

DRACO XXXI
Dottorato di ricerca in architettura e costruzione

Sapienza Università di Roma Facoltà di Architettura

DiAP Dipartimento di Architettura e Progetto

DRACo Dottorato di ricerca in Architettura e costruzione

SSD ICAR/14, Composizione architettonica e urbana

Ciclo XXXI

Coordinatore Dina Nencini

Docenti-Lecturers Giulio Massimo Barazzetta
Bruno Bonomo
Alessandra Capanna
Renato Capozzi
Paolo Carlotti
Stefano Catucci
Roberto Cherubini
Domenico Chizzoniti
Anna Irene Del Monaco
Luisa Ferro
Maria Rosaria Guarini
Luca Lanini
Vincenzo Latina
Marco Mannino
Marco Maretto
Antonello Monaco
Tomaso Monestiroli
Pierluigi Morano
Pisana Posocco
Manuela Raitano
Nicola Santopuoli
Alberto Sobrero
Luigi Stendardo
Guglielmo Villa
Alessandro Viscogliosi
Federica Visconti

Membri esterni Lucio Barbera
Jean Francois Lejeune
Nancy Clarck
Attilio Petruccioli
Franco Purini
Giuseppe Strappa

Anno 2019

MISURA SCALA PROPORZIONE

Nuove ipotesi

relatrice Dina NENCINI

dottoranda Mariangela Ludovica SANTARSIERO



Medaglione di presentazione della tesi “MISURA, SCALA, PROPORZIONE. NUOVE IPOTESI”
della dottoranda **Santarsiero Mariangela Ludovica**

Relatore: Dina Nencini

La tesi della dottoranda Mariangela Ludovica Santarsiero si propone di indagare il ruolo di misura, scala e proporzione nella costruzione della forma architettonica.

La dottoranda dopo una attenta ricognizione sullo stato dell'arte, ha identificato all'interno di una tematica permanente per il progetto di architettura alcuni aspetti preminenti per la costruzione formale. Nella tesi di Mariangela Santarsiero i termini subiscono un processo di rilettura e ridefinizione, oltre che di attualizzazione e vengono adottati come orientamenti nelle modalità progettuali a partire dalla misurazione/modulazione e disposizione. Il principio ritenuto fondamentale è quello dell'astrazione, ovvero della capacità del segno di sintetizzare tutti i livelli possibili di conoscenza. Per questo la dottoranda ha ricercato nei procedimenti di invenzione della forma sistemi ricorrenti di elaborazione, anche isolando alcuni aspetti del progetto studiato.

L'obiettivo è ritrovare, lontano da nostalgiche ricadute, una possibilità per l'architettura di commensurabilità, di ritrovare la scala umana, avvalendosi soprattutto del concetto di “appropriatezza”, elaborato precedentemente soprattutto da Luciano Semerani.

La ricerca nel suo corso si avvale dello strumento del ridisegno come strumento indispensabile di conoscenza, e si sofferma così su alcuni progetti che nel corso della ricerca sono stati indispensabili per evidenziare attraverso di essi la tesi sostenuta.

C'è dunque nella tesi una vocazione anche “politica”, nel senso delle possibilità che a partire dal progetto si possa esprimere un *sensu di realtà*, naturalmente in termini complessi. Ricorrono per questo termini legati all'architettura in una maniera *indiretta* come narrazione, resistenza e opposizione.

Per la dottoranda praticare nuovamente la norma, la misura, la commisurazione, la proporzione assume l'importanza di una militanza teorica. In questo come spesso accade si possono trovare lievi contraddittori, velate ambiguità, rischi sottovalutati, ma credo sia un prezzo che possiamo rischiare di pagare. In questo risiede dunque anche il potenziale della ricerca: quell'aspetto che apre a sviluppi possibili, a dimensioni più avanzate ancora da poter praticare.

Per queste brevi considerazioni ritengo il lavoro di Mariangela Santarsiero eccellente e le auguro che possa continuare a approfondire le tematiche affrontate in altri ambiti di ricerca.

*Ma quanto vive l'uomo?
Vive mille anni o uno solo?
Vive una settimana o più secoli?
Per quanto tempo muore l'uomo?
Che vuol dire per sempre?*

Pablo Neruda

ABSTRACT

La ricerca si propone di indagare il ruolo di misura, scala e proporzione all'interno della costruzione della forma architettonica.

L'ambito di ricerca è quello della composizione intesa come sintassi (*com-porre*, mettere insieme, riunire ordinatamente in un complesso).

Nell'età contemporanea, caratterizzata da una apparente mancanza di regole, i processi di invenzione della forma vengono affidati alla gestualità, all'impulso creativo, o alla potenza del particolare tecnologico. In tale panorama, quindi, ci si è chiesti se la composizione potesse ancora affidarsi a degli strumenti che potessero essere in grado di generare architetture razionali che fossero in grado di resistere alla loro fruizione istantanea tramite la costruzione di un sistema di regole. Tale apparato di norme, però, dopo la scissione operata dalle avanguardie tra forma e contenuto, non può affidarsi a strumenti di matrice classica.

In seguito a queste considerazioni iniziali, si sono ricercate delle permanenze che, nei procedimenti di invenzione della forma, potessero determinare un'architettura della *resistenza e dell'appropriatezza*.

I termini *misura scala e proporzione*, subiscono un processo di ri-significazione e di attualizzazione e intervengono nelle modalità progettuali in seguito riconosciute come *misurazione/modulazione* e *disposizione*, azioni derivate dall'analisi delle parti dell'architettura vitruviana filtrate tramite il principio dell'astrazione. In esse il ruolo dei tre termini interviene come una triade capace di ricondurre il progetto alla scala umana in termini di *commensurabilità*.

Le questioni alla base della ricerca sono rivolte al ruolo dell'architettura all'interno della società. L'intento è stato quello di fornire degli strumenti che possano agire sul progetto in modo da creare un'architettura della narrazione, in opposizione a quella della immediata fruizione, che trova nella norma, nella misura, un antipolo che può contrastare l'iperbole espressiva delle immagini.

INDICE

STATO DELL'ARTE	13
Alcune ricerche finora condotte sul tema	
<i>Note</i>	20
INTRODUZIONE	23
<i>Note e riferimenti bibliografici</i>	31
<i>Apparati</i>	33
ASTRAZIONE.	
MISURA, SCALA E PROPORZIONE	51
Uomo, tecnica, tecnologia	53
Forma. Una premessa	57
Forma e <i>ratio</i>	59
Forma e disegno d'astrazione	63
Forma, appropriatezza e commensurabilità	64
Spazio di invenzione	67
<i>Note e riferimenti bibliografici</i>	69
<i>Apparati</i>	75
MISURAZIONE / MODULAZIONE	97
L'Uno/Il Molteplice	101
Unità/frammento	125
Tipo/Elemento/Ripetizione	135
<i>Note e riferimenti bibliografici</i>	147
<i>Apparati</i>	151
DISPOSIZIONE	163
Sottrazione/escavazione	171
Composizione/montaggio	183
Intaglio/trans-figurazione	195
<i>Note e riferimenti bibliografici</i>	207
<i>Apparati</i>	211

*Laddove c'è una misura, una
forma, un ordine, c'è un qualche
bene e una qualche natura,
mentre dove non c'è nessuna
misura, nessuna forma, nessun
ordine, non c'è nessun bene e
nessuna natura.*

*Sant'Agostino,
La natura del bene*

CONCLUSIONI	225
APPARATO TERMINOLOGICO/GLOSSARIO	233
STATO DELL'ARTE	253
BIBLIOGRAFIA RAGIONATA	257
ATLANTE	266
RINGRAZIAMENTI	269

STATO DELL'ARTE

STATO DELL'ARTE

Alcune ricerche finora condotte sul tema

Nella fase iniziale ho indagato se i temi relativi a misura, scala e proporzione fossero stati oggetto di ricerche precedenti. Il punto di partenza è stato individuare la presenza di tali termini in scritti che potessero essere riferiti all'epoca contemporanea. Il fattore d'inquadramento temporale ha portato alla esplorazione del significato del concetto di tempo nel contemporaneo: se infatti, come scrive Franco Purini, “nella modernità il tempo si è confermato come una traiettoria lineare che traduceva perfettamente il rapporto diretto e in qualche modo meccanico tra intenzioni e risultato, l'avvento della postmodernità ha cambiato radicalmente questo schema. Dal tempo assiale si è passati a un tempo avvolgente, nel quale il passato e il futuro si annodano su un presente totalizzato. [...] Lo stesso concetto di contemporaneo risente di questa mutazione dell'idea di tempo; con esso si tende infatti a indicare non tanto ciò che accade ora, ma ciò che, avvenendo oggi, è capace di riscrivere la genealogia del moderno canonico nel momento stesso in cui la proietta sugli orizzonti della comunicazione e della

L'excursus bibliografico sul tema non distingue e ordina i materiali reperiti rispetto all'ambito di produzione ma segna una concatenazione di tematiche.

moda.”¹Il tempo che non risponde più al suo intrinseco carattere di linearità, la mancata corrispondenza di forma e contenuto, lo slittamento che De Stijl ha provocato sull'asse x/y che determinava l'*hic et nunc* dell'esistenza dell'essere umano, denunciano l'impossibilità di dare un punto di partenza preciso ed oggettivo per l'età contemporanea.

Di conseguenza si è indagato sui ruoli di corrispondenza di significato di tali termini e di come essi siano stati utilizzati nelle ricerche. Se volessimo dare delle definizioni a grandi linee, in questa prima parte del discorso, se misura, scala e proporzione vengono ricercati nel progetto di matrice classica il risultato è l'apparizione di architetture classiche. Se li si cercasse nel postmoderno si avrebbe come risultato un'inversione del ruolo dei termini che ha permesso poi la riscrittura di un'archeologia della stessa classicità. Nel contemporaneo invece essi appaiono il più delle volte come autonomi e non in relazione tra di loro, a volte uno dei termini sparisce lasciando protagonisti gli altri due.

Misura

E' ad esempio il caso della tesi sugli "spazi S/misurati"² di Giovanni Corbellini, dove la misura è atta a pesare gli spazi di grande dimensione. Questo implica un progetto di grande scala e quindi un progetto a dimensione territoriale. Difatti i primi anni novanta hanno visto il proliferare di ricerche che si basavano sul controllo della grande dimensione attuabile tramite il controllo delle geometrie. Anche nelle tesi più vicine temporalmente, come quella di Ludovico Romagnì, "La misura del paesaggio"³, la riflessione è incentrata sul controllo delle trasformazioni del territorio contemporaneo, indagando sui concetti di dimensione, scalarità, misura e distanza. Sulla stessa linea si concentrano le ricerche di Loredana Ficarelli, "La città come architettura: la fondazione di piccola e media dimensione"⁴, di Paola Scala, "Dalla descrizione alla misura: il valore di posizione nella composizione urbana"⁵, di Patrizia Valandro, "La grande dimensione e il linguaggio architettonico nella vicenda italiana dal 1960-1980"⁶ e di Antonia Maria Alda Chiesa, "Misura e scala della città contemporanea: il caso barese: landscape urbanism e morfologia urbana"⁷. La tesi di dottorato di Luca Porqueddu⁸ si attesta su ricerche simili. L'autore indaga il concetto della grande dimensione

inquadrando le questioni in archi temporali che partono dal “prima movimento moderno”, ed arrivano, infine, all’analisi della *bigness* koolhaasiana trovando in essa le criticità di un’architettura che vede la grande dimensione come una presenza puramente quantitativa che abbandona la ricerca sulla componente espressiva.

La tesi di Roberta Albiero⁹, muovendosi su una linea diversa da quelle prima citate, si occupa principalmente della questione della misura legata alla forma e come essa sia stata, nel tempo, un fattore determinante per la composizione formale. La ricerca si articola in tre parti: nella prima si individua l’idea di misura nel tempo, partendo dal canone di Policleto, passando per l’Alberti ed arrivando infine alla modernità. Nella seconda fase si analizza il rapporto tra architettura e tecnica che porta ad identificare la misura da un lato con l’idea di modulo inteso non più come modulo-misura ma come modulo-oggetto, dall’altro con l’idea di struttura. In seguito si analizza la figura del *modulor* lecorbusieriano che recupera la componente compositiva legata alla regola aurea. La terza parte propone delle letture operative.

Nella tesi di dottorato di Michele Filosa¹⁰ la misura, che è riferita all’oggetto architettonico, costituisce parte integrante dell’identità dell’edificio stesso ed è lo strumento tramite il quale l’essere umano afferma la propria presenza nello spazio. Il testo è strutturato in due parti, una prima di definizioni ed una seconda che si occupa di relazioni tra la misura, l’uomo e il modulo. La conclusione della tesi si concentra sui frattali e il *pattern language*, ritrovando in essi soluzioni progettuali capaci di intervenire in maniere analoghe su scale diverse.

Per quanto riguarda gli scritti concernenti la misura, si è ritrovato che essa è stata campo di indagine di autori che ne hanno analizzato il ruolo nel progetto secondo diversi punti di vista che sono derivati dall’accostamento del termine misura ad un altro. Tale procedimento è rinvenibile, ad esempio, nel volume “smisurate misure”¹¹ che raccoglie diversi contributi che indagano “le differenze di scala (piccolo/grande), di fattura (effimero/permanente), di ruolo informativo (popolare/aulico), di significato (emblema/allegoria/simbolo)”. I saggi presenti nella raccolta indagano il concetto della misura legandolo, in maniera differente

rispetto all'autore, a tematiche che spaziano dal simbolo, al Primitivo, all'emblema, all'effimero fino ad arrivare a delle analisi su specifiche architetture. La raccolta mette in evidenza quanto il termine "misura" sia poliedrico e sfaccettato e come esso diventi uno strumento diverso a seconda dei significati che ad esso vanno ad associarsi.

Gaetano Fusco¹², nel suo scritto, accosta la misura alla razionalità. In tal modo la misura si carica di un significato pressochè univoco andandosi ad immettere in una linea di pensiero che vede protagoniste la concinnitas albertiana, "l'origine nella classicità rinascimentale di Andrea Palladio [...] la teoria degli éléments di Julien Guadet, [...] la continuità della tradizione di Ernesto Nathan Rogers e [...] misura urbana di Agostino Renna."¹³ E' proprio, infatti, nel caso della raccolta di scritti di Ernesto Nathan Rogers¹⁴, che la misura ha un ruolo strettamente connesso a quello dell'uomo che la applica e la manipola: è strumento di riconduzione alla scala umana ed al materiale (postulato tecnico dell'architettura).

Scala

Per quanto riguarda la scala, le tesi dottorali analizzate hanno evidenziato come il termine segua l'andamento delle tesi sulla misura andando a interessare i progetti a grande scala e di landscape urbanism. Ne sono esempio le tesi di Nilda Valentin, "La scala urbana del progetto architettonico"¹⁵, di Antonia Maria Alda Chiesa, "Misura e scala della città contemporanea: il caso barese: landscape urbanism e morfologia urbana"¹⁶, e di Caterina Padoa Schioppa, "Transcalarità e adattabilità nel landscape urbanism"¹⁷.

Proporzione

Per quel che concerne la proporzione la ricerca dei testi coincide con il punto stesso di inizio della tesi della scrivente: il testo *De divina proportione*, che raccoglie gli atti del "Convegno internazionale sulle proporzioni nelle arti"¹⁸, tenutosi alla Triennale di Milano, dal 27 al 29 settembre del 1951. Il concetto di proporzione viene esplorato da Rogers, Zevi, Mollino, Dorfles, Gardella, Ackerman, Wittkover, Le Corbousier e numerosi altri studiosi. Dopo di esso sarebbero dovuti essercene altri ma il dibattito non ebbe seguito. In

una lettura posteriore operata da Gregotti si evince che “ciò che tormenta il convegno del 1951 è l’interrogativo di come si trasformi la nozione di proporzioni (geometriche e incommensuabili, o matematiche e misurabili) nel mondo dello spazio tempo- delle geometrie non euclidee.”¹⁹ A tale interrogativo che Gregotti vede “senza risposta” si affianca la effettiva assenza delle ricerche posteriori sulla proporzione che la vedano protagonista nel progetto di matrice contemporanea.

Difatti le tesi di dottorato analizzate sulla proporzione si rifanno principalmente ad architetti che usano in maniera singolare e in termini di riscrittura la proporzione. E’ il caso della tesi di dottorato di Tiziana Proietti, “Ordine e proporzione: Dom Hans van der Laan e l’espressività dello spazio architettonico”²⁰ che analizza la figura dell’architetto e monaco benedettino che si dedica alla ricerca del numero plastico e “indaga la proporzione non più nella sua dimensione simbolica ed estetica ma si spinge nella comprensione del valore percettivo-cognitivo che essa detiene”, o della tesi di Massimo Triches, “Antoni Bonet Castellana, la misura per un’architettura mediterranea”²¹ che ha un carattere monografico.

Oltre a tali ricerche si affiancano i testi di matrice storica che vanno a ricercare l’utilizzo della proporzione all’interno del periodo classico o rinascimentale fino ad arrivare al Movimento moderno, che, come testimonia il libro “De Divina Proporzione” ne ha assistito agli ultimi utilizzi ed al successivo “accantonamento”. E il caso delle tesi di Laura Andreini, “La permanenza del concetto di proporzione dal Rinascimento al moderno”²² e Mario Curti, “La proporzione: storia di un’idea da Pitagora a Le Corbusier”²³ .

La sostituzione del modulo-oggetto al modulo misura, la definizione del *modulor* lecorbusieriano, hanno sancito con la loro nascita la scissione dei tre termini che, come viene evidenziato dagli studi sullo stato dell’arte, vivono nel progetto come autonomi. La tesi ha dunque l’intento di domandarsi se ed in quale modo essi possano ri-vivere legati insieme in una loro proporzionalità nel progetto di architettura contemporaneo.

Conclusioni

Note

- 1 F. Purini, *Il progetto*, http://www.treccani.it/enciclopedia/il-progetto_%28XXI-Secolo%29/
- 2 G. Corbellini, *Gli spazi S/misurati: strumenti di controllo compositivo nella grande dimensione*, sedi consorziate: Istituto universitario di architettura di Venezia, Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, Facoltà di architettura dell'Università degli studi di Napoli, 1991
- 3 L. Romagni, *La misura del paesaggio*, Università degli studi G. D'Annunzio, 2002
- 4 L. Ficarelli, *La città come architettura: la fondazione di piccola e media dimensione*, Università degli studi di Napoli, 1994
- 5 P. Scala, *Dalla descrizione alla misura: il valore di posizione nella composizione urbana*, Università degli studi di Napoli, 2005
- 6 P. Valandro, *La grande dimensione e il linguaggio architettonico nella vicenda italiana dal 1960-1980: il caso fiorentino*, Università degli studi di Firenze, 2005 citare
- 7 A. M. A. Chiesa, *Misura e scala della città contemporanea: il caso barese: landscape urbanism e morfologia urbana: il disegno urbano italiano verso il disegno urbano anglosassone*, Facoltà di architettura Milano, 2010
- 8 L. Porqueddu, *Dalla grande dimensione alla bigness*, Università La Sapienza Roma, 2012
- 9 R. Albiero, *Architettura e misura: indagine sul concetto di misura in architettura*, Facoltà di architettura Milano, 1999
- 10 M. Filosa, *Significato della misura nella composizione dell'oggetto architettonico*, Università La Sapienza Roma, 2013
- 11 AA.VV., *Smisurate misure: differenze di scala, di fattura, di ruolo informativo, di significato*, Liguori, Napoli, 1989
- 12 G. Fusco, *La misura razionale dell'architettura*, Aion, Firenze, 2012
- 13 G. Fusco, *op cit* ,quinta di copertina
- 14 E. N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo: scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010
- 15 N.Valentin, *La scala urbana del progetto architettonico: la restituzione al progetto dell'intenzionalità urbana*, Università degli studi di Roma La Sapienza, 1994

- 16 A. M. A. Chiesa, *Misura e scala della città contemporanea: il caso barese: landscape urbanism e morfologia urbana: il disegno urbano italiano verso il disegno urbano anglosassone*, Facoltà di architettura Milano, 2010
- 17 C. Padoa Schioppa, *Transcalarità e adattabilità nel landscape urbanism*, Dipartimento di Progettazione e studio dell'architettura, Roma Tre, 2009
- 18 A. Cimoli, F. Ierace (a cura di) *La divina proporzione. Triennale 1951*, Mondadori Electa, Milano, 2007
- 19 V. Gregotti, *Testimonianze*, in A. Cimoli, F. Ierace (a cura di) *La divina proporzione. Triennale 1951*, Mondadori Electa, Milano, 2007, p.139
- 20 T. Proietti, *Ordine e proporzione: Dom Hans van der Laan e l'espressività dello spazio architettonico*, Quodlibet, Macerata, 2015
- 21 M. Triches, *Antoni Bonet Castellana, la misura per un'architettura mediterranea*, Università Iuav di Venezia, 2016
- 22 L. Andreini, *La permanenza del concetto di proporzione dal Rinascimento al moderno*, Forma edizioni, Poggibonsi, 2012
- 23 M. Curti, *La proporzione: storia di un'idea da Pitagora a Le Corbusier*, Gangemi, Roma, 2006

INTRODUZIONE

INTRODUZIONE
Strumenti e metodi

La misura la scala e la proporzione sono state protagoniste del progetto di matrice classica. Ad oggi ha senso parlare ancora di esse? Dopo il convegno “*De divina Proportione*” tenutosi durante la triennale di Milano del 1951 dove il concetto di proporzione venne esplorato nelle sue molteplici valenze da Le Corbusier, Rogers, Zevi, Mollino, Dorfles, Gardella, Ackerman, Wittkover ed altre figure dei spicco all’intero del panorama artistico internazionale, il dibattito attorno a tale questione sembra essersi fermato.

Tre precisazioni

Se dovessimo utilizzare e servirci di tali strumenti nel senso classico del termine nell’età contemporanea ci troveremmo di fronte alla necessità di operare tre precisazioni:

La prima è di ordine temporale: è infatti impossibile mettere in relazione tra di loro le epoche del premoderno e del contemporaneo, differenti per società e richieste;

La seconda precisazione deriva dalla consapevolezza dell’esistenza, ad oggi, di procedimenti che vedono come protagoniste la matematica e la geometria non euclidee,

Giorgio Agamben

Nel firmamento che guardiamo di notte, le stelle risplendono circondate da una fitta tenebra. poichè nell’universo vi è un numero infinito di galassie e di corpi luminosi, il buio che vediamo nel cielo è qualcosa che, secondo gli scienziati, necessita di una spiegazione. [...] nell’universo in espansione, le galassie più remote si allontanano da noi ad una velocità così forte, che la loro luce non riesce a raggiungerci. [...] Percepire nel buio del presente questa luce che cerca di raggiungerci e non può farlo, questo significa essere contemporanei.

Che cos’è il contemporaneo?, 2008

adottate dalla parametrizzazione digitale che svincola piano operativo e materiale da quello virtuale. Tali metodi evidenziano la necessità di ricorrere ad ulteriori termini all'interno della ricerca;

La terza precisazione è di ordine concettuale e discende alla scissione che hanno operato le avanguardie nei confronti dell'idea rinascimentale che vedeva legate forma e contenuto.

Tali precisazioni vedono la loro risposta, rispettivamente, nell'archeologia del sapere, nelle permanenze e nell'astrazione. Tramite esse è possibile ri-formulare nuove ipotesi rispetto all'uso di misura, scala e proporzione nel progetto di matrice contemporanea.

Archeologia del sapere

Se la storia ed i suoi avvenimenti vengono letti nel senso canonico del termine e, cioè, vedendo un documento continuo che avalla le discontinuità per proporre un senso di lettura unitario, non sarebbe possibile introdurre la possibilità del confronto tra le diverse epoche.

Michel Foucault

L'archeologia cerca di definire non i pensieri, le rappresentazioni, le immagini, i temi, le ossessioni che si celano o si manifestano nei discorsi; ma proprio questi discorsi, questi discorsi in quanto pratiche che obbediscono a regole. Non tratta il discorso come documento, come segno di qualcos'altro, come elemento che dovrebbe essere trasparente ma di cui bisogna spesso penetrare l'importuna opacità per raggiungere la profondità dell'essenziale laggiù dove si trova rintanata; si rivolge al discorso inteso nel suo proprio spessore, come monumento. Non è una disciplina interpretativa: non cerca un «altro discorso» più nascosto. Non vuole essere «allegorica».

L'archeologia del sapere, 1971

Il senso della lettura storica qui adottato di serve della "storia generale"¹, descritta da Foucault ne "l'archeologia del sapere". Essa si oppone a quella "globale" che "cerca di ricostruire nel suo insieme la forma di una civiltà, il principio, materiale o spirituale, di una società, [...] ciò che si chiama metaforicamente il «volto» di un'epoca"². Questo tipo di lettura storica, per preservare il tema della continuità si serve dei concetti di *tradizione, influenza sviluppo e spirito*³.

Nel caso della storia generale, invece, i fenomeni non sono riportati ad un unico centro ma viene invece mostrato "tutto lo spazio di una dispersione"⁴ in tal modo assumono importanza tutti gli scarti, le fratture, le discontinuità.

Anche in Tafuri esiste tale necessità di lettura storica. Difatti "la storia dell'architettura apparirà sempre come frutto di una irrisolta dialettica. L'intreccio fra anticipazioni intellettuali, modi di produzione e modi di consumo deve far "scoppiare" la sintesi contenuta nell'opera. Laddove questa si dà come un tutto finito, come completezza, è necessario introdurre una

disgregazione, una frantumazione, una “disseminazione” delle sue unità costitutive. Di tali componenti disgregate sarà necessario procedere a un’analisi separata. Rapporti di committenza, orizzonti simbolici, ipotesi di avanguardia, strutture del linguaggio, metodi di ristrutturazione della produzione, intenzioni tecnologiche si presenteranno così denudate dall’ambiguità connaturata alla sintesi “mostrata” dall’opera.”⁵

Di conseguenza, la relazione con il passato può essere possibile tramite la pratica dell’archivio, quest’ultimo “definisce un livello particolare; quello di una pratica che fa sorgere una molteplicità di enunciati come tanti eventi regolari, come tante cose che si offrono al trattamento ed alla manipolazione. Esso non ha la pesantezza della tradizione e non costituisce la biblioteca senza tempo né luogo di tutte le biblioteche; ma non è nemmeno l’accogliente oblio che apre a ogni nuova parola il campo d’esercizio della sua libertà; tra la tradizione e l’oblio, esso fa apparire le regole di una pratica che permette agli enunciati di sussistere e al tempo stesso di modificarsi regolarmente. È il sistema generale della formazione e della trasformazione degli enunciati.”⁶

In conclusione, tramite l’uso della “storia generale”, per mezzo della ricerca all’interno della dis-continuità e non nel volto unico della storia globale, tramite l’uso della pratica dell’archivio, è possibile, servendosi della metodologia “archeologica” foucaultiana attingere al passato e confrontarlo con il presente mettendo da parte la linea rigida temporale, propria dello strumento strutturalista.

Permanenze

Nell’età mass-mediatica che vede protagonista il binomio forma-funzione, alla facciata viene affidato il compito di rappresentare l’immagine di se stessa abbandonando, nelle architetture della comunicazione, il rapporto con la tecnica scegliendo di distanziarsi dalla parte portante dell’edificio che diventa lo scheletro fisso che permette alla pelle di esprimere il gesto architettonico che si concretizza tramite l’utilizzo della parametrizzazione digitale.

Altri orientamenti vedono la concezione formale

concentrarsi principalmente sul materiale affidando ad esso il compito di espressione originaria.

La possibilità di trovare caratteri permanenti nell'architettura dopo l'avvento del movimento moderno, che ha tagliato nettamente il dialogo con tutta la tradizione precedente ponendosi comunque in continuità con essa poiché era "l'unico atto, per quel tempo storicamente legittimo"⁷, è rinvenibile solamente alla luce di una nuova trascrizione dei canoni precedenti. Trascrizione letterale impossibile, dal punto di vista della memoria, poiché il postmoderno ha sancito la fine di essa.

Il contemporaneo, quindi, vede l'impossibilità di riformulare nuovi statuti fondativi e si trova di fronte alla difficoltà dell'affermazione di un progetto unitario. Inoltre, la doppia attitudine derivante da tali ragionamenti, genera da un lato un revival avanguardistico e dall'altro la rielaborazione della tradizione in senso estremo⁸.

Esiste, però, un'altra visione che si colloca all'interno del dibattito, uno zoccolo duro, che, tramite il realismo minimo descritto da Umberto Eco⁹, ha come obiettivo quello di attuare un processo di ri-significazione della tradizione.

Astrazione

Una possibilità di ri-scrittura della tradizione, dopo la scissione di forma e contenuto, è possibile attraverso la ri-verifica dei codici antichi filtrandoli tramite il principio dell'astrazione.

Il concetto di astrazione, è qui interpellato come procedimento lontano da quello di semplificazione e vicino a quello di ricerca dell'essenza delle cose delineata da Franco Purini nel saggio "Metafisiche dell'atopia". Essa è descritta come "un processo attraverso il quale e tramite opportune tecniche interpretative si eliminano tutti gli elementi occasionali che circondano le cose stesse contestualizzandole al fine di pervenire alla forma estrema delle cose stesse, alla loro sostanza specifica, alla loro essenza. In altre parole per mettere in evidenza la loro architettura tematica, una struttura immersa in uno spazio discorsivo unico. Il processo astrattivo – trarre da – perviene all'idea

assoluta, e così facendo rende confrontabili in una sorta di simultaneità gli aspetti specifici del territorio e della città restringendoli, per così dire, al loro schema ideale. L'astrazione non si pone in conflitto con la realtà – questa sarebbe una semplificazione eccessiva – ma pone accanto a questa un suo simulacro analogico rispetto al quale la realtà sviluppa una ambivalente forma di competizione. Per più di un verso, infatti, l'astrazione rappresenta un perfezionamento della realtà, che vi assume una nitidezza altrimenti irraggiungibile; all'opposto nell'astrazione si perde gran parte della possibilità di riferire una particolare realtà a realtà contigue che ne accrescono per confronto la complessità. In entrambi i casi tra realtà e astrazione, ovvero tra realtà e simulacro nasce una tensione positiva che dà luogo a momenti di rovesciamento creativo dell'una nell'altra, in un movimento alternato che vede i contesti reali dissolversi in puri campi di forze e questi consolidarsi successivamente in nuclei di realtà nuove.”¹⁰

La possibilità di una riscrittura secondo dei sistemi di riferimento permanenti è possibile pur non interpellando codici completamente avulsi dal passato, se è sempre l'uomo il fruitore dell'architettura e dei suoi spazi essa deve esserne a misura. La riscoperta delle cose e della loro reinterpretazione viene così descritta da van Eyck: “scoprire nuovamente significa scoprire qualcosa di nuovo. Traducetelo in architettura e voi avrete un'architettura nuova, un'architettura contemporanea. L'architettura implica una costante riscoperta di costanti qualità umane trasferite nello spazio. L'uomo è sempre e dovunque essenzialmente lo stesso. [...] Questi problemi non rimarranno sempre gli stessi, ma riguardano sempre lo stesso uomo, e questa è la nostra condizione”.¹¹

Filtrando le parti dell'architettura vitruviana attraverso il principio astrattivo se ne possono dedurre nuove categorie. All'interno di queste categorie di *misurazione/modulazione* e *disposizione*, che sono azioni e modalità progettuali, prendono nuova vita gli strumenti di misura, scala e proporzione che, legati insieme, possono essere capaci di riformulare il loro ruolo all'interno del progetto.

