery, New York, to the Universal Exposition of Surrealism that was held at the World House Gallery in 1952. Thanks to the intervention of Kiesler, the Peggy Guggenheim gallery was no longer a passive housing with equally passive viewers, recording the appearance of inanimate objects, but was transformed into a collection of scenic machines and vision devices that reactivated the look and participation.

It was a veritable media womb, which the body of the viewer occupied crossing the unusual placement of art works, multi-purpose furniture and peepshows. The surrealistic aspect of these viewing devices emerged from the transitory nature of the objects they contained, enlivened by the viewing techniques used to offer them to the eyes of the viewer. The distinctions between the interior self and external reality dissolved in the gallery, creating



Etienne-Louis Boullée, Design for a Cenotaph for Newton, 1784

an ambiguous and polymorphic relation between the psychic registers postulated by Freud: the pleasure principle and the reality principle combined as in marmalade.

The fit-out that Kiesler designed can be read as a rejection of the architectural framework, a rejection of the frame insofar as its traditional function is to delimit different types of energy, harnessing them in a univocal definition.

The project rejected the grid, offended orthogonal space and made it explode. From now on, any moment would be propitious to try and create the illusion of space without an end, stimulus for the body and for the soul of its inhabitant. The simple materiality of Constructivism and the neoplastic abstraction of De Stijl are pushed where the organic world does not include biomorphic forms and the psychic associations of Surrealism.

Architecture is a projection screen, a soft planetarium that contains the psychological cosmos. And since we are speaking of a screen, it is natural that cinema is the end point, the logical conclusion of Kiesler's thinking. So, on the first of February 1929, after only nine months' work and seven months before the great crash of the global capitalist system, one of his rare buildings—a cinema—opened in New York. The *Film Guild Cinema*, in his opinion the first cinema that was 100% a cinema, easily became breaking news in the media. It was a top-quality cinema that unfortunately has not survived that was capable of providing an excellent technical performance, at the same time eroding the viewer's feeling of restriction when seated and concentrated on the screen. The viewer in the *Film Guild Cinema* was put in a position to lose himself in an imaginary, infinite space, also there where the limit of the screen implied exactly the contrary. The space was curved into a soft shell, the lights and sound were the padding like in the perfect egg of the *Endless Theater*, designed by

Kiesler three years earlier in 1926, a progenitor of his most controversial and well-known project, the *Endless House*. The prototype of the *Endless Theater* should have contained a spiral stage, thus realizing his aspiration for a space in continuous generation. A series of images in movement, projected onto the concave walls of the theater should have contributed in rendering the surfaces even more reactive and active.

The theater in 1926 and the cinema in 1929 were effectively the same thing, a sounding board for moving images designed to ensure their best development. This vision of cinema as a backbone, as spirit of space does not surprise us at all, if we consider that it was Kiesler who organized the world première of *Ballet Mécanique*, the Cubist film directed

Frederick Kiesler, Floor Plan and Model of *Endless Theater*, 1924 (Exhibition view, Vienna, 2013)



by Dudley Murphy and Fernand Léger; it was 1924 and Kiesler was still in Vienna. And there too, in old Europe, he had dramatized the exchanges between natural perception and the technological world in expansion the year before, on the stage that he had prepared in Berlin for Karel Čapek. It was perhaps his first electromechanical device, a heterogeneous combination of machines that coordinated various scenic functions by projecting films, moving scenes and making sounds.

Like in the New York cinema a few years later, before Screen-o-Scope on Eighth Avenue, the technical element was allowed to start new, original psychological explorations.

Kiesler applied science to building projects in which the need for programming was already evident in the title of his speech at MIT in Boston in 1938: “What we call ‘forms’”—he wrote in his notes—“whether natural or artificial, are merely places where integration and disintegration of the mutating forces that surround us become visible.” The end of the 1930s is the culminating point of Kiesler’s biotechnological interests, of integration of the technical into the organic, developed at the Laboratory for Design Correlation at Columbia University. The course *Biotech versus Architecture*, the same title of a conference he gave in Boston, was oriented to developing new functions and was not merely research on forms.

At the same time as these temporary productions, Kiesler continued his theoretical and formal research for *Endless House*, in a series of models, drawings, studies and plans. In 1950, invited by the sculptor David Hare to participate in an exhibition at the Kootz Gallery in New York, he had yet another chance to corroborate his research and this is how the first three-dimensional model of his famous *Endless House* saw the light. You should know that seeing light in this case is not just a figure of speech. One of the main points that Kiesler put forward for the creation of a space worthy of being defined as

Frederick Kiesler, Film Guild Cinema, New York 1929



Frederick Kiesler, Model for Endless House, 1959



such concerned precisely the possibility of having light piercing it and making it live. Each system of lighting is a form of vital ventilation that enables a ray of light to reach every point in space without being obstructed by corners, or without being reflected from walls or partitions that obstruct its path. Each space is a scenic space and Kiesler, being the experienced theater designer he was, knew it very well. *Endless House* made an economical use of light because its volume was never divided up into different rooms. Lenses were planned that were to be placed on the roof that, when pierced by the rays of the sun, would slowly have an effect on the temperature of the light inside the house. All unnecessary elements were removed; anything that was not useful for designing the grammar of our movements and actions had to be removed. The flood of light reflected on the curved surfaces multiplied and even in minimum quantity was sufficient to be able to see.

All the different projects of *Endless House* began as concrete proposals and were custom-designed for clients, and any different declination of the idea underlined the changeable character of this organic shelter. The same happened again in New York eight years later in 1958 when the Museum of Modern Art commissioned a new version of the project for the museum's garden. The difficult story of this project, made of dusty little models and destroyed sculptures, of grandiose dreams abandoned and dismantled, ended without being completed and the project remained in limbo. As Michael Kimmelman wrote in 1989 for the retrospective that the Whitney Museum dedicated to Kiesler, *Endless House* is "A journey of some four decades, the development of a system for the house that was never conceived to be buildable."

The house project was developed for over thirty years: more than *Endless*, it should be called *Neverending*. More than an architect working on a project year after year with detachment, Kiesler, collage after collage, seemed transformed into a ruminant that could not stop elaborating and digesting his hard-gained papers, never quite ready to be definitively terminated. Like Stourley Kracklite, the main character in Peter Greenaway's *Belly of an Architect*, Kiesler also fell victim to the compulsion to repeat his obsessive exploration. In the film, Kracklite photocopies bellies incessantly until the walls of his Roman apartment are completely covered with them. In reality, Kiesler explored plaster ventricles in the air, one after another, every time New York would give him the occasion. In the film we observe Kracklite's descent into hell; his photographic obsession for the bellies of ancient Roman statues goes hand in hand with the growth of the stomach cancer that afflicts him.

Kracklite is not a good alter ego of Kiesler; the body of Brian Dennehy, who plays him, is too plump to represent Kiesler's mid-European and speculative physique.

Instead, Kracklite is an excellent stand-in for him, like a chronic psychosomatic disease, he lives the same architecture that for Kiesler—as we will later see—was no more than a gastric problem, but without the negative developments that, in the film, affect the stout main character.

In the film, Kracklite, an unaware stand-in of Kiesler, goes to Rome to organize an exhibition in tribute of the architect who was Kiesler's opposite: Louis Boullée.

Between these notes and the story line of Greenaway's film, there is such a play of coincidences and similarities that, I suspect, it is difficult to imagine that the English director did not know Kiesler's work.

The presence of Boullée in the film and in these pages is a coincidence, the first that catches the eye, but not the last: the most interesting is the one that concerns the two designers and their way of working.

Kracklite was ill and tries to give a form to his disease by using photocopies to multiply its image. He analyzes his body through the reproducibility of its pain. By repeating it, he exteriorizes it making an object of it. For thirty years, Kiesler did the same with his obsession, employing each form and each repetition as a sort of mirror seeking the origin of the thought that was devouring him.

As the plot of the film unravels, we discover that *Belly of an Architect* is a forceful film that treats architecture as something visceral, combining visual substance and narrative abstraction. For Kracklite, Rome is a trap, a stainless antiquity that pulverizes his career ambitions, torpedoes his marriage and exposes him to a violent death.

Leaving behind Kracklite, the stand-in, to his dire destiny, we can turn our attention to the main character of this story and his career. We are in 1960 and the same MoMA that two years earlier had dropped the proposal for *Neverending House* accepted several large-scale models of the house in "Visionary Architecture", an exhibition that presented the materials of twenty-eight ideas of a city and urban structures considered too revolutionary to be built. The exhibition, curated by Arthur Drexler, director of the museum's Department of Architecture and Design, included many of the architects who were alternatives to canonical modernism. *Endless house* was finally *at home* in excellent company, side by side with the works of Paolo Soleri and Richard Buckminster Fuller. "Ideal projects"—wrote Drexler in the exhibition's catalog—"are the only occasions for the architect to reconstruct the world as he knows it should be. When ideal projects are inspired by criticisms of the structure of existing society"—continued the curator—"and by the architect's desire to construct his own private world, they can then lead to ideas that write history." "Visionary Architecture" mixed theory and practice, vision and realism. The visitor in 1960 found himself catapulted into futuristic worlds, like Fuller's Vintage Dome, a hypertrophic dome that covered a large portion of Manhattan, making the air we breathe architecture as well. The many architects selected included Louis Kahn, William Katavolos and Kiesler.

