

## INTRODUZIONE

Questa dissertazione è formata dal continuo intreccio di due diverse questioni, due nodi argomentativi di un unico elemento, la *Scala*.

Il primo nodo è strutturato secondo un'interrogazione serrata sugli infiniti rapporti di senso e forma che questo elemento fondamentale dell'architettura stabilisce con il contesto, soprattutto in relazione agli spazi esterni e alle trasformazioni avvenute nel corso del tempo, legate indissolubilmente al variare delle pratiche rituali.

Questo studio, fatto attraverso una successione per frammenti che soltanto la scala si fa carico di tenere insieme, ha determinato una serie «finita» di categorie semantiche, sette modi di essere della scala in relazione alla città (e più in generale allo spazio antropizzato): *basamento, soglia, labirinto, barriera, ponte, dimora e piazza*.

La seconda parte della dissertazione, il secondo nodo argomentativo, riguarda lo studio analitico delle opere/scala che hanno stimolato e definito questa tassonomia.

Tutte le analisi sono certamente parziali, perché incentrate sullo studio dell'elemento scala, e tendenziose, perché cercano di dimostrare l'appartenenza di un'architettura ad una delle categorie semantiche individuate, ma hanno determinato una sorta di revisione del lessico architettonico ordinario, attraverso continui studi proporzionali, analogie e comparazioni, rielaborazioni fotografiche e ricostruzioni tridimensionali.

Le due parti della dissertazione, teoria ed analisi, cercano continuamente di affermare una complementarità/continuità; e così le opere entrano nella teoria per descrivere mutazioni e persistenze del tipo nel corso del tempo, mentre la teoria si insinua nelle opere per rivellarne i procedimenti logici, i valori simbolici e le qualità estetiche.

Teoria ed analisi si trovano nuovamente unite in alcuni schemi diagrammatici e ideogrammi concettuali, una forma alternativa alla scrittura con cui ho cercato di ricondurre ad una comune origine semantica architetture apparentemente molto distanti.

Tuttavia, molte opere cercano una loro autonomia, tendono ad affermare una loro unicità, mostrando una certa insofferenza verso ogni riduzione a sistema. Il carattere polisemico di alcune eccezioni, probabilmente le più interessanti, rende difficile, e forse impossibile, ogni tentativo di individuare una forma sistemica definitiva.

Questo tentativo è allo stesso tempo *impossibile* e *indispensabile*.

*Impossibile* perché l'arte architettonica, come ogni altra disciplina estetica, presuppone un giudizio che è determinato non solo da regole oggettive e razionali, ma è anche condizionato da elementi variabili, un'instabilità costitutiva derivante da fattori di gusto, di tempo e dal carattere dei luoghi. L'architettura, diversamente dalle altre discipline, è *arte di abitare la terra*, e deve rispondere alle necessità di bellezza e di uso, a giudizi estetici ed etici, deve produrre piacere nel soddisfare un bisogno. Questa aderenza al reale rende *indispensabile* cercare una forma trasmissibile, per conoscere, indagare e comprendere caratteristiche complesse e qualità sintetiche dei manufatti.

L'interpretazione estetica è certamente un territorio dai codici continuamente mutevoli, soprattutto in un'epoca come la nostra, in cui i comitati e gli organismi preposti al controllo e alla «misura» della bellezza, sono sempre meno legati alle competenze espresse dalle culture del progetto.

Ed è proprio questo *sforzo illogico*, che si muove in un contesto culturale tanto contraddittorio, a rendere l'architettura unica fra tutte le altre discipline, siano esse artistiche o scientifiche, proprio perché la *téchne*, l'insieme dei procedimenti logici ed empirici, definisce un risultato trascendentale, l'opera.

Se la bellezza, il bisogno tra i bisogni, rimarrà, come detto, un meraviglioso enigma, la *promessa di felicità* di cui parlava Stendhal, tenacemente avvolta nel mistero, è altrettanto vero, rispondendo con le parole di Pietro Verri, che: "la felicità si raggiunge solo attraverso la conoscenza."<sup>1</sup>

## LA TESI

La scala è, al pari della colonna, del muro o della finestra, uno degli elementi primari dell'architettura, uno dei principali strumenti lessicali con cui si costruisce la grammatica architettonica, una *forma archetipa* dal significato profondo, universale e senza tempo.

Da sempre la scala ha tradotto in forme non solo la necessità pratica di collegare luoghi posti a differenti quote, modellando e misurando con i passi le forme della terra, ma ha dato uno spazio fisico alle più importanti aspirazioni spirituali dell'uomo.

I gradoni monumentali in Egitto e Messico consentivano agli uomini di sentirsi più a contatto con le divinità. In Grecia, il crepidoma crea una distanza tra i templi ed il contesto circostante. In India, i terrazzamenti di Varanasi scandiscono i momenti più significativi di un'esistenza, introducono l'uomo alla vita e lo accompagnano alle soglie dell'aldilà. Fanno da sfondo a queste riflessioni le parole di Christian Norberg-Schulz nella prefazione al suo libro *Significato nell'architettura Occidentale*.

“L'architettura si occupa di cose che vanno al di là delle necessità pratiche e dell'economia. Essa si occupa di significati esistenziali.”<sup>2</sup>. Pertanto le forme archetipe, tra cui la scala, manifestano in primo luogo una funzione strettamente legata all'essenza della forma, una *funzione ontologica*, ed esprimono in seconda istanza un *valore simbolico*, che trascende la forma. Il differente rapporto tra funzione ontologica e funzione simbolica determina delle variazioni formali e semantiche<sup>3</sup>. Queste variazioni dipendono principalmente da due fattori: la preponderanza di una funzione sull'altra e la natura del loro rapporto, che può essere di analogia o di contrapposizione.

I **Sette tipi di scale**, congiuntamente alle riletture funzionali, iconologiche e semantiche, portano una diversa attenzione su alcune architetture lontane nel tempo o di un passato molto prossimo, e suggeriscono, o quantomeno auspicano, il tentativo di ri-osservare la storia dell'architettura a partire da un singolo elemento.

Ma questo sguardo a ritroso è solo una piccola parte, un rigagnolo, se si guarda in avanti, osservando l'oceano di potenzialità future che fanno della scala un archetipo sempre inedito, un'invariante che si rinnova continuamente, una forma dinamica attraverso la quale si concretizza il rapporto tra le qualità del tempo e le qualità dell'esperienza.

Il progetto architettonico è tenuto a dare nuove risposte alle scale che verranno, in termini di luoghi ed eventi spaziali, indicando nuove forme dell'esperienza capaci di coinvolgere gli uomini attraverso lo stimolo temporalizzato dei sensi.

In questo lavoro di ricerca, la scala è un elemento da osservare come esperienza di un divenire architettonico in grado di generare altri modi di essere nello spazio.



## PARTE PRIMA

# SCALE E ARCHITETTURA TRA RITI SPAZIALITÀ E TEMPO

Risalire allo scopo è sempre un atto rivoluzionario: significa rifiutare la tirannia di certe forme, al fine di creare, riflettendo sulla funzione originaria, forme rinnovate, vitali, vive.

*Adolf Behne*

### Questioni di metodo

La riduzione del progetto di architettura ad alcuni principi formali, secondo un procedimento che potrebbe essere considerato inverso alla costruzione di un edificio, non è una teoria nuova nell'architettura. Nel primo libro del suo trattato, Leon Battista Alberti fa un elenco degli elementi primari, individuando la parete, il pilastro, la colonna, la copertura e l'apertura, come le forme indispensabili per la costruzione di un edificio. Anche la *maison Dom-ino* di Le Corbusier non è, semplicemente, uno scheletro strutturale, ma l'unità primaria di una nuova architettura, la *capanna originaria* del movimento moderno, una sorta di *Big Bang* architettonico.

Tuttavia, tra tutti gli elementi fondamentali dell'architettura<sup>4</sup>, la scala, più di ogni altro, ha subito numerosi tentativi di offuscamento nel recente passato, in parte per l'introduzione di collegamenti verticali meccanizzati<sup>5</sup>, in parte per le stringenti normative sull'abbattimento delle barriere architettoniche. Ma nonostante molti architetti cerchino di ignorarla, relegandola in spazi angusti come fosse un corpo estraneo, una malattia da debellare, la scala non scomparirà affatto dalla

grammatica architettonica. Qual è il motivo di questa persistenza, in cosa risiede il fascino di una figura tanto ripetitiva, caratterizzata dall'alternanza insistente e ossessiva di piani orizzontali e verticali? Per cercare di rispondere a questa domanda ho condensato in una forma ibrida le caratteristiche del **manuale** e del **trattato**. In questo modo, ed anche grazie ad un linguaggio non strettamente tecnico, ho potuto scrivere alla maniera di Robert Venturi, e cioè "da architetto che si serve della critica piuttosto che da critico che si occupa di architettura"<sup>6</sup>. Allo stesso tempo, questa libertà di scrittura mi ha permesso di guardare non solo alle scale fatte dagli architetti, ma anche alle scale dei pittori e alle scale degli architetti reinterpretate da registi, fotografi e scrittori. Sempre in aderenza con i concetti di Venturi in *Complessità e contraddizione...*, alcune delle opere analizzate in questa ricerca sono lontane dalla mia sensibilità di architetto, perché le comparazioni:

Riguardano edifici che non sono né particolarmente belli né particolarmente interessanti, inoltre essi sono considerati avulsi dal loro contesto storico, poiché le caratteristiche proprie di ogni singolo edificio mi interessano più del suo stile<sup>7</sup>.

La scala, quindi, non è soltanto un filtro selettivo, ma è anche una metafora allusiva, uno strumento interpretativo capace di mettere in campo argomenti e temi molto distanti tra loro.

Se da un lato cerco di restringere il campo d'indagine, utilizzando la scala come strumento selettivo, d'altra parte c'è anche la volontà di tornare ad argomenti di carattere generale, in una sorta di movimento doppio sospeso tra analisi e sintesi. In *Ho sceso dandoti il braccio...* di Eugenio Montale, la scala è un'allusione intangibile, in grado di restituire in immagini il senso di vuoto provocato dalla scomparsa dell'amata moglie.

Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale  
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.

Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.

Il mio dura tuttora, né più mi occorrono

le coincidenze, le prenotazioni,

le trappole, gli scorni di chi crede

che la realtà sia quella che si vede.

Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio  
 non già perché con quattr'occhi forse si vede di più.  
 Con te le ho scese perché sapevo che di noi due  
 le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate,  
 erano le tue.<sup>8</sup>

Questa mia dissertazione sul tema della scala ha trovato moltissimi stimoli e suggestioni ne *L'architettura delle scale* di Cherubino Gambardella, anche questo in origine una tesi di dottorato. In comune con il testo di Gambardella c'è senz'altro la materia prima, le scale, ma anche la volontà di vedere questo elemento non solo attraverso la sua funzione primaria, ovvero collegare luoghi posti a differenti quote, ma anche di indagare funzioni/valori altri, in grado persino di stravolgere il suo primitivo significato. Le differenze sostanziali con *L'architettura delle scale* sono due: in primo luogo la mia attenzione è rivolta alla lezione urbana della scala, non mi interessano le soluzioni adottate per mettere in relazione i diversi livelli all'interno di un edificio, ma il rapporto che questo elemento instaura con gli spazi esterni, in particolare con gli interni urbani<sup>9</sup>. In secondo luogo, le classificazioni delle scale, l'attenta selezione degli esempi e la loro circoscrizione all'interno di una categoria, non costituiscono, come nel caso di Gambardella, una parte rilevante del testo, ma sono il vero e proprio *corpus* del libro.

### **Questioni di spazio**

La ripetuta analisi di un unico elemento attraverso i secoli, mi ha permesso di verificare come l'invenzione architettonica non parta mai dalla ricerca ossessiva di nuove forme, in quanto, come Mies van der Rohe ricorda in un suo celebre aforisma:

[...] non si può inventare una nuova architettura ogni lunedì mattina. I greci ci hanno messo secoli per perfezionare la colonna dorica e ciò che conta è la perfezione.<sup>10</sup>

Anche in epoca illuminista Antoine Quatremère de Quincy definisce in termini asciutti, quasi meccanici, il concetto di creazione in ambito artistico.



Invenzione è sinonimo di creazione nel campo delle belle arti [...] si è convenuto che l'uomo non crea nulla nel senso elementare della parola, e ch'egli non fa altro che trovare combinazioni novelle di elementi preesistenti.<sup>11</sup>

Giuseppe Terragni si spinge oltre, comparando l'attività dell'architetto a quella di un sapiente giardiniere che, togliendo i rami secchi ed eccedenti, cerca di dare maggiore vigore alla pianta. Le teorie di Terragni sembrano voler unire in un passo a due Mies a Quatremère.

Vogliamo unicamente, esclusivamente, esattamente, appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede. Non temere di lavorare su una base che possa apparire arida, con mezzi che possono apparire esteticamente limitati. Limitare anzi al massimo il numero di elementi di cui ci si serve e raffinarsi su questi, per portarli alla massima perfezione, alla purezza astratta del ritmo.<sup>12</sup>

Avulse dal loro contesto, tutte queste considerazioni potrebbero ridurre la materia architettonica ad un pessimismo tautologico<sup>13</sup>, mentre in realtà ognuna di queste testimonianze mi è servita per ribadire come la vera ricerca, la vera innovazione, risieda nella capacità di saper assemblare e manipolare in modo originale gli elementi universali dell'architettura, e continuare ad indagare laddove altri si sono già cimentati, senza cadere nella facile tentazione di voler aprire sentieri inesplorati ogni volta che affrontiamo un nuovo progetto. Anche in letteratura esiste una sola Divina Commedia, le altre opere fanno tesoro dell'invenzione della lingua di Dante e ne indagano ogni sua possibile declinazione.

La ricerca di nuove forme può deviare la nostra attenzione verso aspetti precipuamente estetici ma, come ricorda Bruno Zevi, la composizione degli elementi fondamentali definisce uno spazio, ed è questo il vero protagonista dell'architettura.

La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali [...] tutto il resto è importante, o meglio può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale [...] che lo spazio, il vuoto, sia il protagonista dell'architettura, a pensarci bene, è in fondo anche naturale: perché l'architettura non è solo arte, non è solo immagine di vita storica o di vita vissuta da noi e da altri; è anche e soprattutto l'ambiente, la scena ove la nostra vita si svolge.<sup>14</sup>

Fare architettura, dunque, più che una questione di (nuove) forme, è una questione di (nuovi) spazi, all'interno dei quali l'uomo,

parafrasando Protagora, è misura di tutte le cose. Pertanto, il fine ultimo di ogni rilettura funzionale, iconologica e sementica, è la comprensione dello spazio, e come questi spazi sono utilizzati dall'uomo.

### **Cosa vuole essere una scala?**

Per Jean Nicolas Luis Durand:

Essendo la composizione dell'insieme degli edifici nient'altro che il risultato dell'assemblaggio delle sue parti, bisogna conoscere queste prima di occuparsi di quella.<sup>15</sup>

Ma per conoscere le parti dell'architettura di cui parla Durand, prima di tentare qualsiasi classificazione, è bene cercare di comprenderne il significato, un'operazione forse all'apparenza semplice, ma che in realtà nasconde molte più insidie del previsto. Come detto in precedenza, descrivere la scala come il collegamento più immediato tra luoghi posti a differenti quote, non è una definizione esauriente per due distinte ragioni. Prima di tutto, manca il soggetto che deve spostarsi lungo la scala. I giganti, per salire, hanno bisogno dei monumentali gradoni degli ziggurat o delle prime piramidi egizie, le formiche si muovono molto più agilmente lungo le modanature di una colonna. Come afferma Jørn Utzon, "Mettiamo tutto in relazione con noi stessi"<sup>16</sup>, ed anche le scale che percorriamo quotidianamente sono ad uso e consumo dell'uomo, ragion per cui possiamo affermare che l'unica unità di misura delle scale è l'uomo. Se è l'uomo a determinare l'ampiezza di una scala<sup>17</sup>, questo dimostra che in una scala la forma segue, necessariamente, la funzione. Tuttavia, come puntualizza giustamente Umberto Eco, la forma segue la funzione: "solo sulla base di un sistema di attese e di abitudini acquisite"<sup>18</sup>. E a tal proposito Eco fa l'esempio divertente di un gruppo di case costruite dalla Cassa del Mezzogiorno nel secondo dopoguerra. Alcune popolazioni rurali, abituate ad assolvere alle funzioni corporali nei campi ed impreparate di fronte all'arrivo misterioso delle tazze igieniche nei bagni, usavano queste tazze come casse di spurgo per le olive: sospendendovi una rete

su cui venivano poste le olive, queste venivano lavate una volta tirato lo sciacquone.

In secondo luogo, a queste considerazioni preliminari si potrebbe facilmente obiettare che anche un piano inclinato può condurci verso l'alto o verso il basso, spesso in modo più agevole di una gradinata.

Da sempre la scala ha determinato un incedere elegante e misurato, in cui, accanto al movimento fisico del salire, era associata anche un'ascesa spirituale, cosa assai difficile da rappresentare ricorrendo al semplice piano inclinato. Salire verso un tempio rappresentava, quindi, non un movimento funzionale, ma un comportamento rituale governato da precise regole.

I gradini sul fronte (del tempio *ndr*) debbono essere in numero dispari; poiché il primo gradino si sale con il piede destro, questo deve essere anche il primo a poggiare, arrivando in cima.<sup>19</sup>

Il rituale scandisce il suo tempo in passaggi obbligati, in fasi che si susseguono a intervalli costanti e prevedono la reiterazione di gesti, azioni, comportamenti. L'ascesa si trasforma in processione, la funzione ontologica in funzione principalmente simbolica.

Seguendo questo filo logico, l'evoluzione stilistica della scala dipende dalla diversa interpretazione del movimento ascensionale. Nel barocco romano, ad esempio, le gradinate sono estremamente larghe e basse. In *Rinascimento e Barocco* Heinrich Wöfflin ne spiega le ragioni.

Si vuole «salire con gravità» come si esprime Scamozzi, ma le scale sono talvolta così abbassate che risulta scomodo il percorrerle. Come esempio estremo potrebbero essere citati quei gradini tondi che conducono dalla piazza del colonnato a San Pietro. Fanno pensare a una massa densa e viscosa, che scorre in basso lentamente. Non si ha più l'impressione di salire, ma si pensa piuttosto a una forza che trascina in basso.<sup>20</sup>

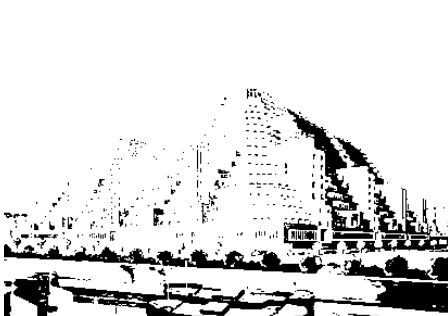
È Michelangelo il primo a trasformare la materia rigida e dura del Rinascimento in una massa molle e plasmabile. I gradini della Biblioteca Laurenziana, come afferma Burckhardt, sembrano colare come lava.

A differenza del Barocco, i teorici del Rinascimento prevedono alti basamenti di fronte a chiese e palazzi. Si vuole tornare a salire verso i templi classici dell'antichità, cosicché, come ricorda Vasari nell'*Introduzione a Le Opere*: “[...] vogliono le scale in ogni sua parte

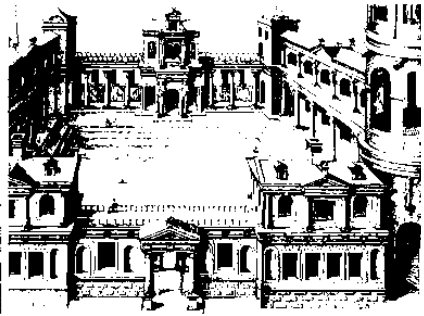
avere del magnifico, attesoché molti veggiono le scale e non il rimanente della casa.”<sup>21</sup>.

Studiare le architetture del passato mi ha permesso di definire le infinite possibilità di senso e non-senso della scala, senza tuttavia cercare, com’era abitudine nel passato, una costante analogia tra le forme naturali e le forme artificiali. Se, dunque, l’architettura non è più imitazione della natura o rappresentazione delle *proportiones* del corpo umano, perché mai la scala dovrebbe essere ancora paragonata al sistema vascolare, seguendo la caratterizzazione antropomorfa tipica della cultura greca? Liberare la scala da questo falso convincimento consente di moltiplicarne gli usi e le potenzialità espressive, come dimostrano molte architetture lontane dall’influenza greco-latina, su tutte i bellissimi esempi dell’architettura indiana.

Per proseguire in questa indagine ontologica sulla scala, ho cercato di utilizzare la categoria tipologica come strumento di classificazione.



1. Henri Sauvage. Studio di abitazioni a gradoni lungo la Senna, 1928.



2. Hans Vredeman de vries, Edificio monumentale con cortile porticato e vasca in cui nuotano dei cigni, 1601.

Carlos Martí Arís sostiene che: “Il tipo architettonico si definisce per la presenza di una invariante formale che si manifesta in esempi diversi e si situa a livello della struttura profonda della forma.”<sup>22</sup>. Il tipo viene quindi concepito come una sorta di proto-architettura, lo scheletro invisibile che accomuna edifici apparentemente lontani tra loro. In questo caso la struttura profonda della scala non tiene conto dell’unità

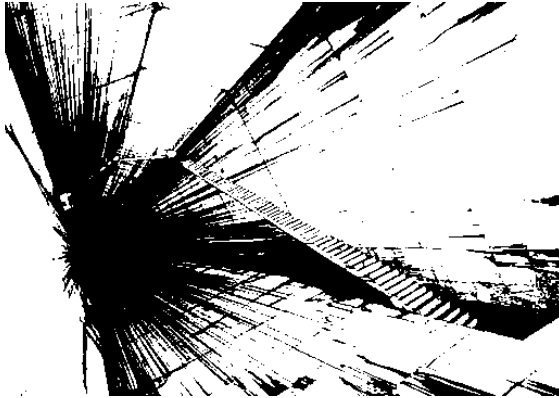
di misura, ovvero l'uomo, ma della sua invariante formale, ovvero il concetto secondo il quale in una scala ad ogni piano orizzontale segue, immancabilmente, un piano verticale, secondo una sequenza che si interrompe solo quando vengono collegate due porzioni di spazio poste a differenti quote. Questo concetto di *tipo* include un numero assai maggiore di scale. L'analisi si ribalta completamente. Possono nuovamente essere considerate scale non solo le piramidi primordiali di Saqqara, ma anche i monumentali terrazzamenti di Bali. Per risolvere questo difficile dilemma sul significato profondo della scala e circoscrivere il mio campo d'indagine, mi viene in aiuto il famoso interrogativo di Louis Kahn *cosa vuol essere l'edificio?* In questo caso cosa vuole essere una scala?

Come detto, sin dall'antichità salire travalica il semplice significato legato al movimento fisico. Costruire una scala rappresenta il *sublime tentativo* di sottrarsi alla terra per ergersi al cielo, "manifestando il desiderio di costruire un legame tra dio e l'uomo"<sup>23</sup>. Perché sublime tentativo? Innanzitutto è un tentativo, in quanto la scala stessa è la dimostrazione dell'impossibilità di sottrarsi alla terra. Sublime deriva dal doppio etimo della parola, che trova una corrispondenza oppositiva nei significati: o «sub-limis», «che porta trasversalmente verso l'alto», oppure, al contrario, «sub-limo», «sotto il fango». L'ascesa «sub-limis», secondo Baldine Saint Girons, "ci fa abbandonare il mondo immediatamente circostante per farci volgere più lontano: altrove, verso il cielo"<sup>24</sup>. È la scala biblica del sogno di Giobbe che unisce la terra al Paradiso, così frequente nel simbolismo religioso<sup>25</sup>, ma anche la scala rivolta all'orizzonte infinito di Casa Malaparte. Scendere «sub-limo» vuol dire entrare nella caverna di Platone, oppure immergersi nelle profonde ed intense morsure delle *Carceri d'Invenzione* di Piranesi. La scala, quindi, deve essere considerata l'architettura sublime per eccellenza. Inoltre, questa ambivalenza tra la dimensione umana e quella sovrumana è presente in tutti gli elementi fondamentali dell'architettura<sup>26</sup>.

Juhani Pallasmaa, ad esempio, critica apertamente gli architetti che non tengono conto della doppia anima della finestra.

Nel nostro tempo, la luce si è trasformata in una questione di pura quantità e la finestra ha perso l'importanza di mediatore tra due mondi, tra chiuso e aperto, interiorità ed

esteriorità, privato e pubblico, ombra e luce. Perso il significato ontologico, la finestra si è trasformata in pura assenza di muro.<sup>27</sup>



3. Lebbeus Woods, *Drawings*, 1995.



4. Gustave Doré, *La scala d'oro*, 1868.

### Scala e polisemia

Se, come nel caso della scala e del piano inclinato, più elementi svolgono la stessa funzione, viene meno la perfetta corrispondenza tra parole e cose, forma e funzione. Per Umberto Eco questa condizione contraddittoria delle parole e delle cose non rappresenta un problema, ma è la base di ogni procedimento creativo. "Caratteristiche dell'uso estetico di una lingua sono l'ambiguità e l'autoriflessività dei messaggi"<sup>28</sup>. In questa ambivalenza totale, più elementi possono avere la medesima funzione e allo stesso tempo un unico elemento può essere portatore di molteplici usi. Come detto in precedenza, non solo la scala, ma anche gli altri elementi fondamentali dell'architettura possono alternare alla funzione propriamente ontologica della forma, altri aspetti di natura simbolica. Sigfried Giedion è il primo a descrivere questa stratificazione dei diversi usi della scala.

La costruzione a terrazze è un antichissimo motivo orientale; e nell'America precolombiana le scalinate con andamento piramidale alla base di un tempio, o quelle che servono di accesso processionale a cortili incassati, sono un elemento

determinante dell'architettura sacra. Prese in loro stesse, né le terrazze né le scale sono un elemento nuovo; ma nuova è la maniera in cui il Rinascimento le usa.<sup>29</sup>

Anche Franco Purini si sofferma sulla natura polisemica degli elementi. In particolare, Purini ricorda che:

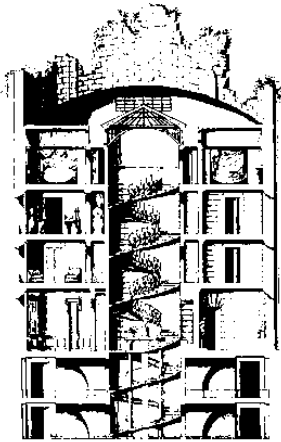
Un muro può ispessirsi sino ad accogliere un percorso o essere scavato da ambienti abitabili; una colonna può crescere di diametro fino a poter essere svuotata e ospitare una scala o divenire un pozzo di luce, come ha scritto Louis Kahn; un solaio può ispessirsi fino a contenere, come nell'Unité d'habitation di Le Corbusier a Marsiglia, un piano percorribile; allo stesso modo una copertura può risultare così alta da poter essere utilizzata da funzioni che richiedono ampi spazi, come avviene in numerosi teatri nei quali le sale di prova sono ricavate spesso nelle grandi altezze delle capriate che scavalcano il vuoto della sala.<sup>30</sup>

Tutto questo porta al superamento definitivo della perfetta corrispondenza tra forma e funzione. Alla chiarezza del significato si preferisce la ricchezza e la molteplicità di usi. Per rappresentare al meglio questa pluralità di significati e di usi della scala, ho affiancato a questo elemento fondamentale dell'architettura sette sostantivi, sempre interni alla disciplina architettonica, in grado di poter esprimere in maniera sufficientemente completa i *valori altri* di cui ho parlato. Ed ecco quindi che la scala può divenire *basamento, soglia, labirinto, barriera, piazza, ponte* e perfino *dimora*. È evidente che questi **sette tipi di scale** non costituiscono una tassonomia che esaurisce l'intera gamma dei possibili usi della scala, ma rappresentano altrettanti argomenti sull'architettura. Ad ognuno di questi tipi è stato affiancato un ideogramma, che ha il compito di illustrare l'azione sottesa. Per ultimo, all'interno di ogni categoria sono state individuate quattro opere, quattro esempi paradigmatici in virtù del fatto che il singolo elemento, la scala, ha una tale evidenza formale da sostanziare il tutto architettonico.

## Scala e percezione

Per rendere più convincente l'appartenenza di un edificio ad una determinata categoria ho selezionato solo alcune inquadrature degli edifici, a scapito di una descrizione complessiva dell'opera. Spostare, indirizzare l'occhio dell'osservatore, selezionando l'inquadratura, i

colori e persino i contenuti di una immagine, può generare una diversa comprensione dell'oggetto che si osserva, giungendo in alcuni casi a trasformare, a tradire perfino il suo significato originario.



5. François Barbier, *Casa in forma di colonna*, Marly, 1774-89.



6. Frank Lloyd Wright, *Johnson Wax Building*, Racine, Wisconsin, USA, 1936-39.

Rudolf Arnheim in *Arte e percezione visiva* indaga a lungo il rapporto non sempre corrispondente tra la forma e la sua percezione. Ad esempio, la rappresentazione di un *sombrero* messicano dall'alto:

[...] è del tutto inadeguata per la maggior parte degli scopi, giacché non riesce a creare una distinzione tra un (cappello) messicano, una macina da mulino, una ciambella. Lo «scheletro strutturale» della figura è dunque troppo scarsamente relazionato alla struttura del concetto visivo che deve trasmettere; mentre, d'altro lato, crea altre associazioni fuorvianti.<sup>31</sup>

Nel caso della scala, l'unica rappresentazione che rende immediata la comprensione della forma è il profilo. Se disegniamo frontalmente una scala, avremmo semplicemente una successione di linee orizzontali tra loro equidistanti, che potrebbero apparire come le linee di uno spartito



musicale o di un foglio di carta a righe. Gli egiziani sono i primi ad intuire le maggiori potenzialità espressive del disegno di profilo.

È chiaro perciò che gli egiziani usavano il metodo della proiezione ortogonale non perché non avessero altra scelta ma perché lo preferivano.<sup>32</sup>



7. Tony Garnier, *La Cité Industrielle*, 1917.



8. Carlo Scarpa, *Basamento per la scultura La partigiana di Augusto Murer a Venezia*, 1968.

Questa anomalia tra la realtà e la sua rappresentazione viene portata alle estreme conseguenze nelle ricerche del matematico Roger Penrose<sup>33</sup>. I suoi *oggetti impossibili* denunciano i limiti della geometria euclidea e sono determinanti per comprendere l'origine dei giochi prospettici di Maurits Cornelis Escher e Oscar Reutersvärd. Tra tutte le *figure impossibili* la scala, composta da quattro rampe tra loro ortogonali che si ricollegano in un percorso continuo ed infinito, è l'esempio più suggestivo e sovversivo. Ciò che il nostro sguardo deve accettare come possibile in un foglio bidimensionale, è, al contrario, impossibile riprodurre nella realtà dello spazio tridimensionale.

Gli esempi del sombrero di Arnheim e della scala infinita di Penrose ci aiutano a comprendere come la vista non debba mai essere l'unico strumento con il quale analizzare lo spazio, il nostro deve essere un giudizio fenomenico, sottoposto, quindi, all'analisi di tutti i nostri sensi. Solo l'esperienza può aiutarci a scoprire la realtà delle cose, a riconoscere se alla forma coincide una funzione, oppure se la funzione

è soltanto simulata, come avviene nell'esempio della finta finestra di Umberto Eco.

Un architetto può anche farmi delle finte finestre, la cui funzione non esiste, e tuttavia queste finestre (denotando una funzione che non funziona, ma si comunica) funzionano come finestre nel contesto architettonico e sono godute comunicativamente (nella misura in cui il messaggio evidenzia la sua funzione estetica) come finestre.<sup>34</sup>

Esistono anche delle scale che, sebbene formalmente siano del tutto verosimili, in realtà non funzionano affatto. Nelle opere dell'artista coreano Do Ho Suh è il materiale che rende la scala impraticabile, mentre in alcuni disegni di Franco Purini le scale sono impossibili perché inaccessibili.

Da tutti questi esempi si può facilmente comprendere come la vista rappresenti da sempre il senso privilegiato all'interno delle arti figurative, compresa l'architettura.

“La cultura occidentale ha sempre considerato la vista il più nobile dei sensi, e perfino il pensiero è stato concepito in termini visivi.”<sup>35</sup>, queste parole sono il manifesto introduttivo de *Gli occhi della pelle* di Juhani Pallasmaa. Per fare architettura è necessario sottoporre alla supremazia della percezione tutti i nostri sensi. Non farlo comprometterebbe il risultato finale, creando un giudizio non avvalorato dall'esperienza.

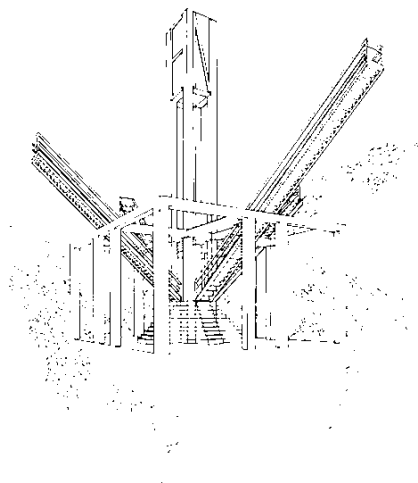
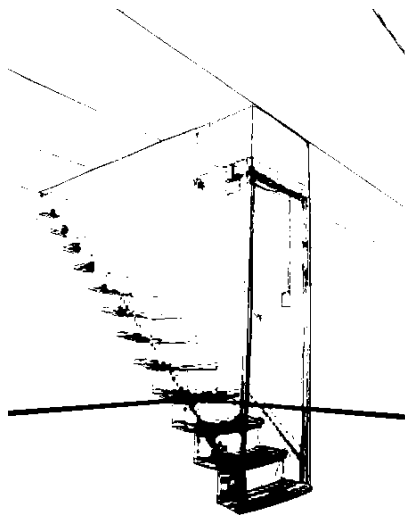
La mancanza di umanità nell'architettura e nelle città contemporanee può essere compresa come la conseguenza della negligenza verso il corpo e i sensi, come l'esito di uno squilibrio nel nostro sistema sensoriale [...] la supremazia dell'occhio e la soppressione degli altri sensi tendono a spingerci al distacco, all'isolamento e all'esteriorità. L'arte dell'occhio ha sì prodotto strutture grandiose e degne d'attenzione, ma non ha certo facilitato il radicarsi dell'uomo sulla terra.<sup>36</sup>

Per Gio Ponti l'esperienza sensoriale delle scale parte dall'udito per poi concludersi con la vista. Un architetto, prima di progettare qualsiasi rampa, sia essa all'interno di un edificio oppure all'interno di una città, deve predisporre all'ascolto, assecondando la musicalità ritmica dei passi che animano le scale.

I passi sulla scala sono di vite diverse: passi agili, giovani, svelti, volanti, correnti; passi leggeri, fruscianti; passi modesti, passi timidi, passi importanti; passi stanchi, pesanti,

vecchi, faticosi, lenti, strisciati; passi duri, fatali, paurosi, spaventosi che ti fan battere il cuore: passi amorosi, passi penserosi, passi assassini, passi terribili e minacciosi, passi fuggitivi.

L'architetto deve sentir «suonare» la scala.<sup>37</sup>



9. Do Ho Suh, *Staircase III*, Londra, Tate Modern, 2010.

10. Franco Purini, *Architetture effimere per l'estate romana*, 1977.

## Salire e scendere

Nell'iconografia cristiana, la scala rappresenta l'ascesa che l'uomo deve compiere per arrivare nel regno di Dio. La dipartita, però, non ha come unica conseguenza l'ascesa verso il cielo, perché può anche concludersi in un drammatico sprofondare negli inferi. Anche la scala del Sogno di Giacobbe (Genesi, 28, 11) non rappresenta esclusivamente un movimento ascensionale, perché gli angeli che percorrono i gradini testimoniano la comunicazione fra Dio e l'uomo. In questa immagine, il

tema del salire è accostato allo scendere, che in questo caso assume pari dignità.

Definendo la scala un *sublime tentativo* di sottrarsi alla terra, questo tentativo, sublime in senso etimologico, può rivolgersi in alto come verso il basso.

Sempre all'interno dell'iconografia cristiana, l'ascesa può indicare un atto funesto, mentre la discesa, al contrario, può coincidere con un gesto liberatorio. La crocifissione è senza ombra di dubbio il momento più significativo della religione cristiana, il simbolo sacro al quale sono rivolte le preghiere di tutti i credenti. La croce si lega fortemente al tema della scala, non solo per evidenti analogie simboliche<sup>38</sup>, ma perché la scala introduce e conclude la crocifissione del Redentore, divenendo una presenza essenziale nelle vicende della Passione.

La scena dell'erezione della croce, soprattutto nell'arte italiana del primo Rinascimento, mostra il Cristo che sale una scala, oppure sta eretto, mentre i suoi carnefici, in cima a due scale appoggiate alla croce, gli inchiodano le mani.

Nella scena della deposizione dalla croce, ampiamente descritta in tutti i Vangeli (*Matteo*, 27, 57-58; *Marco*, 15, 42-46; *Luca*, 23, 50-54; *Giovanni*, 19, 38-40), il corpo privo di vita di Gesù viene fatto calare dalla croce con l'aiuto di una o più scale. Attraverso questa discesa la comunità cristiana prende coscienza del dramma che si è appena compiuto, ma allo stesso tempo il Salvatore viene liberato dai vincoli terreni (i chiodi, che solitamente sono tolti da Nicodemo).

La fissità astratta del tema della crocifissione viene deformata dalla scala. La rottura di questo equilibrio trasfigura completamente l'iconografia della croce.

Cristo non è più fermo, al centro di una composizione che spesso appare lontana dal tempo e dagli uomini, ma viene coinvolto in una scena molto più fisica e dinamica.

Nella disordinata e ridondante Deposizione di Rosso Fiorentino (fig. 13), tre sono le scale adagiate sulla croce, e forse ne servirebbero anche di più. Una sola scala è invece più che sufficiente per la deposizione di Duccio di Buoninsegna (fig.12). In questa rappresentazione le figure, ancora avvolte nello sfondo dorato, prendono parte ad una scena immensamente più lenta, esternando un pathos più misurato rispetto ai personaggi del Rosso, ma non per questo meno straziante.



11. Giovanni Baronzio, *Sei storie della passione di Cristo, particolare*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1325 circa.



12. Duccio di Buoninsegna, *Deposizione dalla croce, Maestà*, Siena, Museo dell'opera del Duomo, 1311.



13. Rosso Fiorentino, *Deposizione dalla croce*, Volterra, Pinacoteca e museo civico, 1521.

Con la scala il Redentore entra in contatto con gli altri personaggi, stabilendo uno stretto legame tra il cielo e la terra. Ma la prima scala dell'erezione segna la peggiore empietà (fig.11), l'umanità si macchia della colpa più atroce, mentre con la scala della deposizione, riportando in terra in corpo esanime del Cristo, c'è il disperato riconoscimento della colpa.

I tre momenti della croce, l'erezione, la crocifissione e la deposizione, descrivono un movimento dall'alto verso il basso che viene commemorato attraverso il più importante rito della chiesa cattolica, la *via crucis*, e precisamente tra l'undicesima e la tredicesima stazione.

Pensando all'etimologia della scala, dal latino «scandēre», salire, è evidente, nella cultura occidentale, una predilezione per il momento ascendente. Al contrario, molte architetture dell'oriente sono pensate per scendere verso una sorgente d'acqua, come ad esempio in India nei Ghats di Varanasi o nelle monumentali rampe di Chandbaori.

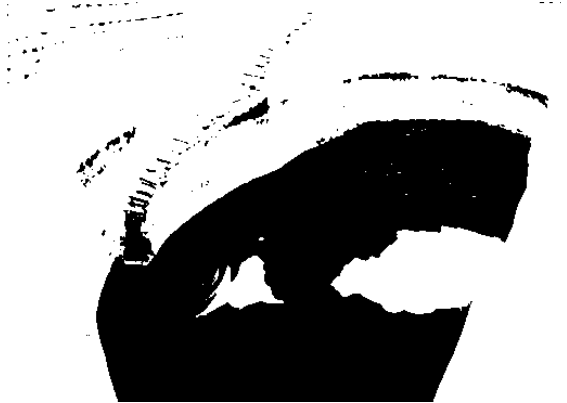
Il cinema rappresenta spesso scene quotidiane in cui si scende da una scala per andare a pranzo e riunirsi con la famiglia, oppure si sale per andare a dormire.

Per Juhani Pallasmaa queste due distinte azioni manifestano due modi di confrontarsi con la società:

Salire una scala implica un'uscita dalla scena sociale [...] lo scendere una scala esprime la volontà di presentarsi, di riunirsi a una compagnia, di entrare nella sfera pubblica.<sup>39</sup>



14. William Blake, *La scala di Giacobbe*, Londra, British Museum, 1808.



15. *Cisterna per la raccolta dell'acqua*, Thula, Yemen.

Nell'immaginario di Aldo Rossi, anche un'accidentale caduta dalle scale rappresenta un momento significativo.

La scala è una parte dell'edificio particolare; si sale e si scende. Ma è anche facile cadere [...] Ma niente è più commovente di una persona che cade, intendo sia in senso figurato, sia in senso propriamente fisico.<sup>40</sup>

Nella psicanalisi, Sigmund Freud ha individuato nella presenza delle scale nei sogni una chiara metafora sessuale, suggerita dal continuo andirivieni che si compie lungo le scale.

Cominciammo a prestare attenzione all'aspetto delle scale, della tromba delle scale, dei gradini che comparivano nei sogni, e fummo presto in condizione di poter affermare che le scale (e oggetti consimili) costituivano senza dubbio simboli di copolazione. Non è difficile cogliere su che cosa si fondi l'accostamento: si arriva in cima con una serie di movimenti ritmici e col respiro sempre più corto; indi, con pochi balzi rapidi si è di nuovo dabbasso: sicché lo schema della copolazione si trova riprodotto nel salire le scale.<sup>41</sup>

## Il continuo divenire degli archetipi

La storia dell'architettura sembra mostrare ogni possibile declinazione della scala in quanto figura archetipa. Il passato, tuttavia, non è una semplice guida cui affidarsi passivamente, ma una fonte di provocazione, una continua sfida. Seguendo questo principio i margini tra storia e ricerca, tra storia e progettazione, si confondono. Questa ricerca, come sostiene Vittorio Gregotti partendo dalle riflessioni di Edmund Husserl, "non culmina mai con la scoperta dell'in-sé dell'oggetto, ma nella constatazione del suo essere (per noi) in trasformazione verso una direzione"<sup>42</sup>.

Nella storia, quindi, è possibile ritrovare, in continua trasformazione, elementi per noi noti da sempre, riplasmati secondo sensi, tecniche e forme completamente diversi. Se è vero che le strutture trilitiche hanno una tradizione millenaria, è altrettanto vero che soltanto nella cultura greca vengono assunte come cardine di un nuovo linguaggio. Anche a Roma, scrive Sergio Bettini:

Pseudocupole e rudimentali raccordi esistevano, si può dire da millenni, nella pratica dell'umanità. Non poterono dunque nascere a Roma, perché preesistevano alla stessa nascita di questa. Ma fu Roma a fare di questi elementi antichissimi, secolarmente spregiati, negletti dalla civiltà greca, il fondamento di un nuovo linguaggio architettonico, atto ad esprimere la sua peculiare volontà di forma.<sup>43</sup>

Tuttavia, per riportare le forme archetipe all'interno del linguaggio contemporaneo, bisogna scardinare due distinti gradi di pregiudizio; attraverso la scala non cerco di ridurre la complessità dell'architettura o d'impoverirne il linguaggio, ma voglio introdurre un *nòmos*, un ordine, dei sistemi di segni costanti, all'interno dei quali applicare alcune tecniche di trasformazione. Senza questa regola, il *nòmos*, l'architettura potrebbe essere considerata una forma d'arte priva di *tèchne*. Anche nelle altre forme d'arte l'assenza di regole e norme non è un dato di partenza, ma una scelta soggettiva.

L'altro pregiudizio riguarda la continuità storica delle forme archetipe, che non determina una sterile rigenerazione della figuratività del passato, ma una traduzione degli elementi primari dell'architettura nel presente, con la consapevolezza che tradurre è un po' tradire, e tradire,

in un gioco di continui contrasti, ha la stessa origine etimologica di tradizione<sup>44</sup>.

Questa battaglia, tutta interna all'architettura, tra tradizione e trasgressione, viene codificata nelle ultime parole dell'introduzione de *La sfera e il labirinto* di Manfredo Tafuri:

[...] la scoperta della "trasgressione" e della scrittura formale come eccesso perverso, come viaggio del soggetto al di là delle colonne d'Ercole, al di là dei limiti codificati; poi, la lenta presa di possesso di un "linguaggio della trasgressione", presa di coscienza che la libertà del soggetto non era che "libertà-per-la-tecnica", oltre che libertà per la *scrittura*. Al centro, la ricerca di un equilibrio instabile fra i dialetti di tale nuova scrittura e i suoi referenti istituzionali.<sup>45</sup>

### **Considerazioni preliminari sugli esempi**

Come detto in precedenza, i contenuti teorici di ogni categoria sono sempre accompagnati da quattro opere paradigmatiche.

Queste architetture emblematiche sono state sottoposte ad una personale rilettura, rielaborando disegni di piante, sezioni e prospetti. Lo scopo di ogni analisi iconica, geometrica e linguistica, è stato quello di verificare nel reale gli assunti teorici della presente dissertazione. Seguendo questa interpretazione l'architettura deve essere considerata una disciplina empirica, non solo razionale, perché l'esperienza è l'unica vera fonte di conoscenza, in grado di dare forza o, al contrario, confutare una teoria.

Le opere che ho definito paradigmatiche sono state selezionate non solo in virtù di una aderenza più o meno esplicita alla categoria di riferimento, ma perché mostrano come un particolare uso della forma si sia reiterato nel tempo e nello spazio. Per ogni architettura esaminata ho realizzato alcuni schemi tridimensionali, cercando di illustrare con maggiore chiarezza il rapporto tra la scala e l'architettura di questa scala. Analizzare le architetture selezionate in funzione di una loro parte, non vuole determinare una autonomia dei singoli elementi a scapito dell'unità complessiva dell'opera. Il rischio di un simile procedimento è di cadere in una sterile quanto noiosa elencazione di scale, priva di qualunque riferimento contestuale o intenzionalità critica. Inoltre, questo approccio, nel migliore dei casi, riproporrebbe



quanto già espresso nell'Atlante di Durand, semplicemente arricchito di un repertorio iconografico più aggiornato. L'opera di Durand è espressione di quello che nell'Ottocento veniva definito lo *zeitgeist*, in quanto mostra l'esigenza di concretizzare il momento analitico attraverso la dissezione. Alle soglie del XIX secolo, questa pratica è stata spesso utilizzata anche in altri ambiti disciplinari, come dimostrano le ricerche di Georges Cuvier in anatomia comparata. Cuvier, attraverso l'analisi comparativa delle diverse strutture anatomiche, cerca di individuare l'origine delle forme animali. Il principio delle operazioni di Durand è lo stesso:

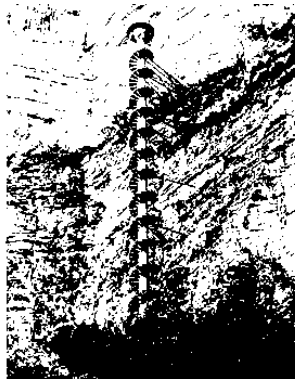
Nella parte grafica abbiamo scomposto l'idea generale di edificio in quelle delle sue parti, e quest'ultime in quelle dei loro primi elementi; rimontando insieme gli elementi fino all'insieme degli edifici, vale a dire analizzandoli, noi siamo giunti a farci delle idee esatte.<sup>46</sup>

Agli inizi del '900 anche in pittura nascono le prime ricerche per una costruzione formale dell'opera d'arte, in contrasto alle tradizionali regole imitative. Nel 1914, con il testo *La pittura e i suoi elementi*<sup>47</sup>, Alexander Bogomazov formula per la prima volta l'idea che l'elemento più semplice della pittura è il punto: la successione dei punti dà luogo alle linee e le relazioni di linee generano i piani; i sistemi di piani, infine, organizzano sequenze di spazi. *Punto, linea, superficie* di Vassily Kandinsky, esito dei corsi tenuti al Bauhaus, imposterà un discorso analogo. Come in pittura, anche in architettura la conoscenza approfondita delle singole parti è il presupposto imprescindibile per individuare un ordine nella realtà fisica. Tuttavia, ogni forma di conoscenza parziale è sempre sottoposta ad un giudizio dell'opera nel suo insieme, senza trascurare il rapporto fra l'architettura ed il suo *locus*. L'analisi formale delle opere non si congela in una lettura introversa, attenta esclusivamente al singolo organismo architettonico, ma indaga lo stretto legame tra l'architettura ed il suo contesto, sia questo un interno urbano o un paesaggio meno contaminato dall'uomo. Sarebbe impossibile comprendere la casa Farnsworth escludendo il carattere antiurbano dell'ambiente circostante. Ogni forma di giudizio presuppone, quindi, uno sguardo da lontano, una visione periferica, che ci restituisca l'esperienza spaziale completa, associata ad una visione particolare, ravvicinata. Rendere visivamente predominante il ruolo

dell'elemento/scala all'interno della sua architettura, è anche un utile stratagemma per chiarire i motivi della sistemazione di un'opera in una determinata categoria.



16. Piedra del Peñol, Guatapé, Colombia.



17. Scala a chiocciola, Taihang mountains, Cina.

Nonostante tutti questi accorgimenti, molti edifici hanno trovato solo in ultima fase la loro sistemazione all'interno di una categoria ma, come ricorda ancora una volta Pallasmaa, "è proprio delle architetture di qualità poter essere incluse all'interno di più categorie o persino di tutte"<sup>48</sup>. Le scale compaiono raramente in una condizione pura, perfettamente inscrivibile all'interno di una tipologia, mentre è molto più facile riscontrare forme composite. Ad esempio, definire Casa Malaparte una *scala soglia* non esclude la possibilità di considerare quest'opera, ovviamente, anche una *scala dimora*. Come in questo caso anche altre scelte potranno essere oggetto di motivate obiezioni, ma se progettare vuol dire portare alla luce le contraddizioni, anche la teoresi dell'architettura si traduce in un continuo gioco tra posizioni apparentemente inconciliabili, tra innovazione e tradizione, ordine e disordine, piccolo e colossale.

## Note

<sup>1</sup> Pietro Verri, *Discorso sulla felicità*, Milano, Muggiani editore, 1944, in Antonio Monestirol, *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Milano, Marinotti, 2010, p. 21.

<sup>2</sup> Christian Norberg-Schulz, *Significato nell'architettura Occidentale*, Milano, Electa, 1974, p.5.

<sup>3</sup> Questa distinzione deriva dai concetti di denotazione architettonica e connotazione architettonica espressi da Umberto Eco nel testo *La struttura assente, introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 2002.

<sup>4</sup> *Fundamentals* è appunto il titolo della 14ª Biennale di Architettura di Venezia, diretta da Rem Koolhaas. Gli intenti di Koolhaas sono chiari sin dalle sue prime dichiarazioni: "Vogliamo dare uno sguardo nuovo agli elementi fondamentali dell'architettura - utilizzati da qualsiasi architetto, ovunque e in qualsiasi momento - per vedere se siamo in grado di scoprire qualcosa di nuovo sull'architettura".

<sup>5</sup> A questo proposito è bene ricordare due elementi chiave di *Delirious New York* di Rem Koolhaas. Il primo è la vicenda che riguarda l'invenzione dell'ascensore, il secondo la teoria dello scisma verticale, che celebra lo "sfruttamento sistematico della connessione intenzionale tra i vari piani" nei grattacieli di New York.

<sup>6</sup> Robert Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Bari, Dedalo, 1980, p.12.

<sup>7</sup> Robert Venturi, *op.cit.* p.13.

<sup>8</sup> Eugenio Montale, *Ho sceso dandoti il braccio...*, in *Satura*, Milano, Mondadori, 1971.

<sup>9</sup> Il primo architetto che afferma con vigore la differenza tra scale esterne e scale interne è Viollet-le-Duc nel suo *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*. In particolare all'interno della voce *Escalier*, dice testualmente: "Nous distinguerons les escaliers extérieurs (qu'il ne faut pas confondre avec les perrons) des escaliers intérieurs, les escaliers à rampes droites des escaliers à girons et à vis, les escaliers de pierre des escaliers de bois."

<sup>10</sup> Vittorio Pizzigoni (a cura di), *Ludwig Mies van der Rohe - Gli scritti e le parole*, Milano, Einaudi, 2010, p.223.

<sup>11</sup> Valeria Farinati e Georges Teyssot (a cura di), *Quatremère de Quincy - Dizionario storico di architettura*, Venezia, Marsilio, 1992, p.222.

<sup>12</sup> Scritti del gruppo 7, 1926-27, in «Quadrante» n. 23, marzo 1935 e n.24, aprile 1935.

<sup>13</sup> Si vedano ad esempio le *Note e pensieri* di J.A.D. Ingres in Jean de la Bruyère, *Les Caractères*, I ed. 1688. In particolare le seguenti parole: "...tutto è già stato fatto, tutto è già stato trovato. Il nostro compito non è inventare, ma continuare, e noi abbiamo abbastanza da fare servendoci, seguendo l'esempio dei maestri, degli innumerevoli tipi che la natura ci offre costantemente, interpretandoli con tutta la sincerità... le

condizioni, i principi della bellezza non sono più da scoprire. Si tratta di applicarli senza che il desiderio d'inventare ce li faccia perdere di vista...".

<sup>14</sup> Bruno Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Torino, Einaudi, 2004, p.31.

<sup>15</sup> Jean Nicolas Luis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École Polytechnique*, Parigi, Chez l'Auteur, 1802, p.28.

<sup>16</sup> Jorn Utzon, *Idee di architettura*, Milano, Marinotti, 2011, p.5.

<sup>17</sup> È il passo dell'uomo che ci dà il dimensionamento di una scala. La famosa "regola di Blondel" parte dal presupposto secondo il quale il passo di un uomo ha un'ampiezza media di 63-65 cm. Al concetto dimensionale va affiancato quello di dispendio energetico. In questo caso lo sforzo di traslazione verticale (alzata) è mediamente doppio rispetto allo spostamento orizzontale (pedata). Da qui la regola secondo la quale  $2A+P= 63-65\text{cm}$ .

<sup>18</sup> Umberto Eco, *La struttura assente, introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968.

<sup>19</sup> Marco Vitruvio Pollione, *De architectura*, Roma, Kappa, 1998, p.106.

<sup>20</sup> Heinrich Wöflin, *Rinascimento e Barocco*, Milano, Abscondita, 2010, p. 52.

<sup>21</sup> Giorgio Vasari, *Le Opere di Giorgio Vasari, parte prima*, Firenze, David Passigli e soci, 1838, p.30.

<sup>22</sup> Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità*, Torino, Città studi, 1993, p.12.

<sup>23</sup> Cherubino Gambardella, *L'architettura delle scale*, Genova, Sagep, 1993, p.12.

<sup>24</sup> Baldine Saint Girons, *Il sublime*, Bologna, Il Mulino, 2006, p.29.

<sup>25</sup> A proposito del simbolismo della scala vedi René Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, Milano, Adelphi, 2013 (XII ed.).

<sup>26</sup> A tal proposito è interessante il testo di Joseph Rykwert, *La colonna danzante*, Milano, Libri Scheiwiller, 2010.

<sup>27</sup> Juhani Pallasmaa, *Gli occhi della pelle*, Milano, Jaca Book, 2007, p.64.

<sup>28</sup> Umberto Eco, *Sulla possibilità di generare messaggi estetici in una lingua edenica*. In: Ugo Volli (a cura di), *La scienza e l'arte. Nuove metodologie di ricerca scientifica sui fenomeni artistici*, Milano, Gabriele Mazzotta editore, 1972.

<sup>29</sup> Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, Milano, Hoepli, 1984 (II ed.), p.56.