Metodologia

Nella prima parte della ricerca viene chiarito il campo di indagine, che è la forma e la sua costruzione, ed il suo campo di riferimento, che è lo spazio.

In seguito vengono analizzati i procedimenti che permettono una innovazione nella costruzione della forma architettonica: difatti, ogni opera ambisce al nuovo, che è “obiettivo primario di ogni espressione artistica”¹². Nei capitoli di misurazione/modulazione e disposizione si procede, tramite l’analisi grafica, nella ricerca dei procedimenti compositivi che portano a tale innovazione.

- 1 M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, BUR, Milano, 2017, p.15
- 2 *Ivi*, p.14
- 3 *Ivi*, pp. 29-42
- 4 *Ivi*, p.15
- 5 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto, Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980, p.20
- 6 M. Foucault, *op cit*, p.174
- 7 M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1988 p.45
- 8 D. Nencini, *Memoria*, in F. Purini, N. Marzot, L. Sacchi (a cura di) *La città nuova. Italia-y-2026. Invito a VEMA*. Editrice Compositori, Bologna, 2006
- 9 <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/03/11/il-realismo-minimo.html>
- 10 F. Purini, *Metafisiche dell'atopia*, ArQ, 2006
- 11 A. Van Eyck, in *Team 10 Primer*, Edited by Alison Smithson for team 10
- 12 F. Purini, *Un aspetto della composizione architettonica*, <http://www.francopurinididarch.it/testi.html>

Riferimenti bibliografici

E. Bonfanti, *Emblematica della tecnica*, in M. Biraghi , M. Sabatino (a cura di), *Ezio Bonfanti. Nuovo e moderno in architettura*, Mondadori, Milano, 2001

P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2009

P. Eisenman, *La fine del classico*, Mimesis Edizioni, Milano, 2009

V. Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Editori Laterza, Bari, 2004

H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 2002

M. Foucault, *L'archeologia del sapere*, Bur, Milano, 2017

A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura*, Laterza, Bari, 2002

F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2006

F. Purini, *Le nuove immagini architettoniche tra superficie ed istantaneità*, in F. Moschini, G. Neri (a cura di), *Dal Progetto. Scritti teorici di Franco Purini 1966-1991*, Kappa, Roma, 1992

L. Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Kappa, Roma, 2001

C. Rowe, *Collage city*, The mit press, Cambridge, 2010

M. Tafuri, *La sfera e il labirinto, Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980

M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2002

James Ackerman, *Ricordi della Nona Triennale. De Divina Proportione*, in A. Cimoli, F. Ierace (a cura di) *La divina proporzione. Triennale 1951*, Mondadori Electa, Milano, 2007

Apparati

Non conosco con precisione le ragioni che spinsero gli organizzatori della Nona Triennale a scegliere come tema della conferenza la "Divina proporzione", ma senza dubbio tale decisione fu il frutto di una convergenza di interessi tra i principali organizzatori, lo storico Rudolf Wittkower (che aveva di recente pubblicato importanti saggi dedicati alla storia dell'uso delle proporzioni in architettura, soprattutto in quella rinascimentale) e l'architetto Le Corbusier, che lavorava intensamente a un sistema proporzionale di sua invenzione (il Modulor, con il quale si proponeva anche di coordinare il "divino" rapporto della sezione aurea - che produce misure incommensurabili - a una scala di numeri interi). A quel tempo, la proporzione era oggetto di un vivo interesse tra gli architetti e un certo numero di artisti figurativi. La scelta del tema e la fama degli organizzatori assicurarono dunque la collaborazione di alcuni dei più qualificati artisti, storici e filosofi dell'Europa occidentale. Nel 1951, l'Italia non aveva ancora del tutto superato i traumi del fascismo e della recente guerra; l'economia del paese era ancora fragile e la sua vita politica tumultuosa; probabilmente un certo numero di artisti e architetti italiani presenti alla Triennale erano membri del Partito comunista o di gruppi a questo affiliati. Il governo nazionale e le amministrazioni regionali sostenevano generosamente eventi internazionali di questo genere, che contribuivano a ridare lustro al contributo culturale dell'Italia. A quel tempo avevo trentun anni e, borsista all'Accademia americana di Roma, lavoravo alla mia tesi di dottorato, dedicata al Cortile del Belvedere del Vaticano (pubblicata nel 1954 dalla Biblioteca Apostolica Vaticana. Ero il più giovane partecipante all'evento, nonché l'unico non europeo, e oggi sono probabilmente uno dei pochi ancora in vita. Fui invitato a partecipare da Rudolf Wittkower, di cui nel 1948 circa avevo seguito il corso dedicato all'architettura barocca italiana presso l'Institute of Fine Arts della New York University, dove nel 1952 avrei ottenuto il titolo di dottore di ricerca. Dovevo quell'invito al mio primo articolo, "Ars sine scientia nihil est", Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan, pubblicato su "The Art Bulletin" nel 1949, in cui interpretavo le trascrizioni delle animate discussioni svoltesi negli anni Novanta del XIV secolo tra i maestri Comacini incaricati della costruzione del duomo e i maestri-architetti invitati dalla Francia e dalla Germania per fornire il loro parere sulla validità strutturale del progetto in costruzione. In assenza di una visione comune della scienza ingegneristica, la discussione si incentrò sulla scelta delle figure geometriche (il triangolo e il quadrato) per controllare la sezione della struttura. I calcoli della massa dei contrafforti esterni erano espressi in termini di semplici rapporti numerici: il punto in questione era stabilire se essi dovessero corrispondere a 1 e mezzo o a 3 volte lo spessore dei pilastri interni della navata centrale. La partecipazione alla Triennale coincise con la mia seconda visita a Milano. Sei anni prima ero giunto in quella zona come membro della Quinta armata americana, forse il giorno dopo l'esecuzione di Mussolini. La mia unità di intelligence, formata da quaranta soldati, era completamente motorizzata, cosa che ci consentì di superare le prime linee della fanteria due giorni dopo l'inizio della ritirata tedesca e di trovarci tra i primi soldati alleati che attraversarono il Po. Rimanemmo molto stupiti nel vederci acclamati lungo tutta la strada come liberatori, poiché avevamo preso parte alla guerra come impiegati

Il testo riportato propone un utile excursus storico sull'utilizzo della proporzione nel progetto di architettura. L'autore, presente al convegno in qualità di giovane uditor, traccia una testimonianza degli avvenimenti e delle tematiche riportate durante le giornate dell'incontro.

d'ufficio, e sapevamo a malapena far funzionare le piccole carabine che ci avevano affidato. Dal momento che la mia unità non ricevette l'ordine di avanzare, chiesi di essere temporaneamente trasferito presso l'Army Office of Monuments and Fine Arts allora istituito a Milano per sovrintendere al recupero dei beni culturali trafugati e nascosti, dove fui assegnato al controllo del recupero del materiale d'archivio della collezione reale, custodito nella Certosa di Pavia. Fu grazie alle visite quotidiane alla Certosa che decisi di diventare uno storico dell'architettura, e quella chiesa divenne il principale oggetto della mia tesi di laurea, così come di un saggio. La Nona Triennale fu un evento spettacolare. Il tema a cui il convegno che si svolse al suo interno era consacrato, De divina proportione, era mutuato dal titolo di un libro pubblicato nel 1498 a Milano dal matematico fiorentino Luca Pacioli, dedicato a Ludovico il Moro. Carla Marzoli - fondatrice della casa editrice che pubblicò una raffinata edizione non solo di quello scritto, ma anche di molti altri testi tratti dai più importanti trattati di architettura rinascimentali - svolse un ruolo di primo piano nell'organizzazione, sovrintese alla generosa ospitalità offerta ai partecipanti e organizzò una splendida esposizione di libri sulle proporzioni, soprattutto del XV e del XVI secolo, che comprendeva la maggior parte dei testi dei teorici la cui opera era stata data alle stampe e le edizioni rinascimentali di autori antichi i cui scritti riguardavano la progettazione architettonica. Ogni sessione della conferenza era dedicata a uno dei diversi campi rappresentati dai partecipanti: teorici e visionari della "divina" proporzione (Luigi Cosenza, Charles Funck-Hellet, Matila Ghyka, Gino Levi Montalcini, Salvatore Caronia Roberti, Hans Kayser, Giovanni Ricci, Andreas Speiser, Adrien Turel); storici e critici d'arte (Giusta Nicco Fasola, Gillo Dorfles, Sigfried Giedion, Carola Giedion-Welker, Mario Labò, Roberto Papini, Piero Sanpaolesi, Rudolf Wittkower e io); architetti (Le Corbusier, Pier Luigi Nervi, Max Bill, Ernesto Rogers, Alfred Roth, Bruno Zevi); scultori e pittori (Gillo Dorfles, Georges Vantongerloo, Lucio Fontana e Gino Severini). A eccezione di tre casi (due studiose - una rarità a quel tempo - e io stesso), i partecipanti erano autorevoli uomini di mezza età. In loro compagnia mi sentivo come un sergente che assiste a una riunione di generali. Ricordo, tuttavia, di aver piacevolmente discusso sulla società americana durante una cena in Galleria con Bruno Zevi, che aveva solo un anno più di me e che di recente si era recato negli Stati Uniti per un periodo di lavoro nello studio di Frank Lloyd Wright. Le Corbusier era in effetti al centro dell'attenzione generale, grazie alla sua fama di architetto modernista e al suo Modulor, un sistema proporzionale derivato, come quelli rinascimentali, dalla figura del corpo maschile che in questo caso, però, aveva un braccio alzato. Nel 1948, Le Corbusier aveva aggiornato il sistema, pubblicando in forma di libro la sua revisione. Nell'edizione del 1955, egli riporta la lusinghiera corrispondenza sul soggetto intrattenuta con diversi studiosi e uomini di mestiere presenti alla conferenza (così come con Albert Einstein). Alla fine, i lavori furono chiusi dallo storico e critico svizzero Siegfried Giedion. La direzione della Triennale, compiaciuta del successo della conferenza, suggerì di organizzare un altro incontro a New York nel corso dell'anno seguente; ma Wittkower, in un arti-colo del 1960 sulla storia delle proporzioni (citato più avanti), espresse un giudizio meno positivo sui suoi risultati, parlando di "fallimento dell'incontro di Milano". In realtà, benché ogni oratore avesse esposto a grandi linee le sue opinioni sul tema, nel corso dell'evento non era stata avviata una seria discussione e non si era tentato di trovare un terreno d'intesa, soprattutto tra coloro che credevano nell'ineffabile

potere della “divina” proporzione e quanti erano schierati su posizioni più storiche e pratiche.

La proporzione architettonica ieri e oggi

In seguito, Wittkower delineò la storia del mutevole interesse per le proporzioni in una versione ampliata della sua conferenza del 1951, *The Changing Concept of Proportion*, un’utile disamina del tema così come era stato trattato dall’antica Grecia fino al Rinascimento. In questo saggio, egli sostenne che l’architettura medievale era platonica, poiché privilegiava i calcoli basati sulla geometria (nella maggior parte delle cattedrali medievali la sezione della navata era progettata ad quadratura o ad triangulum, un’opzione, quest’ultima, che in generale determinava una maggiore elevazione), mentre l’architettura rinascimentale - a cominciare dal trattato di Alberti - era pitagorica e fondata sul numero. Le dottrine di Pitagora furono la base da cui partirono i teorici delle proporzioni della prima età moderna. Il filosofo greco aveva individuato tre livelli di relazioni spaziali numeriche che legavano la progettazione architettonica alle consonanze musicali. Il suo metodo derivava dalle dimostrazioni effettuate con una corda di lira tenuta in tensione e bloccata a diversi punti della sua lunghezza, come quando, nel suonare uno strumento, si premono le dita lungo le sue corde. In tal modo, egli dimostrò che interrompendo la corda a due terzi della sua lunghezza si otteneva una consonanza di quinta; interrompendola a tre quarti una consonanza di quarta e a metà un’ottava. Come spiega Wittkower, egli definì la relazione tra due grandezze “rapporto” e l’uguaglianza dei rapporti tra due coppie di quantità “proporzione” ($1:2=2:4$), la più importante delle quali determinava le consonanze della scala musicale greca. Una vera proporzione richiede tre grandezze; il termine centrale è chiamato “medio”. Nella proporzione definita “geometrica” il primo termine sta al secondo come il secondo sta al terzo ($1:2=2:4$); nella proporzione “aritmetica” il primo termine è inferiore al secondo come il secondo è inferiore al terzo ($2:3:4$: in termini musicali la divisione dell’ottava in una quinta e in una quarta). La terza regola, quella della proporzione “armonica”, richiede che i due estremi siano distanziati dal medio dalla stessa frazione della loro quantità (come nell’esempio $6:8:12$, in cui 8 è maggiore di 6 di un terzo di 6 ed è inferiore a 12 di un terzo di 12). Il trattato di Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, completato in forma manoscritta nel 1450 o poco dopo, segue la tradizione pitagorica, tranne che per quanto riguarda la terza regola, in cui il medio, chiamato “mediocritas musica” e non “armonico”, deve essere inferiore al termine maggiore il doppio di quanto è superiore al minore (ad esempio, $30:40:60$). Alberti conclude la sua descrizione delle opzioni proporzionali affermando che la mediocritas si addice alla determinazione delle altezze degli elementi architettonici. Sin dall’antichità, tale scoperta aveva favorito la credenza secondo cui questi rapporti, che creavano consonanze e armonie in musica e, al tempo stesso, producevano un senso di “giustezza” nei disegni bi e tridimensionali, manifestassero l’operato di un ordine trascendente. Vitruvio, il cui trattato, scritto nel I secolo a.C., esercitò una profonda influenza sui teorici rinascimentali, non era sufficientemente analitico e coerente nel suo trattamento delle proporzioni per essere preso a modello, tranne che per un aspetto, ovvero la derivazione delle proporzioni ideali dal corpo umano: “E infatti non può alcun tempio avere un principio razionale della composizione senza ‘simmetria’ e proporzione, se non l’ha avuto aderente

al principio razionale precisamente definito proprio delle membra di un uomo dalla bella forma. Di conseguenza molti teorici, i più autorevoli dei quali furono Francesco di Giorgio e Leonardo da Vinci, illustrarono questo principio in disegni che, eseguiti per dimostrare che le proporzioni ideali derivano dal corpo umano, distorcono surrettiziamente quest'ultimo per adattarlo a una concezione preconcepita dei rapporti proporzionali. Pacioli non fu il solo studioso rinascimentale di geometria a definire "divino" il suo sistema proporzionale, e in particolare la sezione aurea. Nella sezione aurea, una linea è divisa in modo tale che il rapporto tra la sezione maggiore e la minore sia uguale a quello esistente tra l'intera linea e il segmento maggiore ($a/b = a+b/a$). A quel tempo si credeva che queste relazioni lineari fossero molto attraenti per l'occhio, e Pacioli riteneva che avessero un'origine sovrannaturale. La sezione aurea, tuttavia, fu impiegata solo di rado nella pratica architettonica rinascimentale: essa, infatti, era costruita geometricamente e non poteva essere ridotta a numeri interi, poiché implicava dimensioni irrazionali. Nel 1573 Sylvio Belli, un amico di Andrea Palladio, pubblicò a Venezia un libro intitolato *Della proporzione, et proportionalità*, in cui espose i consolidati principi aritmetici impiegati da Palladio. Belli descrisse la proporzione come se fosse una virtù cardinale, la vera fonte di una giusta distribuzione. Essa includeva la bellezza in quanto "corrispondenza di tutte le parti": la bellezza, cioè, per dirlo in termini più attuali, era un aspetto della proporzione, e non viceversa. Seguendo questa stessa estetica, Palladio eseguì progetti in cui la proporzione svolge un ruolo molto più importante di quello a essa attribuito dai primi architetti rinascimentali. Nel sistema pitagorico di Belli e di Palladio, così come nel più importante commento al testo di Vitruvio, quello di Daniele Barbaro (committente della Villa Maser del Palladio), la proporzione è rappresentata dal rapporto tra l'altezza e la larghezza di un muro o dalla lunghezza e dall'ampiezza di una stanza. L'estensione di un rapporto proporzionale alle tre dimensioni, in modo da integrare il muro e il piano del pavimento, era definita "proporzionalità" o "rapporto di proporzioni", in cui potevano essere legati tra loro due o più termini (per esempio 9:6:4). I numeri in questo esempio illustrano una proporzione geometrica, poiché $9/6=6/4$. La proporzionalità "armonica", intimamente legata alla teoria musicale contemporanea e molto difficile da spiegare e da calcolare prima dell'invenzione della notazione musicale moderna, per questi motivi non viene presa in esame da Belli nel suo libro. Wittkower dimostrò che queste formule di tre termini furono estese da Palladio in serie che gli consentirono di disegnare proporzionalmente non solo stanze e facciate, ma interi insiemi, come rivelano le misure fornite nei *Quattro libri dell'architettura*, pubblicato dall'architetto nel 1570. Nella pianta di Palazzo Chiericati a Vicenza è individuabile non solo un ordine ascendente e discendente di dimensioni, ma anche un rapporto numerico: una delle dimensioni di una stanza è ripresa nella successiva, mentre le altre cambiano. La misura più piccola è 12' x 18', quella contigua 18' x 18', la successiva 18' x 30'. Inizialmente l'atrio (16' x 54') presentava molto probabilmente una profondità di 18', cosa che avrebbe reso multiple di 6 tutte le misure, ma in seguito questa dimensione fu ridotta da Palladio - che sapeva essere pratico non meno di quanto fosse astratto - poiché la maggiore larghezza avrebbe portato la chiave della volta nel piano superiore. Le cifre non sono arrotondate arbitrariamente, ma per ottenere particolari proporzioni: quelle pubblicate corrispondono a 2:3, 1:1, 3:5 e 1:3, che corrispondono alle consonanze musicali misurate sulle distanze di un monocordo: una

quinta, un unisono, una sesta maggiore e due ottave. La proporzionalità era ottenuta impiegando le consonanze così come erano definite nelle teorie della composizione musicale dell'epoca. Palladio e i suoi contemporanei seguivano le teorie di Pitagora e di Alberti e credevano che, applicando ai rapporti spaziali architettonici gli equivalenti numerici dei termini delle armonie musicali si sarebbero ottenute armonie visive e che tutto ciò rivelasse l'esistenza di un disegno universale, convalidando la loro filosofia e la loro insistenza sulla matematica come disciplina fondamentale. Ma nel campo della composizione musicale i limiti delle semplici consonanze pitagoriche erano stati superati da più di un secolo. A partire dall'inizio del XV secolo, i compositori di musica polifonica avevano introdotto quelle che i teorici seguitavano a definire dissonanze (come è stato dimostrato da Rabin Evans nel brillante saggio *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*; il maggior merito di Evans è stato quello di demolire la credenza secondo cui "le forme ideali sono in se stesse, idealmente belle?". Inoltre, approfonditi studi delle misure indicate nelle piante e nelle elevazioni di Palladio hanno rivelato che molte indicazioni numeriche dei Quattro libri non si conformano ai principi dei teorici musicali contemporanei, e che le misure degli edifici superstiti spesso differiscono da quelle fornite nel libro. Nel corso del XVII secolo, i teorici dell'architettura seguirono a riproporre teorie sulla proporzione di tradizione rinascimentale, ma con *L'ordonnance des cinque espèces de colonnes* (Paris 1676) Claude Perrault rinunciò all'idea che le rivendicazioni classiche dell'autorità delle proporzioni armoniche e dell'importanza della musica per l'architettura avessero un qualche fondamento razionale. Le regole erano state create per convenienza dall'uomo e non avevano un carattere qualitativo". In ogni caso, le rivendicazioni rinascimentali dell'origine divina delle armonie musicali furono screditate dalla continua evoluzione del concetto di consonanza. Nel XVIII secolo, come rileva Evans, il temperamento uguale mise in ombra il sistema pitagorico. Allo stesso tempo, l'establishment letterario e filosofico fu scosso da una rivoluzione contro il predominio del classicismo nel campo delle teorie artistiche. In Inghilterra, essa fu caldeggiata per la prima volta da Joseph Addison nel testo *The Pleasures of the Imagination*, pubblicato nel 1712 su "The Spectator". Ma tra le tante teorie anticlassiche, la più autorevole fu senza dubbio quella esposta da Edmund Burke in un libro pubblicato nel 1757, *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Burke sosteneva che il piacere della contemplazione delle opere naturali e di quelle create dall'uomo non deve essere limitato alle tradizionali formule classiche di disegno, così come erano esposte nei trattati rinascimentali dedicati all'architettura e alle arti figurative, ma doveva comprendere le reazioni al Sublime, che generava timore reverenziale e terrore, sperimentabili nell'incontro con l'immenso, con l'incontrollabile, con ciò che è selvaggio e pericoloso. Ma ancora più importante e ricca di conseguenze dell'ammissione di un nuovo dominio dell'esperienza nella sfera artistica era l'affermazione secondo cui la reazione individuale dell'osservatore, dell'ascoltatore e del lettore era rilevante e persino essenziale per l'interpretazione e la critica. Per usare le parole di Addison, "nella nostra Fantasia non può esservi una sola immagine che non vi abbia fatto per la prima volta il suo Ingresso attraverso la Vista; ma abbiamo il Potere di ritenere, alterare e comporre le immagini che abbiamo ricevuto in tutte le varietà di Descrizioni e Visioni che sono più gradevoli per l'Immaginazione". Analoghe concezioni furono espresse nella Francia prerivoluzionaria, ad esempio,

negli scritti di Rousseau e nel *Traité des sensations* di Condillac, pubblicato nel 1754. L'inclusione del carattere psicologico e della precedente esperienza dell'osservatore nella determinazione del valore artistico era una premessa essenziale per la formulazione dell'estetica moderna. La concezione classica, che sin dal Rinascimento aveva dominato la teoria e la critica delle arti, guidava il gusto per mezzo di regole fisse: il valore di un'opera d'arte era inerente all'oggetto, e l'osservatore poteva coglierlo o meno a seconda del suo grado d'istruzione e delle sue capacità. La nuova filosofia/psicologia dava all'osservatore il potere di interagire con l'oggetto, attribuendo importanza alle sue sensazioni. Essa rappresentava la liberazione dal potere opprimente dell'autorità ed era un invito alla libertà di pensiero e di azione. Alla fine del secolo, Archibald Allison affermò che il piacere di vedere un oggetto deriva non tanto dall'oggetto stesso quanto dal corso dei pensieri e dalle immaginazioni che esso suscita. Nel XIX secolo, la nuova estetica contribuì al graduale declino della tradizione classica. Il primo trattato architettonico di rilievo del nuovo secolo fu *L'architecture considérée sous le rapport de Part, des moeurs et de la législation* di Claude Ledoux (Paris 1804), che propose un'architettura in grado di "parlare agli occhi" circa la sua funzione, la sua importanza sociale e i suoi effetti sull'osservatore; tale funzione venne descritta verso la metà del secolo dall'architetto Léon Vaudoyer come "architetture parlante". La cultura dell'Ottocento accolse con favore un'architettura vernacolare, romantica e nazionalista, il revival del gotico, del romanico e dello stile egizio, e infine l'Art Nouveau e il Liberty, stili in cui l'impiego delle proporzioni non svolse un ruolo significativo. All'inizio del XX secolo, il problema delle proporzioni acquistò una nuova importanza sia nel campo della progettazione che in quello della teoria. L'architettura modernista di Le Corbusier, Mies van der Rohe, Adolf Loos, Walter Gropius e del Bauhaus privilegiò superfici rettangolari, piane, in prevalenza bianche, e aperture sull'esterno e sull'interno, dove l'ornamentazione e l'espressività del XIX secolo cedeva il passo al gioco astratto delle forme geometriche: un cambiamento di direzione che trovò una conferma nell'opera di alcuni pittori contemporanei, fra cui Mondrian, Malevich e Albers. Nella pubblicazione dei suoi primi lavori, Le Corbusier includeva alzati della Villa Stein-Le Monzie a Garches (1927-1928) su cui disegnò dei *tracés régulateurs* derivati dalla sezione aurea, per spiegare come avesse stabilito le altezze di piani e delle aperture. Siccome le misure dei triangoli sono incommensurabili, i numeri alla base delle facciate, che conferiscono al fronte dell'entrata una simmetria quasi palladiana, non possono conformarsi esattamente alle tracce geometriche. Tale sistema, come quelli più complessi elaborati in seguito, rivestiva un carattere più simbolico che utilitario (il paragone con Palladio è stato istituito da Colin Rowe in *The Mathematics of the Ideal Villa and other Essays*). Verso la fine della seconda guerra mondiale, Le Corbusier intraprese la formulazione del Modular, un elaborato sistema con cui si proponeva di stabilire le proporzioni delle forme rettangolari della nuova architettura (*Le Modular*, Boulogne 1948, 1950; riveduto in occasione della presentazione alla Triennale, *Modulor II*, Boulogne 1955). Nel suo sistema, Le Corbusier riprendeva la tradizione inaugurata da Vitruvio del corpo maschile come parametro di riferimento, rappresentato con un braccio alzato; la sua altezza complessiva, pari a 2,26 metri, era composta da due quadrati sovrapposti di 1,13 metri. Secondo la descrizione dell'architetto "un terzo quadrato è collocato a cavallo tra i primi due come sezione aurea di uno dei lati, determinando 'posto

dell'angolo retto. In coordinazione con il diagramma, il Modulor forniva una scala di misure privilegiate che applicavano la serie di Fibonacci (in cui ogni numero è la somma dei due precedenti) alla figura alta 2,26 metri. Date, che ciò dava luogo a intervalli eccessivamente ampi, una seconda progressione partiva da 1,13 metri. Dal momento che la sezione aurea produce rapporti irrazionali, la sua integrazione con i numeri interi delle serie di Fibonacci può essere solo approssimativa: ma Le Corbusier non nascondeva di essere "un poeta, e non un matematico" (in realtà, il sistema fu messo a punto da due giovani assistenti che lavoravano nel suo studio). Egli vedeva nel Modulor non solo uno strumento matematico ma anche, senza in realtà spiegare perché, uno strumento di progresso spirituale e culturale. Una volta sviluppata la versione riveduta del Modulor, Le Corbusier iniziò a lavorare sulla cappella di Ronchamp, un progetto che diede inizio alla seconda fase della sua carriera, in cui spesso abbandonò le forme rettilinee e le superfici piane dei primi lavori e che rese in larga misura obsoleti i numeri interi e la geometria euclidea del Modulor. Il Modulor era applicabile solo agli elementi rettilinei della cappella, come ad esempio la pavimentazione e gli arredi; il resto non poteva essere calcolato in numeri interi. Se i muri della cappella erano modellati con materiali tradizionali, la determinazione delle sollecitazioni nella copertura, con i suoi pesanti materiali e le sue complesse curvature, costrinse gli ingegneri dello studio a cimentarsi con problemi di rado affrontati nei due secoli precedenti in architettura. La risoluzione della forma del tetto mediante l'applicazione di superfici rigate fu ottenuta, non senza difficoltà, dal capo ingegnere dello studio di Le Corbusier, André Maisonnier. Questa tecnica era in ultima analisi basata su un'altra innovazione del XVIII secolo: ci riferiamo all'opera di Gaston Monge che, negli anni sessanta di quel secolo, quando era ancora un oscuro ingegnere militare, aveva inventato la geometria descrittiva (una sofisticata tecnica di disegno geometrico che consente di ottenere su una superficie piana un'accurata rappresentazione matematica delle forme tridimensionali e delle loro interrelazioni). Nel corso del XIX secolo, i principi della geometria descrittiva, a partire dai quali erano state sviluppate le superfici rigate, divennero di fondamentale importanza nella progettazione delle navi e poi degli aeroplani (a questo proposito è emblematico il caso dell'architetto Vladimir Bodiansky che, dopo la fine della guerra, abbandonò la carriera intrapresa nel campo della progettazione aeronautica per entrare a far parte dello studio di Le Corbusier). Alla fine del XX secolo, i sistemi proporzionali basati sulla geometria piana e sulle superfici e gli spazi rettilinei iniziarono a cedere il passo, nell'architettura più sperimentale, a forme fluide o angolari, così come a un profondo interesse per lo spazio malleabile. Gli architetti-ingegneri contemporanei di Le Corbusier - soprattutto Pier Luigi Nervi, Edoardo Torroja, Felix Candela, Buckminster Fuller e Heinz Eisler - hanno rivelato il potenziale delle leggere coperture a cupola e curvilinee che espandono sia i limiti dell'architettura che il significato delle proporzioni. Ma, dopo il Modulor, la sezione aurea è scomparsa dal discorso architettonico.

Le proporzioni oggi

Benché la maggior parte degli architetti della generazione successiva a quella di Le Corbusier abbia aderito alle diverse varianti dell'ormai affermato movimento moderno, alcuni esempi di sfida alle forme rettilinee euclidee e cartesiane iniziarono ad attrarre l'attenzione su

progetti basati sulla modellatura di superfici curve, nella maggior parte dei casi ottenute grazie ai lunghi e laboriosi calcoli effettuati da ingegneri (Hans Scharoun, Philharmonic Hall di Berlino, 1963; Eero Saarinen, Air terminal della TWA, New York, 1963; Jorn Utzon, Opera House di Sydney, 1956-1973). Alla fine degli anni ottanta, la crescente ricercatezza dei software ha incoraggiato e facilitato la progettazione e la costruzione di edifici dal vocabolario formale estremamente evoluto, e ha reso più complessa la definizione della proporzione. In questo campo, la strada è stata aperta dall'architetto Frank Gehry e dai suoi associati, che hanno adattato le sempre più sofisticate funzioni del CATIA (Computer-Aided Three-dimensional Interactive Application), impiegato in ingegneria aeronautica, e dei software di animazione sviluppati per l'industria cinematografica. Questi sistemi consentono di calcolare le complesse curvature delle superfici rigate, la statica di supporti irregolari e non ripetitivi per una grande varietà di forze gravitazionali e non gravitazionali (vento, vibrazioni ecc), così come l'acustica, e simulano gli effetti della luce e dell'ombra sugli interni. I laboriosi calcoli dei primi gruppi di progettazione possono essere enormemente semplificati e persino eliminati attraverso la costruzione di modelli in grande scala realizzati con materiali tradizionali, analizzati tramite un programma tridimensionale. Il computer è quindi in grado di "stampare" un modello tridimensionale, che può essere studiato e modificato per migliorare la progettazione e poi di nuovo analizzato. Non si tiene necessariamente conto delle proporzioni in questo processo, poiché l'immagine del computer si forma in uno spazio privo di coordinate geometriche. Se Gehry disegna a penna, eseguendo molti modelli preliminari, oggi un architetto può realizzare disegni virtuali direttamente al computer.

