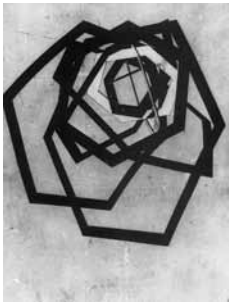
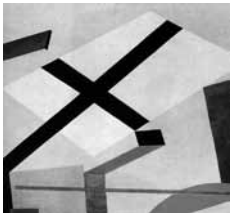
Officina morfologica
Colloquio con Michele Reginaldi

Pedretti Le opere di Michele Reginaldi, le sue *costruzioni* plastiche, i disegni, i progetti architettonici e gli innumerevoli quaderni che da anni va riempiendo, sono diversi modi e strumenti espressivi che rendono il suo lavoro molto articolato, di complessa decifrazione. Dal metodo adottato da Reginaldi deriva infatti una voluta indeterminazione dei generi artistici. Le sue *costruzioni* non sono propriamente delle sculture, così come i suoi quaderni non sono semplicemente raccolte di schizzi; il perenne esercizio del disegno rimanda alla sua attività di architetto, ma lo scopo architettonico si amplia sempre in una elaborazione integrale che è allo stesso tempo grafica, visiva, plastica. Il disegno non si limita a un puro compito visuale e neppure si chiude in un impiego tecnico subalterno o propedeutico agli esiti architettonici e scultorei: il disegno è piuttosto lo strumento principe di una «lingua» della composizione plastica che ingloba le suddivisioni professionali ed estetiche in una pratica concettuale che consapevolmente si ricollega alla lezione delle avanguardie storiche. In tal senso possiamo definire quella di Reginaldi una officina della ricerca morfologica nella quale le *costruzioni* plastiche condensano fisicamente lo studio sulle forme, mentre il disegno architettonico apre la forma al compimento funzionale e i quaderni fanno a loro volta da registro per un'indagine a tutto campo sulla figurazione degli elementi compositivi.
Tutto ciò richiede di affrontare il lavoro di Reginaldi rigettando il predominio dell'estetizzazione che nei nostri anni porta sempre più a osservare le opere d'arte come immagini isolate, simulacri formali distaccati dall'ambiente e dal tempo, dal processo e dal destino che pure li nutrono. Proprio perché improntate a una ricerca compositiva estranea al formalismo e alla segregazione espressiva in una famiglia artistica, le opere di Reginaldi ci ripropongono lo spirito del migliore Modernismo, la battaglia condotta a partire dall'Ottocento dai movimenti più innovativi per non isolare l'opera d'arte come genere e prodotto estetico, nel tentativo viceversa di espanderla continuamente fuori da sé quale pratica conoscitiva destinata a riformulare e a disseminarsi nell'esperienza reale. Questa aspirazione, come sappiamo, è stata particolarmente cara alle avanguardie storiche, che si spinsero sino a teorizzare l'anti-arte contro l'aggressione del formalismo artistico e dell'autonomia estetica. Però, come sap-





A.M. Rodčenko,
Costruzione spaziale,
1920-1921.

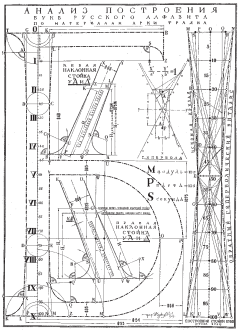
El Lisicksij,
Proun 30 T., 1920.

piamo altrettanto bene, la battaglia delle avanguardie storiche è conclusa, e persa nei suoi risvolti politici, tanto che oggi i suoi epigoni sembrano spesso le grottesche parodie mondane delle precedenti utopie sociali.

Nonostante i problemi odierni dell'estetizzazione dell'opera d'arte, Reginaldi riesce a evitare la trappola della parodia avanguardista e della svendita dello spirito modernista grazie in particolare a due scelte operative: in primo luogo perseguendo una ricerca conoscitiva sulle forme senza concedere nulla al manierismo stilistico e alla mitizzazione iconica, e in secondo luogo tenendo lontane dal mercato le realizzazioni artistiche del suo lavoro visivo e plastico. Reginaldi non vende le sue *costruzioni* né i suoi disegni. Preferisce vivere non con il plusvalore del commercio estetico ma con il valore «finalizzato» della sua professione di architetto, e ciò gli permette sia di risolvere il problema sollevato dalle avanguardie circa la mercificazione dell'opera d'arte innestata sull'autonomia estetica, sia di salvaguardare la dimensione sociale della propria ricerca artistica facendola sfociare appunto in una progettualità non sottomessa all'isolamento formalistico dell'opera.

In queste pagine dovremo allora dimenticarci dei vaneggiamenti di certi critici d'arte attuali che fanno dell'autonomia estetica dell'opera il principale strumento della mitizzazione espositiva e mercantile. Con Michele Reginaldi parleremo invece dei paesaggi storici e spirituali che si traducono nelle sue opere, delle tradizioni del Moderno e delle finalità anche progettuali espresse dalle sue *costruzioni*, dei processi di elaborazione spaziale e delle pratiche architettoniche che si intrecciano con le ricerche segniche e plastiche che egli deposita nei suoi molti, preziosi quaderni. Sappiamo che non si contrasta il riduzionismo estetico dell'opera rispolverando utopie politiche né proclamando la frammistione dei generi artistici o rivendicando banali obiettivi funzionali dell'arte, così come è evidente che non si rompe l'isolamento formalistico dell'opera con dei racconti biografici. Tuttavia sono questi gli scenari che dobbiamo evocare per articolare i molti ragionamenti richiesti dalla complessità del lavoro che si svolge nell'officina morfologica di Reginaldi. Partiremo dunque da alcune annotazioni biografiche chiedendogli innanzi tutto come abbia cominciato a manifestarsi il suo interesse visivo e plastico prima ancora di quello progettuale e architettonico.