<sup>30</sup> Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Bari, Laterza, 2000, pp. 39-41.

<sup>31</sup> Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2011, p.102.

<sup>32</sup> Rudolf Arnheim, *op. cit.*, p.105.

<sup>33</sup> Le ricerche sugli oggetti impossibili di Lionel Penrose e di suo figlio Roger furono pubblicate per la prima volta nel 1958 in *Impossible objects: a special type of visual illusion*, edito dal British Journal of Psychology.

<sup>34</sup> Umberto Eco, *La struttura assente, introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968.

<sup>35</sup> Juhani Pallasmaa, *op.cit.* p.23.

<sup>36</sup> Juhani Pallasmaa, *op.cit.* p.26.

<sup>37</sup> Gio Ponti, *Amate l'architettura*, Milano, Rizzoli, 2010 (II ed.), p 134.

<sup>38</sup> La croce, come la scala, rappresenta l'intersezione fra due direzioni opposte, su/giù, destra/sinistra, e più in generale l'unificazione fra sistemi dualistici.

<sup>39</sup> Juhani Pallasmaa, *Lampi di pensiero, fenomenologia della percezione in architettura*, Bologna, Pendragon, 2011, p.150.

<sup>40</sup> Aldo Rossi, *L'Entrée de l'exposition*, in, Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi. 1993-1996*, Milano: Electa, 1996, p.57.

<sup>41</sup> Sigmund Freud, cit. in John Templer, *The Staircase. History and Theories*, Cambridge – London, The MIT Press, 1994, p.10.

<sup>42</sup> Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli, 2008 (II ed.), p.137.

<sup>43</sup> Sergio Bettini, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, Bari, Edizioni dedalo, 1978, p.5.

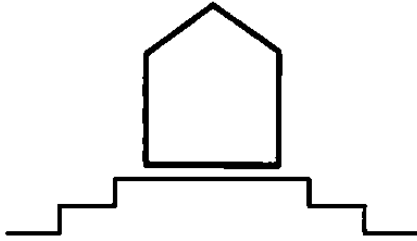
<sup>44</sup> Come *tradire* anche *tradizione* deriva dal latino TRADĒRE, che significa dare, consegnare. L'accezione prettamente negativa del verbo va fatta risalire al passo del Vangelo di Luca (22, 48) che parla della consegna di Gesù da parte di Giuda: *Jesus autem dixit ei: Juda, osculo Filium hominis tradis*, in it.: E Gesù gli disse: Giuda, tradisci il Figlio dell'uomo con un bacio?

<sup>45</sup> Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino, Giulio Einaudi editori, 1980, p.29.

<sup>46</sup> Jean Nicolas Luis Durand, *op. cit.*, p.92.

<sup>47</sup> Il testo *La pittura e i suoi elementi* non verrà mai pubblicato, nonostante la sua influenza sia stata studiata da A.B. Nakow nell'articolo *Painting colored space* in *Artforum*, gennaio 1979.

<sup>48</sup> Robert McCarter Juhani Pallasmaa, *Understanding architecture*, Londra, Phaidon, 2012, p.7.



*Capitolo Primo*

## **LA SCALA BASAMENTO**

Se abbattete i monumenti, risparmiate  
i piedistalli. Potranno sempre servire.

*Stanisław Jerzy Lec*

Il basamento nasce per colmare lo spazio tra l'architettura ed il suolo. Comunemente può essere considerato la più primitiva soluzione per risolvere l'attacco a terra, anche se in questo caso sarebbe più corretto parlare di distacco dal terreno. Pertanto, alla sottile provocazione di Franco Purini, che vede nella scala un "patetico ma essenziale sostituto delle ali"<sup>1</sup>, si potrebbe obiettare che in questo caso le ali non sono destinate all'uomo ma all'edificio stesso che, in quanto contenitore di ambienti vissuti dagli uomini, conduce verso l'alto persone e cose. Con il basamento l'uomo crea una distanza, una separazione, tra natura e architettura. Non a caso la sua materia è spesso diversa da quella del resto della costruzione. Il basamento, elevando l'architettura al di sopra del suolo, la isola dal contesto. Questa discontinuità si riflette nella forma architettonica, che è scarsamente legata alla topografia circostante.

Alla prima intenzione di conferire, attraverso il basamento, un carattere distintivo nei confronti del contesto, segue la volontà di definire un alto valore commemorativo. Il basamento concretizza i primi spazi rituali, i grandi edifici per il culto delle divinità. Il tempio, la dimora del dio, deve essere un luogo ultraterreno ed il basamento, frapponendosi tra l'edificio ed il terreno, materializza uno spazio

assoluto ed astratto, in cui l'architettura diviene per la prima volta monumento. Antichissimo motivo "nelle civiltà precedenti la greca, la scala rientra nel rigido programma compositivo con prevalente funzione celebrativa"<sup>2</sup>.

Non a caso crepidoma in greco significa base del tempio. Nel suo *Breviario di architettura*, Siegfried Giedion individua un nuovo uso del crepidoma nella Grecia classica. La scala basamentale, a partire dal V secolo a.C., non è più ad uso esclusivo delle grandi architetture religiose, anche gli edifici pubblici di maggior rilievo iniziano ad impiegarla.

La monumentalità, per il carattere che le è connaturato, può venir usata solo raramente e solo per i fini più elevati. In Grecia la monumentalità serviva per gli dei e, in certa misura, per la vita di comunità.<sup>3</sup>

Il basamento, elevando l'edificio, costringe ad osservarlo dal basso verso l'alto. Questa direzionalità ascendente, come giustamente osservato da Rudolf Arnheim, determina non solo una differente percezione dell'oggetto, ma impone anche alla forma una diversa distribuzione delle sue parti.

Visivamente un oggetto di dimensioni, forma e colore dati acquisterà peso se collocato in alto. In direzione verticale, perciò, l'equilibrio non si ottiene disponendo ad altezza diversa oggetti uguali: il più alto deve essere il più leggero.<sup>4</sup>

I greci enfatizzano questa tensione direzionale ricorrendo ad elaborati sistemi di correzioni ottiche, fra i quali l'entasi, il rigonfiamento della colonna, rappresenta soltanto uno degli stratagemmi più rilevanti. Come se non bastasse, le architetture basamentali venivano posizionate in cima alle colline. Questo espediente non solo determina un punto di osservazione marcatamente dal basso verso l'alto, ma anche una notevole distanza tra l'edificio rialzato e le architetture circostanti. Anche per Le Corbusier, per poter comprendere la disposizione dei volumi dell'Acropoli di Atene, è fondamentale osservare da lontano, partendo dal porto del Pireo. All'interno dell'Acropoli si perde il nesso logico tra le parti, ad uno sguardo distratto la distribuzione degli edifici sembra irregolare e casuale.



La pianta è concepita per una visione da lontano: gli assi seguono la vallata e i fuori asse sono abilità da grande regista. L'Acropoli sulla sua rupe con i suoi muri di sostegno è vista da lontano, in blocco.<sup>5</sup>

In questo spazio fra l'Acropoli ed il Pireo va in scena il rito dell'ascesa, che non è il preludio ad un atto conclusivo, ma è il momento culminante dell'intero rito. La processione trova nella scala l'architettura più rappresentativa.

Gli ateniesi non sono alla ricerca di un traguardo conclusivo, ma vogliono essere protagonisti all'interno del percorso dell'ascesa.

### **I templi solari e l'acropoli di Atene: antiche processioni**

Due importanti cerimonie dell'antichità possono chiarire l'alto valore iconografico e culturale della scala basamentale, stabilendo allo stesso tempo significative differenze. Nel primo rito viene esaltata la natura divina di un singolo individuo, la scala esprime la potenza e la solitudine del monarca, celebra il potere in mano ad una sola persona/divinità. Nel secondo caso, la scala esalta il potere di un'intera civiltà, è l'espressione di democrazia e di orgoglio civico.



1. Il tempio solare di Niuserra, disegno di Mark Lehner dall'originale di Borchardt, 1997.



2. Fidia(?), Fregio est del Partenone, le Ergastini, Parigi, Museo del Louvre, V sec. a.C.

Il primo esempio è riferito ai templi solari della V dinastia dei faraoni egiziani, strutture meno note delle piramidi ma in cui il programma rituale delle manifestazioni determina la forma del tempio. In questi templi veniva celebrata la natura divina del faraone. Dal punto di vista

formale, la struttura è caratterizzata dagli stessi elementi costitutivi delle piramidi: tempio alto, rampa e tempio a valle. Sebbene ci siano ancora numerosi dubbi sui rituali che avvenivano all'interno dei templi solari, il tempio a valle, come ricorda Massimiliano Nuzzolo, costituiva molto probabilmente il:

[...] luogo di culto per le statue del sovrano in cui veniva venerato il re come Horus, secondo le medesime modalità dei templi funerari delle piramidi, e secondo una simile impostazione architettonica [...] Il re-Horus, quindi, risaliva la rampa processionale per essere glorificato nella sua immedesimazione con Ra sulla cima del piedistallo dove sorgeva il nuovo simbolo del culto solare, l'obelisco.<sup>6</sup>

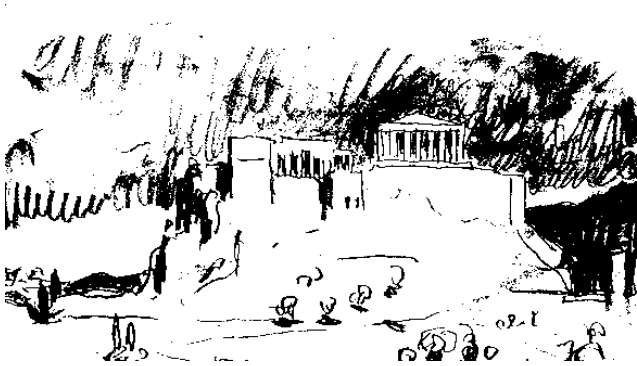
La scala basamentale in questo caso ha lo scopo di elevare verso una natura ultraterrena il faraone. Allo stesso tempo, le dimensioni ridotte della rampa fanno pensare ad un accesso riservato a pochissimi, probabilmente solo per il faraone. In questo caso, la scala basamentale non invita ad entrare, ma, al contrario, rende inaccessibile o accessibile a pochi il tempio alto, la dimora del Dio-Sole.

Nella cultura greca, l'accesso al tempio è meno esclusivo rispetto alla tradizione egiziana. La cerimonia religiosa, come evidenzia Jenifer Neils, "non è l'adorazione solitaria di un singolo individuo davanti alla sua divinità, ma coinvolge l'intera comunità"<sup>7</sup>. Allo stesso tempo, i gradini molto alti impongono uno sforzo fisico, allusione di una elevazione spirituale che comporta fatica. Il più importante momento di ascesa verso il Partenone avveniva durante le Panatenee, la maggiore festa religiosa e civile dell'antica Atene. A Pisistrato si deve la distinzione fra le piccole Panatenee, a cadenza annuale, e le grandi Panatenee, che si celebravano invece ogni quattro anni. Durante le grandi Panatenee, la processione dall'agorà verso l'Acropoli era il momento più solenne della festa. In questa occasione il peplo di Atena, preparato da donne di nobile origine o, almeno, di libera condizione, veniva portato nella dimora della divinità. Nel peplo erano intessute le raffigurazioni di Encelado e dei Giganti, vinti da Atena.

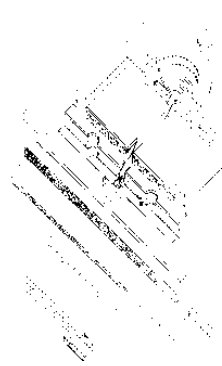
A questa processione sembra prendesse parte quasi tutta la popolazione dell'Attica, sia a piedi, che a cavallo o con i carri. Giunti a ridosso dell'Acropoli, gli schiavi e i cittadini non ateniesi dovevano allontanarsi, mentre la processione entrava all'interno del recinto sacro, fermandosi davanti all'Eretteo. La grande processione verso il

Partenone è un motivo ricorrente nell'arte greca, come possiamo osservare negli splendidi pannelli lignei di Pitsa o nelle decorazioni di numerosi vasi attici, ma l'esempio più famoso e ricco di questa scena è senz'altro il grande fregio del Partenone di Fidìa, in cui la processione è rappresentata come momento più importante delle Panatenee e vero e proprio rito per antonomasia.

Ancora oggi ad Atene è possibile assistere al drammatico *scontro-incontro* tra due grandi figure: l'Acropoli, simbolo dell'ordine istituito e situata in un luogo dominante, e la città di Atene, disordinata e labirintica.



3. Le Corbusier, Veduta dell'Acropoli di Atene, 1911.



4. Tempio della Fortuna Primigenia, Palestrina, II sec. a.C.

## Il basamento dall'ellenismo ad oggi

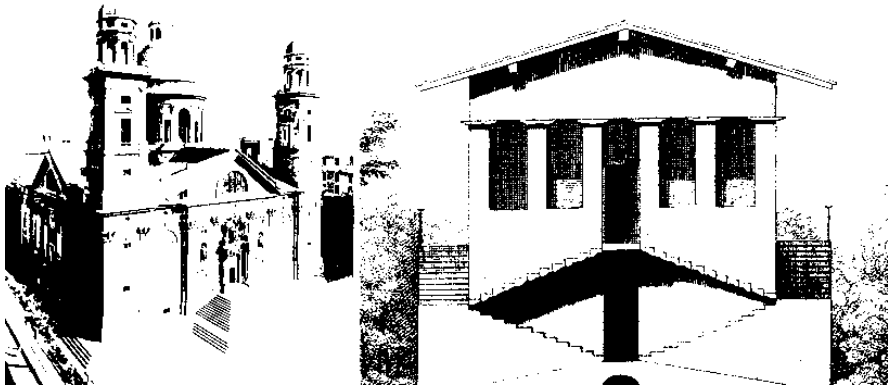
Nell'architettura ellenistica il basamento acquista nuovo vigore.

Con l'architettura ellenistica il rapporto fra scala e tempio, che nell'architettura greca è circoscritto e serve a isolare l'oggetto nella sacralità del luogo, muta decisamente fino a coinvolgere il paesaggio.<sup>8</sup>

Il Grande Altare di Pergamo è l'esempio più significativo di questo rinnovato uso della scala basamentale. Lo zoccolo, in origine l'elemento

sul quale appoggiava l'intero edificio, diviene talmente predominante da schiacciare il colonnato frontale, che sembra appartenere al sistema decorativo al pari del fregio. Ogni elemento costituente del tempio perde gran parte della propria funzionalità ontologica a vantaggio del basamento. In questo caso il senso dell'ascesa, l'allusione, sovrasta l'apice di questa ascesa. Le ali laterali del tempio cercano una loro evidenza formale, senza riuscirci. La scala diviene non solo il principale protagonista della scena, ma riduce tutto il resto a pura decorazione.

*Elevation*



5. Galeazzo Alessi, *Santa Maria Assunta in Carignano, Genova, dal 1548.* 6. Claude Nicolas Ledoux, *Casa per un commesso, 1793.*

In epoca cristiana cambia il sistema rituale, e la scala basamentale subisce un drastico ridimensionamento. Si passa da riti in cui tutto avviene all'esterno, a riti in cui prevale la dimensione intima e personale del culto. Nella quasi totalità delle chiese cristiane la scala viene ridotta e compressa nel prospetto principale. Non mancano alcune eccezioni, straordinari esempi di ritorno agli antichi motivi della cultura greca, come la chiesa di Santa Maria Assunta in Carignano a Genova di Galeazzo Alessi, o le scenografiche scalinate della Sicilia orientale.

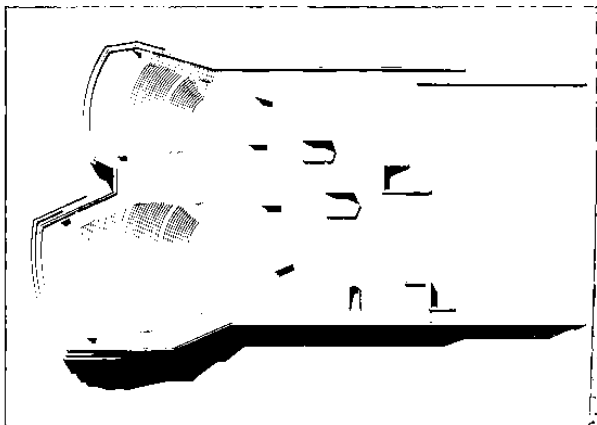
L'ascesa solitamente si configura come un processo continuo di risalita in cui la sommità del percorso è l'unico momento di sosta. Un caso a parte è la casa Farnsworth di Mies van der Rohe, in cui il basamento non enfatizza l'ascesa verso l'edificio ma è, al contrario, un elemento di mediazione tra la natura e l'architettura. Nella casa Farnsworth il basamento diviene anche una piattaforma a metà tra il giardino e la casa, un punto di osservazione privilegiato del contesto. In questa scala il tempo dell'ascesa o della discesa si dilata, perchè il percorso può anche concludersi *in medias res*, la piattaforma è una stanza della casa in cui l'uomo, secondo Mies: "riporta un'unità superiore"<sup>9</sup> con la natura. In altri casi, l'ascesa processionale può essere interrotta da alcune pause narrative che, nello spazio, divengono soste. La manifestazione più antica di un simile cerimoniale è senz'altro riconducibile alla Via Crucis pasquale. Isotta Cortesi osserva giustamente che questa differente modalità di risalita "condiziona il tempo del movimento, il tempo percettivo, che da continuo e fluido si fa frammentato e ciclico"<sup>10</sup>.

Nel palazzo Farnese di Caprarola il basamento gioca ambigamente con i temi dell'unità e della frammentazione. La scala costituisce, in primo luogo, un accesso scenografico, prospetticamente in asse con Roma, con cui cerca anche una continuità culturale. Allo stesso tempo, attraverso i ripetuti cambi di direzione e le deviazioni lungo l'asse centrale, il basamento cerca una discontinuità con la prospettiva centrale, cardine dell'architettura dell'umanesimo. Questa rottura nei confornti della prospettiva centrale è ancora troppo debole e poco consapevole. "È proprio la mancata coscienza del senso dell'operazione che si sta compiendo – scrive Manfredo Tafuri – che rende incompleta e spesso ambigua la rivoluzione dell'architettura manierista"<sup>11</sup>. Resta il fatto che a Caprarola il basamento è l'invenzione architettonica più importante. Questa opinione è rafforzata dalle parole di Odoardo Fantini Bonvicini, secondo cui:

La concezione delle scalee risponde alla nuova arte barocca dell'architettura, ossia a tutti gli effetti di una prospettiva che include la veduta di un palazzo, la sorpresa di una scala semicircolare come dinamismo, la meraviglia che si prova salendo da una scala inferiore che introduce alla visione di una nuova scala.<sup>12</sup>



7. Raffaello Sanzio, *Sposalizio della Vergine, Milano, Pinacoteca di Brera, 1504.*



8. Jørn Utzon, *Opera House, Sydney, Australia, 1957-65.*

Non siamo in presenza di un semplice sistema di accesso, ma di una articolata macchina scenografica in cui torna la concezione greca dell'interpretazione della realtà, arricchita dalle esperienze del medioevo e del rinascimento. Durante l'ascesa, il dualismo incerto tra unitarietà dell'opera e parziale frammentazione determina una:

[...] successione di spazi di carattere diverso, legati da rapporti significativi. La caratterizzazione differenziata si ottiene mediante l'articolazione e la variazione di forme e proporzioni spaziali.<sup>13</sup>

Il precedente di questa architettura è il tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina, in cui il sistema dei percorsi non è articolato per compiacere esigenze scenografiche, ma segue un preciso schema processuale perché, come ricorda Filippo Coarelli:

La presenza di due centri sacrali distinti, il tempio e l'oracolo, richiede la realizzazione di due accessi autonomi: mentre il percorso principale si dipana dall'alto verso il basso, tramite le due grandi rampe frontali e quella successiva, assiale, l'accesso all'oracolo è garantito da due altre rampe, esterne al corpo centrale dell'edificio, che convergono nella terrazza degli emicicli.<sup>14</sup>

Con il passare del tempo risulta sempre più difficile rintracciare esempi compiuti di scale basamentali, perché viene meno il carattere monumentale degli edifici. Il monumento è considerato un genere obsoleto, eppure, come suggerisce Siegfried Giedion, da sempre:

[...] il popolo esige degli edifici [...] che siano insomma qualcosa di più che una realizzazione funzionale. Vuole che in essi si tenga conto della loro aspirazione alla monumentalità, alla gioia e all'elevazione interiore.<sup>15</sup>

Anche John Ruskin, prima di Giedion, identifica la memoria come valore imprescindibile di ogni architettura. Per Ruskin:

Gli edifici pubblici e privati che noi costruiamo raggiungono la vera perfezione proprio quando diventano commemorativi o monumentali in senso etimologico.<sup>16</sup>

La scala contemporanea, ridotta a pura funzione, perde le sue potenzialità espressive. Una delle rare eccezioni in cui lo spirito monumentale cerca di incarnare antichi valori è la Grande Arche de La Defence di Parigi, rilettura in chiave moderna degli archi di trionfo della Roma Imperiale. Attraverso la semplice giustapposizione del basamento con l'arco di trionfo, si determina una variazione fondamentale. Il centro prospettico in cima al basamento è un vuoto. La conseguenza diretta è che l'ascesa non porta verso un edificio, il basamento allude ad una presenza che non c'è, è una citazione di architetture del passato priva dell'antico protagonista, l'edificio in cima al basamento. Lo spazio vuoto che si viene a determinare deve essere riempito dalla presenza dell'uomo. Al rito dell'ascesa subentra il rito della sosta per socializzare ed osservare la città. La scala porta alla piazza, la scala è la piazza, il luogo dei riti contemporanei.

- <sup>1</sup> Franco Purini, *L'architettura didattica*, Roma, Gangemi editore, 2002 (II ed.), p.15.
- <sup>2</sup> Claudio D'Amato (a cura di) *Voce Scala* in, Paolo Portoghesi (a cura di), *Dizionario enciclopedico di architettura e urbanistica - II edizione*, Roma, Gangemi, 2006.
- <sup>3</sup> Siegfried Giedion, *Breviario di architettura*, Milano, Bollati Bolinghieri, 2008, p.65.
- <sup>4</sup> Rudolf Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 2011, p.46.
- <sup>5</sup> Le Corbusier, *Verso una architettura*, Milano, Loganesi, 1984, p.39.
- <sup>6</sup> Massimiliano Nuzzolo, *I Templi Solari della V Dinastia: significato e pratiche culturali*, in: *Agyptus*, n. LXXXV Gennaio-Dicembre 2005, p. 75-101. Atti del X° Convegno Nazionale di Egittologia e Papirologia, Roma 1-2 Febbraio 2006, pp.5-6.
- <sup>7</sup> Jenifer Neils, *Worshipping Athena*, Madison, University of Wisconsin press, 1996, p.6.
- <sup>8</sup> Claudio D'Amato (a cura di) *Voce Scala* in, Paolo Portoghesi (a cura di), *Op.cit.*
- <sup>9</sup> Ludwig Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, Milano, Einaudi, 2010, p.171.
- <sup>10</sup> Isotta Cortesi, *Il progetto del vuoto - Public Space in Motion 2000-2004*, Firenze, Alinea, 2004, p. 47.
- <sup>11</sup> Manfredo Tafuri, *L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo*, Roma, Officina edizioni, 1966, p.101.
- <sup>12</sup> Odoardo Fantini Bonvicini, *Caprarola, il palazzo e la villa Farnese*, Roma, Arti grafiche Tris, 1973, p.27.
- <sup>13</sup> Christian Norberg-Schulz, *Significato nell'architettura Occidentale*, Milano, Electa, 1974, p.157.
- <sup>14</sup> Filippo Coarelli, *Palestrina e il Santuario della fortuna primigenia*, in, Henner von Hesberg e Paul Zanker (a cura di), *Storia dell'Architettura Italiana. Architettura Romana, le città in Italia*, Milano, Electa, 2012, p.228.
- <sup>15</sup> Siegfried Giedion, *Op. cit.*, p.84.
- <sup>16</sup> John Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano, Jaca Book, 2007, p.212.







## GRANDE ALTARE DI PERGAMO

197\_159 a.C.

Pergamo, Asia Minore

Certamente l'impianto del Grande Altare di Pergamo, consacrato a Zeus, ad Atena e forse a tutti gli dei della città<sup>1</sup>, non rappresenta di per sé una novità. La tipologia ad altare era diffusa nella Ionia sin dall'età arcaica.

Tuttavia, l'altare voluto da Eumene II, situato secondo la tradizione ionica su un vasto basamento gradonato, introduce nuovi temi all'interno di questa tipologia, a partire dalle dimensioni monumentali e dal repertorio decorativo straordinario.

Ogni elemento di cui si compone l'edificio ha un carattere principalmente rappresentativo, pertanto le funzioni primarie dei vari elementi debbono lasciare il posto al valore simbolico prefigurato. Hans Lauter è perfettamente consapevole di questo fatto quando dice che:

[...] la recinzione del temenos è arricchita sul lato esterno da un colonnato continuo, così vicino a un banco accostato al muro da non permettere alcun passaggio praticabile; di conseguenza il motivo della stoà qui è pura decorazione.<sup>2</sup>

Il peristilio, quindi, è utilizzato come una quinta per valorizzare le sculture tra una colonna e l'altra.

Anche il fregio non sfugge a questa regola e diviene il vero e proprio *medium* espressivo dell'intera architettura. Per ottenere questo risultato assistiamo per la prima volta ad un ribaltamento delle parti. Il fregio, infatti, collocato tradizionalmente lungo l'architrave, viene posizionato al di sotto delle colonne, lungo il basamento.

---

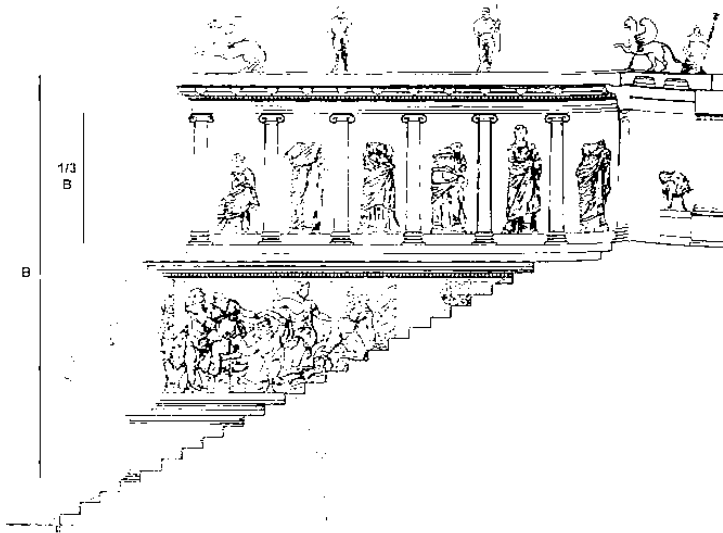
<sup>1</sup> Vedi Charbonneau, Martin, Villard, *La Grecia Ellenistica*, Milano, Bur, 2005 (III ed.).

<sup>2</sup> Hans Lauter, *L'architettura dell'ellenismo*, Milano, Loganesi, 1986, p.134.

Questa inversione delle parti consente due diverse azioni: in primo luogo il fregio, non gravando più sopra le colonne, può essere ingrandito nel senso verticale.

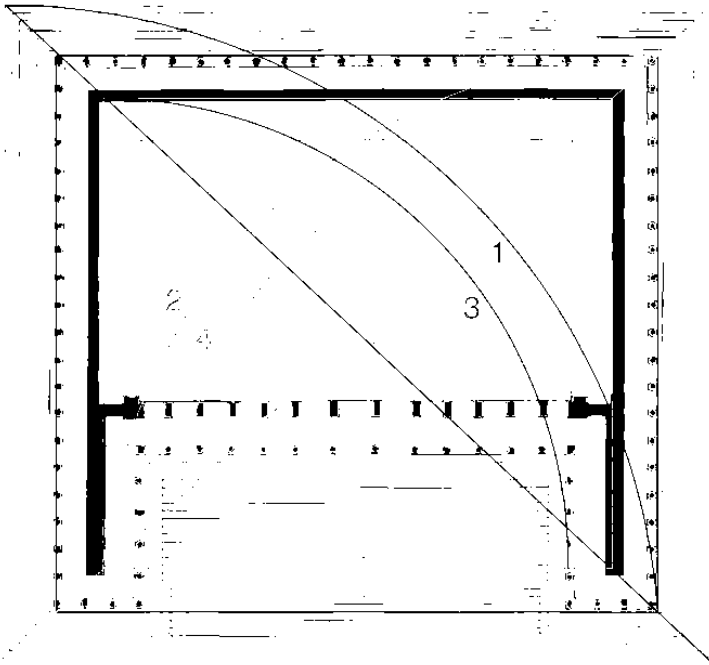
Inoltre, la posizione delle sculture a ridosso del perimetro, permette un rapporto molto più empatico con la gigantomachia raffigurata.

In questo modo il repertorio iconografico diviene talmente leggibile e così palesemente preponderante, da trovare un solo altro termine di paragone in tutta l'architettura classica dell'occidente, la grande Colonna Traiana.



1. In sezione è possibile riscontrare numerosi rapporti proporzionali: l'altezza del fregio è  $1/4$  rispetto all'altezza totale, tutto il basamento al di sopra del podio è la metà dell'altezza totale, il colonnato è circa  $1/3$  dell'altezza dell'altare se si esclude il podio (elaborazione P.M.).

Il crepidoma perimetrale, dopo 4 gradoni incontra il vero e proprio basamento dell'edificio. Con lo stesso ritmo serrato, la scala prosegue per altri 19 gradoni tra le due ali dell'edificio (fig.1).

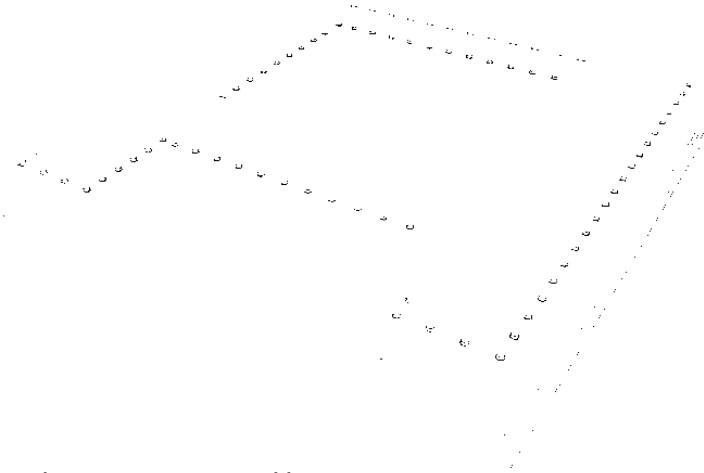


2. A partire dal perimetro del podio dell'altare ho tracciato un arco di circonferenza 1 avente come centro e raggio gli estremi del lato più corto del perimetro. Il punto di intersezione tra l'arco e la diagonale del rettangolo coincide con il vertice di un secondo rettangolo formato dal colonnato. I quattro vertici di questo rettangolo si ottengono ripetendo questa operazione sull'altro lato corto. All'interno di questo rettangolo ho tracciato un secondo arco di circonferenza 2. Ripetendo i principi della precedente operazione ho individuato un terzo rettangolo che determina gli estremi del muro di recinzione. Infine gli archi 3 e 4, ricavati mediante le medesime procedure, determinano rispettivamente la larghezza delle ali del colonnato e le dimensioni della tavola dell'altare (elaborazione P.M.).

Grandi scalinate non sono nuove in questo genere di architetture, tuttavia le proporzioni di circa 1 a 3 tra l'altezza del colonnato e l'intero edificio, confrontate con il rapporto di 1 a 2 fra il basamento e l'altare (fig. 1), sono del tutto eccezionali. All'origine di una simile soluzione ci sarebbero delle esigenze di ordine pratico. La tesi proposta da Kaehler, avallata anche da Bianca Maria Filletti Maj, è la probabile esistenza di un primigenio altare di cenere:

L'altare vero e proprio sarebbe stato collocato a grande altezza, cercando di conservare in una grandiosa forma architettonica il ricordo tradizionale del grande cumulo dei detriti e delle ceneri.<sup>3</sup>

Nella ricostruzione tridimensionale in figura 3 si può vedere come il basamento non sia un semplice crepidoma gigante, ma la vera e propria cerniera compositiva dell'intero progetto.

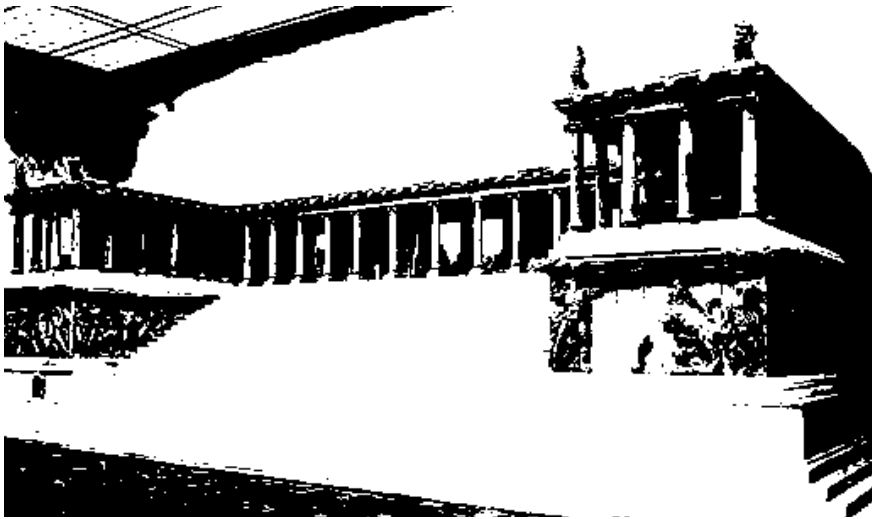


3. *La scala come cerniera compositiva del progetto*  
(elaborazione P.M.).

---

<sup>3</sup> Bianca Maria Filletti Maj, *La scultura di Pergamo in età ellenistica*, Roma, La Goliardica, 1968, p.48.

Le analisi formali sulla pianta mi hanno consentito di individuare una matrice planimetrica generativa (regola aurea), in cui la pianta, a differenza delle interpretazioni di molti storici<sup>4</sup>, non è semplicemente compresa in un perimetro *quasi quadrato*. La leggera variazione dimensionale tra i lati (36,44 x 34,20m) è troppo pronunciata per presupporre un banale errore in fase di realizzazione. Inoltre, se prefiguro una volontà da parte del progettista nel determinare questa differenza fra i lati, sono in grado di collocare progressivamente tutte le parti di cui si compone l'altare, come illustrato nella figura 2.



4. I resti del Grande altare di Pergamo sono stati ricostruiti alla fine dell'800 e attualmente allestiti all'interno del Pergamon Museum di Berlino.

---

<sup>4</sup> A tal riguardo è sufficiente leggere la descrizione dell'altare da parte di Roland Martin in, Charbonneaux, Martin, Villard, *Op. cit.*, p.50.





**PALAZZO FARNESE**  
**BALDASSARRE PERUZZI**  
**ANTONIO DA SANGALLO ILGIOVANE**  
**JACOPO BAROZZI DA VIGNOLA**  
**1521\_1583**  
Caprarola, Italia

Come alcuni storici, come ad esempio Ferdinando Bilancia, hanno giustamente osservato: “Il palazzo Farnese di Caprarola [...] è una riuscita fusione tra un'imponente struttura difensiva ed un'elegante dimora residenziale”<sup>1</sup>, frutto dell'integrazione fra il basamento di Antonio da Sangallo il giovane e Baldassarre Peruzzi, con la residenza farnesiana progettata da Jacopo Barozzi da Vignola. Di grande interesse è la scala elicoidale interna, insolitamente utilizzata come scala distributiva principale, chiaramente ripresa da quella del Belvedere di Bramante a Roma. Tuttavia, ai fini della presente ricerca, l'attenzione sarà rivolta all'articolato sistema di accesso al palazzo.

Per raggiungere il palazzo, voluto fortemente dal papa Paolo III Farnese ma portato realmente a compimento dal nipote Alessandro, si percorre una lunga strada rettilinea che divide letteralmente in due parti l'edificato medievale di Caprarola. Per ottenere un simile risultato furono necessarie numerose demolizioni, come testimoniano gli atti del periodo<sup>2</sup>. Questi sventramenti non solo confermano la potenza raggiunta dalla famiglia Farnese nel XVI secolo, ma possono essere considerate operazioni urbanistiche analoghe ai lavori romani dei papi nel corso del cinquecento, da Giulio II fino a Sisto V. Infatti, la nuova via

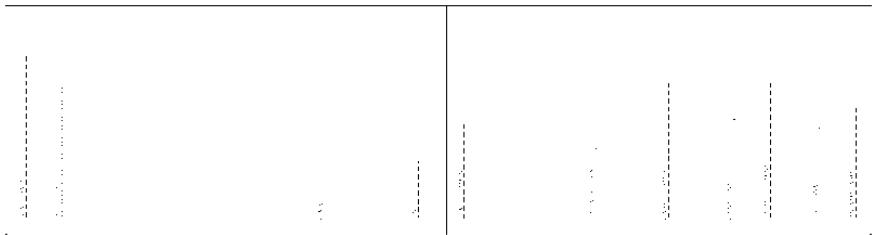
---

<sup>1</sup> Ferdinando Bilancia, *Palazzo Farnese e l'architettura del cinquecento a Caprarola*, in Paolo Portoghesi (a cura di), *Caprarola*, Roma, Edizioni grafiche Manfredi, 1996, p.85.

<sup>2</sup> vedi Paolo Portoghesi (a cura di), *Caprarola*, Roma, Edizioni grafiche Manfredi, 1996.

diritta è in asse con Roma, creando un andamento altimetrico comparabile alla futura via Sistina (fig.1), con l'unica differenza che il fuoco prospettico non viene enfatizzato da un obelisco ma dal palazzo nobiliare.

Vignola organizza attorno al monumento principale uno scenario che ne esalti l'importanza senza lasciarlo isolato. A seguito dell'esperienza di Pienza è ormai chiaro che il prestigio delle famiglie non dipende esclusivamente dalla magnificenza del loro palazzo, ma anche da un sapiente inserimento urbanistico, in cui il borgo diviene un preludio scenografico alla grande architettura.



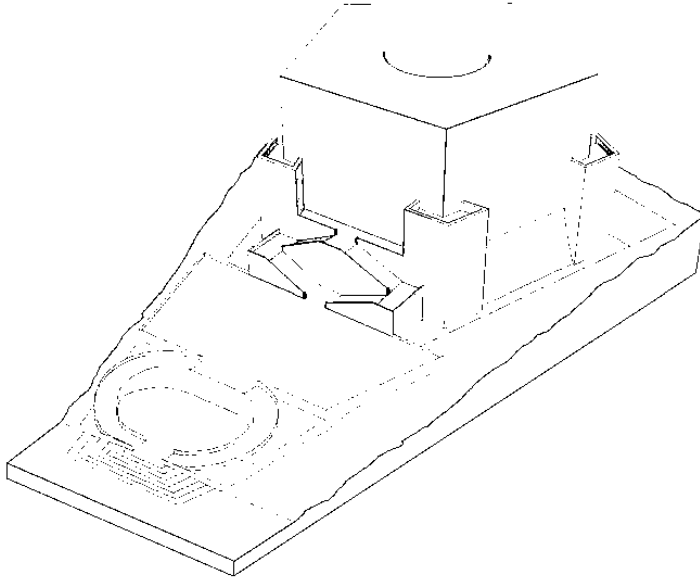
1. Vignola ridisegna la via diritta di Caprarola in asse con Roma, anticipando alcune operazioni urbanistiche papali (elaborazione P.M.).

2. Nella via Sistina, ad esempio, sono allineate tre importanti chiese: Santa Croce in Gerusalemme, Santa Maria Maggiore e Trinità dei Monti (elaborazione P.M.).

Il basamento pone l'edificio all'interno di un paesaggio altamente simbolico, in cui la natura viene fortemente idealizzata nei giardini tematici alle spalle del palazzo. Il tempio, in questo caso il palazzo ed i giardini, sono un'anticipazione del Paradiso in terra. Marcello Fagiolo parla di una analogia fra il mito di Ercole e i Farnese. L'invenzione manierista risiede nell'articolato sistema di ascesa in cui Vignola mette letteralmente in scena il potere neofeudale della famiglia Farnese<sup>3</sup>. Il volume pentagonale è inquadrato in un sistema trapezoidale che, prospetticamente, trasforma: "la forma cincagnola, ma la quale pare

<sup>3</sup> A proposito del neofeudalesimo si veda Federico Zeri, *Pittura e controriforma*, Milano, Neri Pozza, 1997.

quadratissima gli occhi"<sup>4</sup>. È evidente l'analogia con la piazza trapezoidale del Campidoglio di Michelangelo, con la quale numerose sono le affinità.



3. *L'articolato sistema basamentale che introduce al palazzo descrive una figura vagamente antropomorfa (elaborazione P.M.).*

La nuova strada di accesso al palazzo si conclude in una prima piazzetta rettangolare fiancheggiata a sinistra dalla vecchia stalla dei mulini e a destra da alcune case. Da questa prima piazza prende inizio l'articolato sistema di accesso al palazzo illustrato nella figura 3. Una morbida cordonata precede due rampe semicircolari, percorribili anche dalle carrozze, che conducono alla piazza principale, il tutto

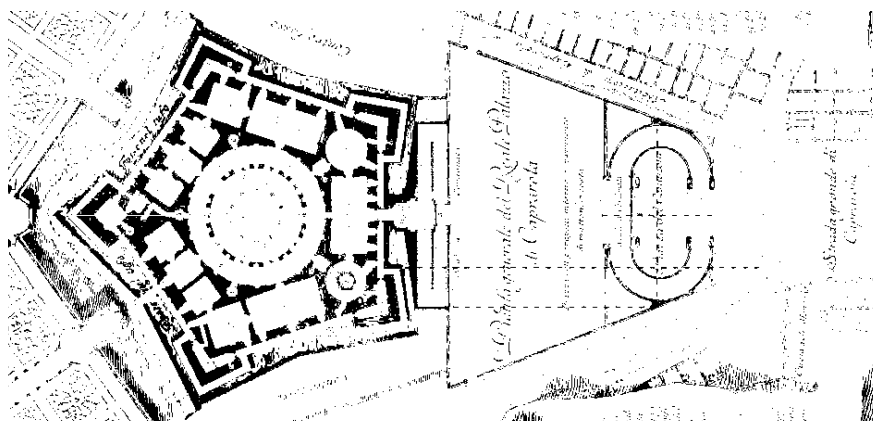
---

<sup>4</sup> Michel de Montaigne, *Viaggio in Italia*, Bari, Laterza, 1972, p.117.

inscritto in una figura a trapezio. Dalla grande piazza partono delle scale oblique, ormai riservate soltanto ai pedoni, che conducono ad un ponte levatoio, e, finalmente, all'ingresso vero e proprio del palazzo. Come ricorda Christoph Frommel:

Già a prima vista questo ingresso rende consapevole l'osservatore dell'ambizione del cardinale e della sua dinastia, della distanza in profondità e in altezza che lo separa da loro.<sup>5</sup>

In questo caso il basamento gradonato non solo costituisce una sopraelevazione simbolica del palazzo nobiliare, ma determina una *direzionalità processionale* verso la dimora, chiaramente ispirata ai grandi templi classici della Grecia e della Roma Repubblicana, su tutti il tempio della Fortuna Primigenia di Palestrina.



4. La forma pentagonale che prelude l'ingresso racchiude due sistemi della medesima lunghezza: le prime due cordone per le carrozze e la grande piazza per le cerimonie militari. Le direttrici tratteggiate in blu rimandano ad alcune analogie tra la piazza e la facciata del palazzo (elaborazione P.M.).

<sup>5</sup> Christoph Luitpold Frommel, *Vignola architetto del potere*, in AA.VV., *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano, Electa, 2002, p.55.

La descrizione del palazzo di Adolfo Venturi coglie in pieno e, se possibile, amplifica la complessità della scenografica ascesa.

La posizione del palazzo al sommo del paese, sopra un pendio scosceso, ha suggerito al Vignola uno dei più liberi e superbi complessi scenografici che l'architettura del cinquecento abbia attuati. Una rampa, a disegno poligonale, con gradi appena accennati da cordoni, si apre a conchiglia fuor dal muro di cinta, conducendo alla prima terrazza, circondata dalle veloci curve di due rampe di scala a semicerchio. Un muro di cinta rivestito di rustico e aperto da tre archi raggiunge la balaustrata della seconda terrazza, condotta per linee spezzate, a disegno romboidale, chiusa nel fondo dal robusto arcone ferrato di bugne che apriva la via dei sotterranei a carrozze e portantine. Ed ecco dietro sorgere, serrati agli angoli fra i tronchi bastioni, il grande palazzo, la campestre reggia tutta aperta al sole. Terrazze sopra terrazze, scalinate su scalinate, articolati sviluppi di rette e di curve, sembrano trasportare in alto, su braccia trionfali, la principesca dimora di Alessandro Farnese.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana, l'architettura del 500*, in Paolo Portoghesi (a cura di), *Caprarola*, Roma, Edizioni grafiche Manfredi, 1996, pp.182-183.



# CASA FARNSWORTH

## LUDWIG MIES VAN DER ROHE

### 1946\_1950

Plano, Illinois, USA

In un edificio in cui i disegni sembrano avere origine dalla mente di un matematico più che di un architetto, non è certamente difficile rintracciare rapporti proporzionali e ritmi ricorrenti. Questa operazione è ulteriormente semplificata dalla moltitudine di analisi che sono scaturite da una delle residenze più controverse e famose del XX secolo<sup>1</sup>.

Nella casa Farnsworth il basamento, pur sopraelevando la casa di circa 1,5 metri da terra, non enfatizza l'ascesa, ma è un elemento di mediazione tra la natura e l'architettura. La scala, infatti, esattamente a metà del suo percorso, si dilata in un piano che, come evidenziato dall'analisi proporzionale della fig.1, ha la stessa lunghezza degli ambienti racchiusi dalle pareti trasparenti. La piattaforma diventa l'altra stanza della casa, in cui l'architetto, come ripete più volte Mies van der Rohe: "riporta a un'unità superiore la natura, le case e gli uomini."<sup>2</sup>.

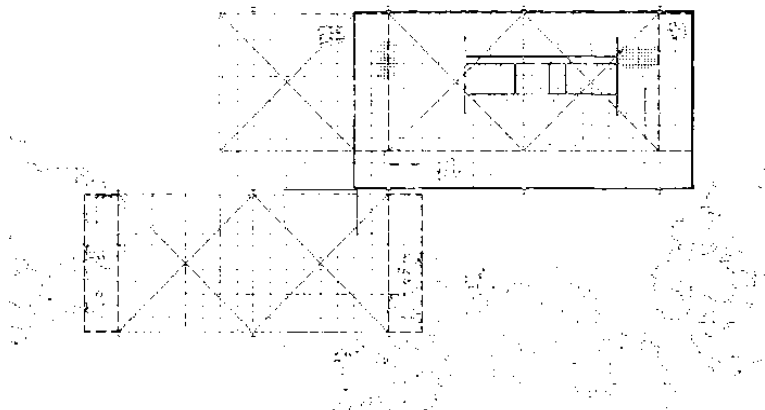
Il crepidoma, evidenziato in rosso all'interno della fig.1, è totalmente indipendente dalla casa, in virtù di una propria autonomia formale. La pedata di arrivo della seconda sequenza di gradini è, infatti, esterna alla copertura della casa. La fig.2 mette in risalto la contrapposizione tra la scansione orizzontale e gli esili elementi verticali. Ogni elemento

---

<sup>1</sup> Di questa estesa documentazione bibliografica vanno ricordati: AA.VV., *Mies van der Rohe, Casa Farnsworth* in «Casabella» n.767 giugno 2008, Claire Zimmerman, *Mies van der Rohe*, Colonia, Taschen, 2007, Cherubino Gambardella, *L'architettura delle scale*, Genova, Sagep, 1993.

<sup>2</sup> Ludwig Mies van der Rohe, *Gli scritti e le parole*, Milano, Einaudi, 2010, p.171.

architettonico viene plasmato per conservare la sequenza di piani orizzontali, e anche la scala non sfugge a questa regola.



1. Gli studi proporzionali della pianta evidenziano geometrie ricorrenti. In particolare il quadrato di 6,7 metri, l'elemento base della composizione planimetrica, è ripetuto per tre volte nella casa e due nel piano intermedio. Le estremità della casa e del pianerottolo hanno uno spessore (rettangolo blu) che è esattamente  $1/4$  del quadrato. In rosso viene messa in evidenza l'autonomia formale della scala rispetto alla casa (elaborazione P.M.).

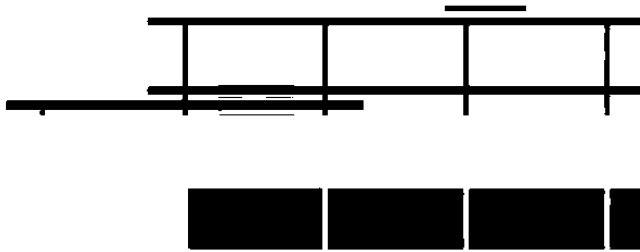


2. Alternanza fra piani orizzontali e verticali, (elaborazione P.M.).

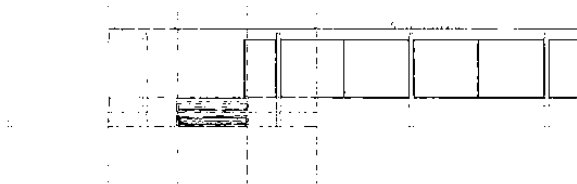


L'alzata si annulla a vantaggio di un ispessimento della pedata. Casa Farnsworth è lontanissima dalle ricerche d'influenza neoplasticista del padiglione di Barcellona.

La consistenza massiva è affidata soltanto agli elementi orizzontali, la copertura ed i piani di calpestio, mentre le strutture verticali cercano una impossibile evanescenza (fig.3). Le strutture di sostegno, esterne rispetto ai solai, sembrano quasi essere respinte dalla casa.



3. Il rapporto tra pieni e vuoti evidenzia una sproporzione a vantaggio degli spazi aerei sugli elementi massivi (elaborazione P.M.).



4. La zona di intersezione fra la piattaforma intermedia ed il piano della casa, una volta tripartita, mostra la scala esattamente al centro di questa figura. La piattaforma risulta inoltre ad una quota intermedia tra la casa ed la linea di terra (elaborazione P.M.).

La casa è. Per Bruno Zevi, un: “Inno alla spersonalizzazione, al *quasi-nulla* (beinache nichts) architettonico, all’astrattezza universale, ideale classico agli antipodi dell’individualismo americano”<sup>3</sup>.

La rampa di accesso, come nella migliore tradizione templare greca, è al centro, non più rispetto all’intera composizione, evidentemente asimmetrica, ma rispetto allo spazio di intersezione fra la piattaforma intermedia ed il piano della casa (fig.4).

Nella casa Farnsworth il principio miesiano del *less is more* è superato o, per meglio dire, viene sublimato, in quanto la casa ha raggiunto una condizione essenziale, tale che l’aggiunta o la sottrazione di un solo elemento andrebbe ad inficiare il sottile equilibrio instaurato tra le parti ed il tutto.



4. Casa Farnsworth.

---

<sup>3</sup> Bruno Zevi, *Storia dell’architettura moderna*, Torino, Einaudi, 1996, p.120.

Ciò che è superfluo e non necessario viene eliminato, attraverso un procedimento che potrebbe essere definito di *naturale decantazione* degli elementi. A loro volta, i singoli elementi raggiungono un grado di assoluta perfezione. Il basamento, i gradini, la terrazza e il pavimento stesso sono rivestiti in travertino. Tutti gli elementi di acciaio, prima di essere verniciati di bianco, sono stati molati per eliminare ogni linea di saldatura.

All'interno di questo organismo perfetto, l'architettura sembra sempre più simile ad un ingranaggio ad orologeria, nel quale chi risiede al suo interno può solamente adeguarsi e divenire una parte di questo ingranaggio. Casa Farnsworth non prevede l'errore o il cambiamento, e anche il semplice spostamento di una sedia può alterare questo sottile equilibrio tra le parti.



# LA GRANDE ARCHE DE LA DÉFENSE

## JOHANN OTTO VON SPRECKELSEN

### PAUL ANDREU

#### 1984\_1989

La Défense, Parigi, Francia

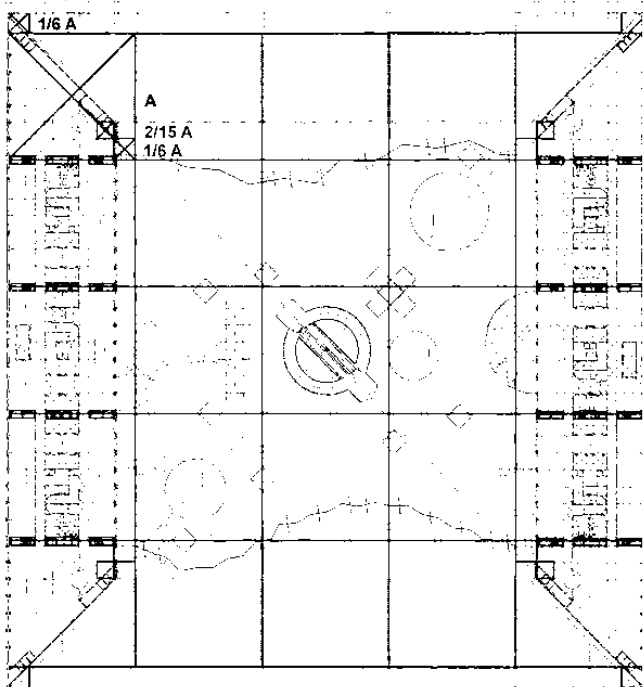
L'interpretazione formale della Grande Arche de La Défense può avere due diverse origini. La più palese è che la Défense sia il risultato di un cubo scavato al suo interno. Tuttavia, una seconda lettura, più interessante, è che quest'opera abbia origine dalla somma di oggetti architettonici: un moderno arco di trionfo, sollevato dal terreno da un basamento gradonato, il tutto riunito all'interno di una figura elementare, il cubo.

A differenza degli altri esempi, gli studi formali relativi a quest'opera non sono incentrati sulla scala, perché le singole parti, seppur chiaramente distinguibili, perdono ogni significato se analizzate separatamente.

La Grande Arche va inquadrata a livello urbano, in quanto è l'ultima propaggine dell'*Axe Historique* parigino, che coglie lungo il suo sviluppo alcuni degli episodi architettonici più importanti della città: l'Arc de Triomphe, il Louvre e i giardini della Tuileries.

L'edificio di Spreckelsen fa della problematica chiusura prospettica di questo lunghissimo asse, il grande valore aggiunto del progetto. La rotazione rispetto all'asse stradale rimanda inevitabilmente alla Cour Carrée del Louvre. Inoltre, questo leggero disassamento si contrappone alla statica monumentalità del cubo, come se La Défense fosse costantemente alla ricerca della sua posizione definitiva. Il grande vuoto centrale dà una risposta contemporanea all'idea di monumentalità. Nella relazione di concorso, Spreckelsen definisce poeticamente la sua opera "*Un cube ouvert/ Une fenêtre sur le monde/*

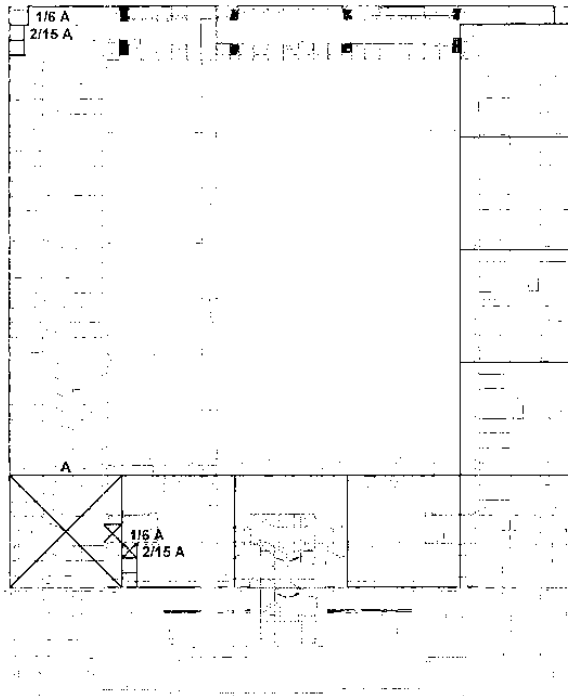
*Comme un point d'orgue provisoire sur l'avenue/ Avec un regard sur l'avenir*<sup>1</sup>.