Just one year earlier, Kiesler wrote in a letter to Breton, that, after thirty years of hibernation in New York the world around him was finally waking up and only then could he do the things he wanted, the work he had always hoped to do but that he had never been able to complete; it was the right moment to achieve *Endless House*: the world was ready. Kiesler's chances exploded at MoMA and for a short while he enjoyed immense international success. During those months, the photograph of his model appeared in all the major post-WWII international architectural journals and was on the road to becoming an icon of postwar

architecture, a cult object for those who prefer the organic to straight angles, the egg to the flat surface. Like all visionaries, he was proud and convinced of his ideas, and now that the attention he had craved for so long had come, he was convinced that his architectural concepts would ride the wave of the iconographic force of his work and that he would achieve the success that he deserved. For Kiesler, the desire to achieve the project was a cyclical dream that he had both in his sleep and when he was awake. Every new drawing, every new model, every new sketch was an attempt, a work in progress that prolonged the expiration date of the dream. The time had come to believe in it, to build, to learn to replace the horizontal axes of the Cartesian universe with the natural forms of the spiral and the egg. When Philip Johnson defined him “the best known non-built architect of our time,” he replied that he would rather be thought of as one of the most built *non*-architects. *Neverending House*, in which everything converges and meets without a solution of continuity, is infinite like the human body in which neither beginning nor end can be found, and is infinite, in name and in fact, because it never reached the status of completed work.

Philip Johnson was right.

In all the phases that the project went through, in all the formal rethinking to which it was subjected, volumes and shapes changed but never the substance of its driving force, never its vision. Needs are not static, they evolve: it must be so for the house of man. Life is not born from logical paradigms but from the modulation of organic frequencies: the house must do likewise, and to do so, it must renounce every element that usually marks the construction of a conventional building. The one of life is an *Endless House*. Such an ambitious and unique objective can only be achieved by giving up static architectural models completely, embracing soft and continuous lines and surfaces, fluid transitions through space, linked to each other with a supple movement like a backbone.

Frederick Kiesler knew that our perception of physical reality is triggered by the oscillations of our psyche and his architecture engages the human body in intimate, emotional contact. His *Neverending House* is thoracic architecture that does not include limbs, expansions, reductions or diversions: unity is not reached through the dissemination of its parts, as usually occurs; the division into rooms and areas does not lead to the concept of peripheral spaces, but to a body that inflates into a single gastric cavity, subdivided into sinuous recesses, corners and holes dug into a single concentrated body, centripetal as an egg, to which the first project of *Endless Theatre* in 1924 now preserved at MoMA in New York alludes. Several drawings preceding it, entitled *Tooth House*, are inspired by other natural shapes, teeth, splinters or stones and reveal totally informal characteristics, crude examples of an *ante litteram* Brutalism of the last prototypes of houses completed by Kiesler. Whatever the external shape, as the project slowly takes form, the wall, the floor, the ceiling, the elements that usually make up the architectural combination are no longer separated from each other but flow, drown and merge together. Indistinguishable, they are neither agglomerates nor separate parts molded into an inextricable body, without organs.

In any case, the most effective way to obtain the best wall possible, the longest, the strongest, is to make it so big that it is deleted entirely from the scene. Everything becomes a wall until the wall disappears altogether.

Here architecture is a metabolic activity, a rubber balloon fed by its thirst for air, a child of the flow of the forces of nature. *Neverending House* is built to contain these same forces, the draft model does not contain miniature models of stairs, bricks or walls, looking like the sand castles that children make on the beach. It is a flattened spheroid, anelastic and rough. Looking at it, it seems made of frozen custard.

It makes no sense to measure space in square meters or in volumes, you are forced to abandon all conventional units of measurement and deal with the breath of the space, or new breath that the space leads us to create.

The house is not a machine to get into, switch on and drive, easy to handle; this one is a form of life, an animal to enter into, to listen to and obey.

Structurally, *Neverending House* would have risen from columns and be accessible from both stairs and a large curved ramp. It would have been in concrete to allow for a fluid, irregular form and contain various windows and skylights. The texture of the flooring would have varied constantly after each step; the range of surface areas capable of producing stimulating sensations would have changed going from stones to sand in an organic feel. Trust in the senses cannot but be total, epidermal, impress without mediation like Japanese cuisine to the palate of a layman.

Living in *Neverending House* would have meant choosing to reject the standards of traditional living styles: immersion in an enormous maternal womb, protective but at the same time in contact with the world. If the outer shell, which would have been made in cement sprayed on folded wire mesh, had unusual characteristics, the interior décor was no less revolutionary. A low definition, neo-cavernicole organism with high user participation, cold McLuhan would have defined it. The house was designed to be equipped with high-tech devices and according to the calculations of Kiesler, costs would have been contained thanks to a better use of technological resources by man. Fixed walls, already abolished by Kiesler in the project of the *Space House* in 1933, would have been replaced by mobile partitions or would be curved to create uterine spaces to sleep or meditate in, beds for a new man-animal that would have found peace in the most archaic forms and in the most advanced sound-proofing systems. Conversely, the bathroom, avoiding the traditional tub (that Kiesler considered a white enamel coffin) would have been replaced by a series of tubs located in various areas of the house, giving the inhabitant the choice of where to refresh himself. At the bottom the house would have expanded like a single hypertrophic bathtub, enlarged to the extent of replacing any other idea of container. At the top, the windows should have been covered with a semi-transparent printed plastic, forming irregular-shaped openings, celebrations of the shapeless.

The space, coherently, preferred cell structures with orthogonal grids: its models were the spiral, shell and sponge. The recovery of the archaic was designed on the basis of its semantic

power and on its corporal function: the past plunged into the future as a revival, a science fiction operation. Kiesler had designed a substantial physical and psychological unity of existence where the difference and the contradiction are indispensable for the construction of a housing model that can be called correct. Building, in its multitude of meanings, coincides with producing sense and language together in order to overcome prejudices (not only formal) and modify the definition of mankind in the future. The resulting space is brilliant and imaginative, restless and paradoxical, built following free combinations created under the effect of an uncontrolled fever.

The house grows like a proliferation of incessant outgrowths (as Stourley Kracklite knows well), in a kind of dilation and coercion of cavernous bodies.

If we were to give credit to that sort of pious sexual formalism according to which every architect that designs a skyscraper is a slave of his phallogentric macho subconscious, Kiesler is one of the first to erect a monument to the female sex. His is an elegy of the hole, an obscene expectation grows behind every curve, a call to flesh made of flesh throbs. The rationality of the brick and drawing, surface that is forced on the world is “pricked”, open, torn, rendered a sensitive body, soft, in open contrast with the sharp angles of masculine architecture.

The soft plaster that is applied to the metal grid of the models constitutes its skin. Skin and skeleton are the same thing. The *Endless House* is all interior shown externally, without a filter, without protection. Its skin is the only organ it possesses. In his essay “The Iconography of the *Endless House*,” Michael Sgan-Cohen developed this explicit gap between male and female attributes and pointed out that for Kiesler the body is feminine in appearance and function: the house is controlled by cycles, vital, natural cycles.

Rather than to a mathematical concept of infinite endless, Kiesler refers to the eternal biological interactions between space, body and vision. The idea does not follow a project but it is an object that defines itself while its model is being built that, not by chance, has been replicated several times, in various scales, softer each time, viscous and shapeless. The obscenity of an *Endless House* without limits in space and time is the obscenity that belongs to each wide open thing, presented to the eye without restraint. The imagination of Kiesler is probably one of the most advanced of the last century for this attempt to match the building methods of man with natural, or better, pre-Cartesian precepts. One of the merits of the architectural concept of *Neverending House* is to have created a profound communion among the most disparate academic disciplines: psychology, natural sciences, social sciences and art blend together into a biomorphic project. The bios, the living human (and non-human) being, space and time.

Transitoriness is another important characterizing, constitutive element. The *Endless House* is morphologically instable. As every analogue action is interactive, the child of a principle of aggregation and continuous transformation. Its planning seems to respond to the unpredictable stimuli of living organisms and, as they cannot be blocked arbitrarily in an object of use, it is the unfinished, unachieved that better meets their needs. For the surrealists it was

important to be able to forget and ignore the most obvious things and rediscover them under the distorted light of free associations or in any case far from the customary. Kiesler saw the modern house as a living ruin, an arid box near another, perhaps with a box below and another above, in a vertical proliferation called skyscraper. This expanding mass appears to the eye of the Surrealist as a tumor that, as it grows, suffocates the life of the city, forcing its inhabitants to adopt a standardized lifestyle. The skyscraper organizes infinite space in transparent capsules, coagulates it in solid form, renders it perceptible. Space in nature is always like a void, an absence that contains and understands solid bodies, while in the city it is present in the form of an equation that regulates the relationship between square meters and their economic value. The economist is concerned with the future, evaluates the value of assets in the foreseeable future, well aware that they fluctuate and change in time. Surrealist architecture is also concerned with the future, aware that in the fragmentation of the concept of time, the only future that remains is a development in depth. The future is not found along the horizontal line of time but is vertical, it is constructed while descending in depth to the roots of things. The past will always return to torment the present of the Surrealist man, the only way to discover the future is to think of it as the remnant of a mythological era, the remains of an ancestral past that turn up again when their values are revived, always new because they are primordial. The future as the fossil of a parallel reality. The future as the bone of an unknown animal: Dalí defined the Eiffel Tower the skeleton of a dinosaur catapulted from prehistory to the center of Paris. The past and the present collide, the rhythms of life are cyclical. Things begin, end and are recorded in a circular space, due also to the whims of memory. Everything is measured in cycles of twenty-four hours, or in turns of the sandglass. A day, a week, a life. Things touch each other reciprocally with the kiss of time. Things shake hands, stop and say goodbye and then come back in through the same door through which they left, or through another door; they come and go. If the spiral is one of the possible ways to change the appearance of space, it is also the most appropriate form to think of the flow of time. Time is a category that can be conceived according to three models: cyclical time, linear time and spiral time. On the one hand the eternal return of the same, on the other the magnificent and progressive sorts, amid repetitions different from themselves. The latter appears the section of a shell, or cone, pineapple or like the famous Fibonacci sequence that, elaborated to describe the growth of a population of rabbits, in reality describes the evolution of the things of nature. The Fibonacci sequence is life! Each number is the child of the two preceding it as we are children of those who came before us. It is inside us. We are masters and slaves.