Reginaldi Per usare le tue parole, per me tutto ha avuto inizio in un paesaggio storico e spirituale dove nella pratica artistica non si era ancora imposta alcuna autonomia estetica. A Teramo, dove sono



.J. Černihov, Studio sulle lettere dell'alfabeto, anni '40.

nato, negli anni Sessanta c'era una vivace attività artigianale legata soprattutto alle tradizioni della lavorazione e dell'intarsio del legno e della produzione di ceramiche. Teramo era un buon luogo formativo perché permetteva di sviluppare l'apprendimento ancora come in una sorta di antica bottega. Io ho cominciato ad andare in falegnameria prestissimo, a otto anni, e sino all'età del diploma ho continuato a frequentarla nei momenti liberi dalla scuola. Lavoravo molto per il mercato dell'antiquariato: restauravo mobili antichi, facevo l'intagliatore e lo scultore di piccole figure sacre, all'occorrenza producevo ponticelli per violini, e in un'occasione (avevo non più di quattordici anni) mi sono persino costruito un tornio a volano per la lavorazione dei vasi. In termini generazionali, credo di essere stato tra gli ultimi a potere usufruire di questi processi formativi: avvicinavo tecniche e insegnamenti che si prolungavano da un'epoca ormai al declino ma per me ancora vitali, tanto che proprio su di essi negli anni successivi ho cominciato a sviluppare varie ricerche e metodologie sulle possibilità morfologiche dei materiali e sulla loro comprensione come prima scelta espressiva. Le mie ricerche hanno poi in gran parte cambiato i materiali (dal legno sono soprattutto passato all'ottone, che prediligo per le *costruzioni*), e lo studio sulla forma si è presto indirizzato verso matrici moderniste del disegno e del lavoro plastico e progettuale, ma nei miei lavori è rimasta comunque un'impronta lasciata dall'apprendistato degli anni giovanili.

Pedretti Come scriveva Walter Benjamin visitando Mosca negli anni Venti, anche nel tuo così radicale modernismo «gioca a nascondino il villaggio»?

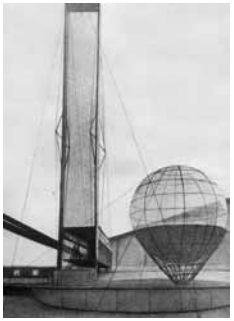
Reginaldi Il paragone con l'immagine di Mosca restituita da Benjamin credo che sia appropriata. Non intendo qui paragonarmi ai grandi Futuristi e Costruttivisti russi, per i quali nutro peraltro una particolare stima, ma ritrovo delle similitudini tra i miei percorsi formativi e i loro. Sono ovviamente enormi le differenze storiche tra una cittadina come Teramo nell'Italia del dopo Sessantotto e la città di Mosca nella rivoluzione sovietica. Però, sin da quando negli anni del liceo e poi dell'università cominciavo a leggere e a consultare i libri sui protagonisti dell'avanguardia russa, notavo con piacere quanto la mia formazione giovanile si fosse svolta in un ambiente di «arti e mestieri» per vari aspetti analogo al loro. In molti dei più noti artisti russi del primo Novecento troviamo origini popolari o contadine ed esperienze di bottega artigiana che confluiscono nell'apprendimento presso scuole di arte e tecnica, un po' come è successo a me passando dai lavori in falegnameria all'iscrizione al Liceo Artistico.

Pedretti In effetti, ai loro esordi molti degli avanguardisti russi ci mostrano universi di cortili, immagini di fiaba popolare, ambienti agricoli e di umili artigiani cui spesso li legano le loro origini e che documentano quel vasto agglomerato di tradizioni destinate a scontrarsi con i travolgenti processi della modernizzazione tecnologica e della trasformazione politica.

Reginaldi Vari artisti, come Malevič, Filonov, Rodčenko, Leonidov, Tatlin o Černihov, venivano appunto da mondi del «fare», da condizioni storiche e sociali in cui il laboratorio era ancora un luogo di materiali, di ricerca artigiana. Poi hanno cavalcato una eccezionale stagione di trasformazione politica e artistica lasciandoci in eredità molte tra le opere moderniste più coraggiose, ma io sono convinto che la loro forza espressiva debba molto proprio al trapasso conflittuale da una cultura tradizionale cui corrispondeva un'arte intesa come mestiere, a una cultura dell'innovazione moderna cui corrisponde un'arte intesa soprattutto come progetto.

Pedretti Dunque, i lavori di questi famosi avanguardisti che sembrano parlarci nella «lingua» nuova della modernità, secondo te non sono in realtà del tutto distaccati dai presupposti formativi tradizionali delle «arti e mestieri».

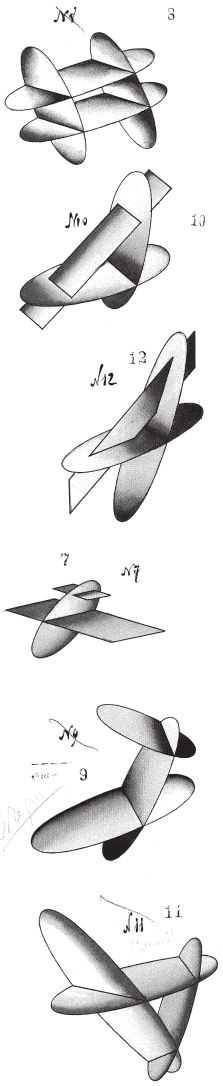
Reginaldi Forse è la mia storia personale che tende a farmi notare una maggiore relazione tra il mondo tradizionale del «fare» e quello concettualmente moderno del «progettare». Non mi sembra infatti casuale che l'epoca «eroica» del Modernismo abbia avuto come protagoniste le generazioni europee che hanno vissuto un trapasso violento alla modernizzazione a partire da origini ancora legate a tradizioni che sul piano espressivo si accompagnavano alla cultura delle «arti e mestieri».