1. Il modulo base della composizione è un quadrato A di 21m di lato. Un lato del perimetro è lungo esattamente 5 moduli A, l'altro lato è più lungo di due sottomoduli che sono  $1/6$  di A. La profondità delle ali laterali equivale alla differenza fra A ed  $1/6$  di A (elaborazione P.M.).

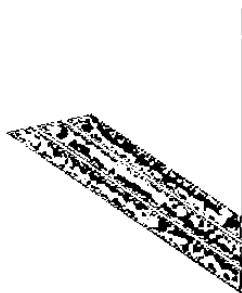
---

<sup>1</sup> "Un cubo aperto/una finestra sul mondo/come una sosta provvisoria lungo la strada/che si affaccia sul futuro".



2. In questa sezione si legge, tratteggiata, la posizione asimmetrica dell'ascensore che porta dalla piazza coperta al tetto. L'interasse fra i vari piani è  $2/15$  di  $A$ . L'altezza della Grande Arche è  $108,5$  m, ovvero  $5$  volte  $A + 1/6$  di  $A$  (elaborazione P.M.).

La tensostruttura che copre la piazza sopraelevata, interamente concepita da Paul Andreu<sup>2</sup>, è interessante non tanto per il contrasto tra un volume effimero ed uno più pesante, ma perché è l'unico elemento di rottura della doppia simmetria dell'impianto, come si può notare nella figura 2.



3. La vista assonometrica esaspera il purismo del cubo. Così inquadrata la materia comprime il vuoto centrale fino a farlo scomparire (elaborazione P.M.).

---

<sup>2</sup> Alla fine del 1986, poco prima di morire, Spreckelsen affida la direzione del cantiere a Paul Andreu, che già dal 1984, assieme all'inglese Peter Rice, era parte integrante del gruppo di progettazione.



Il grande precedente storico di questa architettura va ricercato non nei celebri archi di trionfo romani, ma nella piccola basilica dello spozalizio della Vergine di Raffaello (pag.46), che chiude prospetticamente la composizione con un vuoto, dilatando enormemente la profondità del quadro.

Anche se Bernardo Secchi ha parlato in termini non positivi di una “cura barocca per i rapporti prospettici”<sup>3</sup>, queste *tecniche compositive* fanno della Grande Arche una scenografia neomanierista.

La Grande Arche di Spreckelsen è un tentativo, riuscito solo in parte, di dare una forma al vuoto, non al costruito. Il ricorso al monumento è, in questo caso, uno strumento per riportare i valori del rito nella spazialità contemporanea, caratterizzata, al contrario, da una moltitudine di *non-luoghi* pubblici, “neutrali dal punto di vista simbolico”<sup>4</sup>, ma caricati di intenti iconici spesso discutibili.



4. Dall’Axe Historique è possibile cogliere pienamente il fuori asse della Grande Arche.

<sup>3</sup> Bernardo Secchi, *Paris-La Défense*, in *Casabella*, n. 546, maggio 1988, p.16.

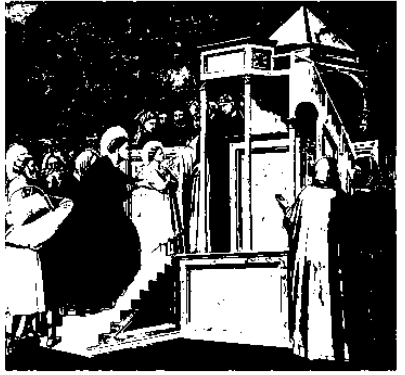
<sup>4</sup> Colin Rowe, *L’architettura delle buone intenzioni*, Bologna, Pendragon, 2005, p.89.

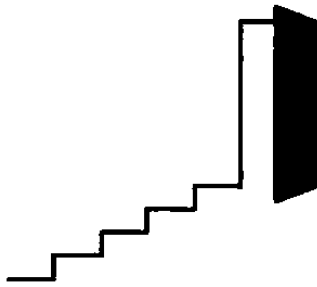
# ICONOGRAFIA

## pittura

1      2      3  
4      5  
6      7

1. Marcel Duchamp, *Nu descendant un escalier*, Philadelphia, Museum of Art, 1912. 2. Edward Burne Jones, *The Golden Stairs*, Londra, Tate Britain, 1880. 3. Marc Chagall, *Jacob's Ladder*, coll. privata, 1973. 4. Pinturicchio, *Enea Silvio incoronato poeta da Federico III*, Siena, Libreria Piccolomini, 1502-07. 5. Giotto, *Presentazione di Maria al Tempio*, Padova, Cappella degli Scrovegni, 1303-05. 6. Pieter Bruegel il vecchio, *La Torre di Babele*, Vienna, Kunsthistorisches Museum, 1563. 7. Rembrandt van Rijn, *Filosofo in meditazione*, Parigi, Louvre, 1632.





*Capitolo Secondo***LA SCALA SOGLIA**

Cerco di aprirti la mente, Neo, ma posso solo indicarti la soglia. Sei tu quello che la deve attraversare.

Matrix

La scala soglia è un paradosso. Come detto, la scala, nella sua funzione ontologica, unisce due spazi, la soglia, invece, ne definisce i limiti. “Bisogna distinguere nel modo più netto soglia e confine. La soglia è una zona. E precisamente una zona di passaggio”<sup>1</sup>. Queste parole di Walter Benjamin non esauriscono del tutto i possibili significati della soglia, perché la scala soglia, ad esempio, è allo stesso tempo *confine* e *passaggio*. È l’opposto, semanticamente, della scala ponte che, collegando due luoghi distinti, cerca di sfocare i margini. L’essere-fra, proprio di questo spazio marginale, indica uno stare in mezzo che può essere tale solo a partire dagli estremi che definiscono il suo spazio. La soglia può significare, contraddittoriamente, parte finale di un estremo A e parte iniziale del suo opposto B. Anche Martin Heidegger nel celebre saggio *Costruire, abitare, pensare*, denuncia questa ambiguità semantica della soglia: “Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza*”<sup>2</sup>. Soglia deriva dal latino *solea*, suola, pianta del piede, è la parte terminale del nostro corpo, il primo elemento che stabilisce un contatto diretto tra noi e la terra. Anche la linea dell’orizzonte che separa il cielo dalla terra è una soglia, ben visibile se raffigurata in un

quadro, inafferrabile nella realtà, proprio come è intangibile il limite che separa la terra dal mare. La soglia può separare non solo due entità corporee, la casa dalla strada, l'interno dall'esterno, ma può connotare il varco simbolico tra uno spazio fisico ed uno immateriale. Nella casa Malaparte il confine è tra la natura selvaggia e incombente dei Faraglioni di Capri, e l'orizzonte infinito del mare. Nella scala soglia, la dimensione simbolica prevale sulla funzione ontologica. Il limite, quindi, non circoscrive un'esperienza esclusivamente fisica, ma è la rappresentazione simbolica di uno spazio in cui, come dice Heidegger, *una cosa inizia la sua essenza*.

### **Tra scienza e architettura**

Per sua stessa natura, il limite rappresenta una interruzione tra due elementi contigui. In musica, ad esempio, il limite è la pausa che prelude ad una significativa variazione sonora, un silenzio *assordante* nella sua pregnanza musicale; nella scrittura, invece, la pausa è determinata dalla punteggiatura che, interrompendo la sintassi, scandisce ritmicamente un testo, favorendone la comprensione.

Nelle discipline scientifiche, per soglia si intende il valore che una determinata grandezza deve raggiungere affinché si produca un certo effetto. In psicofisica, ad esempio, la soglia percettiva corrisponde all'intensità che uno stimolo deve avere per essere percepito. Le soglie percettive fondamentali sono tre: la *soglia assoluta*, che è il valore minimo al di sotto del quale uno stimolo non viene percepito. La *soglia terminale*: il valore massimo per cui, modificando l'intensità di uno stesso stimolo, si ottiene una differenza nella reazione. Infine la *soglia differenziale*, che è la minima differenza di intensità tra due stimoli, e che consente di percepirli come distinti.

Ad ognuno dei nostri cinque sensi corrispondono altrettanti valori in termini di soglia assoluta di percezione. Questi valori variano da persona a persona, in base alle condizioni fisiche e all'età. I giovani, ad esempio, avvertono più odori rispetto agli anziani.

Confrontando la soglia in psicofisica con la scala soglia, emergono delle analogie che è opportuno approfondire. Nel concetto di soglia, in qualsiasi ambito disciplinare, è sempre fondamentale l'idea del

cambiamento. Nella soglia c'è sempre un prima, una condizione *ex ante*, ed un dopo. La soglia stabilisce i margini, i confini fra queste due situazioni distinte. Per determinare una condizione di soglia è necessario fornire degli stimoli. L'uomo, per raggiungere la soglia e attraversarla, deve essere pronto ad accettare il cambiamento. Inoltre, ogni persona risponde diversamente ad uno stesso stimolo. Pertanto la soglia, in ogni disciplina, determina un'esperienza principalmente soggettiva.



1. Vicino Orsini, Il mascherone infernale del Sacro Bosco di Bomarzo, XVI sec.



2. Parco forestale nazionale Zhangjiajie, Cina.

### L'esperienza soggettiva

Appurata questa dimensione soggettiva della soglia, di fronte ad essa tre sono i possibili comportamenti, ai quali corrispondono altrettante azioni: restare immobili decidendo di non oltrepassarla, avanzare scegliendo di attraversarla, oppure rimanere all'interno della soglia, stare sul confine, vivere nella liminarità. Perché tre azioni distinte? Perché il cambiamento è un mistero, non è possibile conoscere cosa ci attende oltre la soglia, ed in questo senso la scala soglia esprime appieno il significato profondo della scala come *sublime tentativo* di

ascesa. “La «frattura» fra l’«ignoto» e la conoscenza, materializza la sofferenza e la «cambia in pietra».”<sup>3</sup>, giunge a dire Christian Norberg-Sculz commentando una poesia di Georg Trakl<sup>4</sup>. Entrare nel mascherone infernale di Bomarzo vuol dire mettere alla prova le nostre certezze, giocare con l’ambiguità di una figura misteriosa, tutt’altro che rassicurante. Nel Bosco Sacro di Bomarzo si supera il semplice tema dell’ambiguità, dell’eccentrico, il manierismo va ben oltre la critica alla forma organica classicista e antropocentrica. La scala che introduce nella bocca del mascherone infernale, determina una sorta di ribaltamento semantico nei confronti degli elementi figurativi classici. Scrive Manfredo Tafuri: “L’antropomorfismo e l’ostentazione di un orrido fantastico ha un valore di contestazione palese nei confronti delle umanistiche certezze”<sup>5</sup>. Di tutt’altra natura sono le figure grottesche di Federico Zuccari nel palazzo di via Gregoriana a Roma. In questo caso, il riferimento a Bomarzo è spogliato di ogni ambiguità, l’immagine si riduce ad un gioco puramente eccentrico, tutto torna ad essere estremamente rassicurante, tutt’al più divertente.

Come in Bomarzo la scala non conduce verso l’alto ma verso il mistero, nella soglia salire e scendere sono azioni che hanno la stessa importanza.

In fondo i templi nuragici erano scale che scendevano per trovare la purificazione o qualcosa di più complesso. Comunque esse scendevano. Immaginiamo che fosse una discesa senza conforto: che fossero scale di misericordia o di giustizia non ci è dato sapere (si noti d’altra parte che nell’arte figurativa la deposizione e i sepolcri sono sempre superiori drammaticamente all’ascensione)<sup>6</sup>.

In questo caso le parole di Aldo Rossi raccontano l’esperienza drammatica dello scendere, come un’azione simbolicamente più coraggiosa rispetto al gesto dell’ascesa.

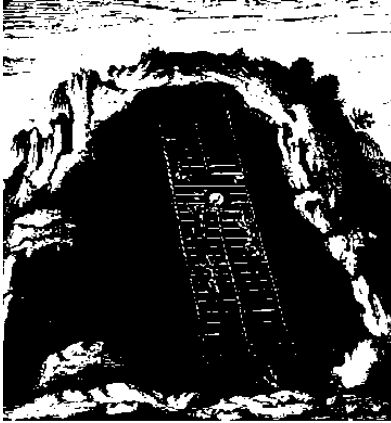
Ogni soglia prelude ad uno spazio sconosciuto, e gli uomini restano spesso interdetti, perché spaventati da un cambiamento che non sono in grado di prevedere.

Nella sua ascesa al Monte Ventoso, Francesco Petrarca compie due azioni di fronte alla soglia. In un primo tempo il poeta si lascia avvincere dall’incertezza, e si trova più volte sul punto di abbandonare l’impresa. L’ascesa è una chiara allusione al difficile cammino spirituale

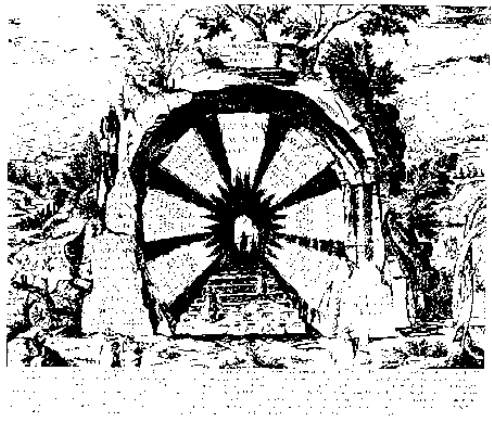


intrapreso da Petrarca, non a caso la salita al monte avviene nel giorno della Passione di Cristo (il Venerdì Santo). Il confronto tra le due vicende stabilisce una analogia tra il conflitto interiore del poeta, simbolizzato dalla faticosa ascesa, e le sofferenze del Redentore, costretto a sopportare il peso della croce.

Anche in questa circostanza, la soglia materializza le paure e le difficoltà di fronte ad un cambiamento.



3. Athanasius Kircher, *Mundus subterraneus*, 1678.



4. Henri Khunrath, *La porta dell'anfiteatro dell'eterna saggezza*, 1602.

Alla fine però, sorretto da una volontà più forte delle vicissitudini, il poeta riesce a raggiungere la cima del Monte, attraversando la soglia. Come dimostra Petrarca alla fine del suo cammino, per varcare la soglia, ci deve essere innanzitutto la volontà, il coraggio di compiere un cambiamento, “andare verso il margine... richiede a ciascuno di noi la disponibilità e la volontà di compiere un’esperienza”<sup>7</sup>. Il cambiamento, però, non avviene tra due spazi o ambiti, ma, come osserva Andrea Gentile “è quello interno alla soggettività di chi attraversa la soglia e modifica così se stesso”<sup>8</sup>. Secondo l’interpretazione di Gentile, è evidente come in questo spazio l’uomo debba intraprendere un percorso solitario, salire su una scala soglia implica un’ascesa

silenziosa ed isolata, un'elevazione fisica e spirituale frutto di un'esperienza personale, spesso dolorosa.

L'ultima azione possibile di fronte alla soglia, determina l'esperienza più simbolica e metafisica. La soglia, lo spazio che prelude al cambiamento, si trasforma nello spazio fenomenologico. Lo spazio del passaggio diviene il luogo in cui ricercare una stabilità precaria, un contatto tra il fenomeno e il noumeno. In questo caso le differenze fra la soglia ed il labirinto sono molto labili, perché la scala soglia, attraverso una struttura sintetica, precisa e rigorosa, imposta dai limiti fisici della realtà, allude sempre ad un'esperienza infinita ed indefinita. Soltanto l'arte è in grado di tradurre in immagini lo scarto che c'è fra questi due stati. Condizione fondamentale del labirinto è il perdersi, lo smarrimento. La soglia, invece, è definita da confini intellegibili. Ogni azione, sostare di fronte alla soglia, indugiare all'interno della soglia o decidere di varcarla, è sempre pienamente consapevole.



5. Caspar David Friedrich, *Luna nascente sul mare, San Pietroburgo, Ermitage, 1821.* 6. Firouz Galdo, *Oltre, 2012.*

Ne *L'Infinito* Giacomo Leopardi si trova di fronte ad una soglia, la siepe. Il poeta non varca fisicamente la soglia, ma immagina di oltrepassarla. La soglia, superata solo con il pensiero, diviene labirinto. Separando il mondo fenomenico, l'esperienza dal noumeno, il poeta si perde, ed entra nel labirinto. Nelle opere di Caspar David Friedrich questa

separazione tra fenomeno e noumeno non si compie, perché la soglia diviene una condizione esistenziale. Quadri come *Monaco in riva al mare* o *Luna nascente sul mare* restituiscono meravigliosamente questo spazio liminare, traducendo in immagini la poetica del sublime romantico di Novalis:

Nel dare a ciò che è comune un senso elevato, al consueto un aspetto misterioso, al noto la dignità dell'ignoto, al finito un'apparenza infinita, io li rendo romantici<sup>9</sup>.

### **L'esperienza collettiva**

Nella scala basamentale il percorso conduce alla dimora del dio, il tempio, mentre la scala soglia prelude ad un traguardo immateriale, il percorso si conclude nell'azzurro del cielo o nel buio degli abissi. Nella scala soglia la dimora del dio non è più uno spazio fisico ma un luogo *ultra-terreno*. Dalla soglia è possibile cercare un contatto spirituale con la divinità. Siamo in presenza di un nuovo spazio del rito e delle celebrazioni. Per i Maya le piramidi rappresentano il luogo terreno più vicino al cosmo.

In alcune regioni della Mesoamerica, la piramide, con i suoi corpi sovrapposti, simboleggiava il cielo, che la gente concepiva come una serie di strati sovrapposti, quasi sempre tredici, ognuno occupato da qualche divinità. Nel più alto regnava la coppia primordiale, la Dualità suprema, dalla quale discendevano tutti gli altri dei e gli uomini<sup>10</sup>.

La cima delle piramidi, l'altare dei sacrifici votivi, è il punto più sacro. Su questo altare non solo veniva collocata l'immagine della divinità, ma era anche il luogo ideale per le osservazioni astronomiche, e per compiere i sacrifici votivi, attraverso i quali si cercava di esorcizzare la fine del mondo. Lo spazio torna ad essere un ambiente in cui le persone possono condividere le stesse azioni, non è più un luogo circoscritto ad un'esperienza intima e soggettiva. Anche se il tempo ha privato queste antiche architetture della loro funzione originaria, le piramidi messicane, come l'Acropoli di Atene, vivono nell'*aura* dei loro riti e dei loro miti, sono, come ha detto Jørn Utzon:

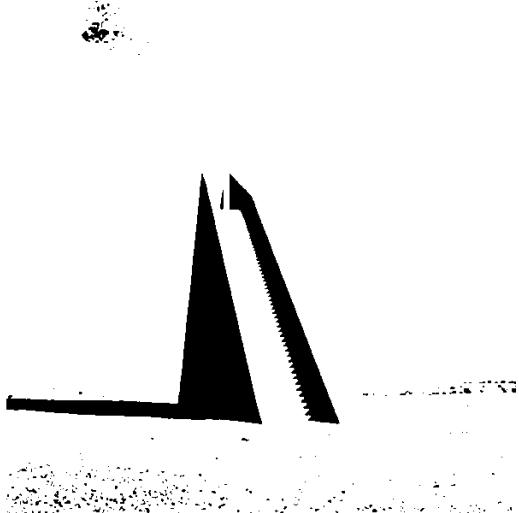
[...] un luogo totalmente autonomo, sospeso in aria, separato dalla terra; da quel punto non si vedono altro che il cielo e le nuvole che lo attraversano: un nuovo pianeta<sup>11</sup>.

### Soglie fuori dal tempo

Ogni architettura che sceglie la figura della scala soglia presenta una certa difficoltà a ricevere una collocazione temporale.



7. La scala di San Giovanni Climaco, Monastero di Santa Caterina, Sinai, miniatura del XII sec.



8. Hansjorg Voth, Jacob's ladder, Marocco 1980-87.

Il linguaggio spesso convenzionale e la scelta dei materiali, presi quasi incidentalmente dalla natura circostante, solo ad una prima, ingenua lettura, possono suggerire un uso della scala soglia come strumento per allontanarsi dal tempo presente. Scendendo più nel profondo, è la prolungata temporalità di queste immagini e la loro riconciliazione con la memoria, a rendere queste architetture affermazioni del passato nel presente.

In secondo luogo la tecnologia sembra apparentemente assente, o comunque occultata di proposito. Nella scala soglia l'uso della tecnologia allude più ad un gioco di prestigio che non all'architettura.

Come per un mago il contributo tecnologico è uno stratagemma che asseconda il buon esito di un gioco di prestigio, ma di cui nessuno deve riconoscerne la presenza, così nella scala soglia la tecnologia, se c'è, deve essere uno strumento invisibile, il cui scopo è quello di favorire la nostra esperienza spirituale. Attraverso una tecnologia opportunamente dissimulata, l'architettura cerca un rapporto più empatico con la natura, la tecnologia è uno strumento del *Genius Loci*, direbbe Christian Norberg-Schulz .

Il progetto trascende la condizione presente, senza guardare al passato in un atteggiamento di romantico compiacimento per il relitto e la rovina. In questo caso è più corretto parlare di un comportamento distaccato nei confronti del presente, in una dimensione ai limiti dell'ironia.

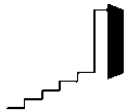
Superare il rigido positivismo del movimento moderno, a favore di una dialettica sempre più ampia con le altre discipline, restituendo al pensiero filosofico un ruolo cruciale nello sviluppo dell'idea architettonica, è l'eredità principale dell'architettura degli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso.

L'architettura non è determinata da funzioni convenzionali, ma dai riti e dalle cerimonie, spesso in conflitto con i bisogni della vita quotidiana. "Da questa necessità muove la *dimenticanza funzionale* che riduce ad una modanatura il parapetto della gradinata e del solarium"<sup>12</sup>, osserva Francesco Venezia a proposito della Casa Malaparte. La forma non è espressione diretta di bisogni materiali, ma cerca di *formulare* nuove proposte di vita, la forma diviene metafora di necessità intangibili.

## Note

- <sup>1</sup> Walter Benjamin, *I passages di Parigi*, Torino, Einaudi, 2007, in, Firouz Galdo, *Attese*, Roma, Luca Sossella editore, 2012, p.13.
- <sup>2</sup> Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Gianni Vattimo, *Martin Heidegger, Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p.103
- <sup>3</sup> Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Milano, Electa, 2011 (X ed.), p.9.
- <sup>4</sup> Georg Trakl, *Una sera d'inverno*. Il verso al quale Norberg-Schulz si riferisce è il seguente: "il vagabondo entra in silenzio; il dolore ha mutato in pietra la soglia."
- <sup>5</sup> Manfredo Tafuri, *L'architettura del manierismo nel cinquecento europeo*, Roma, Officina edizioni, 1966, p.177.
- <sup>6</sup> Aldo Rossi, *L'Entrée de l'exposition*, in, Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi. 1993-1996*, Milano: Electa, 1996, p.57.
- <sup>7</sup> Piero Zanini, *Significati del confine*, Milano, Mondadori, 1997, in Isotta Cortesi, *Il progetto del vuoto - Public Space in Motion 2000-2004*, Firenze, Alinea, 2004, p.69.
- <sup>8</sup> Andrea Gentile, *La filosofia del limite*, Catanzaro, Rubbettino, 2012, p.57.
- <sup>9</sup> Rudiger Safranski, *Il romanticismo*, Milano, Longanesi, 2011, p.9.
- <sup>10</sup> Paul Gendrop, Doris Heydn, *Architettura Mesoamericana*, Milano, Electa, 1980, p.19.
- <sup>11</sup> Jorn Utzon, *Idee di architettura*, Milano, Marinotti, 2011, p.14.
- <sup>12</sup> Francesco Venezia, *Casa Malaparte a Capri*, «Psicon» 5, Ottobre-Dicembre 1975, in AA.VV. *Adalberto Libera, Opera completa*, Milano, Electa, 1989, p.241.







## IL MASCHERONE INFERNALE SIMONE MOSCHINO (???)

1552 circa

Parco dei mostri, Bomarzo, Italia

Il fascino del Sacro Bosco di Bomarzo risiede nell'aver dato forma concreta all'utopia. A quest'unica certezza si sostituiscono moltissimi enigmi: la paternità delle architetture e delle sculture, la difficile datazione, l'interpretazione dei simboli, il lungo oblio durato inspiegabilmente quasi quattro secoli, interrotto alla fine della seconda guerra mondiale grazie all'intervento di artisti come Salvador Dalí, Mario Praz e Michelangelo Antonioni.

Anche se è difficile identificare con chiarezza l'esecutore materiale delle sculture, probabilmente Simone Moschino sotto la supervisione di Pirro Ligorio, sappiamo tutto del committente, l'eccentrico e colto Pier Francesco Orsini, detto Vicino<sup>1</sup>.

L'interpretazione più pregnante del Sacro Bosco è quella di Alberto Moravia, che ha definito il parco "un luna park di pietra"<sup>2</sup>, in cui l'attrazione principale è rappresentata dal Mascherone Infernale, comunemente chiamato Orco. Il mascherone, una testa mostruosa con la bocca spalancata, sin dall'arte tardo medievale raffigurava la porta dell'inferno che inghiotte i dannati.

---

<sup>1</sup> Il problema delle attribuzioni delle sculture e delle architetture all'interno del Sacro Bosco è stato affrontato soltanto di recente nell'importante volume *Bomarzo: il sacro bosco*, curato da Sabine Frommel. Pirro Ligorio viene ormai ritenuto l'architetto del parco. Va comunque ricordato che alcuni studiosi contestano la paternità progettuale, attribuendo una indiretta "regia" dell'opera a Michelangelo (Enrico Guidoni).

<sup>2</sup> Vedi Manuel Mujica Lainez, *Bomarzo*, Viterbo, Sette città, 1999.

Per quest'opera ho suddiviso l'analisi in due distinti momenti: una prima parte dedicata al problema delle qualità stilistiche del mascherone, la seconda relativa al suo significato, legato inscindibilmente alla morfologia della scala. Nel descrivere le sculture del parco, spesso si è parlato di dettagli grossolani e lavorazioni grezze, senza tener conto a sufficienza del lungo periodo di abbandono e della estrema malleabilità del materiale statuario, il peperino locale, che hanno determinato un rapido deterioramento delle opere.



1. Breve storia per immagini del mascherone. Dall'alto in senso orario: Palazzo Zuccari a Roma, fotogramma di Metropolis di Fritz Lang, Cabaret de l'Enfer a Parigi, camino di villa Della Torre a Fumane, giardino dei Tarocchi a Capalbio, dettaglio della biblioteca Laurenziana a Firenze.

Enrico Guidoni, guardando oltre la patina del tempo, ravvisa elementi di grande pregio, che avvicinano la maschera infernale:

[...] per le sue qualità espressive e per la semplificazione anche estrema dei pieni e dei vuoti, proprio ai volti urlanti in cotto del pavimento della Laurenziana, il cui disegno, dovuto al Tribolo, risale ad un'invenzione michelangiolesca del 1547-48.<sup>3</sup>

Il mascherone, infatti, sembra un oggetto riscoperto all'interno della materia, riprendendo le teorie di Michelangelo, secondo cui la forma, contenuta nel blocco, attende di essere risvegliata, liberata, sublimata nel suo senso più antico di *sub-limo*, sotto il fango. Il sapiente gioco chiaroscurale, che coglie ogni possibile variazione della luce solare, nel contrasto fra il giorno e la notte raggiunge una potenza espressiva che non trova precedenti nell'architettura occidentale (fig.2).

L'interpretazione dell'Orco non può prescindere dalla lettura complessiva del giardino, all'interno del quale la natura non diviene un ideale paradiso terrestre, ma un mistero in cui appaiono improvvisamente figure mostruose. Il giardino non è fatto per deliziare gli ospiti ed invitarli ad un piacevole soggiorno, all'accoglienza si preferisce la sorpresa e lo stupore improvviso. Anche le continue variazioni altimetriche, esasperate dal ritmo e dall'altezza dei gradini, non consentono movimenti agevoli, ma richiedono un certo sforzo fisico.

La struttura del giardino, come ricorda Simonetta Valtieri, manifesta un:

[...] compiacimento nello sconvolgere i codici dell'architettura e le leggi fisiche della natura, trasformando il verosimile in inverosimile, ribaltando i rapporti di scala<sup>4</sup>.

Secondo questa interpretazione, il giardino può essere interpretato come un'emanazione diretta della personalità di Vicino Orsini, in accordo con le teorie di Sabine Frommel, secondo cui:

---

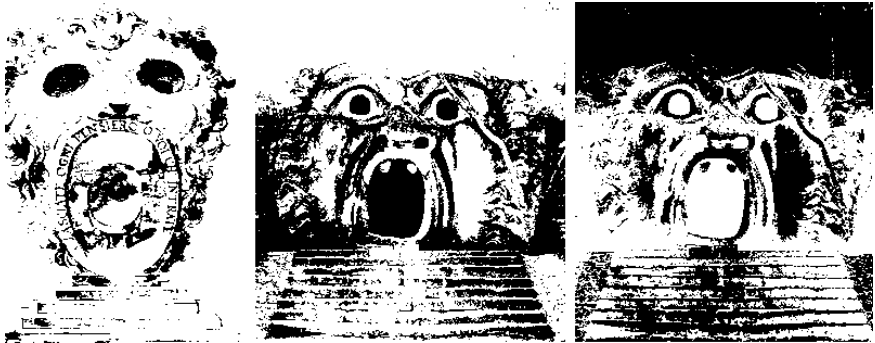
<sup>3</sup> Enrico Guidoni, *Il Sacro Bosco di Bomarzo nella cultura europea*, Vetralla, Davide Ghaleb Editore, 2006.

<sup>4</sup> Simonetta Valtieri, *L'architettura tra le figure del Sacro Bosco nelle tre fasi della vita di Vicino Orsini* in Sabine Frommel (a cura di), *Bomarzo: il sacro bosco*, Milano, Electa, 2009, p.89.

Il carattere polisemico del giardino, ordito di ambivalenze ed enigmi, sembra riflettere l'indole sfuggente ed enigmatica del suo creatore, non senza alludere alle tendenze e ai gusti del periodo.<sup>5</sup>

Questa interpretazione suggerisce un valore altamente simbolico del mascherone, lontano dai ridimensionamenti di Maurizio Calvesi, secondo cui: "[...] l'idea di Vicino sembra nascere alla confluenza tra spunti colti nei poemi cavallereschi e nelle scenografie delle grandi feste."<sup>6</sup> La scala e l'iscrizione sul mascherone, fanno pensare ad un evidente omaggio alla Divina Commedia di Dante<sup>7</sup>.

Questa ipotesi è rafforzata dal probabile soggiorno del Sommo Poeta a Bomarzo nel 1301, la cui selva oscura rimanda inevitabilmente ai paesaggi selvatici dell'Etruria meridionale.



2 Il primo disegno di Giovanni Guerra ha permesso la ricostruzione dell'incisione sulla bocca. Le successive rielaborazioni esasperano l'espressività chiaroscurale dell'Orco (elaborazione P.M.).

<sup>5</sup> Sabine Frommel in Sabine Frommel (a cura di), *Op.cit.*, p.10.

<sup>6</sup> Maurizio Calvesi, *Il Sacro Bosco di Bomarzo*, Como, Lithos, 1998, p.144.

<sup>7</sup> Mi preme comunque ricordare la raffinata interpretazione di Enrico Guidoni che vede nel Sacro Bosco una traduzione dei temi del Pantagruel di Rabelais: "dove ogni sorpresa e ogni eccesso, apparentemente gratuiti, si comprendono all'interno di un mondo capovolto e deformato, fortemente allusivo alle colpe della chiesa romana e il cui riscatto è possibile solo sul piano dell'utopia".

I gradini che conducono alla bocca dell'Orco sono nove, e questa scelta è tutt'altro che casuale. A mio avviso, più che un riferimento alla simbologia di questo numero, che rappresenta la reincarnazione e la rinascita<sup>8</sup>, il nove è un riferimento all'ultimo cerchio dell'Inferno di Dante, quello in cui, per l'appunto, si trovano i Giganti.

L'iscrizione intorno alla bocca "lasciate ogni pensiero o voi ch'entrate (o che entrate)", è stata ricostruita grazie ai disegni di Giovanni Guerra (fig.2). In questo caso l'evidente analogia con il verso dantesco subisce un cambiamento della parola *speranza* in *pensiero*. L'espressione, più che una scherzosa sdrammatizzazione della spaventosa scultura<sup>9</sup>, suggerisce come la condanna eterna possa colpire chi rinunci a esercitare la ragione e il controllo sui propri appetiti.

Infatti, all'interno del mascherone, scolpiti nella roccia, sono stati allestiti un tavolo e una panca per mangiare. In questo caso Vicino Orsini denuncia il vizio della Gola come il più pericoloso per la dannazione eterna.

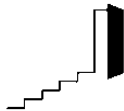
Posto in mezzo alla caverna, come nella gola stessa del demone, riapersi l'uscio e contemplai, dalla mia clausura, la notte lunare. Nella cavità della bocca, sotto i due grandi denti simili a stalattiti, si profilavano le ombre del bosco, e attraverso i buchi degli occhi scintillava il cielo d'argento antico. Bomarzo si congedava da me, che tanto l'amai, intensificando la sua dolorosa bellezza.

*Manuel Mujica Lainez, Bomarzo*

---

<sup>8</sup> Nove sono anche i mesi necessari per il concepimento di nuova vita.

<sup>9</sup> Per Maurizio Calvesi questo verso è intriso di "bonaria ed arguta ironia", leggendo quindi in questa alterazione del verso un invito alla spensieratezza.



# IL JANTAR MANTAR DI JAIPUR

## SAWAI JAI SINGH II

### 1728\_1738

Jaipur, Rajasthan, India

I *Jantar Mantar*, “termini derivati dal sanscrito che significano «strumenti di calcolo»”<sup>1</sup>, sono degli imponenti osservatori astronomici. Quello di Jaipur, capitale del Rajasthan, è uno dei cinque osservatori fatti costruire da Jai Singh II<sup>2</sup> (1687-1743), *Maharaja* di Amber, tra Delhi, Jaipur, Mathura, Ujjais e Varanasi. Appassionato di astronomia sin da piccolo, Jai Singh fece tradurre in sanscrito le opere di Tolomeo ed Euclide. Inviò emissari a studiare i vecchi osservatori di Maragha a Tulusi (1259) e quello di Ulugh Bek a Samarcanda (1428). Verso il 1710 decise di costruire un primo osservatorio a Delhi, con l'intenzione di fornire letture più precise circa le posizioni e i movimenti dei pianeti conosciuti, le stelle fisse, il sole e la luna, in modo da redigere delle nuove tavole astronomiche, le *Zij-i Muhammad Shāhī*, portate a compimento nel 1735.

Tuttavia, come ricorda Virendra Nath Sharma, “Quando, nel 1730, la situazione politica di Delhi divenne incerta, il fulcro delle ricerche astronomiche di Jai Singh passò da Delhi a Jaipur.”<sup>3</sup>.

Il complesso astronomico di Jaipur, come anche gli altri osservatori, riproducono molti strumenti esistenti nelle varie culture arabe,

---

<sup>1</sup> Pietro Tarallo, *Incontri indiani*, Milano, Simonelli editore, 2013.

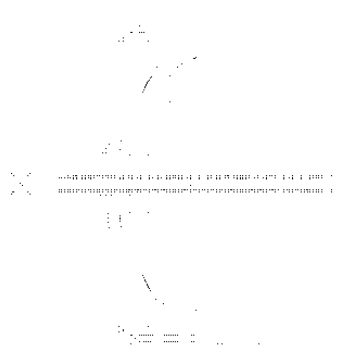
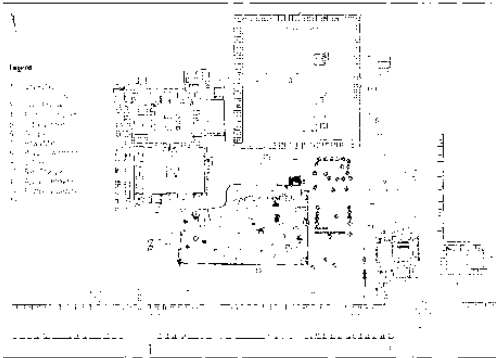
<sup>2</sup> È importante ricordare il contributo dell'architetto Vidyadhar, indispensabile anche nella pianificazione urbana della nascente capitale del Rajasthan.

<sup>3</sup> Virendra Nath Sharma, *Sawai Jai Singh and his astronomy*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1995, p.124.

persiana e in tutto l'occidente. Tuttavia, sono le dimensioni assolutamente fuori dal comune, il cui scopo era quello di ottenere una maggiore precisione nelle analisi, nonché la sistematicità del loro programma, a trasformare gli osservatori indiani in un fatto unico nella storia.

Il Jantar Mantar di Jaipur è un complesso di 18 differenti strutture architettoniche fisse, tutte risalenti alla prima metà del XVIII secolo (fig.1). Tra queste le più importanti sono tre: il *Brihat Samrat Yantra* che è, come ricorda Virendra Nath Sharma:

[...] la meridiana più grande del mondo. La struttura è lunga 44,15 m e larga 40,03, 3,5 m sotto il livello del terreno, con una pavimentazione intonacata. Lo strumento è costruito parzialmente sotto il livello del terreno, in modo che i bordi dei quadranti delle ore 6 possano non essere eccessivamente sopra l'orizzonte locale. [...] In cima alla struttura è stato posizionato un elegante belvedere. In origine i bordi dello gnomone erano stati ricavati dalla pietra rossa, mentre le superfici del quadrante erano intonacate.<sup>4</sup>



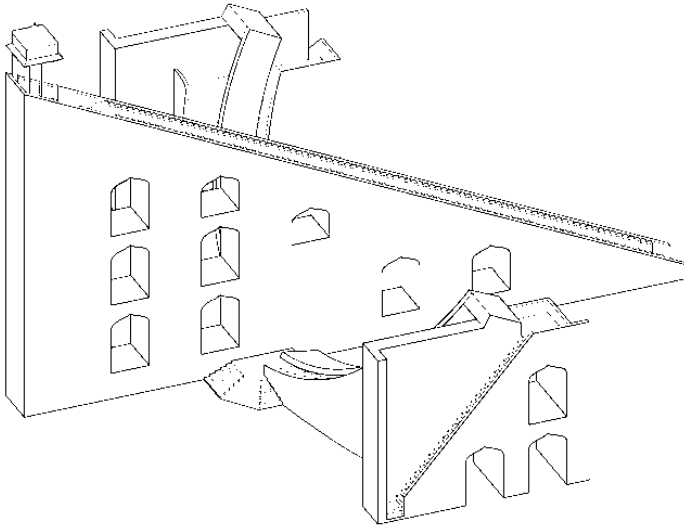
1. Planimetria del Jantar Mantar nel centro di Jaipur (2). All'interno il Brihat Samrat Yantra (13). A fianco planimetria del Brihat Samrat Yantra (elaborazione P.M.).

<sup>4</sup> Virendra Nath Sharma, *Op. cit.*, p.133.



Una seconda struttura molto particolare è il *Ram Yantra*, un'alta colonna all'interno di un cilindro graduato, che misura l'altitudine e l'azimut dei corpi celesti. Infine, il *Jai Prakash Yantra*, che è formato da due emisferi interrati in cui è possibile mappare costantemente le posizioni dei corpi celesti.

A livello scientifico, il Jantar Mantar è un programma di astronomia posizionale influenzato dalla cosmologia tolemaica. Questo fatto ha parzialmente vanificato sin dall'inizio le ricerche di Jai Singh, che, nell'India, non poteva attuare la concezione eliocentrica di Copernico, a vantaggio del geocentrismo di Tolomeo.



2. *L'inclinazione dello gnomone rispetto al quadrante è pari alla misura in gradi della latitudine di Jaipur (27 gradi). La struttura dello gnomone è ad archi, per ridurre l'incidenza delle forti spinte del vento (elaborazione P.M.).*

L'intero complesso, caratterizzato dalla forte ricorrenza di strutture gradonate, con cui gli astronomi al servizio di Jai Singh cercavano una migliore osservazione del cielo, sembra dare una forma concreta al desiderio atavico dell'uomo di superare lo spazio, il tempo e tutte le altre condizioni limitanti dell'esistenza.

In particolare, nel *Brihat Samrat Yantra*, la scala, così isolata nello spazio e prolungata quasi all'infinito verso il cielo, sembra realmente una soglia protesa verso il trascendente, un dispositivo metafisico di misurazione dell'universo, un'architettura dal linguaggio puramente astratto, se non fosse per il belvedere in cima alle scale in stile Moghul, che riporta bruscamente questa visione onirica sulla terra (fig.3).



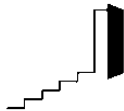
3. In questa immagine il Jantar Mantar sembra un derivato indiano delle piazze metafisiche di De Chirico.

Ma il valore del Jantar Mantar di Jaipur non riguarda solamente il suo interesse scientifico o il significato simbolico di una simile architettura.

Infatti, alcuni recenti studi<sup>5</sup> hanno permesso di verificare una relazione diretta tra l'osservatorio e la città. In apparenza questa relazione non è così evidente perché, mentre il resto della città è stato costruito secondo un sistema cartesiano inclinato di 15 gradi rispetto agli assi cardinali, gli strumenti astronomici principali sono orientati lungo la direttrice Nord-Sud (fig.1). Tuttavia, estendendo l'asse longitudinale del *Brihat Samrat Yantra*, questo interseca alcuni tra i più importanti edifici della città. È indubbio che le notevoli dimensioni, oltre alla assoluta eccezionalità funzionale, abbiano trasformato il grande osservatorio di Jaipur in un elemento fondamentale per la pianificazione della città, una sorta di gigantesca meridiana urbana.

---

<sup>5</sup> *Nomination of Jantar Mantar, Jaipur for inclusion on world heritage list*, p.30.



# CASA MALAPARTE

## ADALBERTO LIBERA

### 1938\_1942

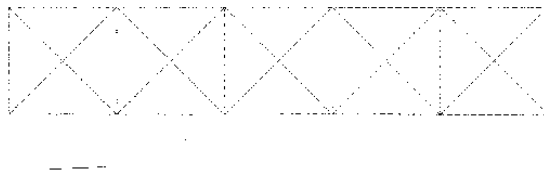
Capo Masullo, Capri, Italia

“Le case le vorrei tutte di bella pietra, ben squadrate, con le altane aperte sui golfi del cielo..”<sup>1</sup>. Queste parole di Curzio Malaparte, scritte ancor prima dell’inizio della costruzione della casa, non solo descrivono profeticamente il rapporto tra la casa ed il paesaggio circostante, ma preannunciano anche le vicende travagliate che hanno portato alla realizzazione di una delle più significative architetture del secolo scorso. La casa, opera di Adalberto Libera, ma con un apporto determinante dello scrittore Curzio Malaparte in collaborazione con il costruttore Adolfo Amitrano<sup>2</sup>, si erge sul promontorio quasi inaccessibile di Punta Masullo, situato nell’estremità Est dell’isola di Capri. In questa casa la scala è l’edificio, non un semplice elemento di distribuzione. Questo fortissimo gesto formale consente di trasformare il terrazzo, la parte terminale della scala, in una stanza a cielo aperto, in cui l’unico ornamento è rappresentato dal ricciolo bianco, un elemento che ha il duplice scopo di sostenere, camuffandola, la canna fumaria, e di proteggere gli ospiti della casa da sguardi indiscreti. Da una prima lettura dei rapporti geometrici (fig.1), si può individuare, in pianta, una progressiva perdita della misura a partire dal rettangolo verso la scala.

---

<sup>1</sup> Curzio Malaparte, *Città come me*, nel Corriere della Sera, 14 febbraio 1937.

<sup>2</sup> Ai fini della presente ricerca non mi interessa fornire l’ennesimo, stucchevole, parere sulla paternità dell’opera. Nel 1981 Manfredi Tafuri, per primo, rende esplicita l’ambigua paternità dell’opera in un saggio che sin dal titolo, *Il Soggetto e l’Oggetto; Il metaforico naviglio di Malaparte e Libera a Capri*, denuncia il rapporto conflittuale tra l’architetto ed il suo committente “che non assiste inerte alla progettazione ed ha precise idee circa il significato di quell’impresa all’interno della propria auto rappresentazione pubblica”. Gianni Pettina, Herbert Muschamp ed in parte Marida Talamona attribuiscono l’opera quasi esclusivamente a Curzio Malaparte. Franco Purini e Mario Ferrari affermano l’influenza decisiva di Adalberto Libera anche nella redazione del progetto finale.



1. Questa prima analisi va sicuramente fatta risalire agli schemi proporzionali di Franco Purini pubblicati in «Casabella» n.582, 1991.

Questo fatto è da riferire alle travagliate vicende costruttive della casa. La strombatura della scala risulta, inoltre, fortemente decentrata rispetto all'asse di simmetria (fig.2). La scala, in virtù di alcuni importanti rapporti geometrici interni alla propria forma (fig.2), sembra rivendicare una certa autonomia morfologica.

La casa utilizza un repertorio architettonico antico, fatto di forme pure, essenziali, espressione di un moderno classicismo, archeologia prima ancora che architettura. Casa Malaparte non è una costruzione ma una scoperta, un *relict* (Hejduk) depositato fra le scogliere di Capri e riportato alla luce da un sapiente archeologo. Questa dimensione fuori dal tempo deriva dall'uso rituale della terrazza, luogo autocelebrativo dell'ego di Malaparte. Più volte è stata rilevata questa componente rituale della casa. Per Francesco Venezia:

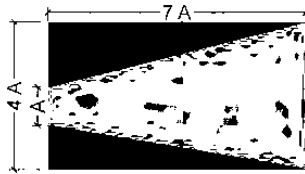
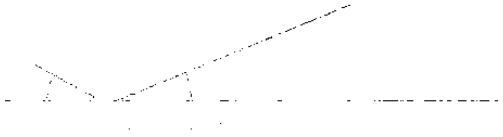
Sorgono (Casa Malaparte e Fallingwater di Frank Lloyd Wright *ndr*) in siti inospitali di sovrumana bellezza, dove costruire è temerario se non è sacrale. Sono pensate per un rito<sup>3</sup>.

Anche per John Hejduk:

La casa Malaparte, come la pensò Libera, è una casa di riti e di rituali, una casa che immediatamente ci riporta, con brivido, ai misteri e ai sacrifici egei.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Francesco Venezia, *Casa Malaparte a Capri*, «Psicon» 5, Ottobre-Dicembre 1975, in AA.VV. *Adalberto Libera, Opera completa*, Milano, Electa, 1989, p.241.



2. *L'inclinazione della scala principale è piuttosto dolce, a differenza della scala stretta. Dalla planimetria, oltre all'evidente asimmetria, è possibile osservare il rapporto di 7 a 1 fra la lunghezza della scalinata e la larghezza della sua estremità inferiore (elaborazione P.M.).*

Nella Casa Malaparte la soglia è doppia perché due sono le rampe che conducono alla terrazza solarium. Una prima scala, stretta e ripida, ci porta nelle cavità della terra, di fronte al muro incombente della seconda scala, dalla quale, salendo, si guadagna progressivamente l'orizzonte marino. Di questa coesione inscindibile fra le due scale sono consapevoli Francesco Venezia:

E certamente gran torto si fa alla casa quando si parla della maggiore (scala), quella vasta e strombata, sottacendo o non vedendo il ruolo che la minore, quella ripida e stretta, ha nel gioco delle relazioni.<sup>5</sup>

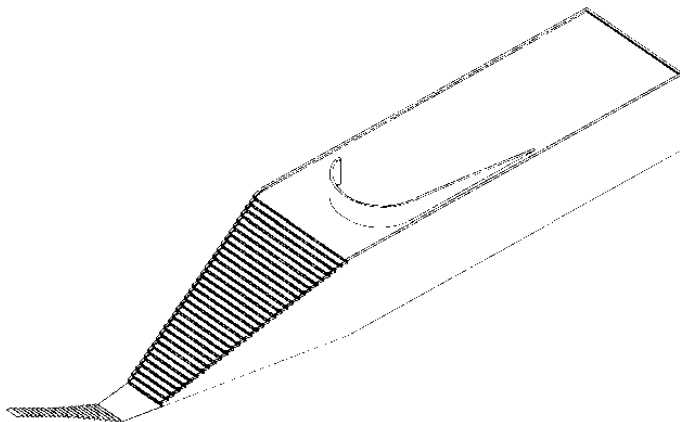
---

<sup>4</sup> John Hejduk, *Casa come me*, «Domus» 605, Aprile 1980, in AA.VV. *Adalberto Libera, Opera completa*, Milano, Electa, 1989, p.242.

<sup>5</sup> Francesco Venezia, *Op. cit.*, p.241.

e Cherubino Gambardella:

Il trapezio inclinato si rivela, come un vuoto inatteso, lungo il tragitto contrario, nel trascurato atto della discesa. La sezione della scala si stringe rapidamente fino a trovare un esile contrappunto nella piccola gradinata opposta.<sup>6</sup>



3. Il modello tridimensionale mette in risalto la relazione tra le due scale (elaborazione P.M.).

L'opera precorre e supera per qualità le ricerche sulla polisemia degli elementi architettonici, tipiche della cultura postmoderna. La scala da basamento diviene copertura e teatro. Questa incredibile scala-tetto-teatro (Hejduk) ha la forma di un imbuto: stretta in basso, si allarga salendo. La prospettiva è capovolta. C'è un precedente storico ed è la chiesa dell'Annunziata di Lipari, ben nota Curzio Malaparte, che l'aveva visitata più volte durante i suoi anni di confino. Nella casa avviene quella che Rem Koolhaas ha definito la scissione tra l'esterno e l'interno. Ne parlano Francesco Garofalo: "Il volume della scala è poco integrato alla struttura dell'edificio, è qualcosa di aggiunto per legarsi alla terrazza solarium"<sup>7</sup>, e ancora Francesco Venezia:

<sup>6</sup> Cherubino Gambardella, *L'architettura delle scale*, Genova, Sagep, 1993, pp.155-156.

<sup>7</sup> Francesco Garofalo, *Villa Malaparte a Capri 1938-1943*, in AA.VV. *Adalberto Libera, Opera completa*, Milano, Electa, 1989, p.166..



L'esterno non svela l'interno. Nessuna comunicazione tra residenza e solarium. Indifferenza dello spazio superiore, solare, al mondo interno alla grossa mole rossa, che affonda o sprofonda nella roccia.<sup>8</sup>

Dove la roccia s'innesta al monte, la rupe si incurva, si abbandona, formando come una specie di collo esile, io qui gettai una scalinata, che dall'orlo superiore della terrazza scende a triangolo.

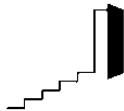
*Curzio Malaparte - Ritratto di pietra*



4. In questa fotografia di Gabriele Basilico la casa viene immortalata in quel particolare punto in cui l'orizzonte del mare sembra un tutt'uno con la terrazza solarium.

---

<sup>8</sup> Francesco Venezia, *Op. cit.*, p.241.



# CASA DE RETIRO ESPIRITUAL

## EMILIO AMBASZ

### 1975

Siviglia, Spagna

In un ipotetico sistema cartesiano in cui l'architettura è definita dal rapporto tra funzione ontologica e simbolica, l'opera di Emilio Ambasz è nettamente sbilanciata a favore della seconda funzione. La forma non è ridotta ad un raffinato esercizio di sperimentazione lessicale, ma riconquista la sua essenza più *poetica*, attraverso una rigenerata relazione con i luoghi, in funzione del tempo presente e dei riti quotidiani.

Ettore Sottsass ha ritratto perfettamente questo carattere dell'architettura di Ambasz, definendo le sue opere: "progetti propiziatori che cercano di evocare la presenza dell'architettura."<sup>1</sup>

Con la sua finta facciata, la Casa de Retiro Espiritual si presenta evidentissima nel paesaggio andaluso. Questa doppia pelle alta quasi 30 m, non è, come ha detto Fulvio Irace: "un avviso che l'architettura sta per scomparire o una traccia residuale della sua avvenuta distruzione [...]"<sup>2</sup>, ma una quinta interrotta, un monumentale fuori scala che denuncia la presenza dell'uomo attraverso un sistema di segni in antitesi a quello della natura. Le alte pareti, che ricordano le coste di un libro aperto, formano un quadrato con il portico della casa, una forma chiusa e perfetta al centro della quale l'uomo ha ricreato un proprio universo, un paradiso artificiale in terra.

---

<sup>1</sup> Ettore Sottsass, in AA.VV., *Architettura naturale: Emilio Ambasz: progetti e oggetti*, Milano, Electa, 1999, p.23.

<sup>2</sup> Fulvio Irace, *L'Esopo argentino*, in Fulvio Irace, *Emilio Ambasz. Una Arcadia Tecnologica*, Milano, Skira, 2004, p.13.

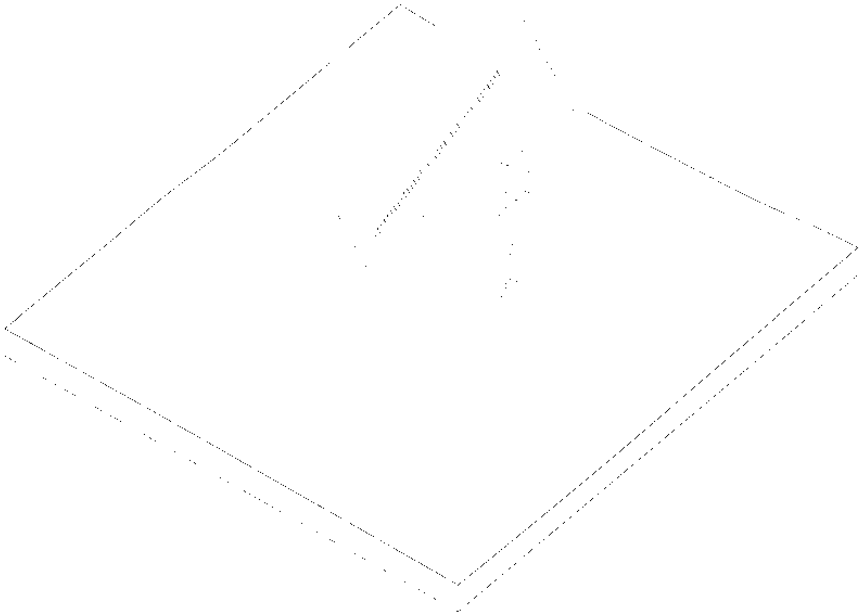
Ambasz utilizza un sistema geometrico quasi elementare, contrapponendo forme convenzionali come il triangolo ed il quadrato, ad un sistema curvilineo sinusoidale. L'insieme di questa composizione, che sembra ricordare le visioni oniriche di Magritte, non è uniforme né perfettamente bilanciato, ma denuncia un linguaggio curvilineo più *debole*, quasi secondario, perché il terreno, morbidamente inciso, non rivela nell'alzato la curva del taglio. Le sinusoidi appartengono al mondo sotterraneo, sono il luogo del disordine e delle forze ctonie, al quale si contrappone un ordine superiore razionale, fondato sull'uso della geometria euclidea.



1. *L'esasperazione coloristica e l'aberrazione prospettica rivelano una suggestiva analogia con la cappella di Notre-Dame du Haut di le Corbusier. Il mirador sembra essere l'unico elemento di mediazione con il contesto. Nella seconda immagine all'interno del cortile, si ribalta il rapporto interno-esterno: dal patio è possibile osservare la porta che introduce verso il paesaggio naturale all'esterno.*

La casa, con i suoi continui dittici oppositivi, non è semplicemente una doppia residenza, ma è la residenza del doppio. Nella Casa de Retiro Espiritual il tema abitativo, come ha giustamente osservato Fulvio

Irace, è: “sdoppiato nella struttura dialettica della *maschera* superiore e della dimora sotterranea.”<sup>3</sup>.