It is not easy to free ourselves from the shackles of time and from the burden it places on us: those who wish to feel free have no other choice than to follow the example of adventure-seekers who wander seeking hospitality and sleep comfortably on the ground. To be nomads, ready to change course, even violent, to be unpredictable like them. Time cannot be measured, it is determined by your movements.

It is not an explicit thought, but is a practice known by all vagabonds from time immemorial.

Mario Merz also knew it, even if he never wrote it on one of his igloos, he knew that “the house is a relation between space and time. Time is the creator and the destroyer of space. Space is not autonomous and static.” He knew more than all of us that “space is controlled by time.”

Snakes change skin and have no feet. They don't have a pedometer, but they roll with time. Snakes are oviparous, their offspring roll in the world even before they see the light of day. They roll because they know that time and space are curved, like the egg that contains and protects them. Snakes are a force of energy: the Cherokee Indians are said to wrap the navel of pregnant women in snakeskin, to ease their labor. Snakeskin strikes fear, induces labor pains, and babies are quickly delivered, overcome by fear of being bitten or crushed. Snakes change skin and every time they do, they leave their previous skin on the ground like a vestige of time, like the rings drawn in the intimacy of a tree. Like any cold-blooded animal, snakes are sensitive to temperature and recognize time and space, they know it intimately. Their eggs are made of calcium, like marble, an edge of hard skin, a sense organ that decrees where one ends and the other begins from it.

Designing packaging for eggs is to design order between various identities.

All throughout his life, Kiesler remained in hiding, roosting in solitude in New York. According to Hans Arp (quoted by Dalibor Vesely), Kiesler's head was full of eggs that he incubated with dedication, day and night. He brooded over an egg with particular attention until it hatched, revealing an egg with a new design that overshadowed our old architectural constructions. In his egg, in these spheroid egg-shaped structures, another human being can now take shelter and live as in his mother's womb. According to another fairly famous story, Kiesler's mother died when he was only one year old and he was raised by a big, warm-hearted Ukrainian nanny. One day, as she was kneading dough in the kitchen, Frederick crawled under her wide skirt, lit a match and discovered architecture at the precocious age of three. The kingdom of your inner self is also the intersubjective place *par excellence*, where you are ready to meet others, like in the title of one of his last sculptures: *Us, you, me*. That title was an invitation and it is still valid. To pick it up, I went all the way to the Gulf of Baratti in Tuscany.

Baratti is a fairly popular seaside resort that owes its fame to the Etruscan necropolis discovered nearby. I arrived one day toward the end of April, not warm enough for a swim or even sunbathing on the beach. In any case, that's not what I came for, not even to visit the Etruscan ruins. I am here to see a house by Kiesler, but it was a house that Kiesler never saw and never designed. It looks like his, but it was designed by the Italian architect Vittorio Giorgini.

It is said that Giorgini discovered Baratti and its gulf while sailing. In the early 1960s the wood along the coastline was not rough and developed as it is today; legend has it that the young Giorgini was carried away by a storm while he was out at sea off Baratti. Taking shelter in a port, he had the opportunity of discovering the gulf, fell in love with it and built a house there, *Casa Esagono* (1957). As Kiesler did in 1942, Giorgini also worked, in 1959,



Vittorio Giorgini, *Casa Saldarini*, 1962



on setting up an art gallery, the Quadrante Gallery in Florence. Giorgini based his work on his studies of biomorphism to which he entirely devoted half of the 1950s. The following year, in 1960, Giorgini began to build *Casa Saldarini*, his masterpiece: a huge bone covered with moss that brings to mind the Surrealist fascination for fossils and the jokes of nature and, *ça va sans dire*, good old Kiesler. If the formal kinship does not suffice to convince you of a close familiarity between Giorgini and Kiesler, it will be useful for you to know that the house is popularly called “the Dinosaur”. The similarities do not end here; this is only the first of many.

It seems that *Casa Saldarini* was commissioned to Giorgini on a summer night on the terrace of his *Casa Esagono*, a typical late night in August when one drink leads to another and, almost as a challenge, the client decides to go along with the game and see what could come out of the trust stemming from a plan hatched at night.

It is said that, in addition to the future client, friends of the host were also present, including Sebastian Matta and Isamu Noguchi: two prominent personalities in New York in the 1950s, fellow companions among others of Kiesler.

Giorgini, together with Noguchi, visited Querceta where marble is cut. They met again later in New York where, in 1969, MoMA invited Giorgini to show his works of *Casa Saldarini*: it was the same museum that had invited Kiesler to show his projects nine years earlier. Often mental associations feed on coincidences, but the time has come to reveal the last, the decisive one that links Baratti to New York.

One year ago to the day, I was in Vienna and I could see a show of Kiesler’s scenic fit-outs, organized in collaboration with the Viennese foundation that handles many of his works. Seeing exhibitions is often an excellent way to pass the time in a city where you know very few people, a stratagem to avoid boredom while you wait for your friends to be free of commitments. But sometimes exhibitions are major discoveries, revelations. And this is one of those cases. It was not the first time that I had seen Kiesler’s actual models and drawings, but to see them where it all began, in their cultural birthplace, was a totally different experience. The links with the “logical house”, designed by Wittgenstein during the same period when Kiesler was still living in Vienna with his lucid anguish, his questioning of the fundamentals of thought, became spontaneous here.

I found myself looking at Kiesler’s projects for the first time, and all, or almost all, in unison. The main floor of the theater’s museum was a sounding box. I perceived a symphony that excited me with its continuous vibrations and, as with a tuning fork activated at the right frequency, once I was out in the cold it continued to resonate in me.

In itself this visit would not have had any importance, but would have remained merely a recollection of a nice exhibition, if it had not happened that on my way home, I decided to take a rest from the biting cold and entered a bookshop to warm up. As I didn’t want to sit back and do nothing while waiting, I began to leaf through some books and after a few minutes in a book written in German I came across the photograph of a house that looked

like one by Kiesler but was not. I felt at ease with the organic, shapeless structure, like a spirit that refuses to abandon you.

In a bookshop of the Museum district, Kiesler returned in the form of an Italian architect, and the fact could not but intrigue me. What I was seeing for the first time in my life was a photograph of *Casa Saldarini*, the sinuous surfaces and daring formal concept of which made me doubt that it could be in Italy, and for over fifty years.

Before digital architecture, before Frank O. Gehry's Guggenheim in Bilbao, Vittorio Giorgini built this organic house in the total silence of the pine forest of Baratti during the same period that Kiesler was working on *The Grotto for Meditation*, commissioned to him by Jane Blaffer Owen in New Harmony, Indiana. The building, also known as "the grotto of the new human being," was never actually built, but what should be noted here is how the project shared the same symbolism with *Casa Saldarini* and incarnated the same imagination. It appears irrefutable that Giorgini synthesized in the middle of Tuscany the same, apparently impenetrable concepts that Kiesler theorized across the Atlantic.

"The Whale", as *Casa Saldarini* is called by local people, is a shell with its back facing the sky, a female symbol. Even without mentioning Christian symbolism of fish, it is obvious that it makes explicit reference to a meditative environment where water plays a fundamental role. The waters of the Tyrrhenian Sea are nearby and fill a basin designed by Giorgini at the foot of the entrance stairway, and before reaching it flows in an artificial waterfall that channels rain from the roof to the ground into the pool.

Continuous tension and correalism are ensured by the wire-mesh membrane and cement, while Kiesler's biomorphism and recursive geometry echo in every aspect of the building. Without the help of three-dimensional scanning or any digital fabrication at all, Giorgini created a structural-spatial apparatus that pays tribute to the marine forms inspired by Kiesler. As Giorgini said in a later interview: it is architecture based on algorithmic principles, on genetic codes, on natural technologies.

I had the work of only one of the two in front of me, but all I had to do was to make a replacement or overlap to read it as the result of the driving forces of both.

I had no option but to use the only construction of Kiesler not built by Kiesler to pay tribute to the ideas that were of vital importance to both architects, and select it as the location of choice for the film that I was getting ready to shoot. Just as the Baratti pine forest deceives the eye in photography, convincing one that it is a tropical jungle, the house should do the same. It would not be right for the paternity of a construction to limit the narrative force, nor the imagination that it suggests.

If a psycho-geographical drift must exist, it would then be right for it not to restrict itself to connecting places that share the same spatial plan with new procedures. It is right to ask them to put things close that are far away in space but near in spirit.

An environmental sculpture like *Casa Saldarini* in Baratti is not a machine for life, but a living organism with a vigilant nervous system; it is a cocoon that is sensitive to its surroundings and to its kinship: I thought it right to introduce its extended family. Seen as we see it today

after many decades with the pine trees that have become a forest cradling it among its branches, the house looks like a bunker more than a vacation home. A cement retreat or *buen retiro* that isolates us from worldly distractions: extremely carnal, we can't deny that it preserves a strong spiritual content.