Un piccolo numero di architetti ha auspicato il ricorso a un tipo di progettazione che non si limiti ad assecondare il gusto per le innovazioni formali. Uno di questi, Greg Lynn, ha tentato di ancorare la progettazione alla convinzione che la tecnologia contemporanea liberi l'architettura, trasformandola in una cornice attraversata dal moto e di cui il tempo diviene un elemento (non solo attraverso l'esperienza dell'osservatore, ma mediante una flessibilità che permette agli edifici di cambiare con il tempo forma e funzione. Lynn promuove un tipo di progettazione fondato su uno scambio reciproco con il calcolo e la topologia. In *Contested symmetries and other predicaments in architecture* (New York 2001), Preston Scott Cohen dimostra le potenzialità dell'elaborazione del progetto iniziale mediante la geometria proiettiva. In risposta alla domanda da me posta circa il ruolo della proporzione nella progettazione al computer, egli ha scritto: "Diversamente dall'oggetto concepito per mezzo della geometria proiettiva, il modello digitale non è legato alla proporzione attraverso una proiezione a priori o una descrizione piana. Ma io tendo a credere che la proporzionalità seguirà a rivestire una grande importanza in campo architettonico. Per me essa è essenziale poiché consente di cogliere la misura di distorsione, compressione o attenuazione: è uno strumento attraverso cui rappresentare e rendere tangibili le proprietà tettoniche".

Gli edifici contemporanei che sfruttano al meglio l'opportunità di flettere, piegare, torcere e curvare i muri e le superfici delle coperture, e che quindi costituiscono una radicale sfida ai concetti tradizionali di proporzione, sono quelli che ho definito "rappresentativi", la cui principale funzione è quella di esprimere valori e ideali religiosi, educativi e politici. La loro costruzione richiede ingenti investimenti finanziari, e per questo essi costituiscono una piccola parte delle nuove strutture, che probabilmente

continueranno a essere rappresentate da semplici scatole rettilinee, alcune delle quali seguiranno a richiedere le tradizionali pratiche di proporzionamento. La pianta rettangolare mantiene dunque il suo primato anche grazie agli attuali modelli di divisione dei terreni, ai piani regolatori, alla forma conferita ai materiali da costruzione, ai macchinari e alle capacità tradizionali, così come al progetto degli impianti e degli arredi degli interni.

La divina proporzione non è più oggetto di adesione o opposizione. L'interesse che suscitò nel 1951 forse nacque, in un'Europa che cercava ancora di riaversi dalle devastazioni della guerra, dal desiderio di restituire spiritualità alle arti e alla vita attraverso le geometrie di un'architettura pura, priva di ornamenti e costituita da superfici e aperture rettangolari. È così che nel XX secolo furono riaffermati i principi del classicismo. Il rifiuto di questi principi nei più spettacolari progetti contemporanei riecheggia l'abbandono della tradizione classica nel XVIII secolo e in gran parte del XIX. Ma se a quel tempo gli architetti accolsero il messaggio dell'architettura parlante di Ledoux e i suoi successori tentarono di progettare edifici che esprimevano programmi religiosi, filosofici, nazionalistici e culturali, oggi l'espressione è soprattutto personale: essa veicola il riconoscibile "marchio" del progettista, e non un messaggio collettivo.

L'autore evidenzia la stretta relazione esistente tra progetto di architettura e modulo. Il testo si propone di analizzare il ruolo del modulo nella classicità e la sua evoluzione nel tempo: da mero principio metrico esso diventa sistema proporzionale.

Nell'età moderna il modulo-misura viene ad essere sostituito dal modulo-oggetto.

G. C. Argan, *Modulo oggetto- modulo misura in Progetto e destino*, Il saggiaiore, Milano, 1965

Due aspetti del nuovo metodo di lavoro vengono generalmente considerati, dal punto di vista estetico, più preoccupanti: il largo impiego di elementi prefabbricati, che sembra compromettere la libertà espressiva dell'artista, e la dissociazione del cantiere, che sembra alterare il rapporto tradizionale tra ideazione ed esecuzione e privare l'artista di uno strumento docile e facilmente controllabile. Le due questioni sono evidentemente collegate: se la prima interessa la figura dell'artista ideatore, la seconda interessa i mezzi della realizzazione. Benché il cantiere non abbia mai avuto, nel corso della storia, un'organizzazione fissa, ma si sia di volta in volta trasformato per fornire l'insieme di condizioni tecniche più adatte a conseguire un determinato scopo formale, sta di fatto che, almeno apparentemente, l'industrializzazione distrugge l'omogeneità del cantiere, facendone un insieme di maestranze specializzate, impegnate in funzioni del tutto differenziate, affatto inconsapevoli del disegno generale dell'opera e quindi, del fatto stesso di collaborare a un'opera artistica; il loro contributo sembra dunque essere esclusivamente meccanico. Inoltre, se da un lato la responsabilità dell'opera sembra localizzarsi per intero nella persona del progettista, dall'altro l'alto grado di specializzazione dei gruppi cooperanti sembra diminuire notevolmente tale responsabilità. Infatti al progettista finisce per competere, nel corso dell'esecuzione, un'attività di mero coordinatore, che presuppone un piano ben definito e praticamente immutabile. Questo processo restrittivo, che tende a identificare nell'architetto-progettista il protagonista e il responsabile dell'opera, ha origini antiche: nella storia dei processi operativi dell'architettura, Brunelleschi segna una svolta anche più brusca dell'attuale, e indubbiamente collegata con un mutamento radicale delle forme costruttive. L'architettura del Duecento e del Trecento implicava la collaborazione di tutto l'artigianato cittadino, di tutte le forze produttive delle comunità, alla costruzione dei grandi edifici rappresentativi: e, nell'ambito del cantiere, i vari maestri avevano certo un'autonomia inventiva, che la sistematicità del progetto brunelleschiano eliminava o limitava fortemente. Ma il nuovo processo è soltanto apparentemente restrittivo: se è vero che, per modellare (e sempre secondo un disegno ben preciso) un capitello ionico o corinzio occorre una capacità inventiva molto minore che per intagliare un ornatissimo capitello gotico, è anche vero che la riforma brunelleschiana del cantiere ha elevato, e non diminuito, il grado di cultura delle maestranze. La nuova cultura non è libero volo della fantasia né scaltrezza abile; è conoscenza di determinate relazioni proporzionali e statiche, di determinati principi costruttivi e decorativi, che si diffondevano rapidamente nell'edilizia contemporanea. Ben presto, anche per merito dell'Alberti e degli altri teorici, l'architettura diventa un tema fondamentale della cultura umanistica, acquista addirittura un significato letterario, filosofico, politico: è indubbio che, nell'architettura del Rinascimento, confluisce un insieme di interessi ideali ben più largo che nell'architettura romanica o gotica. Analogamente, la costruzione di un moderno elemento prefabbricato non è affatto estranea alla realizzazione dell'opera architettonica: anche se quel pezzo non nasce per un determinato progetto, come specifica componente di una specifica opera d'arte, esso è pur sempre il momento formale di un "progettare" che forse non si limita alla singola opera o a un gruppo di opere, ma è nondimeno un progettare artistico. Rientra cioè in un metodo: nel

metodo del costruire proprio di una determinata cultura. Ma bisogna eliminare un pregiudizio ancora molto diffuso, e che questa impostazione del problema potrebbe, se non approfondita, rafforzare: il pregiudizio cioè che l'industria possa bensì fornire all'architetto elementi prefabbricati, ma a condizione che vengano disegnati o "inventati" dall'architetto stesso. Il fenomeno, frequente in questa fase di transizione, è probabilmente destinato a finire con essa: in realtà, esso corrisponde all'analogo fenomeno, molto comune agli inizi dell'industrialismo moderno e consistente appunto nel ripetere, con mezzi meccanici, forme elaborate da artisti e artigiani. Né poi si vede come l'architetto, facendo eseguire industrialmente elementi che ha disegnato, riscatti la propria libertà inventiva: è chiaro infatti che quell'elemento, prodotto in serie, dovrà essere impiegato in serie e che, dunque, progettando una ripetizione in serie di elementi, l'architetto ha già tenuto conto di una condizione inerente alla produzione, che è sempre fabbricazione in serie. Prescindiamo dal fatto, tuttavia incontestabile, che quell'elemento non sarà soltanto il prodotto dell'invenzione dell'architetto, ma della sua collaborazione con i dirigenti tecnici e le maestranze dell'industria, e che le esigenze tecniche dell'industria avranno imposto più di una correzione al disegno iniziale: ciò che importa precisare è che, progettando quell'elemento, l'architetto si inserisce nel ciclo di una determinata produzione industriale, si sostituisce al tecnico di quell'industria, ne assume in proprio i compiti e le responsabilità. [...]La questione, a ben considerarla, si riduce all'altra, ancora molto confusa, della distinzione tra materia e forma. Prendiamo il caso più semplice: il mattone è una materia o è già un principio di forma? Quando guardiamo una semplicissima cortina di mattoni, dobbiamo subito riconoscere che essa possiede determinate qualità formali, risultanti dalla maglia o dal reticolo della muratura, cioè dalla dimensione, dalla forma e dalla combinazione degli elementi. Chiedersi se una cortina di mattoni possa essere o no un'opera d'arte, è ozioso: può essere un'opera d'arte, può essere il frammento di un'opera d'arte, può essere il più banale dei manufatti. Ma, in ogni caso, esiste una differenza strutturale tra le murature dei diversi periodi storici o delle diverse civiltà: e la differenza non dipende da un diverso grado di progresso della tecnica muraria, ma dalla diversa concezione della forma architettonica. È dunque chiaro che il mattone non è materia greggia, ma è già un valore di forma: impiegando i mattoni che gli giungevano, fabbricati in serie dalla fornace, l'architetto ha assunto, come materia della propria costruzione, tipi elaborati attraverso una lunga esperienza costruttiva. E la sua stessa opera contribuirà, in qualche modo, a sviluppare o modificare quel tipo formale. Lo stesso ragionamento vale, naturalmente, per forme molto più complesse. Come esistevano fornaci che cuocevano mattoni, esistevano officine dove si tornivano colonne e scolpivano capitelli: e quante volte, nel Medioevo e nel Rinascimento, gli architetti non hanno messo in opera colonne, capitelli e fregi provenienti da edifici antichi? Eppure l'impiego di elementi ready-made non ha mai, in nessun caso, limitato o impedito l'attività creativa dell'artista. Bisogna però tener presente che tutti questi elementi (e lo stesso può dirsi dei tipi di edifici, che si tramandano di generazione in generazione) sono elementi dedotti, che appartengono alla serie storica delle forme costruttive, appartengono alla storia dell'architettura. Si è giunti, com'è noto, fino alla codificazione delle forme architettoniche nelle regole dei cinque ordini, che non miravano a limitare la facoltà inventiva dell'artista più che la definizione della ottava musicale non mirasse a mortificare l'aspirazione del compositore di

musica, ma implicavano tuttavia la persuasione che quell'opera d'invenzione fosse essenzialmente opera di composizione o la combinazione di elementi: ch'era poi un modo di garantire che la libertà di invenzione non si risolvesse in una continua dispersione di esperienze preziose. L'invenzione diventa così invenzione di un principio compositivo o combinatorio, di un metodo ideativo ed operativo, di un sistema di relazioni. Il più noto e citato di questi processi è quello tipico dell'architettura classica descritto da Vitruvio come *commodulatio* a questo principio, è tornata, com'è noto, l'architettura moderna, e proprio nella fase più acuta della trasformazione dei suoi processi in senso industriale. È bene precisare, anzitutto, che il modulo non è una forma-base, ma una virtualità formale; poiché non si dà modulo se non in un processo di *commodulatio*, il modulo è anzitutto un principio di progettazione. In questo senso, appunto, è da intendersi il famoso *modulor* di Le Corbusier. In Vitruvio, il modulo è mero principio metrico: non pretende di riflettere una profonda legge di natura, ma mira soltanto a assicurare un'armonia di effetti visivi, allo stesso modo che la metrica della poesia mira ad assicurare al verso una cadenza grata all'orecchio. È soltanto nel Rinascimento che il principio pratico del modulo si sviluppa in un complesso sistema proporzionale, che viene assunto come rappresentativo dello spazio o della legge razionale e geometrica su cui si fonda l'idea della natura. E poiché si ritiene che l'antichità classica abbia elaborato una perfetta filosofia naturale e che dunque le forme artistiche dell'antichità siano rappresentative delle grandi leggi della natura, le forme classiche assumono, nell'architettura del Rinascimento un valore di piena rappresentazione spaziale: la relazione proporzionale che determina la loro composizione, cioè il raccordo del singolo elemento all'insieme, è quindi anche il processo della costruzione dello spazio. Ma già alla metà del Cinquecento questa identità di struttura plastica ed equilibrio statico è spezzata: Michelangelo ha ormai fissato il valore assoluto ed autonomo di una plastica che non ha giustificazioni naturalistiche e, a rigore, neppure spaziali. D'altra parte, i teorici del classicismo compiono, per l'architettura, un lavoro di codificazione formale non dissimile da quello che, per la lingua, venivano compiendo i grammatici della Crusca: raffrontando testi e monumenti, fissando precise categorie formali, essi riducono le forme classiche ad essere, non più rappresentative di spazio, ma puramente simboliche. Conservano, a giustificazione della loro qualità formale, una specie di indice o esponente spaziale; ma già nelle architetture del Manierismo romano si vede a quale libertà di associazione e combinazione potesse condurre quella spazialità fatta di mere allusioni, di profondità e risalti impliciti o allusi e in nessun modo sviluppati e plasticamente costruiti. La grande trasmutazione dei valori ha luogo appunto quando si rinuncia all'identità fondamentale di spazio-natura e il problema dello spazio viene risolto, come lo risolve Domenico Fontana, in senso nettamente urbanistico: in funzione di movimento, di transito, di esigenze di culto, di rappresentanza, di abitazione. Alla compensazione simmetrica, all'equilibrio delle forme si sostituisce la loro successione o ripetizione: l'antica rappresentazione plastica dello spazio non è, più che una radice o un etimo, che garantisce la proprietà terminologica, lessicale delle forme. E più ancora che di forme, bisognerebbe parlare, per questa architettura, di oggetti: che tali sono ormai, nella mancanza di una struttura chiusa e sistematica nella mera ripetizione ritmica, colonne, archi, fregi, porte e finestre. A sua volta, la surrogazione dell'oggetto alla forma porta alla caduta del concetto classico del progetto come forma ancora soltanto

mentale, ma definita in tutti i particolari, dell'edificio: la forma, in quanto formulazione plastica di una situazione spaziale, e irripetibile, perché esistono siti spaziali analoghi ma non identici, e il valore della forma non dipende soltanto dalla propria morfologia, ma dalla propria situazione; mentre l'oggetto è sempre ripetibile, ne può mutare col mutare della propria situazione spaziale. Poco più tardi, quando il Bernini tratterà il suo grandioso piano di restaurazione classica, non potrà più ristabilire il rapporto tra forma architettonica e natura se non attraverso le due vie opposte ma complementari dell'imitazione (che è altra cosa dalla rappresentazione) e dell'allegoria: e il suo spazio non sarà infatti uno spazio «naturale», ma uno spazio immaginario e illusivo, nel quale la forma non si inserisce e giustifica perché essa stessa lo crea e lo definisce. [...] Lo standard, infatti non è un tipo di forma ma un tipo di oggetto. E come tale, prende il posto che aveva nel processo della progettazione classica, il modulo: tanto da potersi affermare che la grande scoperta dell'architettura moderna è la sostituzione del modulo-oggetto al modulo-misura. È questo il punto di partenza dei nuovi processi operativi, di una nuova valutazione della funzione edilizia, di una nuova (ma a posteriori) concezione dello spazio: nonché, né occorre dirlo dell'industrializzazione dei processi costruttivi.[. .] è facile intuire dove e come sia stato affrontato e risolto il problema, non più, dell'assunzione del singolo oggetto-standard a modulo, ma della definizione teorica del modulo-oggetto, cioè di un principio ideativo che fosse anche il fatto-base della costruzione. [...] ma è anche chiaro che questa teorizzazione implicava il concetto che l'oggetto-modulo contenesse in nuce tutte le possibilità costruttive e formali di una determinata civiltà artistica e fosse dunque, fin dal nascere, un oggetto architettonico, desunto per via d'esperienza e di critica della storia, anzi dell'intera fenomenologia dell'architettura.

Nel capitolo riportato, Michel Foucault elabora un "manifesto" che mira a descrivere l'analisi archeologica. Quest'ultima viene confrontata, nei punti di differenza, con la "storia delle idee".

M. Foucault, *Archeologia e storia delle idee in Archeologia del sapere*, Bur, Milano, 2017 (prima edizione Rizzoli 1971), pp. 179-185

Adesso si può invertire la marcia; si può ridiscendere a valle e, una volta attraversato il campo delle formazioni discorsive e degli enunciati, una volta tratteggiata una loro teoria generale, correre direttamente verso i loro possibili campi di applicazione. Bisognerà vedere a che cosa far servire questa analisi che, con un procedimento forse troppo solenne, ho battezzato «archeologia». Ma è necessario, perché, ad essere sinceri, per il momento le cose sono piuttosto preoccupanti. Ero partito da un problema relativamente semplice: la scansione del discorso in base a grandi unità che non erano quelle delle opere, degli autori, dei libri o dei temi. Ed ecco che nel solo intento di stabilirle, ho messo in cantiere tutta una serie di nozioni (formazioni discorsive, positività, archivio), ho definito un campo (gli enunciati, il campo enunciativo, le pratiche discorsive), ho tentato di far nascere la specificità di un metodo che non fosse né formalizzatore né interpretativo; insomma, sono ricorso a tutto un apparato che ha una pesantezza e indubbiamente un bizzarro armamentario molto imbarazzanti. Per due o tre ragioni: di metodi capaci di descrivere e di analizzare il linguaggio ne esistono già abbastanza perché questo apparato abbia la presunzione di volerne aggiungere un altro. E poi avevo tenuto in sospetto delle unità di discorso come il «libro» o l'«opera» perché mi pareva che non fossero così immediate ed evidenti come sembravano: è ragionevole contrapporre loro delle unità stabilite a prezzo di tanti sforzi, dopo tanti tentennamenti, e in base a principi così oscuri che ci sono volute centinaia di pagine per illustrarli? E ciò che tutti questi discorsi finiscono per delimitare, quei famosi «discorsi» di cui individuano l'identità sono uguali a quelle figure (chiamate «psichiatria» o «economia politica» o «storia naturale») da cui empiricamente ero partito e che mi sono servite da pretesto per mettere a punto questo strano arsenale? È assolutamente necessario che adesso misuri l'efficacia descrittiva delle nozioni che ho cercato di definire. Devo sapere se la macchina va, e che cosa può produrre. Che cosa può dunque offrire questa archeologia che altre descrizioni non siano capaci di dare? Qual è la ricompensa di una impresa così laboriosa? Subito mi assale un primo sospetto. Ho operato come se scopriessi un nuovo campo, e come se, per farne l'inventario, mi servissero delle misure e dei punti di riferimento inediti. Ma in pratica non mi sono inserito proprio in quello spazio che si conosce bene e da tempo sotto il nome di «storia delle idee»? Non mi sono riferito ad esso, anche quando in due o tre occasioni ho cercato di prendere le distanze? Se non avessi voluto distoglierne gli occhi, non avrei trovato in esso, e già preparato, già analizzato, tutto quello che cercavo? In fondo forse non sono altro che uno storico delle idee. Ma vergognoso o, se si vuole, presuntuoso. Uno storico delle idee che ha voluto rinnovare da capo a fondo la sua disciplina; che indubbiamente ha desiderato darle quel rigore che tante altre descrizioni, abbastanza vicine, hanno recentemente acquistato; ma che incapace di modificare realmente quella vecchia forma di analisi, incapace di farle superare la soglia della scientificità (sia che una simile metamorfosi sia per sempre impossibile, sia che io non abbia avuto la forza per operare da solo questa trasformazione) dichiara, per confondere le acque, di aver fatto e di aver voluto fare tutt'altro. Tutta questa nuova nebbia per nascondere che si è rimasti nello stesso paesaggio, abbarbicati a un vecchio terreno consumato fino all'usura. Non potrò stare tranquillo fino a quando non mi sarò dissociato dalla «storia delle idee», fino a quando

non avrò fatto vedere in che cosa l'analisi archeologica si distingua dalle sue descrizioni. Non è facile caratterizzare una disciplina come la storia delle idee: oggetto incerto, confini male debeat, metodi rimediati a destra e a sinistra, procedimento privo di linearità e stabilità. Tuttavia mi sembra che le si possano riconoscere due funzioni. Da un lato, essa racconta la storia degli aspetti secondari e marginali. Non la storia delle scienze, ma quella delle conoscenze imperfette, male fondate, che malgrado una vita ostinata non sono riuscite a raggiungere la forma della scientificità (la storia dell'alchimia più che quella della chimica, degli spiriti animali o della frenologia più che della fisiologia, la storia dei temi atomistici e non quella della fisica). Storia di quelle filosofie umbratili che ingombrano le letterature, l'arte, le scienze, il diritto, la morale e perfino la vita quotidiana degli uomini; storia di quelle tematiche secolari che non si sono mai cristallizzate in un sistema rigoroso e individuale, ma hanno formato la filosofia spontanea di quelli che non fanno filosofia. Storia non della letteratura, ma di quel rumore collaterale, di quella scrittura quotidiana di breve durata che non raggiunge mai lo statuto di opera o ne viene subito estromessa: analisi delle sottoletterature, degli almanacchi, dei giornali e delle riviste, dei fuggevoli successi, degli autori inconfessabili. Definita così - ma si vede subito quanto sia difficile assegnarle dei confini precisi - la storia delle idee si rivolge a tutto quel pensiero insidioso, a tutto quel complesso di rappresentazioni che scorrono anonimamente tra gli uomini; essa fa apparire tra gli interstizi dei grandi monumenti discorsivi il terreno friabile sul quale essi poggiano. È la disciplina delle lingue fluttuanti, delle opere informi, dei temi non collegati. Analisi delle opinioni più che del sapere, degli errori più che della verità, dei tipi di mentalità più che delle forme di pensiero. Dall'altro lato però la storia delle idee si propone di passare attraverso le discipline esistenti, di trattarle e di reinterpretarle. Essa costituisce allora, più che un campo marginale, uno stile d'analisi, un modo di porre in prospettiva. Essa si attribuisce il campo storico delle scienze, delle letterature e delle filosofie: ma vi descrive le conoscenze che sono servite come fondo empirico e irriflesso per ulteriori formalizzazioni; cerca di ritrovare l'esperienza immediata che il discorso trascrive; segue la genesi che, partendo dalle rappresentazioni note o acquisite, dà vita a sistemi e opere. Inoltre essa fa vedere in che modo queste grandi figure così costituite a poco a poco si decompongano: come i temi si districhino, proseguano da soli la loro vita, cadano in desuetudine o si ricompongano in modo nuovo. La storia delle idee è allora la disciplina degli inizi e delle fini, la descrizione delle continuità oscure e dei ritorni, la ricostruzione degli sviluppi nella forma lineare della storia. Ma può anche e proprio per questo descrivere tutto il meccanismo degli scambi e dei passaggi intermedi da un campo all'altro: fa vedere come il sapere scientifico si diffonda, dia luogo a concetti filosofici e prenda eventualmente forma in opere letterarie; fa vedere come certi problemi, certe nozioni, certi temi possano emigrare dal campo filosofico in cui sono stati formulati verso discorsi scientifici o politici; mette in rapporto delle opere con istituzioni, abitudini o comportamenti sociali, tecniche, bisogni e pratiche mute; tenta di far rivivere le forme più elaborate di discorso nel paesaggio concreto, nell'ambiente di crescita e di sviluppo che le ha viste nascere. Allora diventa la disciplina delle interferenze, la descrizione dei cerchi concentrici che circondano le opere, le sottolineano, le collegano tra loro e le inseriscono in tutto ciò che esse non sono. Si vede facilmente come queste due funzioni della storia delle idee si articolino l'una sull'altra. Si

può dire che essa, nella sua forma più generale, descriva incessantemente - e in tutte le direzioni in cui avviene - il passaggio dalla non filosofia alla filosofia, dalla non scientificità alla scienza, dalla non letteratura all'opera. Essa è l'analisi delle nascite silenziose, delle corrispondenze lontane, delle persistenze che durano ostinatamente sotto i cambiamenti apparenti, delle lente formazioni che si avvalgono di cieche complicità, di quelle figure globali che a poco a poco si intrecciano e all'improvviso si condensano nella punta di diamante dell'opera. Genesi, continuità, totalizzazione: ecco i grandi temi della storia delle idee, quelli per cui essa si riallaccia ad una certa forma, ormai tradizionale, di analisi storica. È normale che tutti quelli che si fanno ancora della storia, dei suoi metodi, delle sue esigenze e delle sue possibilità, questa idea un po' appassita, non possano concepire che si abbandoni una disciplina come la storia delle idee; o piuttosto che considerino che ogni altra forma di analisi del discorso sia un tradimento della storia stessa. Orbene, la descrizione archeologica è appunto abbandono della storia delle idee, rifiuto sistematico dei suoi postulati e delle sue procedure, tentativo di fare una storia completamente diversa di ciò che hanno detto gli uomini. Che certuni non riconoscano in questa impresa la storia di quand'erano bambini, che la rimpiangano, e che, in un'epoca che non è più fatta per lei, invocino questa grande ombra del passato, dimostra inconfutabilmente la loro estrema fedeltà. Ma questo zelo conservatore dà vigore al mio proposito e mi dà garanzia per quello che ho voluto fare. Tra analisi archeologica e storia delle idee sono numerosi i punti di differenza. Cercherò di fissare subito quattro differenze che mi sembrano capitali: riguardo alla determinazione di novità; riguardo all'analisi delle contraddizioni; riguardo alle descrizioni comparative; riguardo infine al reperimento delle trasformazioni. Spero che su questi diversi punti si potranno cogliere le particolarità dell'analisi archeologica, e se ne potrà eventualmente misurare la capacità descrittiva. Basti per ora sottolineare alcuni principi.

1. L'archeologia cerca di definire non i pensieri, le rappresentazioni, le immagini, i temi, le ossessioni che si celano o si manifestano nei discorsi; ma proprio questi discorsi, questi discorsi in quanto pratiche che obbediscono a regole. Non tratta il discorso come documento, come segno di qualcos'altro, come elemento che dovrebbe essere trasparente ma di cui bisogna spesso penetrare l'importuna opacità per raggiungere la profondità dell'essenziale laggiù dove si trova rintanata; si rivolge al discorso inteso nel suo proprio spessore, come monumento. Non è una disciplina interpretativa: non cerca un «altro discorso» più nascosto. Non vuole essere «allegorica».

2. L'archeologia non cerca di ritrovare la transizione continua ed insensibile che collega con graduali passaggi i discorsi a ciò che li precede, li circonda o li segue. Non spia il momento in cui essi sono divenuti quello che sono a partire da ciò che non erano ancora; e neppure il momento in cui, dissolvendo la solidità della loro figura, perdono gradatamente la loro identità. Il suo problema è invece quello di definire i discorsi nella loro specificità; di mostrare in che senso il complesso di regole che essi mettono in opera sia irriducibile a qualunque altro; di seguirli lungo le loro linee di contorno per meglio sottolinearle. Essa non va con lenta progressione dal campo confuso dell'opinione alla singolarità del sistema o alla definitiva stabilità della scienza; non è una «dossologia»; ma una analisi differenziale delle modalità del discorso.

3. L'archeologia non è subordinata alla figura sovrana dell'opera; non cerca

di cogliere il momento in cui questa è emersa dall'orizzonte anonimo. Non vuole ritrovare il punto enigmatico in cui l'individuale e il sociale s'invertono l'uno nell'altro. Essa non è né psicologia, né sociologia, né più genericamente antropologia della creazione. Per lei l'opera non è una suddivisione pertinente, anche se si trattasse di ricollocarla nel suo contesto globale o nella rete delle causalità che la sorreggono. Definisce dei tipi e delle regole di pratiche discorsive che attraversano delle opere individuali, che a volte le governano completamente e le dominano senza che nulla possa sfuggir loro; ma che a volte si limitano a governarne una parte. L'istanza del soggetto creatore, in quanto ragion d'essere di un'opera e principio della sua unità, le è estranea.

4. Infine, l'archeologia non cerca di restituire ciò che si è potuto pensare, volere, ambire, provare, desiderare da parte degli uomini nel momento stesso in cui profferivano il discorso; non si propone di raccogliere quel nodo fuggevole in cui l'autore e l'opera si scambiano la loro identità; in cui il pensiero rimane ancora il più possibile legato a se stesso, nella forma non ancora alterata dell'identico, e in cui il linguaggio non si è ancora dilatato nella dispersione spaziale e successiva del discorso. In altri termini essa non cerca di ripetere ciò che è stato detto affermandolo proprio nella sua identità. Non pretende di nascondersi nell'ambigua modestia di una lettura che lasci ritornare, nella sua purezza, la luce lontana, precaria, quasi spenta, dell'origine. Non è nulla di più e null'altro che una riscrittura: cioè, nella forma conservata dell'esteriorità, una trasformazione regolata di ciò che è già stato scritto. Non è il ritorno al segreto dell'origine; è la descrizione sistematica di un discorso-oggetto.

ASTRAZIONE.
MISURA, SCALA E PROPORZIONE

ASTRAZIONE. MISURA , SCALA E PROPORZIONE

Uomo, tecnica, tecnologia

Nell'ottava missiva delle "lettere dal lago di Como", Romano Guardini confida al destinatario la sua preoccupazione per la scissione che vede a lui contemporanea tra uomo e natura. Il problema rinvenuto da Guardini risiede nell'abuso dei mezzi a disposizione dell'uomo. Essi vengono descritti come indispensabili, come "ausilio per vedere più lontano e con maggior precisione, [...] aiutano ad intendere, ad afferrare, a dominare. Ma [...] restano sempre inseriti nel gioco vivente dell'unità umana. Resta sempre conservato un limite, entro il quale è ancora possibile un contatto immediato e vivente".¹ Nello scritto egli individua la perdita del riferimento alla misura dell'uomo e la conseguente perdita di senso della spazialità classica, difatti: "non regna più alcuna coscienza dello spazio commisurata all'organismo umano, né il sentimento della forma, né il senso delle proporzioni; tutto questo è sostituito da una logica razionale e meccanica. La misura umana è scomparsa".²

Guardini nelle sue riflessioni anticipa la condizione contemporanea dell'uomo e del suo rapporto con la

Giulio Carlo Argan

Oggi il problema non è il destino della tecnica operativa ma quello della tecnica ideativa: ci chiediamo se, nel quadro del moderno, vi sia posto per l'ideazione e, quando vi sia, se l'ideazione possa avere il suo modello nell'ideazione artistica, come selezione, ordinamento e costruzione del mondo d'immagine della società contemporanea.