2. In questa ricostruzione tridimensionale la colorazione in rosso delle scale, oltre ad evidenziare i differenti ingressi della casa, mostra la figura di un doppio triangolo che ruota lungo una diagonale del quadrato (elaborazione P.M.).

In questo spazio la scala si divide ed unisce, rivelando la natura ambivalente della casa. Nella residenza ipogea l'uomo torna nella madre terra attraverso una gradonata triangolare. Questa struttura è

---

<sup>3</sup> Fulvio Irace, *Op.cit.*, p.13.

anche una piazza inclinata dalla quale poter osservare la vita quotidiana che si mostra oltre il colonnato che sorregge gli ambienti interni.

Dal patio è possibile accedere ad una doppia rampa molto ripida che, addossata alle alte pareti, conduce ad uno splendido “mirador” andaluso, trasfigurando la facciata introversa in una finestra sul paesaggio, dalla quale poter osservare senza essere osservati.

Nel mirador lo spazio solitamente intangibile della soglia riceve una forma compiuta. In questo luogo l'uomo è allo stesso tempo dentro e fuori di sé, ancora all'interno della residenza ma allo stesso tempo al di fuori della residenza, perché, quasi come un dio, può osservare la propria casa dall'alto.

Ed infatti secondo lo stesso Ambasz: “Il patio è la finestra da cui dio sorveglia le anime. Il patio è il pendio da cui il cielo si riversa nella casa.”.

La maschera della casa non è un velo utilizzato per nascondere ma il drappo di un teatro pronto a rivelare la scena, perché solo attraverso la superficie ciò che sta in profondità può conservare la sua essenza, proprio come aveva annunciato Friedrich Nietzsche in *Al di là del bene e del male*, affermando che:

Tutto ciò che è profondo ama la maschera; le cose maggiormente profonde provano addirittura odio per immagine e metafora. Non dovrebbe essere soprattutto l'*antitesi* il giusto travestimento nel quale si manifesta il pudore di un dio?<sup>4</sup>

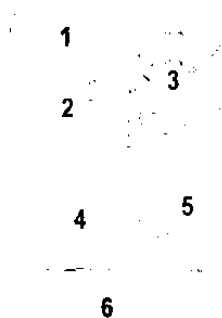
---

<sup>4</sup> Friedrich Nietzsche, *Lo spirito libero, aforisma 40*, in, *Al di là del bene e del male*, Milano, Giunti, 1996, p.67.



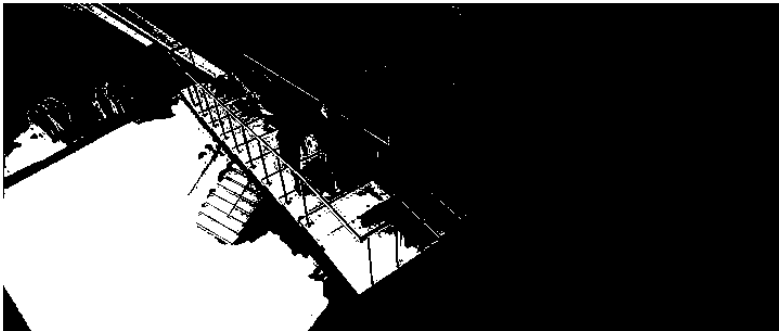
# ICONOGRAFIA

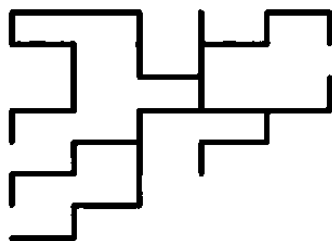
## cinema



1. Chris Columbus, *Harry Potter and the Philosopher's Stone*, 2001. 2. Peter Weir, *The Truman show*, 1998. 3. Alfred Hitchcock, *Vertigo*, 1958. 4. Sergej M. Ejzenštejn, *La corazzata Potëmkin*, 1925. 5. Jean-Luc Godard, *Le Mépris*, 1963. 6. Christopher Nolan, *Inception*, 2010.







*Capitolo Terzo*

## **LA SCALA LABIRINTO**

Lo crederesti, Arianna? – disse Teseo  
– Il Minotauro non s'è quasi difeso.

*J.L.Borges, La casa di Asterione*

La scala labirinto è la scala impossibile, la scala che più di ogni altra tradisce il suo significato ontologico. Perdersi, vagare, non conoscere la via d'uscita, sono tutte condizioni che non trovano una corrispondenza con il concetto abituale di scala. L'uscita, la fine della scala, se esiste, è sempre opportunamente occultata, perché in questo caso è più importante soffermarsi al suo interno che attraversarla, superarla. Nella scala labirinto la dimensione paradossale-simbolica sovrasta il valore funzionale, a tal punto che l'architettura può ridursi ad un insieme di traiettorie senza orientamento di rampe ritorte, interrotte, rovesciate e moltiplicate infinite volte. Il labirinto, quindi, come paradosso spaziale, allegoria e metafora ancor prima che come struttura di connessione.

La scala labirinto porta alla mente numerose immagini e altrettanti significati. Il difficile tentativo di ridurre questa forma ad una tassonomia esaustiva, parte dalla classificazione stessa del labirinto. Paolo Santarcangeli individua due categorie principali per il percorso labirintico: mono-odossico, se non presenta alcun bivio e quindi si limita ad essere lungo e complicato, oppure poli-odossico, se presenta diverse possibilità di scelta<sup>1</sup>.

Umberto Eco arricchisce la riflessione sul labirinto di una terza categoria; alle classiche forme del labirinto unicursale e manieristico, ne aggiunge una terza, il rizoma, la rete senza fine, dedalo continuo in cui le connessioni possono procedere all'infinito, poiché i limiti tra interno ed esterno sono ormai totalmente sfumati<sup>2</sup>.

Anche la scala labirinto, seguendo le suggestioni di Eco, può essere circoscritta all'interno di una triade fondamentale: la scala labirinto come *conoscenza irraggiungibile, prigione dimora o piacevole smarrimento*.

### **Storie di miti: il labirinto di Babele**

I miti che possono essere considerati fondativi per la storia della scala labirinto sono due: la leggenda del Minotauro, “[...] forse il racconto più popolare dell'antichità”<sup>3</sup>, e le vicende legate alla costruzione della Torre di Babele.

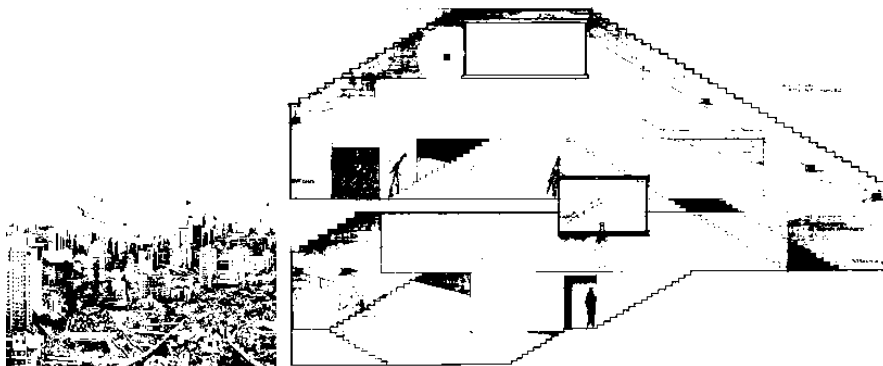
Il Minotauro, il toro di Minos, un mostro con il corpo d'uomo e la testa di toro, nasce dall'unione incestuosa fra Pasifae, moglie del re Minosse, e un toro, inviato con l'inganno da Poseidone al re cretese. Minosse, spaventato ma anche imbarazzato per la nascita di questo mostro, fa costruire dall'architetto ateniese Dedalo un immenso palazzo, composto di un tale intrico di sale e corridoi da rendere impossibile a chiunque, fuorché a Dedalo, ritrovare la via d'uscita. E qui ogni anno Minosse decide di dare in pasto al Minotauro sette giovani e sette ragazze, come tributo imposto alla città di Atene. Teseo si offre spontaneamente di far parte dei giovani da sacrificare e, con l'aiuto di Arianna, la figlia di Minosse, riesce ad uccidere il mostro e ad uscire dal labirinto.

Le vicende del Minotauro appartengono chiaramente all'immaginario erotico e, come ricorda Paolo Santarcangeli:

[...] la caverna – e con essa il labirinto – rappresenta, con ancor maggiore incidenza, il grembo materno, la matrice, il luogo sicuro da cui si è partiti e verso cui ci spinge una semi-cosciente nostalgia di annichilimento.<sup>4</sup>

Se il labirinto simboleggia la sessualità femminile, il grembo della madre, il toro è simbolo della fertilità e della sessualità maschile.

Vincere il Minotauro, il derivato semi-umano del toro, vuol dire scacciare le tentazioni della lussuria, soggiogare alla ragione la nostra natura più selvaggia, il nostro lato oscuro e bestiale. È una vittoria dello spirito sulla materia, dell'intelligenza sull'istinto.



1. Du Zhenjun, *Wind*, fotografia a colori della serie *Babel*, 2010.  
2. Vittorio Gregotti, *Sala dei Contenitori per la XIII Triennale*, Milano, 1964.

Leggende a parte, il toro, nella civiltà minoica, è al centro dei riti sacrificali, quale strumento maschile e insieme vittima della fertilità. Il labirinto come spazio del rituale è, invece, una felice intuizione di Bernard Rudofsky:

La nozione che nella profondità dei labirinti gli esseri umani venissero sacrificati ad un mostro taurino può probabilmente farsi risalire a resoconti alterati circa le feste minoiche, nelle quali i prigionieri di guerra venivano gettati ai tori<sup>5</sup>.

Il secondo mito, la torre di Babele, è una leggenda legata all'Antico Testamento. Nel primo libro della Bibbia, la Genesi, si racconta che gli uomini decisero di costruire:

Una città e una torre, la cui cima tocchi il cielo e facciamoci un nome, per non disperderci su tutta la terra. Ma il Signore scese a vedere la città e la torre che gli uomini stavano costruendo. Il Signore disse: «Ecco, essi sono un solo popolo e hanno tutti una lingua sola; questo è l'inizio della loro opera e ora quanto avranno in progetto di fare non sarà loro impossibile. Scendiamo dunque e confondiamo la loro lingua,

perché non comprendano più l'uno la lingua dell'altro». Il Signore li disperse di là su tutta la terra ed essi cessarono di costruire la città. Per questo la si chiamò Babele, perché là il Signore confuse la lingua di tutta la terra<sup>6</sup>.

La torre di Babele rappresenta quindi il tentativo dell'uomo di dominare la terra, non di raggiungere Dio, ma di ergersi come sostituto alla divinità. Il fallimento e la conseguente dispersione, stabiliscono la definitiva impossibilità per l'uomo di raggiungere una condizione assoluta. Nell'immaginario classico, la torre di Babele è raffigurata come una gigantesca scala a spirale che si rastrema verso l'alto, interrotta bruscamente sulla sommità. Nella torre di Babele le figure del labirinto e della scala si legano inscindibilmente.

In virtù di queste leggende, salire la scala labirinto manifesta la volontà di raggiungere una condizione di dominio assoluto ma, nell'istante in cui l'uomo cerca di attraversarla, la scala si trasfigura in un dedalo fatale.

## **Il Non-finito**

L'interpretazione del labirinto deve subordinare alle forme la pluralità dei significati. In tutti i labirinti la forma è sempre assoggettata alla dimensione simbolica, ed in questo caso potrebbe essere più corretto parlare di una *meta-forma*, come può essere desunto da alcune importanti considerazioni di Luigi Patella Scola:

[...] il labirinto, proprio come entità sensibile – perché “topos” reale nella costruzione fisica – assume un significato intelligibile nel momento in cui colui che lo percorre ritiene o sa di “vivere” una esperienza. Ma ancor più questa esperienza di percorso intrigante e complesso [...] da realtà fisica si trasforma in esperienza metafisica proprio quando viene vissuto e realizzato il progetto di conoscenza di un incognito raggiunto<sup>7</sup>.

Nelle *Carceri d'invenzione* di Giovanbattista Piranesi appare subito chiaro come il labirinto non sia realmente raffigurato nelle incisioni, ma rappresenti una condizione mentale, un vivere peregrinando, allusione della concezione dell'uomo moderno, non più avvinto dal destino. Questo aspetto delle *Carceri* è uno dei passi fondamentali nel *Libro dei labirinti* di Paolo Santarcangeli:

Se vi è un disegno labirintico senza che il labirinto vi sia espressamente riportato, è quell'insieme di incubi opprimenti, angoscianti, quel seguito di camminamenti, di luoghi di torture ma spopolati, di scale sospese nel vuoto, di intrichi obbrobriosi, in cui la mente rischia di perdere la conoscenza del retto cammino<sup>8</sup>.

Per raffigurare questo spazio labirintico di perdizione, Piranesi fa ricorso a due tecniche: l'exasperazione chiaroscurale e la dilatazione prospettica. Entrambe le tecniche concorrono all'idea di non-finito che è sostanziale nel ciclo delle *Carceri*.

Tutte le scene delle *Carceri* continuano oltre i margini dei disegni, le tavole non riescono a contenere per intero queste colossali invenzioni architettoniche. Henri Focillon parla di un "suolo seminascosto che sembra sottrarsi alla vista e al passaggio per dare l'illusione della profondità"<sup>9</sup>. Il motivo principale della scena non viene mai ripreso frontalmente, le linee di fuga convergono verso un punto posto molto lontano dalla tavola. La prospettiva si dilata enormemente, e con essa lo spazio, ormai non più misurabile e, quindi, oltre la nostra comprensione. L'incompletezza dell'opera è interpretata come una disponibilità provocatoria, una allusività misteriosa generata dall'ambiguità dei significati possibili del non-finito.

Gli elementi dell'architettura, pochissimi, forse solo l'arco, la volta e la scala, come nell'*Iconographia Campi Martii* sono moltiplicati e affastellati gli uni sugli altri, accalcandosi all'interno di una composizione di angoscioso *horror vacui*. Per Manfredo Tafuri, nell'opera di Piranesi: "si assiste ad una rappresentazione epica della battaglia ingaggiata dall'architettura contro se stessa"<sup>10</sup>.

I risultati incerti della prima edizione delle *Carceri*, vengono perfezionati nella seconda edizione nel momento in cui entra in gioco la tecnica dell'exasperazione chiaroscurale. Nella seconda edizione la luce affronta una terribile battaglia contro l'oscurità, un violento contrasto chiaroscurale che deve molto alle ricerche di Rembrandt e soprattutto di Caravaggio. Al contrario di Caravaggio però, non è ciò che emerge a destare il nostro interesse, quanto ciò che rimane avviluppato nella penombra.

Avvolgere la scena nella semioscurità di ambienti sotterranei, in spazi viscerali efferatamente contorti, genera nell'osservatore un senso di smarrimento, quasi di vertigine, perché, come ricorda Bernard

Rudofsky: “L’ingrediente singolare e più terrificante del labirinto mitico è l’oscurità”<sup>11</sup>.

Il labirinto, quindi, non è uno spazio generato dal groviglio di forme, ma è uno spazio di privazione sensoriale, in particolar modo della nostra vista, il senso privilegiato dalla cultura occidentale.

Nella scala labirinto, non solo si perde la cognizione dello spazio, ma viene meno anche la dimensione temporale, perché, come diceva Dante parlando dell’Inferno, è tenebra “sanza tempo tinta”<sup>12</sup>.



3. Tomaso Buzzi, *La Scarzuola*, Montegiove, Terni, 1958-78.

4. Stefan Giers and Susanne Gabriel, *Landmark tower in the Lusatian Lakeland*, Senftenberg, 2009.

Lo spazio e il tempo sono grandezze non più definibili, raggiungono una condizione che può essere soltanto immaginata. Le ricerche di Piranesi trovano, verso la metà del Novecento, un compimento più distaccato nella Scarzuola di Tomaso Buzzi, in cui l’architetto, per sua stessa ammissione, cerca di:

[...] ottenere il fascino del *Non-finito* che si apparenta a quello delle Rovine, che entrambi danno all’architettura quella quarta dimensione che è il Tempo<sup>13</sup>.

### **Teseo: la conoscenza irraggiungibile**

Per comprendere appieno la semantica del labirinto, è indispensabile studiare il significato del viaggio che si compie all’interno del labirinto;



perché si entra in un labirinto? La risposta varia al variare del protagonista nel quale ci s'immedesima. Teseo entra nel labirinto per sconfiggere il Minotauro. La ricerca di Asterione è il richiamo all'esplorazione, in cui la presenza del centro, il Minotauro stesso, non è indispensabile, ma evoca un desiderio di conoscenza che è spesso oltre le possibilità umane.

Generalmente i labirinti, per quanto complesso sia il disegno dei percorsi, hanno un ingresso ed una o più uscite. Tuttavia, esistono dei labirinti in cui, una volta entrati, non è più possibile uscire, se non compiendo una vera e propria catarsi, che il più delle volte richiede il sacrificio estremo. Anche nel labirinto cretese, prima del definitivo arrivo dell'eroico Teseo, molti giovani ateniesi soccomberanno fra i meandri del palazzo costruito da Dedalo.

L'impossibilità dell'uomo di accedere alla conoscenza assoluta è chiaramente allusione di un labirinto senza uscita, il rizoma infinito di cui parla Umberto Eco. La torre di Babele è la rappresentazione più significativa di questo viaggio di sola andata. All'interno della scala labirinto il senso di smarrimento è doppio: se da un lato, continuando a salire non si trova la via d'uscita, allo stesso tempo siamo sopraffatti dal senso di vertigine nel momento in cui ci accorgiamo di avere un abisso sotto di noi.

Meno mitologica ma altrettanto interessante è l'immagine dell'albero della filogenesi culturale dell'antropologo statunitense Alfred Louis Kroeber. Carlos Martí Aris coglie lucidamente questa analogia tra gli infiniti meandri della conoscenza e l'albero di Kroeber.

Convien dunque contrapporre all'albero della filogenesi biologica, con la sua caratteristica distribuzione ramificata, l'albero della filogenesi culturale nel quale i rami si fondono e si incrociano, divergono per poi convergere nuovamente, restituendo la figura labirintica che simbolizza i meccanismi della creazione umana<sup>14</sup>.

In letteratura, Jorge Luis Borges ha indagato magistralmente due aspetti del labirinto: nel racconto *La Biblioteca di Babele*, più che all'interno di un labirinto, Borges ci introduce in uno spazio non-finito, ancora una volta metafora dei limiti indeterminati della conoscenza. In un altro breve racconto di Borges, *La casa di Asterione*, la voce narrante del Minotauro descrive con grande compiacimento la propria dimora-prigione<sup>15</sup>. Il labirinto assume un'altra condizione fondamentale: non

più luogo dell'eterno smarrimento, ma insospettabile dimora e spazio del girovagare.

### **Il Minotauro: la prigionia diviene dimora**

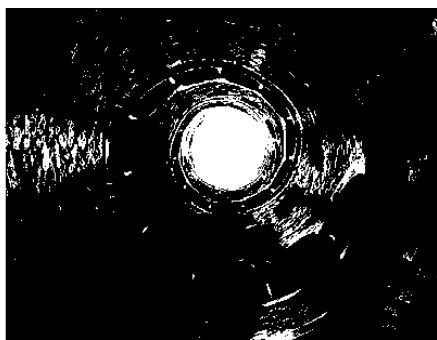
Perdersi nel labirinto, cadere dalla torre di Babele, rappresenta, quindi, la perdita della ragione, il venir meno delle umane certezze. Non a caso labirinto e follia sono temi che s'inseguono continuamente. Ma è altrettanto vero che nel labirinto, il senso di smarrimento compare solo nel momento in cui si cerca una via d'uscita.

Vivere come il Minotauro vuol dire cercare nel labirinto un rifugio, una dimora inconsueta.

Il labirinto, infatti, non è la negazione dello spazio in sé, è la negazione dello spazio euclideo, perfettamente comprensibile ed intellegibile in ogni sua parte. Il labirinto può divenire un luogo in cui è persino piacevole restare, per il gusto di perdersi o per trovare un rifugio da ciò che si trova al di fuori del labirinto.



5. Bartolomeo Gaetano Carboni, *Pierre Nicolas Ronsennette, Il labirinto nel giardino di villa Pisani a Stra, incisione pubblicata a Parigi nel 1792.*



6. Luigi Manini, *Il "pozzo iniziatico" a Quinta da Regaleira, Sintra, Portogallo, 1904-1910.*

L'etimo del labirinto sembra profondamente legato al senso domestico di questa figura. Labirinto deriva probabilmente dal greco λάβρυς<sup>16</sup>,

doppia ascia, il simbolo più sacro della religione minoica. La parola labirinto significherebbe, quindi, la dimora della doppia ascia.

Pertanto, il labirinto si configura, anche nel suo primitivo significato, come una dimora straordinaria, fuori dal comune.

Vivere nel labirinto, immedesimarsi nell'innocente Minotauro, su cui grava la colpa di lussuria della madre, e non nell'eroe solare Teseo, vuol dire cercare una condizione *altra*, una stabilità precaria all'interno di un luogo che dovrebbe essere tutto fuorché una casa. Ma per il Minotauro, il labirinto non è semplicemente una prigione in cui espiare colpe non sue, quanto soprattutto un riparo sicuro da sguardi indiscreti. Chi entra nel labirinto senza intenzione di uscirne, si colloca in una solitudine volontaria, una condizione di misantropia confortata solamente da uno spazio non comprensibile con la sola ragione.

Nella dimora labirintica avviene una deliberata costruzione del disorientamento, si cerca un impossibile conforto accumulando oggetti stravaganti, con l'unico intento di contrastare il labirinto più pericoloso, il vuoto assoluto. In questo senso, la casa museo di John Soane o ancora il progetto-testamento di Tomaso Buzzì alla Scarzuola possono essere considerati dei rifugi labirintici, in piena aderenza con le parole di Roland Barthes, che definisce il labirinto come: "un luogo ingombro di oggetti eteroclitici in mezzo ai quali non ci si ritrova"<sup>17</sup>. Il labirinto è una casa organizzata in un dedalo di stanze, una rete di momenti giustapposti nella quale, parafrasando la casa fenomenologica di Iñaki Ábalos:

[...] è impossibile riconoscere uno schema gerarchico o funzionale che ne sia rappresentativo. La sua immagine più nitida è quella di una accumulazione sorprendente di una molteplicità di microcosmi<sup>18</sup>.

### **Il gusto di perdersi, Dedalo o Teseo?**

L'architetto del labirinto, Dedalo, l'unico che ne conosce i segreti e proprio per questo l'unico che non compie una ricerca all'interno del labirinto, progetta un edificio-fortezza per nascondere un terribile segreto, ma anche per proteggere il Minotauro dal labirinto oltre il labirinto stesso. In questo caso, la scala labirinto si apparenta molto

alla figura della scala barriera. René Guénon, partendo da alcune riflessioni di Jackson Knight, ricorda ancora una volta come non sia affatto scontato uscire dal labirinto:

Il labirinto, come ha ben visto Jackson Knight, ha una duplice ragione d'essere, nel senso che permette o impedisce, secondo il caso, l'accesso a un certo luogo in cui non devono penetrare tutti indistintamente [...] è ovvio, d'altra parte, che l'uso del labirinto come mezzo di difesa o di protezione sia suscettibile di varie applicazioni<sup>19</sup>.

Nel labirinto Dedalo prende le sembianze di un altro Teseo, che non sconfigge il Minotauro, ma sceglie di diventare a sua volta figlio di Minos.

La terza condizione prevede che all'interno del labirinto non ci sia un centro, un Minotauro, l'obiettivo finale della ricerca. La seduzione del labirinto, il desiderio di entrarvi, risiede nell'atto di esplorare senza trovare, la gratificazione consiste nel girovagare in un ambiente indefinito, in uno spazio in cui perdersi per provare un *non-senso* di piacevole smarrimento.

E non importa molto che questo avvenga in un ambiente fisico oppure nel virtuale, introducendo la forma del labirinto nello schema concettuale astratto della "rete" informatica.

La concezione moderna del labirinto, anche nel campo virtuale, è profondamente debitrice della cultura romantica. Per Hegel: "nel labirinto il proposito non è quello di trovare l'uscita, ma con l'intento di passeggiare significativamente tra simbolici enigmi"<sup>20</sup>. Anche nell'infinito Leopardi, varcando la soglia solo con l'intelletto, si perde nel labirinto delle ipotesi. Ma quello del poeta è, testualmente, un *dolce naufragar*.

In questa peregrinazione dell'anima, è molto labile il confine che separa la follia, la perdita totale della ragione, dal semplice gusto che si prova nel vagabondare fra ambienti sconosciuti.

All'interno di questa tripartizione la scala arricchisce il labirinto di due componenti:

In genere le forme del labirinto possono acquisire un senso solo se osservate dall'alto. La scala irrompe drammaticamente all'interno di questo schema, introducendo una tensione verticale verso infiniti traguardi impossibili. In questo caso non si concretizza soltanto l'idea

dello smarrimento, ma si realizza anche l'impossibilità di raggiungere le vette dei cieli o di ritornare nelle viscere della *Terra Mater*.

Con la scala, il labirinto diviene una figura di movimento verso l'alto o il basso, che si lega a numerose danze primordiali. Come osserva Károly Kerényi, "tutte le ricerche sul labirinto hanno dovuto prendere l'avvio dalla danza"<sup>21</sup>, perché attraverso la danza l'uomo rappresenta la verità e, abbandonandosi ai movimenti primordiali (innati), cerca l'armonia con il *cosmos*, ricreato e rinnovato attraverso i suoi stessi passi.

## Note

- <sup>1</sup> Paolo Santarcangeli, *Il libro dei labirinti*, Firenze, Vallecchi editore, 1967.
- <sup>2</sup> Umberto Eco, *Prefazione* a Paolo Santarcangeli, *Op.cit.*
- <sup>3</sup> Trad. di Samivel, *Le soleil se lève en Grèce*, Parigi, Arthaud, 1959.
- <sup>4</sup> Paolo Santarcangeli, *Op. cit.*, p.127.
- <sup>5</sup> Bernard Rudofsky, *Le meraviglie dell'architettura spontanea*, Bari, Laterza, 1979, p.326.
- <sup>6</sup> AA.VV., *La Sacra Bibbia*, Edizione C.E.I., Genesi 11, 4-9.
- <sup>7</sup> Luigi Vincenzo Patella Scola, *Prefazione* a Maria Cristina Fanelli, *Labirinti. Storia, geografia e interpretazione di un simbolo millenario*, Rimini, Il Cerchio, 1997, p.9.
- <sup>8</sup> Paolo Santarcangeli, *Op. cit.*, p.191.
- <sup>9</sup> Henri Focillon, *L'invenzione. Le Carceri* in: Giovan Battista Piranesi, *Le Carceri*, Milano, Abscondita, 2011, p.130.
- <sup>10</sup> Manfredo Tafuri, *Progetto e Utopia*, Bari-Roma, Laterza, 2007, p.18.
- <sup>11</sup> Bernard Rudofsky, *Op. cit.*, p.325.
- <sup>12</sup> Dante Alighieri, *La Divina commedia - Inferno, canto III, v.30.*
- <sup>13</sup> Alberto Giorgio Cassani, *Antichi maestri, anime affini*, in Alberto Giorgio Cassani (a cura di), *Tomaso Buzzi. Il principe degli architetti. 1900-1981*, Milano, Electa, 2008, p.48.
- <sup>14</sup> Carlos Martí Aris, *Le variazioni dell'identità*, Torino, Città studi, 1993, p.49.
- <sup>15</sup> *La biblioteca di Babele* è pubblicato all'interno del volume *Finzioni*, edito da Einaudi. *La casa di Asterione* è pubblicata ne *L'Aleph*, Feltrinelli editore.
- <sup>16</sup> Per Michelangelo Cagiano de Azevedo questa origine etimologica è scorretta. Per A. il significato di labirinto va ricercato nel valore semantico del suo radicale *la/da, labr/laur*, connessi al concetto di *pietra tagliata e taglio in roccia*.
- <sup>17</sup> Margherita di Fazio Alberti (a cura di), *Narrare: percorsi possibili*, Ravenna, Longo, 1989, p.236.
- <sup>18</sup> Iñaki Ábalos, *Il buon abitare. Pensare le case della modernità*, Milano, Marinotti, 2009, p.103.
- <sup>19</sup> René Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, Milano, Adelphi, 2013 (XII ed.), pp. 180-181.
- <sup>20</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lezioni di estetica*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p.194.
- <sup>21</sup> Károly Kerényi, *Nel labirinto*, Milano, Bollati Boringhieri, 1983, p.39.







# CARCERI D'INVENZIONE\_TAV. XIV ARCO GOTICO

## GIOVANBATTISTA PIRANESI

### 1745\_1761

L'illuminismo mette in crisi, per la prima volta nella storia, la certezza rassicurante di un ordine primordiale, una natura alla quale appellarsi come garanzia dell'ordine artificiale dell'arte, della tecnica e della società.

In filosofia, Immanuel Kant scardina le posizioni dogmatiche della metafisica legate alla scuola di Leibniz e Wolff. Nell'arte, le *Carceri d'invenzione* di Giovan Battista Piranesi introducono il tema della *perdita del centro*, di una conoscenza non più deterministica e perfettamente misurabile, ma soggetta a forze che vanno al di là di ogni comprensione, per lasciare spazio al tema dell'immaginazione che, per Manfredi Tafuri, entra per la prima volta:

[...] nella storia dell'architettura moderna in tutto il suo significato ideologico. Ciò che potrebbe sembrare una battuta d'arresto, o una rinuncia, si manifesta al contrario nel pieno del suo valore di anticipazione. L'invenzione, fissata e diffusa tramite l'incisione, rende concreto il ruolo dell'utopia, che è proprio nel presentare un'alternativa che prescinda dalle condizioni storiche reali, che si finga in una dimensione metastorica: ma solo per proiettare nel futuro l'irrompere delle contraddizioni presenti.<sup>1</sup>

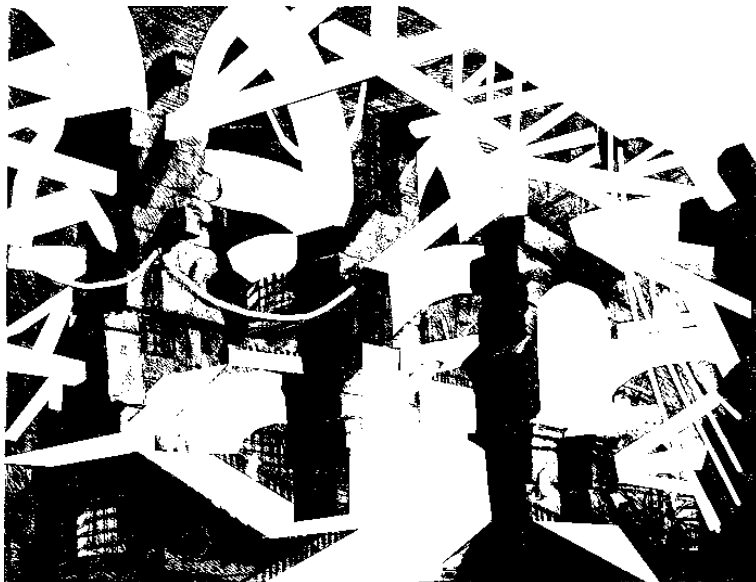
In questa "rappresentazione epica della battaglia ingaggiata dall'architettura contro se stessa"<sup>2</sup>, i pochi elementi architettonici presenti nella tavola presa in esame, la numero XIV della seconda

---

<sup>1</sup> Manfredi Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Torino, Einaudi 1980, p.40.

<sup>2</sup> Manfredi Tafuri, *Progetto e Utopia*, Bari-Roma, Laterza, 2007 (II ed.), p.18.

edizione, sono moltiplicati e affastellati gli uni sugli altri, secondo una costruzione paratattica priva di alcuna intenzionalità gerarchica, fatta eccezione per le rovine ciclopiche, che emergono distintamente dalla rimozione progressiva degli elementi secondari, come illustrato nella prima immagine.



1. *Dalla rimozione progressiva degli elementi secondari emergono soltanto le rovine, (elaborazione P.M.).*

Se, come dice Sergej Eizenstejn: “[...] le *Carceri* sono un insieme di frammenti discontinui di un’unica sequenza, basata sulla tecnica del «montaggio intellettuale»”<sup>3</sup>, è quantomeno opportuno isolare le parti di cui si compone questo *montaggio intellettuale*, non per trovare un senso

---

<sup>3</sup> Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, p.79.

stabilizzante, ma per rintracciare una possibile struttura di segni interna alle tavole.

Questi elementi, infatti, diventano per la prima volta segni architettonici privi di un reale significato. La fusione di scale, archi e strutture lignee provoca una sorta di: “banchetto architettonico della nausea, di vuoto semantico per eccesso di rumore visivo”<sup>4</sup>. Tuttavia, attraverso l’analisi illustrata nella figura 2, è possibile individuare un ordine interno perché, come osserva Marguerite Yourcenar, questa sensazione di vertigine:

[...] è provocata non dalla mancanza di misure (perché mai Piranesi fu più geometra), ma dalla molteplicità di calcoli che si fanno esatti e che conducono a proporzioni che si fanno sbagliate.<sup>5</sup>

La figura degli archi si muove lungo una diagonale che è speculare a quella delle strutture lignee, mentre le scale sono compresse lungo il margine di fondo della tavola. Le rampe sono anche l’unica occasione in cui è possibile rintracciare profili umani, avvolti in una penombra che sembra stravolgerne i lineamenti.



2. Attraverso l’analisi degli elementi non si vuole fare un’autopsia architettonica, ma rintracciare principi proporzionali non immediatamente percepibili, (elaborazione P.M.).

<sup>4</sup> Manfredo Tafuri, *La sfera e il labirinto*, p.48.

<sup>5</sup> Marguerite Yourcenar, *La mente nera di Piranesi*, in Id., *Opere. Saggi e memorie*, Milano, Bompiani, 1992.



3. *Esasperazione chiaroscurale*, (elaborazione P.M.).

Se un significato c'è, va ricercato in uno dei pochi elementi non architettonici, la lanterna spenta, allusione di una ragione che non trova certezze, e soccombe all'interno di questi spazi viscerali, perché, come detto in precedenza, non è ciò che emerge a destare il nostro interesse, quanto ciò che rimane avvolto nella penombra.

Piranesi, dunque, si dimostra: "architetto *scellerato*, che nella mostruosità delle sue contaminazioni rivela le crepe colpevolmente rimosse di un rigore deviante"<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Manfredi Tafuri, *La sfera e il labirinto*, p.64.



4. *Le Carceri d'invenzione*, tavola XIV



## CHAND BAORI

### VIII sec. d.C. circa

Abhaneri, Rajasthan, India

In India la costruzione di cisterne gradonate per la raccolta delle acque piovane nasce nella regione del Gujarat verso il VI sec. d.C., ma è nello stato settentrionale del Rajasthan che queste strutture raggiungono, nel tardo periodo Gupta, una larghissima diffusione e dimensioni ragguardevoli. La frequenza di queste strutture è senza dubbio dovuta alla scarsa piovosità nell'India nordoccidentale, ma anche le dimensioni notevoli dei pozzi dipendono dalla morfologia del territorio perché, come ricorda Morna Livingston: "l'acqua si trova ad una quota più sotterranea rispetto al Gujarat, motivo per cui i pozzi dovevano andare più in profondità per raggiungere le falde"<sup>1</sup>.

Questo enorme pozzo costruito dal re Chand (o Chandra) di Abhaneri, il Chand Baori appunto<sup>2</sup>, largo più di 60 metri per lato e profondo circa 20, è "il più grande pozzo a gradini mai costruito"<sup>3</sup>.

L'ampia vasca, risalente al tardo periodo Gupta (VIII sec. circa), ha conservato gli elementi formali originari nonostante alcuni interventi successivi, mentre tutte le strutture al di sopra del pozzo, interamente ricostruite durante il periodo Moghul (XVIII sec.), non restituiscono

---

<sup>1</sup> Morna Livingston, Milo Beach, *Steps to Water: The Ancient Stepwells of India*, New York, Princeton architectural, 2002, p.38.

<sup>2</sup> Baori, ma anche *Baoli*, *Kund* o *Vav* a seconda della regione, è il termine indiano con cui viene indicato un pozzo.

<sup>3</sup> Morna Livingston, Milo Beach, *Op.cit.*, p.38.

assolutamente la magnificenza dell'antico tempio dedicato ad *Harshat Mata* ("dea madre della felicità") e che era collegato al pozzo.

Da sempre l'architettura indiana, come osserva Hermann Goetz, vive una profonda empatia simbolica e funzionale con l'acqua.

L'acqua è l'elemento più necessario e prezioso, apportatrice di vita agli uomini, agli animali, alle piante, feconda, sacra. Tale concezione si riflette appunto nelle cerimonie religiose, in cui i recipienti per l'acqua, le abluzioni e le libagioni costituiscono il motivo preponderante.<sup>4</sup>

A Chand Baori, come anche nel caso dei *Ghats* di Varanasi, l'acqua è lo strumento che permette all'architettura una molteplicità di usi, perché nei pozzi a gradini, come ricorda Jutta Jain-Neubauer, si:

[...] combina l'uso funzionale (essendo un serbatoio di acqua) e sociale (essendo un luogo di incontro per gli uomini mentre si riposano e per le donne mentre attingono l'acqua) con il soddisfacimento dei bisogni spirituali.<sup>5</sup>

Come in altri precedenti nel Gujarat, tre lati del pozzo sono rivestiti di gradini, ma, a differenza delle strutture del Gujarat, la quarta parete è definita da un magnifico santuario.

In questo caso la pur notevole qualità dei dettagli e la suggestiva contrapposizione stilistica tra il pozzo Hindù e il tempio superiore musulmano, sono elementi assolutamente inessenziali rispetto al clamore espressivo di un unico elemento, la scala, reiterato infinite volte all'interno di un perimetro perfettamente misurabile.

In termini morfologici, Chand Baori non è altro che una rigorosa composizione di forme geometriche primarie, il triangolo ed il quadrato, generati attraverso la ripetizione della scala.

Ma all'interno di questa semplice composizione, la tecnica della ripetizione e l'introduzione di un elemento sempre variabile, l'acqua, producono una percezione spaziale costantemente incommensurabile.

---

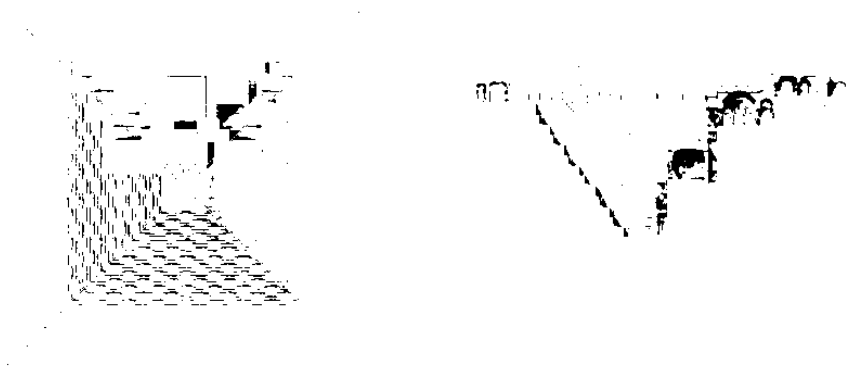
<sup>4</sup> Hermann Goetz, *India. Cinquemila anni di civiltà indiana*, Milano, Il saggiatore, 1959, p.7.

<sup>5</sup> Jutta Jain-Neubauer, *The Stepwells of Gujarat, In Art-historical Perspective*, New Delhi, Abhinav Publications, 1981, p.5.



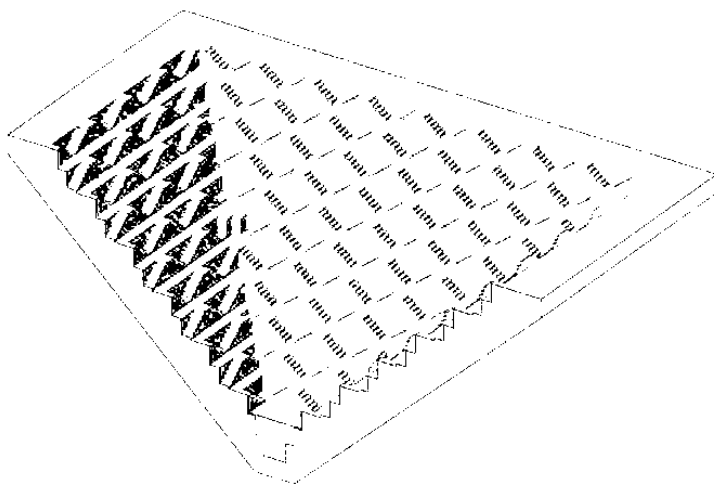
In questa piramide al negativo il labirinto perde la sua struttura tradizionale. Non esiste più un unico percorso esatto contrapposto a numerose direzioni sbagliate, perché tutti gli infiniti percorsi possibili conducono verso il centro del labirinto.

Anche il centro del labirinto, in questo caso l'acqua, perde un significato univoco, perché è sempre costante e sempre differente, varia al variare del livello ma non cambia nella sua essenza.



1. Sia nella pianta che in sezione è possibile verificare la composizione del quadrato e del triangolo. "La parete è così ripida che ogni triangolo di scale è alto di una persona" (Livingston), (elaborazione P.M.).

Nella ricostruzione tridimensionale (fig.2) è interessante notare come le scale scendano sempre parallelamente al bordo dell'acqua. Oltre al minore ingombro delle scale all'interno del pozzo, la forma dei gradini, a contatto con l'acqua, sembra muoversi avanti e indietro, come se le scale e l'acqua scorressero insieme in una danza ipnotica.



2. Chandbaori utilizza 17 differenti soluzioni per risolvere l'intersezione angolare fra i gradini. "questo fatto non rende lo spazio irregolare, ma mostra come una forma ripetitiva possa avere infinite ramificazioni nello spazio che non è possibile definire preliminarmente" (Livingston), (elaborazione P.M.).

Il pozzo a gradini incarna un riferimento cosmico nel contrasto fra il buio e la luce, mentre nella piscina la centratura cosmica è accentuata dal bordo mutevole dell'acqua, inteso come impossibilità di raggiungere una stabilità finale nel margine<sup>6</sup>.

Chandbaori è un labirinto e allo stesso tempo il suo contrario. Generalmente in un labirinto cerchiamo sempre la sua fine, la via d'uscita. Vedere la fine del dedalo di scale di Chadbaori, il fondo del pozzo, vuol dire non avere più acqua.

Tuttavia, anche senza l'acqua questo labirinto non perde totalmente il suo senso, perché, scendendo in profondità, può essere comunque

---

<sup>6</sup> Morna Livingston, Milo Beach, *Op.cit.*, p.41.

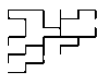
utilizzato come una macchina d'ombre per trovare riparo dalla calura estiva.

Chand Baori può essere considerata una rielaborazione indiana dell'agorà greca, una piazza-cavea in cui è possibile proteggersi dal sole e intrattenersi con gli altri, ma è anche uno spazio *altro*, perché, come ricorda Morna Livigston:

Qui, le scale entrano nel dominio del *naga*, la dea madre e il suo cocodrillo, dove l'*axis mundi* si collega con la terra in una serie infinita di universi [...] ognuno isolato dagli altri e sospeso in uno spazio vuoto.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Morna Livingston, Milo Beach, *Op.cit.*, p.42.



# ONE HUNDRED STEP GARDEN

## TADAO ANDO

### 1997\_2000

Awaji City, Prefettura Hyogo, Giappone

Il giardino fa parte dell'esteso complesso multifunzionale dell'isola di Awaji, un ardito sistema di percorsi, piazze, giardini e strutture, progettato da Tadao Ando a partire dai primi anni '90.

In seguito al disastroso sisma del 1995, che aveva provocato ingenti danni al complesso multifunzionale, ma soprattutto le seimila vittime, Ando si impone un ripensamento generale del progetto.

La struttura si arricchisce di una maggiore espressività simbolica. In questo caso l'architetto giapponese cerca di conferire all'architettura una nuova dignità, attraverso un rinnovato equilibrio tra uomo e natura.

L'architettura, però, non si pone di fronte al paesaggio in un atteggiamento di mimesi riflessiva, ma, secondo principi espressi dallo stesso Ando, diviene: "l'arte di «articolare» il mondo per mezzo della geometria"<sup>1</sup>. L'uso della geometria, per Ando, non si oppone alla natura, ma ne rende evidente l'invisibile logica.

Il radicamento con il luogo è reso ancor più dichiarato dalla moltitudine di ambienti sotterranei di cui si compone l'intero complesso.

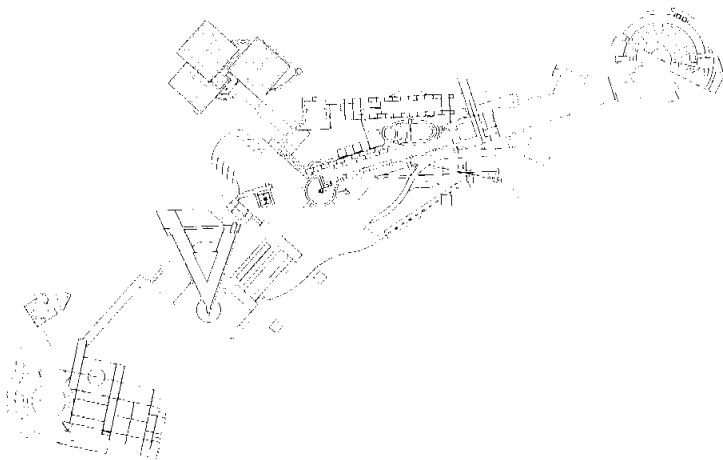
Ancora una volta l'impianto del progetto denuncia la costante attenzione di Ando per l'architettura romana e, come nel progetto per il complesso residenziale Sayoh, è palese il rimando alla villa Adriana di

---

<sup>1</sup> Tadao Ando, *"Shintai" e spazio*, in Francesco Dal Co, *Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa, 1994, p.453.

Tivoli. In questo caso la citazione si arricchisce di numerosi elementi, come gli specchi d'acqua, il teatro e gli spazi porticati.

Fra tutte le nuove realizzazioni il «Giardino delle cento scale» (fig.1) spicca per rilevanza volumetrica e formale, un'architettura effimera, la cui *utilitas* è quella di risarcire con l'architettura il paesaggio sfigurato dal terremoto.



1. *L'articolazione planimetrica dell'intera struttura rivela l'influenza romana dell'architettura di Ando. In rosso il giardino delle cento scale (elaborazione P.M.).*

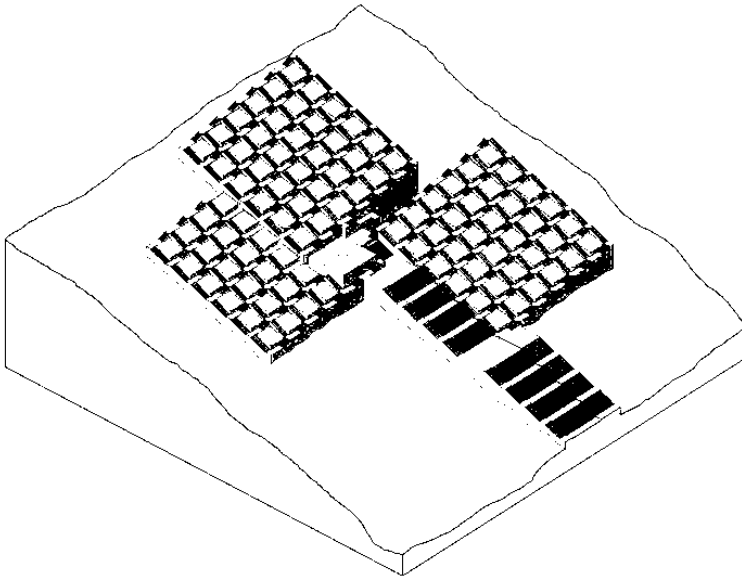
La ricostruzione tridimensionale (fig.2) consente di apprezzare come la tettonica del giardino esalti la topografia scoscesa dell'area.

Il modulo base della struttura è un giardino quadrato di 5 metri di lato, trattato con diverse essenze floreali, attorno al quale ruota una teoria di gradinate che consente di accedere agli altri giardini in dislivello. Ogni lato del quadrato maggiore è formato da sei quadrati più piccoli.

Dalla planimetria in figura 3 è possibile individuare un uso quasi elementare della geometria, mentre la complessità è affidata

all'articolata concatenazione delle diverse parti. Il breve saggio di Ando *Shintai e spazio* sembra motivare una scelta così primitiva:

Incorporando la natura e i movimenti all'interno di semplici figure geometriche, ho tentato di dare forma a spazi complessi, ove il movimento offre diverse e mutevoli prospettive che lo shintai (mente e corpo ndr) ricomponne come ordine; ciò che mi interessa è proprio la maniera in cui ciascuno si pone in relazione con l'architettura<sup>2</sup>.

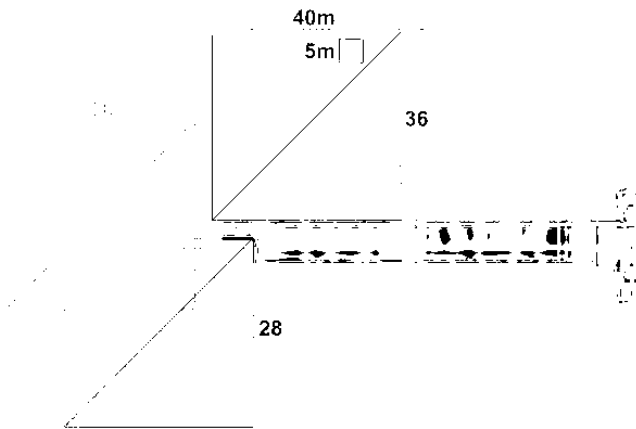


2. Dall'alto l'invisibile logica del giardino appare molto più chiara. Al centro della grande scala di collegamento fra il giardino e il resto del complesso si trova una cascata d'acqua (elaborazione P.M.).

---

<sup>2</sup> Tadao Ando, "Shintai" e spazio, in Francesco Dal Co, *Op.cit.*, p.453.

Alcune strutture sono citazioni di opere precedenti dello stesso Ando (il “Circular Forum” ad esempio, ricorda inequivocabilmente il patio di accesso del Sayamaike Historical Museum di Osaka). I continui rimandi alla propria architettura ricordano una maniera progettuale simile a quella di Le Corbusier.



3. *La logica formale del giardino è semplice: i tre quadrati che contengono i giardini floreali sono uniti dalla grande scala centrale, il baricentro dell'intera composizione. Due quadrati si compenetrano mentre il terzo, più in basso, rimane separato dagli altri due (elaborazione P.M.).*

Se si osserva il giardino dal basso (fig.4), l'esperienza percettiva restituisce un'immagine labirintica che ha origine nelle scale di Escher e, in particolare, nelle tavole piranesiane. Lo stesso Ando ricorda più volte che: “gli interni delle carceri, quintessenza delle qualità piranesiane, hanno suscitato in me la più profonda impressione.”<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Tadao Ando, *Materiali, geometria, natura*, in Francesco Dal Co, *Op.cit.*, p.456.



Questo scenario neomanierista si arricchisce di continui rimandi all'arte italiana dei giardini. Come nella universe Cascade di Charles Jencks, il gioco d'acqua lungo la grande scala d'ingresso ai giardini ricorda inevitabilmente le «catene d'acqua» di villa Lante a Bagnaia o di palazzo Farnese a Caprarola.

Non credo che l'architettura debba comunicare in maniera eccessiva; è preferibile che si mantenga silenziosa consentendo alla natura, attraverso manifestazioni quali il vento o la luce del sole, di parlare in sua vece.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Tadao Ando, *Interno, esterno*, in Francesco Dal Co, *Op.cit.*, p.449.



# UNIVERSE CASCADE

## CHARLES JENCKS\_MAGGIE KESWICK

### 1988\_

Portrack house, Dumfries, Scozia

Nella società contemporanea il paesaggio sembra essere un medium straordinariamente efficace per rappresentare, in forma diretta, simbolica o allegorica, la nostra sensibilità e le nostre aspirazioni. L'architettura dei giardini, se non viene svilita da un'eccessiva retorica ecologista o da un uso sociale ai limiti del grottesco, può ancora essere il campo in cui l'uomo, come sostiene Charles Jencks, "può celebrare la natura e la gioia che prova in essa"<sup>1</sup>.

Questo è avvenuto e avviene tuttora a Nord di Dumfries, in Scozia, nel Giardino della Speculazione Cosmica di Charles Jencks e di sua moglie Maggie. Nella tenuta di Portrack la scala non solo è utilizzata come allegoria del labirinto, ma è lo strumento che permette all'architettura di richiamare le logiche più complesse legate all'evoluzione del cosmo, dalla geometria frattale alle teorie della genetica e del caos. In un caso la scala è un ponte, il Ponte del Salto, un nastro rosso in cui l'attraversamento allude ad un cambiamento, al passaggio tra la vita e la morte, il bene ed il male, il paradiso e l'inferno. Oppure, nel Giardino del DNA, la scala si trasforma in pura presenza scenica, riproducendo la

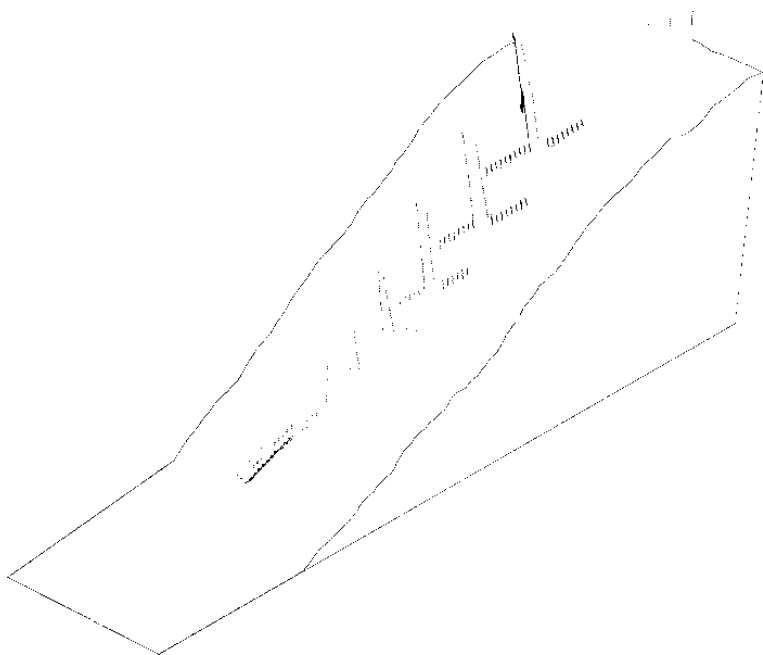
---

<sup>1</sup> Charles Jencks, *The Garden of Cosmic Speculation*, Londra, Frances Lincoln Ltd, 2005, p.17.

spirale del genoma umano. O ancora, nella *Universe Cascade*, la scala diviene la rappresentazione della cosmogenesi.

L'idea di concepire il giardino come un microcosmo ha numerosi precedenti storici nei giardini zen giapponesi, nei giardini persiani e in molti giardini rinascimentali. Tuttavia, solo negli ultimi anni l'uomo ha raggiunto un tale livello di conoscenze tecniche e scientifiche da poter descrivere, anche in termini sommari, una storia dell'universo, la cosmogenesi appunto.