I. Leonidov,
Progetto dell'Istituto Lenin,
1927.

Pedretti D'altra parte, le scuole più rinnovatrici e di spirito avanguardistico degli anni Venti, come il Bauhaus tedesco o il VChUTEMAS di Mosca, non nascondevano i loro debiti con le «Arts & Crafts» inglesi dell' Ottocento, in particolare per quanto riguarda il tentativo di portare la qualità del «lavoro concreto» dell'artigiano e dell'artista sin dentro il «lavoro astratto» dell'industria. Ma torniamo alla tua vicenda formativa…

Reginaldi Diciamo che, pur senza dimenticare le differenze storiche e di luoghi, anche nella Teramo della mia formazione, nel nuovo clima portato dal Sessantotto, ci si doveva confrontare con trapassi culturali repentini, traumatici. Le pressioni modernizzatrici si scaricavano non solo sui costumi sociali o sulle idee politiche ma anche sulle tradizioni dei mestieri, delle materie, delle forme, del progetto. La scuola era



J. Černihov,
Esercizi di grafica, 1926.

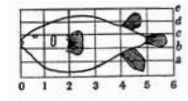
naturalmente il crogiolo della trasformazione, come accadeva un po' ovunque negli anni Settanta, e nella mia cittadina non poteva che essere in particolare il Liceo Artistico a radunare le energie più inquiete. Nella nostra piccola realtà questa scuola diventò una specie di laboratorio in cui si raccoglievano le tensioni e gli slanci utopistici della nostra avanguardia, provinciale ma molto curiosa. Ho dei ricordi molto buoni del Liceo Artistico, e mi piace pensare che per me sia stato una specie di piccolo Bauhaus o di VChUTEMAS abruzzese. Era una scuola rinomata, con un direttore molto bravo: Nerio Rosa. E proprio perché il liceo era diretto da persone di qualità, in esso si evidenziava il contrasto con l'ambiente circostante, che faticava ad ac-cettare lo spirito di mutamento di quegli anni.

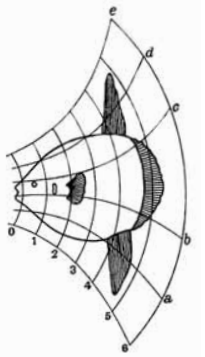
Pedretti Il Liceo Artistico è stato dunque il luogo in cui hai iniziato a confrontarti con le questioni della modernità.

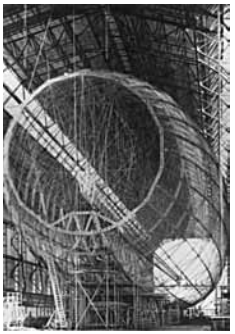
Reginaldi Direi di sì. Di quel clima storico cercavo di fare mio lo spirito modernista e neoavanguardista in quanto ponte per il passaggio dall'universo delle tecniche tradizionali a una scienza delle forme, ai problemi della tecnologia, alla cultura del progetto. Nel Liceo Artistico facevamo molte ore di laboratorio, con corsi di modellato, di prospettiva, di disegno geometrico... Insomma, era una scuola che se da un lato apriva ai nuovi dibattiti, dall'altro trasmetteva però ancora competenza, esercizio, capacità strumentale. Il percorso dell'apprendimento spingeva quindi a elaborare i nuovi stimoli intellettuali portati dalla modernizzazione intrecciandoli con il più tradizionale «saper fare». Poi, al terzo anno il Liceo Artistico richiedeva di scegliere tra l'indirizzo per l'Accademia di Belle Arti e l'indirizzo per la Facoltà di Architettura. Io scelsi l'architettura, e così mi iscrissi allo IUAV, l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia.

Pedretti Forse non poteva andare diversamente, dopo quanto hai raccontato delle tue esperienze giovanili di bottega segnate da un forte interesse per le competenze e le tecniche.

Reginaldi Probabilmente sin da allora non accettavo l'idea di disgiungere la volontà estetica dai legami con la competenza del disegno, con la ricerca morfologica applicata alla materia e alla funzione. Bisognava però fare i conti con le crisi introdotte dal pensiero moderno nel valore dell'abilità tecnica e nella concezione dell'opera d'arte: non ci si poteva barricare in un buon artigianato contrapposto alla pura immaginazione artistica, e a me sembrò allora più adeguato ai miei interessi lo studio dell'architettura. All'Università di Venezia mi attendeva un nuovo salto di qualità sia nella formazione sia nei problemi. Allo IUAV incontrai per fortuna professori decisivi per la mia







D'Arcy W. Thompson, Pesci, da Crescita e forma, 1917.

Dirigibile LZ 127 in costruzione, 1927.

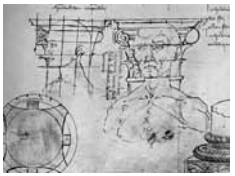
vita successiva, come Vittorio Gregotti. E a Venezia, forse perché apparentemente città storica per eccellenza, in me si rafforzava l'attrazione per il tema della modernità tecnologica, che vivevo sempre più come centrale per fare evolvere la mia ricerca. Sin dai primi anni Ottanta ho cominciato ad affrontare il tema del mondo tecnologico, in particolare osservando alcune grandi macchine dell'epica modernista, di cui prediligo indagare il rapporto funzionale, morfologico e in qualche modo anche vitale con l'ambiente coinvolto nella loro tecnologia.

Pedretti Queste osservazioni ci fanno avvicinare alle tue *costruzioni*, opere in cui si riuniscono disegno plastico, grafia costruttiva e ipotesi progettuale quasi che, più che sculture, esse siano delle macchine astratte, degli organismi spaziali.