Progetto e destino, 1964

tecnologia. In “psiche e techne”, Umberto Galimberti analizza il rapporto odierno che è instaurato tra la tecnica (intesa come tecnologia) e l’uomo: il nodo fondamentale della questione è espresso dal fatto che l’essere umano ha l’illusione di poter usufruire della tecnologia come mezzo a sua disposizione e che invece, non capendo di non agire più in vista di uno scopo sensato, si muove all’interno, ormai dell’ambiente-tecnica che “non tende a uno scopo, non promuove un senso, non apre scenari di salvezza, non redime, non svela verità: [...] funziona”.³

Gli strumenti a disposizione dell’uomo hanno quindi gettato lo stesso nella impossibilità di governarli. In architettura, la tecnologia ha subito uno sconfinamento ed è passata da valore strumentale ad elemento generatore del progetto: è stata eletta a tema. Nell’analisi eseguita dal Bonfanti, infatti, si riconosce al razionalismo il merito principale di “aver illuminato le responsabilità non solo tecnologiche che al tecnico competono: rettamente inteso, il principio dello standard, pur nel suo tendenziale oggettivismo, implica un continuo ridimensionamento della sintesi funzione-forma; e ciò non per un’astratta logica della tecnica, ma per un sempre migliore adeguamento nei confronti dell’utente”⁴ ma allo stesso tempo di essere soggetto ad un equivoco rinvenibile in “una coincidenza fra razionalità architettonica e razionalità tecnologica [...] deprecabile non tanto perché presuppone un’eteronomia dell’architettura, ma perché la confina e la esaurisce in una mera eteronomia tecnologica”.⁵ Portando il discorso all’estremo, se ci si affidasse solamente ad una “soluzione” tecnologica funzionale, si cadrebbe nel paradosso di un progetto di realizzazione impossibile poiché nel momento stesso in cui si dovesse realizzare l’opera, la tecnologia utilizzata sarebbe già obsoleta.

La problematica concernente il rapporto tra uomo/tecnologia e tra tecnologia/architettura non parte da un personale rifiuto del contemporaneo e delle possibilità date dagli strumenti frutto dell’avanzamento tecnologico bensì dal “timore circa la possibilità di raggiungere, attraverso questi nuovi processi, risultati di valore artistico”.⁶

Difatti la sostituzione del modulo oggetto al modulo misura operata dal moderno che ha poi aperto le porte al funzionalismo ha decretato l’inizio di alcuni procedimenti

operativi che assumono il carattere di procedimenti industriali. “Il carattere meccanico del procedimento non è, per se stesso, un impedimento o un limite della qualità artistica [...] è certo però che nessun risultato artistico potrà essere raggiunto se [...] si avrà soltanto il prelevamento ed il trasporto, nell’edilizia, di metodi e processi elaborati in altri settori della produzione industriale.”⁷

La modalità dell’assemblaggio di pezzi derivanti dall’industria solleva, quindi, dal problema dell’invenzione formale. Se il pezzo, se l’elemento *ready made* ha un valore tecnologico si corre il rischio di dare ad esso il valore di prova-provante dell’esattezza del progetto.

Nella lettura operata dall’Argan in uno scritto concernente l’architettura e la tecnica costruttiva si evince che l’architettura moderna, definendosi funzionale “mira ad individuare, nelle qualità statiche delle strutture, una determinante necessaria e immutabile dalla forma”⁸. Ma le strutture sono forma, quindi, “si è cercata un’uscita riferendo [...] la determinazione delle qualità statiche delle strutture alla finalità pratica dell’edificio.”⁹ Il funzionalismo diventa quindi il “modo per escludere dal processo dell’arte ogni tradizione passivamente accettata ed ogni abitudine mentale”. Giulio Carlo Argan trova nel funzionalismo il “tentativo del moderno di spersonalizzare nel calcolo matematico il processo espressivo dell’arte”.¹⁰ Ma se il progetto è solo questione di calcolo e se tra calcolo e realtà esistono delle contraddizioni, allora disegnare una struttura sarà oggetto di sperimentazione. Se è sperimentazione, essa presuppone l’ideazione di una forma che sarà quindi frutto di un’invenzione.

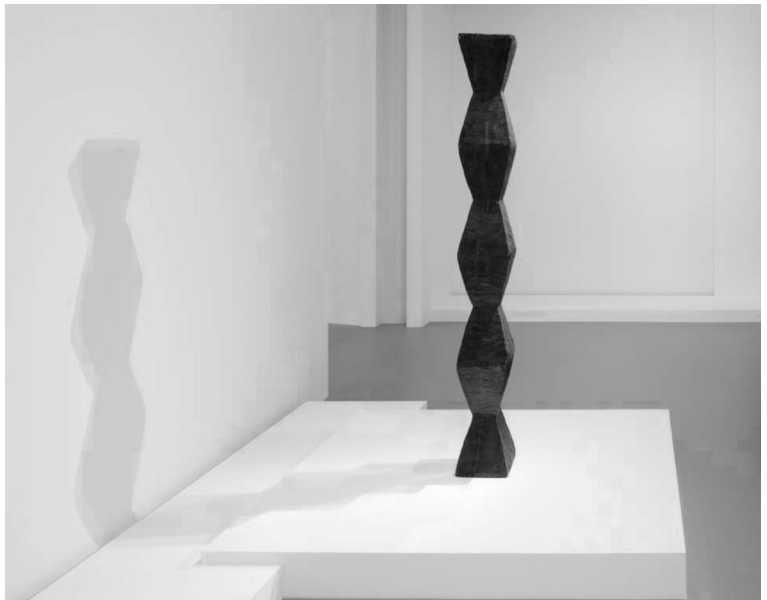
L’architettura e la sua analisi dipendono, quindi, sempre da una ricerca formale.

Umberto Galimberti

C’è un senso in cui è possibile ricondurre a livello biologico, e con ciò capovolgere, il significato della definizione heideggeriana secondo cui “l’essenza dell’uomo è l’esistenza”. Nella parola “ek-sistenza” risuona infatti quell’“ek” che rinvia ad uno star fuori da quella supposta catena ordinata dei viventi che, attraverso le successive tappe dell’evoluzione, approderebbe all’uomo come al più specializzato e il meglio attrezzato alla vita. [...] L’animale in-siste in un mondo per lui già preordinato, mentre l’uomo ek-siste perché è fuori da qualsiasi preordinamento e, per effetto di questa sua ek-sistenza, è costretto a darsi un mondo. Si tratta di un mondo che, oltre ad essere l’unico che l’uomo può abitare come regione organizzata dalla sua azione, è anche il solo che lo indica come centro di riferimento di tutte quelle cose che il suo bisogno di sopravvivenza segnala come probabili utensili e possibili strumenti. Qui tutto si ridefinisce a partire dalla configurazione anatomica del corpo umano la cui postura, come sottolinea Platone, è eretta[...] Proprio perché il corpo è eretto, all’uomo si dà un cielo come dimora della sua anima, che è tutta da edificare a partire dai due primi correlati della postura eretta che sono la visione del cielo e la mano per l’uso della terra.

Psiche e techne, 1999

Constantin Brâncuși
Colonne sans fin, 1918



Forma. Una premessa

“*fórma* s. f. [lat. *fórma*]. – 1. a. L'aspetto esteriore con cui si configura ogni oggetto corporeo o fantastico, o una sua rappresentazione”.¹¹

Dalla definizione Treccani della forma è evidente l'esistenza di una doppia accezione: la possibilità della forma, cioè la sua vita concettuale, e la sua manifestazione. Sin dalle prime speculazioni filosofiche platoniche ed aristoteliche si evince quindi che la forma vive parallelamente in entrambi i mondi e per rendere possibile la sua esistenza essa deve essere sottoposta ad un processo di trasformazione che dal mondo delle idee la possa trasportare al mondo reale. Per quanto concerne l'architettura, però, si assiste all'introduzione del problema di invenzione: difatti, in natura ogni cosa possiede una forma e questa non è data dall'uomo.

L'invenzione, lat. *inventio -onis*, è la capacità di trovare. E' la possibilità dell'architetto di assurgere ad un vocabolario preesistente e di dare luogo ad una determinata realtà. Le forme vengono quindi ricercate dall'architetto che le riporta alla realtà. Difatti le forme vivono “nello spazio vero, in quello dove si muove il nostro cammino, in quello che l'attività del nostro corpo occupa.”¹² Le forme vivono nello spazio che le ospita e non esistono al di fuori di esso, esse vivendone all'interno lo misurano, lo qualificano. Il principio interno della forma, quindi, risiede nell'esteriorizzazione della forma stessa.

Il procedimento architettonico, parte con il pensare la forma in senso generico, la forma è pensata in “senso platonico, come entità definibile e dotata delle sue leggi intrinseche”.¹³

Il ruolo demiurgico dell'architetto risiede nel dare una specificità alla forma, difatti la “forma specifica [...] può essere pensata come la configurazione fisica concreta ottenuta in risposta a un'intenzione e a una funzione specifica”.¹⁴

Il procedimento è quindi logico. “Qualsiasi forma del fare ha un senso, e perciò comunica, soltanto se dimostra su quale trama, su quale *logos*, essa combini i propri elementi. *L'empiria* si limita ad assemblarli, in vista unicamente del fine, la *techne* li in-forma imitando l'idea”.¹⁵

Adolf von Hildebrand

In questo senso ciascuna opera d'arte, a prescindere dalla sua forma fattuale, ne ha anche una seconda in cui essa esiste e che è visibile solo per l'occhio educato. Lo spazio che le forme presenti occupano fattualmente sta in uno spazio che la rappresentazione forma e percorre con l'occhio. Si potrebbe chiamarlo spazio della rappresentazione in opposizione allo spazio fattuale. Nel processo si possono quindi fissare sempre due forze: la forma condizionata dell'oggetto e la nostra rappresentazione come conseguenza della legalità del nostro vedere

Forma, 1893

Per una definizione della forma architettonica è possibile ricorrere ad una nozione ad opera di Vittorio Gregotti: "la cosa dell'architettura è fatta di materie poste in ordine per una certa forma: la forma dell'abitare; essa è dunque la forma delle materie ordinate allo scopo dell'abitare."¹⁶

In questo caso s'individua come forma dell'opera architettonica il risultato di processi d'invenzione che, tramite un procedimento logico, portino al risultato di un'opera di valore artistico che possa rispondere, a differenza delle altre manifestazioni artistiche, alla necessità di far "abitare poeticamente l'uomo".

Per Heidegger "l'abitare dell'uomo sta in [...] misurare-disporre la dimensione guardando verso l'alto [...] Il misurare-disporre è la poeticità dell'abitare. Poetare è misurare [...] Solo l'uomo muore, e ciò continuamente, fino a che dimora su questa terra, fino a che abita. Ma il suo abitare consiste nella poeticità. Hölderlin vede l'essenza del poetico nella presa-di-misura, mediante la quale si compie la misurazione-disposizione dell'essenza umana [...] È il poetare che, in primissimo luogo, rende l'abitare un abitare"¹⁷

La già analizzata "sparizione della figura umana" rinvenuta nelle parole del Guardini si riconnette quindi all'analisi del filosofo tedesco, che nel suo saggio chiude le riflessioni domandandosi: "noi abitiamo poeticamente? Probabilmente noi abitiamo in un modo completamente impoetico".¹⁸

Dunque, è possibile parlare di una forma di architettura che ancor'oggi risponda al bisogno umano dell'abitare poeticamente?

Forma e ratio

Il “misurare-disporre” la dimensione vengono individuati come necessari per l’uomo al fine di un abitare poetico. La ricerca formale contemporanea può ancora discendere da tali principi?

Nella descrizione dell’opera architettonica Vitruvio enuncia il principio di *utilitas, firmitas e venustas*. Tali caratteristiche dell’edificio, se esso è prodotto di un’architettura pensata, non possono, ancor’oggi, essere negate poiché valori fondativi per l’opera architettonica. Erroneamente si potrebbe avanzare l’ipotesi che il Moderno si sia proposto di accantonarli, invece, “il fatto riguarda la messa in discussione di tali principi [...] e non la negazione o la demolizione di essi.”¹⁹

Difatti il pensiero vitruviano, letteralmente, parla di *ratio firmitatis, utilitatis, venustatis*. Il ruolo preponderante quindi è affidato alla *ratio - rationis* latina che non è solamente regola ma porta in sé il carattere di ragione, raziocinio, intelligenza, pensiero, intelletto, discernimento, sistema, regola, metodo e, non in ultimo, progetto.

Di conseguenza ogni forma deve essere il risultato di un pensiero pensato sulla forma che rispetti la ragione.

“Si potrebbe infatti ritenere che in realtà il luogo della forma in Vitruvio non sia tanto nella *venustas*, quanto nella *ratio* dell’architettura, il suo consistere, della quale la stessa *venustas* è in una delle tre specificazioni.”²⁰

Per una più profonda analisi si deve fare riferimento al libro precedente di Vitruvio, cioè il II.

Nel secondo libro del *De architettura* Vitruvio definisce le sei categorie dell’architettura: *ordinatio, dispositio, eurhythmia, symmetria, decor e distributio*. Nelle trattazioni del Watzinger (1909) di Schlikker (1940), Scranton (1974), fino ad arrivare alla più vicina di Herman Geertman (1993), è interessante notare come queste categorie, che presentano delle evidenti omonimie di significato, prendano una diversa accezione se riferite alla categoria temporale e a quelle di *qualitas, quantitas*.

L’*ordinatio* si ottiene qualora ci sia commensurabilità tra le diverse parti dell’opera (*quantitas*), mentre la *dispositio* è riferita ad un tempo diverso, quello della progettazione, ed è quindi rispondente alla categoria della *qualitas*.

Eurythmia è il bell'aspetto dell'insieme. Essa si ottiene quando tutte le parti dell'opera soddisfino la *symmetria* (giusta proporzione di altezza e larghezza e lunghezza e larghezza). Essa è quindi la bellezza alla vista, non risiede perciò nel tempo della progettazione ma è ovviamente il risultato di essa. Come l'*eurythmia* la *symmetria* è una proprietà. "Vitruvio la descrive come un *consensus e responsus* interno tra parti e totale, sulla base di un rapporto modulare"²¹ Questo è il concetto di commensurabilità, di riconduzione del progetto alla scala dell'uomo. Esiste un riferimento alla categoria temporale dell'opera compiuta che è, però, determinato dal canone della disposizione.

Per quanto riguarda le ultime due categorie: "*decor* è un concetto passivo, indica una proprietà di un edificio compiuto. *Distributio* è un concetto attivo, un'azione o, come in questo caso, un complesso di azioni dirette a creare le condizioni per conseguire qualcosa. Con le definizioni di *decor* e *distributio* siamo inoltre passati ad un altro piano. Dal livello materiale-tecnologico (*quantitas*), attraverso il livello contenutistico e della presentazione (*qualitas*), si giunge ora al livello sociale: la *auctoritas*."²²

Ritornando alla triade di *firmitas, utilitas e venustas*, dopo avere operato tale lettura, il senso stesso della triade subisce una nuova possibilità di lettura:

"In ogni costruzione si deve tener conto della solidità, dell'utilità, della venustà. La solidità si consegue quando i fondamenti poggiano sul sodo, e si adoperino buoni materiali senza avarizia; l'utilità richiede che la costruzione risponda allo scopo, e ogni cosa sia messa al suo posto; la venustà, o grazia, quando l'aspetto dell'opera piaccia per la sua eleganza e quando la reciproca commensurabilità delle parti sia stabilita con regolari e avveduti calcoli di simmetrie." (De arch.I, III, 2)

Si può affermare, quindi, che la *venustas*, a differenza di *firmitas e utilitas*, dati "razionali", sia riferita al concetto di *symmetria*, che rimanda alla commensurabilità e alla scala umana e non, semplicisticamente, al *decor*.

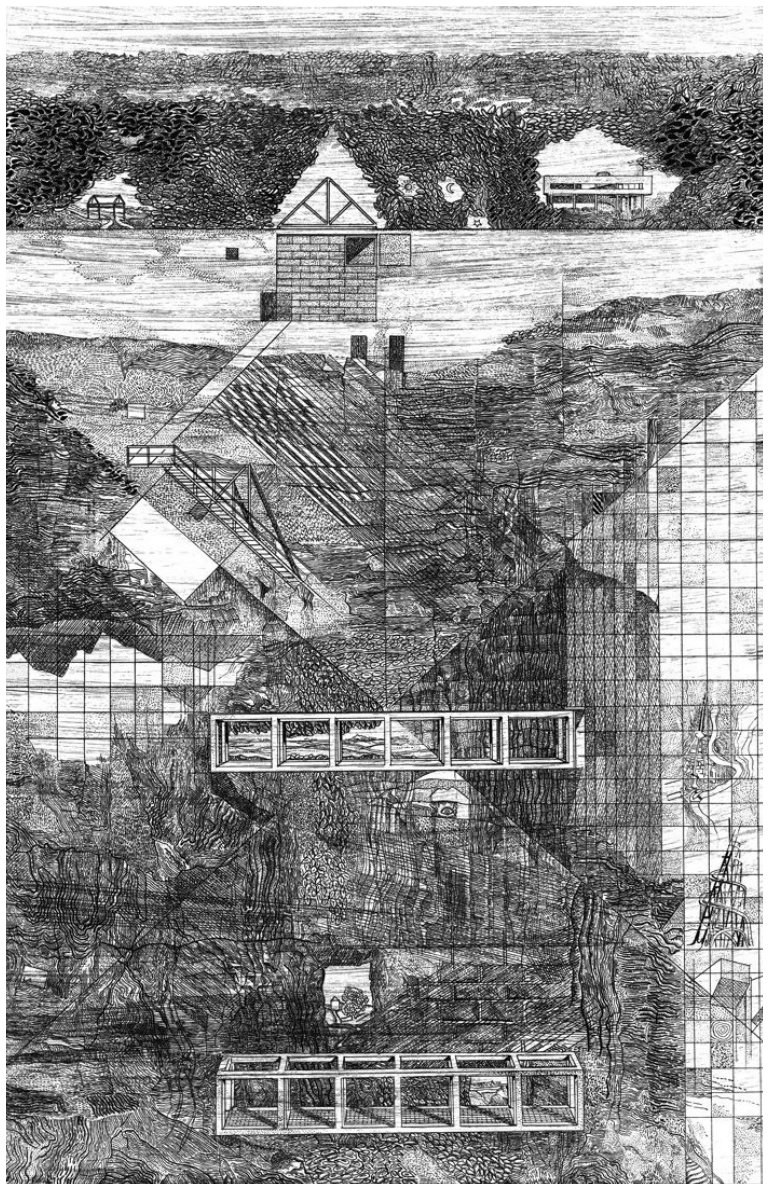
Per una lettura sinottica, si riporta di seguito la schematizzazione operata da Geertman²³.

IL PROGETTO ARCHITETTONICO²⁴

	<i>FASE DEL DISEGNO</i> <i>aspetti/azioni</i> <i>(quod significat)</i>	<i>PROPOSITO</i> <i>proprietà intese</i> <i>(quod significatur)</i>
	<i>PROPORTIO</i>	
QUANTITAS il processo di progettazione quantitativo la forma architettonica come costituzione matematica	<i>Ordinatio</i> ordinamento matematico	<i>Symmetria</i> Coerenza metrica
QUALITAS il processo di progettazione qualitativo la forma architettonica come bellezza di contenuto e di forma	<i>Dispositio</i> ordinamento concettuale	<i>Eurythmia</i> coerenza visuale, armonia
AUCTORITAS i fattori esterni la forma architettonica come funzione sociale	<i>Distributio</i> economico + tecnico (la produzione) social-economico (i consumatori)	<i>Decor</i> convenienza di forma e stile, e di ordinamento e ambiente

Geertman descrive quindi l'esistenza di una chiara circolarità organica presente nell'esposizione Vitruviana: "prima la fase di progettazione: *ordinatio e dispositio*, quindi il fine ultimo, l'*eurythmia*, un fine che si raggiunge soltanto quando, grazie alla fase di progettazione, il prodotto ha la qualità della *symmetria*, e finalmente gli aspetti esterni : il *decor*, ossia la funzione sociale dell'architettura, e la strada per conseguirlo, la *distributio* o logistica dell'esecuzione."²⁵ Tali ragionamenti rimangono delle invarianti, dei riferimenti permanenti per la costruzione logica del progetto di architettura che trova nella misurazione delle cose, nella commisurazione e nella loro disposizione la sua ragione stessa di esistenza.

Franco Purini
Dopo l'architettura moderna,
1977



Forma e disegno d'astrazione

Dopo la scissione tra forma e contenuto operata dal Moderno, l'architettura degli anni '60 in Italia vede entrare in maniera preponderante l'uso del disegno. Questo non deve essere letto come una risposta alla mancanza d'incarichi professionali bensì come "momento della conoscenza, e dunque adeguazione dell'idea alla cosa, ed in quanto costruzione, e costruzione creativa, capace di modificare la percezione passiva del reale riportandola nell'ambito di una edificazione teorico-pratica, in alcuni casi, anche fortemente ideologica".²⁶ Il disegno è quindi mezzo conoscitivo, non è rifugio dalla realtà bensì campo di prova di essa, diviene il mezzo per il quale le possibili realtà possano essere sondate e verificate.

Da qui anche la relatività stessa del mondo tangibile delle cose che si rappresenta come immagine, ri-produzione della realtà. Il disegno diviene il mezzo per attuare lo straniamento, che rende l'uomo capace di porsi criticamente in rapporto alle cose ed alla loro manifestazione ma, soprattutto, in rapporto alla loro essenza. Difatti sul finire degli anni sessanta il disegno acquista il suo ruolo teorico non a caso da "una architettura costruita, l'Unità residenziale al quartiere Gallaratese (1968-'76) di Aldo Rossi, che era stata preceduta da due fondamentali testi teorici, L'architettura della città (1966) dello stesso Aldo Rossi e La costruzione logica dell'architettura (1967) di Giorgio Grassi. Ed è a partire dalla relativa autonomia dell'architettura, nel rifiuto, enunciato in entrambi gli scritti, del principio secondo il quale la forma segue la funzione".²⁷ L'architettura, per mezzo del "fattore D", attua il tentativo di trovare tramite il razionalismo "una sorta di continuità con il classicismo, nelle forme e nei modi codificati dell'architettura illuminista".²⁸ Il progetto disegnato sonda le contraddizioni della realtà e "la molteplicità delle vedute e dei riferimenti che coesistono nel tempo e nello spazio".²⁹

Il disegno diviene in tal modo il luogo privilegiato della ricerca della forma che si distanzia dalle immagini che "sono quasi immobili; da un paese all'altro, da un secolo all'altro, da un poeta all'altro, si trasmettono senza mutare".³⁰ Si amplia pertanto il divario tra l'architettura progettata e

Vittorio Gregotti

Il compito che la nostra disciplina dovrà affrontare in questa prospettiva è in gran parte da esplorare: dovrà trattarsi prima di tutto di un compito di chiarimento e di riduzione, volto alla semplificazione, alla schematizzazione, all'unificazione della terminologia, delle simbologie di rappresentazione, degli schemi di procedimento progettuali.

Il territorio dell'architettura, 1966

quella disegnata, difatti, “lo sdoppiamento dell’edificio nella sua realtà fisica e nelle sue icone testimonia dell’irreversibile maturità acquisita da quelle tendenze all’analisi e all’astrazione che abbandonando i luoghi dell’avanguardia dai quali provenivano si sono radicate nelle più diffuse modalità di interpretazione dei linguaggi artistici.”³¹

Tali questioni resistono ancora nel contemporaneo che vede una ancor più profonda distanza tra la forma e l’immagine. “Mentre nella modernità l’immagine di architettura richiede un tempo di lettura, attualmente essa si propone al contrario come un’emissione istantanea di informazioni riferite esclusivamente alla propria conformazione, in una sorta di abrogazione dei contenuti tradizionalmente espressi da un manufatto”.³² L’immagine, in questo caso rinvia solo a se stessa. L’uso della finitura liscia della pelle, che si stacca dall’edificio diventando la parte comunicativa, limita la profondità visiva e tattile del manufatto, ambendo alla bidimensionalità. E’ possibile rinvenire, in opposizione a tale riduzione, procedimenti formali che possano opporre all’immagine, aperta e consumabile, un’icona. Architetture narrative che presuppongano un tempo di lettura, capaci di creare un vero e proprio *epos*, architetture che trovino nel rituale e nella misura un antipolo all’iperbole espressiva delle immagini.

Forma, appropriatezza e commensurabilità

Leon Battista Alberti

La bellezza è una ragionevole convenienza di tutte le parti in guida composta, (tale che) che non si possa aggiungere, né scemare, né mutare cosa alcuna, (affin)ché quella opera diventi peggiore. Grande è quella cosa e divina, alla quale tutte le forze dell’arte e dell’ingegno si consumano, ed avviene di rado. Neanche alla natura è concesso di cosa perfetta appieno in tutte le sue parti.

De re aedificatoria, liber VI, cap.2

Dai ragionamenti precedenti si evince che lo spazio di invenzione della forma viene ad essere ri-trovato nella successione logica, disegnata, che porta al progetto. Questo è, però, riferibile ad un procedimento. La capacità dell’architetto di generare tale processo conoscitivo è governata da alcune categorie teoriche delle quali assumono particolare rilievo lo straniamento, l’astrazione e l’erranza. Lo straniamento è una pratica dislocativa teorizzata da Victor Sklovskij che “consiste nel pensare le cose al di fuori di se stesse sottoponendole a una sorta di spostamento”.³³ E’ importante notare che proprio da questo spostamento, da tale slittamento “scoperto da De Stijl, è nata tutta l’energia compositiva dell’architettura moderna”.³⁴ L’astrazione

permette di isolare la cosa, tramite l'eliminazione di "tutti gli elementi occasionali che circondano le cose stesse contestualizzandole al fine di pervenire [...] alla loro essenza".³⁵ L'erranza è "ricerca raddomantica di fuochi eccentrici che destabilizzano ogni possibilità di permanenza e di ritrovamento, a vantaggio di un'incessante rimessa in discussione di qualsiasi riferimento consolidato."³⁶

Ma queste modalità di invenzione, rapportate al progetto, quindi al momento in cui l'architetto in-viene, sono sempre riferibili all'uomo. Difatti, se la forma esiste in uno spazio e lo spazio architettonico deve essere abitato dall'uomo, la forma cogitata deve esserne a misura. Infatti il solo realismo, l'essenzialità e l'astrazione non riescono ad assicurare la correttezza del procedimento architettonico. L'architettura non può essere considerata "solo una parente povera del buon senso, al servizio della norma e della regolarità".³⁷ L'architettura deve essere appropriata. Per rispondere a tale definizione essa deve avere come fine ultimo la costruzione del mondo umano, di quell'ambito reale in cui l'uomo stesso vive e si muove. Ad oggi le esigenze di mercato richiedono un'architettura dell'inappropriatezza che diventa quindi arbitrio, capriccio. Da qui la divaricazione tra architettura e *design*, la prima, infatti, trae dal mondo reale la sua motivazione essenziale, l'ultimo trova nella novità e nella tecnologia i parametri della propria elaborazione. A questa definizione del Semerani si può affiancare quella di commensurabilità ricercata dal Gaartman nel testo del Vitruvio. Si potrebbe avanzare l'ipotesi che le ragioni dell'appropriatezza siano quelle del concetto di *symmetria*, e quindi di commensurabilità. La ricerca mira ad analizzare il procedimento di costruzione formale che utilizzi le nozioni di misura scala e proporzione rilette nella chiave contemporanea alla luce del principio della commensurabilità. Il punto di partenza è quindi la ricerca formale che vede l'architetto agire nel territorio specifico dell'architettura: lo spazio.

Lucio Fontana
Concetto spaziale, 1956



Spazio di invenzione

Due modelli strutturali dello spazio

“Dal punto di vista strutturale lo spazio si articola in due modelli contrapposti. Il primo deriva dalla griglia tridimensionale che materializza l'impianto prospettico di matrice brunelleschiano-albertiana. Gli oggetti si inseriscono in questo sistema isotropo e subordinano se stessi e i loro elementi costitutivi alla regola determinata dalla quadratura delle superfici che formano la gabbia ideale che li contiene, come è dato constatare osservando ad esempio l'interno di Santo Spirito a Firenze, le tavole di Urbino, Baltimora e Berlino o la piazza di Pienza. Il secondo non prevede schemi regolatori ma si basa sulla semplice contrapposizione di volumi autonomi. È lo spazio greco, che si esprime esemplarmente nell'irregolare gioco di solidi perfetti che animano l'Acropoli di Atene.

Nella modernità si può attribuire lo spazio di Ludwig Mies van der Rohe al primo tipo e quello di Louis Kahn al secondo. La gabbia prospettica brunelleschiano-albertiana, costruita su di un solo punto di fuga chiamato a sovrintendere centralmente, e secondo alcuni in modo autoritario, all'organizzazione dello spazio, è stata decostruita dalla modernità attraverso l'adozione di una pluralità di singoli quadri prospettici, che hanno scompaginato e destabilizzato la visione rendendola estremamente più complessa e variabile. È il caso di Frank Lloyd Wright quando utilizza griglie esagonali o basate sull'angolo di quarantacinque gradi. Il primo tipo di spazio si realizza perfettamente nella sala ipostila, non a caso diretta rappresentazione architettonica della foresta, origine del concetto di spazio. Il secondo trova un riferimento altrettanto diretto nello schema iconico della natura morta, come nell'esplanade lecorbusieriana di Chandigarh o in quella di Lucio Costa e Oscar Niemeyer a Brasilia. Recentemente la moltiplicazione delle singole vedute ha portato, anche sotto l'influenza di esperienze come quelle della video arte, a negare ogni coerenza narrativa nella sequenza degli spazi, accostati senza più un ordine riconoscibile, accumulati in successioni accelerate e casuali, compressi in una stratificazione di direzioni divergenti.”³⁸

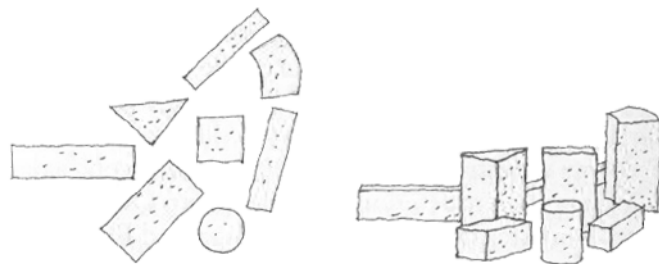
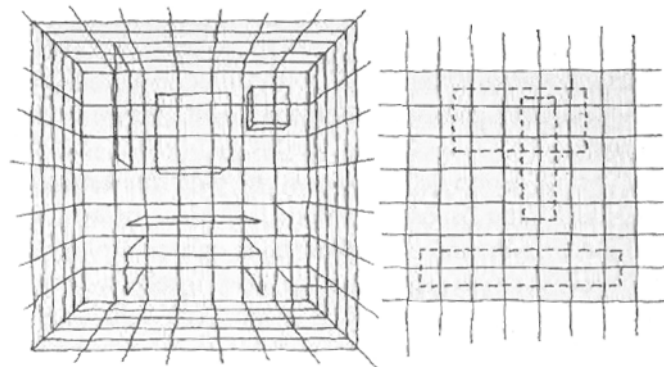
Tali modelli, combinati alle definizioni Vitruviane riferite al progetto (*ordinatio* e *dispositio* al fine di ottenere l'*eurthyμία*), possono essere utilizzati come guida per rinvenire le modalità progettuali di seguito riportate e riconosciute come *misurazione/modulazione* e *disposizione*. In esse il ruolo di misura, scala e proporzione interviene come una triade capace di ricondurre il progetto alla scala umana in termini di commensurabilità seguendo modalità differenti.