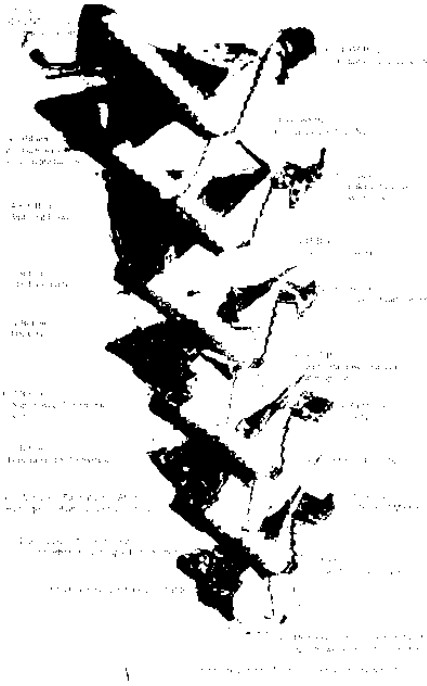
A partire dal 1990 Jencks, assieme ad un gruppo di scienziati, matematici ed artisti, cerca di definire formalmente l'evoluzione dell'universo, attraverso un modello fisico in grado di rappresentare le nostre conoscenze del cosmo.



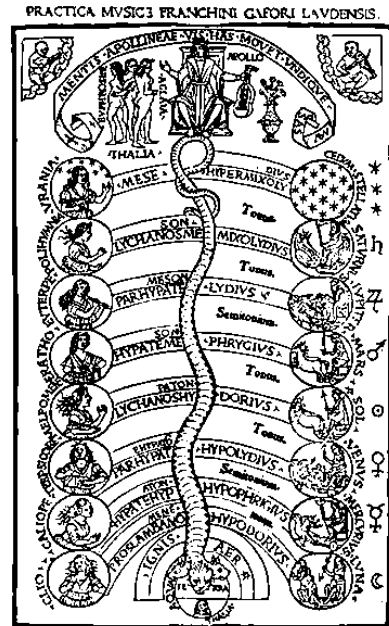
1. Ricostruzione tridimensionale della scala  
(elaborazione P.M.).

Indipendentemente dalle differenti teorie sulla nascita dell'universo, è opinione unanime che lo sviluppo dell'universo non sia avvenuto in un crescendo continuo, ma attraverso una serie di *salto*.

Jencks sviluppa una figura che, attraverso 22 salti tenuti insieme da una scala ad albero, riproduce i 15 miliardi della storia dell'universo (fig.2).



2. Charles Jencks, foto-collage di un modello ligneo della Universe Cascade, che descrive la storia dell'universo attraverso 22 salti.



3. Frontespizio del trattato *Practica musicae di Franchino Gaffurio* (1496).

Lungo questa scala scorre una cascata, un elemento classico dell'architettura dei giardini manieristi<sup>2</sup> che, attraversando a ritroso i gradini, si riversa in uno stagno scuro, ritornando all'origine misteriosa dell'universo (fig.1).

Certamente sia nella Universe Cascade, che più in generale in tutto il giardino di Portrack, c'è la tendenza ad imprimere nella natura un nuovo paesaggio eccessivamente estetizzante, trattando il giardino come fosse un'opera su tela. Ciò non toglie che, all'interno di questa incompiuta rappresentazione dell'universo, Jencks sia riuscito ad organizzare una impressionante macchina delle esperienze, da quelle sensoriali fino alle più intellettuali, divertendosi a destare meraviglia e stupore attraverso lo stravolgimento delle regole percettive. Portrack non è un dedalo di percorsi ma è un'esperienza labirintica, ottenuta, come nel *Sacro Bosco*, con la pratica del disorientamento e del non-senso<sup>3</sup>.

La Universe Cascade presenta delle analogie impressionanti con il frontespizio del trattato *Practica musicae* del compositore lombardo Franchino Gaffurio (fig.3). Nel trattato, Gaffurio assimila l'arte dei suoni alla scienza dei numeri. La musica, dunque, non è solo un'arte pratica, ma una disciplina le cui leggi sono paragonabili al moto dei corpi celesti, proprio come Jencks trasforma l'arte dei giardini in una rappresentazione cosmogenetica.

Il frontespizio del *Practica musicae* riproduce l'universo musicale, ai cui estremi sono rappresentati Apollo la musa del silenzio Thalia, mentre a Portrack gli estremi sono lo stagno scuro e l'azzurro del cielo. In questo caso potremmo dire che la luce e la musica si contrappongono al buio e al silenzio. Un serpente a tre teste, il Serapide, lega le figure di Apollo e Thalia. Questo serpente ripiega l'estremità della coda in un anello su cui il dio delle arti posa i piedi.

---

<sup>2</sup> Tra le tante citazioni contenute in questo giardino vanno ricordate le catene d'acqua dei giardini manieristi dell'Italia centrale (Villa Lante a Bagnaia, Villa d'Este a Tivoli e Palazzo Farnese a Caprarola).

<sup>3</sup> Un piccolo padiglione del giardino, opera di Charles Jencks e James Stirling, è chiamato *The Nonsense*.

La coda del serpente che si curva su se stessa è un'immagine di perfezione ed eterno ritorno, proprio come l'acqua della Universe Cascade rende ciclica ed infinita la rappresentazione dell'universo.

Ai lati del serpente sono raffigurate le stelle e le muse che, unite da curve che attraversano il serpente, portano in un crescendo sonoro verso le note più alte. A Portrack le stelle e le muse sono i salti evolutivi che si concludono nel tetto della casa.

Nel Giardino della Speculazione Cosmica, Jencks intraprende la strada della complessità più impegnativa. Esiste, infatti, una complessità esibita, che rimane nella superficie, sedotta dalle infinite possibili combinazioni formali che derivano dall'uso delle nuove tecnologie o dalla sommatoria applicazione dei principi della scienza contemporanea, ma esiste anche una complessità più recondita, in cui il calcolo e la tecnologia sono strumenti al servizio della ragione, piegati quindi alla volontà estetica dell'uomo, che li utilizza senza perderne il controllo, ma asservendo queste nuove logiche agli elementi universali dell'architettura.

# ICONOGRAFIA

## natura

1

2

3

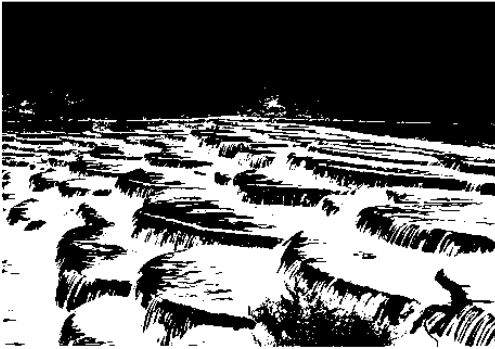
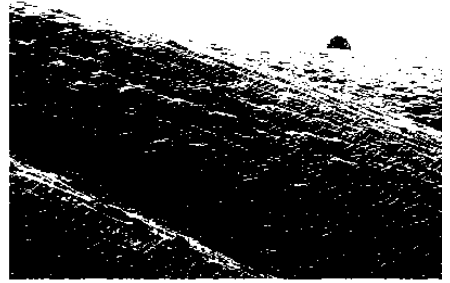
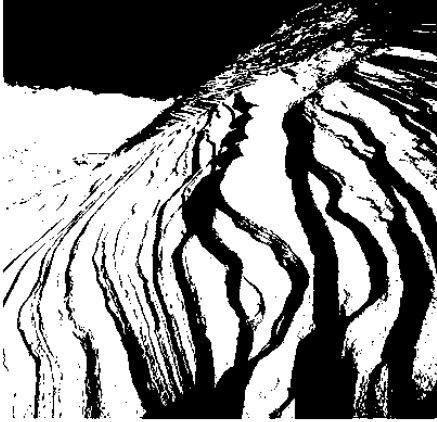
4

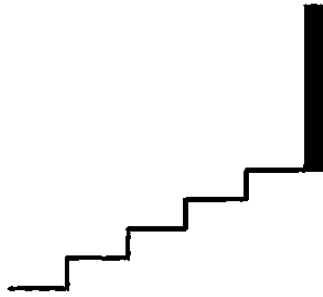
5

6

1. Zion National Park, Utah. 2. Parco naturale della Lessinia, Veneto. 3. Terrazze bianche di Baishuitai, Yunnan, Cina. 4. Yade Dragon Snow Mountain, Yunnan, Cina. 5. Mer de Glace, Monte Bianco, Francia. 6. Giant's Causeway, Irlanda del Nord.







*Capitolo Quarto***LA SCALA BARRIERA**

Le opere d'arte nascono sempre da chi ha affrontato il pericolo, da chi è arrivato fino in fondo a un'esperienza, fino al punto che nessun umano può superare.

*R.M. Rilke*

Come accade sovente, un concetto può essere dedotto a partire da un altro, riscontrando analogie o differenze. In questo caso la scala barriera ha molti punti di contatto con la scala soglia ed una differenza sostanziale. Come la scala soglia non collega due spazi ma, a differenza della soglia, rappresenta la parte terminale di un elemento e non l'inizio di un altro. La barriera separa gli spazi, divide un ambiente dall'altro. In passato, la cinta muraria serviva ad isolare gli abitanti della città, rendendoli meno vulnerabili agli attacchi esterni. Questa barriera non rappresentava solamente uno stratagemma difensivo, perché la forma chiusa del recinto urbano contribuiva a rafforzare il senso di appartenenza ad una comunità. Essere all'interno di una barriera voleva dire sentirsi parte di un gruppo, una collettività. Conseguentemente, chi si trovava al di fuori di questo confine era considerato uno straniero, un estraneo, ed in quanto tale veniva escluso dalla città. Non sempre trovarsi all'esterno di una barriera determina una condizione negativa, perché a volte le recinzioni possono essere drammatiche, ai limiti della violenza: il muro di un

penitenziario raccoglie gli indesiderati, il recinto non protegge ma reclude.

Lo spazio recintato è, per Franco Purini:

[...] uno dei principi primi per l'intelligibilità della struttura del mondo fisico. Attraverso di esso si stabiliscono alcune fondamentali «differenze» qualificative nella continuità dello spazio: interno/esterno, vicino/lontano, dentro/fuori, sopra/sotto.<sup>1</sup>

L'architettura moderna ha, di fatto, indebolito queste dicotomie spaziali, impoverendo le qualità semantiche del muro. Per Tadao Ando il compito dell'architettura è quello di tornare a:

[...] costruire muri che separino radicalmente l'interno dall'esterno. Compiendo questa operazione risulta di notevole importanza la costitutiva ambiguità del muro che è al contempo interno e esterno.<sup>2</sup>

Tuttavia, il muro come separazione tangibile tra interno ed esterno non definisce in modo esaustivo il tema della barriera. Se, infatti, questa perimetrazione dello spazio viene reiterata al suo interno, non solo si moltiplica il numero di possibili ambienti interni ed esterni, ma si introduce un criterio di gerarchia tra i vari recinti che comporta una demarcazione più netta tra il centro e la sua periferia.



1. Papa Giovanni Paolo II di fronte al Muro del Pianto, Gerusalemme, 2000.      2. La caduta del muro di Berlino, 1989.

Esistono, inoltre, barriere dichiaratamente simboliche, come ad esempio il recinto sacro, il *temenos*, che mutua il suo nome dal verbo

tagliare. In questo caso, la divisione non ha finalità difensive, ma ha il solo scopo di separare il sacro, dentro il recinto, da ciò che si trova al di fuori del recinto sacro, il *pro-fanus*<sup>3</sup>.

Secondo questa definizione, la barriera sembrerebbe un elemento difficilmente conciliabile con la scala, che per sua natura collega gli spazi, anziché separarli. Eppure, l'accostamento di queste due figure genera un'incredibile varietà di architetture, che possono aderire in pieno ai principi funzionali della scala e della barriera, oppure, al contrario, negarli del tutto. L'architettura che rappresenta al meglio le funzioni ontologiche della scala e della barriera è il profferlo viterbese, una struttura la cui funzione difensiva è perfettamente integrata con quella distributiva. Al contrario, il teatro classico greco è la forma più alta e simbolica di scala barriera. Si sale inutilmente, la scala non è più il luogo del transito, ma il luogo dello stare, diviene piazza. E questa, come sappiamo, è un'altra scala.

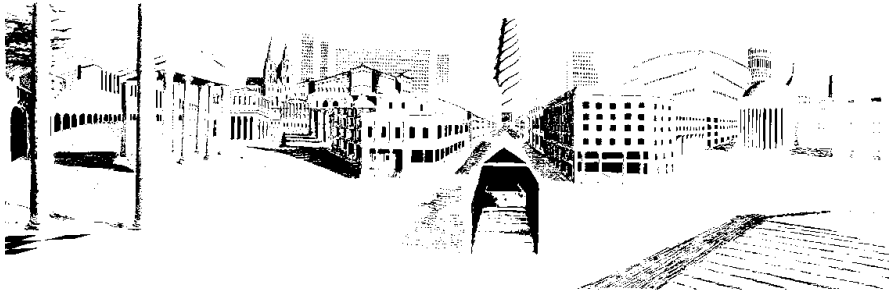
### **L'orizzonte escluso**

Molto spesso, l'architettura cerca di assecondare la linea dell'orizzonte. Nel quattrocento, gli studi sulla prospettiva avevano portato a misurare lo spazio in virtù di una fuga del nostro sguardo verso un orizzonte infinito. L'opera di Frank Lloyd Wright è, probabilmente, l'esempio più significativo di questa continuità fra l'architettura e la linea di confine tra cielo e terra. A proposito di Wright, Antonino Saggio scrive:

L'orizzonte [...] assume nella sua opera (di Wright *ndr*) un peso decisivo e in entrambi i suoi significati: l'orizzonte su cui converge una visione concreta dell'architettura e della natura, ma anche un orizzonte inteso in senso metaforico che direziona le mete e i principi dell'esistenza.<sup>4</sup>

La barriera, sezionando in verticale lo spazio, esclude l'orizzonte dalla nostra esperienza percettiva e spaziale. Questa privazione comporta una separazione più netta rispetto alla divisione dello spazio in una sequenza di piani sovrapposti; lo sguardo dell'uomo è orientato verso

la linea fittizia dell'orizzonte, ed anche in nostri movimenti, in virtù della forza di gravità, sono rivolti in avanti.



3. Arduino Cantafora, *La città analoga-terzo bozzetto*, 1973.

Togliere l'orizzonte è quasi un'esperienza drammatica per l'architettura. Tuttavia questa rinuncia non è inutile, perché costringe l'uomo a ricercare un orizzonte interiore, un'immensità più intima, attraverso la quale sottrarsi, con l'aiuto dell'immaginazione, ai limiti dell'esperienza.

### **Questa non è una scala**

Ancor più della scala labirinto, la scala barriera mette in scena l'ambiguità assoluta tra forma e funzione ontologica. Come nel celebre quadro di René Magritte *Ceci n'est pas une pipe*, una forma può rappresentare una funzione, anche se, nella realtà, non soddisfa affatto quella funzione. Con le prime avanguardie artistiche del '900, emerge una differenza, una distanza critica, tra realtà e rappresentazione. La forma ingaggia una battaglia con la funzione, la contraddice in favore di un simbolismo assoluto, e forse per questo raggiunge l'essenza più primitiva.

Le architetture di Giuseppe Terragni, in particolar modo il Monumento a Roberto Sarfatti ed il Danteum, rappresentano senz'altro la

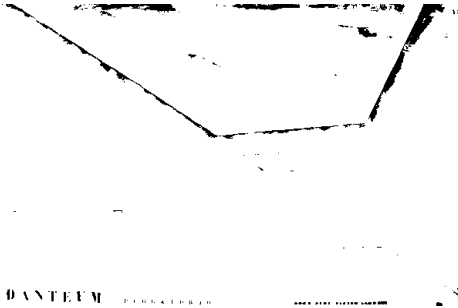
testimonianza più vivida di questo contrasto. Alberto Sartoris descrive il Danteum come “una sintesi vittoriosa di questa ideale battaglia fra l’architettura tipicamente moderna e la monumentalità, il simbolismo e l’aulicità del tema”<sup>5</sup>. Ancora più significative e interessanti le parole di Giulio Carlo Argan:

[...] si capisce l’importanza che ha, nell’opera di Terragni, la ricerca sull’unità formale indivisibile afunzionale: casi tipici la tomba e il monumento [...] nella tomba e nel monumento la funzione è tipicamente antica e a priori simbolica: ciò permette lo studio formale in condizioni di assoluta immunità storica. Una funzionalità che non è né tecnica né utilitaria è necessariamente una funzionalità intrinseca alla forma, al suo essere quello che è, non poter essere altra.<sup>6</sup>

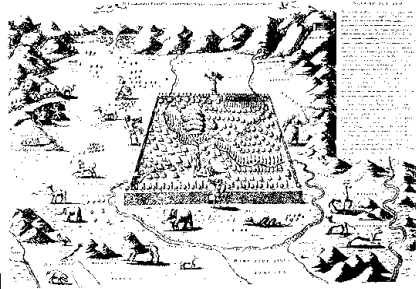
Anche Antonino Saggio non trascura questa ambiguità semantica nell’opera di Terragni, a tal punto esasperata da rasentare l’ossimoro architettonico. Scrive Saggio:

[...] il progettista (Terragni ndr) cerca dei nessi con altre forme – spesso divergenti e contraddittorie le une con le altre – per produrre delle sintesi che, già dalle prime opere, hanno tutti i connotati dell’originalità.<sup>7</sup>

Emerge, quindi, un ulteriore tema, quello della scala come operazione di sintesi critica.



4. Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Veduta del Danteum-Purgatorio, 1938.



5. Athanasius Kircher, *Topographia Paradisi Terrestris*, 1675.

### **La scala barriera come operazione di sintesi critica**

La scala barriera, in quanto operazione che presuppone uno smontaggio architettonico preliminare, fa largo uso sia del linguaggio dello strutturalismo che del Decostruzionismo. Dallo strutturalismo riesce a prelevare la capacità di “[...] individuare le unità irriducibili appartenenti al sistema soggiacente al processo di formazione di tale testo”<sup>8</sup>. Dal linguaggio decostruito deriva la capacità di portare alla luce i conflitti e le contraddizioni dello smontaggio, “decostruire un testo è estrarre le logiche conflittuali di senso e di implicazioni, con lo scopo di mostrare che il testo non significa mai esattamente ciò che dice né ciò che significa.”<sup>9</sup>.

La scala barriera è, quindi, un’operazione di sintesi critica. La sintesi, e cioè la possibilità di realizzare delle architetture dai caratteri formalmente definiti ed unitari, è un’operazione strutturalista, ma la forte ambiguità semantica della funzione ontologica e del valore simbolico deriva senz’altro dall’influenza decostruzionista. Non sempre questa sintesi critica si traduce felicemente in architettura; infatti, accanto ad esempi di architetture che riescono consapevolmente ad esprimere le potenzialità espressive di questa tipologia, ci sono anche delle opere in cui questa forma archetipa subisce un uso inconsapevole e indiscriminato. Il Vittoriano è l’esempio più calzante di questo uso incidentale della scala barriera. Con la sua mole *dis-misurata*, l’edificio di Giuseppe Sacconi non permette di osservare il foro di Cesare da piazza Venezia, trasformando un’architettura monumentale in un impedimento visivo.

### **Una, nessuna e centomila scale barriere**

La conseguenza diretta di questa ambiguità semantica è il proliferare di esempi tra loro eterogenei e difficilmente riconducibili all’interno di una specifica categoria. Pertanto, anziché parlare di un’unica tipologia di scala barriera, sarebbe più opportuno parlare di infinite declinazioni possibili di scala barriera. In questo caso cercherò di portare alla luce alcune delle principali combinazioni fra l’elemento scala e l’elemento barriera.



La barriera non è soltanto il traguardo finale della scala, ma può anche frapporsi fra l'uomo e la scala. Quest'apparente sbaglio nella composizione architettonica, allude in maniera diretta all'*errore creativo* di Gianni Rodari, secondo cui:

[...] in ogni errore giace la possibilità di una storia [...] Se, battendo a macchina un articolo, mi capita di scrivere «Lamponia» per «Lapponia», ecco scoperto un nuovo paese profumato e boschereccio: sarebbe un peccato espellerlo dalle mappe del possibile con l'apposita gomma; meglio esplorarlo, da turisti della fantasia.<sup>10</sup>

L'inversione delle parti fra la scala e la barriera crea una distanza incolmabile tra l'oggetto d'uso, in questo caso la scala, e chi normalmente utilizza l'oggetto. L'opera perde, apparentemente, ogni utilità funzionale, ma questa privazione non impoverisce l'architettura, ma la rende, se possibile, più desiderabile ai nostri occhi. Al diminuire della funzione corrisponde un accrescimento del valore simbolico. Come nel giardino dell'Eden l'albero proibito rende una mela qualsiasi, identica a tutte le altre, la più desiderabile fra tutte perché vietata, così la scala inaccessibile è la scala perfetta, perché sottratta alla nostra esperienza sensibile.

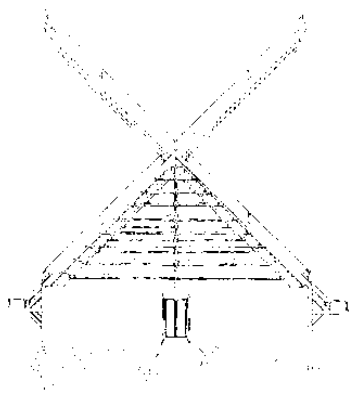
Le scale delle *Carceri* di Piranesi, come alcuni progetti di Franco Purini, rappresentano la seduzione di questi oggetti impossibili. Nelle *Carceri* c'è un desiderio irrealizzabile di liberarsi dei vincoli e tornare alla luce, alla libertà. Le scale di Purini simulano un basamento ribaltato nel tetto, un «sostituto delle ali» con cui l'architettura cerca dei viaggi impossibili. Sia Piranesi che Purini non sono in attesa di una possibile rappresentazione dei loro progetti nel concreto, perché sono consapevoli che questi disegni, una volta tradotti nel reale, perderebbero gran parte della loro forza eversiva.

Tuttavia, i disegni di Purini sono privi della tensione drammatica delle *Carceri*, le forme lacerate si ricompongono in un'unità più accomodante. Nell'architettura contemporanea, l'utopia sembra cedere il passo al *divertissement*.

Anche in assenza di una reale barriera, di un ostacolo fisico, è possibile rintracciare alcuni esempi di scala barriera. Il materiale di cui si compone una scala, ad esempio, può rendere impossibile l'ascesa.

Nelle catene d'acqua manieriste, come in Villa Lante a Bagnaia o a Palazzo Farnese a Caprarola, l'acqua intensifica l'immagine della

discesa gradonata, ma è anche un naturale impedimento a percorrere i gradini. Anche nelle recenti installazioni dell'artista coreano Do Ho Suh la scala ha una forma plausibile, ma il materiale di cui si compone la rende impraticabile.



6. Franco Purini, *Casa nella campagna romana*, 1978.



7. Jacopo Barozzi da Vignola (attrib.), *Catena d'acqua di Villa Lante a Bagnaia*, XVI sec.

In tutti gli esempi finora riportati, la scala barriera stravolge del tutto la funzione normalmente svolta da una rampa di gradini. Eppure, esistono anche altri rapporti di significato tra la scala e la barriera, in cui la barriera, anziché interrompere bruscamente l'ascesa, determina una intenzionalità ostativa. Ad esempio, nel Danteum di Terragni, la scala che dal Purgatorio conduce verso il Paradiso sembra concludersi nel vuoto. Partendo dal basso non è dato sapere se ci sia qualcos'altro alla fine della scala. In realtà, questa barriera è soltanto apparente, poiché l'illusione di un'ascesa senza traguardo è frutto dell'inganno visivo.

Il Danteum di Terragni, proseguendo alla fine della scala del Purgatorio, permette una nuova riflessione, che potrebbe mettere in

dubbio quanto detto finora. A proposito della continua dialettica fra il dentro e il fuori, Gaston Bachelard scrive:

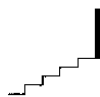
La porta schematizza due possibilità notevoli, che classificano nettamente due tipi di *rêveries*. A volte, eccola ben chiusa, sbarrata con il paletto o col catenaccio; a volte, eccola aperta, cioè spalancata.<sup>11</sup>

Ma la porta, seppur chiusa a chiave, presuppone sempre la possibilità di essere aperta in un futuro più o meno prossimo. Viene meno, quindi, la demarcazione netta tra soglia e barriera, perché la barriera potrebbe essere considerata come una potenziale soglia; in definitiva, come scrive Bachelard, tutti: “[...] i limiti sono barriere.”<sup>12</sup>.

## Note

- <sup>1</sup> Franco Purini, *L'architettura didattica*, Roma, Gangemi, 2002 (II ed.), p.35.
- <sup>2</sup> Tadao Ando, *Il muro come limite di un territorio*, in Francesco Dal Co, *Tadao Ando*, Milano, Electa, 1994, p.445.
- <sup>3</sup> Profano deriva dal latino *fanum*, tempio, luogo sacro, con il prefisso *pro*. Letteralmente "che sta fuori dal recinto sacro".
- <sup>4</sup> Antonino Saggio, *Architettura e modernità-Dal Bauhaus alla rivoluzione informatica*, Roma, Carocci, 2010, p.126.
- <sup>5</sup> Alberto Sartoris in *Prima mostra commemorativa di Giuseppe Terragni*, Como, 1949
- <sup>6</sup> Giulio Carlo Argan, relazione al convegno *L'eredità di Terragni e l'architettura italiana 1943-68*, Como, 14 settembre 1968, in *L'architettura. Cronache e storia*, maggio 1969, n° 163.
- <sup>7</sup> Antonino Saggio, *Giuseppe Terragni. Vita e opere*, Roma-Bari, Laterza, 2011 (IV ed.), p.23.
- <sup>8</sup> Renato De Fusco, *Trattato di architettura*, Bari-Roma, Laterza, 2001, p.272.
- <sup>9</sup> Christopher Norris, *What is Deconstruction?*, London, Academy Editions, 1988, in Renato De Fusco, *Trattato di architettura*, Bari-Roma, Laterza, 2001, p.273.
- <sup>10</sup> Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, Milano, Einaudi, 2001 (II ed.), p.34.
- <sup>11</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 1975, p.258.
- <sup>12</sup> Gaston Bachelard, *Op.cit.*, p.251.





## PROFFERLO DI CASA POSCIA

Inizio XIV sec.

Via Saffi, Viterbo, Italia

Il profferlo è una struttura particolarmente diffusa nel viterbese, presente in numerose abitazioni patrizie a partire dal secondo decennio del XIII sec<sup>1</sup>.

Il profferlo, dal greco *προ-φερηζ*, posto avanti, indica un tipo di scala, esterna all'edificio, costituita da una breve rampa a sbalzo, usata per raccordare il livello stradale ad un primo piano rialzato, cui si accede mediante uno stretto pianerottolo. Al di sotto di questo pianerottolo, nell'arcata addossata al muro, viene aperta una seconda entrata, per l'ingresso diretto al piano terreno.

In genere, il profferlo viene aggiunto in un secondo momento all'edificio, come rivela la discontinuità strutturale rispetto all'apparato murario del fronte a cui si appoggia.

“Duplici i motivi della scelta di questa struttura architettonica: difensivi e funzionali”<sup>2</sup>. Difensivi perché la quasi totalità dei profferli ha la scala sul lato destro della casa e, nel primo tratto, è priva di parapetto. In

---

<sup>1</sup> Vedi Laura Contus, *Tipologie edilizie nell'architettura medievale a Viterbo: le case con profferlo*, in Elisabetta De Minicis, Enrico Guidoni, *Case e torri medievali I*, Roma, Edizioni Kappa, 1996.

<sup>2</sup> Enzo Bentivoglio, Simonetta Valtieri, *Guida a Viterbo*, Bari, Edizioni Dedalo, 1982, p.43.

questo modo eventuali assalitori non riuscivano a brandire la spada, avendo sulla destra il muro della casa e allo stesso tempo era facile spingerli di sotto, non essendoci il parapetto a impedirne la caduta. Il carattere funzionale è dovuto alla loggia che, sporgendo verso la strada, forniva una naturale copertura per la bottega sottostante.

I primi esempi di questa struttura mostrano un preciso carattere funzionale, quasi sempre privo di ornamenti mentre, verso la fine del XIII secolo, le case con profferlo cercano in questa struttura un significato altamente rappresentativo, facendo propri, secondo alcuni storici<sup>3</sup>, gli insegnamenti dell'arte gotica d'oltralpe.

In aderenza con le posizioni di Nicolae Cucu<sup>4</sup>, Luigi Crescia, in un interessante studio sul palazzo degli Alessandri, mette in dubbio questa derivazione gotica, affermando che i profferli:

sono una concezione ed attuazione tutta viterbese di antichi modelli classici [...] come si può osservare in taluni esemplari rinvenuti a Pompei ed Ercolano<sup>5</sup>.

L'esempio più conosciuto di questa struttura è senz'altro la Casa Poscia in via Saffi, dal nome di una famiglia che rimase proprietaria della casa per lunghi anni. Secondo la tradizione, come ricorda Andrea Scriattoli:

[...] su quel balcone [...] la fantasia popolare volle vedere affacciarsi, tra i fiori che ordinariamente l'adornano, la più bella delle sue donne e chiamò quell'artistica abitazione *la casa della bella Galiana*.<sup>6</sup>

In Casa Poscia, come in molti altri esempi, la scala non occupa la parte pubblica della via. Questo motivo, come ricorda Crescia, è dovuto alle:

vie molto strette dei quartieri viterbesi, che hanno suggerito ai costruttori una soluzione ingegnosa mediante gradinate sistemate su archi che non occupano area della pubblica via<sup>7</sup>.

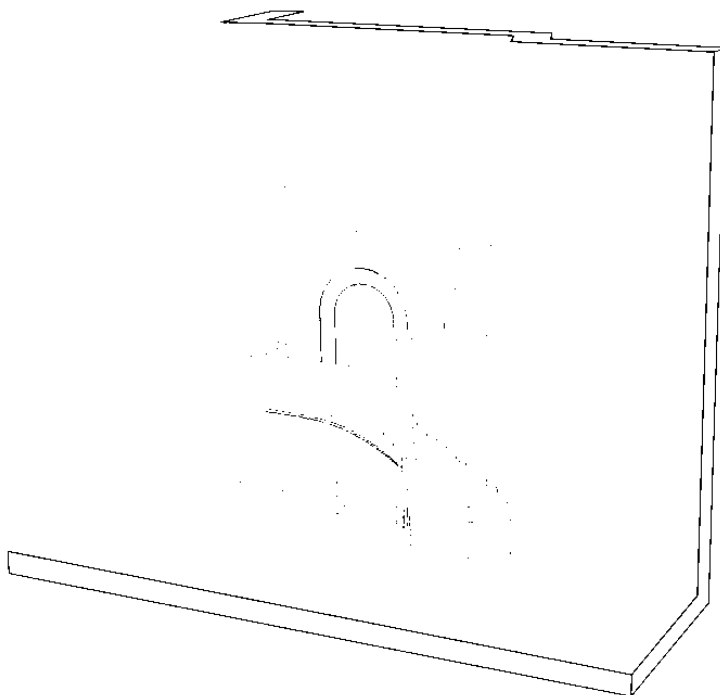
<sup>3</sup> Pietro Toesca, nella *Storia dell'arte Italiana* dice testualmente: "A Viterbo, ove fu accolta con fervore, la nuova architettura (la gotica) comprese scale esterne su archi".

<sup>4</sup> Nicolae Cucu, *La casa medievale nel viterbese*, in *Ephemeris Dacoromana* n. VIII, 1938.

<sup>5</sup> Luigi Crescia, *Il quartiere S. Pellegrino, il Palazzo degli Alessandri e la casa medievale viterbese*, Viterbo, Sette città edizioni, 2001, p.17.

<sup>6</sup> Andrea Scriattoli, *Viterbo nei suoi monumenti*, Viterbo, Edizioni Faul, 1988 (Ristampa anastatica), p.232.





1. *Dal modello tridimensionale si può notare la progressiva trasformazione del profferlo, da semplice ingresso sopraelevato, a scenografica contaminazione tra un balcone ed una scala (elaborazione P.M.).*

Ma in Casa Poscia c'è altro. Come è possibile vedere nella ricostruzione tridimensionale in figura 1, il palazzo arretra rispetto al filo stradale, per consentire alla scala di mantenere l'allineamento con gli edifici

---

<sup>7</sup> Luigi Crescia, *Op. cit.* p.15.

circostanti. Il balcone, inoltre, non copre l'intera larghezza della casa, e il suo sbalzo cerca di essere contenuto da una leggera rotazione del palazzo in corrispondenza dell'angolo. Per non alterare le armoniose proporzioni dell'arco, la scala è costretta a compiere, nei primi gradini, una rotazione ad «L» lungo il proprio asse.

Lo studio del profferlo non è stato condotto sulla base delle analisi formali relative a piante e prospetti, in quanto quest'architettura non segue dei ritmi proporzionali. Nel modello tridimensionale è invece possibile cogliere alcune caratteristiche dettate da necessità funzionali, nonché alcuni accorgimenti per adattarsi ad un contesto così particolare.

Verso la fine della rampa troviamo un portale a scheletro che costituisce un ulteriore diaframma fra la strada e l'ingresso alla casa. Questo portale divide la struttura aggettante da quella che si appoggia al terreno.

Dal portale, il parapetto si sviluppa lungo il ballatoio come un vero e proprio muro.

Lungo il balcone è possibile apprezzare, esternamente, alcuni particolari stilistici tipici del viterbese, fra i quali:

[...] il caratteristico fregio a punta di diamante, che ricorre dappertutto e forma quasi lo stigma de' nostri migliori monumenti dell'età di mezzo.<sup>8</sup>

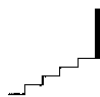
Anche se nel corso dei secoli è venuta meno la funzione difensiva del profferlo, la patina del tempo ha reso ancor più nobili la grande libertà formale e la qualità dell'apparato decorativo di Casa Poscia.

---

<sup>8</sup> Cesare Pinzi, *I principali monumenti di Viterbo*, Viterbo, Sette città edizioni, 1993, p.64.



*2. I restauri delle parti più deteriorate furono eseguiti a spese del comune nel 1903, dal valente scalpellatore Giovanni Nottola (fonte Cesare Pinzi).*



# IL VITTORIANO

## GIUSEPPE SACCONI

### 1878\_1935

Piazza Venezia, Roma, Italia

Il 9 gennaio del 1878, a soli 57 anni, muore Vittorio Emanuele II. La giovane Italia, riunificata come Nazione da soli 7 anni, perde il suo amato padre. Si rende necessaria non solo una degna sepoltura, ma un vero e proprio sacrario. La prima soluzione, una tomba all'interno del Pantheon, non è sufficiente. Viene perciò bandito un concorso, nel settembre del 1880, al quale prendono parte ben 315 concorrenti di 13 diversi paesi.

Alcuni progetti sono talmente deliranti da suggerire a Carlo Dossi la redazione di un piccolo libro ironico che raccoglie le soluzioni più improbabili<sup>1</sup>. Vince il francese Henri-Paul Nénot che, si vocifera, abbia prevalso per: "una sorta di atto di riparazione per gli incidenti antifrancesi verificatisi per le commemorazioni dei Vespri siciliani"<sup>2</sup>. Tuttavia, il progetto non convince sia per la scelta del luogo, l'attuale Piazza della Repubblica, che per soluzione formale, non sufficientemente aulica.

Al primo concorso ne segue un secondo, indetto alla fine del 1882. Tre sono i progettisti selezionati: Manfredo Manfredi, Bruno Schmitz e Giuseppe Sacconi. I finalisti si misurano in una prova conclusiva al

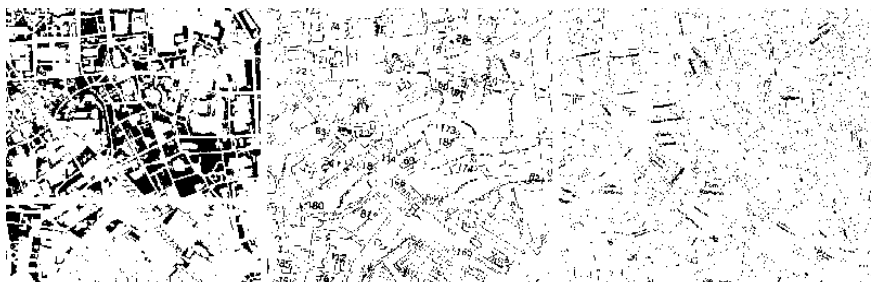
---

<sup>1</sup> Carlo Dossi, *I mattoidi al primo Concorso pel Monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, Roma, casa editrice Sommaruga, 1884.

<sup>2</sup> Bruno Tobia, *L'Altare della Patria*, Bologna, Il Mulino, 1998, p.31.

termine della quale, nell'estate del 1884, prevale il progetto di Sacconi, intriso di citazioni greche, romane ed etrusche, ed in cui spicca il chiaro riferimento al Grande Altare di Pergamo.

La scelta del luogo, ai piedi del Campidoglio, era fin troppo seducente per le remote e complesse vicende legate al colle, ma rendeva necessaria una dolorosissima sequenza di demolizioni, in particolare la torre di Paolo III ed il convento dell'Ara Coeli.



1. G.B. Noli, *Nuova Pianta di Roma*, 1748. 2. *Pianta di Roma del 1922. Il Vittoriano è ormai completato.* 3. Nella CTRN del 2008 è evidente il nuovo asse della via dell'Impero.

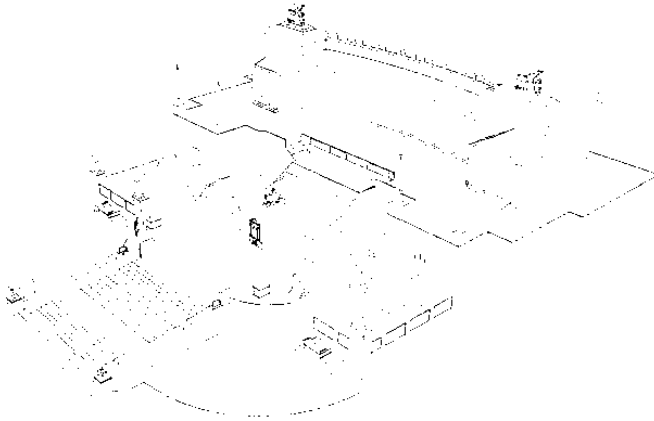
Anche il ritrovamento di un tratto delle antiche mura serviane impone notevoli modifiche al progetto iniziale. Il portico è allungato da 90 a 114 metri e le sue colonne crescono in numero da 16 a 18. Ma la differenza sostanziale tra il progetto di concorso e la sua realizzazione, non interessa tanto gli aspetti formali, quanto la progressiva metamorfosi funzionale, da sepoltura per un unico individuo, a monumento di un'intera nazione. Anche l'elaborato sistema iconografico si arricchisce di nuovi significati, preferendo il simbolismo alla rappresentazione realistica<sup>3</sup>.

Con la morte di Sacconi, nel 1905, la direzione dei lavori passa a tre architetti: Gaetano Koch, Pio Piacentini e Manfredo Manfredi. Il

---

<sup>3</sup> Il presente studio sul Vittoriano è assolutamente parziale, in quanto non tiene conto dell'importantissimo repertorio iconografico dell'opera, ma ha come unico scopo illustrare il difficile rapporto con il contesto in cui è stato letteralmente *calato dall'alto*.

monumento funebre a Vittorio Emanuele II viene inaugurato nel 1911, in occasione del cinquantenario dell'Italia unita.



4. *Modello tridimensionale del Vittoriano*  
(elaborazione P.M.).

L'allora sindaco di Roma, Ernesto Nathan, coglie lucidamente la trasformazione del Vittoriano. La mole immaginata dal Sacconi:

[...] non è un monumento al solo re: simboleggia la Terza Italia! E nel mentre in mezzo al Campidoglio di un tempo sorge la statua equestre di Marco Aurelio, imperatore vindice del diritto, in quello or ora scoperto troneggia quella del re Galantuomo, vindice della fede nazionale<sup>4</sup>.

Nel 1921, con l'inumazione della salma del Milite Ignoto, il Vittoriano è riconsacrato, assumendo a pieno titolo il nome di cui si fregia da tempo: Altare della Patria. Durante il periodo fascista il monumento diviene tribuna per un perenne ossequio patriottico e quinta di regime. Ridotto a spartitraffico per le automobili nel secondo dopoguerra, il monumento si avvia infine alla sua ultima metamorfosi in puro

---

<sup>4</sup> Bruno Tobia, *Op. cit.*, p.15.

elemento scenografico, illuminato fondale per le passeggiate romane e terrazza panoramica verso la *Grande Bellezza*. Il Vittoriano è il Giano Bifronte dell'architettura romana. Nessuna architettura ha diviso tanto la critica dall'opinione pubblica. Bruno Zevi voleva farlo saltare in aria con la dinamite, Giulio Carlo Argan lo definiva un "infelice fabbricato dalla mediocre e scadente architettura", Giovanni Papini lo ha persino chiamato un "vespasiano di lusso"<sup>5</sup>. Eppure, dopo il Colosseo e San Pietro, il Vittoriano è il monumento più fotografato di Roma, i numerosi spazi espositivi e la terrazza panoramica sono sempre presi d'assalto dai turisti. In questo caso la verità non sta nel mezzo, ma è di entrambi, popolo e critica.



5. La piazza non segue alcun tipo di allineamento, i rapporti tra i pieni ed i vuoti sono casuali, lo spazio è svilito dalla mobilità su gomma (elaborazione P.M.).

---

<sup>5</sup> A proposito delle dure critiche al Vittoriano, *Processo all'altare della Patria. Atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II - 27 gennaio 1986*, a cura di V. Scheiwiller, Milano, 1986.



Il Vittoriano è la sintesi perfetta tra ideologia e sentimento popolare. Ridondante, eccessivo, ingenuo in alcune scelte radicali, sembra disegnato da un giovane appassionato dell'architettura e non da un esperto progettista, molto simile nel suo slancio entusiastico per il passato alle grandi architetture americane del XIX secolo, anche queste espressioni formali di uno stato nascente, anche queste rivestite in marmo astratto, anche queste straripanti di simbolismo. Con la sua imponente mole, 135 metri di larghezza, 130 di profondità e 70 metri di altezza (81 con le quadrighe), il monumento ha mutato profondamente il panorama della città, misurandosi più di ogni altro edificio con San Pietro.

E questo è, inevitabilmente, l'errore più grande. Un progetto di queste dimensioni avrebbe senz'altro avuto bisogno di una più accurata analisi urbana, mentre prima si è pensato a costruire il monumento e poi la città intorno. Il Vittoriano è condannato a rimanere, rispetto ai quartieri su cui sembra incombere, una massa estranea, una scenografia sovrapposta ad un'altra ben più importante, i fori imperiali, per di più con un palco improvvisato con inutili e costosissimi spostamenti.



6. La mole del Vittoriano occupa da Piazza Venezia l'intero campo visivo, precludendo l'osservazione diretta dei Fori (elaborazione P.M.).



7. Ciò che viene negato dal basso compare nuovamente dalle terrazze in tutta la sua dirompente bellezza.



# MONUMENTO A ROBERTO SARFATTI

## GIUSEPPE TERRAGNI

### 1934\_1935

Col d'Echele, Asiago, Italia

La scala è un tema profondamente indagato da Giuseppe Terragni. Le sue architetture denotano, inoltre, un risultato formale non direttamente dipendente dalla relativa funzione, tanto che Thomas Schumacher ha parlato di una “funzionalità estetica”<sup>1</sup> dell’opera di Terragni. In questo senso possono essere più comprensibili le evidenti ambiguità tra forma e funzione tipiche soprattutto dei progetti per i monumenti e le tombe. Come afferma Schumacher: “Terragni usava le tombe e i monumenti come Le Corbusier le ville: esperimenti di composizione”<sup>2</sup>. Questa interpretazione è comprovata dalle parole già citate di Giulio Carlo Argan<sup>3</sup>. Pertanto, il monumento a Roberto Sarfatti si presta ottimamente ad una analisi morfologica. Di questa opera sono messi a confronto un primo progetto non realizzato, probabilmente di studio sul tema<sup>4</sup>, con la versione definitiva (che per comodità chiamerò

---

<sup>1</sup> Thomas Schumacher, *Giuseppe Terragni 1904-1943*, Milano, Electa, 1992.

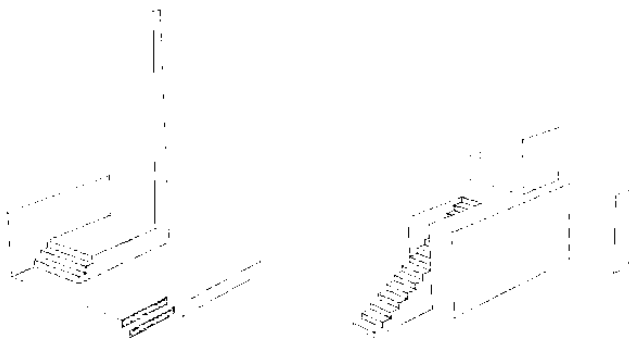
<sup>2</sup> Thomas Schumacher, *Tra, intorno e dentro i monumenti e le tombe di Terragni*, in Giorgio Ciucci (a cura di), *Giuseppe Terragni, opera completa*, Milano, Electa, 1996, p.229.

<sup>3</sup> Vedi pag.59.

<sup>4</sup> L’ordine cronologico delle numerose varianti di questo progetto non è chiaro. Tuttavia, a seguito delle analisi, ritengo probabile che il progetto non realizzato sia uno studio sul tema del monumento commemorativo, non sottoposto al giudizio del committente. Terragni, infatti, sin dal 1932 conosceva la propensione della Sarfatti per un monumento simmetrico.

d'ora in poi rispettivamente progetti A e B).

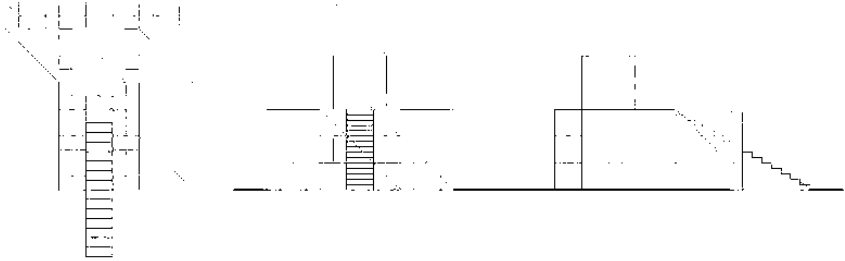
A partire dall'estate del 1934, Terragni inizia a disegnare un monumento commemorativo per il figlio di Margherita Sarfatti, Roberto, ucciso nel 1918 sul Sasso dell'Asiago.



1. La ricostruzione tridimensionale della versione A è puramente indicativa, in quanto frutto di una rielaborazione basata sull'unico disegno esistente del progetto, che risulta privo di qualsiasi riferimento dimensionale. Di questi progetti esiste un modello tridimensionale in: Mirko Galli, Claudia Mühlhoff, Terragni virtuale, Roma, Testo&Immagine, 1999, (elaborazione P.M.).

Di questo progetto esistono numerosi schizzi, a dimostrazione di un forte interesse per il tema sepolcrale da parte dell'architetto comasco. Il progetto preliminare A, illustrato nella figura 1 accanto alla versione definitiva B, è senz'altro riconducibile ad un'altra opera non realizzata, il monumento alla bonifica integrale del 1932. Dal raffronto tra i progetti A e B emerge, in entrambe le versioni, una riduzione degli elementi compositivi a favore di una maggiore espressività simbolica. Il ricorso alle figure elementari manifesta una *nostalgia* di Terragni verso un passato più *semplice*, in contrasto ad una modernità *complessa* e *complicata*. Il progetto A si compone di una piattaforma quadrata, accessibile lateralmente tramite alcuni gradini, che sorregge un

secondo basamento ortogonale alla prima rampa, e si conclude di fronte ad una altissima lapide rastremata.



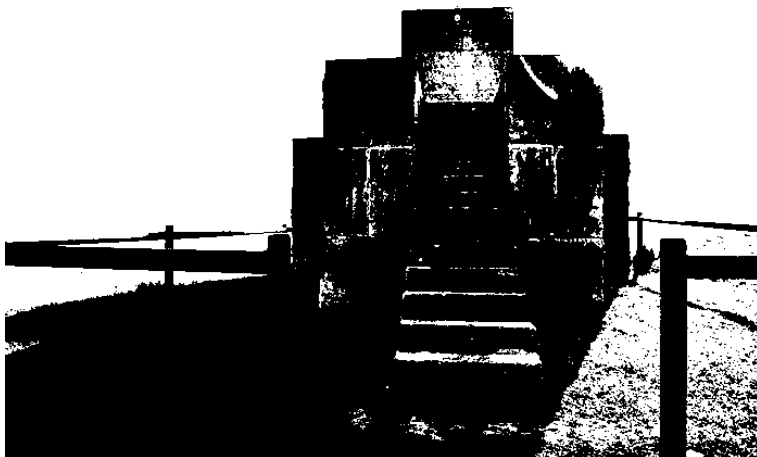
2. Nella pianta ho verificato l'equivalenza dimensionale fra le estremità laterali ed il monolite. Inoltre, la dimensione del quadrato maggiore (5,60m) si ottiene sommando i tre quadrati con la larghezza della rampa. Nei prospetti si può verificare l'altezza del basamento impostata sul quadrato e la lunghezza della rampa, determinata dalla somma fra il quadrato del monolite (1,60m) e il quadrato del basamento (2,40m), (elaborazione P.M.).

Il progetto B è ancor più primitivo<sup>5</sup>. A partire da un impianto a T inscritto in un quadrato (fig.2), Terragni inserisce una scalinata, stretta tra due muri, che si infrange contro il segno immobile ed astratto di un monolite a forma di cubo. Il tutto realizzato in pietra bianca di Asiago, levigata per il monolite, trattata a conci a spacco di cava per il basamento. La configurazione a «tau» rimanda ad una simbologia non soltanto cristiana, perché la «tau» è anche l'ultima lettera dell'alfabeto ebraico<sup>6</sup>. In entrambi i progetti l'ascesa si interrompe di fronte alla

<sup>5</sup> A torto Bruno Zevi parla negativamente di questa versione finale "di cui si può apprezzare soltanto la povertà, la modestia" (Bruno Zevi, *Giuseppe Terragni*, Bologna, Zanichelli, 1980).

<sup>6</sup> A mio avviso è questa la vera motivazione che ha portato alla scelta della versione definitiva. Quindi non una rappresentazione di un corpo umano disteso, ma un chiaro simbolo religioso comune al culto ebraico e a quello cristiano. Margherita Sarfatti,

lapide, un impedimento visivo oltre che fisico. L'altezza delle lapidi è infatti superiore a quella di un uomo, ostacolando quindi una osservazione diretta del paesaggio<sup>7</sup>.



*3. La fotografia risalta gli elementi di cui si compone il monumento: la forza ascensionale della scala contrastata dalla fermezza della lapide, che ha la forma simbolica di un solido elementare, il cubo.*

Numerose sono le differenze: nel progetto A il moto ascensionale, già interrotto dal brusco cambio di direzione del secondo basamento, viene raggelato dalla dimensione inusitata della lapide. L'ascesa continua del progetto B è resa ancor più forte dalla simmetria

---

discendente di una importante famiglia israelita, non fu mai una praticante ortodossa e manifestò apertamente, prima dell'introduzione delle leggi razziali, posizioni aperte anche nei confronti della religione cristiana.

<sup>7</sup> Per motivi economici il progetto finale verrà ridotto del 20%, con una conseguente diminuzione dell'altezza della lapide da 2 a 1,60 metri.

dell'impianto. Nella versione A la dimensione prevalente è l'altezza della lapide, mentre nella versione B il basamento è più alto del monolite commemorativo. Infine, nella versione A la lapide non è un blocco monolitico come in B<sup>8</sup>, ma si compone di più conci sovrapposti. Più in generale, l'opera di Terragni è doppiamente rivoluzionaria; l'architetto comasco non solo è tra i primi ad aderire al razionalismo d'oltralpe, ma sin dagli esordi la sua analisi si è spinta oltre, giungendo ad un nuovo classicismo ispirato agli ideali dell'ordine e della misura, in cui l'architettura si fonda sull'unità inscindibile di parti eteronome.

---

<sup>8</sup> Anche se l'esecuzione finale del progetto è stata inficiata, per problemi di natura economica, dalla divisione del monolite in due blocchi.





UFFICI DEL PARLAMENTO SCOZZESE  
**EMBT\_ENRIC MIRALLES & BENEDETTA  
TAGLIABUE ASSOCIATI**

1998\_2004

Canongate Road, Edimburgo, Scozia

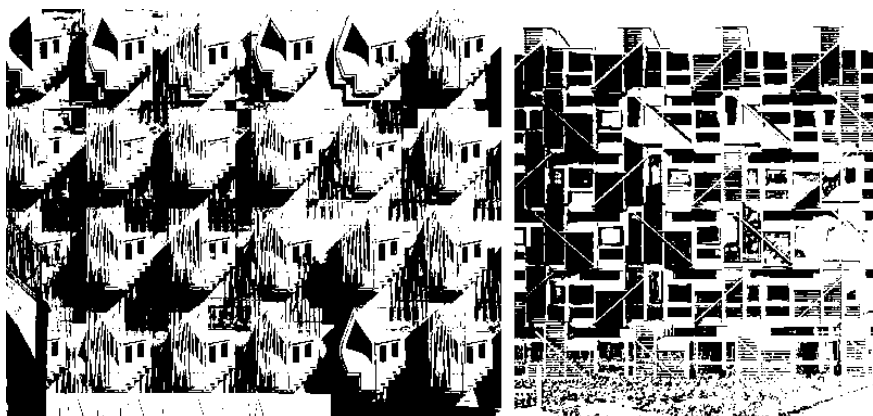
Ho sempre pensato all'architettura di Enric Miralles come ad una meravigliosa «danza congelata», non tanto perché le forme alludono ad un continuo divenire immortalato nel momento di maggiore espressività, ma perché in ogni planimetria il gioco compositivo delle parti mostra una tale quantità di ritmi, rapporti proporzionali continuamente variati, frantumati, negati, che alla fine è impossibile sottrarsi a questo ballo delle piante così sensuale e ridondante.

La pianta è, quindi, la vera generatrice, come ha sempre sostenuto Le Corbusier, che, assieme a Konstantin Melnikov, è il più importante tra i numerosi riferimenti di Miralles. Questa teoria della *danza congelata* prende vigore, stranamente, sia analizzando nel profondo ogni singola opera, che sfogliando in maniera frettolosa l'intera monografia dello studio EMBT, come se le opere, al pari dei singoli elementi dell'architettura, prendessero parte ad un'unica, abbagliante, festa orgiastica. Anche Enric Miralles non rifiuta questa duplice lettura del suo lavoro, rivolto alla specificità del luogo ma anche alla ricerca di un *fil rouge*, un comune denominatore per tutte le opere, perché, se: "da un lato ciascun progetto è chiuso nella propria logica, dall'altro si confonde con gli altri..."<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> AA.VV., *Enric Miralles: opere e progetti*, Milano, Electa, 1996, p.52.

Questa logica del doppio nell'architettura di EMBT è ancor più evidente nel progetto per il Parlamento Scozzese di Edimburgo, in cui i caratteri salienti del contesto si devono necessariamente confrontare con un programma funzionale che riguarda le contingenze locali. Il Parlamento si compone di una serie di parti autonome, sia funzionalmente che formalmente: la Debating Chamber, la Queensberry house, i Tower e Canongate buildings, e gli uffici MPS. Dell'intero complesso ho analizzato solamente gli uffici dei parlamentari, descrivendo un frammento di architettura alla maniera di Miralles, che era solito parlare delle proprie opere per frammenti<sup>2</sup>. Non a caso la tecnica del collage è uno degli strumenti progettuali più utilizzati dall'architetto catalano.



1. *L'architettura come un Giano bifronte: verso Ovest le seating balcony, ad Est una facciata decostruita.*

---

<sup>2</sup> *Frammenti* è anche il titolo di un suo breve scritto in, Marella Santangelo, Paolo Giardiello (a cura di), *EMBT 1997/2007. 10 anni di architetture Miralles Tagliabue*, Napoli, Clean edizioni, 2008.