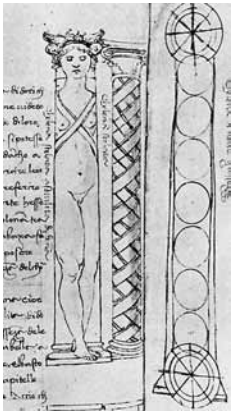
Reginaldi Nemmeno io riesco a definirle «sculture». Per anni ho continuato a disegnarle e a farle senza denominarle. Poi, nel 1992 Pierluigi Cerri mi chiese di poterle usare in un suo allestimento espositivo. Fu allora che decisi di chiamarle *costruzioni*: un nome adatto a ricordare certe loro ascendenze costruttiviste. Ho cominciato a fare le *costruzioni* mosso soprattutto dal fascino che su di me esercitano le strutture leggere, le macchine pensate come sottrazione di peso, gli organismi progettuali che si innalzano dalla propria economia materiale e strutturale, le grandi realizzazioni moderne in cui la tecnologia preferisce confrontarsi in modo più «organico» con l'elemento naturale. Tra le mie passioni ci sono soprattutto il sommergibile e il dirigibile. Entrambi non toccano mai terra, sono macchine disegnate in stretto confronto con l'ostilità ambientale di acqua e aria, senza che però la loro forza venga imposta al contesto come invece è più evidente nella propulsione a motore dell'aereo. Sommergibili e dirigibili stanno sospesi nell'elemento, vi fluttuano usando per così dire lo spirito di accoglienza dell'acqua e dell'aria. Le sento come strutture più «organiche», che prediligo perché la loro tecnologia si introduce nell'ambiente sfruttando la propria debolezza più che la potenza.

Pedretti Questa relazione tra ambiente e forma dell'organismo mi ricorda alcuni studi di morfologia coevi alle avanguardie storiche, come il fondamentale libro di D'Arcy W. Thompson, *Crescita e forma*, apparso nel 1917. In esso si parla esplicitamente degli organismi naturali anche nei termini di una «efficienza meccanica» che assomiglia molto a quella che vediamo in varie opere e progetti di noti artisti del primo Novecento: penso al *letatlin*, lo strano deltaplano ideato e intitolato da Tatlin con il proprio nome, e penso ai *proun*

di El Lisicksij o ai *planiti* di Malevič, case che aspirano a fluttuare nello spazio. Che cosa riprendono le tue *costruzioni* da queste visioni utopistiche delle avanguardie?



Reginaldi Di queste visioni mi affascina la ricerca di una spazialità fatta di forme chiamate a diventare leggere come nubi. Sicuramente, però, non posso fare mio lo slancio utopistico con cui a quel tempo si proiettava sulla possibilità tecnologica un'attesa pressoché assoluta. Le generazioni delle avanguardie storiche cercavano in queste forme quasi una liberazione tecnologica dalle leggi naturali. Per me non può essere così. Mi sento affine a loro per quanto riguarda la priorità accordata allo studio morfologico, ma sono meno programmatico e più empirico dei Costruttivisti russi, di Naum Gabo e dei fratelli Vesnin, o di Mondrian, Sant'Elia e lo stesso Le Corbusier, tutti personaggi toccati in diversi modi dal sogno di veder librare in volo ogni tipo di macchina e persino di architettura. Le mie *costruzioni* non mirano a negare il peso: simili agli zeppelin, si propongono piuttosto come dispositivi morfologici che cercano di incorporare al meglio i legami spaziali degli elementi, del contesto.



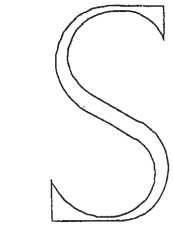
Pedretti Definire le tue *costruzioni* dispositivi morfologici mi sembra molto appropriato, perché spiega bene come esse cerchino di far crescere la propria forma in modo quasi «organico» allo spazio. A differenza dell'utopia tecnologica del Modernismo «eroico» che tendeva ad affrancarsi dai condizionamenti, nei tuoi lavori prevale dunque una maggiore aderenza alle condizioni del contesto?

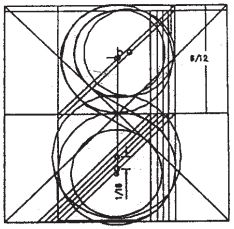
Reginaldi Ciò che oggi è mutato rispetto alle prime generazioni dell'avanguardia credo stia nel rapporto tra potenza e debolezza tecnologica, nel nostro diverso modo di affrontare lo studio di forme che magari all'apparenza sembrano simili a quelle del primo Novecento ma che sottendono un diverso atteggiamento culturale. Come hanno scritto Klein e Guillerme nel saggio *L'estetica matematica*, la ricerca sulla forma non può più affidarsi alla fiducia di trovare – come ritenevano certi pensatori antichi – una trasposizione diretta delle leggi naturali, e oggi non possiamo nemmeno sperare che lo sviluppo tecnologico possa spingersi sino a creare macchine perfette in grado di liberarci dalle stesse leggi degli elementi e dello spazio. Resta comunque inalterato il grande fascino esercitato dalla bellezza improntata al rigore matematico o a quella che nel tuo saggio chiami la «grammatica» delle forme.

Pedretti Nelle tue *costruzioni* e nei tuoi quaderni di disegno e progetto è appunto sempre evidente uno studio della forma e della bellezza astratta che – come Klein e Guillerme ci ricordano – risale in realtà ad

Francesco di Giorgio, Studi di proporzioni, inizi XVI sec.

Francesco di Giorgio, Studi di proporzioni, inizi XVI sec.





Leon Battista Alberti, Costruzione geometrica di una lettera del sepolcro Rucellai, 1467.

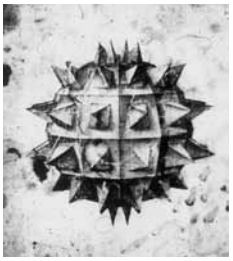
autori del pensiero pitagorico anche premoderno. Sinora abbiamo parlato di alcune matrici moderniste presenti nella tua ricerca, ma in che relazione vedi i tuoi lavori rispetto alle culture più antiche?