I progetti analizzati sono stati scelti tramite una logica che ha visto intervenire l'analisi degli scritti degli stessi architetti, la manifestazione di interesse degli autori verso la ricerca di un'architettura che seguisse un principio logico, di procedimento e, dal punto di vista temporale, progetti che potessero essere circoscritti nel moderno e nel contemporaneo.

Franco Purini

*Modello spaziale della griglia
prospettica e modello della
contrapposizione di volumi
autonomi*

Comporre l'architettura, 2000



- 1 R. Guardini, *Lettere dal lago di Como*, Morcelliana, Brescia, 2004, p.78
- 2 *Ivi*, pp. 85-86
- 3 U. Galimberti, *Psiche e techne, l'uomo nell'età della tecnica* , Feltrinelli, Milano, 1999, p.33
- 4 E. Bonfanti, *Emblematica della tecnica*, in M. Biraghi , M. Sabatino (a cura di), Ezio Bonfanti. Nuovo e moderno in architettura, Mondadori, Milano, 2001, p. 89
- 5 *Ibidem*
- 6 G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, p. 104
- 7 *Ibidem*
- 8 G. C. Argan, *op cit*, p.258
- 9 *Ibidem*
- 10 *Ivi*, p.259
- 11 *Ibidem*
- 12 Definizione dizionario Treccani
- 13 H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 2002, p. 31
- 14 P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2009, p.48
- 15 *Ivi*, p.49
- 16 M. Cacciari, *Sul metodo Polesello*, in M. Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992, p.7
- 17 V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 24
- 18 M. Heidegger, *Vortraege und Aufsaeetze*, 1954, trad. it.Saggi e discorsi, Mursia Editore, Milano 1991, pp. 130-131-132
- 19 *Ivi*, 136
- 20 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio Editore, Venezia, 1967, p. 19

- 21 F. Purini, lemma “*forma*” in <http://www.wikitecnica.com/forma/>
- 22 H. Geertman , *Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio*. In: *Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura Actes du colloque international de Rome (26-27 mars 1993)* Rome, École Française de Rome, Publications de l'École française de Rome, 1994, p. 21
- 23 Herman Geertman (1935-2015) è stato professore ordinario di archeologia classica presso l'Università di Leida dal 1979 al 2000. Ha diretto il progetto RUSPA (Ricerche Urbanistiche Su Pompei Antica) dal 1985 fino alla sua morte. È autore di monografie e contributi riguardanti studi sul Liber Pontificalis, come ad esempio “*More Veterum. Il Liber Pontificalis e gli edifici ecclesiastici di Roma nella tarda antichità e nell'alto medioevo*” del 1975, e “*Hic Fecit Basilicam*” edito nel 2004. Inoltre, è autore di numerosi saggi, articoli e contributi riguardanti Vitruvio (ad es. *Le projet de Vitruve, Objet, destinataires et réception du “De architectura”*, 1994) e l'architettura e l'urbanistica di Pompei (*Unpeeling Pompei*, 1998, *Pompei, scienza e società*, 2001).
- 24 H. Geertman *op cit*, p. 21
- 25 H. Geertman, *op cit*, p. 23
- 26 F. Moschini, *Il disegno tra utopia e teoria: le linee portanti della ricerca*, “XY, dimensioni del disegno 1968-1988: vent'anni di architettura disegnata”, n. 10, numero 4, Cedis editrice, Roma1989, p.28
- 27 F. Moschini, *op cit*, p.29
- 28 *Ibidem*
- 29 *Ivi*, p.30
- 30 V. Šklovskij, *L'arte come procedimento. Titolo originale: Iskusstvo kak priëm*, in *O teorii prozy*, Mosca 1929, p. 7
- 31 F. Purini, *Proclamandone l'isolamento*, “XY, dimensioni del disegno 1968-1988: vent'anni di architettura disegnata”, n. 10, numero 4, Cedis editrice, Roma1989, p.48
- 32 F. Purini, *Le nuove immagini architettoniche tra superficie ed istantaneità*, in F. Moschini, G. Neri (a cura di), *Dal Progetto. Scritti teorici di Franco Purini 1966-1991*, Kappa, Roma, 1992 p. 163
- 33 F. Purini, *Metafisiche dell'atopia*, <http://www.francopurinididarch.it/testi>, p. 1

34 *Ibidem*

35 *Ivi*, p. 2

36 *Ibidem*

37 L. Semerani, voce “*appropriatezza*” in Luciano Semerani (a cura di), *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Editori Faenza, Ravenna, 1993

38 F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2006, pp. 122-123

Riferimenti bibliografici

- L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze, 1485
- G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965
- G. C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, 1993
- M. Biraghi, *Le parole dell'architettura Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2009
- M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana. 1985-2015*, Einaudi, Torino, 2013
- E. Bonfanti, *Emblematica della tecnica*, in M. Biraghi, M. Sabatino (a cura di), Ezio Bonfanti. Nuovo e moderno in architettura, Mondadori, Milano, 2001
- M. Cacciari, *Sul metodo Polesello*, in M. Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992
- P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2009, p.48
- P. Eisenman, *La fine del classico*, Mimesis Edizioni, Milano, 2009
- U. Galimberti, *Psiche e techne, l'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999
- H. Geertman, *Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio. In: Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura Actes du colloque international de Rome (26-27 mars 1993)* Rome : École Française de Rome, 1994
- S. Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, L. Bica (a cura di), Dario Flaccovio Editore, Roma, 1998
- V. Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Editori Laterza, Bari, 2004
- G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio Editore, Venezia, 1967
- V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 2014, prima edizione 1966
- V. Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001
- V. Gregotti, *Morfologia, materiale*, in V. Gregotti, *Questioni d'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986
- R. Guardini, *Lettere dal lago di Como*, Morcelliana, Brescia, 2004

- M. Heidegger, *Vortraege und Aufsaeetze*, 1954, trad. it. Saggi e discorsi, Mursia Editore, Milano 1991
- V. Kandinsky, *Punto Linea Superficie*, Adelphi, Milano, 1968, prima edizione 1925
- A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Allemandi Editore, Torino, 2004
- A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura*, Laterza, Bari, 2002
- F. Moschini, G. Neri (a cura di), *Dal Progetto. Scritti teorici di Franco Purini 1966-1991*, Kappa, Roma, 1992
- F. Moschini, *Il disegno tra utopia e teoria: le linee portanti della ricerca, "XY, dimensioni del disegno 1968-1988: vent'anni di architettura disegnata"*, n. 10, numero 4, Cedis editrice, Roma 1989
- F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2006
- F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Bari, 2008
- F. Purini, *Un aspetto della composizione architettonica*, <http://www.francopurinididarch.it/testi.html>
- L. Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Kappa, Roma, 2001
- Q. de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, Marsilio Editore, Venezia, 1992, prima edizione (fr.) 1832
- E. Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997
- C. Rowe, *Collage city*, The mit press, Cambridge, 2010
- V. Šklovskij, *L'arte come procedimento. Titolo originale: Iskusstvo kak priëm, in O teorii prozy*, Mosca 1929
- M. Tafuri, *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Bari, 2007
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2002
- M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1988
- O. M. Ungers, *Architettura come tema*, Quadreni di Lotus, Electa, Milano, 1982

P. Valery, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis edizioni, Milano, 2011

M. Vitruvio Pollione, *De Architettura*, Einaudi, Milano, 1997

H. Wofflin, *Il lineare e il pittorico*, in *Concetti fondamentali di storia dell'arte*, Abscondita, Milano, 2012

L'appropriatezza chiama in causa, per la sua definizione, tanto la tradizione quanto la modernità. La tradizione perché, rispetto ad essa, l'innovazione può essere introdotta in quanto necessaria. Il che dà, col senso della misura, una prima idea del valore dell'appropriatezza. Per altro verso, è rispetto al rinnovamento dei bisogni (nei tempi, questi mutano persino di natura) che interviene la necessità di ricercare una soluzione più appropriata. L'accettazione dell'evolversi dei costumi e del mutamento nelle umane necessità ha a che fare, evidentemente, con la nozione di modernità. In questo equilibrio tra conservazione ed innovazione, può sembrare a prima vista che l'appropriatezza sia solo una parente povera del buon senso, al servizio della norma e della regolarità. Ma non è così; anche se, in effetti, dell'appropriatezza si può parlare solo all'interno di territori come la moda, l'architettura, l'arte, dove si corre il rischio dell'arbitrio e della capricciosità. Non diremo di un meccanismo o di un impianto che è appropriato ma solo che è stato pensato e costruito bene. Ma di un falchetto diremo, invece, che è appropriato per la sua funzione se la sua impugnatura, il suo arco, il suo taglio risultano adatti all'uso che intendiamo farne. Di un motore diremo che è appropriato, non in se stesso ma in rapporto al mezzo sul quale deve essere montato e all'uso che di tale mezzo vogliamo fare. Così lo yacht, oggetto gratuito ed inutile, non costituirà uno svago capriccioso ma piuttosto la barca più appropriata per l'ozio o, come i primigeni inventori olandesi s'erano proposti, per il piacere. E dello yacht saranno diversamente riusciti il disegno, la fattura, la navigazione, l'abitabilità a seconda che, rispetto alle esigenze dell'armatore e dello skipper, sia stata raggiunta una sola di queste qualità o una sintesi felice di tutte e, quindi, solo allora l'appropriatezza: non rispetto alle singole esigenze ma rispetto all'idea. È opportuno, per tentare di definire meglio questo concetto, rovesciare il discorso, partendo dall'uomo, non già come utente dell'oggetto architettonico appropriato bensì come destinatario, come fine ultimo, come obiettivo della stessa produzione artistica. Potremo così parlare di appropriatezza solo nel caso di un'architettura che si proponga come fine ultimo la costruzione del mondo umano. È noto, ad esempio, come il Piccolomini nel Cinquecento proponesse l'arte, in quanto espressione di armonia e perfezione, fondamentalmente come attività educativa e formatrice dell'uomo; opinione ribadita nell'Ottocento in Germania, da Goethe e da Schiller, in una rivisitazione globale della classicità come progetto del mondo, in cui l'arte sembrava predestinata essenzialmente ad una formazione-costruzione del mondo (bildung) dell'uomo. Basterebbe ricordare il progetto di Carlotta e del Capitano nelle affinità elettive - un parco pensato e costruito con arte - per ricordare che la costruzione metafora di una visione globale del mondo, e dei nostri comportamenti entro ad esso (in quel libro, il Capitano e Carlotta nell'arte dei giardini prefigurano la loro padronanza sulla natura, il loro "saper vivere" equilibrato). Proseguendo in questa premessa, si potrà chiamare in causa l'americano Dewey e la sua nazione di "arte come esperienza", Herbert Read ed altri di cultura anglosassone che nel Novecento riconducono il rapporto vuoi con i mezzi espressivi dell'arte e del design, vuoi con i manufatti, fuori dal mondo degli optionals e dei capricci settecenteschi, entro la sfera delle risposte

Luciano Semerani, in questa voce di dizionario, affronta la definizione dell'appropriatezza nel campo architettonico. Il termine viene da lui richiamato per far sì che il progetto abbia come fine ultimo l'uomo e si discosti dal correre il rischio di "arbitrio e capricciosità".

alle più vere necessità umane. Vediamo allora che viene man mano precisandosi, venendo ai nostri giorni, entro successive variazioni delle tesi relative all'utilità dell'arte e dell'architettura, in particolare il concetto di appropriatezza della forma in rapporto all'uso, poiché alla fiducia nelle leggi dell'armonia, costitutive della struttura e della forma del manufatto artistico, gradatamente viene a sostituirsi la ragionevolezza, la ragione d'essere della cosa in sé, la sua finalità o la sua utilizzazione secondo il costume dell'epoca, e viene abbandonata l'idea eterna di un'armonia tutelatrice o garante. Ricordiamo l'affermazione dell'architetto classico-romantico Karl Friedrich Schinkel, poco tempo dopo Goethe, per cui l'architettura ha da corrispondere alla sua Zweckmassigkeit, in altre parole "alla sua ragion d'essere" ma anche "al suo scopo". E qui ben comincia la divaricazione moderna tra architettura e design, perché se l'architettura si è sempre proposta - fin dai tempi dei dolmen e dei menhir - di corrispondere in modo necessitante alla propria interna motivazione primaria, alla ragione concreta della sua fabbricazione, vi è pur sempre una grande differenza tra un'architettura che, da una parte, per esistere e apparire in quanto tale trae dal mondo preesistente dell'architettura la propria motivazione essenziale, ed una progettazione che, dall'altra parte, trova invece proprio nelle novità, nei bisogni, nel costume rinnovato, non meno che nelle tecnologie, i parametri della propria elaborazione e quelli del controllo del linguaggio.

La questione dell'appropriatezza della sella su cui ci intrattiene Adolf Loos nel 1903 (Il mastro sellaio, in "Das Ardere") è da un certo punto di vista molto ambigua e per altro verso chiarificatrice. È chiaro infatti che Loos, nello smantellamento dell'estetismo, nella battaglia contro l'ornamento, come fatto diseducativo e amorale, come perdita di energia, segue la tradizione secondo cui all'attività artistica spettano compiti educativi che travalicano ed anzi contrastano con le trovate capricciose, anche se produttive e mercantili. Ma nuove mode e nuovi disegni appartengono a quel sovvertimento, negli usi e nei costumi, con cui il Novecento urbano e industriale rappresenta se stesso. Vi è dunque, nella crociata loosiana, accanto ad un bisogno di moralità, anche una (in certo qual modo snobistica) incomprensione per l'esigenza di trovare una rappresentazione inedita per un mondo nuovo. Loos ci aiuta comunque a ricollocare, proprio in rapporto alla citata Zweckmassigkeit di schinkeliana memoria, il concetto di appropriatezza nel suo giusto rapporto conflittuale con la capricciosità e l'irrazionalità, a partire da questioni di fondo, apparentemente superate, ma in effetti ancora dominanti, almeno in una cultura borghese tradizionalista. E questo è importante: in generale, ogni volta che si voglia tornare a considerare in modo positivo la tradizione, i concetti di convenienza e decoro divengono argomenti dominanti. Quatremère de Quincy, li tiene insieme, ben precisando che si offende la convenienza se non si rispettano gli usi, e quindi fondamentalmente se si è inesatti, mentre ben diversamente si offende il decoro quando non si rispettano i costumi, e si è perciò osceni. Senza una ragione sufficiente ed un motivo plausibile, ciò che è stato fissato quasi consacrato dall'uso, perderà nel cambiamento in necessità anziché guadagnarne. Nell'estetica di Quatremère de Quincy c'è ancora un posto per la grazia; un aumento di grazia, tuttavia, può anch'esso giustificare la novità. Basti questa notazione per comprendere come, nella poetica funzionalista degli anni trenta, la complessa questione dell'appropriatezza, originariamente legata a nozioni di decoro e convenienza, strutturalmente fondata sul rapporto con la ragion d'essere della cosa in sé, sia stata notevolmente appiattita: appiattimento che il

concetto viene ad avere quando viene fatto coincidere con la nozione di funzionalità. Leggiamo due voci del Wasmuth: Zweckbau (edificio tradizionale) e Sachlichkeit (oggettività): ne ricaviamo i termini correnti di un programma di concretezza e realismo, finalizzato al raggiungimento dell'appropriatezza come esito di una media statistica delle esigenze possibili o, in altre parole, come conquista dell'intersoggettività. L'immaginario collettivo e ogni dimensione simbolica sono allontanati come tentazioni demoniache; la virtuosità dell'utensile, dell'arredo, della casa, del manufatto è tutta intrinseca nella sua praticità. Ma qui, rispetto al programma ideologico, risiede lo scarto e ciò, per due ragioni. Per un protrarsi, in tutto il Novecento, di interpretazioni tendenziose e personali, le quali avrebbero potuto anche essere solo code sonore delle epoche antecedenti in un momento di transizione "verso l'oggettività", eppure fanno rientrare continuamente dalla finestra quanto era stato già espulso dalla porta; ciò fa sì, inoltre, che il linguaggio dell'architettura "oggettiva" dia quasi sempre una interpretazione ed una rappresentazione del programma di oggettività, comunque cosa diversa dall'oggettività in se stessa. Questo per l'incomprimibile curiosità dell'intelligenza creativa verso l'artificio o gli esercizi di retorica, elementi che il linguaggio architettonico difficilmente abbandona del tutto. Né realismo, né essenzialità, né astrazione garantiscono l'appropriatezza. Così dicasi della casa isolata, la villa, l'abitazione dell'alta borghesia dopo gli anni venti, da Behrens a Mies, fino a Le Corbusier. Le Corbusier guardava alla nave, alla macchina, alla barca come esempi di realismo ed essenzialità. Se consideriamo la barca a vela, il concetto di appropriatezza deve subito frammentare la sua monoliticità, e crolla la convinzione che l'appropriatezza possa coincidere con lo standard, perché ogni outil, ogni barca può rispondere bene o molto bene ad un certo numero di esigenze ma non ad altre, perché è impossibile realizzare una costruzione corrispondente allo stesso modo e nella stessa misura a tutte le diverse necessità o meglio, in questo caso, eventualità. La possibilità di apprezzare e trarre un piacere profondo dallo stare dentro, dall'usare una casa o uno yacht passa attraverso l'interesse che proviamo ad appropriarcene sia in senso fisico che sul piano mentale. Appropriarsi di un manufatto è entrare dentro il gioco, verificare la nostra intelligenza, la nostra passione e la nostra versatilità su un oggetto a reazione poetica e con un'esistenza pratica. Ciò che le esigenze di mercato reintroducono oggi come variazione formale è l'inappropriatezza, l'arbitrio, la novità che non si occupa né della ragion d'essere, né della funzione, né dell'uso perché non sa cosa rivisitare e cosa reiventare, e deve reinventare per vendere. Invece, l'idea dell'appropriatezza è molto legata ad una proiezione anglosassone o meglio americana nella produzione dell'oggetto che affida il successo del prodotto all'invenzione di possibili e ulteriori comfort, di maggior praticità, come nella scrivania del senatore Jacob, in America di Franz Kafka. Il limite è l'ingenuità di un allontanamento senza stile dall'arredo formalizzato entro il mondo della macchina. Ma la storia dell'ibridazione della carrozza con il motore, è l'invenzione dell'auto. Quando la conformazione dell'automobile diventa finalmente definitivamente appropriata? Difficile dirlo, perché se il maggiolino VW e la 2CV Citroen sono diverse ed entrambe, per il lato verso, perfette, la Giulietta spider e la Ferrari, la Jaguar e la Porsche possono assurgere, volta a volta a soluzioni, rispetto a certe aspettative, perfette. Sono ben noti gli acquarelli per la reggia di Orianda, per una residenza sull'Acropoli, per lo Schloss Charlottenhof di Karl Friedrich Schinkel: l'appropriatezza della configurazione delle sue costruzioni, la sua Zweckmassigkeit è vera

corrispondenza della forma alla primaria ragion d'essere della cosa in sé, è vera rappresentazione della motivazione stessa dell'atto specifico della "casa" da costruire. In questo caso, si tratta di residenze imperiali o perlomeno principesche. Da ciò, deriva l'eclettismo, l'intrecciarsi di classico e romantico, la composizione di strutture archetipiche, foriere di mediterranea e metastorica permanenza, con ornamenti neotecnici e "di nuova invenzione" a descrivere i tempi, e illustrare, depositandolo per sempre nelle pietre e nelle figure, il senso dell'avventura dei grandi uomini nel mondo. Naturalmente secondo Schinkel, secondo la cultura di quella corte di Prussia ma anche per sempre. Il tema è dunque quello del topos, dei luoghi comuni necessari al comunicare, diversi da momento a momento, e tuttavia ricorrenti. Ben si sa che ermetismi, esclamazioni trattenute, allusioni, messaggi cifrati e ammonimenti autorevoli che non ammettono contraddizioni sono propri dell'architettura; talora essa non ammette il dialogo ma sappiamo che appartiene alla sua storia l'essere foriera di "recondite armonie" senza mai esplicitarne l'artificio. Ben si sa che l'arte può essere monologo. Per parlare e lasciare traccia delle proprie speranze, l'uomo non solo si avvale delle forme che corrispondono meglio alla ragion d'essere del manufatto, dell'utensile, del buco in cui nascondersi, sull'istante fabbricato o trovato, ma ancor prima, andando indietro ed avanti nel tempo, nell'archivio delle forme possibili, ricerca nella propria mente e nella propria esperienza (in altre parole, facendo uso del sapere) le figure più opportune. Quanto più appariranno come necessarie in quel momento e in quel luogo e per quel luogo, tanto più le figure e le forme risulteranno appropriate: come può essere necessaria l'ultima pennellata, che può concludere magicamente o distruggere il quadro. La natura (o come si direbbe oggi, equivocando, "la funzione") dell'oggetto da ricostruire non è mai semplice. Riportare gli elementi che lo costituiscono ad un massimo di precisione, verificando caso per caso il loro grado di necessità, può far cadere per terra disseccati, come fiori morti, capitelli, entasi, scanalature, triglifi, modanature e decorazioni; questa semplificazione non significa automaticamente chiarezza e appropriatezza, verità. E inoltre, delle tre divinità appena evocate (la chiarezza, l'appropriatezza e la verità) quali vivono e quali muoiono, nell'inverarsi in fenomeni concreti dei diversi presupposti teorici? Prendiamo Schinkel, Loos, Mies ma anche, per favore, Asplund e Plecnik e teniamo ferma la ragion d'essere, ad esempio, della sedia, assunta per un momento quale universo isolato. Uno studio comparato condotto rigorosamente non dovrebbe assemblare in un unico fenomeno pretesti diversi (appunto, diverse ragioni d'essere): la stanza della principessa non è un club borghese, la poltrona di serie non è un prototipo. Ma è chiaro che, nelle diverse forme di pacatezza e rigore, la sedia del moravo Loos ben potrebbe avere come sfondo una scuderia britannica o scozzese; Asplund e Plecnik, non essendolo neppur lontanamente, si sentono ellenici; Mies van der Rohe senza Peter Behrens, Henry van de Velde e il Biedermeier perché avrebbe dovuto proporre articolazioni flesse morbidamente a gondola, come nella Grecia del V se-olo e incrociate a x come nella casa del Petrarca ad Arquà? Lo dimostra anche Panofsky: ogni discorso ha piani diversi di lettura; questo riguarda anche i messaggi dell'architettura e degli altri oggetti fra i quali e dentro i quali vive l'uomo. Per questo, per esaltare la dimensione concettuale ed artificiosa del progetto, settant'anni fa non meno che oggi sono state pensate anche costruzioni assolutamente logiche e astratte, assolutamente inappropriate. Si pensi, tra i tanti arbitrii, alla sedia neoplastica di Rietveld, sicuramente

una tappa interessante sulla strada della scomposizione e smaterializzazione dell'oggetto d'uso, ancor oggi in produzione per la sua originalità, ma assai poco interessante se la si guarda in rapporto alla necessità (non so quanto platonica), sicuramente banale ma pur tuttavia presente, del nostro sedere quotidiano. Dunque, è ancora attuale la disputa tra necessità e arbitrio. Resta ancora viva la ricerca dell'appropriatezza in una costruzione permanente, pensata come duratura, a differenza di un effimero apparato scenografico o di un solido macchinario, concepito per un arco di prestazioni molto limitato nel tempo. L'architettura non ha progresso. Non c'è evoluzione che possa far considerare superata una stanza della villa Pamphili di Giulio Romano in favore del soggiorno di Josef Frank nella Wenzgasse. Ogni opera d'architettura riuscita è appropriata al luogo e alla sua ragione interna di esistenza. Nelle opere di Rafael Moneo non manca questa importante qualità. Si guardi il progetto della stazione di Atocha a Madrid o quello dell'aeroporto di Siviglia: sono grandi impianti urbani, ove l'architettura tiene dietro a scelte di organizzazione dei traffici e di proporzionamento degli spazi che discendono dalla combinazione ingegneresca di soluzioni schematiche. Tuttavia, lo smontaggio e il rimontaggio delle parti, mediante la manipolazione, la rielaborazione dei colori e dei materiali mantiene un rapporto di necessità con la cosa, come una lieve trascrizione in termini di grammatica e di sintassi architettonica di un vocabolario ingegneresco. Una lieve opera di trascrizione, una sensibile ma mai arbitraria rielaborazione formale. Alla fine, un recupero dell'immagine: a Siviglia quella archetipica dell'aeroporto come metafora di un cielo, arabo perché piastrellato di azulejos, e solcato da tappeti volanti; a Madrid il tempio rotondo è mutuato nel cilindro multicirchiato della hall della stazione di Atocha; un accostare di romanità imperiali in cotto costituisce la struttura e l'iconografia del museo archeologico di Merida. L'architetto richiama alla memoria motivi immediati; eppure la sintesi è tanto personale quanto necessaria. Niente di più lontano dalla letterarietà e dalla capricciosità dell'architettura postmoderna di queste memorie decantate e limpide di Moneo. Immagini lievi e necessarie, appropriate. L'appropriatezza risponde ai bisogni di autonomia che la nostra epoca sente in modo estremo: la necessità di un principio di esistenza connaturato e specifico per ogni singola cosa e, insieme, un desiderio di libertà. Tale autonomia non può produrre regole; all'opposto, la conquista dell'autenticità è possibile solo a prezzo di uno scavo continuo e del superamento delle sollecitazioni più immediate, delle trovate più facili, delle banali ripetizioni. Significante e significato, immagine e idea, parole e cose possono restare ancora insieme solo in un'architettura del limite, non certo in un richiamo alla semplicità o alla naturalezza, non tanto in un discorso di verità, ma piuttosto nel risultato provvisorio di un sia pur precario e minimale rapporto di necessità dell'oggetto con la sua storia ed insieme con il suo destino. È un filo sottile quello che tiene insieme l'esistenza dell'opera, l'idea dell'artefice, il mondo degli altri. L'autorevolezza, che all'opera proviene dal rapporto di necessità che ha per l'artista, si propaga nell'intelligenza degli altri e diviene ragione profonda della cosa in sé, nel suo stesso esistere. Non deve meravigliare il fatto che (come nel ready-made di Duchamp, come nella scimmia picassiana con la testa di automobilina, o come in tanta pop-art, anche nella nostra architettura sia più efficace un lieve spostamento e capovolgimento del punto di osservazione per assegnare all'oggetto una sua eloquenza, piuttosto che una retorica rielaborazione della cosa in sé. Per questo motivo orpelli e simboli difficilmente

colpiscono la nostra intelligenza, che è abituata a demistificare i continui messaggi da cui investita e che si lascia imprigionare semmai da trame sottili, trasalimenti appena accennati, segni di intesa quasi impercettibili anziché da allettamenti smodati. È questa l'attualità del concetto di appropriatezza, presente nelle opere più sottili e più trattenute del panorama contemporaneo: opere non afasiche, non mute, non silenziose quanto invece cameristiche, destinate piuttosto ad un pubblico attento e competente.