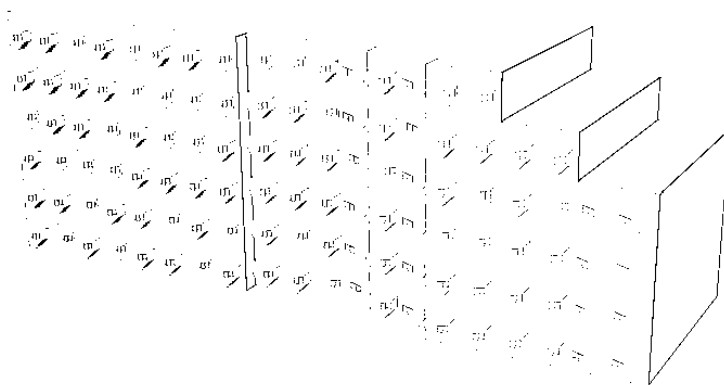
L'edificio per gli uffici dei parlamentari è un grande blocco che si frappono tra la città ed il resto del complesso, una struttura lineare di sei piani in cui i prospetti longitudinali sembrano appartenere a due differenti architetture (fig.1): verso il giardino interno il prospetto è simile ad altri precedenti dello stesso Miralles, verso il Reid's Close la facciata è scandita da 114 *seating balcony*, una rivisitazione moderna delle finestre pensatoio medievali, arricchite da una falsa scala. Ciò che emerge dalla ricostruzione tridimensionale (fig.3), è la continua variazione in profondità di un elemento costante in facciata. Ogni bovindo aggetta diversamente rispetto agli altri, definendo un'infinita varietà chiaroscurale nel prospetto, una sorta di *déjà vu* architettonico. Internamente i parlamentari utilizzano queste sedute come luogo di riflessione (fig.2).



2. Interno di un ufficio dei membri del Parlamento.

Ad Edimburgo la scala tradisce continuamente la sua funzione ontologica, non è mai un luogo di transito ma è, al contrario, una forma

della stanzialità; questo avviene nella camera dei parlamentari, nel teatro naturale ai piedi del complesso, e, in modo del tutto insolito, nel prospetto dell'edificio dei parlamentari, composto da 114 teatri con un unico spettatore.



3. *Giocare con la scala delle cose...  
... e scordarsi della scala delle cose,  
per ricordarsi solo delle cose.*<sup>3</sup>  
(elaborazione P.M.).

Nelle *seating balcony* la forma è soltanto una rappresentazione, un mezzo espressivo che contraddice la sua funzione originaria. Questi bovindi confermano le teorie di Fredy Massad e Alicia Guerrero Yeste, secondo cui:

La sua architettura (di Miralles *ndr*) prende gli elementi, li ricrea, conferisce loro un nuovo significato e li "rivitalizza" attraverso una solida tecnica architettonica e un intenso sguardo poetico. L'immaginario di Miralles, composto da un'infinità di referenti

---

<sup>3</sup> Marco De Michelis, Maddalena Scimemi (a cura di), *EMBT Miralles Tagliabue. Architetture e progetti*, Milano, Skira, 2002, p.239.

naturali e simbolici, diventa materia rendendo omaggio, «reinterpretando» ogni significato possibile.<sup>4</sup>

Se, come dice Miralles: “le decisioni e le scelte si prendono a poco a poco, sviluppandosi da sole, quasi senza pensarle, con lo sguardo distratto.”<sup>5</sup>, la sua architettura, reinterpretando un celebre aforisma di Le Corbusier, è il gioco *distratto*, rigoroso e magnifico dei volumi sotto la luce.

In questa breve descrizione degli uffici del Parlamento Scozzese, non ho ritenuto necessario soffermarmi sulla questione riguardante la discussa paternità dell’opera, emersa in seguito alla prematura scomparsa di Miralles nel 2000. Il motivo principale è che, come ha detto Benedetta Tagliabue in un’intervista rilasciata a Federica Morgia, questa transizione: “si è trasformata in maniera molto fluida”<sup>6</sup>, esattamente come è avvenuto per altri precedenti più famosi, come il Campidoglio o la Basilica di San Pietro, magnifiche architetture dai molti padri.

---

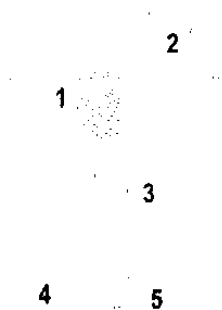
<sup>4</sup> Fredy Massad, Alicia Guerrero Yeste, *Enric Miralles: metamorfosi del paesaggio*, Roma, Testo & Immagine, 2004, p.37.

<sup>5</sup> Federica Morgia, *Studio EMBT. Enric Miralles - Benedetta Tagliabue*, Roma, EdilStampa, 2010, p.12.

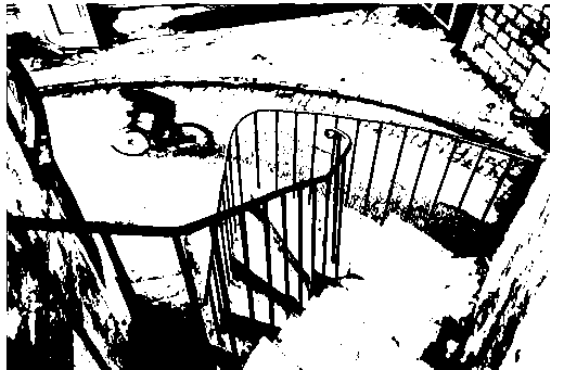
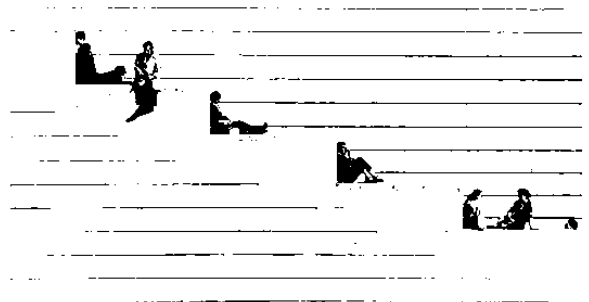
<sup>6</sup> Federica Morgia, *Op.cit.*, p.36.

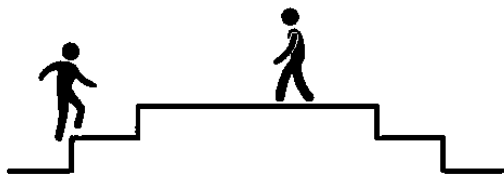
# ICONOGRAFIA

## fotografia



1. Aleksandr Michajlovič Rodčenko, *Stairs*, 1930.
2. André Kertész, *Stairs of Montmartre*, 1925.
3. Robert Doisneau, *Diagonal steps*, 1953.
4. Frederick H. Evans, *A Sea of Steps*, 1903.
5. Henri Cartier Bresson, *Hyères*, 1932.







*Capitolo Quinto***LA SCALA PONTE**

Il collegare presenta sempre maggiori difficoltà del dividere; collegare è stata sempre la cosa più difficile; è stato sempre più difficile fare con dei cocci una ciotola che fare con una ciotola dei cocci.

*H. Tessenow, Osservazioni elementari sul costruire*

Nello spazio urbano l'uomo impone la propria volontà, contrastando l'ordine naturale primitivo. L'erezione di un recinto separa ciò che originariamente la natura aveva definito come una sostanza continua. Con questo segno l'uomo contrassegna un esterno non costruito, rurale in senso etimologico, ed un interno urbano, in cui radunarsi per vivere. Attraverso il procedimento inverso, è possibile unire ciò che la natura aveva organizzato differentemente.

Pertanto, radunare e collegare sono le principali azioni che deve assolvere uno spazio antropizzato, in senso corporeo come in senso spirituale. A queste azioni corrispondono due forme simboliche, la piazza ed il ponte, che sono gli archetipi con cui l'uomo conferisce un valore semantico allo spazio costruito. La piazza definisce un luogo, un centro verso il quale andare. Il ponte è la forma che favorisce lo spostamento da una piazza all'altra. La soglia, infine, è una porzione del recinto che rende significativo il passaggio tra lo spazio dell'uomo e tutto quello che è al di fuori, interrompendo la netta cesura tra interno ed esterno.

La soglia, confrontata con il ponte, mostra notevoli analogie ed alcune differenze. Certamente si tratta di elementi che rappresentano delle

zone di passaggio tra ambienti diversi, ma il ponte collega due sponde facendole diventare una cosa sola, nella soglia le estremità sono sempre chiaramente riconoscibili.

Il Ponte Vecchio di Firenze è l'espressione più radicale di questa ideale continuità fra due rive distinte. A Firenze, la persistenza del tessuto urbano all'interno del ponte, nega il carattere eccezionale di questa zona di passaggio. Se non fosse per il rumore del fiume che scorre in basso, il passaggio sul ponte sarebbe identico all'attraversamento di una qualsiasi altra strada della città.

Collegare è anche il significato della parola *sêtu* che, come ricorda René Guénon:

[...] è il più antico tra i vari termini sanscriti che designano il ponte, e il solo che si trovi nel *Rig-Vêda*: questa parola, derivata dalla radice *si*, «attaccare», indica propriamente un «legame». <sup>1</sup>

Nel ponte, ad un esterno corrisponde sempre un altro esterno, mentre la soglia, per Christian Norberg-Schulz: "è l'incontro tra il «fuori» e il «dentro»" <sup>2</sup>. Prima di Norberg-Schulz, Georg Simmel, nel breve e intenso saggio *Ponte e porta*, descrive il dualismo irriducibile tra le due figure:

[...] se è indifferente superare il ponte in una direzione o nell'altra, la porta indica al contrario una completa differenza di intenzione a seconda che si voglia entrare o uscire. <sup>3</sup>

Il ponte e la porta non sono esaminati per confrontare analogie e differenze, ma per il ruolo paradigmatico rispetto alle vicende umane, e mostrano come la realtà non si risolve mai in una sintesi conciliante, ma si esprime in una continua legge del contrasto.

L'interesse per le «cose» di Simmel ha avuto una forte eco nella fenomenologia di Edmund Husserl e Martin Heidegger. Heidegger, in particolare, riprende il tema del ponte nel saggio *Costruire abitare pensare*, soffermandosi a lungo su questa figura, nella quale:

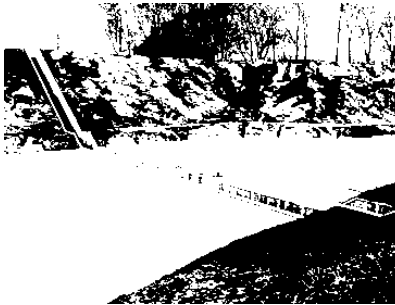
Il collegamento stabilito dal ponte - anzitutto - fa sì che le due rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra. <sup>4</sup>

In questo breve concetto, quasi un aforisma, si può rintracciare un'antinomia tutta interna alla figura del ponte che, contrariamente a

quanto accade a Firenze, nel momento in cui rende manifesta l'azione del collegare, non solo unisce, ma porta alla luce una opposizione latente. Senza ponte gli estremi non avrebbero alcuna relazione, rimanendo margini indifferenziati di terra ferma. Senza il ponte esiste vicinanza ma non reciprocità, il ponte unisce per dividere.

Non è per nulla banale ricordare che, prima di essere collegate, le sponde si devono trovare in una condizione separata; c'è sempre un fiume o un vuoto da oltrepassare, un ostacolo da superare o evitare.

Nel ponte le direzioni di movimento sono due, quella della strada che scorre sopra, e quella del vuoto o del fiume che scorre sotto: due movimenti che formano una figura cruciforme, due movimenti che diventano entrambi possibili in virtù del sollevarsi del nastro stradale, che si sottrae alla condizione vincolante dell'incrocio.



1. RO&AD architecten, *Moses bridge, Fort de Roovere, 2010.*



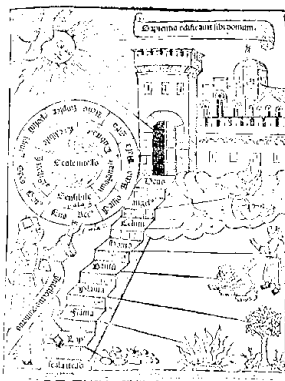
2. *Giudizio universale, particolare del Ponte del capello, Santa Maria in Piano, Loreto Aprutino, XV sec.*

L'attraversamento di un ponte può essere pericoloso, e durante il passaggio nel ponte c'è sempre un'inconscia paura di cadere, allusione di un timore nei confronti della morte. Nelle antiche religioni, i dannati cadono dal ponte o da una scala, precipitando negli abissi della perdizione. In una *Visione di San Paolo* (lettera ai Corinzi, XII, 2-4) un ponte sottile come un capello mette in comunicazione questo mondo con il Paradiso. L'iconografia del *Ponte del Capello* è inequivocabile: alle anime pie la strada si presenta sicura e spaziosa, conducendoli in cielo. Per i rei l'attraversamento è così arduo e sottile che, nel tentarne il

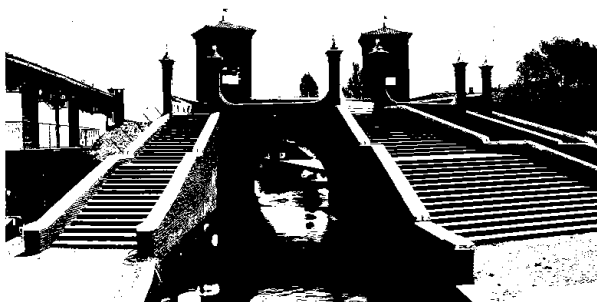
passaggio, precipitano irrimediabilmente nel fiume sottostante, trasportati dalle acque nell'abisso infernale.

Anche in virtù di questa recondita paura, nel percorso lungo il ponte raramente sono previste delle zone di sosta. Non è facile fermarsi al centro di una strada che scavalca un fiume, e guardare in basso ciò che si muove, ciò che scorre incessante in un'unica direzione, senza alcuna possibilità di tornare indietro.

Alla luce di queste brevi osservazioni, emergono numerose analogie con la figura della scala. Certamente si tratta di due elementi pensati in funzione del transito<sup>5</sup>. Ma nel ponte il raccordo avviene tra due luoghi non particolarmente diversi per altezza, mentre la scala collega forti dislivelli. La forma del ponte genera un movimento arcuato caratterizzato da una salita, una zona di colmo, ed una discesa. Nella scala si concretizza, invece, una tensione direzionale tra due estremi posti a quote differenti.



3. Raimondo Lullo, *Scala della accesa e della discesa*, fine XIII sec.



4. Luca Danese, *Ponte pentacolo a Comacchio*, 1634.

Se nel ponte il passaggio dall'una all'altra sponda non ha grandi differenze, il movimento lungo la scala corrisponde al verso di percorrenza, e determina un andamento ascendente o in discesa. La scala rende ancora più dinamico lo spostamento all'interno del ponte, perché il movimento longitudinale accompagna quello verticale.

La tensione direzionale della *scala ponte* rafforza il significato simbolico della scala in senso lato, per mezzo di una perfetta corrispondenza tra funzione ontologica e rappresentazione simbolica. La scala ponte non solo consente il passaggio tra due luoghi in dislivello, ma trasforma le due estremità separate in una cosa sola.

Pertanto, utilizzando una tassonomia cara a John Ruskin, la scala ponte è la *scala della verità*, in cui tra essere ed apparire non esiste scarto alcuno. Non è certamente un caso che la scala ponte sia la figura più adatta a rappresentare il collegamento simbolico tra il cielo e la terra. In tutte le religioni che collocano l'aldilà in cielo o in una regione superiore, l'anima del defunto percorre una scala. Come ricorda Mircea Eliade:

Il motivo dell'«ascensione» in cielo per mezzo di una corda, di un albero o di una scala, è abbastanza diffuso nei cinque continenti.<sup>6</sup>

Questo percorso ha, quasi sempre, una sola direzione, perché ridiscendere dalla scala ponte, ritornare verso il basso, è ancora più arduo della salita. Muoversi lungo queste traiettorie metafisiche non è certamente un gesto alla portata di tutti. Nel cristianesimo solo un uomo può ridiscendere dal cielo: il *pontifex*, l'unico in grado di comunicare con il cielo, il solo in grado di trasformare una soglia unidirezionale in un ponte dal quale è possibile andare e tornare.

### **Sacralità del pontifex**

In latino esiste un termine con cui viene designato il costruttore di ponti, *pontifex*, da «pontem facere», al quale spetta non solo la costruzione dei ponti ma anche la loro manutenzione e salvaguardia, ritenuta altrettanto importante.

Orazio Coclite è il *pontifex* leggendario, che con il suo eroismo non solo ha salvaguardato il ponte Sublico, il più antico ponte della capitale, ma ha difeso il destino di Roma.

Il testo di Anita Seppilli *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti* è, probabilmente, il più importante contributo legato alla storia e alla simbologia del ponte. Scrive Anita Seppilli:

Da un momento non precisabile nella storia romana, il *pontifex maximus* viene eletto capo supremo del collegio religioso dei *pontifices*: a lui competeva ogni controllo sul culto, sui responsi, sull'accoglimento delle divinità straniere, sul diritto funerario, sul rituale di espiazione; egli fungeva anche quale capo del collegio delle vestali.<sup>7</sup>

Sin dall'epoca romana, quindi, il termine *pontifex* indicava una personalità fondamentale nelle vicende cittadine, una figura fuori dal comune, strettamente legata al mondo ultraterreno. Lo slittamento di significato all'interno della sfera cristiana è stato piuttosto travagliato. Come ricorda ancora Anita Seppilli:

[...] *pontifex* fu per la prima volta usato, per indicare il vescovo di Roma, con intento di sferzante ironia: Tertulliano [...] se ne valse contro il vescovo dell'Urbe, che avrebbe osato assolvere peccati ritenuti da Tertulliano non compatibili con l'assoluzione.<sup>8</sup>

Per San Bernardo: "il Pontefice, come indica l'etimologia, è una specie di ponte fra Dio e l'uomo. Per questa ragione l'arcobaleno è un simbolo naturale del pontificato."<sup>9</sup>.

Non solo il *pontifex* è l'unico uomo che può attraversare il ponte tra il cielo e la terra per comunicare con Dio, ma è anche l'unico in grado di divenire un ponte simbolico per la propria comunità, ideale tramite fra Dio e l'uomo.

### **Sacrilegio dei ponti**

Come le salvaguardia, anche l'erezione di un ponte è un fatto eccezionale, perché compromette la conformazione naturale del territorio, deformando la terra e l'acqua, ed ogni trasformazione imposta alla natura è sempre avvertita come un evento traumatico, come un sacrilegio che modifica un ordine prestabilito.

In una sezione dedicata al sacrilegio dei ponti, Anita Seppilli spiega che:

[...] il sacrificio rituale è l'unico strumento con cui l'uomo si può riconciliare con le forze ctonie, scatenate dal sacrilegio dei ponti che non solo affondano le loro fondazioni nel sottosuolo, ma anche dissacrano le correnti dei fiumi, così carichi di valenze sacrali.<sup>10</sup>

Ogni sacrilegio ha un prezzo, in questo caso il sacrilegio dei ponti e delle loro fondazioni impone un tributo da offrire in forme e tempi

codificati. Il rituale più antico e sacro legato al binomio ponte e pontefice è la cerimonia romana degli Argei, che raggiungeva l'acme sul ponte Sublicio. Il 14 maggio di ogni anno le Vestali, alla presenza del pontefice, lanciavano nel fiume, proprio dal ponte, ventisette fantocci di giunchi detti «Argei», raffiguranti quindi i principi che, secondo Varrone, erano giunti in Italia al seguito di Ercole. Le origini di questa cerimonia sono così arcaiche che Ovidio riporta varie versioni: un oracolo – il fatidico Giove – avrebbe imposto di consacrare il ponte al vecchio falcifero (Saturno), gettando nel Tevere tanti corpi quante erano le gentes, e così come era in uso presso Leucade, anche a Roma si fece il triste sacrificio; Ercole avrebbe per primo insegnato a sostituire le vittime umane con fantocci di giunchi.

L'interpretazione più verosimile è che la cerimonia sarebbe il ricordo della pratica della sepoltura in acqua, diffusa in molte antiche popolazioni, e legata all'idea della morte come viaggio in acqua verso la terra degli antenati.

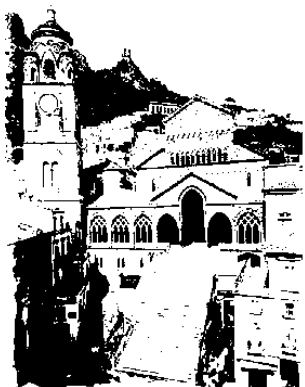
A Venezia, il Ponte di Rialto sfida la tradizione romana del ponte appoggiato su più archi, e attraverso la soluzione dell'unico arco ribassato, libera l'acqua dal sacrilegio delle fondazioni. Nella città lagunare il rapporto con il mare è vissuto in maniera viscerale, l'acqua è la vera materia che ha reso Venezia così potente ed unica. Non stupisce, quindi, che nel medioevo il ponte, passaggio obbligato per il mercato di Rialto, veniva costantemente assediato da venditori e questuanti. Anche i progetti del concorso del 1551, indipendentemente dalla scelta strutturale ad uno o più archi, proponevano con una certa frequenza una soluzione ibrida tra elemento di transito e di sosta, trasformando una struttura ideata per il passaggio, in un luogo in cui fermarsi, un punto privilegiato per osservare il passaggio del bucintoro.

### **La scala della verità**

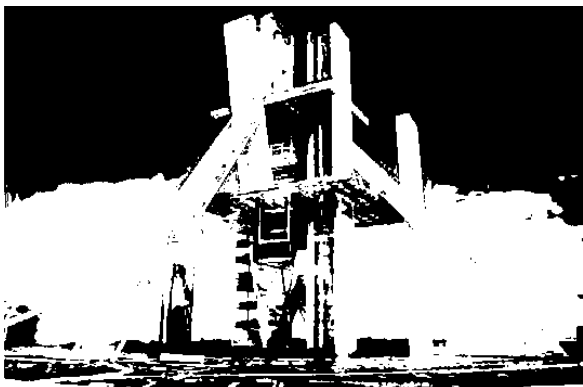
La storia dell'uomo inizia con la costruzione di ponti tra la terra ed il cielo. Come afferma Zygmunt Bauman:

I primi costruttori furono i despoti e i tiranni. Faraoni e imperatori disposero che i loro resti venissero tumulati in monumenti funebri in grado di sfidare il tempo e che nessun passante potesse ignorare; le storie delle loro gesta dovevano essere scolpite su pietra indistruttibile o intagliate su colonne e archi che nessuno potesse aggirare. Gli individui che costruirono le piramidi e cesellarono le tavolette rimasero anonimi e perirono senza lasciare tracce, ma le loro fatiche spianarono la strada per l'immortalità.<sup>11</sup>

Queste architetture, come sostiene Bauman, hanno consegnato gli uomini all'immortalità, ma non sono affatto dei ponti, perché non stabiliscono alcun contatto tra la terra ed il cielo, ma sono dei ponti dell'ego contro l'oblio del tempo, attraverso i quali gli uomini cercano di esorcizzare i limiti imposti dalla morte. In questo caso una piramide egizia può essere considerata un ponte tanto quanto un libro, un quadro o una melodia.



5. La Cattedrale di Sant'Andrea ad Amalfi, XVIII-XIX sec. (facciata), fotografia di Giacomo Brogi, 1880 circa.



6. OMA, Hyperbuilding, Bangkok, 1996.

L'impossibilità di raggiungere in vita una condizione di immortalità rende questo tentativo un viaggio di sola andata, ed ogni architettura, per quanto imponente e magnifica, ci rende più vicini al cielo quanto salire sopra un foglio di carta. In questo caso l'ostacolo non può essere superato, e preclude il raggiungimento dell'altra sponda.



La scala ponte, la scala della verità, non dà adito ad alcun tipo di ambiguità semantica. In questa figura esistono sempre due o più sponde che scavalcano un ostacolo, la scala rende ancor più significativo il movimento lungo l'asse verticale.

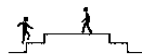
Come detto in precedenza, nella maggior parte dei casi il vero impedimento è rappresentato dalla notevole differenza di quota tra le due sponde. Ad Odessa, ad esempio, il forte dislivello aveva provocato, nel corso del tempo, una crescita disomogenea tra il porto e la città. La scalinata progettata da Francesco Boffo, non solo costruisce un ingresso scenografico dal mare verso la città, ma, con la nuova esedra in cima ai gradini, propone un ritrovo ludico per la nuova borghesia cittadina.

Nel duomo di Amalfi la scala è il tramite più diretto fra la città e la chiesa. In questo caso la struttura a gradoni non viene utilizzata come basamento per elevare l'architettura, per separare la dimora della divinità dalle case degli uomini. La scala, al contrario, senza curarsi troppo di scavalcare le altre architetture, introduce nel modo più diretto possibile alla chiesa. Il crepidoma non è utilizzato per il suo alto valore simbolico, ma per la sua imprescindibile utilità pratica. In tempi molto più recenti, Rem Koolhaas utilizza questo principio per saldare al tessuto congestionato di Bangkok il suo gigantesco Hyperbuilding, una piccola città nella città. I collegamenti inclinati meccanizzati consentono un rapido accesso ai vari servizi dell'Hyperbuilding, moderne infrastrutture che propongono una mobilità diversa rispetto alla tradizionale rete stradale ormai saturata.

## Note

- <sup>1</sup> René Guénon, *Simboli della Scienza sacra*, Milano, Adelphi, 2013 (XII ed.), p.331.
- <sup>2</sup> Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, Milano, Electa, 2011 (X ed.), p.170.
- <sup>3</sup> Georg Simmel, *Ponte e Porta. Saggi di estetica*, Bologna, Archetipolibri, 2011, p.4.
- <sup>4</sup> Martin Heidegger, *Costruire, abitare, pensare*, in Gianni Vattimo, *Martin Heidegger, Saggi e discorsi*, Milano, Mursia, 1976, p.101.
- <sup>5</sup> non a caso quasi la totalità dei termini utilizzati per individuare una possibile tassonomia esaustiva sulla scala potrebbero essere ugualmente validi per il ponte. A questo proposito è molto interessante il numero tematico di «Rassegna», *Ponti abitati*, n°48, Dicembre 1991.
- <sup>6</sup> Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino, Bollati Boringhieri, 2008, p.101.
- <sup>7</sup> Anita Seppilli, *Sacralità dell'acqua e sacrilegio dei ponti. Persistenza di simboli e dinamica culturale*, Palermo, Sellerio editore, 1990 (II ed.), p.22.
- <sup>8</sup> Anita Seppilli, *Op. cit.*, p.21.
- <sup>9</sup> San Bernardo, *Tractatus de Moribus et Officio episcoporum*, III, 9, in René Guénon, *La tradizione e le tradizioni. Scritti 1910-1938*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2003.
- <sup>10</sup> Anita Seppilli, *Op. cit.*, p.233.
- <sup>11</sup> Zygmunt Bauman, *C'è vita dopo l'immortalità?*, in *La società individualizzata*, Bologna, Il Mulino, 2002, p.318.





# IL PONTE DI RIALTO

## ANTONIO DA PONTE

### 1588\_1591

tra Ruga degli Orefici e Salita Pio X, Venezia, Italia

In origine le due sponde di Rivoalto e Luprio, le isole più centrali di Venezia, erano collegate da un ponte di barche. Verso il 1250 il passaggio galleggiante venne sostituito da una costruzione lignea mobile, in grado di separare in due parti Venezia, sia per necessità difensive che per consentire il transito delle navi più grandi. Con lo sviluppo economico della città, il mercato di Rialto cercò spontaneamente nuove zone di commercio, ed il ponte divenne un'area strategica per il commercio.

I venditori e questuanti, espulsi dai principali luoghi del mercato<sup>1</sup>, occuparono gli impalcati del ponte, passaggio obbligato in cui tentare con più fortuna le vendite.

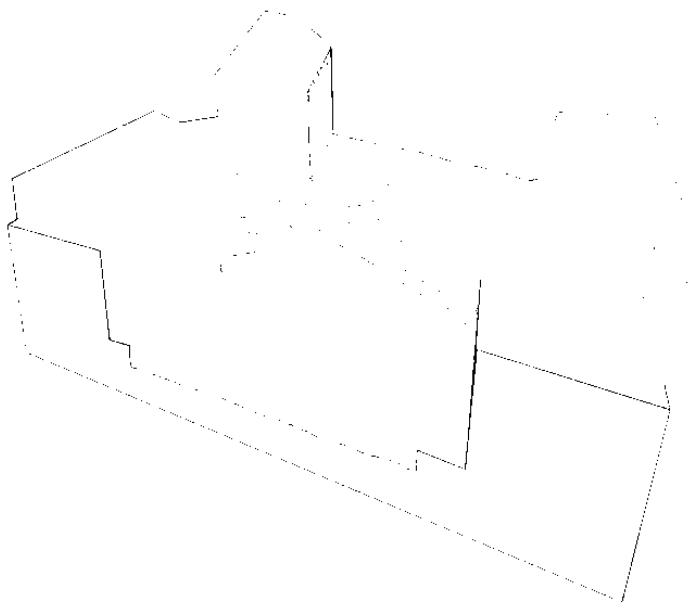
Con il tempo fu necessario disciplinare queste presenze sul ponte, costruendo due file di botteghe lungo i bordi.

A seguito di alcuni crolli e di un incendio (1514), si avanzò l'idea di sostituire la fatiscente struttura in legno con un ponte in pietra. Tuttavia, tra la prima proposta del 1503 e l'inizio dei lavori (1588),

---

<sup>1</sup> In seguito ai provvedimenti di ordinamento e attribuzione di spazi alle associazioni di mestiere prese in Maggior Consiglio.

trascorsero molti anni fra accesi dibattiti, continui ripensamenti e numerose proposte di famosi architetti<sup>2</sup>.



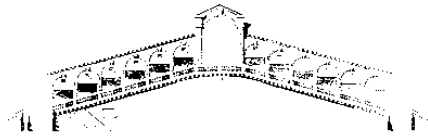
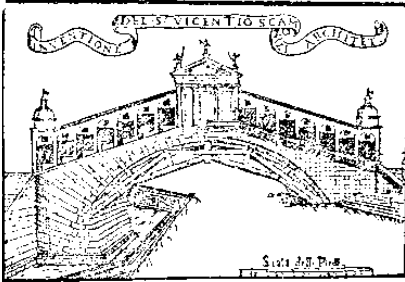
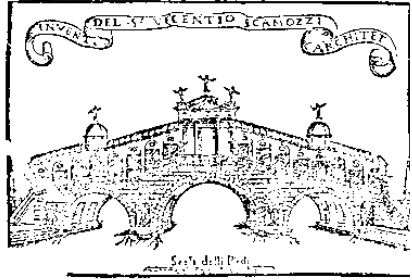
1. *Restituzione tridimensionale* (elaborazione P.M.).

Venezia come Roma; qui il litorale è difeso, lì il colle; Rialto è per Venezia il Campidoglio sicuro, dove si esibisce lo stupendo e inusuale apparato di merci, ma è anche il luogo dove – è sempre il Sabellico che lo ribadisce – si sono salvati i valori

---

<sup>2</sup> Tra gli architetti più importanti che presero parte al dibattito vanno ricordati Michelangelo (?), Vignola, Palladio, Sansovino e Scamozzi.

cristiani, dove – come aveva detto Cassiodoro – ricchezza e povertà non sono discriminati per i diritti del cittadino.<sup>3</sup>



2. La prima proposta di Palladio (in alto a sinistra) riprende l'archetipo romano: spalle alte quanto la luce degli archi e sull'estradosso una strada piana. Questo ponte non consentiva nemmeno il passaggio del bucintoro, ragione per cui molti hanno visto nel progetto "solo un pretesto per elaborare uno dei tanti esempi di invenzioni che avrebbero arricchito le tavole del futuro trattato" (Morachiello).

Il tempio tetrastilo di Palladio è riproposto fedelmente nei due modelli di Scamozzi (in alto a destra e in basso a sinistra). È curioso osservare come il modello ad un solo arco disegnato da Scamozzi per mostrare la superiorità della soluzione su più archi, costituisca in realtà un riferimento fondamentale per il progetto finale di Antonio da Ponte (in basso a destra).

Con queste parole Donatella Calabi non solo vuole accomunare le vicende della costruzione del Campidoglio romano a quelle del ponte di Rialto, ma introduce un'interessante chiave di lettura per comprendere

<sup>3</sup> Donatella Calabi, *Le fabbriche*, in Donatella Calabi, Paolo Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il ponte (1514-1591)*, Torino, Einaudi, 1987, p.13.

l'origine dell'acceso dibattito che ha prolungato i tempi di costruzione del primo ponte di pietra sul Canal Grande.

Stabilire l'andamento dell'estradosso e, di conseguenza, l'altezza, l'ampiezza e il profilo degli archi erano questioni importanti ma non cruciali quanto la scelta della struttura di sostegno del ponte, su un'unica arcata oppure su più sostegni. La prima soluzione, più audace, avrebbe liberato l'acqua dal *sacrilegio* delle fondazioni<sup>4</sup>, mentre un ponte su più arcate avrebbe consentito di stabilire un'ideale continuità con la tradizione romana, rispettando il comportamento e le forme della natura.

Alla fine prevalse la soluzione ad unico arco, principalmente per motivi di natura pratica: l'unico arco avrebbe consentito un miglior transito delle navi e un minore esborso economico.

Tuttavia, come è possibile verificare nella figura 2, le proposte su più archi degli architetti più *ortodossi* risultarono decisive per la definizione del progetto finale.

Senza voler stabilire una simbolica continuità con l'antica capitale dell'impero romano, sia nel Campidoglio che a Venezia, un elemento naturale provoca una cesura all'interno del tessuto cittadino. In un caso un forte dislivello, nell'altro un canale. Roma è il modello ideale ed i suoi ponti l'archetipo indiscusso, la soluzione estetica perfetta e resistente nel tempo. Eppure proprio da Roma è possibile apprendere gli errori. Gli antichi ponti romani su più arcate, così eleganti e possenti, consentono di attraversare agevolmente le sponde del Tevere, ma sono allo stesso tempo un impedimento per le grandi imbarcazioni, che sono costrette a fermarsi al porto Ripa Grande, ai piedi della città, mentre solo le navi più piccole possono raggiungere l'approdo più piccolo al centro della città, il porto di Ripetta appunto.

Una città di mare come Venezia non può scendere a simili compromessi, ma ha bisogno di un canale navigabile e allo stesso tempo di un comodo attraversamento a piedi .

La città, un tempo duplice e divisa a causa del canale, è divenuta, grazie al ponte, una [...] l'antica «civica» ducale ed episcopale ha, dunque, incorporato fisicamente il

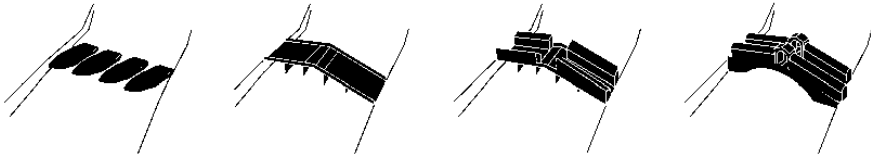
---

<sup>4</sup> vedi pag.198.



mercato; il ponte è aperto a tutti, nobili, cittadini, stranieri: un bene comune, un atto d'equità, quasi il compimento d'un dovere religioso.<sup>5</sup>

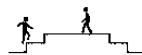
Le vicende del ponte di Rialto descrivono un interessante sviluppo tipologico del ponte che, da indispensabile ma precario collegamento mobile, diviene una monumentale forma per il transito e la sosta, trasformando una struttura ideata per il passaggio, in un luogo in cui fermarsi per guardare da una posizione privilegiata il passaggio del bucintoro. La sequenza riprodotta nella figura 3, restituisce una sorta di evoluzione darwiniana del ponte, che si adatta nel tempo alle esigenze socio-economiche del contesto.



3. *Evoluzione darwiniana del ponte, dal collegamento provvisorio con le barche alla soluzione definitiva (elaborazione P.M.).*

---

<sup>5</sup> Paolo Morachiello, *Il ponte*, in Donatella Calabi, Paolo Morachiello, *Rialto: le fabbriche e il ponte (1514-1591)*, Torino, Einaudi, 1987, p.174.



# SCALINATA POTĚMKIN

## FRANCESCO BOFFO

### 1835\_1841

Primorsky Boulevard, Odessa, Ucraina

Alcune architetture appartengono alla storia a prescindere dalle loro qualità estetiche. I motivi possono essere tra i più diversi, a volte per le dimensioni fuori dal comune, altre volte perché teatro di importanti vicende, oppure perché sono immortalate da artisti di grande fama. La scalinata disegnata da Francesco Boffo ad Odessa è stata consegnata alla storia da Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, nella sequenza principale del suo arcinoto film *La corazzata Potëmkin*.

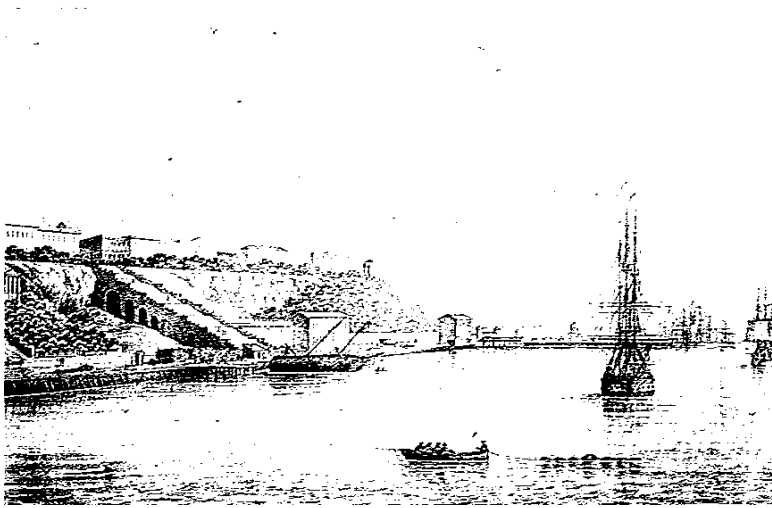
In questo caso, tuttavia, l'utilità è vicendevole, perché il cinema scopre potenzialità espressive latenti nell'architettura, la quale, a sua volta, amplifica il valore simbolico delle immagini cinematografiche<sup>1</sup>.

È un fatto piuttosto raro, pochissimi sono i matrimoni riusciti tra le due arti, in cui l'architettura e il cinema trovano una comunione d'intenti. Mi viene in mente il sensuale bagno di Anita Ekberg nella fontana di Trevi, oppure la fatale scalata di King Kong all'Empire State Building. Ad Odessa, Ėjzenštejn e Boffo hanno costruito un monumento cinematografico, che appartiene tanto alla storia dell'architettura quanto alla storia del cinema.

---

<sup>1</sup> In questo caso, come ricorda lo stesso Ėjzenštejn ne *La natura non indifferente*, "...fu proprio la scalinata con il suo *movimento* a suggerire l'idea della scena e a provocare, con la sua fuga, la fantasia del regista, dando origine a una nuova *forma a spirale*".

Le vicende della scalinata Potëmkin, che deve il suo nome all'episodio da cui è stato tratto il film, possono essere comprese solo affrontando brevemente la storia cittadina. Odessa, strappata dai russi all'Impero Ottomano alla fine del Settecento, diviene, agli inizi del secolo successivo, il più importante porto commerciale sul Mar Nero.



1. Incisione del XIX secolo del porto di Odessa.

L'orografia del territorio impedisce una continuità tra il porto e la città, situata sopra una collina a più di 30 metri dal livello del mare. Nel tempo, quindi, la città ed il porto crescono separatamente come due organismi autonomi. Le strutture provvisorie in legno, costruite per agevolare l'accesso alle spiagge, non fanno altro che acuire questa distanza. Tuttavia, nel 1837 si rende necessario ideare un sistema monumentale di ingresso dal mare, in grado di poter accogliere degnamente lo Zar Nicola I in visita alla città. Il progetto viene affidato

a Francesco Boffo, un architetto italiano attivo in Russia sin dal 1820<sup>2</sup>. Boffo decide di posizionare l'imponente scalinata davanti al monumento al Duca De Richelieu (1826), primo sindaco della città. In questo modo si viene a completare uno spazio integralmente progettato dall'architetto italiano, che aveva organizzato una scenografica piazza semicircolare lungo il Boulevard Primorsky<sup>3</sup>.



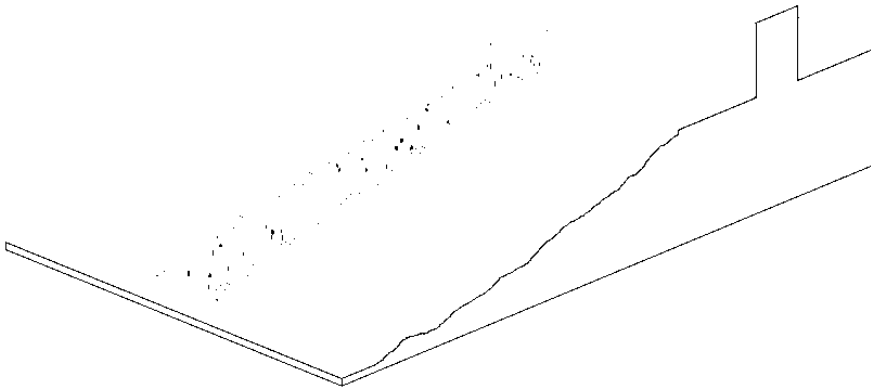
2. I precedenti russi di Odessa. Da sinistra: la scala Pavlovsk di San Pietroburgo, 1799; la scalinata Depaldo a Taganrog, 1823; cartolina di fine '800 dell'allora scalinata Primorsky.

Il disegno riprende un precedente progetto di Boffo, la scalinata Depaldo a Taganrog del 1823 (fig. 2, immagine al centro), in cui l'architetto sperimenta per la prima volta una struttura a divergenza prospettica, con un progressivo restringimento della larghezza dal basso verso l'alto. Questo accorgimento, che dal basso consente di percepire i gradini della medesima larghezza, si arricchisce ad Odessa di un alto volare simbolico. L'esempio del Campidoglio di Roma viene

<sup>2</sup> Dalla voce *Boffo, Francesco* di Vitalij A. Bogoslovskij, nel *Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 11*, Roma, Treccani, 1969.

<sup>3</sup> I gravi problemi derivanti dalla fragile conformazione del terreno sono stati risolti dagli ingegneri militari J. Upton e G. Morozov, che hanno letteralmente *adagiato* la scalinata su una struttura composta da nove archi, a loro volta sospesi su ampie palificate. La scala quindi, dal punto di vista statico, può essere considerata un ponte pedonale inclinato.

ribaltato non solo in senso fisico ma anche nel suo significato. Ad Odessa la *scala ponte* stabilisce una comunicazione diretta tra le due sponde, ma non determina una percezione di contiguità tra il margine inferiore e quello superiore (fig). Dal basso la scala appare più lunga delle dimensioni effettive. L'illusione ottica enfatizza la distanza tra il mare e la città, all'architettura una maggiore imponenza, focalizzando l'attenzione di chi sale i gradini verso il centro prospettico occupato dalla statua del De Richelieu, che, non sufficientemente dimensionata, sembra quasi essere inghiottita dalla gradinata (fig 2 terza immagine da sinistra).



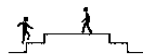
3. La scalinata Potëmkin di Boffo è un ponte tra due rive distinte che la scalinata rende, paradossalmente, ancora più distanti (elaborazione P.M.).

I bassi parapetti in pietra, pensati come momenti di sosta nel corso della lunga ascesa o come sedute occasionali per osservare il porto,

costituiscono il riferimento più marcato alla scalinata di Trinità dei Monti a Roma. Un altro precedente è rappresentato dalla scala Pavlovsk di Vincenzo Brenna a San Pietroburgo del 1799 (fig.2 prima immagine a sinistra). Ad Odessa i gradoni, depurati di qualsiasi ornamento, trasformano questa architettura in un'antesignana costruttivista fin troppo interessante per non essere recepita da artisti come Ėjzenštejn e Rodčenko<sup>4</sup>, che ne hanno fatto la scalinata più celebre della storia del cinema.

---

<sup>4</sup> Quest'ultimo non solo collaborò con il regista producendo i manifesti per *La corazzata Potëmkin*, ma immortalò questa scala in una famosa fotografia del 1930 (vedi pag.191).





**ESCALERAS DE LA GRANJA**  
**JOSÉ ANTONIO MARTÍNEZ LAPEÑA\_**  
**ELÍAS TORRES TUR**  
**1997\_2000**

Paseo de Recaredo, Toledo, Spagna

Questa sequenza di rampe mobili collega l'abitato *intra moenia* di Toledo con il grande sistema infrastrutturale a Nord della città, che si trova circa 36 m al di sotto della cinta muraria. Questo intervento ha consentito di realizzare un grande parcheggio interrato per 400 auto ed alcune strutture ricettive, risolvendo un problema molto comune alle città di antica fondazione: riunire il tessuto storico, generalmente isolato sopra un alto promontorio, con la città di recente formazione, più distribuita lungo il territorio a valle.

In questo caso le pendici rocciose del Rodadero sono state scavate per incastonare al loro interno un doppio ordine di sei scale mobili che determina, come hanno giustamente ribadito i due progettisti José Antonio Martínez Lapeña ed Elías Torres Tur: “[...] una nuova porta di ingresso alternativa a quelle di La Bisagra e El Cambón.”<sup>1</sup>

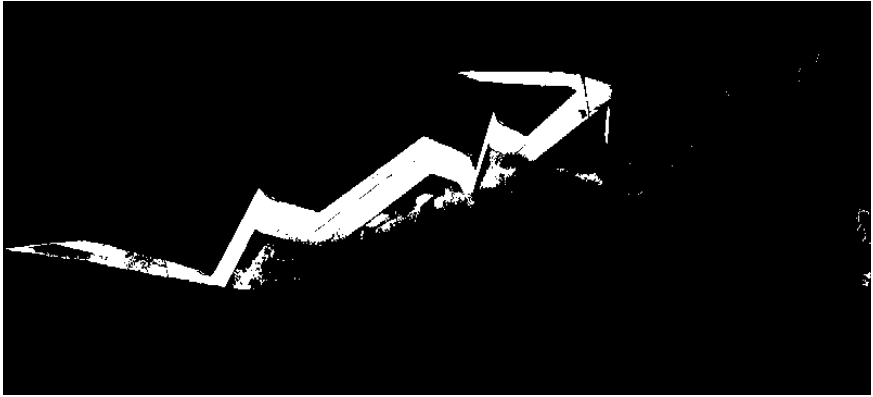
Nonostante l'intervento sia stato realizzato quasi per intero in negativo, scavando nel terreno instabile di Toledo<sup>2</sup>, nell'operazione di

---

<sup>1</sup> *Scale mobili per il centro storico di Toledo*, in «L'industria delle costruzioni», n°367, settembre-ottobre 2002, p.46.

<sup>2</sup> La conformazione instabile della collina, in parte dovuta agli antichi resti delle mura urbane, ha imposto la realizzazione di un profondo sistema di pali in cemento armato, che penetrano nel sottosuolo per circa trenta metri.

Martínez e Lapeña non c'è alcun tentativo di mimesi con il contesto, l'architettura non si ibrida formalmente con la natura ma, al contrario, è una presenza visiva inconfondibile (fig.1), una lacerazione violenta di giorno, una fenditura luminosa durante le ore notturne, "l'elemento più caratteristico dell'opera - scrivono i due autori - una breccia, una fessura di luce, una piccola ferita cicatrizzata sul prospetto della città."<sup>3</sup>.



1. La visione notturna della rampa.

Le scale del La Granja possono sembrare, per dimensione e per linguaggio, una grande opera di Land Art, facilmente riferibile ad altre famose incisioni del recente passato, dai Cretti di Alberto Burri, ai Concetti Spaziali di Lucio Fontana, fino alle sculture di Eduardo Chillida.

Tuttavia esiste un precedente molto più lontano nel tempo, nel quale il taglio nella roccia calcarea è, se possibile, ancora più incisivo e perentorio. Si tratta della rampa di Bonifacio in Corsica, conosciuta

---

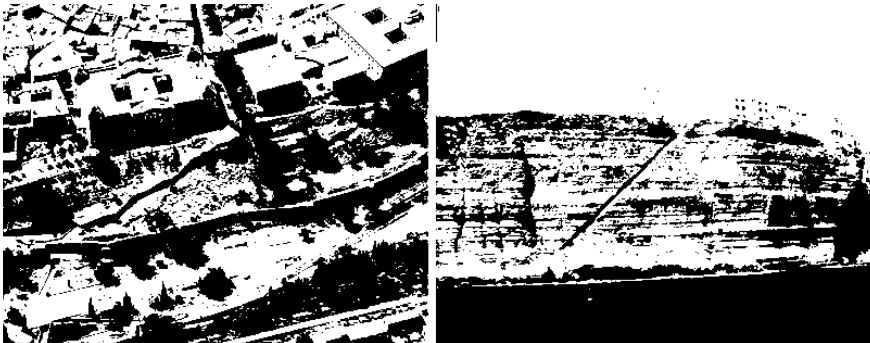
<sup>3</sup> *Scale mobili per il centro storico di Toledo*, in «L'industria delle costruzioni», *Op.cit.* p.46.

anche come scalinata del re d'Aragona, costruita nel XV sec. dai frati francescani come approdo in mare per il monastero cittadino(fig.2).

La differenza fra i due esempi è che le scale in Corsica comportano un percorso senza pause, che non prevede zone di sosta o affacci privilegiati verso il paesaggio. A Toledo, al contrario, la risalita, tema privilegiato rispetto alla discesa, è cadenzata da alcune pause narrative che danno origine, come ha giustamente osservato Isotta Cortesi, ad:

“[...] una crepa abitata da un percorso non rettilineo ma zigzagante e frammentato. Le sei scale mobili, nel rendere espressivo il movimento, ad ogni rampa cambiano direzione e delimitano viste inusitate sulla città.”<sup>4</sup>

Più che il tema della risalita, o il tema del costruire in negativo, l'idea principale del progetto è quella di riunire ciò che la natura aveva organizzato in maniera separata.



2. La scala ponte rafforza il concetto della scala come elemento di collegamento tra luoghi posti a quote differenti. Il diverso tipo di incisione, frammentato a Toledo e lineare in Corsica, determina due modalità di attraversamento.

Nel farlo l'architetto contemporaneo non si pone come un *deus ex-machina* che impone una morfologia astratta al territorio, ma affronta

---

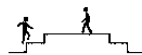
<sup>4</sup> Isotta Cortesi, *Il progetto del vuoto - Public Space in Motion 2000-2004*, Firenze, Alinea, 2004, p.63.

con gravità il tema del ridisegno del suolo. Esperienza drammatica. Martínez e Lapeña indagano con forme inedite un tema estremamente dibattuto nell'architettura contemporanea, quello del rapporto non più cristallizzato tra tempo e spazio. L'architettura moderna è rappresentazione del cambiamento e del continuo divenire, per cui ad una differente posizione nello spazio non può mai corrispondere la stessa visuale verso il paesaggio. La Granja è uno spazio non più definibile attraverso i principi della geometria euclidea o ridisegnando, anche in maniera critica, piante e sezioni. Questa *scala ponte* di Toledo sfugge alle logiche compositive tradizionali perché, secondo i principi della visione peripatetica definiti da Renato Bocchi in *Progettare lo spazio e il movimento*<sup>5</sup>, l'architettura contemporanea si rivela solo attraverso la dialettica fra geometrie cartesiane e geometrie dell'informale.

---

<sup>5</sup> Renato Bocchi, *Progettare lo spazio e il movimento*, Roma, Gangemi, 2009.





**EWHA**  
**DOMINIQUE PERRAULT**  
**2004\_2008**  
Daehyungdong, Seoul, Corea del Sud

Il nuovo campus femminile EWHA, *bocciolo di pero* in coreano, rappresenta il più importante progetto di architettura *in negativo* di Dominique Perrault, e manifesta, per usare una felice interpretazione di Andreas Ruby, *l'Horror Domui* dell'architetto francese nei confronti dell'architettura.

L'istituto EWHA è stato più volte definito una operazione di *landscape architecture*, in virtù dell'unico, potentissimo, gesto formale che caratterizza quest'opera<sup>1</sup>. Un'incisione nel terreno, un solco che giunge fino a 20 metri di profondità, generando una nuova topografia del territorio, e si raccorda con il contesto tramite una gradinata monumentale a Nord, e una rampa inclinata all'altro estremo.

Al centro dell'architettura un vuoto dunque, o, per meglio dire, uno spazio ibrido, "un viale - come afferma lo stesso Perrault - in delicata pendenza, che porta fino a una scalinata monumentale, richiamando alla memoria gli Champs Élysées parigini o il Campidoglio romano"<sup>2</sup>.

Il nuovo percorso accoglie una molteplicità di usi: non solo costituisce il principale sistema di ingresso ai diversi dipartimenti, ma è anche una

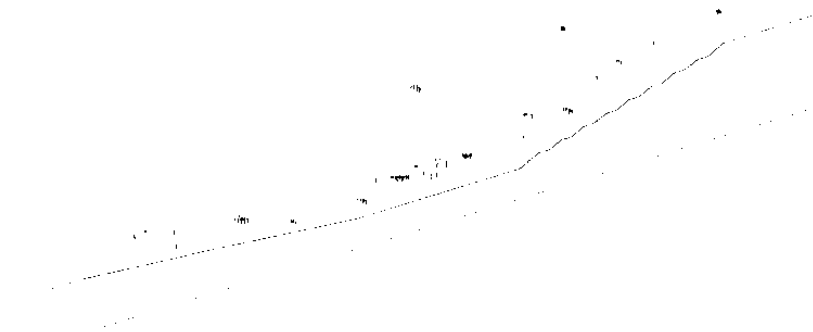
---

<sup>1</sup> A proposito del concetto di architettura come paesaggio relativamente all'istituto EWHA, è possibile fare riferimento a: Maria Vittoria Capitanucci, *Dominique Perrault*, Milano, Skira, 2006. «L'Arca», n°263, Novembre 2010.

<sup>2</sup> Testi tradotti da «Architecture and Urbanism», n°413, Febbraio 2005, p.58.

piazza, un luogo di svago con una caffetteria e, infine, un teatro all'aperto, in virtù dei gradoni distribuiti lungo la scala.

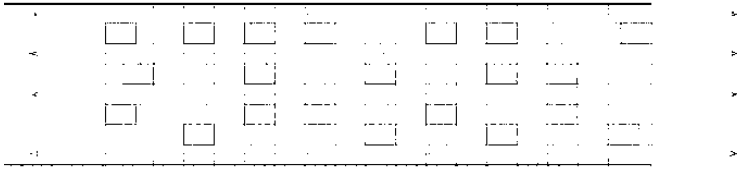
Il modello tridimensionale raffigurato nella prima immagine, mette in risalto due temi fondamentali per questo progetto: la *promenade* centrale e la chiara tripartizione dei materiali.



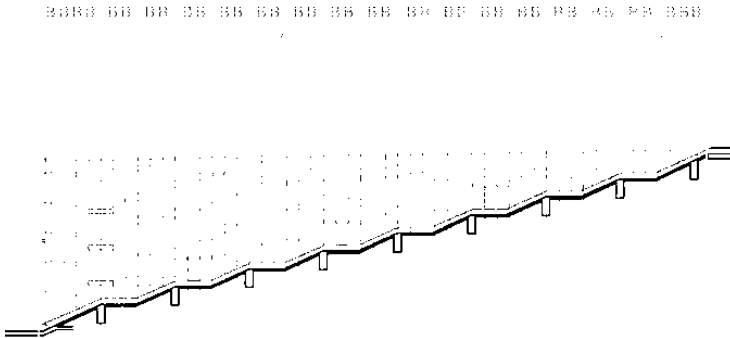
1. La ripetizione ossessiva delle strutture verticali delle facciate viene smorzata dai ricorsi orizzontali. Il modello consente inoltre di osservare con chiarezza la cavea "informale" realizzata con gradonate sparse lungo la scala principale (elaborazione P.M.).