Reginaldi Pur non essendo uno storico, a me pare che nella bellezza matematica e geometrica di certa astrazione modernista sia chiaramente reperibile l'ascendenza verso taluni grandi artisti, architetti e teorici dei secoli passati. Ai corsi dell'università, quando avvicinavo le teorie dell'Alberti, i trattati di Francesco di Giorgio e del Palladio o le idee di Luca Pacioli, ho presto imparato a considerare questi autori come dei «modernisti» a tutti gli effetti. Quindi, se dovessi elencare dei precursori che ritengo importanti per la mia ricerca compositiva, plastica e architettonica, non mi fermerei alle esperienze delle avanguardie storiche ma allargherei i riconoscimenti almeno sino a vari protagonisti dell'arte e dell'architettura rinascimentali. In un caso ho ripreso addirittura una combinazione geometrica tipica degli alchimisti: mi riferisco al doppio triangolo isoscele che, nel ribaltamento dell'una figura sull'altra, secondo il pensiero alchimista mostra l'incrocio degli elementi naturali. Questo modulo è alla base di alcune mie *costruzioni* che hanno accompagnato un progetto architettonico per tre torri le quali nel disegno sviluppano il doppio triangolo sia in pianta sia nel prospetto. Oltre alle figure classiche della geometria, mi applico anche a figure simboliche, come la croce, o persino a lettere dell'alfabeto. Assumo tali elementi come moduli di partenza di cui cerco variazioni, intervalli, ripetizioni, proporzioni e sviluppi come a loro tempo facevano alcuni grandi protagonisti del nostro Rinascimento.

Pedretti Spieghiamo meglio i tuoi studi su queste forme di origine diversa, geometrica, simbolica, linguistica.

Reginaldi Le figure geometriche sono naturalmente quelle più investigate nella storia della cultura progettuale e delle teorie sullo spazio. Tra di esse prevalgono progettualmente il quadrato, il rettangolo e il cerchio, ma la figura più complessa resta per me il triangolo. Il triangolo contiene possibilità formali per straordinarie suddivisioni e combinazioni modulari, in verticale, per rotazione, nell'estensione plastica, nella distribuzione di centri dinamici, nell'articolazione prospettica (d'altronde, anche la misurazione dello spazio è trigonometrica). Sebbene tra difficoltà e pericoli formalistici, il triangolo si presta ad essere riversato in campo architettonico. Più difficile è invece l'esito architettonico del cerchio. È una figura alla quale ho dedicato specifiche *costruzioni* ma che architettonicamente sembra impossibile portare a esiti conseguenti: il

cerchio viene di solito risolto nel cilindro o nella semisfera della cupola, ma non si compie in costruzione sferica. Prima o poi spero di imboccare qualche sentiero morfologico che mi porti a tradurre il cerchio anche in opere architettoniche, non solo plastiche. Circa invece alcune figure di natura simbolica, come la croce, non vi identifico significati culturali o esoterici. Assumo la croce come una figura indipendente. È sì un simbolo di natura religiosa, ma allo stesso tempo è un valore matematico perché equivale al segno del più (+), oppure diventa un valore topografico, come quando indica i punti cardinali. Può inoltre essere interpretata quale segno di fondazione, come nel caso in cui viene tracciato l'incrocio delle rette per istituire territorialmente un primo centro, un primo punto su cui – come ha capito Paul Klee – si fonda una gerarchia spaziale nell'indefinito precedente. In modo simile alla croce, in altre occasioni ho usato il segno matematico dell'uguale (=). L'ho sviluppato in alcune *costruzioni* ma ho cercato anche di tradurlo architettonicamente, per esempio immaginando una torre nella forma di due stretti corpi longitudinali che si innalzano come lame leggermente discoste entro cui la luce penetra diventando a sua volta una lama, una linea costitutiva dello spazio.



Paolo Uccello,
Sfera a punte di diamante,
1440 ca.

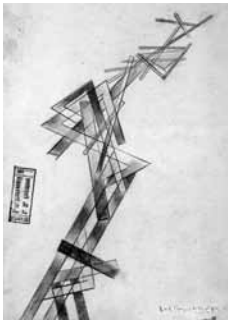
Leonardo da Vinci,
Corpo de 72 basi vacuo,
per la Divina proporzione
di Luca Pacioli, 1498.

Pedretti Se anche un simbolo come la croce diventa per te segno astratto, a maggior ragione si capisce la tua passione morfologica per le lettere dell'alfabeto, segni assolutamente astratti.

Reginaldi Ho cominciato presto a fare ricerche grafiche e plastiche usando lettere dell'alfabeto come moduli di partenza. Mi sembrava un'estensione naturale dell'interesse per i segni astratti della geometria: la sfera rimandava allo lettera O, così come il simbolo della croce richiamava nella sua scomposizione una doppia L speculare e ribaltata. Poi, alcuni anni fa, ho scoperto Černihov, un architetto, pittore e didatta della grande stagione russa, e sono rimasto letteralmente sbalordito davanti alle sue ricerche sui caratteri alfabetici, che nei suoi disegni e trattati esplodono in una miriade di visionari paralleli grafici e intrecci plastici tra caratteri latini, cirillici e persino egizi. Tra le lettere alfabetiche che uso come fonti di figure modulari, sono varie quelle che si prestano a soluzioni architettoniche oltre che plastiche, in particolare la T e la H, così come la C e la U (che disegnate con gli angoli retti diventano di fatto la stessa figura). Nella loro traducibilità architettonica questi moduli «linguistici» di base vengono articolati nel sistema di appoggio al suolo e nel ruolo di cornice per accogliere altri corpi architettonici, ma possono essere anche trasformati in variazioni che ne invertono la distribuzione in copertura o in

sezione. Anche la lettera L si presta a ricchi montaggi generativi, in alzato e in pianta, secondo processi di inversione, raddoppiamento e rotazione. La L è inoltre identificabile come elemento di base nel simbolo della croce e come segmento della U, della T o della H. La L è forse il segno alfabetico che più si presta all'arte combinatoria plastica e progettuale.