Leonard Pitkowsky, Kiesler's last assistant and confidant, says that the architect never used the word "god", but did not preclude some sort of transcendental level. For him, increased awareness of things could be achieved through creativity. The search for the divine that he had entered into was achieved delving into caves of plaster and wire mesh year after year in his studio in America. Like a silk worm in its cocoon, he also built a cosmos, deeper and more complete each time. A cosmos, as he himself wrote in his diary in 1963, built by man. A mythical and magical discovery capable of creating a private microcosm. A spiritual and carnal exercise to consume virtually, at the spiritual level, in the models made over the years.

As in a sort of magical creation of life, where external and internal worlds unite, as in a tape of Mobius dirty with plaster, we turn inward to become new cave dwellers. In Kiesler's plaster uterus we are again able to scribble our beliefs on the curved walls. I wonder if we could have found a more fitting plastic expression to represent the idea of "rebirth". I doubt it. We succeed here in restoring life to ourselves—leaving aside the first birth, from the mother—and re-create our being, in the image and likeness of our life experience. It is not about rebirth after death, but about rebirth during one of the many cycles of life that await us. A "sanctuary of silence", flow and return. A sanctuary of water.

This is architecture that is worth looking for, and never mind if we confuse its genealogy, these pages are dedicated to its inhabitant.

First published in Italian in: Luca Trevisani, *Water Ikebana. Stories About Solid and Liquid Things*,

Humboldt Books, Milan, 2014, pp. 37–60.

NEVERENDING

Luca Trevisani
Neverending
in
Water Ikebana.
Stories About Solid and
Liquid Things,
Humboldt Books
2014

Nato nel 1890 a Tschernovitz, già parte dell'Impero austro-ungarico e oggi parte dell'Ucraina, cresciuto a Vienna, maturato a New York: questa la sua parabola sulla terra. Designer di spazi teatrali e di luoghi espositivi prima che di abitazioni mai costruite: questo il suo lavoro. Collaboratore di Adolf Loos nel 1923 e poco dopo membro di De Stijl. Questa, per sommi capi, la vita di Frederick Kiesler prima che la sua strada prendesse pieghe eccentriche, se non eretiche, rispetto alle norme e ai canoni dell'avanguardia che lo aveva visto crescere.

L'avanguardia, si sa, è un gioco di squadra che si gioca con un ideologo di riferimento e qualche testa di serie tra le fila. Kiesler era un libero battitore che, come Tesla, sembrava uscito da una biografia romanzata di Jean Echenoz.

Ogni navigante solitario prima o poi ha bisogno di un porto e Kiesler finì per accasarsi nell'avanguardia che si meritava, la più spuria e imprevedibile di tutto il XX secolo, diventando in breve tempo figura di spicco del sottobosco surrealista americano.

Per tutta la sua vita, Kiesler è rimasto in stretto contatto con i principali protagonisti del suo tempo, da Theo van Doesburg a Marcel Duchamp, da André Breton a John Cage, coltivando sempre, nel suo lavoro, una sana solitudine. Se per i suoi contemporanei era una scheggia

impazzita del surrealismo più sulfureo, il suo impatto storico è stato invece profondo, e la sua impronta è riscontrabile senza tanta fatica nel lavoro di generazioni a lui successive. L'ultima parte del XX secolo è segnata dal confronto tra l'umano e la macchina, dalla ridefinizione di ciascuno dei due concetti nei termini dell'altro. L'umano non è più com'era prima della crisi che ha attraversato all'inizio del XX secolo, così come la meccanica non è più pesante e rassicurante ma miniaturizzata, fino a correrci nelle vene. Nell'era della biopolitica e delle biotecnologie, di condizioni ibride di vita artificiale, di realtà virtuali, computer e macchine desideranti, vengono in mente Frederick Kiesler e la sua architettura organica.

Il suo testardo rifiuto di considerare separati i vari territori dell'arte gli consentiva di riflettere sulle cose in modo decisivo e totale, forse più di quanto non fosse riuscito alle prime avanguardie, con le quali, soprattutto con il Surrealismo, mantenne sempre contatti significativi. Attraverso le sue esplorazioni in profondità Kiesler è diventato un palombaro del progetto cui è sempre stato chiaro che per guadagnare intensità è meglio non concentrarsi su singole opere; è solo la coerenza del disegno complessivo a rivelare la forza del pensiero visionario che illustra, sia in architettura che in arte.

Étienne-Louis Boullée è stato l'ipocondriaco architetto visionario che, senza costruire nulla – la sua opera più famosa è rimasta su carta –, ha plasmato la nostra idea di architettura illuminista.

Anche Frederick Kiesler è stato l'architetto visionario di un secolo, ma a lui anziché quella dei lumi è toccata in sorte un'epoca irrazionale e violenta: al fulcro del suo impianto teorico non poteva che trovarsi un ventre, al posto di una sfera perfetta un centro dall'equilibrio molle e viscido.

Per Boullée, come scriveva nel suo *Architettura. Saggio sull'arte*, la vera architettura nasceva dall'ispirazione,

mentre la sua costruzione non era altro che il mero procedimento tecnico con cui si realizzava. Per Kiesler, duecento anni dopo, sarebbe stato l'esatto opposto: l'ispirazione veniva dall'azione, dal lavoro, dallo scavo. Uno, d'altronde, era l'architetto dei lumi, all'opera sotto l'inossidabile faro della ragione; l'altro, quello della luce come faro di scena, come meccanismo dinamico.

L'edificio più famoso di Boullée è il cenotafio che pensò come sommo omaggio a Sir Isaac Newton: un edificio di configurazione sferica rappresentava la massima sfida edile alla legge di gravitazione universale, un omaggio perfetto, quindi, a chi imbrigliò la gravità in una legge fisica.

L'edificio più famoso di Kiesler è un nastro continuo curvato intorno al proprio asse, un'enorme scultura spastica di Henry Moore deformata e smangiata dalla furia di un olocausto nucleare.

Kiesler, per la verità, è sempre stato impegnato nella creazione di una propria versione futuristica di un tempio, di uno spazio meditativo, edificante.

Nel farlo si preoccupò di prepararlo a una trasformazione senza fine, volendolo pronto ad accogliere l'uomo figlio dei mutamenti del futuro. La sua grande energia inventiva lo portava, insaziabile, a muoversi da un campo all'altro del fare, sino a diventare un vero e proprio impresario dell'avanguardia. Incurante delle distinzioni tra i diversi media, scivolava tra i contesti e le discipline, ed è forse questo suo lavoro di perenne sconfinamento che lo ha condotto verso una pratica integrata che fondeva scultura, scenografia, arredamento e pittura.

Giunto in America a causa dell'esodo forzato dal nazismo, per tutti gli anni Quaranta Kiesler continuò la sua sperimentazione lavorando all'allestimento di molte delle esposizioni che hanno fatto la storia del secolo scorso: dalla macchina scenica permanente pensata come allestimento per la mostra *The Art of This Century* nella galleria

di Peggy Guggenheim, alla mostra *Blood Flames* presso la Hugo Gallery, New York, fino all'Esposizione Universale del Surrealismo che si tenne alla World House Gallery nel 1952. Grazie all'intervento di Kiesler la galleria di Peggy Guggenheim non era più una scatola passiva che ospitava uno spettatore, anch'egli passivo, nel registrare l'aspetto di oggetti inanimati, ma era stata trasformata in una collezione di macchine sceniche e dispositivi di visualizzazione che riattivavano lo sguardo e la partecipazione.

Si trattava di un vero e proprio grembo mediatico, che il corpo dello spettatore occupava attraversando l'insolita disposizione di opere d'arte, mobili multiuso e *peepshow*. L'aspetto surrealista di queste macchine di visione emergeva dalla natura transitoria degli oggetti che ospitavano, vivificati dalle tecniche di visualizzazione impiegate per proporli agli occhi dello spettatore. Nella galleria si dissolvevano le distinzioni tra il sé interiore e la realtà esterna e nasceva un rapporto ambiguo e polimorfo tra i registri psichici postulati da Freud. Il principio di piacere e il principio di realtà si mescolavano come in una marmellata.

L'allestimento che Kiesler sviluppò può essere inteso come un rifiuto del telaio architettonico, un rifiuto della cornice nella misura in cui la sua funzione tradizionale è quella di delimitare diversi tipi di energia, imbrigliandoli in una definizione univoca.

Il progetto rigettava la griglia, offendeva lo spazio ortogonale, lo faceva esplodere. Da qui in avanti ogni occasione sarebbe stata propizia per cercare di creare l'illusione di uno spazio senza fine, stimolo per il corpo e per la mente del suo abitante. La schietta matericità del Costruttivismo e l'astrazione neoplasticista di De Stijl vengono spinte là dove non sono previste: nel mondo organico delle forme biomorfe e delle associazioni psichiche del Surrealismo.

L'architettura è uno schermo di proiezione, un planetario morbido per accogliere il cosmo psicologico. E se di schermo si parla è naturale che il cinema sia il punto d'arrivo, la logica conclusione del pensiero di Kiesler. È così che il primo febbraio 1929, dopo soli nove mesi di cantiere e sette mesi prima del grande *crash* del sistema capitalistico mondiale, inaugurava a New York una delle sue rare costruzioni: una sala cinematografica. Il Film Guild Cinema, a suo dire il primo cinema che fosse cinema al cento per cento, non fece fatica a ottenere una eco clamorosa nei media. Si trattava di una sala cinematografica di altissima qualità, purtroppo non sopravvissuta fino ai giorni nostri, in grado di fornire un'ottima resa tecnica e al contempo di sgretolare la sensazione di costrizione dello spettatore una volta seduto in poltrona e concentrato sullo schermo. Nel Film Guild Cinema lo spettatore era messo in condizione di perdersi in uno spazio immaginario, in un infinito, anche là dove il confine dello schermo implicava esattamente il contrario. Lo spazio veniva curvato in un guscio morbido, le luci e i suoni si facevano ovatta come nell'uovo perfetto dell'Endless Theatre, disegnato da Kiesler tre anni prima, nel 1926, progenitore del suo progetto più discusso e famoso, quello per l'Endless House. Il prototipo del teatro senza fine avrebbe dovuto contenere un palco a spirale, realizzando così il suo anelito verso uno spazio in continua generazione. Una serie di immagini in movimento, proiettate sulle pareti concave del teatro, avrebbe contribuito a renderne le superfici ancor più reattive e vive.