Romano Guardini, *Lettere dal lago di Como, Morcelliana, Brescia, 2004*

Lettera ottava. Il venir meno dell'organico

Caro amico, la lettera di oggi mi sta molto a cuore. Spero di riuscire ad esprimere tutto quanto il mio pensiero. Tra i due rami del lago di Como si stende una stretta lingua di terra. Sulla sua punta, piuttosto elevata, - essa è ricoperta di alberi splendidi e avvicinandosi dal lago si ha l'impressione di aver dinanzi un antico quadro di Koch - si ergeva una volta la rocca Serbelloni, un antico covo di briganti, rivolto verso il lago. Ora essa è in rovina. Verso il fondo, sulla parte retrostante della penisola stessa, è situata tuttora la Villa Serbelloni; benché attualmente sia adibita ad albergo, ha mantenuto un fascino squisito. Tutta questa lingua di terra palesa una antica cultura. Torno proprio adesso da una lunga, silenziosa passeggiata tra le colline di Bellagio e di San Giovanni, l'anima colma di forza e di armonia che qui sono diventate costruzioni, giardini, muri e strade. E tutto ciò mi ha spinto a formulare una domanda: qual è l'essenza più profonda di questa cultura - e di tutta la cultura antica? Mi parve di poter dare questa risposta: la cultura è nata dalla vita dell'uomo e da un intimo legame con la natura. Voglio tentare di fare del mio meglio per chiarire il mio pensiero, il quale abbraccia tutto ciò che è stato detto finora. Secondo me, ciò che l'uomo ha creato, ciò di cui si è circondato e ciò che ha fatto, le sue istituzioni, le sue opere, le tappe della storia - tutto questo era determinato dalla natura umana e dalla legge della sua sussistenza vivente. Il corpo, con le sue membra e i suoi organi, l'anima con le sue facoltà visibili e segrete condizionavano tutto. È lo stesso uomo vivente che percepisce, agisce, afferra, crea e possiede. L'uomo singolo, l'uomo in quanto individuo e la società umana: famiglia, comune, Stato, Chiesa. Poiché la mia idea s'applica ugualmente agli organismi, agli avvenimenti e alle forme sociali. L'uomo ha certamente bisogno di strumenti ausiliari, in gran numero e il più possibilmente perfezionati. Tuttavia essi rimangono sempre un aiuto; questi mezzi si limitano ad allargare il cerchio di attività e di percezione degli organi naturali dell'uomo; essi son loro di ausilio per poter vedere più lontano e con maggior precisione, li aiutano ad intendere, ad agire, ad afferrare, a dominare. Ma questi mezzi restano sempre inseriti nel gioco vivente dell'unità umana. Resta sempre conservato un limite, entro il quale è ancora possibile un contatto immediato e vivente. Non saprei dire dove si trovi tale limite, ma lo sento. Non so neppure se sia realmente un sentimento collettivo quello che ha impedito agli uomini di oltrepassare quel limite, una volontà cosciente o no, un'estrema sensazione della loro propria limitazione o semplicemente una non ancora raggiunta capacità tecnica. Comunque sia, questo limite esiste. Io credo di aver sentito talvolta di essere vicino a varcarlo. Una volta, per esempio, a Roma, nelle Terme di Caracalla. Allora avevo avuto la sensazione che gli ambienti di quell'edificio appartenessero veramente al nostro tempo. Anche l'ultima fase di espansione e di organizzazione dell'Impero Romano suscita questa impressione. Forse i Romani erano stati vicini ad infrangere queste barriere; forse erano arrivati addirittura vicino alla meccanizzazione. Qualcosa di simile ho provato anche nella chiesa di S. Pietro. E un luogo, questo, che in ultima analisi par quasi esser senza vita; forse perché qui la «misura organica» è stata oltrepassata da uomini che non avevano ancora i mezzi per farlo. E potrebbero esser citati ancora parecchi consimili esempi. Tuttavia la frontiera è generalmente rispettata

*La lettera riportata è parte di una raccolta che affronta il tema del rapporto tra uomo e progresso tecnologico, apparsa originariamente sulla rivista tedesca *Shildgenossen*. In particolare, nell'ottava missiva, Guardini si occupa della questione concernente la progressiva perdita della misura umana.*

e fa sì che tutti i frutti che l'antica cultura ha prodotto - e questa cultura si prolunga fino alla metà del secolo scorso - mantengano il loro carattere umano. Nelle sue dimensioni, nel suo dinamismo, nelle sue proporzioni essa è alla portata della statura umana, è direttamente e nel modo più concreto animata dall'uomo, il quale può riconoscersi in essa. Questa cultura sostiene l'uomo, lo esalta, ma resta pur sempre entro il raggio d'azione di una estrema misura. E questa cultura è naturale. Perché, in verità, ogni creazione umana suppone che un oggetto venga tratto dal rapporto immediato con la natura e fatto entrare nel campo dell'artificiale. Ma la maniera antica di creare lasciava gli oggetti ben vicini alla natura. Tutto accadeva come se la linfa potesse ancora liberamente circolare; come se gli oggetti fossero stati soltanto parzialmente staccati, ma restassero con le radici abbarbicate per la porzione più importante; come piante che fossero state divelte e poi, dalla stessa mano, rimesse a posto nel loro terriccio. In tal modo ogni creazione umana - casa, stabilimento, strumenti e abiti; movimenti, impiego del tempo, usi e costumi - può inserirsi direttamente nella natura. La creazione umana non altera la natura nel suo profondo significato; non la distrugge. Resta sempre in qualche modo naturale e ha il potere di unirsi alla natura senza peraltro confondersi; poiché natura e cultura sono due cose distinte e tali devono rimanere; ma, si dispongano in corrispondenza di tono, l'accordo ne scaturirà. Proprio in questi giorni ho personalmente sperimentato tutto questo. Laggiù, in un angolo oscuro del lago, si erge la Villa Pliniana. Una severa costruzione di stile Rinascimento. Una specie di gola taglia la montagna; in questa gola si innalzano antichissimi cipressi, tra i quali sta annidata la villa. Vi si arriva dal lago, si approda, si sale una scalinata coperta, conte un corridoio, e si giunge a una terrazza. Poi, entrando nella villa vera e propria dopo aver attraversato un vestibolo, si ode un mormorio; proseguendo, si perviene alla loggia, sostenuta da tre archi di nobile fattura e posta a strapiombo sul lago e il mormorio si fa sempre più forte. Infine ci si volta e ci si accorge che la casa è fabbricata proprio contro la roccia; da questa roccia sgorga una sorgente che parecchie volte al giorno cresce e decresce. Essa è veramente la signora di questo luogo e chi vi accede viene ad essa come un ospite. In verità un «pensiero magnifico», pieno di grandezza e di dignità. E ora, in contrapposizione, un quadro «pieno di gran sole», come direbbe un italiano. Quando, venendo dal lago, si approda a San Giovanni, su una terrazza, sulla quale ora ha il suo laboratorio uno scalpellino, si scorge una scalinata ben costruita che sale, conducendo a terra. Si va su, attraversando la strada che corre lungo la riva e ci si trova davanti a due colonne lisce. Tra l'una e l'altra si vede, nello sfondo, un'altura. Vi son da salire otto ripiani. Per ciascuno di essi dieci passi in avanti, poi quindici gradini finemente profilati, affondati a sinistra e a destra in un letto d'erba. E di questi ripiani, ve ne sono otto. Tutta quanta la rampa, di cui questi gradini formano la parte centrale, ha la larghezza di trenta passi. Sui due lati si ergono dei cipressi, quasi tutti antichissimi, scuri, stagliati contro il cielo azzurro. E arrivati lassù, ci si trova all'inizio di una grande strada, larga anch'essa trenta passi, ricoperta d'erba, fino al punto in cui, sulla sinistra, sbuca un angusto sentiero. Essa conduce alla Villa Giulia, sita a cinquecento passi da lì, attraverso frutteti tutti in salita, limitati da un basso muro fatto di pietre, tutto tappezzato di glicini. Che delizia questa salita! E che meraviglia indescrivibile questa passeggiata! Ogni cosa, circondata da grandiosità, da spazio, da cielo, da sole e da fecondità, risplende della forza interiore che l'ha modellata! E alla fine, ci si trova davanti a una bassa cancellata di estrema semplicità; incurvata verso

l'esterno. Dietro ad essa si apre un vasto giardino, che si allunga in forma ovale. In esso, null'altro che un sentiero posto tutto intorno protetto lungo il margine esterno da alberi di magnolie; nel centro una piatta, rotonda vasca da fontana. Questo è tutto. Null'altro che spazio. La villa stessa è di una tale semplicità da restarne stupiti. E se ci si guarda intorno, ci si accorge di aver attraversato tutta la penisola e di trovarsi ora dall'altra parte. Da qui, al di sopra dell'altro braccio del lago, la villa guarda verso le ripide montagne di Lecco, arse dal sole. Tutta questa costruzione, per permettere all'uomo di camminare immerso nell'ardore del sole, di valicare la collina in mezzo a una grandiosità che sa la disciplina della forma. Dal quadro che ti ho descritto hai potuto sentire l'intima unione della natura e dell'opera umana? Tu dirai, forse, che questi sono casi eccezionali, appositamente scelti. Ebbene, voglio raccontarti un altro caso. Qui, se uno passeggia tra i giardini, sale e scende lungo i pendii delle colline, cammina tra questi muri così numerosi che mi fanno sempre pensare ai Promessi Sposi del Manzoni (tra questi muri che svoltano continuamente, ci si immagina di veder appostati ogni venti passi, dietro un angolo, un paio di «bravi» in attesa del povero Don Abbondio, pronti a portare una così grande agitazione nella sua vita piena di paure!), costui, dicevo, finisce per porsi in una stato d'animo singolare. Egli ha l'impressione che da tutto ciò che lo circonda si levi un dolce suono. Per lunghi tratti le strade sono scalinate, dai gradini molto bassi, lastricate di pietre rotonde perché gli asini possano salire coi loro carichi fino alla sommità. Come s'inerpicano queste strade, come serpeggiano, come si snodano lungo i declivi, tra i muri dei giardini che sembrano prolungarsi all'infinito! E ai due lati, al di sopra di questi muri occhieggiano cose meravigliose - dietro a questi muri si celano indubbiamente delle meraviglie -, misteriose e inaccessibili: alberi di alloro, ulivi, arbusti di bambù, cespi di mimose e ogni altra pianta che possa drizzare il suo fusto slanciato e ornarsi di graziose foglie e di fiori profumati. Spesso mi è sembrato che questi muri e questi viottoli, delicatamente in pendenza, non fossero che musica. Io la sentivo nelle mie membra, fin nel punto più profondo del mio essere. Ora, che cosa significa tutto questo? Bene, un'altra volta mi sono recato sull'altra sponda del lago, dove non si trova nemmeno una villa, ma soltanto vera campagna; sovente questa è assai misera perché situata piuttosto in alto e presto si arriva alla quota dove la gente vive solamente del provento dei magri pascoli e del raccolto delle castagne. Dopo aver girovagato al di sopra di Regoledo, ho attraversato una piccola frazione, di cui non ricordo il nome -spesso sono così strani i nomi, qui! La strada mi portò sulla piazza del paesino e lì mi arrestai, colpito dalla sua bellezza. In verità, niente di speciale. Ma se questa borgata dovesse diventar ricca e dovesse capitarle in sorte un sindaco in vena di modernità, questo luogo certamente verrebbe rovinato. Case comunissime costruite senz'altra intenzione che quella di voler servire all'uso quotidiano; nessuna di esse è intonacata e i muri sono fatti di nuda pietra, tale quale viene lavorata qui sul posto. Ma è inaudito come questa gente abbia saputo situare le sue case, una accanto o di fronte all'altra, come abbia saputo comporre questa piccola piazza! In essa sbucavano tre strade aperte mentre da una quarta vi si arrivava attraverso un porticato scavato sotto una casa. Non una sola superficie inutilizzata, non una parete uguale all'altra, il tutto raggruppato in un movimento perfetto, ogni cosa fatta in quel dato modo certamente una volta sola. La stessa cosa tu osservi qui ad ogni passo, nei luoghi dove non è ancora penetrata la tendenza alla modernizzazione. E uscendo da un tale borgo, tu ti trovi a passeggiare nei campi, nei vigneti, nei chiari

boschetti, sulla riva del lago e dappertutto ti senti circondato dalla medesima atmosfera. Le cose stanno proprio così come te le ho raccontate: tutto è costruito partendo dall'uomo e perciò tutto è assolutamente umano. E tutto trae origine da un'unione con la natura e perciò è così profondamente naturale. Ma questo, appunto, è ciò che va perdendosi. Ecco, a mio avviso, quello che è successo: sforzi secolari tendenti alla conoscenza della natura hanno portato, in una certa misura, all'intelligenza razionale delle leggi che la reggono. Da questo punto in avanti si è riusciti a forzare, per così dire, la coesione compatta della natura. Singole energie, in primo luogo il vapore, l'elettricità, l'energia chimica, sono state sciolte dalla loro coesione con la natura. Si riconobbero le loro leggi razionali e in base a tale conoscenza si è scatenata la loro attività. E si è manifestato nell'uomo un ben determinato comportamento, corrispondente a questa energia naturale scatenata razionalmente: una mentalità, una posizione, la volontà - appunto - del lavoro meccanico e razionale che, a disposizione di questa forza, le hanno fornito i piani spirituali sui quali essa poté apparire sempre più integralmente e poté essere condotta a spiegare la sua efficacia. Ora le energie della natura, così isolate, potevano operare in base al riconoscimento e alla liberazione della loro legalità razionale, sostenute com'erano da questa nuova volontà specificamente meccanica. Definendola «meccanica» non intendo dire che essa sia stata «materiale». In questa volontà è racchiusa una immensa spiritualità. Solamente, non è orientata verso l'organico; non si manifesta come il volere creatore dei tempi passati, nell'ordine naturale delle relazioni di natura date; non s'appoggia, come sulle sue assise, sulla sfera organica, ove l'uomo inizia le sue intraprese e svolge i suoi compiti. Al contrario, il suo punto di partenza è la forza naturale isolata, concepita razionalmente e divenuta efficace in virtù della macchina - la quale altro non è se non la ragione tradotta in apparecchio! Con ciò nasce qualcosa di nuovo, tutto un mondo di opere, di pianificazioni, di installazioni, di organismi che non sono più determinati dalla condizione vivente e organica dell'uomo, ma procedono dalla forza naturale liberata, dalla legge razionale propria a questa forza naturale che fa la sua strada in modo autonomo e inevitabile e non si cura più di nessuna misura organica. Un mondo governato da un'attitudine umana che parimenti ignora la misura organica, che non si sente più vincolato alla vivente unità umana, né costretto nel suo raggio d'azione organico; che, anzi, ritiene ora meschini, ristretti i limiti che, per il tempo passato, costituivano il più alto perfezionamento, la saggezza, la bellezza, la pienezza di vita. La volontà, la spiritualità di questo mondo sono tali, che esso, per produrre i suoi effetti, ha bisogno di possibilità illimitate create dalle forze della natura razionalmente poste in libertà, razionalmente governate, imprigionate poi dalla meccanizzazione e costrette a fini prestabiliti. Ciò che qui vediamo sorgere non trae più la sua origine dall'uomo - in ogni modo, non dall'uomo come è vissuto finora. Non regna più alcuna coscienza dello spazio commisurata all'organismo umano, né il sentimento della forma, né il senso delle proporzioni; tutto questo è sostituito da una logica razionale e meccanica. La misura umana è scomparsa. Non c'è più misura sia nel grande che nel piccolo, sia nella statica che nella dinamica. In tutte le direzioni, un campo di attività illimitato. La volontà, sciolta da tutti i suoi legami organici, può fissare i suoi scopi a suo piacimento e ottenere il loro conseguimento violentando le forze della natura razionalmente dominate. L'uomo vivente è abbandonato a questa libertà. Abbandonato all'arbitrio delle sue mire personali, staccate da ogni legame organico.

Questo processo è «non-umano», per lo meno se lo si misura col metro dell'uomo che è vissuto finora; è innaturale, se lo si misura col metro della natura come essa è esistita finora. E tu senti con quale implacabilità d'incedere questo fatto distrugga tutto ciò che è pervenuto dall'umanità di una volta e dallo stretto legame con la natura. Ovunque tu avverti il progressivo sbriciolamento delle cose, lo smembramento delle misure, percepisci come una creazione sia inghiottita da un'altra, come un ordinamento antico sia soppiantato da uno nuovo. In Germania ci siamo ormai familiarizzati con questo stato di cose, tanto da non prestarvi più attenzione. Solamente quando per caso capitiamo in un antico villaggio oppure in una regione che non sia stata ancora raggiunta e sommersa dall'industria, ci accorgiamo di ciò che è stato distrutto. Qui, in Italia, questa irruzione si avverte dovunque. Essa deve essere ancor più impressionante in Estremo Oriente, nel Giappone, in India, nelle Isole dei Mari del Sud. Laggiù, nel corso degli ultimi decenni, certamente sono state profanate cose infinitamente preziose. Si sperimenta ad ogni passo lo sfacelo di questo mondo antico. Le vie di cui ti ho parlato, le vecchie strade non ammettono che un certo grado di velocità, alla portata del corpo umano o dell'animale. Ma se, come nel momento in cui sto scrivendo, una motocicletta percorre rombando le graziose sinuosità della via che sale a sinistra della Villa Melzi, in questo stesso istante la meravigliosa trama che lega l'opera umana e la natura vien distrutta. Questa velocità, questo rumore, questo puzzo di benzina l'hanno annientata. E anche se tiriamo un respiro di sollievo appena questa barbara macchina si è allontanata da noi, sappiamo bene che essa avrà l'ultima parola e che verrà un giorno in cui queste contrade, queste costruzioni, queste città e queste strade e tutto il quadro formato da questo paesaggio saranno sacrificati all'arbitrio di quella motocicletta. Persino nei canali di Venezia accade la stessa cosa. Le gondole fino a poco tempo fa scivolavano silenziose, avevano un movimento adeguato alla loro misura, corrispondevano perfettamente all'architettura e alle fondamenta dell'antica città. Oggi vi sono i motoscafi che sfrecciano strepitando e diffondendo nell'aria un nauseante fetore. La loro linea è - indubbiamente - elegante, ma è derivata da un sentimento ben diverso da quello che ha ispirato la costruzione dei palazzi di quella città. E la loro velocità stessa provoca una rottura nell'equilibrio interno dell'antica città. È un fatto profondamente simbolico che le fondamenta delle case siano intaccate dalle onde corte ed aspre che essi sollevano. La moderna tecnica forse riuscirà a salvare la città; ma, in verità, il motoscafo le ha inferto un duro colpo e ciò che di essa resta non è più, comunque, che un pezzo da museo. E così è per tutte le cose. La durata della nostra vita, il carattere del nostro lavoro, la forma della nostra società, la struttura della nostra storia amministrativa e politica, l'organizzazione della nostra attività scientifica, tutto urta contro le forme antiche, se ne estranea e se mai riesce ad introdurvisi, le sovverte. E quelle forme, quelle opere e quegli organismi di una volta diventano estranei nel nostro tempo. La lingua, la costituzione della società, gli edifici, gli strumenti, i costumi vivono in mezzo a noi come una eredità preziosa di giorni passati e la cura che ne abbiamo è analoga al sentimento con cui maneggiamo gli oggetti antichi: con precauzione, certamente, ma con l'impercettibile negligenza che si riserva a ciò che non è più cosa viva. La nostra epoca è diversa. E non si tratta solamente di una differenza nel modo di essere, come quella che oppose il Rinascimento al Medio Evo. Questa differenza conduce a qualcosa di più profondo, che si sottrae ad ogni confronto. Talvolta ho l'impressione che la linea di divisione dei tempi sia posta press'a poco tra

il 1830 e il 1870. Tutto ciò che ha preceduto, per quanto grandi possano essere state le diversità presentate nei vari periodi, forma in certo qual modo un insieme solido che è stato sostenuto da una uguale attitudine fondamentale dell'uomo, è stato legato dalla stessa misura umana, è stato in accordo con una natura di cui si era rispettata la misura. Ciò che viene in seguito, invece, mi sembra abbia a rivelare tutt'altra mentalità e precisamente mi pare che mostri la volontà di stabilire liberamente i suoi obbiettivi, indipendentemente da qualsiasi legame organico, sulla base di forze rese libere per mezzo della ragione e assoggettate alla volontà autonoma per mezzo della macchina.

H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 2002

Nel secondo capitolo della "Vita delle forme" l'autore si occupa della distinzione tra arte ornamentale ed arte dell'architettura. Per quanto concerne quest'ultima, viene analizzato il modus operandi dell'architetto e i rapporti attraverso i quali le forme si accordano tra loro per modellare lo spazio.

Le forme nello spazio

Lo spazio è il luogo dell'opera d'arte, ma non basta dire ch'essa vi prende posto, perché in realtà lo tratta secondo i suoi bisogni, lo definisce, ed anche lo crea tal quale le è necessario. Lo spazio dove si muove la vita è un dato al quale questa si sottomette, lo spazio dell'arte è materia plastica e mutevole. Può darsi ci riesca difficile ammetterlo, perché siamo sotto l'impero della prospettiva albertiana; ma ve ne sono molte altre, e la stessa prospettiva razionale, che costruisce lo spazio dell'arte come lo spazio della vita, è, vedremo, più mobile di quanto non si pensi di solito, atta a strani paradossi e a finzioni. Dobbiamo fare uno sforzo per ammettere come trattamento legittimo dello spazio tutto quel che sfugge alle sue leggi. Inoltre, la prospettiva riguarda soltanto la rappresentazione su un piano d'un oggetto a tre dimensioni, e questo non è che un problema, in una serie assai estesa di quesiti. Diciamolo subito: non è possibile impostarli tutti in abstracto e ridurli ad un certo numero di soluzioni generali che determinerebbero le applicazioni nei particolari. La forma non è indifferentemente architettura, scultura o pittura. Quali che siano gli scambi tra le tecniche, per quanto decisiva sia l'autorità d'una di queste sulle altre, la forma risulta in primo luogo qualificata dal campo speciale in cui s'esercita, e non da un desiderio dell'intelletto, e così dicasi dello spazio ch'essa esige e che si costruisce. [...] Ma consideriamo il modo di lavorare dell'architetto, e come le forme s'accordino tra loro per sfruttare questo dominio e, forse, per dargli una nuova figura. Le tre dimensioni non sono soltanto il luogo dell'architettura, ne sono pure la materia, coi suoi caratteri di pesantezza e d'equilibrio. Il rapporto che le unisce in un edificio non è mai indifferente, e nemmeno è fisso. L'ordine delle proporzioni interviene nel loro trattamento, che conferisce alla forma la sua originalità e modella lo spazio secondo convenienze calcolate. La lettura della pianta e poi lo studio dell'alzato danno soltanto un'idea molto imperfetta di queste relazioni. Un edificio non è una collezione di superfici, ma un insieme di parti, le cui lunghezza, larghezza e profondità s'accordano tra loro in un certo modo e costituiscono un solido inedito, il quale comporta un volume interno ed una massa esterna. Senza dubbio, la lettura d'una pianta dice molto, fa conoscere l'essenziale del progetto e permette all'occhio esercitato di cogliere le principali soluzioni costruttive. Uno studio esattamente informato e con esempi numerosi può ricostruire teoricamente l'edificio in base alla proiezione sul suolo, e l'insegnamento delle scuole dà modo di prevedere per ogni categoria di piante tutte le conseguenze possibili nella terza dimensione, così come la soluzione esemplare per un dato piano. Ma questa specie di riduzione, o, se si vuole, quest'abbreviazione

dei procedimenti di lavoro non abbraccia tutta l'architettura, anzi la spoglia del suo fondamentale privilegio, che è quello di possedere uno spazio completo, e non soltanto come un oggetto massiccio, ma anche come uno stampo cavo che impone alle tre dimensioni un valore nuovo. La nozione di pianta, quella di struttura, quella di massa sono indissolubilmente unite, ed è pericoloso astrarle le une dalle altre. Non è questo che noi vogliamo, ma, insistendo sulla massa, vorremmo far subito capire che non è possibile cogliere pienamente la forma architettonica nello spazio abbreviato dello schema. Le masse sono anzitutto definite dalle proporzioni. Se prendiamo per esempio le navate del medioevo, vediamo che esse sono più o meno alte, in rapporto alla larghezza ed alla lunghezza. Certo importantissimo conoscerne le misure, ma queste misure non sono passive, accidentali o dettate da semplice capriccio. Le relazioni delle cifre e delle figure permettono d'intravedere una scienza dello spazio che non è la geometria pura, sebbene possa essere fondata sulla geometria. Non si saprebbe dire se, nello studio condotto dal Viollet-le-Duc sulla triangolazione di Saint-Sernin, non intervenga, accanto ai dati positivi, una qualche compiacenza per la mistica dei numeri. Ma è incontestabile che le masse architettoniche sono rigorosamente stabilite, secondo il rapporto delle parti tra loro e di queste parti col tutto. Inoltre, un edificio di rado è un'unica massa. Più spesso è combinazione di masse secondarie e di masse principali, e questo trattamento dello spazio attinge, nell'arte del medioevo, un grado di forza, di varietà ed anche di virtuosità straordinario. L'Alvernia romanica ne offre esempi notevoli e ben noti, nella composizione delle sue absidi dove si scalano progressivamente i volumi, dalle cappelle fino al pinnacolo della lanterna, passando per il tetto delle cappelle, per quello del deambulatorio, per quello del coro e per il blocco rettangolare su cui poggia il campanile. Analogamente nella composizione delle facciate: dall'abside occidentale delle grandi chiese abbaziali caroline fino al tipo armonioso delle chiese normanne, con lo stadio intermedio dei narteci sviluppatissimi, concepiti come vaste chiese. Ci s'accorge che la facciata non è muro, semplice elevazione, ma combinazione di masse voluminose, profonde, aggiustate in maniera complessa. Infine, il rapporto delle navate e delle navatelle, semplici o doppie, delle navate e del transetto più o meno sporgente, nell'architettura gotica della seconda metà del secolo, la piramide più o meno acuta nella quale queste masse si inscrivono, la continuità o la discontinuità dei profili, pongono dei problemi che eccedono la geometria piana e forse non sono più solo fondati sul gioco delle proporzioni. Giacché, se le proporzioni sono necessarie alla definizione della massa, non sono però sufficienti. Una massa accoglie una quantità maggiore o minore di episodi, di passaggi, di effetti. Ridotta alla più sobria economia murale, acquista una rilevante stabilità, pesa fortemente sul suo zoccolo, si presenta ai nostri occhi come un solido compatto. La luce la possiede con unità, e come d'un colpo solo. Al contrario, la molteplicità delle aperture la compromette e l'infrange; la complessità delle forme puramente ornamentali ne spezza l'appiombamento e la fa barcollare. La luce non vi si può posare senz'essere rotta; sotto queste incessanti alternative, l'architettura si muove, ondeggia e si disfà. Lo spazio che pesa da ogni parte sull'integrità continua delle masse è immobile come loro. Lo spazio che penetra i cavi della massa e si fa invadere dal traboccare dei suoi rilievi è mobilità. Se ne prendano gli esempi nel gotico fiammeggiante o nel barocco, l'architettura di movimento partecipa delle qualità del vento, della fiamma e della luce. Nell'arte carolingia o nella prima arte romanica, l'architettura di masse

stabili definisce invece uno spazio massiccio. Le nostre osservazioni fino ad ora si son rivolte soprattutto alla massa in generale, ma non bisogna dimenticare che questa presenta contemporaneamente un duplice aspetto: massa esterna, massa interna, e che il rapporto tra l'una e l'altra è di singolare interesse per lo studio della forma nello spazio. Coteste masse possono essere in funzione l'una dell'altra: questo avviene quando la composizione esterna ci rende immediatamente sensibile la disposizione del suo contenuto. Ma tale regola non è costante, ed è noto come l'architettura cistercense si sia invece affaticata ad occultare, dietro l'unità delle masse murali esterne, la complessità della divisione interna. La struttura a cellule delle costruzioni dell'America moderna non influisce sulla loro configurazione esterna. La massa è trattata come un solido pieno, e gli architetti cercano quel che chiamano la «mass envelope», come uno scultore parte dalla bozza per modellare a poco a poco i volumi. Ma l'originalità più profonda dell'architettura come tale risiede forse nella massa interna. Dando una forma definita a questo spazio cavo, essa crea veramente il suo proprio universo. Senza dubbio i volumi esterni e i loro profili inseriscono un elemento nuovo e tutto umano nell'orizzonte delle forme naturali, alle quali anche il loro conformarsi, o il loro accordo meglio calcolati, aggiungono sempre qualcosa d'imprevisto. Ma, a ben riflettere, la cosa più meravigliosa è l'aver in qualche modo concepito e creato un inverso dello spazio. L'uomo cammina ed agisce all'esterno di tutte le cose: egli è perpetuamente di fuori e, per penetrare oltre le superfici, bisogna che le spezzi. Il privilegio unico dell'architettura tra tutte le arti, ch'essa costruisca dimore, chiese o navigli, non è d'assumere un vuoto comodo e di circondarlo di garanzie, ma di costruire un mondo interno che si misura lo spazio e la luce secondo le leggi d'una geometria, d'una meccanica e d'un'ottica che di necessità rimangono incluse nell'ordine naturale, ma su cui la natura non ha presa. Fondandosi sul livello delle basi e sulle dimensioni dei portali, il Viollet-le-Duc mostra che le più vaste cattedrali sono sempre a scala d'uomo. Ma il rapporto di questa scala dalle dimensioni immense ci impone al tempo medesimo e il sentimento della nostra misura, che è la misura stessa della natura, e l'evidenza d'un'enormità vertiginosa che la supera da tutte le parti. Nulla obbligava la sbalorditiva altezza di quelle navate, se non l'attività della vita delle forme, il pressante teorema d'una struttura articolata e il bisogno di creare uno spazio nuovo. La luce vi è trattata, non come un dato inerte, ma come un elemento di vita, suscettibile d'entrare nel ciclo delle metamorfosi e di secondarle. La luce non rischiarava soltanto la massa interna, ma collabora anche con l'architettura per darle la sua forma. È anzi, essa stessa, forma, giacché i suoi raggi, sprizzanti da punti determinati, sono compressi, assottigliati e tesi, perché vengano a colpire le membrature della struttura, più o meno raccolte, sottolineate o no da risalti, allo scopo appunto di calmare, o di far giocare la luce. Questa è forma, anche perché non è accolta nelle navate se non dopo essere stata disegnata dal reticolo delle vetrate e colorata da queste. A quale regno, a quale regione dello spazio appartengono queste figure situate tra la terra e il cielo e trapassate dalla luce? Esse sono come il simbolo dell'eterna trasfigurazione, che senza fine si attua sulle forme della vita e che, senza fine, estrae, da questa, forme diverse per un'altra vita lo spazio piatto e illimitato delle vetrate, le loro immagini trasparenti, cangianti, senza corpo, e tuttavia crudelmente prigioniere d'un guscio di piombo, e, nella fissità dell'architettura, l'illusoria mobilità dei volumi che s'accrescono con la profondità delle ombre, il gioco delle colonne, lo strapiombo delle

navate graduate e decrescenti. Così il costruttore avviluppa, non il vuoto, ma un certo soggiorno di forme, e, lavorando sullo spazio, lo modella, di fuori e di dentro, come uno scultore. È geometra quando disegna la pianta, meccanico quando compone la struttura, pittore per la distribuzione degli effetti, scultore per il trattamento delle masse. Tutto questo egli è volta a volta e più o meno, secondo le esigenze del suo spirito e secondo lo stato dello stile. Sarebbe interessante studiare, applicando questi principi, la maniera come agisce questo spostamento di valori, e vedere come esso determini una serie di metamorfosi, che non sono più passaggio da una forma ad un'altra forma, ma trasposizione d'una forma in un altro spazio. Noi ne abbiamo almeno scorto gli effetti, quando accennavamo ad un'architettura di pittori, a proposito del gotico fiammeggiante. La legge del primato tecnico è senza dubbio il fattore principale di queste trasposizioni. Le quali si attuano nel dominio di tutte le arti. E così appunto esiste una scultura esattamente concepita per l'architettura, o piuttosto comandata, generata da questa, e, ugualmente, una scultura che impresta i suoi effetti dalla pittura, e quasi la sua tecnica. Avemmo modo di precisare queste idee allorché cercammo, in un'opera recente, di definire la scultura monumentale, per chiarire certi problemi posti dallo studio dell'arte romanica. Sembra a prima vista che, per comprendere bene i differenti aspetti, nello spazio, della forma scolpita, sia sufficiente distinguere il bassorilievo, l'altorilievo e il tuttotondo. Ma questa distinzione, che in effetti giova a classificare certe categorie di oggetti, è superficiale ed anche capziosa nell'ordine delle nostre ricerche. Le une e le altre di queste categorie obbediscono a regole più generali, e l'interpretazione dello spazio s'applica nella stessa maniera, secondo i casi, tanto a rilievi quanto a statue. Qualunque sia la misura della sporgenza, e si tratti d'una scultura composta sopra un fondo, o d'una statua di cui si possa fare il giro, il proprio della scultura è, in qualche modo, il pieno. La scultura può suggerire il contenuto della vita e la sua disposizione interna, ma è chiaro che il suo scopo non può essere quello di imporci l'ossessione del cavo, e ch'essa non può confondersi con quelle figure anatomiche, che son fatte di parti raccolte e attaccate l'una all'altra per metter insieme un corpo considerato come un sacco fisiologico. La scultura non è guscio: essa grava con tutto il peso della densità. Il gioco degli organi importa nella misura con cui affiora sulle superfici, senza comprometterle come espressione di volume. Si può senza dubbio, con l'analisi, riconoscere ed isolare certi aspetti delle figure scolpite, ed uno studio ben condotto non può rinunciare a farlo. Gli assi ci danno i movimenti; più o meno numerosi, più o meno deviati dalla verticale, possono essere interpretati, in rapporto alle figure, come le piante degli architetti in rapporto ai monumenti, con la riserva che quelli occupano già uno spazio a tre dimensioni. I profili son la figura dell'immagine secondo l'angolo sotto il quale la si esamina, di faccia, di dietro, dall'alto, dal basso, da destra, da sinistra; e variano all'infinito, «cifrano» lo spazio in cento maniere via via che ci spostiamo intorno alla statua. Le proporzioni definiscono quantitativamente i rapporti delle parti. Infine, il modellato traduce l'interpretazione della luce. Ma, anche se li si concepisce come strettissimamente legati, e non si perde mai di vista la loro serrata dipendenza reciproca, questi elementi, isolati dal pieno, sono senza valore. L'abuso della parola volume nel vocabolario artistico del nostro tempo corrisponde ad un bisogno fondamentale di riprender possesso del dato immediato della scultura, o della qualità scultorea. Gli assi sono un'astrazione. Quando noi consideriamo un'armatura, un modello di fil di ferro, dotato della intensità fisionomica di tutte le

abbreviazioni; o anche se vediamo segni vuoti d'immagine, come quelli dell'alfabeto o del semplice ornamento, la nostra vista li veste, volente o nolente, della loro sostanza e gioisce doppiamente della loro nudità categorica e terribile, e dell'alone, incerto, ma reale, dei volumi di cui, necessariamente, li avvolgiamo. Lo stesso avviene dei profili, raccolta d'immagini piatte, la cui successione o sovrapposizione sollecita la nozione di pieno soltanto perché portiamo l'esigenza di questa in noi. L'abitante d'un mondo a due dimensioni potrebbe possedere l'intera serie dei profili d'una data statua e meravigliarsi della diversità di queste figure, senza mai capire che si tratta d'una sola figura, in rilievo. D'altro canto, se si ammette che le proporzioni delle parti del corpo implicano il loro volume relativo, è chiaro che si possono calcolare rette, angoli, curve, senza che di necessità si produca uno spazio completo, e che le ricerche sulle proporzioni possono applicarsi a figure piane, altrettanto bene che a figure in rilievo. Infine, se il modellato si può interpretare come la vita delle superfici, i piani diversi che lo compongono non sono già la veste del vuoto, ma l'incontro di quel che dianzi chiamavamo la massa interna con lo spazio. Così, considerati separatamente, gli assi ci informano sulla direzione dei movimenti, i profili sulla molteplicità dei contorni, le proporzioni sul rapporto delle parti, il modellato sulla topografia della luce, ma nessuno di tali elementi, e neppure tutti codesti elementi insieme potrebbero sostituirsi al volume; e soltanto tenendo conto di questa nozione è possibile determinare, nei loro diversi aspetti, spazio e forma in scultura. [...]