Pedretti Dopo questi esempi sulle fonti geometriche, simboliche e linguistiche della tua officina morfologica, vanno ora chiarite alcune ripartizioni tra le *costruzioni*, sia per quanto riguarda la predominanza in esse di taluni concetti e problemi, sia per quanto riguarda il loro rapporto con gli esiti progettuali.



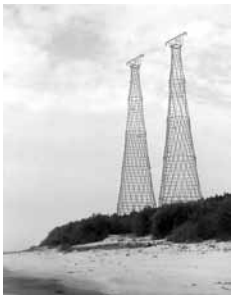
A.M. Rodčenko, Composizione architettonica, 1919.

Reginaldi A nessuna *costruzione* do un titolo specifico, individuale. Tuttavia ho chiare in mente le quattro famiglie in cui sono raggruppate: ci sono le *morfologie attorno al cerchio* (che chiamo anche i *giochi*), le *morfologie della verticalità*, le *strutture leggere* e infine le *costruzioni per l'architettura*. Si distinguono secondo criteri diversi: per la presenza costante di una figura di base (come nel caso del cerchio), per l'insistenza sul problema delle proporzioni (come nella ricerca sulla verticalità), per il maggior significato attribuito al tema del rapporto tra organismo e ambiente (è soprattutto il caso delle *strutture leggere*), o per la loro applicabilità alla progettazione (le vere e proprie *costruzioni per l'architettura*).

Pedretti Possiamo riassumere i caratteri delle diverse famiglie?

Reginaldi Nelle *morfologie attorno al cerchio*, paradossalmente non cerco il movimento bensì la stabilità. Mi interessa trovare dei punti prestabiliti di tangenza con l'appoggio, con il suolo, e quindi lo stesso movimento è calcolato nell'oscillazione, nell'estensione dei punti di tangenza. Non sono quindi opere plastiche che partono dalla compiutezza della sfera: si sviluppano piuttosto da cerchi bidimensionali che, senza venire interrotti da elementi geometrici in opposizione, mirano a restituire la composizione sferica come una presenza ideale alla ricerca di un punto di equilibrio. Per quanto riguarda invece le *morfologie della verticalità*, queste assomigliano alle *costruzioni per l'architettura* ma se ne discostano per una più accentuata attenzione alla proporzione modulare, che vi viene esacerbata in senso verticale. La verticalità non è infatti un problema di altezza ma di relazione tra base e altezza. L'ottone impiegato come filo, piattino o rete, qui funziona al meglio: i sistemi relazionali della verticalità sono quasi esclusivamente disegnati, pure proporzioni grafiche di una modularità che vive di per sé, di luce senza volume. Ci sono poi le *strutture leggere*, ossia le *costruzioni* che più richiamano i miei interessi per la

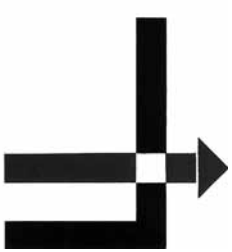
tecnologia cara ai modernisti. Queste strutture, che traducono in particolare la mia predilezione per i dirigibili, enfatizzano però non tanto la potenza tecnologica, quanto i limiti dell'organismo nell'ambiente. In esse esaspero l'azione della leggerezza in rapporto alle forze che si esercitano sia sotto sia sopra la struttura. Sono *costruzioni* allo stesso tempo molto ancorate a terra ma altrettanto tirate verso l'alto, e certe loro forme cilindriche con alla sommità sfere simili a palloni aerostatici ricordano appunto che vivono di un combattimento tra gravità e gravitazione. Più che una leggerezza chiamata a liberarle, esse rappresentano, come i dirigibili, il segnale delle forze contrapposte in cui si inscrivono: la terra e il cielo. Infine abbiamo le *costruzioni per l'architettura*. Queste opere plastiche rappresentano più in senso stretto delle anticipazioni morfologiche di possibili realizzazioni progettuali. In esse si raccolgono naturalmente molte informazioni provenienti dagli altri esercizi, che qui però sviluppo ulteriormente analizzando i rapporti tra la pianta e l'alzato, tra centro, base e sommità, tra l'appoggio al suolo e l'innalzamento dell'organismo architettonico. In queste *costruzioni* mi interrogo più specificamente sulle superfici e le articolazioni strutturali dell'ipotetico edificio, sul suo attaccamento a terra e la sua sommità più o meno conclusiva, sul suo dialogo contestuale e il suo quoziente di trasformazione ambientale. Interrogo insomma più nei dettagli la resa progettuale della ricerca plastica, cerco il centro compositivo, percettivo e dinamico dell'opera architettonica, il possibile doppio morfologico del suo modulo iniziale, le opportunità di ribaltamento o rotazione in alzato e in pianta offerte dalla figura di base, le proporzioni e le combinazioni formali che secondo specifici inserimenti contestuali potrebbero svilupparsi in effettive risposte architettoniche.

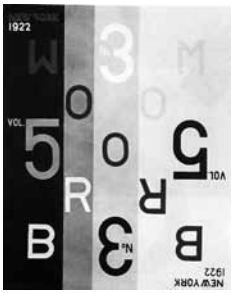


V. G. Suchov,
Tralicci sul fiume Oka,
1927-1929.

Pedretti Ad eccezione delle *morfologie attorno al cerchio*, che hanno grandezze proprie, tutte le altre *costruzioni* risultano di misure ricorrenti. A cosa è dovuto?