Il teatro del 1926 e il cinema del 1929 erano in effetti la stessa cosa, una cassa di risonanza per immagini in movimento disegnata per garantire il loro miglior sviluppo. Questa visione del cinema come spina dorsale, come anima dello spazio, certo non ci stupisce se pensiamo che fu Kiesler a organizzare la prima mondiale di *Ballet Mécanique*,

il film cubista diretto da Dudley Murphy e Fernand Léger; era il 1924 e Kiesler si trovava ancora a Vienna. E ancora lì, nella vecchia Europa, solo l'anno prima aveva drammatizzato gli scambi tra la percezione naturale e il mondo tecnologico in espansione, nel palco che aveva allestito a Berlino per Karel Čapek. Era forse il suo primo dispositivo elettromeccanico, una combinazione eterogenea di macchine che sovrintendevano a diverse funzioni sceniche proiettando film, spostando quinte, producendo suono. Come nel cinema newyorkese di qualche anno dopo, prima dello Screen-o-Scope dell'Ottava Strada, si permetteva all'elemento tecnico di iniziare nuove, inedite, esplorazioni psicologiche.

Quella di Kiesler è una scienza applicata ai progetti edilizi, le cui pretese di programmaticità erano già evidenti nel titolo di un suo discorso tenuto al MIT di Boston nel 1938: «Ciò che noi chiamiamo “forme” – scriveva nei suoi appunti – siano esse naturali o artificiali, sono solo i luoghi in cui diventano visibili le attività di integrazione e disintegrazione delle forze mutanti che ci circondano». La fine degli anni Trenta rappresenta il culmine degli interessi biotecnologici di Kiesler, di integrazione della tecnica nell'organico, sviluppati presso il Laboratory for Design Correlation della Columbia University. Il corso *Biotecnica vs. Architettura*, lo stesso titolo di una conferenza che tenne a Boston, era orientato a sviluppare nuove funzioni e non fu una semplice ricerca di forme.

Contemporaneamente a queste realizzazioni temporanee, Kiesler portò avanti la sua ricerca teorica e formale dell'Endless House, in un susseguirsi di plastici, disegni, studi, e planimetrie. Nel 1950, invitato dallo scultore David Hare a partecipare a una mostra presso la Kootz Gallery di New York, il nostro trovò l'ennesima chance per corroborare la sua ricerca e fu così che il primo modello tridimensionale della sua famosa Endless House vide la

luce. Dovete sapere che vedere la luce qui non è solo un modo di dire. Uno dei principali argomenti che Kiesler avanzava per la concezione di uno spazio degno di essere definito tale riguardava proprio la sua disponibilità a farsi attraversare dalla luce che, trafiggendolo, lo rendeva vivo. Ogni sistema di illuminazione è una forma di ventilazione vitale che consente a una corrente di luce di raggiungere ogni punto dello spazio, senza essere interrotta da angoli, o senza venire rimbalsata da pareti o intercapedini che ne blocchino la corsa. Ogni spazio è uno spazio scenico e Kiesler, da consumato progettista teatrale quale era, lo sapeva molto bene. La Endless House possedeva una gestione economica della luce perché il suo volume non veniva inscatolato in diverse stanze. Vi erano previste lenti da impostare nel tetto che, una volta attraversate dai raggi del sole, avrebbero influenzato gradualmente la temperatura della luce all'interno della casa. Ogni elemento non necessario era rimosso, tutto ciò che non serviva a disegnare la grammatica dei nostri movimenti e delle azioni doveva sparire. Traboccante, riflessa su superfici curve, la luce si moltiplicava e, anche quando in minima quantità, era sufficiente per permettere di vedere.

Tutti i diversi progetti di Endless House nacquero come proposte concrete, pensate su misura per eventuali committenti, e ogni diversa declinazione dell'idea sottolineava il carattere mutevole di questo rifugio organico. Avvenne così anche otto anni dopo, nel 1958, sempre a New York, quando fu il Museum of Modern Art a commissionare una nuova versione del progetto per il giardino del museo. La storia travagliata di questo progetto, fatta di modellini impolverati e di sculture distrutte, di sogni grandiosi abbandonati e smontati, non terminò nella sua realizzazione e il progetto rimase sospeso nell'aria. Come scrisse Michael Kimmelman nel 1989, in occasione della

retrospettiva che il Whitney Museum dedicò a Kiesler, la Endless House è «un percorso di circa quattro decenni, l'evoluzione di un sistema per la casa che non è mai stato pensato per essere realizzabile».

Il progetto della casa si sviluppò per oltre trent'anni: più che *Endless*, si dovrebbe chiamare *Neverending*, senza fine. Più che un architetto che lavora con distacco a un progetto anno dopo anno, Kiesler, collage dopo collage, sembrava tramutarsi in un ruminante che non poteva smettere di elaborare e digerire le proprie sudate carte, mai abbastanza pronte per essere licenziate definitivamente.

Come Stourley Kracklite, il protagonista de *Il ventre dell'architetto* di Peter Greenaway, anche Kiesler cadde preda della coazione a ripetere il proprio scavo ossessivo. Nel film Kracklite fotocopia ventri, incessantemente, fino a tappezzarvi il suo appartamento romano. Kiesler, nella realtà, scavava ventricoli di gesso nell'aria, uno dopo l'altro, ogniqualvolta New York gliene presentava l'occasione. Nel film osserviamo la discesa agli inferi di Kracklite, la cui ossessione fotografica per i ventri delle antiche statue di Roma va di pari passo con la crescita del cancro allo stomaco che lo affligge.

Kracklite non è un buon alter ego di Kiesler, il corpo di Brian Dennehy, che lo impersona, è troppo in carne per rappresentare il fisico mitteleuropeo e speculativo di Kiesler.

Kracklite, piuttosto, ne è un'ottima controfigura, vive infatti come un male psicosomatico, cronico, quella stessa architettura che per Kiesler – e lo vedremo in seguito – non fu nulla se non un affare gastrico, ma senza gli sviluppi negativi che, nel film, ricadono sul corposo protagonista.

Kracklite, controfigura inconsapevole di Kiesler, nel film giunge a Roma per organizzare una mostra che celebri l'architetto opposto a Kiesler: Louis Boullée.

Tra queste note e la trama del film di Greenaway nasce un gioco di coincidenze e assonanze tale che, sospetto,

è difficile pensare che il regista inglese fosse digiuno (e non uso una parola a caso) del lavoro del nostro.

La presenza di Boullée nel film e in queste pagine è una coincidenza, la prima che balza all'occhio, ma non l'ultima: la più interessante è quella che riguarda i due progettisti e il loro metodo di lavoro.

Kracklite, malato, per mezzo delle fotocopie con cui moltiplica l'immagine del proprio disturbo cerca di studiarlo, di dargli una forma. Analizza il proprio corpo mediante la riproducibilità del suo dolore. Replicandolo, lo esteriorizza, lo rende oggetto. Kiesler per trent'anni fece lo stesso con la sua ossessione, impiegando ogni forma e ogni replica come una sorta di specchio, cercando l'origine del pensiero che lo divorava.

Nel dipanarsi della trama scopriamo ne *Il ventre dell'architetto* un film sanguigno che intende l'architettura come cosa viscerale, coniugando concretezza visiva e astrazione narrativa. Roma per Kracklite è una trappola, un'inoscidabile antichità che tritura le sue ambizioni professionali, manda a monte il suo matrimonio e lo spedisce in pasto a una morte violenta.

Una volta lasciato Kracklite, la controfigura, al suo teatro destino, possiamo tornare a occuparci del protagonista di questa storia e della sua carriera. Siamo nel 1960 e lo stesso MoMA, che pure due anni prima aveva lasciato cadere la proposta per la Neverending House, accolse alcuni modelli di grandi dimensioni della casa in *Visionary Architecture*, una mostra che presentava i materiali di ventotto idee di città e strutture urbane considerate troppo rivoluzionarie per essere costruite. La mostra, curata da Arthur Drexler, direttore del dipartimento di Architettura e Design del museo, raggruppava molti degli architetti alternativi al modernismo canonico. La *casa senza fine* era finalmente *a casa sua*, in ottima compagnia, vicino a lavori di Paolo Soleri e di Richard Buckminster Fuller.

«I progetti ideali – scriveva Drexler nel catalogo della mostra – sono le uniche occasioni per l'architetto di ricostruire il mondo come lui sa dovrebbe essere. Quando i progetti ideali sono ispirati dalle critiche della struttura della società esistente – proseguiva il curatore – e dal desiderio dell'architetto di costruire un suo proprio mondo privato, allora questi ci possono condurre verso idee che scrivono la storia». *Visionary Architecture* mescolava teoria e pratica, visione e realismo. Il visitatore del 1960 si trovava catapultato in mondi futuribili, come nel *Vintage Dome* di Fuller, una cupola ipertrofica che copriva gran parte di Manhattan, facendo diventare architettura anche l'aria respirata. Tra i tanti architetti selezionati c'erano Louis Kahn, William Katavolos e, appunto, il nostro.