Il grande percorso centrale si caratterizza per una doppia anima: se da un lato la sua dimensione monumentale trova una felice sintesi nella grande scala/cavea, la qualità degli spazi *a misura d'uomo*, al contrario, è espressa attraverso una sapiente calibrazione dei rapporti proporzionali fra le parti, come emerge dalle analisi riportate nelle figure 2 e 3.

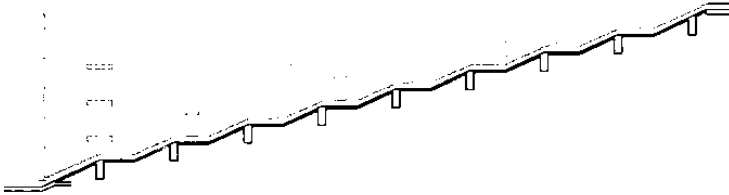




2. L'analisi planimetrica della scalinata permette di coglierne la suddivisione modulare. Nel senso trasversale la rampa è suddivisa in 8 moduli. 4 di questi moduli sono sempre liberamente percorribili, mentre gli altri 4 sono intervallati da sistemi di gradoni (elaborazione P.M.).



3. Questa sezione mette in risalto la chiarezza del sistema modulare. Il ritmo A, costante per le rampe ed i pianerottoli, B, un terzo di A, è il ritmo delle vetrate strutturali. C e D infine sono le rampe più esterne, lunghe rispettivamente 4 e 5 volte il modulo B (elaborazione P.M.).



4. Questo schema palesa la netta differenza tra la pendenza delle singole rampe, 24 gradi, e l'inclinazione generale della scalinata, circa 15 gradi. Questa discrepanza deriva dal precedente disegno, in cui è possibile verificare la stessa profondità per le rampe e i pianerottoli (elaborazione P.M.).

Alla tripartizione dei materiali corrispondono altrettanti elementi dell'architettura: il tetto verde, le facciate in vetro strutturale e le pavimentazioni esterne in pietra.

Questa copertura a giardino, oltre ad evidenti vantaggi bioclimatici per gli ambienti interni, consente all'architettura di preservare la strategia dell'interramento<sup>3</sup>, una vocazione di Perrault ad insinuarsi nelle viscere della terra, anziché costruire in elevazione, proponendo, come scrive giustamente Monica Scanu:

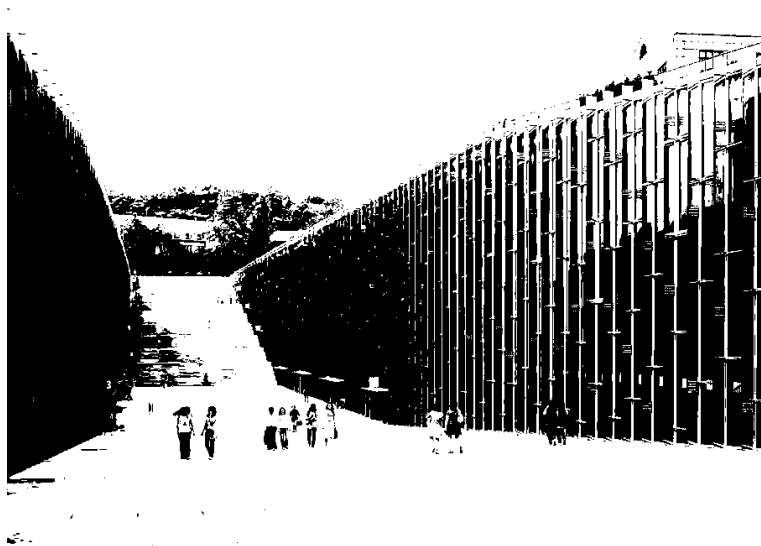
[...] una personale lettura al femminile della sua architettura, evocata attraverso la citazione maliziosa di opere come *L'origine du monde* di Courbet o *Vendredi ou les Limbes du Pacifique* di Michel Tournier<sup>4</sup>,

senza tralasciare, all'interno di questo repertorio iconografico, i più astratti *Concetti Spaziali* di Lucio Fontana.

---

<sup>3</sup> Cosa che non accade invece in un altro grande progetto di architettura in negativo, la Città della cultura a Santiago de Compostela di Peter Eisenman.

<sup>4</sup> Monica Scanu in «The Plan», n°30, Novembre 2008, p.104.

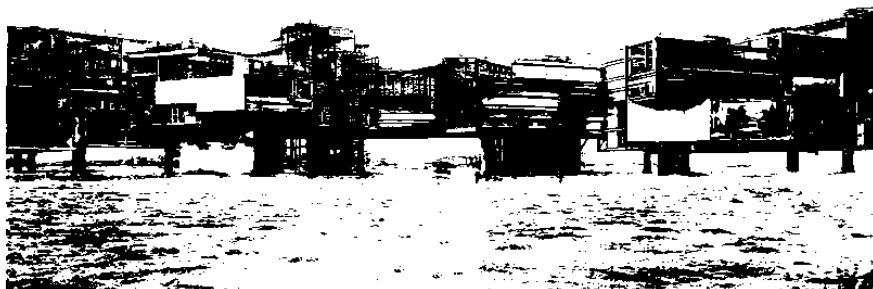
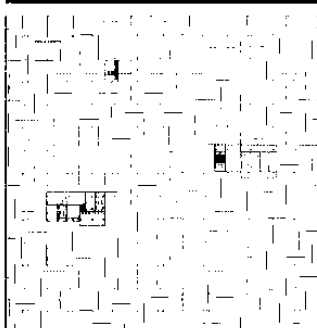
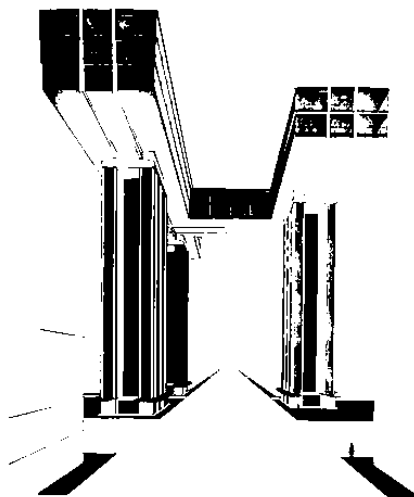
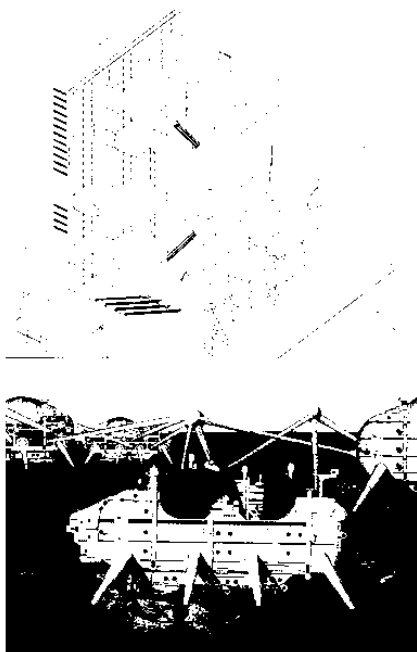
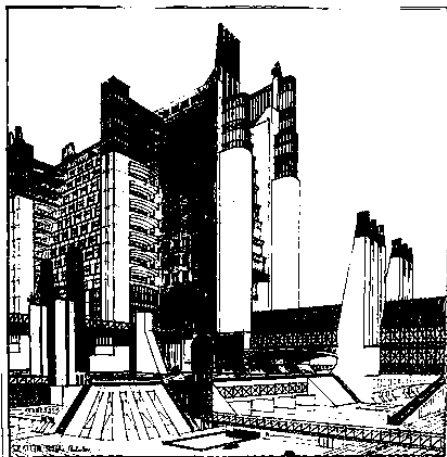


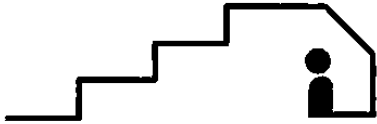
5. *La fotografia restituisce, meglio di qualsiasi disegno, la forza espressiva dell'incisione, unico gesto formale di questa architettura.*

# ICONOGRAFIA contro le scale



1. Antonio Sant'Elia, *Casamento con ascensori esterni*, 1914.
2. OMA, *Très Grande Bibliothèque*, 1989.
3. Archigram/Ron Herron, *Walking City on the Ocean*, 1966.
4. El Lissitzky, *Wolkenbügel*, 1924.
5. Archizoom, *No-stop city*, 1968.
6. Constant, *New Babylon*, 1959-74.





*Capitolo Settimo*

## **LA SCALA DIMORA**

“L’architetto che non concepisce una scala come cosa fantastica non è un Artista: non è un regista dell’Architettura”.

*Gio Ponti*

Come ho ricordato all’inizio, questa dissertazione affronta il tema della scala in quanto elemento di definizione dello spazio urbano, escludendo da questa ricerca tutte le scale che organizzano l’interno di un edificio. Anche la scala dimora non rifiuta questa logica, sebbene la dimensione *domestica* della scala possa suggerire divagazioni in settori disciplinari molto più *intimi*, coinvolgendo nell’analisi anche le scale interne di una casa.

Per questa specifica tipologia, la scala è considerata uno strumento in grado di modificare le forme tradizionali dell’abitare, fino a compromettere del tutto l’archetipo della capanna primitiva.

Se, come dice Franco Purini, “il fine primo dell’architettura è quello di esprimere, per mezzo del suo fine secondo, il costruire, il senso dell’abitare dell’uomo sulla terra”<sup>1</sup>, la casa rappresenta la costruzione più nobile dell’architettura, quell’«abitare poetico» tante volte invocato da Martin Heidegger.

Da sempre la casa è interpretata come l’ideale rifugio sicuro, tuttavia, anche le dimore più umili, indicano un fare architettura molto più inclusivo del semplice riparo.

La parola *abitare* ha molteplici forme linguistiche. L'etimo latino di *abitare*, *habere*, avere, sottende il possesso di quel sistema di risorse fisiche e culturali che costituiscono l'ambiente. Etimi provenienti da altre lingue, quella tedesca e quella inglese ad esempio, collegano l'idea di *abitare* a quella di libertà, di sicurezza, di «essere in pace». Queste diverse origini manifestano un concetto dell'*abitare* molto ampio, che esprime un senso di pienezza, di totalità.

Attraverso l'*abitare* l'uomo non solo possiede, ma prende confidenza con un determinato spazio, alcuni ambienti divengono più familiari di altri. *Abitare* si trasforma in abitudine, nel duplice significato di rinnovare periodicamente determinate esperienze, e presa di confidenza tra sé e le forme intorno a sé. L'abitudine determina un rapporto quasi empatico con gli oggetti più familiari, che non sono semplici strumenti ma estensioni corporali. Curzio Malaparte parla di una *Casa come me*, in cui gli oggetti e gli spazi domestici creano un profondo legame affettivo con chi vi abita, divenendo memorie tangibili del passato.

Alcune forme dell'abitudine particolarmente significative, come ad esempio il letto o il camino, sono di fatto forme del rito attorno alle quali si costruisce e caratterizza lo spazio domestico.

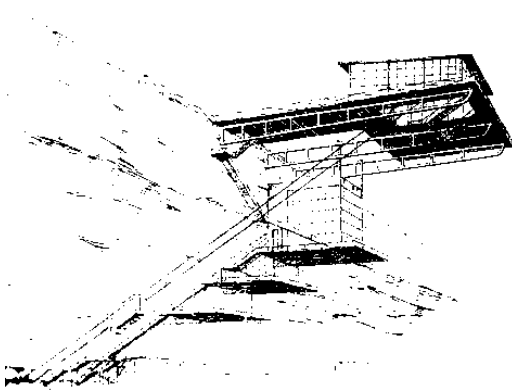
Parallelamente a questa dimensione «intimista» della casa, in cui l'uomo, contrariamente alla iperfunzionale «macchina per *abitare*» razionalista, instaura con gli oggetti relazioni di natura affettiva, si allargano gli ambienti conviviali della casa, la residenza diviene uno spazio di mediazione tra il singolo individuo e la realtà che lo circonda. L'uomo del XX secolo non ritrova più nella piazza un conforto sociale, al senso di comunità e collettività si sostituisce il mito dell'individuo. L'agorafobia è dissimulata all'interno delle mura domestiche, i salotti ed i soggiorni non sono più dominio dei ricchi, piccole piazze del *loisir* vengono progettate in tutte le residenze.

Il motivo a gradoni si presenta come l'ideale morfologico per consentire ad ogni famiglia borghese ampi spazi aperti e ben illuminati, in grado di trasformare ogni casa in un'estensione privata degli spazi pubblici.

Tuttavia, la scala come forma dominante nello spazio domestico, provoca un doppio cortocircuito ben più importante del riduttivo e quasi pubblicitario giardino per tutti: da un lato la scala dimora si



propone come alternativa dinamica per la città storica, nuovo spazio relazionale cinematico all'interno di forme tradizionalmente statiche, e dall'altro come ibridazione tipologica tra le residenze orizzontali e la loro antitesi a torre.



1. *Mart Stam, Progetto di un ristorante sul mare, 1922-23.*



2. *Sou Fujimoto, Primitive future house, 2001.*

### **La solitudine del moderno**

Dalla seconda metà dell'Ottocento, l'arte si assume il compito di raffigurare i nuovi protagonisti della modernità, mentre l'architettura dovrebbe garantire loro una residenza inedita. Tuttavia, se le masse cittadine irrompono nelle pagine dei romanzi e nelle tele dei pittori con una forza improvvisa e dirompente, l'architettura si trova del tutto impreparata di fronte alle nuove trasformazioni, invischiata ancora in soluzioni accademiche o nostalgicamente rivolte al passato.

La vita delle grandi città come Parigi e Londra si configura in termini inediti; una nuova sensibilità modifica uomini e cose. Una vita frenetica, un agitarsi convulso, a scatti, anima i movimenti delle masse per le strade cittadine.

Seguendo questo comune denominatore, *Le peintre de la vie moderne* di Charles Baudelaire “non è solo la *summa* dell’estetica baudelairiana, ma è anche il manifesto teorico dell’intera avventura dell’arte moderna.”<sup>2</sup>. Baudelaire intuisce immediatamente che l’essenza della modernità è la ricerca di se stessa, la sua misura assente e fuggitiva, la sua tensione verso il nuovo. Gli artisti, andando a riscoprire il senso etimologico della modernità, hanno bisogno di una nuova «misura», devono eleggere nuovi modelli. Per Constantin Guys, il pittore al quale Baudelaire dedica il saggio:

La folla è il suo regno [...] *Sposarsi alla folla* è la sua passione e la sua professione [...] è una gioia senza limiti prendere dimora nel numero, nell’ondeggiante, nel movimento, nel fuggitivo e nell’infinito.<sup>3</sup>

Di questa folla però il vero artista, l’«uomo di mondo», si sente allo stesso tempo interprete e lontano spettatore. La folla lo irrita, eppure questo suo girovagare solitario non sarebbe concepibile se non all’interno della folla. È sempre Baudelaire che risolve questa difficile antinomia, “moltitudine, solitudine: termini equivalenti e convertibili per il poeta fecondo”<sup>4</sup>. L’artista è dentro e fuori della società, è al centro del mondo ma è invisibile, un protagonista emarginato.

Nelle nuove metropoli la moltitudine più caotica e la solitudine più straziante sono ormai condizioni ineludibili dell’uomo moderno.

Il principale artefice di un simile cambiamento è il dinamismo inedito e concertante che trascina con sé persone e cose. La vita si anima nervosamente, la percezione si fa sguardo distratto, la mobilità diviene un rito universale. Questa “bellezza effimera e fugace della vita presente”<sup>5</sup> viene catturata nell’ultimo capitolo del *Pittore della vita moderna*, in cui l’esaltazione della carrozza sembra anticipare il mito futurista della velocità:

[...] una carrozza, al pari di una nave, trae dal movimento una grazia misteriosa e complessa quanto mai difficile da fissare in pochi segni. Il piacere che ne riceve l’occhio dell’artista, deriva, sembra, dalla serie di figure geometriche che l’oggetto, già così complicato [...] genera in sequenze successive e rapide entro lo spazio.<sup>6</sup>

In queste poche parole è condensata gran parte dell’estetica a ridosso fra Ottocento e Novecento. Non c’è soltanto l’euforia dinamica del movimento futurista, ma anche la visione del tempo di Bergson, la

dissociazione dello spazio prospettico di Cézanne e le grandi navi di Le Corbusier.

L'architettura ha il dovere di dare una nuova forma ad una simile metamorfosi, ma gli architetti del movimento moderno, così preoccupati ad industrializzare gli uomini al pari delle cose, non colgono pienamente l'eredità di Baudelaire.

Sono pochissimi gli architetti che, lontani dalla retorica positivista, non sviliscono la casa ad un semplice alloggio, più o meno gradevole, ma, attraverso la manipolazione delle forme della memoria, restituiscono all'architettura residenziale il significato originario di rifugio.

La scala è l'unico elemento in grado di tradurre in forme dell'abitare lo spazio in continuo divenire descritto da Baudelaire; nella scala lo spostamento è una necessità che comporta fatica, solo con questo spazio transitorio l'uomo può forgiare nel movimento la propria abitazione.

L'invenzione dell'ascensore non impoverisce il valore della scala, perché la mobilità senza sforzo riduce il dinamismo ad un'euforia meccanica. L'ascensore, come ricorda Gaston Bachelard, non toglie alla scala la sua *bellezza effimera e fugace*.

Gli edifici non hanno in città che un'altezza *esteriore*: gli ascensori distruggono gli eroismi della scala, non c'è più merito ad abitare vicino al cielo. Lo *stare a casa* è soltanto una semplice orizzontalità.<sup>7</sup>

Nel saggio *Adolf Loos e il suo Angelo*, Massimo Cacciari individua nel *Baumeister* austriaco l'unico architetto che è riuscito a risolvere compositivamente la tensione fra sradicamento e luogo antropologico. Per Cacciari la tettonica di Loos:

[...] fa pensare a quella "mobilizzazione" dell'edificio, che lo rende "scambiabile" con la macchina contemporanea, con la fretta con cui le sue forme appaiono e scompaiono riproducendosi<sup>8</sup>.

O ancora:

Nel tettonico loosiano non si perde quel colloquio tra effimero e durato, quel precario equilibrio del gioco "strappato" verso il futuro [...]<sup>9</sup>.

La tensione dinamica non investe solamente la morfologia dell'edificio, ma riguarda anche il tema dell'abitare mutevole. Non esiste solo una tettonica dell'architettura, ma anche un uso dinamico dell'architettura, legato al nuovo tema dell'abitare provvisorio, ovvero compiere riti quotidiani in luoghi sempre diversi. E non importa che questo avvenga in un ambiente sconosciuto, una camera d'albergo, o all'interno di una casa mobile. Il nomadismo scioglie i legami con la specificità del luogo, la casa perde la sua identità formale ma non quella simbolica. Lo spazio moderno, come osserva Jean Baudrillard, viene: "destrutturato ma non ristrutturato – niente viene a sostituire il potere espressivo dell'antico ordine simbolico"<sup>10</sup>.

### **La torre orizzontale**

Se per Cacciari: "Si potrebbe definire la composizione loosiana un'infaticabile interrogazione della domus romana"<sup>11</sup>, è altrettanto vero che l'architettura di Loos si confronta in egual misura anche con l'opposto della domus, la torre, vero e proprio monumento al tettonico. La domus, attraverso la crescita orizzontale, insegue il mito della conquista dello spazio, il dominio del territorio attraverso la *tèchne*. Questo dominio orizzontale non riguarda soltanto un singolo edificio ma può essere esteso all'intera *forma urbis*.

Nel suo libro sulla *Città lineare*, George Collins descrive la trama infrastrutturale come il più antico strumento che consente alla città un dialogo con la natura.

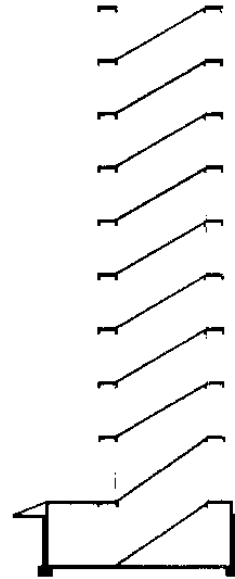
La città lineare è una città che si forma – e cresce – lungo una linea. Questa linea è solitamente un'arteria di trasporti per persone, beni e servizi [...] può crescere liberamente, all'infinito [...] tutte le sue parti sono presumibilmente di facile accessibilità reciproca [...] essendo le estensioni della città che cresce limitate in larghezza, tutti i suoi punti sono in stretto contatto con il paesaggio naturale; a sua volta la campagna ha i vantaggi della vita moderna della città, portati ad essa dal corridoio lineare<sup>12</sup>.

L'archetipo di questa ideale dilatazione a macchia d'olio è la Cnosso di Dedalo, domus primordiale in cui l'uso della geometria impone un nuovo ordine alla natura.

Abitare la terra, costringere la natura in forme nuove, sono espressioni ancor più immediate nella lingua tedesca, in cui esiste una stretta associazione tra le parole *heim* (casa) e *herd* (terra). Come le radici di un albero cercano un legame profondo con la terra insinuandosi negli anfratti più angusti, così la casa orizzontale si estende cercando di portare la natura al suo interno. Attraverso la casa orizzontale, l'uomo stabilisce un legame superiore con la natura.



3. Kazimir Malevič, *Arkitekton Verticali*, 1923.



4. Ignazio Gardella, *Progetto di torre per piazza del Duomo, Milano*, 1934.

L'estrema conseguenza di questo fatto induce l'uomo non solo ad abitare la propria casa, ma ad eleggere tutto il mondo come dimora. L'uomo abita il mondo, ma allo stesso tempo cerca all'interno della domus una protezione dal mondo. Dai romani sino a Mies, la casa a

patio è espressione di isolamento, ma non di evasione dalla città, che è ancora sentita come l'unico contesto possibile per il cittadino del mondo. Come scrive Ábalos:

[...] la casa a patio è un meccanismo – una macchina? – per dimenticare la modernità trionfante e la semplificazione del positivismo, per addentrarsi nell'abisso dell'individualismo nietzschiano, quello del superuomo intento a costruire la propria vita come un'opera d'arte<sup>13</sup>.

La dimensione orizzontale s'incrocia nell'abitare con quella della verticalità.

Al contrario della domus, nella torre il dominio della natura è senza dialogo. La tensione verso l'alto esprime un desiderio di elevazione verso una superiorità che, però, è sempre inarrivabile. Il distacco dal mondo non è mai completo, ogni edificio nasce e si radica nella terra, e anche nella torre, come scrive Gaston Bachelard, alla figura della soffitta, la stanza segreta nel cielo, si contrappone sempre il suo opposto, la cantina viscerale.

La casa è immaginata come un essere verticale. Si innalza, si differenzia nel senso della sua verticalità, è un richiamo alla nostra coscienza di verticalità [...] la verticalità è assicurata dalla polarità della cantina e della soffitta<sup>14</sup>.

La cantina e la soffitta sono gli estremi del nostro pensiero. Al senso verticale che emana l'associazione di queste due figure, si aggiunge il concetto della percezione luminosa, metafora della luce della ragione. La cantina è la dimora oscura del nostro inconscio, Bachelard parla di "follia sotterranea, drammi murati"<sup>15</sup>, mentre la soffitta è la casa della ragione, il riparo confortevole per i nostri sogni, protetti dall'inclinazione del tetto. Gli spioventi fortemente inclinati delle case di Heinrich Tessenow sono immagini rassicuranti, saldi edifici che custodiscono chi vi abita dai pericoli esterni.

Estendendo questa polarità nella rigida codificazione del disegno tecnico, la domus potrebbe essere immaginata come il regno della cantina, mentre alla sezione spetta il primato della rappresentazione della torre. La scala, vera immagine sintetica fra domus e torre, sfugge a questa logica oppositiva, perché si rivela soltanto nei disegni tridimensionali. Il regno della scala non è né la pianta, né la sezione, ma lo spazio intero<sup>16</sup>. In questo regno la scala non è solo l'unico strumento

per collegare i diversi livelli, ma è la figurazione delle nostre volontà attraverso il movimento.

Ad esempio nella cantina si va verso il buio scendendo. Così scrive Bachelard:

La scala che va nella cantina la si *scende* sempre: la sua discesa passa nei ricordi, la discesa caratterizza l'onirismo. La scala che sale alla camera la si sale o la si scende, è una via più banale, è familiare [...] Infine la scala della soffitta, più ripida, più consumata, si *sale* sempre. Essa è caratterizzata dall'ascensione verso la più tranquilla solitudine<sup>17</sup>.

Come anticipato, Adolf Loos è stato il primo a riconoscere le possibilità spaziali derivanti dall'aggregazione fra la torre e la domus, svincolando le sue opere dalla semplice sovrapposizione dei piani. Il concetto di Raumpfan, che non venne mai elaborato da Loos ma da Heinrich Kulka nella monografia del 1931, è chiaro nella seguente frase:

Prima di Kant, l'umanità non poteva ancora pensare nello spazio, e gli architetti erano costretti a fare il gabinetto alto quanto il salone. [...] E come un giorno l'uomo riuscirà a giocare a scacchi su un cubo, così anche gli altri architetti risolveranno il problema della pianta nello spazio<sup>18</sup>.

Quello di Loos è il più rigoroso tentativo di conquistare la terza dimensione, lo strumento utilizzato è il senso tettonico della scala. In quasi tutti i suoi progetti, da villa Steiner fino alla più matura casa Rufer, i risultati rimangono limitati allo spazio compreso entro i muri perimetrali della casa. A questi Loos conferisce in genere un aspetto duro e quasi ermetico, adeguato alla compattezza scatolare dell'intero corpo di fabbrica.

La compostezza formale dei suoi esterni viene intaccata negli ultimi progetti, in cui Loos cerca di rompere la «camicia di forza» dell'inflessibile involucro esterno. In due progetti, il primo per un agglomerato di venti ville a gradoni, il secondo per un albergo nei pressi di Nizza, Loos rielabora alcune soluzioni formali primitive. Così scrive a proposito dell'albergo:

Se paragoniamo il progetto a due piramidi collegate tra loro, possiamo immaginare due gigantesche camere sepolcrali poste nel cuore delle piramidi. La prima «camera» dovrebbe essere un palazzo del ghiaccio, l'altra un grande salone per le feste. Tra le due piramidi ho collocato la hall, illuminata dall'alto, attraverso la copertura.<sup>19</sup>

Tuttavia in questi tentativi di mostrare la tettonica all'esterno, l'architettura non trova una rottura, una discontinuità con la figuratività classica, ma il passato, al contrario, si riaffaccia nelle sue vesti più primitive, la rappresentazione del continuo divenire si congela in sterili reinterpretazioni di forme primordiali.



5. Adolf Loos, *Progetto per il Grand Hotel Babylon*, 1923.

6. Giuseppe Vaccaro, *Case collina*, 1936-37.

Le opere di Loos, come le sperimentazioni futuriste di Antonio Sant'Elia, mostrano la doppia anima del nuovo *paradigma del divenire*: da una parte il movimento si nutre di alcune seducenti immagini del passato, e nel farlo si riduce ad un semplice dinamismo cinematografico. Nei tentativi più coraggiosi il movimento, al contrario, è misurato



dall'architettura in funzione di una rinnovata percezione del tempo e dello spazio.

A partire da Loos e Sant'Elia, la storia dell'architettura sembra fare la spola fra identità e alterità, classico e anticlassico, nel tentativo di rompere la triade vitruviana, sostituendo all'immobile *firmitas* il tema sempre mutevole del divenire.

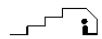
In tutta la prima metà del XX secolo, l'uso della tettonica è il migliore espediente per rappresentare la tensione dinamica al vertice della sua espressività, come nel costruttivismo russo o nell'espressionismo tedesco. Tuttavia, il motivo a gradoni più spregiudicato e complesso viene raggiunto da Frank Lloyd Wright con la casa sulla cascata (1936). Altre volte, il movimento diviene una traccia labile e sembra scomparire, avvinto nuovamente dalla suggestione delle piramidi, come nelle architetture di Henri Sauvage ed Innocenzo Sabbatini, che trovano una dimensione urbana nel visionario Mundaneum di Le Corbusier (1929) o nelle successive Case collina di Giuseppe Vaccaro.

Nella seconda parte del Novecento, il paradigma del divenire si divide tra un uso estetico ed un uso esperienziale. Alla prima categoria sembrano appartenere le costruzioni dei grandi ingegneri, da Candela a Nervi sino a Calatrava, mentre gli architetti cercano di trasformare le suggestioni dinamiche in nuove esperienze legate alla differente percezione spazio-temporale, dalla piramide abitata di Moshe Safdie per l'Expo del 1967, alle ricerche più recenti di Peter Eisenman e UN studio. La tettonica di Tadao Ando stabilisce, infine, nuove relazioni tra natura e architettura.

## Note

- <sup>1</sup> Franco Purini, *L'architettura didattica*, Roma, Gangemi editore, 2002 (II ed.), p. 13.
- <sup>2</sup> Federico Ferrari, *Solitudine del moderno*, in Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Milano, Abscondita, 2004, p.71.
- <sup>3</sup> Charles Baudelaire, *Il pittore della vita moderna*, Milano, Abscondita, 2004, p.23.
- <sup>4</sup> Charles Baudelaire, *La folla*, in *Lo spleen di Parigi*, Milano, Garzanti, 1989, p.45.
- <sup>5</sup> Charles Baudelaire, *Op. cit.*, p.69.
- <sup>6</sup> Charles Baudelaire, *Op. cit.*, p.69.
- <sup>7</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006 (II ed.), p.54.
- <sup>8</sup> Massimo Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo. "Das Andere" e altri scritti*, Milano, Electa, 1992 (II ed.) p. 24.
- <sup>9</sup> Massimo Cacciari, *Op.cit.*, p. 20.
- <sup>10</sup> Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2009 (IV ed.), p. 22.
- <sup>11</sup> Massimo Cacciari, *Op.cit.*, p. 28.
- <sup>12</sup> AA.VV. *La città lineare*, Milano, Mondadori, 1968, in Marco Biraghi, Alberto Ferlenga (a cura di), *Architettura del novecento. Teorie, scuole, eventi*, Torino, Einaudi, 2012 p.166-67.
- <sup>13</sup> Iñaki Ábalos, *Op. cit.*, pp.28-29.
- <sup>14</sup> Gaston Bachelard, *La poetica dello spazio*, Bari, Dedalo, 2006 (II ed.), p.45.
- <sup>15</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p.48.
- <sup>16</sup> Anche la *promenade architecturale* di Le Corbusier lega in maniera inscindibile le piante e le sezioni attraverso uno spazio relazionale del tutto inedito. Tuttavia le sue rampe e le sue scale rimangono degli *object à réaction poétique* in cui le relazioni interne all'edificio sono più importanti di quelle con l'esterno.
- <sup>17</sup> Gaston Bachelard, *Op. cit.*, p.53.
- <sup>18</sup> Adolf Loos, *Parole nel vuoto*. Milano, Adelphi, 2013, p.370.
- <sup>19</sup> Kurt Lustenberger (a cura di), *Adolf Loos*, Bologna, Zanichelli, 1998, p.146.





## LA COUR DES VORACES

1830 circa

Cour des Voraces, Lione, Francia

La Cour des Voraces (fig.1) è il *traboule* più famoso e suggestivo di Lione. I *traboules*, strutture tipiche della città di Lione, sono dei passaggi nascosti che consentono la comunicazione diretta tra due o più edifici, senza passare per le strade pubbliche. Come ricorda Felix Benoit: “La parola *traboule*, dalla quale deriva il verbo *trabouler*, è ottenuta dalla contrazione fonetica del latino *trans ambulare* (passare attraverso).”<sup>1</sup>. Si tratta quindi di una fitta rete di collegamenti nascosti, una maglia segreta che, sovrapponendosi alle infrastrutture tradizionali e ai numerosissimi passaggi sotterranei, trasforma le strade della *Croix-Rousse* in un labirinto inespugnabile. Ed è proprio per queste ragioni che la Cour des Voraces divenne uno dei principali ritrovi durante le rivolte dei *canuts* (i lavoratori della seta) tra il 1831 e il 1834. Nel suo cortile interno venivano organizzate le riunioni di una società segreta, quella dei *Voraces* o *Dévorants*, fondata verso la metà del XIX secolo e coinvolta nei moti rivoluzionari del 1848. L'intero isolato, a forma di U, è stato costruito all'inizio del XIX secolo per i lavoratori dell'industria della seta. Queste umili case sorsero tra i

---

<sup>1</sup> Testo originale: *Le mot traboule, sur lequel on a construit le verbe trabouler, procède d'une contraction phonétique du latin trans ambulare (passer à travers)*. In Felix Benoit, *Lyon secret*, Lione, Editions des traboules, 2001, p.63.

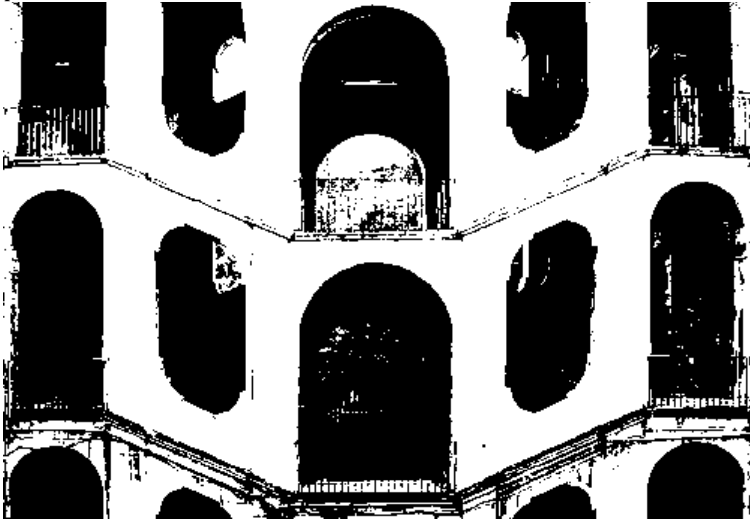
due fiumi di Lione, il Rodano ed il Saona, tra il 1810 e il 1830, in seguito all'espansione dell'industria tessile di Lione.



1. La Cour des Voraces di Lione.

Le case dei *canuts* hanno due caratteristiche molto importanti. La prima è una luce netta dei piani superiore ai 4 metri (4,20m nella Cour des Voraces), indispensabile per poter lavorare all'interno delle case; infatti, la presenza dei grandi telai Jacquard, richiedeva una notevole altezza per gli ambienti interni, costringendo gli abitanti della casa ad organizzare gli ambienti domestici in un mezzanino. Di fatto le case dei canuts costituiscono degli esempi di *logement-atelier* in cui gli spazi lavorativi sovrastano e annichiliscono gli ambienti domestici. La seconda caratteristica è la presenza di un profondo ballatoio con la scala di collegamento a vista. Gli ampi spazi comuni, unitamente alla presenza di un *traboule*, sono gli elementi che hanno reso la Cour des Voraces il luogo ideale per le riunioni segrete dei *canuts* nel XIX secolo e per la resistenza durante l'occupazione tedesca della seconda guerra

mondiale. Più che un chiaro esempio di scala dimora, la Cour des Voraces, con la magnifica scala a vista in cemento armato nella corte interna, rappresenta il tentativo più primitivo di ibridare un sistema distributivo per gli ambienti privati, con una struttura scenograficamente protesa verso l'esterno, più a contatto con gli spazi collettivi. In questo tentativo la scala si tramuta in facciata, cercando di sciogliere il più possibile i legami con l'edificio. Il fatto che questo tentativo non si realizzi per intero consente alla Cour des Voraces di compromettere le forme tradizionali dell'abitare, introducendo a ridosso dell'edificio un nuovo spazio di mediazione tra il rifugio primitivo e la città, una forma in bilico tra pubblico e privato.

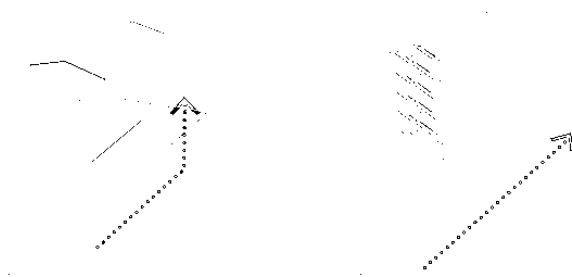


2. Particolare della scala aperta di Palazzo Sanfelice a Napoli, Ferdinando Sanfelice, 1724-28.

Due sono i precedenti della Cour di Lione; il primo, formalmente più riconoscibile, è la doppia rampa di scale del palazzo Sanfelice a

Napoli (fig.2), una struttura filamentosa che, in maniera ancor più libera rispetto all'esempio francese, riunisce due edifici definendo un vuoto dal quale poter truardare il paesaggio. Questa doppia scala di derivazione palladiana è stata decisiva per le ricerche sulle scale di Cherubino Gambardella, secondo il quale l'architettura di Ferdinando Sanfelice: "definisce una figura inedita: è solo un telaio, podio da cui godere delle immagini agresti dei casali di Napoli"<sup>2</sup>.

Il termine podio tuttavia non deve trarre in inganno, perché sia nel palazzo sanfeliciano ma in particolare a Lione, la scala non scandisce un ritmo spaziale ascendente, ma determina una successione lineare di episodi architettonici.



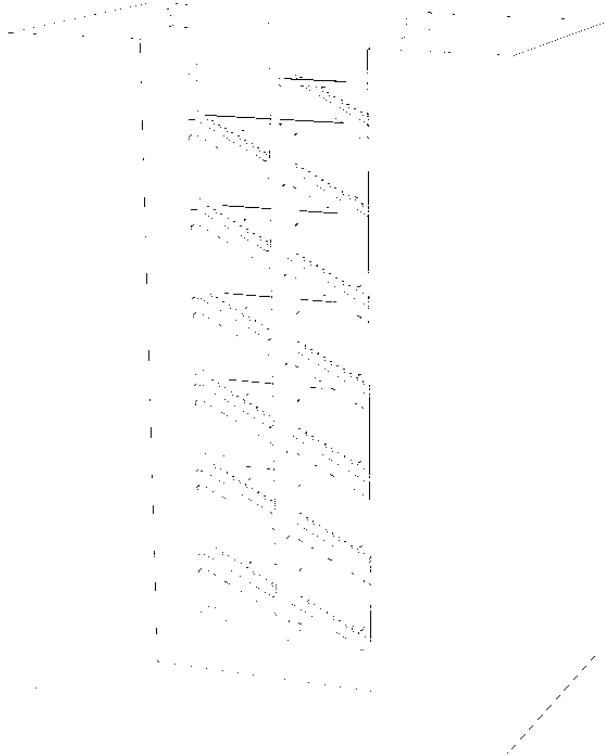
3. La scala basamento solleva l'edificio, la scala dimora della Cour des Voraces si interpone fra l'edificio e la città (elaborazione P.M.).

La scala non è basamento per due motivi: non solleva nulla, e soprattutto, come si può comprendere dalla fig.3, anziché determinare una sequenza verticale, contrappone una sequenza orizzontale. Il secondo modello di riferimento, meno evidente nelle forme ma certamente riconoscibile negli usi, è la struttura teatrale,

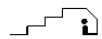
<sup>2</sup> Cherubino Gambardella, *L'architettura delle scale*, Genova, Sagep, 1993, p.66.



non il tradizionale modello greco, ma quello elisabettiano a logge, senza platea gradonata al centro.



4. *In questo caso la scala è una struttura sospesa tra interno ed esterno, pubblico e privato. Sembra essere una scala interna portata in facciata oppure una strada esterna che decide di arrampicarsi su un'edificio definendo un prospetto inedito (elaborazione P.M.).*



**TERRAZA PALACE**  
**ANTONIO BONET CASTELLANA**  
**1957\_1958**  
Playa Grande, Mar del Plata, Argentina

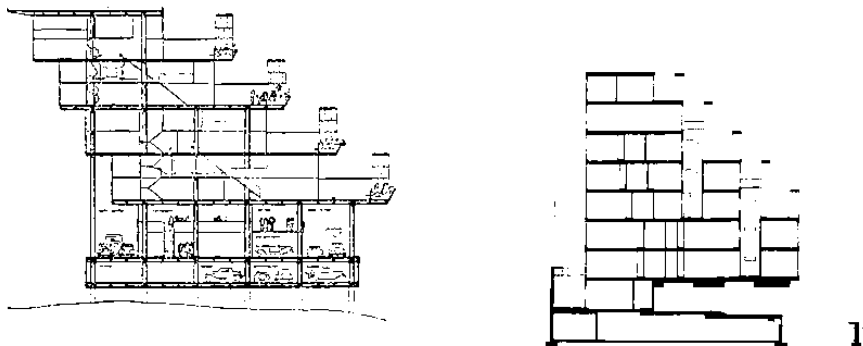
Situato di fronte a Playa Grande lungo Mar del Plata, questo edificio residenziale di otto piani propone una soluzione alternativa per risolvere il problema della forte speculazione edilizia che, verso la fine degli anni '50, aveva determinato una densificazione eccessiva lungo le coste a Nord di Buenos Aires.

Più che un'architettura dai caratteri formali inconfondibili, questo edificio dell'architetto di origini catalane Antonio Bonet Castellana è un vero e proprio contro-manifesto.

Fuggito in esilio a Buenos Aires alla fine della guerra civile spagnola, Bonet, allievo di Josep Lluís Sert e soprattutto di Le Corbusier, diffonde in tutta l'America Latina i principi dell'architettura corbusiana. Terraza Palace è, infatti, una citazione che rasenta il plagio di uno dei tanti progetti non realizzati di Le Corbusier: le residenze a gradoni per Algeri del 1933.

Come si può vedere dal raffronto fra le due sezioni (fig.1), numerosissime sono le invarianti tra il progetto di Algeri e quello Argentino di Bonet: un doppio affaccio per le residenze, caratterizzato da forme e usi ben distinti, con camere, servizi ed

elementi distributivi rivolti verso l'entroterra, mentre tutte le zone giorno si affacciano verso il mare; il piano terra liberato dall'incombenza volumetrica dell'edificio attraverso un sistema plastico di pilotis; l'estrusione lineare dei primi due piani sopra i pilotis, alla quale fa seguito un progressivo diradamento del fronte mare; la presenza nei piani a gradoni di scultorei brise-soleil.



1. Alcune differenze che non compromettono il progetto di Mar del Plata (a destra), rispetto al suo riferimento (a sinistra): l'edificio di Bonet è occupato a terra da alcuni negozi. L'effetto rialzato viene comunque raggiunto attraverso un rivestimento trasparente continuo dei negozi ed un loro notevole arretramento rispetto alla strada principale. I parcheggi in Argentina vengono spostati dai primi piani in un unico livello interrato. Infine, nell'edificio realizzato, gli appartamenti vengono perforati da alcune corti a doppia altezza per risolvere il difficile areggiamento determinato dalla scelta tipologica. Le residenze senza doppia altezza sono l'unica scelta, per certi versi, compromettente.

Bonet decide di seguire fedelmente i dettami del maestro svizzero per contrastare quella che lui chiamava: “architettura internazionale di origine anglosassone”<sup>1</sup>, che aveva provocato una adesione acritica allo sviluppo verticale degli edifici.



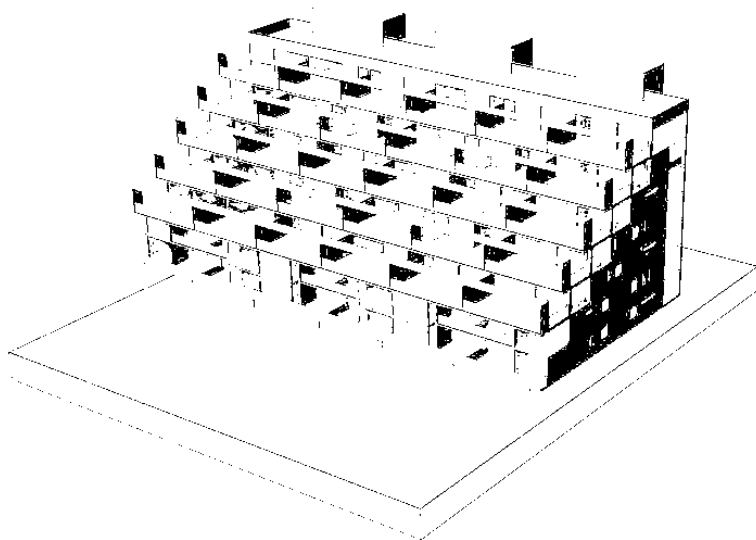
*2. Le alte residenze costruite ai lati durante gli anni '90 (a destra), comprimono il Terraza Palace, restituendo un'immagine sbiadita e parziale dell'edificio, perché ormai privo degli interessanti prospetti laterali (a sinistra). L'edificio ha subito un discutibile intervento di restauro, che ha letteralmente ancorato i liberi brise-soleil della facciata alle tamponature laterali, rafforzando questa unione attraverso delle linee di marcapiano.*

Purtroppo, come si può notare dal raffronto fra le immagini dei primi anni '60 e quelle più recenti (fig.2), le idee di Bonet sono state calpestate dagli interessi economici, ed alte residenze a torre comprimono l'edificio dell'architetto catalano, che, tuttavia, trova

---

<sup>1</sup> Fernando Alvarez, Jordi Roig, *Antonio Bonet i Castellana*, in, Gennaro Postiglione, *Cento case per cento architetti*, Colonia, Taschen, 2007, p. 57.

una parziale rivincita quando, durante le ore pomeridiane, l'ombra proiettata dalle torri si allunga sulle spiagge di Mar del Plata, lasciando zone illuminate solo in corrispondenza delle costruzioni più basse.



3. Ricostruzione tridimensionale  
(elaborazione P.M.).

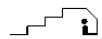
In questo progetto la scala non è ancora una dimora (fig.3), ma solo una suggestione formale, il riferimento alla struttura a gradoni è stato dettato principalmente da esigenze di carattere ambientale.

L'uso della tettonica non coinvolge la struttura interna dell'alloggio, che soltanto all'esterno, con: "i magnifici giardini

galleggianti sul lungomare”<sup>2</sup>, produce una reale innovazione tipologica. Sarà Tadao Ando il primo ad imporre un nuovo senso alla struttura a gradoni, restituendo all'uomo moderno il rifugio primitivo attraverso una diversa percezione dello spazio.

---

<sup>2</sup> Con queste parole il costruttore Dante Bernasconi pubblicizzava negli anni '60 le residenze di Bonet. Testo originale: “aproveche los jardines flotantes frente al mar...”, tratto da: [es.wikiarquitectura.com/index.php/Terraza\\_Palace](http://es.wikiarquitectura.com/index.php/Terraza_Palace).





# ROKKO HOUSING, PRIMO LOTTO

## TADAO ANDO

### 1978\_1983

Shinohara Kitamachi, Nada-Ku, Kobe, Giappone

In Giappone è piuttosto comune sbancare i pendii delle montagne per ricavarne grandi terrazzamenti adatti alla costruzione di imponenti edifici. Nel primo progetto per le case a Rokko, a differenza dei precedenti a gradoni di Loos o Le Corbusier, l'uso della tettonica non è una scelta arbitraria del progettista, ma è imposto o, per meglio dire, suggerito dalla morfologia del contesto. L'architettura di Tadao Ando si fonda senza dubbio sui modelli compositivi e formali del modernismo, ma attribuisce un'importanza decisiva al carattere dei luoghi, ai precedenti storici e culturali di ogni situazione con cui il progetto deve confrontarsi. Lo stesso Ando ricorda più volte questa essenziale rilevanza del contesto nella definizione del progetto di Rokko.

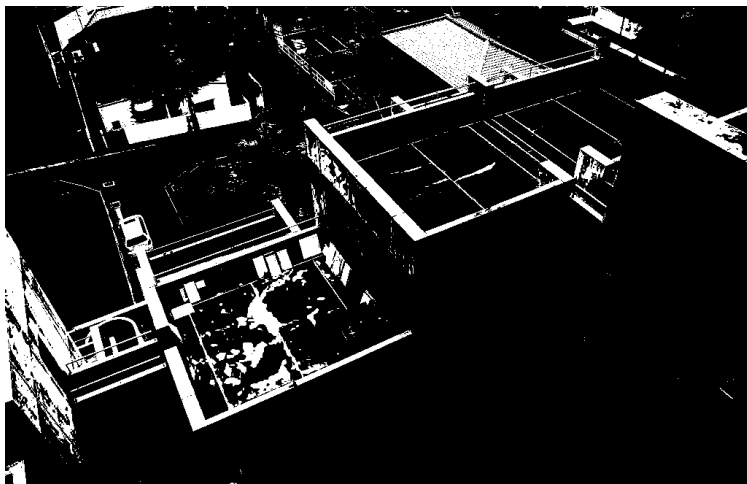
Sin dalla prima visita al lotto mi resi conto che il declivio a sessanta gradi offriva una vista meravigliosa della baia di Osaka e decisi di trarre il massimo vantaggio da tale situazione. A quel punto l'idea portante del progetto risultava definita: l'altezza della costruzione doveva essere contenuta per ancorarne la struttura al pendio e integrare l'edificio nel verde rigoglioso circostante; inoltre per garantire la vista del mare da ogni unità residenziale, la copertura di ciascun modulo doveva essere il terrazzo dell'altro.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Tadao Ando, *Dalla periferia all'architettura*, in Francesco Dal Co, *Tadao Ando. Le opere, gli scritti, la critica*, Milano, Electa, 1994 p.463.

Questo radicamento simbiotico con il terreno, assieme all'uso monomaterico del cemento a vista, imprime nella montagna di Kobe un nuovo paesaggio roccioso, ispirato ad alcune precedenti *scogliere artificiali* di Carlo Scarpa e Lawrence Halprin.

Il movimento concitato e a tratti ridondante delle case di Rokko, è sempre contenuto all'interno di una regola geometrica precisa e riconoscibile, una metodologia quasi antitetica a quella di Peter Eisenman, in cui griglie spaziali omogenee producono spazialità eterogenee.



1. Come in altri progetti di Ando, la natura entra nell'architettura modificando la percezione dello spazio, ma senza alcuna evidente influenza nella definizione formale degli ambienti, (elaborazione P.M.).

Tuttavia, anche in presenza di una cellula base chiaramente leggibile di 5,4X4,8X2,9 metri, l'analisi formale delle case di Rokko non è stata condotta sulla base degli studi proporzionali ma reinterpretando i disegni e le immagini della casa perché, come è

stato notato da Vittorio Gregotti: "Inapplicabile resta [...] ogni spiegazione in termini puramente sintattici, di combinazione e variazione di più sistemi di segni linguistici."<sup>2</sup>.



2. In questa sezione il vuoto, definito attraverso un colore scuro, modella l'architettura, perché, come racconta lo stesso Ando, "un lotto in collina impone un approccio di tipo inclusivo, mirante alla creazione di un «vuoto» tridimensionale, un yohaku."(elaborazione P.M.).

3. La scala all'aperto, accessibile a tutti, è un ibrido tra una torre panoramica pubblica ed un sistema distributivo per i 20 alloggi. (elaborazione P.M.).

Nell'exasperazione coloristica della figura 1, è possibile individuare come la logica della natura e quella dell'architettura coesistano seppure in aperto contrasto, l'una non confusa nell'altra.

Ciò che sperimento è la possibilità che natura e ragione hanno di coesistere, separatamente o simultaneamente, all'interno di un'unica opera. Per questo nella natura un mio edificio può apparire come un labirinto, oppure la natura può

<sup>2</sup> Vittorio Gregotti, *Case a Rokko*, in «Casabella» n. 484, Ottobre 1982, p. 3.

entrare in una architettura, creando così un ambiente artificiale, modellato dalla ragione.<sup>3</sup>

La rampa di collegamento agli alloggi (fig.3), posta lungo la mediana dell'edificio, non solo definisce un'assialità centrale altrimenti assente, ma divide in due l'intero complesso.

Allo stesso tempo questa scala, avviluppata plasticamente attorno ad un setto, si presenta come un percorso nello spazio, una passeggiata panoramica rivolta verso la baia di Osaka, che termina in alto con un'abside murata, chiusa in un confronto-scontro con la collina retrostante.

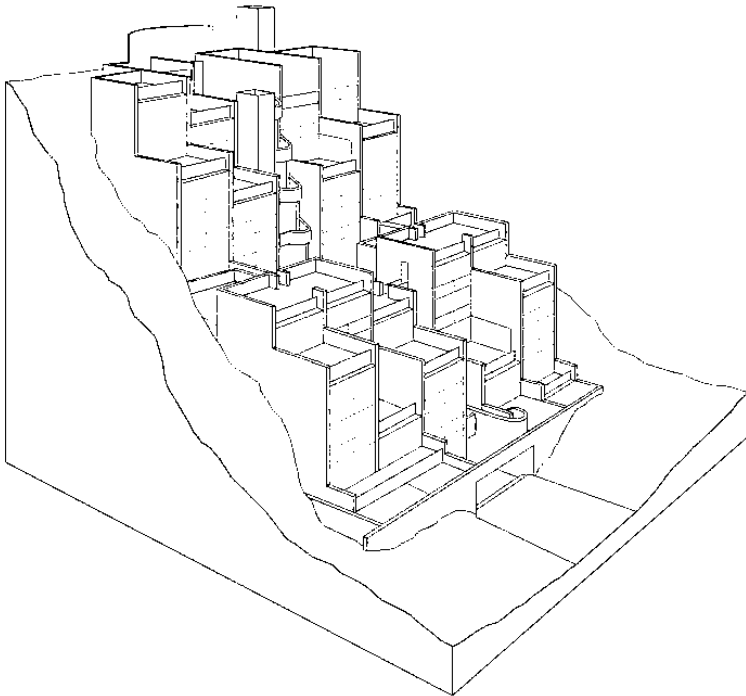
Nella scala del complesso di Rokko, le tensioni oppostive si rivelano senza cercare alcuna mediazione. La forma separa e unisce, mostra uno spazio pubblico e nasconde luoghi privati.

Allorchè si sale una scala che non porta da nessuna parte si prova una sensazione strana, dovuta al fatto che non è normale imbattersi in situazioni simili. Nel complesso residenziale Rokko gli abitanti sono invitati ad usare le scale invece dell'ascensore, cosa che fanno molto di frequente per scendere. Discendendo una scala di dieci piani si ha un senso preciso del corpo.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Tadao Ando, *Figurazione e astrazione*, in Francesco Dal Co, *Op.cit.*, p.454.

<sup>4</sup> Tadao Ando, *Dalla periferia all'architettura*, in Francesco Dal Co, *Op.cit.*, p.463.



4. In questo modello tridimensionale è possibile cogliere il completo svuotamento della facciata rivolta verso la baia, una sorta di grande occhio proteso costantemente verso il mare (elaborazione P.M.).



# CASA TÓLÓ

## ÁLVARO LEITE SIZA VIEIRA

### 1999\_2005

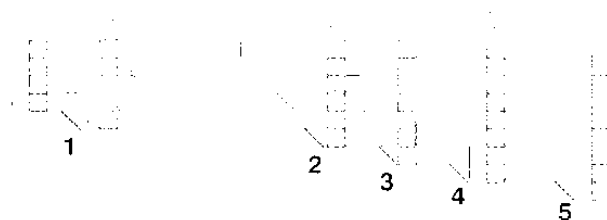
Lugar das Carvalhinhas, Alvite, Portogallo

Questa casa, costruita da Álvaro Leite Siza Vieira, figlio del più celebre Alvaro Siza, appartiene alla tipologia delle scale abitate non perché l'architettura sia, funzionalmente, una residenza, ma perché, come illustrato nei disegni analitici, la logica tettonica è alla base dell'intera composizione.