Reginaldi A me interessa il loro valore concettuale, non la stretta individualità dell'opera. Per questo i miei lavori plastici sono di misure ricorrenti. Le *costruzioni per l'architettura* sono di circa 30 cm, che rimandano a possibili edifici che in scala sarebbero di 150 m di altezza, mentre le *morfologie della verticalità* e le *strutture leggere* sono di norma più alte e oscillano da 45 a 70 cm. Ma non è centrale la dimensione effettiva o l'indice scalare delle *costruzioni*: lo è piuttosto la loro logica compositiva, che io cerco di usare, come detto, in quanto «grammatica» delle possibilità morfologiche. E questa «grammatica» precede e prescinde dal diretto rapporto in scala con le architetture





El Lisicksij,
Bozzetto grafico,
1920 ca.

El Lisicksij,
Copertina per la rivista Broom,
1922.

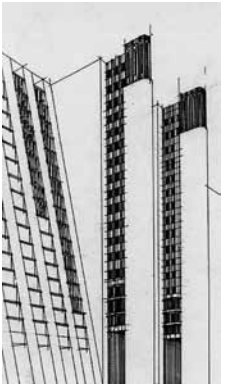
reali, cui a volte ho la fortuna effettivamente di lavorare ma che altre volte non si offrono come reale opportunità edificativa.

Pedretti Leon Battista Alberti disdegnava il cantiere, quasi volesse sottolineare che la realizzazione delle architetture reali non era comunque esaustiva del suo studio teorico e progettuale. Anche tu, secondo tue modalità, non fai dunque coincidere del tutto lo studio sulla forma con la sua eventuale realizzazione.

Reginaldi L'Alberti si conferma «modernista» anche da questo atteggiamento. Faceva infatti l'architetto, l'artista, il teorico, come se l'importante consistesse innanzi tutto nella ricerca di modelli e concetti formali. Per quanto mi riguarda, la realizzazione dei progetti architettonici cui lavoro mi interessa molto anche come cantiere. Però mi sento anch'io molto attratto dall'attività a monte che precede e che al contempo segue la specifica realizzazione di un progetto. In realtà, anche le mie forme plastiche, le mie *costruzioni*, acquistano un significato più in relazione al processo della composizione che in rapporto al risultato materiale dell'oggetto, sebbene io le curi sin nei dettagli. La priorità del processo compositivo lo si nota già dall'assenza di solidità, di peso, di volume che le caratterizza. Nelle *costruzioni* prediligo la linea, la rete, la grafia; lavoro con gli elementi di base che tu definiresti «linguistici» o «grammaticali», e cerco di ridurre al minimo la loro solidificazione nel volume, nella massa dell'oggetto finale. Il segno plastico è sempre circondato da un vuoto nel quale vorrei si vedesse il processo generativo che ha portato a quel determinato dispositivo morfologico. La distanza più o meno grande che sempre rimane tra il disegno architettonico e l'opera edificata, cerco di mostrarla anche nel rapporto tra la ricerca della possibilità morfologica e l'oggetto plastico ottenuto. Non si tratta di svalutare l'opera materialmente realizzata, ma di non farla diventare una cosa chiusa in sé, disgiunta dal processo che l'ha identificata.

Pedretti Questo ci permette di richiamare il complesso tema del valore concettuale della tua pratica artistica, che sembra voler continuamente sfuggire all'autonomia estetica dell'oggetto e al feticismo iconico dell'opera, per ribadire viceversa il primato del «linguaggio», di quel «linguaggio» che tu non solo usi indagando sulle «grammatiche» della forma, ma che soprattutto distribuisci senza soluzione di continuità nelle *costruzioni*, nei progetti architettonici e a maggior ragione nei disegni dei tuoi molti quaderni.

Reginaldi Nel mio lavoro il disegno viene prima di tutto: viene prima delle *costruzioni* plastiche, precede la stretta definizione tipologica di una architettura e l'«ingegnerizzazione» di un progetto, il quale a



A. Sant'Elia,
Studio architettonico, 1914.

volte ha un committente e altre volte si spera invece che l'abbia in un futuro prossimo. Il disegno è in tal senso un'anticipazione concettuale della realizzazione, anche se allo stesso tempo è il luogo in cui si raccolgono le esperienze precedenti. Ma il disegno aspira anche a ricordare il «linguaggio» usato per dare forma a un'opera plastica o architettonica. Per come lo vivo io, il valore del disegno non è di pura immaginazione o teoria, ma nemmeno uno strumento tecnico al servizio di una specifica realizzazione. Il suo è appunto un valore concettuale o, se preferiamo, «linguistico».

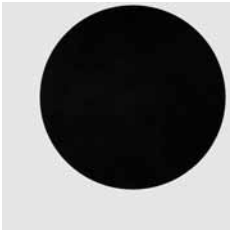
Pedretti Nel corso degli anni hai riempito con disegni, studi morfologici e schizzi architettonici decine e decine di quaderni. Questa tua abitudine quasi ossessiva si riallaccia all'importante presenza assunta dal quaderno nell'arte e nell'architettura moderne: penso ai molti taccuini scritti, annotati e allo stesso tempo disegnati e dipinti degli intellettuali del Grand Tour; penso agli appunti di viaggio di Goethe o Ruskin, ma anche ai *Carnets* di Le Corbusier, agli album di un Taut o di un Černihov, le cui straordinarie ricerche grafiche tu ben conosci.

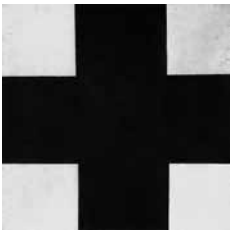
Reginaldi Ti ringrazio di mettermi in una compagnia tanto illustre. Naturalmente questi esempi mi sono noti.