Giusto un anno prima Kiesler aveva scritto, in una lettera a Breton, che finalmente, dopo trent'anni di ibernazione a New York, il mondo intorno a lui si stava risvegliando e solo allora era in grado di fare le cose che voleva, le azioni che aveva sempre sperato ma che non era mai stato in grado di realizzare; era il momento giusto per la realizzazione della *Endless House*: il mondo era pronto. Fu al MoMA che esplose il caso Kiesler che godette, almeno per un poco, di un immenso successo internazionale. La foto del suo modello appariva, in quei mesi, in tutte le più importanti riviste internazionali di architettura, preparandosi a diventare un'icona dell'architettura del dopoguerra, un oggetto di culto di chi predilige l'organico all'angolo retto, l'uovo al piano. Come ogni visionario era fiero e convinto delle proprie idee, e ora che arrivava l'attenzione tanto agognata era convinto che i suoi concetti architettonici avrebbero cavalcato la forza iconografica del suo lavoro, per guadagnare il successo che meritavano. Il desiderio di realizzare il progetto era per Kiesler un sogno ciclico che abitava sia il sonno che la veglia. Ogni nuovo disegno, ogni nuovo modello, ogni nuovo

schizzo era un tentativo, un *work in progress* che prolungava la data di scadenza del sogno. Era arrivato il momento di crederci, di costruire, di insegnare a sostituire gli assi ortogonali dell'universo cartesiano con le forme naturali della spirale, dell'uovo. Quando Philip Johnson lo definì «il più noto architetto non costruito del nostro tempo», lui rispose che avrebbe preferito essere considerato come uno dei *non* architetti più costruiti. La *Neverending House*, al cui interno tutto si congiunge e si incontra senza soluzione di continuità, è infinita come il corpo umano nel quale non è riscontrabile né inizio né fine, ed è infinita, di nome e di fatto, perché non ha mai raggiunto lo statuto di opera realizzata.

Aveva ragione Philip Johnson.

In tutte le fasi che il progetto ha attraversato, in tutti i ripensamenti formali di cui è stato oggetto, sono cambiate le volumetrie e le fogge ma mai la sostanza ispiratrice, mai la sua visione. I bisogni non sono statici, si evolvono: così deve essere per la casa dell'uomo. La vita non nasce da paradigmi logici ma dalla modulazione di frequenze organiche: la casa deve fare lo stesso, e per farlo deve rinunciare a ogni elemento che di solito scandisce la costruzione di un edificio convenzionale. Quella della vita è una casa senza fine. Un obiettivo così ambizioso e unico si può realizzare solo rinunciando totalmente ai modelli architettonici statici, abbracciando linee, superfici morbide e continue, transizioni fluide attraverso gli spazi, collegati tra loro come può fare una spina dorsale, flessuosamente.

Frederick Kiesler sapeva che la nostra percezione della realtà fisica è innescata dalle oscillazioni della nostra psiche e la sua architettura coinvolge il corpo umano in un contatto intimo ed emozionale. La sua *Neverending House* è un'architettura toracica che non prevede arti, né sviluppi, né alleggerimenti o diversivi: l'unità non è raggiunta per la disseminazione delle sue parti, come accade

solitamente; la divisione in stanze e ambienti non porta alla concezione di spazi periferici, ma a un corpo che si gonfia in un'unica cavità gastrica, suddivisa in anfratti, angoli, pertugi, scavati dentro un solo corpo concentrato, centripeto come un uovo, a cui allude il primo progetto di Endless Theatre del 1924, ora conservato al MoMA di New York. Alcuni disegni che lo precedono, intitolati Tooth House, si ispirano ad altre forme naturali, denti, schegge o sassi, e annunciano caratteristiche totalmente informali, gli esempi crudi di un brutalismo *ante litteram* degli ultimi prototipi abitativi realizzati da Kiesler. Qualunque sia la foggia esterna, man mano che il progetto guadagna definizione, il muro, il pavimento, il soffitto, gli elementi che solitamente compongono la combinazione architettonica, non sono più separati tra loro ma fluiscono, affogano, si confondono l'uno nell'altro. Indistinguibili, non sono né agglomerati, né parti differenti, fusi in un corpo indistricabile, senza organi.

D'altronde il modo più efficace per ottenere il miglior muro possibile, il più lungo, il più robusto, è renderlo così grande da eliminarlo completamente dalla scena. Che tutto diventi muro affinché il muro sparisca nel tutto.

L'architettura qui è attività metabolica, un palloncino di gomma alimentato dalla sua stessa fame d'aria, figlia del flusso delle forze della natura. La Neverending House è costruita per ospitare quelle stesse forze, il modellino preparatorio non contiene miniature di scale, mattoni o pareti, assomigliando alle costruzioni di sabbia che i bambini fanno sulla spiaggia. È uno sferoide appiattito, dalla pelle anelastica e ruvida. A guardarlo sembra fatto di crema pasticceria congelata.

Non ha senso misurare lo spazio in metri quadrati o in volumi, si è forzati ad abbandonare ogni unità di misura convenzionale per occuparsi del respiro dello spazio, o del nuovo respiro che lo spazio ci induce a compiere.

La casa non è una macchina per abitare, da accendere e guidare, docile ai comandi; questa è una forma di vita, un animale in cui entrare, da ascoltare e a cui obbedire.

Strutturalmente la Neverending House si sarebbe dovuta sollevare su colonne ed essere accessibile sia da scale che da una grande rampa curva. Sarebbe dovuta essere in cemento armato per consentire una forma fluida e irregolare, e ospitare diverse finestre e lucernari. La texture del pavimento avrebbe dovuto variare costantemente a ogni passo; la gamma di superfici atte a produrre sensazioni stimolanti sarebbe mutata passando dai sassi alla sabbia, in un sentire organico. La fiducia nei sensi non può che essere totale, epidermica, colpire senza mediazioni come la cucina giapponese il palato di un profano.

Vivere nella Neverending House avrebbe significato scegliere di rigettare gli standard dell'abitare tradizionale: l'immersione in un enorme grembo materno, protettivo ma allo stesso tempo in contatto con il mondo. Se il guscio esterno, che avrebbe dovuto essere realizzato in cemento spruzzato su una rete metallica piegata, presentava caratteristiche inconsuete, non meno rivoluzionaria si presentava la progettazione degli interni. Organismo neo-cavernicolo a bassa definizione e ad alta partecipazione dell'utente, freddo, lo avrebbe definito McLuhan. La casa era concepita per essere dotata di dispositivi altamente tecnologici e, secondo i calcoli di Kiesler, avrebbe avuto dei costi contenuti grazie a un migliore sfruttamento delle risorse tecnologiche dell'uomo. Le pareti fisse, già abolite da Kiesler nel progetto della Space House nel 1933, avrebbero lasciato il posto a divisioni mobili o si sarebbero curvate per creare spazi uterini nei quali dormire o meditare, cucce per un nuovo uomo animale che avrebbe trovato pace nelle forme più arcaiche e nei più moderni sistemi di insonorizzazione. Il bagno, invece, evitando la tinozza tradizionale (che Kiesler considerava

una bara di smalto bianco) avrebbe lasciato il posto a una serie di vasche dislocate in più zone della casa, rendendo possibile all'abitante la scelta del luogo dove rinfrancarsi. In basso, la casa sarebbe cresciuta come un'unica ipertrofica vasca da bagno, ingigantita così tanto da sostituire ogni altra idea di contenitore. In alto, le finestre avrebbero dovuto essere coperte con una plastica stampata semi-trasparente, formando aperture di forma irregolare, celebrazione dell'informe.

Lo spazio, coerentemente, prediligeva strutture cellulari a griglie ortogonali: i suoi modelli erano la spirale, la conchiglia, la spugna. Il recupero dell'arcaico era pensato sulla base del suo potere semantico e sulla sua funzione corporea: il passato ripiombava nel futuro come ripescaggio, come operazione fantascientifica. Kiesler aveva disegnato una sostanziale unità fisica e psicologica dell'esistenza in cui la differenza e la contraddizione sono indispensabili alla costruzione di un modello abitativo che si possa chiamare corretto. Costruire, nelle più diverse accezioni del termine, coincide con il produrre insieme senso e linguaggio in modo da sconfiggere i pregiudizi (non solo quelli formali) e modificare la definizione dell'uomo del futuro. Lo spazio che ne consegue è brillante e immaginativo, irrequieto e paradossale, costruito seguendo libere associazioni nate sotto l'effetto di una febbre incontrollata.

La casa cresce come proliferazione di escrescenze inestanti (come sa bene Stourley Kracklite), in una specie di dilatazione e costrizione dei corpi cavernosi.

Se dovessimo dare credito a quella sorta di bigotto formalismo sessuale secondo cui ogni architetto che disegna un grattacielo è servo di un subconscio maschilista fallocentrico, Kiesler è uno dei primi a erigere un monumento al sesso femminile. La sua è un'elegia del foro, dietro ogni curva cresce un'aspettativa oscena, pulsa un

richiamo alla carne fatto di carne. Il raziocinio del mattone e del disegno, del piano che si impone al mondo, qui viene «bucato», aperto, slabbrato, reso corpo sensibile, molle, in aperto contrasto con gli spigoli ad angolo dell'architettura maschile.