Franco Purini, *Metafisiche dell'atopia*, "ArQ", 2

Alla base dell'arte e dell'architettura del Novecento ci sono alcune categorie teoriche tra le quali emergono con particolare rilievo tre pensieri-azioni, tre mosse concettuali, tre idee strumento che, dall'età delle avanguardie fino ad oggi, governano come potenti modelli mentali il discorso estetico e l'esercizio del progetto. Nel passaggio dalla modernità alla postmodernità, ovvero nel transito dal mondo industriale a quello postindustriale dominato dall'informazione, in sintesi nel passaggio dal mondo della macchina all'età digitale, questi tre modelli non hanno perduto né in tutto né in parte il loro ruolo. Al contrario la loro capacità di generare processi conoscitivi e creativi appare sensibilmente accresciuta, anche se il loro campo di applicazione è ovviamente mutato. I tre modelli sono, nell'ordine, lo straniamento, l'astrazione, l'erranza. Il primo, teorizzato da Victor Sklovskij, consiste nel pensare le cose al di fuori di se stesse sottoponendole a una sorta di spostamento. Lo straniamento si dà attraverso l'idea di una sorta di antipolo esterno alle cose che, al modo di un magnete, inverte l'identità delle stesse portandole al di là dei loro margini, in uno spazio che ne modifica in profondità i caratteri, facendole apparire come se le si vedessero per la prima volta. Si tratta di una pratica eminentemente dislocativa che crea una distanza tra le cose e il pensiero su di esse, un allontanamento che ne rinnova integralmente la presenza all'immaginazione e alla riflessione. Questa modalità dà luogo alla traslazione, ovvero allo slittamento tra la cosa come realtà fisica e la cosa come idea della cosa stessa. Da questo spostamento, scoperto da De Stijl, è nata tutta l'energia compositiva dell'architettura moderna. A partire dalla creazione di questa distanza lo straniamento consente di pensare il progetto come un'attività in qualche modo separata dal proprio autore, così come permette di riferirsi al territorio e alla città in quanto entità che si riconoscono a partire da un punto di vista che non appartiene ad esse ma che è, per così dire, un effetto della loro stessa esistenza.

La seconda mossa concettuale si riconosce nell'astrazione. Essa è un processo attraverso il quale e tramite opportune tecniche interpretative si eliminano tutti gli elementi occasionali che circondano le cose stesse contestualizzandole al fine di pervenire alla forma estrema delle cose stesse, alla loro sostanza specifica, alla loro essenza. In altre parole per mettere in evidenza la loro architettura tematica, una struttura immersa in uno spazio discorsivo unico. Il processo astrattivo – trarre da – perviene all'idea assoluta, e così facendo rende confrontabili in una sorta di simultaneità gli aspetti specifici del territorio e della città restringendoli, per così dire, al loro schema ideale. L'astrazione non si pone in conflitto con la realtà – questa sarebbe una semplificazione eccessiva – ma pone accanto a questa un suo simulacro analogico rispetto al quale la realtà sviluppa una ambivalente forma di competizione. Per più di un verso, infatti, l'astrazione rappresenta un perfezionamento della realtà, che vi assume una nitidezza altrimenti irraggiungibile; all'opposto nell'astrazione si perde gran parte della possibilità di riferire una particolare realtà a realtà contigue che ne accrescono per confronto la complessità. In entrambi i casi tra realtà e astrazione, ovvero tra realtà e simulacro nasce una tensione positiva che dà luogo a momenti di rovesciamento creativo dell'una nell'altra, in un movimento alternato che vede i contesti reali dissolversi in puri campi di forze e questi consolidarsi successivamente in nuclei di realtà nuove.

Il terzo pensiero-azione o mossa concettuale, o idea-strumento consiste

Il testo riportato propone l'analisi delle tre idee strumento che, secondo l'autore, governano il progetto di matrice moderna. Queste, catalogate come straniamento, astrazione ed erranza, sono origine del duplice atteggiamento progettuale che vede da un lato la matrice teorica del non luogo, dall'altra quella dell'atopia.

nell'erranza. Se è vero che infatti il progetto moderno si pone come il tragitto più breve tra due punti, e cioè come un percorso lineare, è anche vero che, contraddittoriamente, è solo un andamento erratico e divergente, nel quale il caso assume un ruolo preponderante, che specializza in qualche modo le scelte progettuali lineari finalizzandole a un tema preciso, così facendo sottoponendole a una percepibile tensione. L'erranza si fa ricerca raddomantica di fuochi eccentrici che destabilizzano ogni possibilità di permanenza e di ritrovamento, a vantaggio di un'incessante rimessa in discussione di qualsiasi riferimento consolidato.

A queste di tre mosse principali vanno poi aggiunte altre procedure quali la velocizzazione, la frammentazione, la compenetrazione. La velocizzazione è un esito delle poetiche moderne del movimento, e ha come risultato – si vedono ad esempio le esperienze futuriste – un fondersi delle cose in uno sfumare dei contorni che le assimila allo sfondo, producendosi in tal modo un loro appartenere ibrido e metamorfico all'ambiente che le contiene; la frammentazione deriva dalla scelta generalizzata di un relativismo teorico e operativo come funzione della molteplicità moderna delle visioni del mondo, un relativismo che consente solo affermazioni parziali, forme architettoniche non concluse, e sistemi insediativi interrotti, in una coinvolgente oscillazione tra analicità ed estetismo proiettata su una estrema saturazione del segno; la compenetrazione si dà come conseguenza di una compressione dei corpi che tendono a entrare l'uno nell'altro in una densa stratificazione di volumi, come avviene ad esempio nella città giapponese. Blocchi plastici materiali e immateriali, volumi reali e volumi atmosferici, ovvero pieni e vuoti, occupano idealmente uno spazio maggiore di quello che competerebbe alla loro somma, creandosi così un universo di forme proiettato su una diversa spazialità che comprende il loro reciproco contenersi. Colti in uno scorrimento fissato nell'istante, i volumi scambiano la loro essenza in un gioco combinatorio teoricamente infinito.

Il quadro appena descritto ha fatto sì che nel pensiero progettuale della modernità e della postmodernità il territorio e la città siano stati visti come straniati, astratti ed erratici, nonché come velocizzati, frammentati, compenetrati. È all'interno di questa origine che si colloca la recente dialettica oppositiva che vede da un lato lo scenario teorico dei non luoghi, visione ricompositiva neofunzionale che identifica spazi particolari del territorio e della città destinati all'attraversamento e dall'altro la prospettiva più complessa dell'atopia, ovvero non tanto dell'assenza di valore identitario dei singoli intorni del mondo fisico – un'assenza derivata proprio dal movimento straniante, astrattivo ed erratico – quanto della inconsistenza reale del valore identitario stesso, fosse anche residuale e transitorio. Si profilano così due tipologie teoriche. La prima, direttamente operabile, deriva dalle riflessioni di Marc Augé, anche se è attiva da molto prima che l'antropologo francese la rendesse esplicita; la seconda, apparentemente inoperabile, è definibile come la tipologia teorica dell'atopia. Si tratta di una metafisica, anzi di una serie di metafisiche, perché di queste possiede la miscela di rigorismo estremo e di massimo potenziale immaginifico. Laddove Marc Augé non coglie il valore identitario dei non luoghi, in realtà quasi più rilevante di quello dei luoghi, stabilendo una gerarchia qualitativa non del tutto sostenibile nei suoi esiti interpretativi la quale implica un costante degradarsi degli spazi metropolitani fino alla loro definitiva irrilevanza, le metafisiche dell'atopia non temono di ripensare la questione del valore di tali spazi,

non tanto per riproporlo o per dolersi della sua fine ma per rendere progettuale proprio il tendere asintotico a un limite intangibile. Pur se non può più realizzarsi concretamente, il valore si dà come paradigma orientativo, come differenza, come misura del mondo. Le metafisiche dell'atopia si rivelano in questo senso come le nuove frontiere di una progettualità che compie del tutto il ciclo della modernità. L'atopia significa ablazione del contesto, rinuncia del trasferimento di senso da essi alle architetture; deposizione della distanza a favore di una totale prossimità delle cose. Da questo punto di vista occorre dunque riconoscere che al passaggio tra modernità e postmodernità non è corrisposta una vera fattura epistemologica, bensì una conferma e un'esaltazione del quadro precedente tale passaggio e cioè la compresenza dello straniamento, dell'astrazione e dell'erranza, tra modalità che hanno forse subito un certo slittamento comunicativo.

Nel dibattito italiano tale divaricazione è cresciuta progressivamente fino a produrre una condizione di vera e propria incomunicabilità, tra due schieramenti nettamente distinti. La scuola di Bernardo Secchi, nella quale si distinguono Stefano Boeri e Paola Vigano – entrambi fortemente influenzati dalle strategie neoprogrammatiche di Rem Koolhaas – individua nella città diffusa, in una chiave sostanzialmente riformista, uno spazio di mediazione tra il declino delle rappresentazioni urbane e l'energia dispiegata da nuove riconoscibilità di matrice non più morfologica ma topografica e geografica. Riconoscibilità che tentano di coniugare l'esigenza di nuove centralità con la volontà, di origine situazionista, di assecondare il fluire dei processi urbani. Il suolo di Bernardo Secchi è in questo senso il luogo di una scrittura che intende iscriversi in una qualche forma di continuità con le tracce preesistenti, tendendo così a una nuova condizione narrativa, pur se appare difficile sottrarre il movimentiamo che ispira queste strategie a una percepibile estetizzazione risolta in isolate potenzialità. Si associano a questa interpretazione, anche se con accenti diversi, le ricerche svolte tra Ascoli e Pescara da Pippo Ciorra, Giangiacomo D'Ardua, Umberto Cao, Paolo Desideri, Rosario Pavia, fautori tra l'altro di una ricostruzione virtuale del dibattito sulla città negli ultimi trent'anni a partire dalla linea che da Richard Buckminster Fuller, conduce attraverso Archigram a Superstudio. Una ricostruzione del tutto priva di riscontri nell'evoluzione reale delle ricerche teoriche e progettuali degli ultimi decenni. C'è da aggiungere però che l'adesione all'euforico espansionismo di Rem Koolhaas non coinvolge del tutto il pensiero di Bernardo Secchi. La sua città, anche se emargina o, meglio, immobilizza la memoria nel suolo, non è infatti generica come quella in cui crede l'autore di "SMLXL", ma è al contrario geneticamente specifica, anche se attraversata e perturbata da profonde mutazioni dell'identità. La linea di Bernardo Secchi, che vive l'erranza come un andare non tra punti sconosciuti ma tra postazioni note, trova il suo antipolo in quella posizione di Salvatore Bisogni, Vittorio Gregotti, Pierluigi Nicolini, Franco Purini, Alessandro Anselmi, tra molti altri, ma anche di Paolo Portoghesi, che considera l'atopia come esito creativo di una accettazione completa e integralmente critica dello sradicamento, una scelta la quale, proprio a causa del suo carattere conclusivo, apre su una nuova positività del territorio e della città, una positività che riscopre non certo i luoghi ma la loro necessità ontologica, una presenza mentale che agisce per contrasto. Le metafisiche dell'atopia non lasciano, come i non luoghi, margini di mediazione, ma costruiscono paesaggi teorici aspri e definitivi, obbligando in qualche modo a rinominare il mondo a partire dall'unica vera esperienza che è consentita agli esseri

umani, quella di una condizione locale come paradossale modello di ogni vastità.

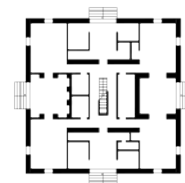
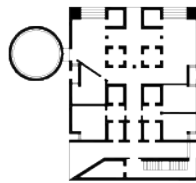
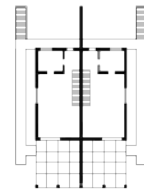
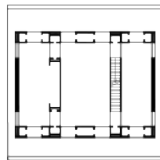
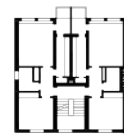
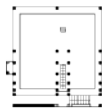
Più che i non luoghi, entità neofunzionali, come si è già detto, e largamente prevedibili che producono, sono le metaforiche dell'atopia che appaiono oggi in grado di spiegare alcune circostanze importanti della globalizzazione. Il mondo globale è divenuto un mondo metafisico nel momento in cui ha invertito la sua fisicità in una astrazione straniante ed erratica: è un mondo velocizzato, frammentato e compenetrato che, al modo delle traduzioni interlineari, propone due realtà simultaneamente. Per un verso esso si configura infatti come un sistema in cui tutto si tiene, qualcosa di profondamente unitario nel quale le singole identità sono trascese in una radicale omologazione che esautora le nozioni di spazio e di tempo a favore di una ambigua istantaneità indifferente alle singole situazioni insediative; per l'altro si presenta come un collage incoerente di frammenti eterogenei, un insieme di zolle che si scontrano incessantemente producendo una geografia di limiti mutevoli che individuano regioni ancora fortemente distinte, colme di irriducibile unicità. Il mondo dei non luoghi è il mondo del mercato e della nuova ideologia dello shopping, che trova in Rem Koolhaas il suo più convinto profeta; il mondo dell'atopia è quello dello spazio del conflitto come messa in atto della libertà, lo spazio dei luoghi nuovi come ambiti riconquistati di un'azione reale sul mondo fisico. Se al primo modo corrisponde l'acquirente di Prada, tutto polarizzato sulla virtualità del logo, al secondo modo, quello dell'atopia, corrisponde l'incursore, il casseur, il black bloc, colui il quale compie il rito più dissacrante, vale a dire il non acquisto, il rifiuto rituale della merce e della sua aura, l'isolamento della merce stessa dalla sua cornice. Una cornice che è la condizione stessa della sua esistenza e del suo ruolo immaginifico. Alla cancellazione di ogni possibilità descrittiva corrisponde la violenta riaffermazione della natura avventurosa e soprattutto misteriosa della metropoli, una natura che consente ancora l'iscrizione in essa di tragitti eversivi per mezzo dei quali pervenire a nuove narrazioni. All'interno della dialettica tra non luoghi e atopie si collocano le alternative apparenti e piuttosto equivoche tra fissità e movimento, tra rigidità e fluidità, tra parzialità e totalità. Tutte le poetiche metamorfiche, ibridizzanti e transitive, oggi così diffuse, hanno origine da questa dialettica. Alternative apparenti perché non c'è alcunché di fluido ed entusiasticamente liquido nella metropoli contemporanea, una metropoli che al contrario si fa sempre più chiusa, compartimentata, divisa, articolata in settori che si fortificano isolandosi e negandosi all'accessibilità. Primo tra questi settori a penetrazione controllata è proprio quello del consumo, spazio di ferree ritualità che escludono più che accogliere, che discriminano più che integrare, che marciano più che eliminare contrassegni e sigle.

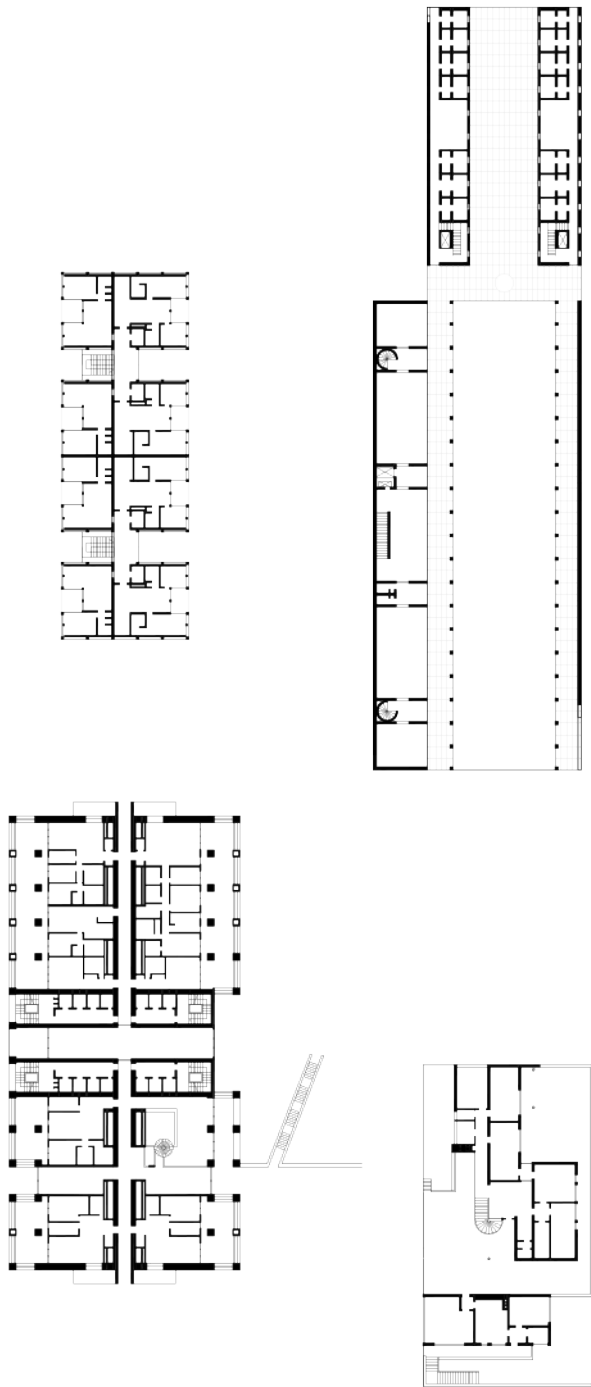
Per finire occorre riferirsi a tre ambiti problematici. Il primo è la nuova centralità dell'arte. L'arte rappresenta oggi la forma superiore ed estrema dell'atopia, in quanto costruzione di luoghi senza luogo. Atopia ma anche utopia realizzata, ambito di un universalismo del linguaggio che si riconosce nell'estrema differenziazione dei lessici e dei partiti tematici. Che si riconosce, quindi, in qualcosa che è di fatto contrario a se stessa. Il secondo è la rottura dei quadri di congruenza logico/procedurale e la delega alla tecnologia di ogni coerenza progettuale. Anche in questo caso occorre riconoscere alla tecnologia, anamorfose malata della tecnica, l'appartenenza all'universo dell'atopia. Il terzo riguarda la comunicazione del mondo. Con ogni probabilità l'immagine cinquecentesca del mondo sul quale i meridiani e i paralleli hanno gettato una rete dovrà essere

sostituita da una nuova rappresentazione che dia conto delle logiche globali. Forse solo ripensando le forme antiche del mondo sarà possibile disporre di una sua proiezione figurativa che sia più adeguata a indicare i processi reali che si svolgono oggi sul pianeta. Probabilmente si tratterà di una rappresentazione estroversa la quale, superando l'ispirazione geografica di Mercatore partirà dal sistema satellitare per poi essere calata sulla terra, una terra ridiventata piana. Piana come la rete, punto di confluenza delle tre icone di Los Angeles, Broadacre City e della scheda madre di un calcolatore.

Le metafisiche dell'atopia sono metafisiche delle libertà. Una libertà che nell'erranza si dà attraverso la separazione delle dipendenze e, delle relazioni, delle corrispondenze. Il modello della scissione, del decentramento, della differenza e della discontinuità prende il posto di quello dell'unione, della centralizzazione e della continuità. Libertà è libertà di pensare il mondo globale come qualcosa che cambia costantemente la sua forma e che essendo globale si muove verso una finalità che se non è proprio unitaria comprende in qualche modo qualcosa di unitario che è funzione di un progetto. In effetti, se la globalizzazione non avesse un progetto, non esisterebbe. Come si è appena detto tale progetto di non è unitario, ma acquista un senso solo nella pluralità di diversi e anche opposti scenari ai quali dà vita, anche se è fondamentalmente il progetto di un'unità virtuale. Un'unità impossibile che risponde al restringersi del mondo stesso in qualcosa che fa pensare all'Eden o all'Arcadia, ovvero a un paesaggio riconciliato. La pluralità in cui il progetto riconosce una globale pluralità geneticamente conflittuale trae la propria possibilità di esistenza dalla memoria quella memoria che Bernardo Secchi nega al linguaggio e consegna al suolo una volta trasformata quasi in una memoria biologica e che Vittorio Gregotti ritiene invece consistere nella coscienza stessa del linguaggio. Una memoria che vuole imporsi oltre e contro ogni amnesia. Philip K. Dick ha scritto: "Viviamo giornalmente di illusione. E' entrata nella nostra vita da quando il primo aedo snocciolò il primo poema epico di una battaglia di tempi andati. L'Iliade è un falso. Quanto quei bambini che fanno scambio di francobolli sul pianerottolo d'ingresso. Gli uomini si sono sempre sforzati di conservare il passato, di mantenerlo come vivo. E in questo non c'è niente di male. Altrimenti ci mancherebbe la continuità, avremmo solo l'istante. E l'istante, il presente, senza un passato vuol dire poco o niente".

MISURAZIONE / MODULAZIONE





MISURAZIONE/MODULAZIONE

L'Uno/Il Molteplice

Oswald Mathias Ungers è stato presentato al pubblico italiano in occasione di uno scritto ad opera di Aldo Rossi apparso su "Casabella – continuità" 244 del 1960. L'interesse verso il pensiero del "giovane architetto tedesco" da parte del padre della futura Tendenza era alimentato dalla comune posizione antifunzionalista. Il funzionalismo, difatti, sposta l'attenzione dall'essenza dell'architettura al suo uso e alla sua funzione, abbandona il procedimento di costruzione formale in favore di un interesse pratico-tecnico affidandosi a modalità costruttive logico-quantitative. Ungers, al contrario, era cosciente dell'impossibilità di affidare al "gusto moderno" il futuro dell'architettura. Difatti: "L'Europa non vive di una sola idea universale, è multiforme [...] è un paese in cui sono cresciuti ugualmente illuminismo e misticismo. Nella tensione tra questi due estremi si sviluppa oggi una nuova vitalità."¹

Nello stesso articolo, l'autore, Aldo Rossi, dichiara di non credere al "gusto moderno come tale ma a programmi e tendenze che trovano la loro validità solo a contatto con la

Platone

Tutte le tecniche hanno a che fare con la misura, e possono realizzare ciò che realizzano perchè si guardano dal più e dal meno e così evitano una misura maggiore o inferiore al giusto. [...] Ma nella tecnica della misurazione occorre distinguere una sezione che comprende tutte le tecniche che misurano il numero, la lunghezza, la larghezza e la velocità rispetto ai loro contrari, e un'altra sezione che comprende tutte le tecniche che perseguono la giusta misura, e quindi il conveniente, l'opportuno, il dovuto e tutto ciò che tende al mezzo tra gli estremi.

Politico, IV secolo a.C.

realtà di oggi.”²

Al di là della diversità culturale, fisica e sociale tra la cultura tedesca e quella italiana, si rendono evidenti alcune caratteristiche comuni tra i due pensieri. Difatti entrambi mirano a recuperare il confronto con la storia e con il luogo pur arrivando a risultati differenti.

Per Ungers, infatti, l'architettura viene influenzata dal riferimento al luogo ed è principalmente una questione di “materiali e geometria. [...] I materiali, se consideriamo il loro trattamento e il loro utilizzo, come realizzazione dell'edificio; la geometria, se consideriamo la sua logica e le sue proporzioni come struttura interna dell'edificio. La geometria determina disposizione, dimensione e forma di spazi e corpi; è la grammatica, la sintassi dello spazio architettonico. Il materiale ne definisce l'attuazione, la realtà.”³ L'attualità delle opere di Ungers e dei suoi scritti risiede nel suo carattere fondamentale e cioè nell'attenzione al “numero, alla misura ed alla proporzione.”⁴ Se il DNA dell'opera è il risultato dell'interazione tra tali elementi, esso è indipendente dall'attuazione reale, esiste parallelamente e vive di vita propria nel suo disegno. L'utilizzo del materiale per la realizzazione del progetto non preclude l'immaginario formale.

Il materiale utilizzato fa sì che sia completamente leggibile l'intento dell'opera. Il suo utilizzo è tecnico, non tecnologico, infatti, non è il limite costruttivo ad alimentare la ricerca, non è la ricerca dello sconfinamento della luce maggiore, bensì la volontà di ottenere una superficie neutra, che possa far leggere la dimensione.

La riflessione sulla costruzione formale del progetto di architettura vive e si alimenta del disegno, è risultato di un ragionamento logico e misurato.

Da tale riflessione si diparte l'analisi di alcune sue opere che vede protagoniste le case d'abitazione ad opera dell'architetto di Colonia. Tale indagine ha evidenziato la presenza di due modalità di azione nell'ambito del procedimento progettuale.

La prima può far capo all'iter progettuale che prevede l'accostamento e l'interazione tra stanze spaziali che attua una estroflessione verso l'esterno, la seconda a quella del ragionamento sulla forma conclusa ed introversa del

quadrato. Entrambe le modalità possono fare riferimento ad una delle prime opere dell'architetto tedesco e cioè la casa d'abitazione in Hultzstrasse del 1951, ubicata a Colonia della quale Ungers, di proposito, fece "pubblicare per lungo tempo un'unica fotografia [...] L'effetto è quello di un sorprendente gioco di aperture sulle superfici bianche, un'alternanza di ordine e disordine, simmetria e asimmetria, solidità e libertà."⁵ Tale volontà può essere ricondotta alla decisione dell'architetto di esprimere un'idea, un tema fondativo della sua architettura, quello della continuità bidimensionale tra pianta e prospetto.

Casa d'abitazione in
Hultzstraße, Colonia, 1951



Progetti di introversione

Fabbrica di abbigliamento e
abitazione, Colonia, 1951

Edificio residenziale e scuola
di danza, Colonia, 1955



Casa Ungers II, Eifel, 1986

Casa Ungers III, Colonia,
1994





Progetti di estroflessione

**Edificio residenziale a
Brambachstrasse, Colonia,
1955**

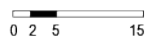
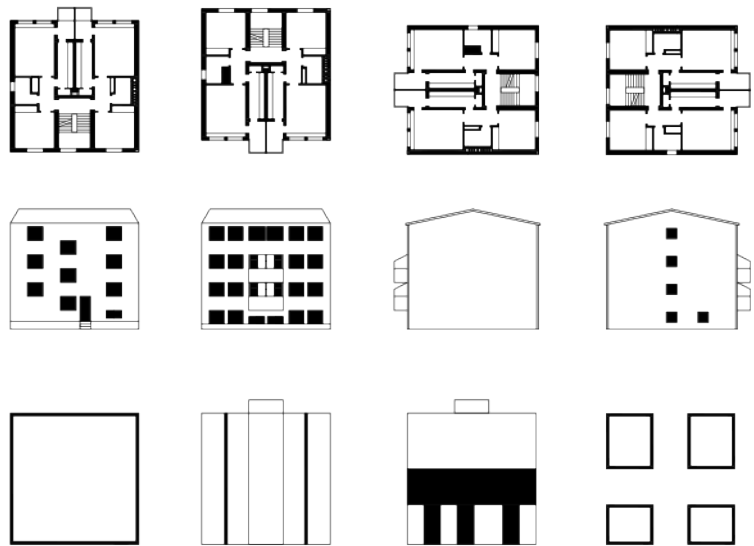
**Casa unifamiliare a Hennef-
Sieg, 1961-62**



**Edificio residenziale e
commerciale in Hansaring,
Colonia 1959**

Neue Stadt, Colonia 1961

Casa in Hultzstraße, 1951
Schemi a cura dell'autrice



Casa d'abitazione in Hultzstraße (Colonia, 1951)

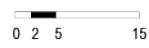
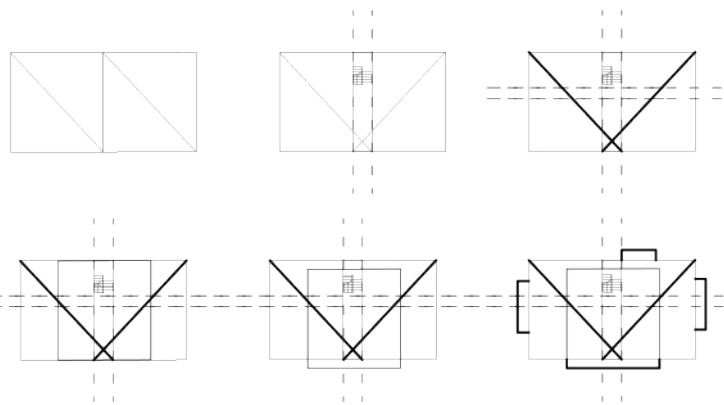
L'edificio ubicato in Hultzstrasse è stato costruito nel 1951 al fine di ospitare gli alloggi per i lavoratori della fabbrica Jobi. Il procedimento compositivo ha inizio dalla concezione del blocco unico che viene successivamente scomposto e ricomposto tramite un processo additivo. Nella casa d'abitazione in *Hultzstraße*, la fissità della forma quadrata viene messa in crisi tramite l'immissione di due assi longitudinali e trasversali. Questi sono denunciati in pianta ed in facciata dove a guidare la composizione sono le aperture. Se questo evidenzia il carattere bidimensionale del procedimento ungheriano *in nuce*, d'altra parte rimanda anche al processo compositivo per interazione di elementi. Difatti si potrebbe avanzare l'ipotesi che la facciata posteriore, generata in maniera differente da quella situata su strada, concorra a guidare la struttura del progetto.

L'immissione dell'asse longitudinale, che ha il ruolo di regolatore, genera una tripartizione della pianta che viene denunciata nel prospetto posteriore tramite l'immissione delle bucaure simmetriche. In seguito, per mezzo del successivo intervento del secondo asse, il trasversale, la pianta cambia sistema strutturale. In questo modo la facciata principale presenta un altro sistema di ripartizione delle bucaure che intervengono nel modificare il ritmo del prospetto.