Le prime analisi geometriche hanno individuato, in pianta, un modulo base quadrato, il cui lato è di 1,05m (fig.1). Le rotazioni di 45° delle tre camere da letto, rappresentate nella fig.2, rimandano inevitabilmente alle architetture di Louis Kahn, in particolar modo alla casa Fisher e al dormitorio del College di Bryn Mawr, nei pressi di Philadelphia. Ad ognuna di queste rotazioni corrisponde una dilatazione di un modulo, sempre in diagonale, lungo il lato Est. Anche gli altri allargamenti della casa seguono i principi del movimento in diagonale profondo esattamente un modulo (fig. 1 e 2). Le scale, per favorire una ottimale esposizione delle camere, si adagiano sul lato Est, assumendo di conseguenza l'andamento movimentato frutto della sequenza delle rotazioni. La scomposizione del volume sembra, invece, in sospeso tra la tradizione mediterranea dei villaggi costieri e i grandi terrazzamenti di F.L. Wright, studiato a lungo da Siza durante i suoi anni di soggiorno negli Stati Uniti<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Le principali informazioni biografiche su Álvaro Leite Siza Vieira e sulla casa Tóló vanno riferite alla seguente documentazione bibliografica: AA.VV., *Vivienda*



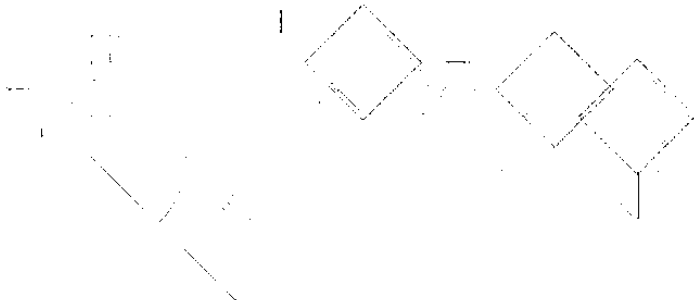
1. *Dagli studi geometrici della pianta si può analizzare come la larghezza della zona di ingresso alla casa (a sinistra), equivalga a 4 moduli di base (circa 4,20m). Successivamente la casa si allarga sempre lungo il lato Est. Ognuno dei cinque allargamenti corrisponde ad un modulo e avviene lungo una diagonale ruotata di 45° rispetto allo sviluppo longitudinale della casa. Dai quattro moduli della larghezza iniziale si arriva a 9 moduli, più del doppio rispetto alla zona di ingresso (elaborazione P.M.).*

Dall'analisi delle sezioni longitudinali (fig.3), è possibile osservare come le scale, sia quella esterna che quella interna, non siano degli elementi di collegamento tra ambienti disposti gli uni sopra gli altri, ma sono in realtà l'unico inevitabile sistema di collegamento per un corpo longitudinale adagiato su un dislivello.

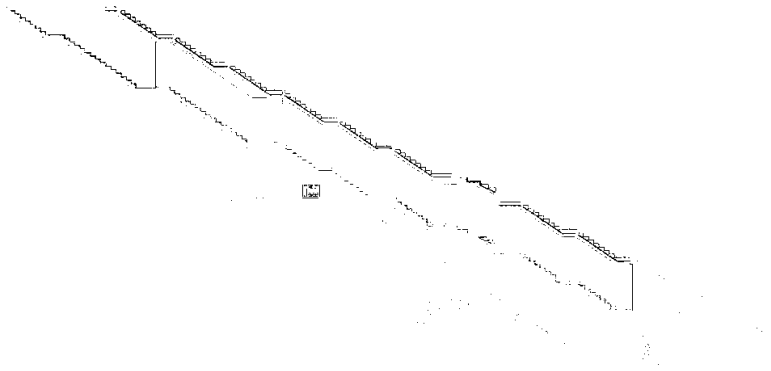
Due sono le conseguenze; in primo luogo, internamente non esiste mai il cosiddetto sottoscala ma soltanto degli spazi sopra la scala e a lato della scala. Pertanto, la scala non è una semplice copertura né lo spazio servente principale della casa.

Inoltre, a differenza di una casa in linea, normalmente aperta su due lati, ogni salto di quota consente di poter illuminare gli ambienti interni su tre lati.





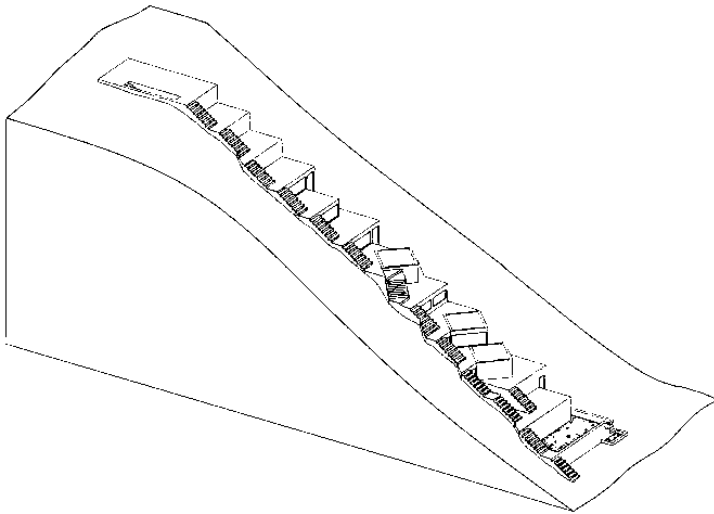
2. *L'ambiente principale di ogni camera da letto è un quadrato ruotato di 45°, con il lato che equivale a tre moduli (3,15m), (elaborazione P.M.).*



3. *La sezione longitudinale sulla scala esplica chiaramente come la casa, adagiandosi su un terreno in forte pendio (la pendenza media delle rampe è di circa 34 gradi), sia quasi costretta ad utilizzare la scala come elemento distributivo. Gli unici ambienti che si sviluppano su più piani sono il soggiorno e, inevitabilmente, la piscina (elaborazione*

P.M.).

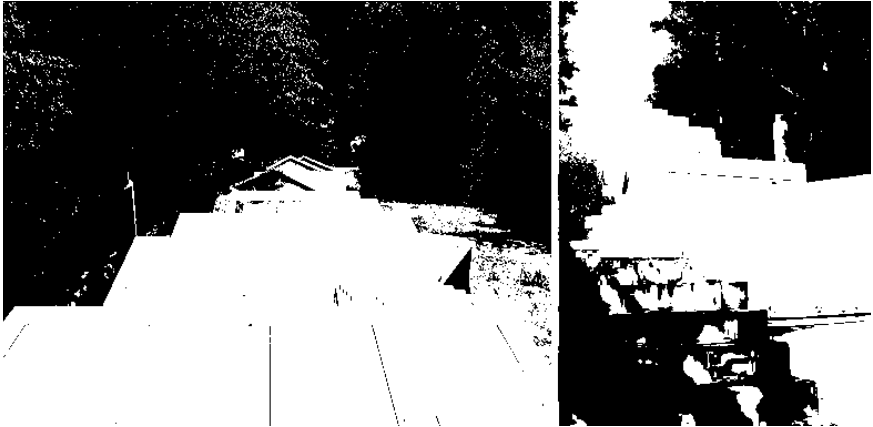
Ogni volume scende di circa 1,60 m. In questo modo, alternando volumi grandi a volumi più piccoli inscritti in quelli grandi, alcuni terrazzamenti diventano anche gli affacci dei volumi superiori, com'è possibile vedere nel modello tridimensionale (fig.4).



4. *Nel modello tridimensionale sono evidenziate in rosso le superfici che vengono utilizzate come terrazze per i rispettivi ambienti interni. In questo modo si rafforza il legame tra esterno ed interno (elaborazione P.M.).*

Nella casa Tóló il rapporto tra architettura e natura è diametralmente opposto alla casa Farnsworth di Mies van der Rohe. Nella casa Farnsworth l'edificio sembra insinuarsi tra gli alberi, adagiandosi in un punto apparentemente privo di grandi masse arboree, alla ricerca della già citata "unità più elevata" tra uomo e natura. Casa Tóló sottrae alla natura una porzione di

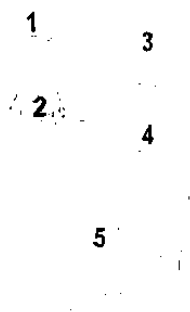
spazio, è una fenditura all'interno di una densa vegetazione. Quasi a voler risarcire questa ferita, la casa non dialoga apertamente con la natura, ma cerca una dimensione molto più intima con il paesaggio.



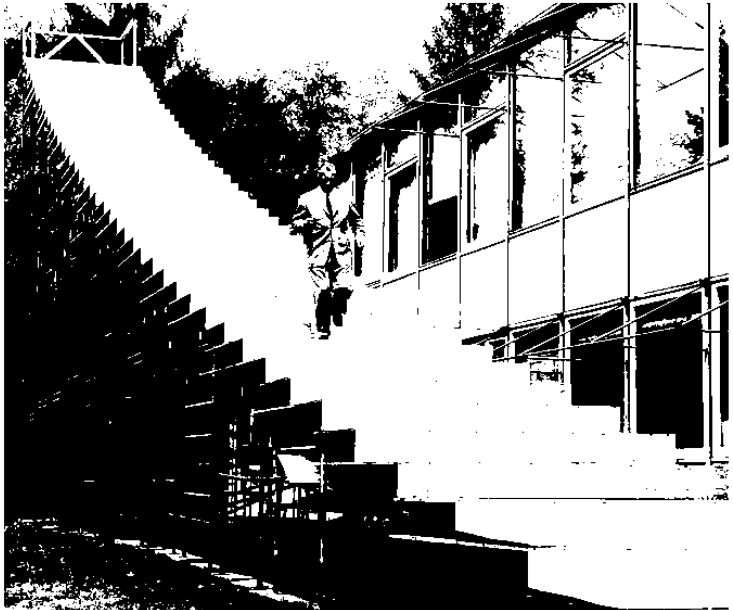
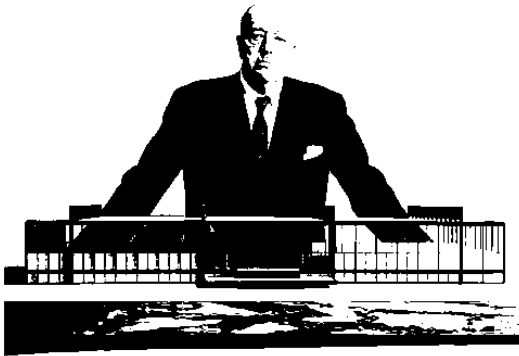
*5. Le fotografie mostrano la doppia anima della casa. Nella prima fotografia, scattata dall'ingresso superiore verso la vallata sottostante, la casa sembra quasi affiorare dal terreno. La seconda fotografia, scattata dal basso verso l'alto, mostra la consistenza volumetrica dell'edificio.*

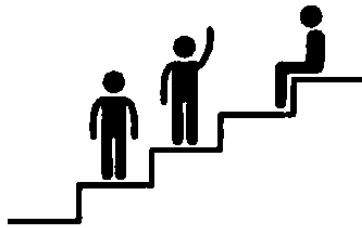
# ICONOGRAFIA

## personaggi



**1.** Le Corbusier sulle scale di San Pietro a Roma, 1921. **2.** Ludwig Mies van der Rohe con il plastico del Crown Hall di Chicago, 1956. **3.** Curzio Malaparte davanti alla chiesa dell'Annunziata a Lipari, 1934. **4.** Rem Koolhaas all'interno della sede di Der Spiegel ad Amburgo, 2011. **5.** Eero Saarinen prova la ricostruzione in scala 1:1 delle scale per il Gateway Arch a St. Louis, 1960.





*Capitolo Settimo***LA SCALA PIAZZA**

Dormo sull'erba e ho molti amici intorno a me,  
 gli innamorati in Piazza Grande,  
 dei loro guai dei loro amori tutto so, sbagliati e no.

*Lucio Dalla*

La scala basamento è la prima tipologia di scala presa in esame, mentre l'ultima è la scala piazza. Questa scelta non è casuale perché la scala basamento descrive i riti dell'antichità, mentre la scala piazza è il luogo della ritualità contemporanea. Sia il basamento che la piazza rappresentano degli atti fondativi in architettura, attraverso i quali l'uomo sottrae alla natura lo spazio per farlo proprio.

Il basamento solleva l'architettura rendendola un fatto eccezionale; con la piazza, al contrario, l'uomo si radica nel terreno, delimita un centro per la collettività.

Le principali riflessioni sul tema della piazza non sono altro che uno sviluppo di alcune considerazioni di Roland Barthes a proposito del doppio binomio *centro-città*, *centro-vuoto*. Ogni spazio urbano, scrive Barthes, ha:

[...] un centro in cui andare, da cui tornare, un luogo compatto da sognare e in rapporto al quale dirigersi e allontanarsi [...] il centro delle nostre città è sempre *pieno*: luogo contrassegnato, è lì che si raccolgono e si condensano i valori della civiltà: la spiritualità (con le chiese), il potere (con gli uffici), il denaro (con le banche), le merci (con i grandi magazzini), la parola (con le «agorà»: caffè e passeggiate). Andare in centro vuol dire incontrare la «verità» sociale, partecipare alla pienezza superba della «realtà»<sup>1</sup>.

A questo punto mi preme distinguere due momenti che nel testo di Barthes sono invece accomunati. Nel basamento la scala circonda un pieno, un centro costruito, in cui viene posizionato il monumento, il quale, come scrive Aldo Rossi “nel momento stesso che testimonia il mito, ne rende possibili le forme rituali”<sup>2</sup>. Al contrario, nella piazza il pieno racchiude un vuoto centrale, che acquista significato solo nel momento in cui riesce ad accogliere un uso rituale.

Come ha osservato Herman Hertzberger, la seduta è la più antica e, allo stesso tempo, la più moderna forma di radicamento in uno spazio aperto. In questo caso, la felice intuizione di Hertzberger introduce in maniera implicita il concetto della *scala piazza*:

La predisposizione più elementare per mettere in grado le persone di appropriarsi del loro ambiente diretto è probabilmente la predisposizione di sedili (poiché l'opportunità di sedersi è correlata, dal punto di vista etimologico, alla parola insediamento). Un luogo dove sedere offre un'opportunità per un'appropriazione temporanea del posto e al tempo stesso crea le circostanze perché avvenga un contatto con gli altri<sup>3</sup>.

### **Il teatro come scala piazza**

La scala traduce in spazi due rituali agli antipodi nell'antichità classica. Come ho mostrato in precedenza, quando la scala è basamento, dà inizio alla cerimonia religiosa più sacra, le panatenee, quando è piazza connota invece la manifestazione più laica, gli spettacoli teatrali. All'interno della scala, quindi, vengono celebrati i rituali apollinei e le feste dionisiache, in una contrapposizione tra sacro e profano che è resa ancor più interessante dalla sottile distanza che separa l'Acropoli di Atene dal teatro di Dioniso, situato alle pendici meridionali della città sacra. L'importanza di queste due forme non sfugge a Christian Norberg-Schulz, per il quale:

Il teatro [...] rappresenta, dopo il tempio, il più importante contributo greco alla storia dell'architettura.<sup>4</sup>

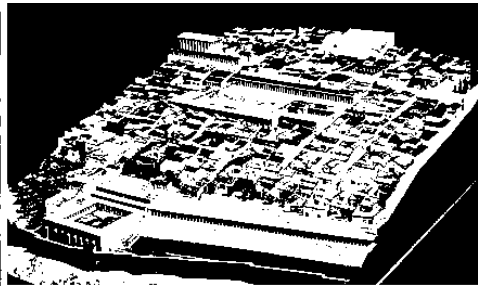
In origine, il teatro non era altro che una scala adagiata sulle pendici di una collina, in cui la dimensione prevalente non era quella verticale ma quella orizzontale. Questa forma permette di creare facilmente delle



gradonate per gli spettatori, consentendo, allo stesso tempo, a chi si trova seduto nelle ultime file, di poter osservare comodamente gli spettacoli, senza essere disturbato da chi è seduto più avanti. I primi edifici di questo genere di cui rimanga traccia furono costruiti dalla civiltà minoica ed erano adibiti essenzialmente a rappresentazioni di carattere religioso. Ben presto i greci si accorsero che costruendo una forma semicircolare attorno alla scena tutti gli spettatori potevano osservare frontalmente gli attori. Questa forma consentiva, inoltre, una minore dispersione dei suoni. I romani, infine, decisero che era possibile realizzare i teatri anche su terreni pianeggianti, sostituendo al pendio naturale imponenti sostruzioni. Il teatro romano stabilisce anche il passaggio decisivo da struttura prospetticamente rivolta verso il paesaggio, ad elemento introverso, chiuso dal muro scenico oppure, come nel caso dell'anfiteatro, dal giro completo della cavea attorno alla scena.



1. Alvar Aalto, Politecnico di Helsinki, 1949-66.



2. Modello della città di Priene, Berlino, Staatliche Museen.

Questo progressivo allontanamento dal contesto diviene irrimediabile nel momento in cui il teatro, da grande spazio pubblico aperto, si trasforma in una costruzione coperta e privata. Nel recente passato solo il Politecnico di Helsinki di Alvar Aalto restituisce al teatro una dignità classica, trasformando parte della copertura in una cavea informale. Così facendo, Aalto reinventa un antico monumento, interpretando con ironia il rapporto tra forma e funzione della cavea, utilizzata sia come lucernario per gli ambienti universitari, sia come

piccolo teatro per spettacoli occasionali, labile traccia della sua funzione ontologica.

### **Simbologia della piazza nella storia**

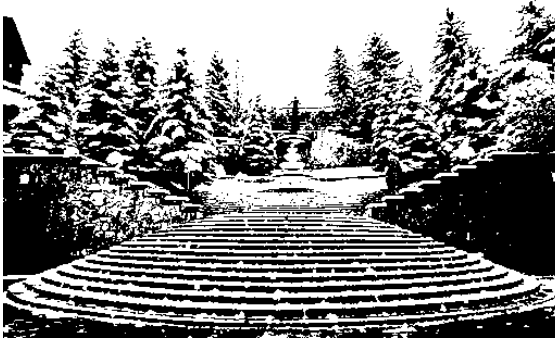
Le forme più antiche di piazza come centro definito di una collettività sono le agorà greche, il luogo in cui l'assemblea si radunava in epoca classica. La complessa articolazione della città di Priene è scandita da due momenti significativi, il grande teatro che conclude verso l'alto la scena urbana e l'agorà centrale, fondamentale pausa narrativa all'interno di un impianto cittadino congestionato. In epoca romana, il foro, definito da Camillo Sitte un: "suntuoso interno a cielo scoperto"<sup>5</sup>, era circondato da grandi edifici pubblici e templi che, con il passare del tempo, vennero collegati da portici colonnati. Nel foro si entrava come in uno spazio protetto, per sentirsi cittadini e uomini devoti, per conversare e trattare gli affari, per incontrare gli altri e farsi vedere; un vero teatro all'aperto in cui tutti erano ad un tempo attori e spettatori della vita collettiva. Il foro ha in sé tutte le caratteristiche della città moderna. Così scrive Aldo Rossi a proposito del foro romano:

La gente vi passava senza voler nulla, senza far nulla: è la città moderna, l'uomo della folla, l'ozioso che partecipa al meccanismo della città senza conoscerlo [...]<sup>6</sup>

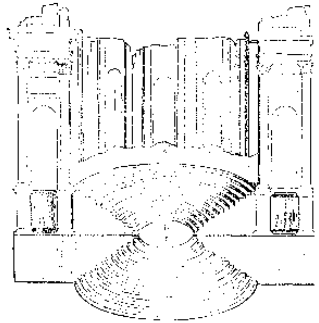
Nell'alto medioevo al foro si sostituiscono due piazze distinte, il sagrato davanti alle chiese e gli spazi di risulta destinati al mercato. Certamente gli spazi davanti alle chiese erano il vero centro della società, perché, mentre il mercato era occasionale, i servizi religiosi erano regolari e costanti. Dopo il Mille, con il migliorare delle condizioni di vita e il fiorire dei commerci, si assiste ad una progressiva organizzazione dei mercati, e, a seconda del tipo di merce, corrisponde un tipo di piazza: una piazza per il bestiame, una per il pesce, una per la frutta ed una per le erbe<sup>7</sup>.

Perfino le impiccagioni hanno una piazza specifica, in cui il popolo assiste alla scena tragica dell'estrema punizione, in bilico tra un sentimento di curiosità infantile e timore di poter subire la stessa sorte. Con lo sviluppo dei Comuni nel XII e XIII secolo, si crea una nuova struttura che diviene il centro simbolico delle città, e, come in epoca

romana, il vuoto assume pari dignità del pieno. Nel Rinascimento l'uso scenografico della prospettiva crea inedite relazioni tra gli edifici che circondano la piazza: l'idea compositiva dello spazio è più importante della qualità del singolo edificio. Il primo esempio di piazza Rinascimentale è Piazza Pio II a Pienza, ma è a Roma che la piazza, coniugata al tema della scala, diviene uno strumento scenografico di modellazione dello spazio pubblico. Come ha osservato Sigfried Giedion, Jacopo Bellini, nel libro dei disegni, è il primo che descrive, all'interno di una chiesa, un complesso sistema di scale che avanzano e retrocedono in uno: "[...] sforzo supremo di conquistare la prospettiva in profondità"<sup>8</sup>. Le potenzialità prospettiche delle scale vengono tradotte in architettura da Donato Bramante nel giardino del Belvedere. In questo spazio per la prima volta la scala può essere utilizzata come giardino privato o come teatro occasionale. Ma è nella sistemazione dell'area capitolina che: "[...] l'uso delle terrazze fatto da Bramante al Belvedere si trasforma in un elemento di urbanistica"<sup>9</sup>.



3. Ivan Leonidov, *Scalinata Narkomtjažprom, Kislovodsk, 1935-37.*



4. Sebastiano Serlio, *emiciclo di Donato Bramante al Belvedere.*

Al senso della comunità medievale si sostituisce, in epoca barocca, la pura rappresentatività. Più la città è ricca e potente, maggiore è il numero delle piazze, fino a giungere, a Roma, alla costruzione di uno spazio urbano leggibile come una successione di piazze, in cui le strade, come ricorda Enrico Guidoni, non sono che: "[...] il prodotto di un

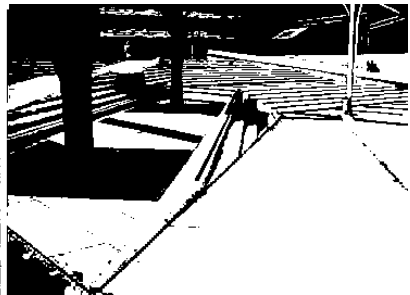
continuo allargamento per favorire le visuali dei monumenti principali e le vedute di ingresso alle piazze”<sup>10</sup>. Anche per Venturi, Scott Brown e Izenour la piazza barocca a Roma raggiunge la condizione di archetipo, tanto che: “Las Vegas sta alla Strip come Roma sta alla Piazza.”<sup>11</sup>.

Nelle piazze principali delle città: “viene gradualmente estromesso il mercato, ritenuto un’attività non confacente con la rappresentatività”<sup>12</sup>, riprendendo un antico dettato di Aristotele, secondo cui una: “piazza pubblica [...] non sarà mai insozzata da mercanzie e l’ingresso sarà interdetto agli artigiani”<sup>13</sup>.

Nell’Ottocento il rito del tempo libero si sostituisce al valore sociale della piazza. Questo nuovo uso ricreativo della piazza, fortemente voluto dalla nascente borghesia, comporta un progressivo arredo della piazza a giardino, in una sorta di elegante interno urbano, mentre le immense piazze d’armi, immaginate per le grandi adunate militari, non sembrano in grado di offrire elementi di stimolo e di richiamo per momenti aggregativi spontanei del vivere quotidiano. In questo senso, le metafisiche Piazze d’Italia di Giorgio de Chirico celebrano la morte di questo spazio pubblico come centro della collettività.



5. Alessandro Specchi, *il porto di Ripetta*, incisione di Giuseppe Vasi, 1760.



6. Enric Miralles & Benedetta Tagliabue, *Hafencity public space*, Amburgo, 2002-14.

Agorà, foro e piazza rappresentano tanti nomi di uno spazio che ha restituito nel corso del tempo diverse funzioni.

In questa breve descrizione si sono via via succedute piazze per la propaganda, piazze commerciali, piazze per le adunate militari, piazze religiose.

Nel corso del *secolo breve* si assiste ad un progressivo e drammatico impoverimento funzionale della piazza. Secondo Giandomenico Amendola durante il Novecento si inizia:

[...] ad avvertire lo spazio pubblico semplicemente quale spazio aperto tra spazi privati (semi-privati, semi-pubblici) da attraversare e/o consumare in forma di spettacolo, e con cui di volta in volta attivare processi di identificazione.<sup>14</sup>

Recentemente, alla piazza del reale è subentrata, come rito sociale, la piazza virtuale, il social network. Tuttavia, questa piazza immateriale ha bisogno di una identificazione periodica nel reale, soprattutto in ambito politico e ricreativo. In questo senso i comizi politici o i concerti producono un interscambio tra piazza virtuale e piazza reale, per cui le due piazze in qualche modo si rispecchiano e si intrecciano l'una con l'altra, ma a questo tipo di piazza sembra essere precluso un vero uso sociale. Lo spazio pubblico non è più il centro del vivere collettivo.

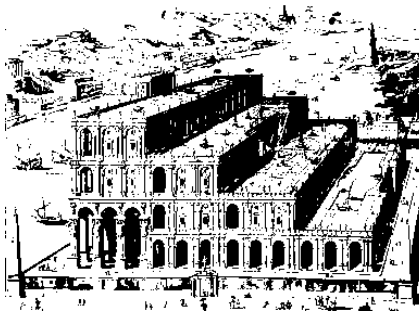
### **La scala piazza come scena del vivere contemporaneo**

L'evoluzione storica della piazza ha mostrato un suo progressivo impoverimento funzionale, dovuto principalmente all'assenza di nuove forme del rito. Mi chiedo, inoltre, se il solo cerimoniale turistico sia sufficiente per consentire, almeno alle piazze più rappresentative, una sopravvivenza di significato.

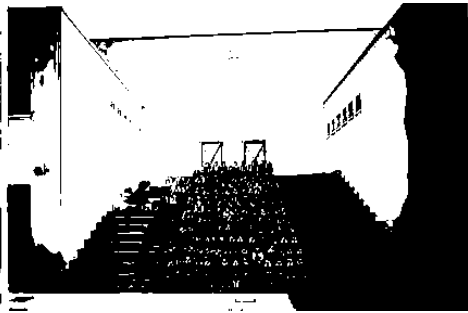
Questa caduta di senso dei sistemi tradizionali dello spazio pubblico ha avuto come conseguenza diretta una perdita di valori del centro sia in quanto spazio fisico, sia come dimensione conoscitiva. Il problema è che la forma storica della città è organizzata secondo una struttura concentrica, in quanto, come osserva anche Christian Norberg-Schulz: "il concetto di centro può essere considerato l'elemento fondamentale dello spazio esistenziale primitivo"<sup>15</sup>. Tuttavia, anziché provare ad immaginare nuove utopie urbane in luogo delle città esistenti, è necessario immaginare una nuova ritualità informale, che, a mio avviso, solo le *forme invitanti* di cui parla Herman Hertzberger sono in grado di soddisfare.

Secondo Hertzberger: “gli oggetti che si presentano esplicitamente ed esclusivamente per uno scopo specifico [...] appaiono inutili per altri scopi”<sup>16</sup>.

La forma invitante non determina una funzione specifica, ma garantisce una disponibilità funzionale. In questo modo, al venir meno o al variare della funzione principale, lo spazio resta sempre disponibile ad accogliere la funzione più importante di tutte: l'immaginazione.



7. Athanasius Kircher, *Giardini di Babilonia*, 1625.



8. Aldo Rossi, *Scuola elementare a Fagnano Olona*, 1972-76.

Piazza Navona, ad esempio, deve la sua forma ad un campo di corse romano. La scomparsa della funzione per la quale era stata *conformata*, ma non della sua inconfondibile *conformazione*, ha consentito a questo spazio di adattarsi ad una molteplicità di usi imprevisi. La vita di questo spazio pubblico continua ad avere molti aspetti: piazza per il mercato, luogo per le passeggiate, tappa obbligata per i turisti. Nessuno di questi aspetti ha avuto una influenza diretta sulla forma, ma tutti insieme riescono a definire una ritualità contemporanea. In questo caso il valore della forma, come ha scritto Aldo Rossi, è indipendente dalla funzione originaria, perché lo spazio:

[...] possiede un valore *disposizionale* (corsivo ndr). In questo senso un edificio storico può essere inteso come un fatto urbano primario; esso risulta slegato dalla sua funzione originaria, o presenta nel tempo più funzioni, nel senso dell'uso a cui è destinato, mentre non modifica la sua qualità di fatto urbano generatore di una forma della città<sup>17</sup>.

Come emerge dall'esempio di Piazza Navona, anche la società contemporanea ha bisogno di luoghi dedicati alla sosta, perché la vita delle persone oscilla da sempre tra due poli opposti: il movimento e la pausa. Il vero problema è che molto spesso la pausa viene ricercata in una dimensione intima e non nella collettività, preferendo il *girovagare* informatico al confronto diretto con gli altri.

La piazza, nel momento in cui diviene scala, traduce in forme questo contrasto e riesce a sopravvivere alla mancanza di riti.

Pertanto, la riappropriazione del senso della piazza emerge dal ribaltamento semantico del concetto di scala, in cui al transitare si sostituisce una condizione di stabilità precaria, rappresentazione esplicita di una modernità complessa e frammentata.

Inoltre la scala piazza sfuma i limiti tra il vuoto, la piazza, ed il pieno, l'edificio. In questa ambiguità e nel continuo gioco di contrasti risiede gran parte del fascino di questa struttura, che supera il concetto di sinergia funzionale tra gli spazi aperti e gli edifici che perimetrano questi spazi: una struttura priva di ogni funzionalità specifica, che si rende disponibile a tutti.

### **Note a margine**

Attraverso il simbolo, l'uomo trascende la condizione individuale, prendendo parte al vivere collettivo.

Le piazze moderne/contemporanee, indipendentemente dalle loro qualità morfologiche, non hanno un uso simbolico specifico, e sono prive di chiari connotati funzionali. Il progressivo impoverimento semantico delle piazze si è dissolto nel tempo libero, attività indefinita, sfuocata, che non ha nessuna significativa corrispondenza formale.

Le parole di Alberto Abruzzese non fanno altro che confermare la *perdita del centro*, l'indebolimento semantico e formale della piazza:

[...] quanto più è avanzato il processo di astrazione delle funzioni territoriali tanto più si sono indebolite le «testimonianze» della piazza.<sup>18</sup>

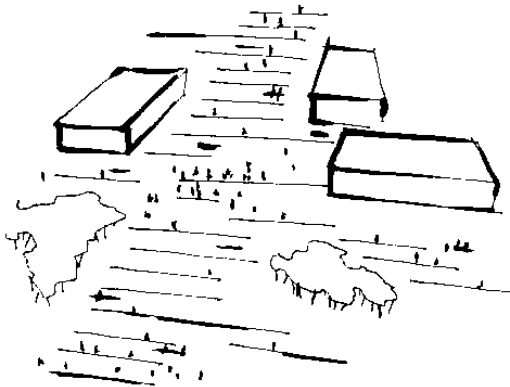
Se si escludono alcune famose eccezioni, ogni spazio inedito è, per definizione, privo di testimonianze storiche rilevanti, privo cioè di

memoria. La mancanza di un passato importante riguarda, in particolare, le aree un tempo considerate periferiche, e che oggi invece sono centrali nella definizione del paesaggio urbano contemporaneo. Questo passato *debole* non è un problema ma una risorsa, perché impone la ricerca di rinnovate pratiche rituali, non legate ad alcun precedente cerimoniale.

I molteplici rapporti di senso e forma della scala non generano oggetti architettonici da contemplare, vuoti monumenti, ma costruiscono forme dell'esperienza che coinvolgono gli individui e le collettività in usi sempre diversi, attraverso lo stimolo temporalizzato dei sensi

Con lo schema in figura 9 ho cercato di tradurre in pochi segni alcune chiavi di lettura legate al tema e alla figura della scala piazza.

Lo schema, ovviamente, non rappresenta una possibile morfologia della scala piazza, ma tenta di proporre un approccio metodologico basato su un possibile «comportamento rituale», che si completa solo con gli altri strumenti disciplinari: materiali, tecnologie, caratteri dei contesti, specificità funzionali, dimensioni.



9. Disegno concettuale della scala piazza (elaborazione P.M.).

Nel momento in cui le persone si siedono in una qualsiasi gradonata, usano le scale come una pubblica platea. Lo sguardo si rivolge



naturalmente verso il basso, pertanto la scala piazza rende scenograficamente predominante lo spazio di fondo. In questo caso l'architettura non è il soggetto principale della scena ma un medium, uno spazio predisposto ad accogliere molti usi, alcuni imprevisi, altri persino in apparente contrasto con i suoi caratteri. La scena è la città, il paesaggio, e la scala piazza, quindi, non può rivolgersi a un pieno, ma deve proseguire in una lunga prospettiva, dilatando la sua traiettoria dominante.

Lo schema concettuale rivela una ideale simmetria che deve contenere alcune *dissonanze*.

Il disegno della scala piazza è forte e debole allo stesso tempo. Forte per il marcato senso ascensionale, una tensione direzionale che definisce lo spazio come una struttura di raccordo tra dislivelli. Debole perché frammentato da alcuni spazi secondari che contrastano la direzione principale, che dilatano le traiettorie dominanti nel senso orizzontale, ed incalzano e arrestano il movimento, determinando quel senso di sorpresa e di imprevisto così frequente nelle piazze medievali. Le forme perimetrali della scala piazza, gli edifici o gli altri elementi architettonici che ne definiscono la figura, devono cercare delle differenze all'interno di un linguaggio comune tra le parti, tante variazioni di un unico spartito, e aprirsi alle linee del paesaggio senza eccessi formali, per essere, prima di tutto, dispositivo privilegiato per l'osservazione e il radicamento nel contesto.

In questo senso lo schema cerca di tradurre in segni l'idea di spazio pubblico contemporaneo proposta da Francesco Cellini, secondo cui:

[...] progettare una piazza vuol dire proporsi di costruire uno spazio della molteplicità, della casualità, delle relazioni, della multi significatività, del dialogo e della concordia ecc.: uno spazio in cui il senso della totalità (il valore urbano) prevalga sul significato (architettonico) delle sue parti.<sup>19</sup>

Gli usi e i significati sempre meno definiti della scala piazza determinano alcune spazialità inedite, sospese tra la dimensione pubblica e quella privata, e non ancora del tutto indagate.

Il Cortile del Belvedere di Bramante, il Campidoglio, il Porto di Ripetta, i terrazzamenti di Varanasi, la scalinata di Trinità dei Monti, o ancora il Freeway Park di Halprin a Seattle, le piazze ad Amburgo di Miralles &

Tagliabue, il museo Chikatsu Asuka di Tadao Ando, il progetto residenziale di Alessandro Anselmi al quartiere Testaccio a Roma, il rettorato di Lisbona dei fratelli Mateus, testimoniano la volontà di utilizzare la scala come elemento di ibridazione tra edifici e città, tra stare e transitare, uno spazio che è rappresentazione del vivere moderno, in cui l'uomo s'incontra nel movimento e trova una stabilità precaria nel continuo divenire.

Una scala che definisce prospettive ancora sconosciute, declinazioni possibili di un centro perduto, articolazioni spaziali in cui l'uomo, nel suo incessante girovagare, trova *altri* significati, nuove forme del rito.

## Note

- <sup>1</sup> Roland Barthes, *L'impero dei segni*, Torino, Einaudi, 1984, pp.39-40.
- <sup>2</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Macerata, Quodlibet, 2011, p.17.
- <sup>3</sup> Herman Hertzberger, *Lezioni di Architettura*, Bari-Roma, Laterza, 1996, p.171.
- <sup>4</sup> Christian Norberg-Schulz, *Significato nell'architettura Occidentale*, Milano, Electa, 1974, p.27.
- <sup>5</sup> Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città*, Milano, Jaca Book, 1988 (II ed.), p.28.
- <sup>6</sup> Aldo Rossi, *Op. Cit.*, p.136
- <sup>7</sup> A proposito della progressiva specializzazione della piazza durante il medioevo vedi la voce *Piazza* curata da Luigi Piccinato nell'enciclopedia italiana Treccani.
- <sup>8</sup> Sigfried Giedion, *Spazio, tempo ed architettura*, Milano, Hoepli, 1984 (II ed.), p.58.
- <sup>9</sup> Sigfried Giedion, *Op. Cit.*, p.66.
- <sup>10</sup> Enrico Guidoni, *La storia delle piazze*, in *Storia della città* n. 54-55-56, 1990.
- <sup>11</sup> Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour, *Imparare da Las Vegas*, Quodlibet, Macerata, 2010, p. 43..
- <sup>12</sup> Enrico Guidoni, *Op. Cit.*
- <sup>13</sup> Aristotele, *Politica, libro VII*, in Aldo Rossi, *Op. Cit.*. p.134.
- <sup>14</sup> Giandomenico Amendola, *La città postmoderna*, in, Paola Caputo (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico*, Milano, Electa, 1997, p.11.
- <sup>15</sup> Christian Norberg-Schulz, *Op. Cit.*, p.43.
- <sup>16</sup> Herman Hertzberger, *Op. Cit.*, p.171.
- <sup>17</sup> Aldo Rossi, *Op. Cit.*, p.90
- <sup>18</sup> Alberto Abruzzese, *La piazza come spazio sociale e simbolico*, in Laura Barbiani (a cura di), *La piazza storica italiana. Analisi di un sistema complesso*, Venezia, Marsilio, 1992.
- <sup>19</sup> Francesco Cellini, *L'idea moderna di piazza*, in Paola Caputo (a cura di), *Le architetture dello spazio pubblico*, Milano, Electa, 1997, p.24.



# PIAZZA DEL CAMPIDOGLIO

## MICHELANGELO

### GIACOMO DELLA PORTA

#### Dal 1537

Piazza del Campidoglio, Roma, Italia

Nel 1537 Paolo III ed i Conservatori del Comune di Roma decidono di riorganizzare gli spazi aperti del colle capitolino per poter collocare la statua equestre del Marco Aurelio. Il primo incarico di Michelangelo riguardava dunque la sistemazione di un gruppo di sculture classiche: “destinate a rappresentare il ritorno sul colle di quel mondo antico, idealizzato, sentito e vissuto come rinnovata realtà”<sup>1</sup>. Con il passare del tempo, la sensibilità di Michelangelo impone ai committenti un programma ben più ambizioso, trasformando la sistemazione di antiche sculture nel più importante contributo urbanistico del Rinascimento a Roma. Per prima cosa Michelangelo inverte la facciata principale del Palazzo dei Senatori, non più rivolto al Foro ma verso la basilica di San Pietro, il nuovo centro politico e religioso della città. La disposizione casuale delle preesistenze, che avrebbe creato non poche difficoltà ad un progettista meno dotato, rappresenta per Michelangelo il vero elemento di innovazione dell’intera composizione. Costruisce un nuovo edificio sull’asse ortogonale al palazzo dei Senatori, conferendo alla piazza una forma trapezoidale. Questo espediente trasforma il disorganico impianto esistente (fig.1), in una composizione simmetrica del tutto inedita. Nel Rinascimento la piazza trapezoidale non è nuova. Il primo “spazio a divergenza prospettica”<sup>2</sup> è la Piazza di Pienza, eseguita da Bernardo Rossellino su commissione di Pio II. Come

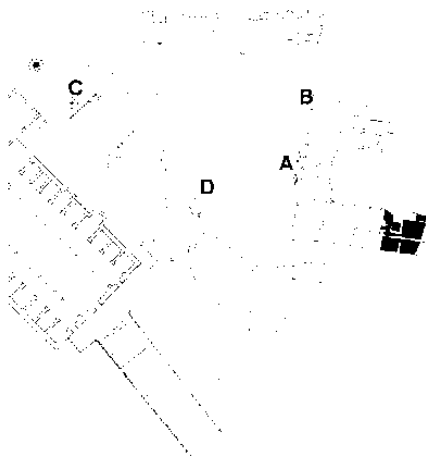
---

<sup>1</sup> Renato Bonelli, *La piazza capitolina*, in Paolo Portoghesi, Bruno Zevi (a cura di), *Michelangiolo architetto*, Torino, Einaudi, 1964, p.430.

<sup>2</sup> Enrico Guidoni, *Gli spazi, i monumenti, i materiali: storia e interpretazione*, in Laura Barbiani (a cura di), *La piazza storica italiana. Analisi di un sistema complesso*, Venezia, Marsilio, 1992.

ricorda James Ackerman, sia a Pienza che a Roma vengono adoperati mezzi simili:

[...] una [...] pianta di regolarità geometrica, composta simmetricamente rispetto all'asse d'ingresso dell'edificio principale, una disposizione delle vie d'accesso alla piazza e un disegno della pavimentazione tali da coordinare tra loro i vari edifici.<sup>3</sup>



1. Pianta della Piazza fino al 1519. A-Statue dei Fiumi. B-Ritratto bronzo di Costantino. C-Obelisco egizio. D-Colonna con basamento. In rosso le giaciture del Palazzo Nuovo, della balaustra e della cordonata, (elaborazione P.M.).



2. Inclinazione della cordonata rispetto alla via Capitolina sulla Pianta di Roma di G.B. Nolli del 1747 (da Bedon 2008).

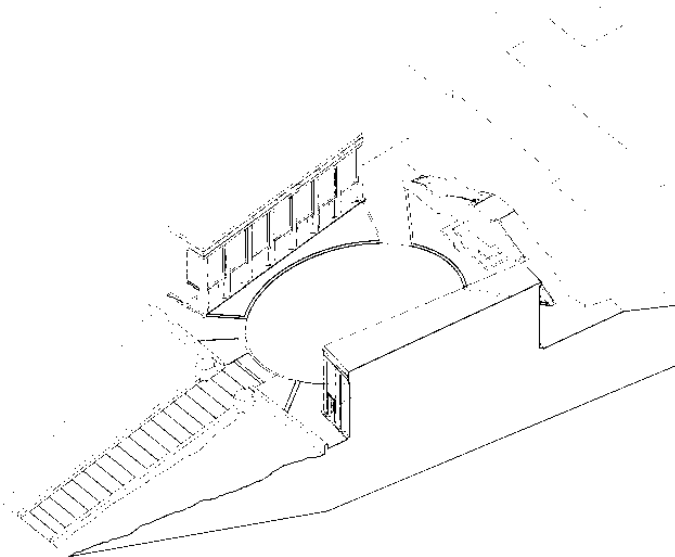
Tuttavia, al carattere eterogeneo degli edifici di Pienza, si sostituisce nel Campidoglio una disposizione delle singole parti a favore dell'unità complessiva dell'opera. Anche l'uso di accorgimenti prospettici trova un precedente nell'architettura di Michelangelo. Nella Biblioteca Laurenziana, la progressiva rastremazione della scala ne aumenta la profondità. Nel Campidoglio, al contrario, la trasformazione del

<sup>3</sup> James S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Torino, Einaudi, 1997 (III ed.), p.60.

rettangolo in trapezio aperto verso il fondo, avvicina prospetticamente l'edificio allo spettatore, e, come osserva Renato Bonelli:

[...] costituisce anche un invito a concentrare l'attenzione sul fondale, addensando l'interesse visivo e figurativo sulla parte posteriore della piazza [...] <sup>4</sup>

Consapevole di instaurare un legame con S. Pietro, poco importa a Michelangelo di mantenere l'assialità con la via Capitolina (fig.2).



3. Nel modello tridimensionale ho dato particolare evidenza al complesso dinamismo del sistema di scale (elaborazione P.M.).

Come si evince dal modello tridimensionale in figura 3, Michelangelo, anziché raccordare dolcemente il dislivello, esaspera le differenze di quota attraverso un uso scenografico delle gradonate<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Renato Bonelli, *Op. cit.*, p.439.

La dinamica contrapposizione tra la cordonata d'ingresso, in asse con il Marco Aurelio, e la doppia scalea del palazzo senatorio, ortogonale all'asse, deriva senz'altro dal Belvedere di Bramante. Inoltre, la scalinata del palazzo senatorio non entra nella piazza ma ne definisce i margini. Questo perché, come ricorda ancora Ackerman: "il principale teatro degli eventi cittadini era costituito dalla piazza e non dai palazzi che contenevano sale di riunione, tribunali e prigionieri"<sup>6</sup>. Anche i limiti fra lo spazio aperto e gli edifici sono sfumati dai porticati dei palazzi laterali, che fanno parte tanto degli edifici quanto della piazza.



4. Prolungando le estremità della cordonata verso il palazzo Senatorio, queste inquadrano la fontana di Della Porta. Il triangolo che si ottiene prolungando le facciate dei tre palazzi è lungo  $2/3$  del triangolo formato dai lati della cordonata e dal palazzo Senatorio (elaborazione P.M.).

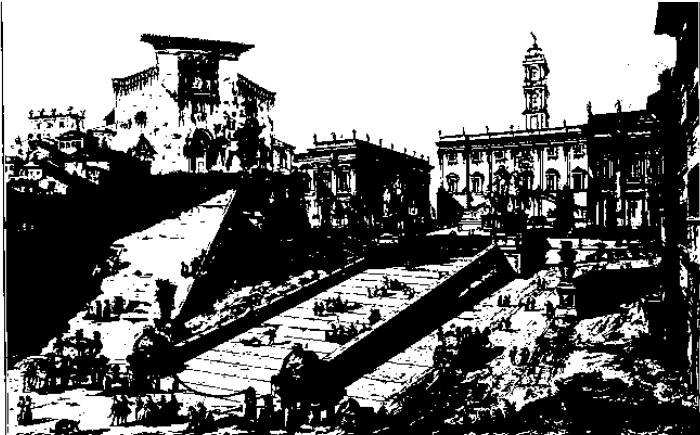
La piazza a trapezio non si risolve in un semplice disegno a terra in cui è posizionata al centro la statua equestre. I tre gradini dell'ovale ribassato testimoniano la volontà di animare e movimentare la piazza uniformità del pavimento. La cordonata di Della Porta, a differenza di quanto sostiene Renato Bonelli, non: "si proietta piatta e schiacciata

<sup>5</sup> Ai fini della presente dissertazione la complessa sistemazione della Piazza del Campidoglio è stata analizzata in funzione degli articolati movimenti tettonici. Per una lettura più approfondita degli edifici e dei gruppi scultorei segnalo in particolare i seguenti testi: Anna Bedon, *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale*, Milano, Electa, 2008; Guglielmo De Angelis d'Ossat, Carlo Pietrangeli, *Il Campidoglio di Michelangelo*, Milano, Silvana editoriale, 1965.

<sup>6</sup> James S. Ackerman, *Op. cit.*, p.65.



come una scala verticale, senza il dovuto approfondimento prospettico”<sup>7</sup>. Sono semmai le aggiunte dei Dioscuri e dei «trofei di Mario» ad alterare la prima percezione della piazza, perché fuori scala ed ingombranti, soprattutto rispetto al Marco Aurelio. Gli studi planimetrici in fig. 4 evidenziano una forma che entra in relazione con l'intero complesso. La diversa inclinazione della cordonata è tutt'altro che casuale, ma frutto di un'attenta rilettura della *divergenza prospettica* dei fronti dei palazzi laterali. Nelle sue *Vedute di Roma*, Giovanni Battista Piranesi coglie le qualità spaziali della cordonata di Della Porta. L'incisione in figura 5 evidenzia la diversa natura delle due scale dell'Ara Coeli e del Campidoglio. La prima è una sacra ascesa faticosa e ininterrotta. Alcuni personaggi su questa scala guardano con una certa preoccupazione la vetta ancora molto lontana. Nel Campidoglio, la dolce pendenza della cordonata consente alle persone di poter conversare tranquillamente, appoggiati alle balaustre oppure piacevolmente rapiti dall'imponente mole capitolina. La scala diviene un'estensione inclinata della piazza capitolina.



5. G.B.Piranesi, *Vedute di Roma*, Campidoglio, 1748.

---

<sup>7</sup> Renato Bonelli, *Op. cit.*, p.443.



## GHATS DI VARANASI

Dal XVII sec.

Varanasi, Uttar Pradesh, India

Benares (il vecchio nome anglosassone di Varanasi *ndr*) è una città indiana come tutte le altre [...] ciò che la distingue e forma la sua originalità sono i quattro chilometri e mezzo della riva del Gange su cui si affacciano, in cima a scalinate tetre e grandiose degne di Babilonia, i palazzi e i templi più importanti della città.<sup>1</sup>

Queste parole di Alberto Moravia descrivono la caratteristica principale di Varanasi che, con le sue monumentali scalinate che si riversano nel Gange, i Ghats, rappresenta l'esempio più radicale e magnifico della relazione tra la scala e l'acqua.

In numerose religioni la lenta discesa nell'acqua, immergersi, sono azioni legate al divino. L'acqua, infatti, libera il corpo dai peccati. Anche nel cristianesimo, la prima immersione nell'acqua consacrata libera l'anima dal peccato originale, attraverso il sacramento del battesimo.

A Varanasi, tuttavia, non solo si compiono gesti rituali, ma si svolge anche la vita comune delle persone.

Gli Hindù considerano queste gradinate come una seconda casa, in cui immergersi sin da piccoli per poter purificare le loro anime con la divina acqua del Gange, farsi la barba alla mattina, parlare e mangiare con amici e parenti, lasciare le spoglie dei propri defunti alle correnti del fiume sacro o cremarli lungo le rive. Anche i turisti che arrivano ormai numerosi per scattare fotografie, sono diventati una presenza abituale di questo paesaggio.

---

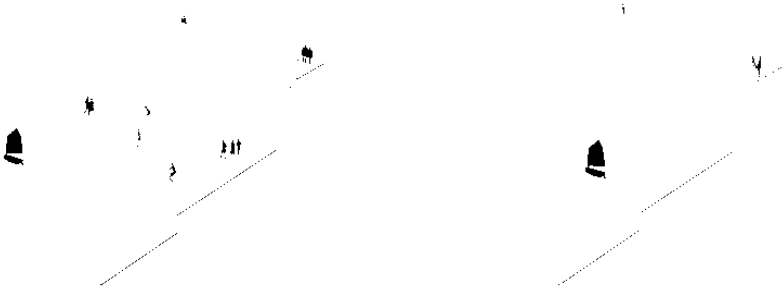
<sup>1</sup> Alberto Moravia, *Un'idea dell'India*, Milano, Bompiani, 1994, p.28.

### Come ha osservato Herman Hertzberger, l'architettura di Varanasi:

[...] è stata in grado di dimostrare come un gesto generoso di natura regale possa offrire spazio per accomodare la vita quotidiana di innumerevoli persone [...] Essi (i gradini *ndr*) mostrano chiaramente che non c'è bisogno che vi sia un incolmabile divario fra un ordine architettonico formale (che gli architetti sono così bravi a trattare) e la soddisfazione delle esigenze delle occupazioni informali di ogni giorno (che gli architetti trattano con disprezzo).<sup>2</sup>

I Ghats di Varanasi sono una lunghissima piazza aperta ad una moltitudine di usi, alcuni previsti sin dall'inizio, altri, invece, nati con il passare del tempo e con l'incontro fra differenti culture.

In questo caso, non essendo la qualità formale a determinare la qualità degli spazi, attraverso una sequenza di modelli tridimensionali ho cercato di mostrare come alcune semplici variazioni all'interno di un elemento uniforme, possano generare una complessità funzionale inaspettata.



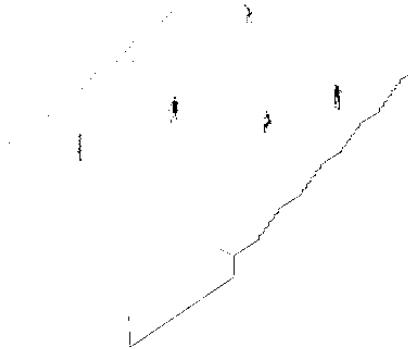
1. Il fiume, racchiuso tra gli argini, si presta come occasione per passeggiate (elaborazione P.M.).

2. In regime di piena, il fiume preclude qualsiasi utilizzo (elaborazione P.M.).

Se un fiume è delimitato da alti argini, esistono solo due condizioni: nel primo stato (fig.1), il fiume viene ragionevolmente considerato come parte di una grande sezione stradale, in cui l'acqua è la grande corsia

<sup>2</sup> Herman Hertzberger, *Lezioni di Architettura*, Bari-Roma, Laterza, 1996, p.260.

centrale, e le sponde laterali delle strade pedonali, più o meno larghe, nelle quali poter tranquillamente passeggiare, correre, andare in bicicletta. Qualora il fiume sia in regime di piena (fig.2), tutto questo, molto semplicemente, scompare, ed il fiume viene osservato da lontano, imprigionato da alti muraglioni.



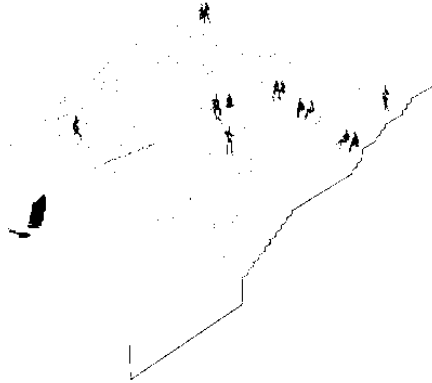
3. La scalinata rende il fiume fruibile anche in condizioni di piena (elaborazione P.M.).

Solamente sostituendo ai muraglioni una scalinata, cambia in modo radicale l'utilizzo di questo spazio (fig.3). La scala consente un approccio molto più graduale all'acqua. L'ingrossarsi del fiume non determina più un semplice allagamento delle sponde all'interno degli argini, ma, a seconda del livello della piena, una maggiore o minore fruizione della scala.

Introducendo in questo schema alcuni movimenti e dei volumi più grandi (fig.4), la scala diviene un oggetto estremamente complesso e dinamico, aperto ad una molteplicità di usi, non prevedibili durante le fasi della progettazione.

A Varanasi le scale non trovano un uso perfettamente corrispondente, ma rendono concreta la *forma invitante* di cui parla Hetzberger, in

grado, quindi, “di rendere lo spazio più ricettivo alle differenti situazioni”<sup>3</sup>.



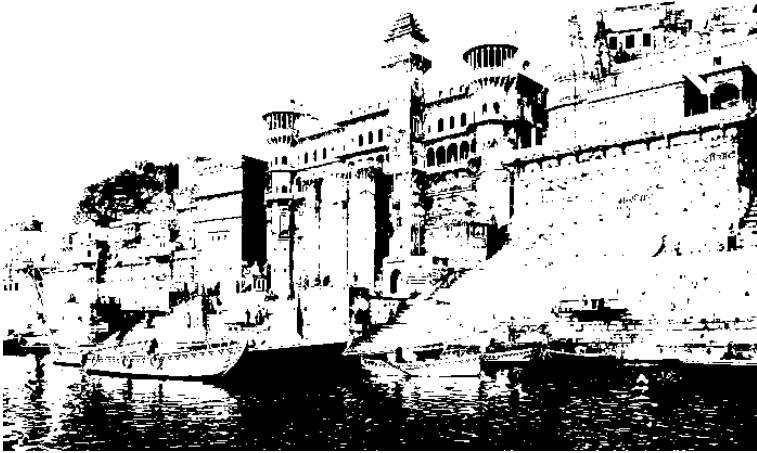
4. Questa configurazione della scala, comparabile ai Ghats di Varanasi, determina un maggior numero di usi informali (elaborazione P.M.).

Siccome l'aria è fredda, Moravia e io ci avviciniamo istintivamente ai roghi e, avvicinandoci, ci rendiamo presto conto di provare la piacevole sensazione di chi sta attorno a un fuoco, d'inverno, con le membra intrizzite, e goda a star lì, insieme a un gruppo di casuali amici, sui cui volti, sui cui stracci, la fiamma colora placidamente il suo laborioso agonizzare. Così, confortati dal tepore, sogguidiamo più da vicino quei poveri morti che bruciano senza dar fastidio a nessuno. Mai, in nessun posto, in nessun'ora, in nessun atto, di tutto il nostro soggiorno indiano, abbiamo provato un così profondo senso di comunione, di tranquillità e, quasi, di gioia.

*Pier Paolo Pasolini, L'odore dell'India*

---

<sup>3</sup> Herman, Hertzberger, *Op.cit.*, p.168.



*5. I Ghats sono disposti rigorosamente tutti sulla riva occidentale del Gange. A causa delle numerose devastazioni, a Varanasi non esistono edifici precedenti al XVII secolo.*