Il gesso tenero che viene applicato sulla rete metallizzata dei modellini ne costituisce la pelle. Pelle e scheletro sono la stessa cosa. La casa senza fine è tutta interiorità esibita all'esterno, senza filtro, senza protezione. La sua pelle è l'unico organo che possiede. Nel suo saggio *The Iconography of the Endless House*, Michael Sgan-Cohen ha elaborato questo esplicito divario tra gli attributi maschili e femminili e ha sottolineato che per Kiesler il corpo è femminile nell'aspetto e nella funzione: la casa viene controllata da cicli, cicli vitali e naturali.

Piuttosto che a un concetto matematico di infinito *endless* per Kiesler fa riferimento alle eterne interazioni biologiche tra spazio, corpo e visione. L'idea non segue un progetto ma è un oggetto che si definisce mentre se ne costruisce il modello che, non a caso, è stato replicato più volte, in diverse scale, ogni volta più molle, vischioso e informe. L'oscenità di una casa senza fine, senza limiti nello spazio e nel tempo, è l'oscenità che appartiene a ogni cosa spalancata, mostrata allo sguardo senza ritegno alcuno. L'immaginario di Kiesler è probabilmente uno dei più avanzati del secolo scorso, nel suo tentativo di far coincidere i metodi di costruzione dell'uomo con quelli naturali o, per meglio dire, pre-cartesiani. Uno dei meriti del concetto architettonico della Neverending House è di aver creato una profonda comunione tra le più diverse discipline accademiche: psicologia, scienze naturali, scienze sociali e arte si mescolano in un progetto biomorfo. Il bios, il vivente umano (e non umano), lo spazio e il tempo.

La transitorietà è un altro importante elemento caratterizzante, costitutivo. La casa senza fine è morfologica-

mente instabile. Come ogni azione analogica è interattiva, figlia di un principio di aggregazione e di trasformazione continua. La sua progettualità sembra rispondere alle spinte imprevedibili degli organismi viventi e, dal momento che queste non possono venire bloccate arbitrariamente in un oggetto d'uso, è proprio il non finito, il non realizzato, a rispondere meglio alle loro esigenze. Per i surrealisti era importante poter dimenticare e trascurare le cose più scontate, per riscoprirle nuovamente sotto la luce distorta delle libere associazioni, o comunque lontano dal gioco della consuetudine. Kiesler vide la casa moderna come una rovina vivente, una scatola arida prossima a un'altra, magari con una scatola sotto e un'altra sopra, in un proliferare verticale chiamato grattacielo. Questa massa in espansione appare all'occhio del surrealista come un tumore che mentre cresce soffoca la vita delle città, forzando i loro abitanti ad adottare uno stile di vita standardizzato. Il grattacielo organizza lo spazio infinito in capsule trasparenti, lo coagula sotto forma solida, lo rende percepibile. Lo spazio in natura si presenta sempre come un vuoto, un'assenza che accoglie e comprende corpi solidi, mentre in città si presenta sotto forma di un'equazione che regola il rapporto tra i metri quadri e il loro valore economico. L'economista si occupa di futuro, valuta i valori dei beni nell'immediato, ben sapendo che sono fluttuanti e mutevoli nel tempo. Anche l'architetto surrealista si occupa di futuro, consapevole che, nella frantumazione del concetto di tempo, l'unico futuro che rimane è uno sviluppo in profondità. Il futuro non si trova lungo la linea orizzontale del tempo ma è verticale, lo si costruisce mentre si scende in profondità, andando alla radice delle cose. Il passato sarà sempre di ritorno per tormentare il presente dell'uomo surrealista, l'unico modo per scoprire il futuro è pensarlo come l'avanzo di un tempo mitologico, il resto di un passato ancestrale che si

ripropone una volta dissepolto i suoi valori, sempre nuovi, proprio perché primordiali. Il futuro come il fossile di una realtà parallela. Il futuro come l'osso di un animale sconosciuto: Dalí definì la torre Eiffel lo scheletro di un dinosauro catapultato dalla preistoria al centro di Parigi. Il passato e il presente collidono, i ritmi di vita sono ciclici. Le cose iniziano, finiscono e si ricordano in uno spazio circolare, anche grazie ai capricci della memoria. Tutto si misura in cicli di ventiquattro ore, o in giri di clessidra. Una giornata, una settimana, una vita. Le cose si toccano reciprocamente con il bacio del tempo. Le cose si danno la mano, si fermano, si dicono arrivederci, per poi rientrare dalla stessa porta da cui sono uscite, o da un'altra porta, vanno e vengono. Se la spirale è uno dei metodi possibili per mutare l'apparenza dello spazio, essa è anche la forma più indicata per pensare allo scorrere del tempo. Il tempo è una categoria che può essere concepita secondo tre modelli: il tempo ciclico, il tempo lineare e quello a spirale. Da un lato l'eterno ritorno dell'uguale, dall'altro le magnifiche e progressive sorti, in mezzo le ripetizioni diverse da se stesse. Queste ultime appaiono come la sezione di una chiocciola, di una pigna, di un ananas, o come la famosa serie di Fibonacci che, elaborata per descrivere la crescita di una popolazione di conigli, in realtà descrive l'evoluzione delle cose di natura. La serie di Fibonacci è vita! Ogni numero è figlio dei due precedenti come noi siamo figli di quelli che sono venuti prima di noi. È dentro di noi. Ne siamo padroni e schiavi.

Non è facile emanciparsi dal laccio del tempo, e dal peso con cui grava su di noi; a chi vuole sentirsi libero non resta che fare come i viandanti che vanno in cerca di ospitalità e si addormentano sopra i guanciali della terra. Essere nomade, pronto ai cambi di rotta, anche a quelli violenti, essere imprevedibile come loro. Il tempo non si misura, si determina con i propri spostamenti.

Non si tratta di un pensiero esplicito, ma di una pratica conosciuta da tutti i vagabondi, da che tempo è tempo. Lo sapeva anche Mario Merz, anche se non lo ha mai scritto su un suo igloo, sapeva che «la casa è una relazione tra lo spazio e il tempo. Il tempo è creatore e distruttore di spazio. Lo spazio non è autonomo e statico». Sapeva più di tutti noi che «lo spazio è controllato dal tempo».

I serpenti cambiano pelle e non hanno piedi, non hanno contapassi, ma rotolano nel tempo. I serpenti sono ovipari, la loro prole rotola nel mondo già prima di vedere la luce. Rotolano perché sanno che il tempo e lo spazio sono curvi, come le uova che li ospitano e proteggono. I serpenti sono una forza energetica: si racconta che gli indiani Cherokee usassero avvolgere l'ombelico delle donne incinte con pelle di serpente, per semplificarne il travaglio. La pelle di serpente incute timore, induce le doglie, e il nascituro esce in fretta, vinto dalla paura di venir morso o stritolato. I serpenti cambiano pelle e ogni volta che lo fanno lasciano che quella precedente rimanga sul suolo come traccia del tempo, come gli anelli disegnati nell'intimità di un albero. I serpenti sono sensibili alla temperatura, come ogni animale a sangue freddo, e conoscono il tempo e lo spazio, lo conoscono intimamente. Le loro uova sono fatte di calcio, come il marmo, un bordo di pelle dura, un organo di senso che decreta dove finisce l'uno e inizia l'altro da sé.

Disegnare un packaging per le uova è disegnare un ordine tra diverse identità.

Durante l'intero arco della sua vita Kiesler è rimasto nascosto nella sua solitudine di New York, appollaiato. Secondo Hans Arp, a quanto riferisce Dalibor Veselý, la testa di Kiesler era piena di uova, che lui covava con dedizione, giorno e notte. Rimuginò su un uovo con particolare cura fino a quando questo non si schiuse mostrando un uovo di nuova concezione, che avrebbe messo in ombra

le costruzioni della nostra vecchia architettura. Nel suo uovo nato da un uovo, all'interno della sua struttura sferoidale, un altro uomo può ora rifugiarsi e vivere come nel grembo di sua madre. Secondo un altro racconto abbastanza famoso, la madre di Kiesler morì quando lui aveva solo un anno e lui fu allevato da una grande e calorosa tata ucraina. Un giorno, mentre lei stava impastando in cucina, il piccolo Frederick strisciò sotto la sua larga gonna, accese un fiammifero e già a tre anni, prematuro, scoprì l'architettura. Il regno della propria interiorità è anche il luogo intersoggettivo per eccellenza, là dove sei pronto a incontrare gli altri, come nel titolo di una delle sue ultime sculture: *Noi, tu, io*. Quel titolo era un invito, ed è ancora valido. Per raccogliarlo sono sceso fino al Golfo di Baratti, in Toscana.

Baratti è una località marittima abbastanza conosciuta, che deve la sua notorietà alle necropoli etrusche ritrovate lì vicino. Vi sono arrivato in un giorno di fine aprile, non abbastanza caldo per fare il bagno e nemmeno per prendere il sole sulla spiaggia. D'altronde non sono qui per questo e nemmeno per visitare gli etruschi. Sono qui per vedere una casa di Kiesler, una casa che però Kiesler non vide mai e mai progettò. Sembra sua, ma la paternità è di un architetto italiano: Vittorio Giorgini.