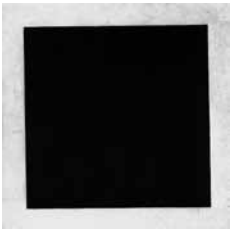
Pedretti Quando hai cominciato ad usare i quaderni, autentico registro scritto della tua officina morfologica?

Reginaldi Sin dagli anni Ottanta uso e riempio quaderni, nei viaggi di lavoro e di turismo, nella riflessione progettuale, nel pensiero astratto sulle forme, nell'elaborazione delle *costruzioni* plastiche. I quaderni mi accompagnano su tutti i fronti espressivi e operativi. Ho piccoli quaderni tascabili di fogli bianchi per gli schizzi liberi e altri a quadretti che impiego in particolare per l'«ingegnerizzazione» di talune ipotesi progettuali. Questo secondo tipo di quaderno è grande esattamente il doppio del primo: è nel formato A4, che in altezza corrisponde a 29,7 cm. La sua dimensione equivale dunque a quella delle *costruzioni per l'architettura*. In tal modo i disegni sono in scala 1:1 con l'opera plastica. Ma anche questo stretto rapporto a volte non mi basta e cerco quasi di trasformare lo stesso foglio in una sorta di opera plastica: seguendone la quadrettatura, sfrutto la penetrazione degli inchiostri sino a trapassare la carta, così che il disegno di alzati, piante e prospettive colorate si espande e sviluppa specularmente su entrambe le facciate del foglio conferendo a questo un valore plastico.

Pedretti Nei quaderni cerchi quindi di stringere sin quasi all'identificazione il rapporto tra «lingua» compositiva, disegno progettuale, figurazione visiva e risultato plastico.







K. Malevič,
Cerchio nero, 1913;
Croce nera, 1913;
Quadrato nero su fondo bianco, 1914-15.

Reginaldi Considero infatti i quaderni il deposito della riflessione morfologica in quanto tale, e dunque non li distinguo in base a un genere artistico, a un ruolo figurativo, a una specializzazione professionale e tanto meno in base alle tipologie architettoniche.

Pedretti A questo proposito: gli sviluppi tecnologici nel campo del progetto architettonico hanno in gran parte spostato il problema della tipologia funzionale in quello più ampio e flessibile della morfologia compositiva. In parallelo, anche la crisi dei generi artistici ha portato molte specializzazioni verso un centro espressivo dove si è imposto un concettualismo dai confini indefiniti cui si accompagna però sempre più una diffusa e confusa mediocrità artistica. Come pensi che si possa proteggere la ricerca morfologica e «linguistica» dai molti manierismi che oggi banalizzano esteticamente le arti visive e progettuali riducendole a giochi dello stupore percettivo, a passerelle di allettanti immaginette?

Reginaldi Non credo di essere la persona più titolata per interpretare i problemi del manierismo stilistico e del declino nella ricerca formale che si notano nelle arti e nell'architettura contemporanee. Per quanto mi riguarda, cerco di proteggere la mia ricerca morfologica innanzi tutto non abbandonandola alle facili concessioni inventive del segno e agli arabeschi formalistici del progetto. In particolare, sono convinto che il «virtuosismo» plastico di molti lavori architettonici odierni non sia affatto una derivazione dallo studio morfologico ma che all'opposto ne rappresenti la prima negazione. Le possibilità offerte da nuovi materiali e tecniche vengono infatti impiegate per sorprendere con effetti spettacolari o per scimmiottare nelle architetture talune forme naturali e organiche. Ma in tal modo si contravviene proprio ai principi di fondo della ricerca morfologica, per la quale devono sempre sussistere relazioni di necessità tra materia ed esito formale, rapporti di consequenzialità tra efficienza strutturale e sviluppo compositivo e di integrazione tra organismo e contesto. Spesso, insomma, si spaccia per ricerca morfologica quello che è solo un «virtuosismo» formalistico, che oggi peraltro la tecnologia virtuale rende accessibile anche all'ultimo apprendista del progetto. Contro questo equivoco, cerco di difendere il mio lavoro plastico e progettuale non regalandolo né all'arbitrio spettacolare né alla riduzione a immagini più o meno estetizzanti, imitative o virtuosistiche. È vero: oggi sono in gran parte superati i vincoli tipologici e funzionali in architettura, tanto che spesso la vediamo banalizzata in giochi dell'apparenza quasi fosse il supporto inerme per nuove immagini chiamate a stupire il

pubblico. E anch'io temo che la confusione delle pratiche e dei generi artistici si stia spingendo sino al punto che, non valendo più alcuna competenza conoscitiva poiché scalzata dalle attrattive estetiche, rischiamo di perdere di vista la stessa qualità delle opere. Forse è per questo che preferisco che i miei quaderni e *costruzioni* restino opere personali. Non voglio qui rispolverare facili proclami contro la mercificazione dell'arte: oggi non sono più percorribili le strade dell'utopia politica delle avanguardie storiche. Tuttavia, preferisco che la mia ricerca nel campo del disegno e dell'arte plastica guadagni una dimensione pubblica non come oggetto estetico in sé ma travasata nell'architettura, la quale, grazie alla competenza professionale che richiede e al suo destino anche funzionale, permette ancora di contrastare la riduzione estetica dell'opera d'arte. Ma sono argomenti che richiederebbero ben altri approfondimenti.

Pedretti Per quanto siano problemi difficili, tu dimostri comunque di seguire lucidamente una tua strada tenendo unite ricerca sulla forma, competenza tecnica ed elaborazione progettuale. In questa sintesi della tua officina morfologica vedi riflettersi ancora la tua formazione di giovane cresciuto nel laboratorio delle «arti e mestieri»?

Reginaldi Come dicevamo all'inizio, forse l'innesto dei complessi temi della modernità su origini legate alla tradizione è uno dei caratteri distintivi degli artisti modernisti. E io mi sento un modernista.