Si racconta che Giorgini scoprì Baratti e il suo golfo navigando. Nei primi anni Sessanta il bosco che corre lungo la costa non era ruvido e sviluppato come è oggi; leggenda vuole che il giovane Giorgini sia stato travolto da una bufera mentre si trovava al largo delle acque di Baratti. Riparatosi in un porto ebbe l'occasione di scoprire il golfo, di innamorarsene, e di costruirvi la sua casa, Casa Esagono (1957). Come Kiesler fece nel 1942, anche Giorgini lavorò, nel 1959, per l'allestimento di una galleria d'arte, la galleria Quadrante di Firenze. Giorgini si basò sugli studi di biomorfismo a cui si dedicava ininterrottamente dalla metà

degli anni Cinquanta. L'anno seguente, nel 1960, Giorgini iniziò la realizzazione di Casa Saldarini, il suo capolavoro: un grande osso coperto di muschio che riporta alla mente le fascinazioni surrealiste per i fossili e gli scherzi di natura e, *ça va sans dire*, il buon Kiesler. Se non bastassero le parentele formali, per convincervi di una stretta familiarità tra Giorgini e Kiesler, vi aiuterà sapere che la casa è popolarmente nota come «il Dinosaurio». Le coincidenze non finiscono qui, questa è solo la prima, di tante.

Sembra che Casa Saldarini sia stata commissionata a Giorgini durante una notte d'estate, sul terrazzo della sua Casa Esagono, una tipica tarda notte d'agosto dove un bicchiere tira l'altro e dove, quasi per sfida, il committente decise di stare al gioco, di vedere cosa sarebbe nato da quella fiducia riposta in un disegno notturno.

Si racconta fossero presenti, oltre al futuro committente, degli amici del padrone di casa, tra i quali Sebastian Matta e Isamu Noguchi: due figure di spicco nella New York degli anni Cinquanta, sodali, tra gli altri, di Kiesler.

Giorgini insieme a Noguchi frequentava Querceta, dove lavoravano il marmo. Si ritrovarono più tardi a New York dove nel 1969 il MoMA invitò Giorgini a esporre i lavori di Casa Saldarini: proprio lo stesso museo che nove anni prima aveva chiamato Kiesler a esporre i suoi progetti. Spesso le associazioni mentali si nutrono di coincidenze, ma è arrivato il momento di raccontare anche l'ultima, quella decisiva, che collega Baratti a New York.

Un anno fa, esattamente un anno fa, mi trovavo a Vienna e, quasi per caso, visitai una mostra sugli allestimenti scenografici di Kiesler, organizzata in collaborazione con la fondazione viennese che ne gestisce molte opere.

Spesso visitare mostre è un ottimo modo per ingannare il tempo in una città dove si conoscono poche persone, un trucco per evitare la noia mentre si aspetta che i propri amici si liberino dai loro impegni. A volte, invece, le

mostre sono grandi scoperte, rivelazioni. E questo è uno di quei casi. Non era la prima volta che vedevo dal vivo i modelli e i disegni di Kiesler, ma vederli là dove tutto era partito, nella loro culla, nella cultura che li aveva partoriti, era tutta un'altra cosa. Qui nascevano spontanee le connessioni con la «casa logica», progettata da Wittgenstein nello stesso periodo in cui Kiesler ancora viveva a Vienna con la sua lucida angoscia, la sua messa in crisi dei fondamenti del pensiero.

Mi trovavo per la prima volta con i progetti di Kiesler davanti agli occhi e tutti, o quasi, all'unisono. Il piano nobile del museo del teatro era una cassa di risonanza, percepivo una sinfonia che mi eccitava con le sue continue vibrazioni e, come accade a un diapason attivato dalla giusta frequenza, una volta uscito al freddo queste non smettevano di risuonare in me.

Questa visita di per sé non avrebbe avuto alcun significato, mi sarebbe rimasto solo il ricordo di una bella mostra se non fosse successo che, mentre ero sulla strada di casa, decisi di prendermi una pausa dal freddo pungente e di entrare in una libreria per scaldarmi. Non volendo aspettare che il caldo si irradiasse standomene con le mani in mano, iniziai a sfogliare libri, e dopo pochi minuti trovai, in un volume scritto in tedesco, la fotografia di una casa che sembrava di Kiesler, ma che di Kiesler non era. L'informe organico mi ritrovava, come uno spirito che non si rassegna ad abbandonarti.

In una libreria del Museum Quartier, Kiesler tornava sotto forma di architetto italiano, e la cosa non poteva che intrigarmi. Quella che vedevo per la prima volta nella mia vita era una fotografia di Casa Saldarini, le cui superfici sinuose e l'ardita concezione formale mi facevano dubitare potesse trovarsi in Italia, e da più di cinquant'anni.

Prima dell'architettura digitale, prima del Guggenheim di Frank O. Gehry a Bilbao, nel totale silenzio della pineta

di Baratti, Vittorio Giorgini costruiva questa casa organica proprio negli stessi anni in cui Kiesler lavorava a *The Grotto for Meditation*, commissionatogli da Jane Blaffer Owen a New Harmony, Indiana. L'edificio, conosciuto anche come «la grotta del nuovo essere», non venne mai realmente costruito, ma la cosa da annotare in questa sede è come il progetto condividesse con Casa Saldarini lo stesso simbolismo e incarnasse lo stesso immaginario. Sembra incontestabile che Giorgini sintetizzasse nel mezzo della Toscana gli stessi concetti apparentemente impenetrabili che Kiesler teorizzava oltreoceano.

«La Balena», come Casa Saldarini viene chiamata dalla gente del posto, è una conchiglia con il dorso rivolto verso il cielo, un simbolo femminile. Senza bisogno di scomodare la simbologia cristiana del pesce, è chiaro quanto faccia esplicitamente riferimento a un ambiente meditativo dove l'acqua gioca un ruolo fondamentale. L'acqua del mar Tirreno è a pochi passi, riempie un bacino pensato da Giorgini ai piedi della scala d'accesso, e prima di cadervi scorre in una cascata artificiale che convoglia la pioggia dal tetto al suolo, nello stagno.

Tensione continua e correalismo sono garantiti dalla membrana di rete metallica e cemento, mentre il biomorfismo e la geometria ricorsiva di Kiesler riecheggiano in ogni aspetto dell'edificio.

Senza l'aiuto di scansioni tridimensionali o di qualsivoglia fabbricazione digitale, Giorgini ha generato un apparato strutturale-spaziale che rende omaggio alle forme marittime di ispirazione kiesleriana. Come disse Giorgini in una tarda intervista: è un'architettura basata su principi algoritmici, su codici genetici, su tecnologie naturali.

Davanti ai miei occhi avevo il lavoro di solo uno dei due. Bastava fare una sostituzione, o meglio, una sovrapposizione, per leggerlo come il risultato delle pulsioni di entrambi.

Non mi rimaneva che usare l'unica architettura di Kiesler non costruita da Kiesler per rendere omaggio alle idee che stavano a cuore a entrambi gli architetti, e sceglierla come location d'elezione del film che stavo preparandomi a girare. Così come la pineta di Baratti in fotografia inganna lo sguardo, convincendoci di essere una giungla tropicale, così deve poter fare la casa. Non sarebbe giusto che fosse la paternità di un'architettura a limitarne la forza narrativa, o l'immaginario che sa suggestionare.

Se deve esistere una deriva psicogeografica allora è giusto che questa non si limiti a collegare con nuove modalità luoghi che condividono lo stesso piano spaziale, è giusto chiederle di mettere vicine cose che sono lontane nello spazio, ma vicine nello spirito.

Una scultura ambientale come è casa Saldarini a Baratti non è una macchina per la vita, ma un organismo vivo con un sistema nervoso vigile; è un bozzolo sensibile ai suoi dintorni e alle sue parentele: mi pareva giusto presentarle la sua famiglia allargata. Vista come la si può vedere ora, dopo molti decenni, con la pineta che nel frattempo si è fatta bosco e la contiene tra i suoi rami, la casa sembra un bunker, più che una casa per le vacanze. Un *buen retiro* di cemento che isola dalle distrazioni mondane: estremamente carnale, non si può negare conservi un forte contenuto spirituale.

Racconta Leonard Pitkowsky, ultimo assistente e confidente di Kiesler, che l'architetto non utilizzò mai la parola «dio», senza per questo precludere ogni piano trascendente. Per lui una maggiore consapevolezza delle cose era conquistabile tramite la creatività. La ricerca del divino in cui si era addentrato era stata guadagnata scavando antri di gesso e rete metallica, anno dopo anno, nel suo studio americano. Come un baco da seta nel suo bozzolo, anche lui costruiva un cosmo, di volta in volta più

profondo e più esauriente. Un cosmo, come ebbe lui stesso a scrivere sul suo diario nel 1963, costruito dall'uomo. Un ritrovato mitico-magico capace di creare un proprio microcosmo privato. Un esercizio spirituale e carnale da consumare virtualmente, a livello spirituale, nei plastici realizzati negli anni.

Come in una sorta di magica creazione della vita, dove i mondi esterni e interni si riuniscono, come in un nastro di Möbius sporco di gesso, torniamo dentro di noi per diventare nuovi cavernicoli. Nell'utero di gesso di Kiesler siamo di nuovo in grado di scarabocchiare le nostre credenze sulle sue pareti curve. Mi chiedo se si sarebbe potuta trovare un'espressione plastica più calzante per rappresentare l'idea di «rinascita». Ne dubito. Qui si riesce a ridare vita a se stessi – a lasciare da parte la prima nascita, quella dalla madre – e ri-creare il proprio essere, a immagine e somiglianza della propria esperienza di vita. Non si tratta della rinascita dopo la morte, ma della rinascita durante uno dei tanti cicli di vita che ci aspettano. Un «santuario del silenzio», del flusso e del ritorno. Un santuario dell'acqua.

Questa è l'architettura che vale la pena cercare, e non importa fare confusione sulla sua genealogia; queste pagine sono dedicate al suo abitante.