Tale procedimento crea delle stanze spaziali autonome che concorrono alla formulazione dell'ipotesi che vede come da questo primo ragionamento derivino due famiglie di progetti: una che fa capo all'assemblaggio per parti di più griglie per arrivare alla costruzione di più stanze spaziali ed un'altra che ragiona sulla scatola bidimensionale e sulla sua composizione rispondente in pianta creando una griglia continua modulare.

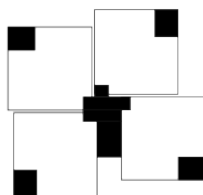
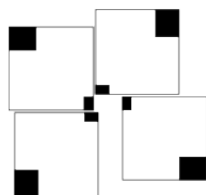
Se da una parte, quindi esiste, nella pratica progettuale di Ungers, la ricerca fondata sulla modulazione e la sua sovrapposizione, dall'altra esiste un procedimento che scompone la modulazione della griglia fino ad arrivare alla sua dissoluzione.

Edificio residenziale in
Brambachstraße, 1955
Schemi a cura dell'autrice

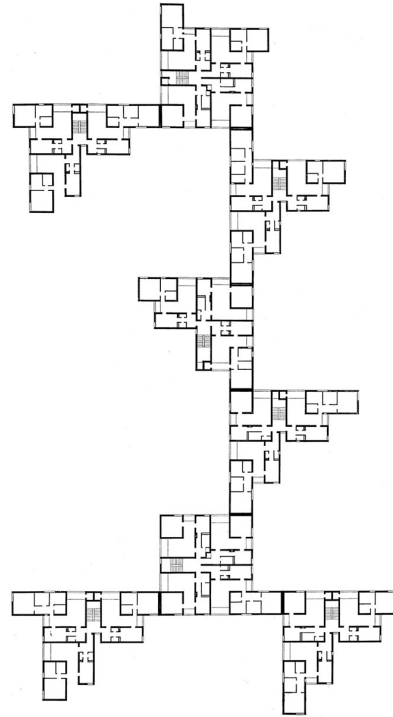




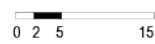
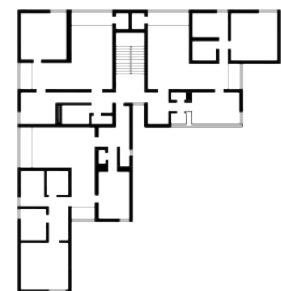
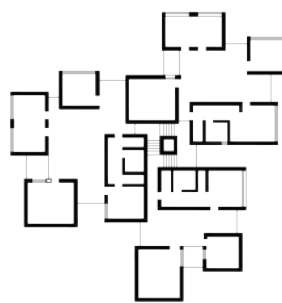
**Complesso residenziale in
Mauenheimer Straße, 1957**
Schemi a cura dell'autrice



**“Neue Stadt” Colonia,
seconda versione di progetto
(realizzato) 1961-1964**



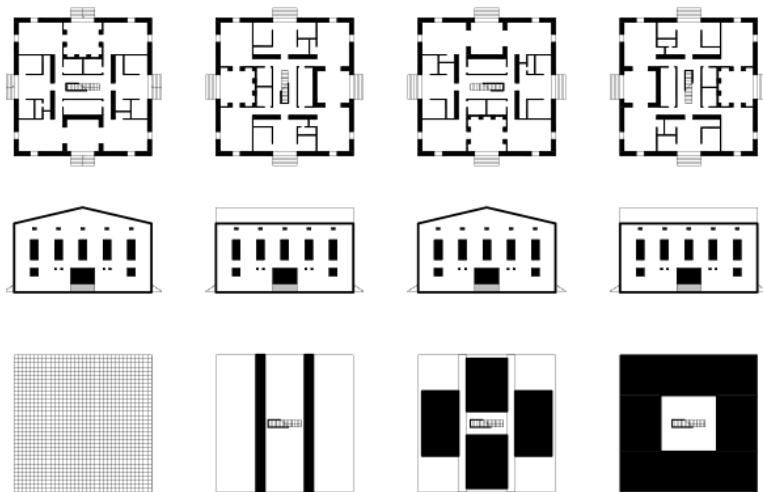
**“Neue Stadt” Colonia,
cellula base del progetto di
concorso e cellula base della
seconda versione di progetto
(realizzato) 1961-1964**
Schemi a cura dell'autrice



Estroflessione

La successione di questi tre progetti selezionati suggerisce la modalità di azione adottata da Ungers che prevede il ragionamento sulla “scatola volumetrica”. Difatti, il primo edificio trattato, la casa in Brambachstraße, del 1955, vede un procedimento analogo a quello della casa del 1951: la partenza dalla forma quadrata che viene in questo caso replicata, l'immissione degli assi longitudinale e trasversale e la successiva determinazione di un'ulteriore quadrato che determina una estroflessione della casa ancor più accentuata dalla immissione di ulteriori volumi che denunciano la presenza degli assi in prospetto. Tre anni dopo, con il complesso residenziale in Mauenerstraße, più precisamente nel progetto per il blocco 3, che si inserisce nel più ampio programma del quartiere residenziale disposto su un blocco di 20.000 mq, la ricerca compositiva sull'estroflessione subisce un'inversione: se nel progetto prima esposto essa era perseguita tramite slittamenti che definiscono delle “aggiunte”, in questo caso essa viene ottenuta tramite il ragionamento sulla cellula, il suo svuotamento e la sua rotazione attorno all'asse della scala. Il procedimento quindi è sottrattivo. Il ragionamento sul pieno e sul vuoto, sul corpo e la sottrazione, raggiunge una definizione ancor più evidente nel progetto per Neue Stadt. Nel saggio redatto da Ungers nel 1963, apparso sulla rivista *Werk*, il progetto viene presentato dall'autore che delinea il suo pensiero sulla composizione di una parte di città: “la città è dominata, nella sua formazione, dalle stesse leggi che regolano quella di una singola casa, dalla cui somma con altri edifici è composta la città. La struttura della casa somiglia alla struttura della città - solo le dimensioni sono differenti”⁶. Il ragionamento è incentrato, quindi, sul tema dell'estroflessione. Confrontando le cellule base del progetto di concorso e del progetto realizzato si denota una razionalizzazione dell'idea concorsuale. Quest'ultima articola gli spazi attorno al polo centrale che si oppone alla materialità della massa muraria delle scatole. Esso ne è risultante ed essendone una derivazione si classifica come negativo, come assenza, come antipolo rispetto alla gravità.

Casa presso Glashutte, Eifel,
1986
Schemi a cura dell'autrice



0 2 5 15

Introversione

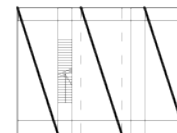
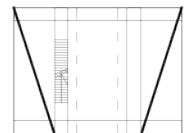
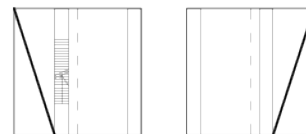
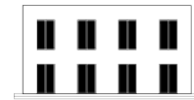
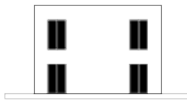
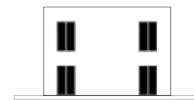
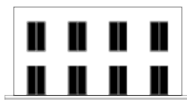
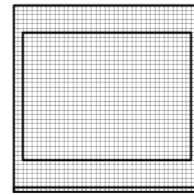
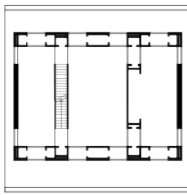
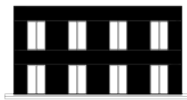
Glashutte (Eifel, 1986)

Nel 1986, 35 anni dopo la costruzione della casa in Hultzstrasse, Ungers si dedica alla progettazione dell'abitazione dedicata ad egli ed alla sua famiglia nella campagna di Glashutte, nelle vicinanze di Treviri.

Il progetto è il risultato di una riflessione sull'archetipo: "mi interessano la forma pura, l'astrazione, la tipologia di base, la costruzione elementare. Non il materiale naturale appesantito contenutisticamente, non il dettaglio architettonico che racconta la storia della finestra, dell'ingresso e della casa con cornicioni, coperture o rivestimenti, o i diversi trattamenti di base e coronamento. Parlo invece della semplice capanna, della forma più elementare di interpretazione di un elemento ricorrente. Priva di elementi che distraggono, di aggetti o rientranze; priva insomma di caratteri distintivi"⁷.

In questa opera è stato rinvenuto il modulo base della pianta che corrisponde anche a quello presente in facciata. La griglia permea il volume, essa determina il passo, contiene la struttura e genera le aperture dei fronti dei prospetti. Compositivamente sono presenti gli assi trasversali già sperimentati nella casa a Hultzstrasse. In questo caso, però, la tripartizione interna non viene apertamente mostrata all'esterno poiché le aperture bilanciano e simmetrizzano i prospetti. Le fasce distributive evidenziano la formazione degli ambienti. In questo caso, dalla sottrazione delle stesse, si può ricercare la presenza di una ulteriore forma quadrata centrale che, grazie alla immissione dell'elemento di risalita verticale, sviluppa una forza centrifuga.

**Casa Ungers in
Kampchensweg Colonia, 1994**
Schemi a cura dell'autrice

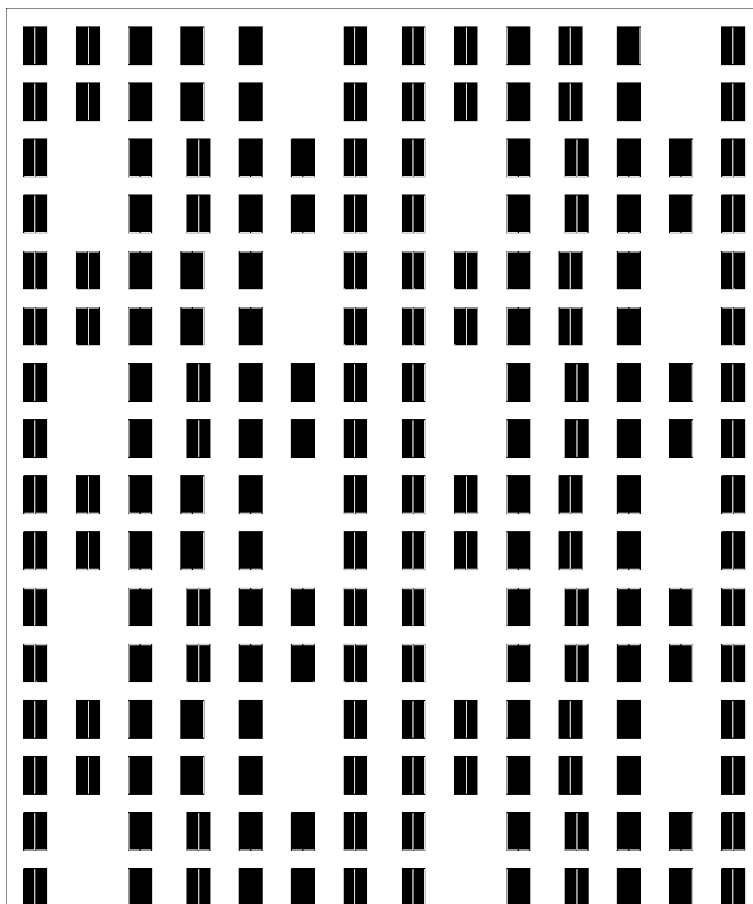


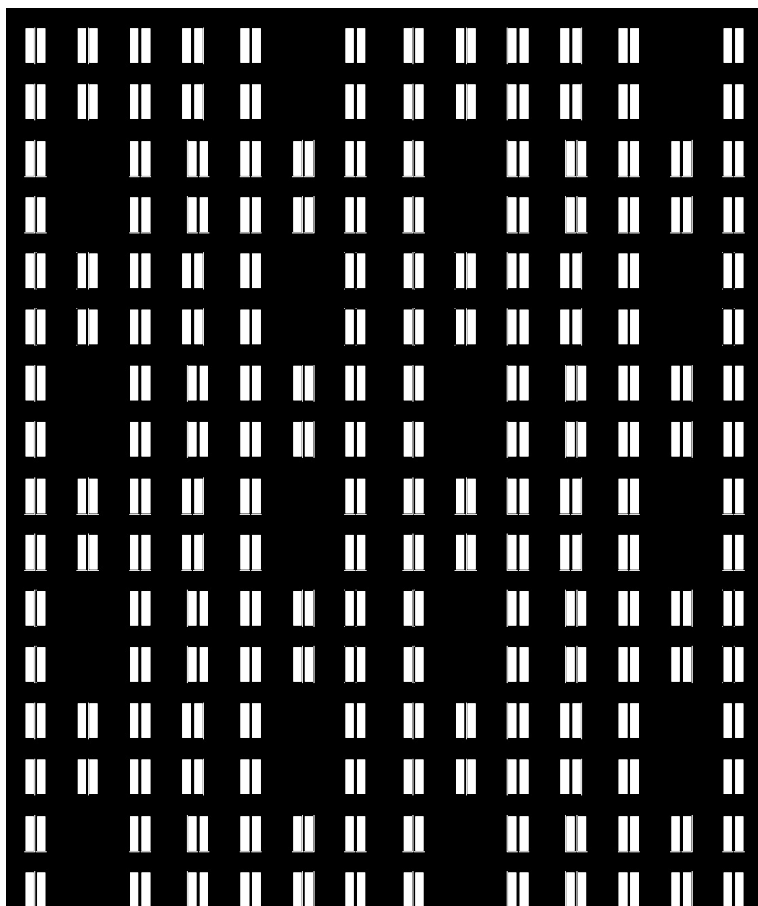
Casa Ungers in Kampchensweg (Colonia – Mungersdorf, 1994)

La casa Ungers III, è l'elogio della possibilità. La griglia brunelleschiana continua ad esistere pur subendo la sua negazione. La ricerca di Ungers è riferibile allo spessore del muro ed al suo limite. Il setto viene letto come un'entità metamorfica: "Nel caso del muro l'escursione metrica riguarda quindi un arco dimensionale che parte da trenta centimetri per arrivare a un massimo di tre metri. Entro queste misure il muro si configura come un'entità metamorfica la cui identità varia secondo il suo mutevole spessore, che giunge fino a quello che consente al muro stesso di essere abitabile"⁸. L'esistenza della possibilità di inserire nel muro gli spazi di servizio e di partire quindi da una nuova tipologia, consente un ragionamento profondo sulla griglia e sulla sua negazione. La messa in crisi della griglia brunelleschiana parte dalla forma del quadrato. L'idea della fissità viene ad essere ribaltata grazie allo spostamento dell'asse di simmetria che determina la fascia dello spazio servito. Replicando tale operazione si ottiene una figura non uguale poiché la funzione ospitata è differente. La replicazione vede la fusione delle due figure determinando così un doppio asse di simmetria che va a generare tre spazialità, ognuna delle quali con vita propria.

Se l'asse di simmetria non è unico, se esso coesiste con altri possibili assi, allora esso non esiste. La presenza simultanea di tre assi determina l'autonomia delle parti e questa circolarità fa sì che la pianta risultante possa essere letta solo all'interno di un'ideale forma che la possa circoscrivere che è quella quadrata. Nessun lato può essere predominante sull'altro. Si può affermare, quindi, che tale riflessione progettuale si fonda sull'esistenza della forma primaria e della sua negazione, della sua presenza e della sua assenza: questa circolarità di pensiero sviluppa un moto infinito che nella sua percorrenza ideale dà al progetto la possibilità di esistere e allo stesso tempo di non far sua nessuna parte dell'esistente. La scissione tra disegno e reale porta alla possibilità di molteplici esistenze nell'edificio o del suo prospetto che possono essere infinite.

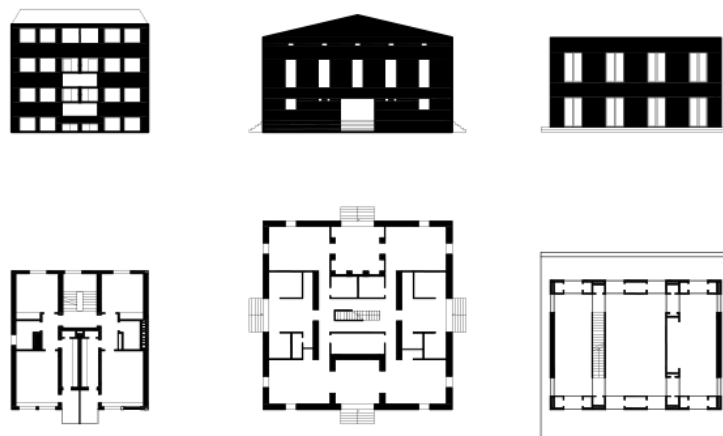
Casa Ungers in
Kampchensweg,
prospetto infinito
Schemi a cura dell'autrice



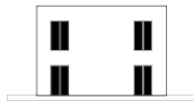
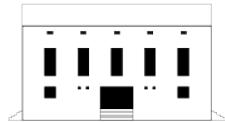
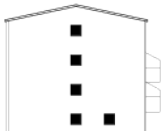
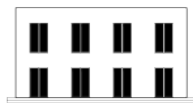
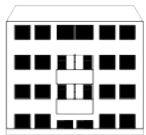
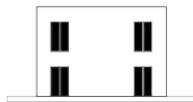
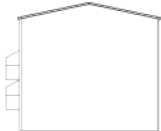
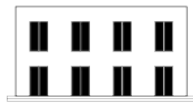
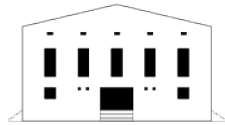
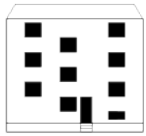


Casa Ungers in
Kampchensweg,
prospetto infinito
Schemi a cura dell'autrice

Comparazione tra la casa
d'abitazione in Hultzstrasse,
la casa presso Glashutte e la
casa Ungers in Kampchensweg
Schemi a cura dell'autrice

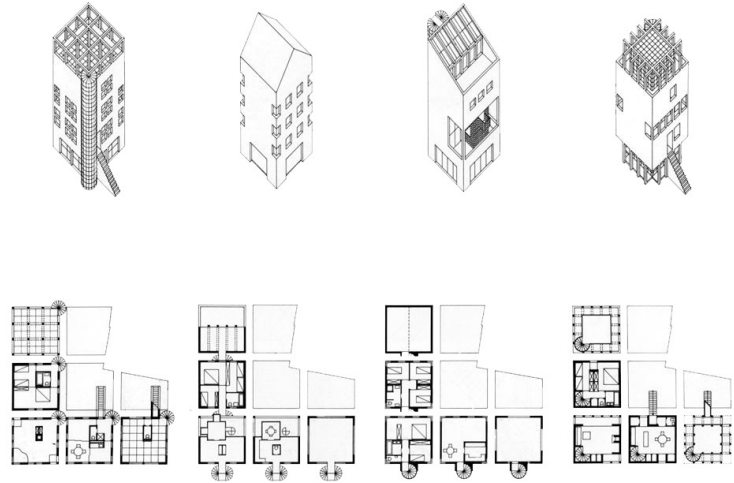


0 2 5 15



**Comparazione tra la casa
d'abitazione in Hultzstrasse,
la casa presso Glashutte e la
casa Ungers in Kampchensweg**
Schemi a cura dell'autrice

**O. M. Ungers, complesso
residenziale in Ritterstrasse a
Marburg, 1976**



**A. Rossi, Isolato in
Schützenstraße, Berlin-Mitte,
1995-1998**



Il frammento dimensionale

L'isolato di Marburg del 1976, progettato da Ungers, acquista importanza nel ragionamento poiché in tale progetto si può ipotizzare che l'architetto di Colonia componga tramite l'utilizzo di entrambi i procedimenti prima citati, e cioè, sia tramite l'accostamento e l'interazione tra moduli, per realizzare la formazione dell'isolato, sia tramite il ragionamento sulla forma del quadrato per progettare il singolo elemento.

“La singola casa è costituita da locali, che a loro volta sono concepiti come piccole “case”. Nell'adeguamento alla situazione si tratta quindi non di una brutta copia stilistica, di un fac-simile della realtà esistente, bensì di una interpretazione concettuale e progettuale dell'esistente [...] In questo senso vanno intese le case di Marburg, non come esercitazione postmoderna o come parodia.”⁹

Il quadrato introverso viene quindi riconosciuto come entità autonoma che rinviene, tramite il procedimento di estroflessione, il suo legame con la città.

Interessante un confronto procedurale con un altro isolato, quello progettato da Aldo Rossi 20 anni dopo a Berlin-Mitte. Rossi, a differenza dell'architetto di Colonia, parte dal frammento e quindi dall'esistente. Difatti, se per Ungers il punto di partenza è sempre una dimensione ed una forma, che è astratta, per Rossi il procedimento di invenzione prevede l'utilizzo dell'espedito, del frammento. La scelta della citazione di Palazzo Farnese diventa la chiave compositiva dell'intero isolato, poiché ne detta la misura, la scala e la proporzione. La porzione dell'opera del Sangallo scelta viene estrapolata dal confronto con l'edificio esistente che è chiave e ancoramento dell'opera.

I due procedimenti sono, nel confronto, interessanti perché vicini nella loro ricerca di un assoluto. Per Ungers questo è rappresentato dall'icona, per Rossi dall'immagine. Difatti il frammento di Rossi è ciò che costruisce attivamente la città: “noi viviamo l'immagine delle città”¹⁰, afferma, e tramite “la riduzione del palazzo italiano [...] riduzione-invenzione”¹¹ si possono ricercare nuovi limiti per l'architettura.

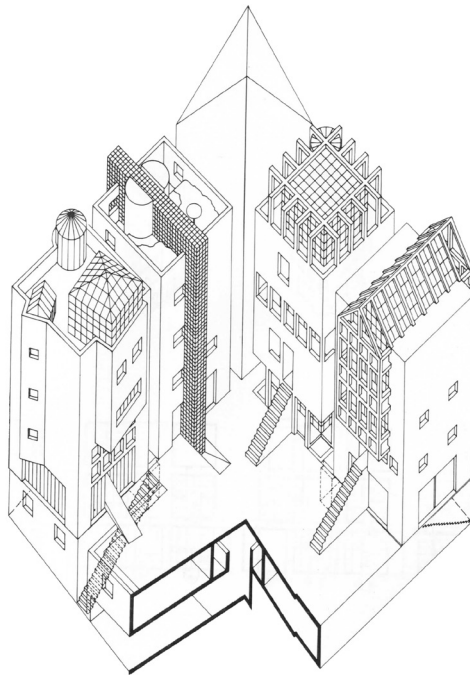
Si può concludere affermando che i due procedimenti che fanno capo ai binomi icona/immagine, elemento/

Oswald Mathias Ungers

Il tema della frammentazione, della contraddittorietà dialettica, può quindi non essere in alcun modo romantico. Esso contribuisce piuttosto alla presa di coscienza di un processo che fa emergere il singolo oggetto come anche la struttura urbana, liberandoli da una dipendenza temporale e da una cristallizzazione formale. Si tratta di un principio che riunisce in una concezione superiore basata sulla contraddizione non risolta sia la contraddizione creativa che lo sviluppo continuo, la spontaneità come il progetto, il caso proprio quanto l'ordine costituito.

Il tema dell'assemblaggio o la coincidenza degli opposti, 1982

O. M. Ungers, complesso residenziale in Ritterstrasse a Marburg, 1976
"Architettura come tema" p.81



A. Rossi, Isolato in Schützenstraße, Berlin-Mitte, 1995-1998
"Casabella" 654, 1998, p.11



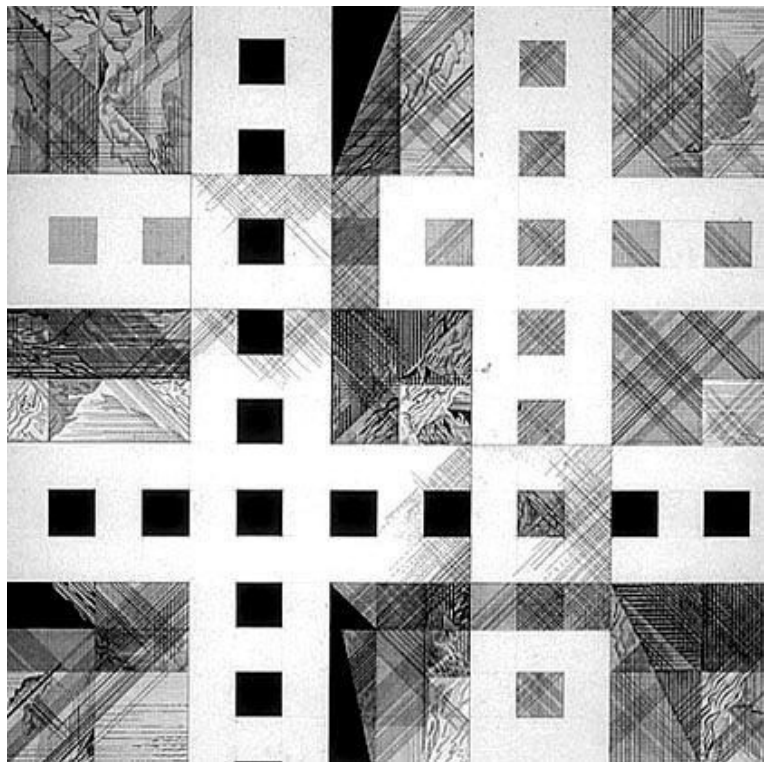
frammento arrivino ad essere i due estremi che ricercano la nuova scala, misura e proporzione e la loro novità di applicazione, l'uno nel tipo (Rossi) e l'altro nell'utilizzo di elementi metamorfici.

Questi ultimi fanno capo agli elementi che costituiscono l'edificio che, per Leon Battista Alberti, sono l'ambiente, l'area, la divisione, la copertura, l'apertura. Questi "hanno un'identità mutevole in rapporto alle dimensioni che essi volta per volta assumono. Per questo motivo essi sono in possesso di un carattere metamorfico che li vede cambiare secondo il tipo di misura che li connota. Incrociando questi elementi, ciascuno con grandezze diverse da quelle degli altri, e quindi con differenti configurazioni, si ottiene una complessità vitale che rende l'edificio una realtà architettonica intrinsecamente mobile, evolutiva, in grado di configurarsi come un incontro di edifici virtuali. Tale complessità ha come esito la nascita di architetture pluriscalarari che si compongono in un'unità tanto apparente quanto problematica la quale, nonostante esprima una tonalità intermedia e transitoria, è destinata a durare."¹²

Differentemente i "pezzi che Aldo Rossi utilizza nella sua poetica e logica *ars combinatoria* non sono frammenti, ma entità autonome capaci di stabilire connessioni con altre entità analoghe, in maniera analoga ai moduli tipologico-formali durandiani"¹³.

Il ragionamento sulla forma è derivante dalla sua memoria: "forse l'osservazione delle cose è stata la mia più importante educazione formale; poi l'osservazione si è tramutata in una memoria di queste cose. Ora mi sembra di vederle tutte disposte come utensili in bella fila; allineate come in un erbario, in un elenco. In un dizionario"¹⁴.

Franco Purini, "Traslare"



Unità/frammento

La ricerca progettuale di Franco Purini è alimentata dalla pratica del disegno. Questo, oltre ad essere una “condizione obbligata per l’architettura”, è “luogo di formazione, di memorizzazione e di comunicazione delle scelte formali”¹⁵. Nella sua ricerca, per l’architetto romano “si inseguono da sempre le costanti dell’adissimmetria, di quell’anonimato come regola, di quell’uniformità come strumento, che sembrano messi in crisi dal ricorso ad un sistema di grandi frantumi architettonici in continuo instabile equilibrio, che possono produrre quella totalizzante archeologia del nuovo cui l’autore ha sempre puntato”¹⁶.

La griglia brunelleschiana classica viene messa in crisi tramite l’immissione dell’errore premeditato che attraverso la pratica dell’infrazione riesce a evocare “il prima ed il dopo” unendoli nella crisi del presente.

Franco Purini

L’architettura è per me qualcosa di intermedio tra unità e frammento, ordine e disordine, razionalità e irrazionalità, semplicità e complessità, regola ed eccezione, memoria e amnesia. È anche il risultato di una serrata logica formativa basata su una grammatica elementare e su una organizzazione delle parti per accostamento e contrapposizione, una logica messa programmaticamente in tensione con l’errore, il caso, l’imprevisto.

Questioni di architettura, 2004

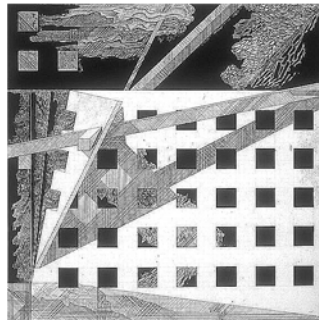
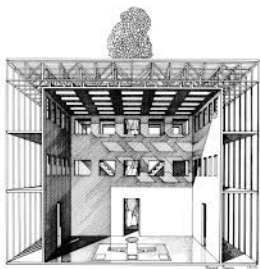
**Casa del Farmacista,
Gibellina, 1988**

Casa Pirrello, Gibellina, 1992



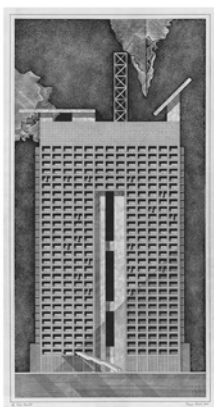
**Sistema di piazze, Gibellina,
1990**





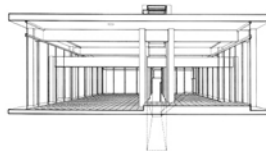
Teatrino Scientifico di Via Sabotino, Roma 1979

“Bordare”, mostra tenutasi presso l’Accademia di Brera, 1993

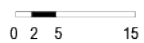
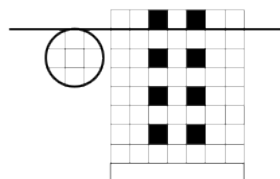
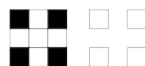
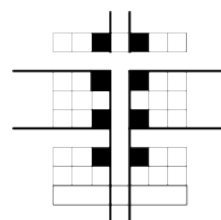
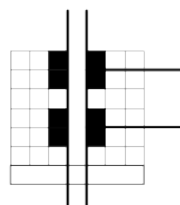
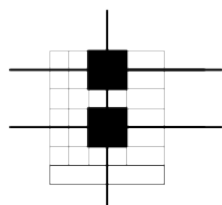
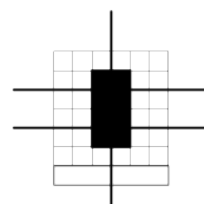
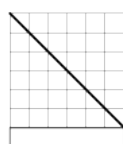
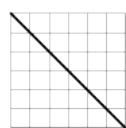


Torre Eurosky, disegno

Progetto per un padiglione in cemento e vetro, 1976



**Franco Purini, Casa Pirrello,
Gibellina 1990**
Schemi a cura dell'autrice



Casa Pirrello, Gibellina (1990)

La casa Pirrello è stata progettata dagli architetti Purini Thermes assieme alla casa del Farmacista. L'insieme delle due architetture mirava ad assumere il ruolo di porta della città.

La casa Pirrello incarna in modo ossimorico la chiusura e l'apertura verso l'esterno, tale intento è stato raggiunto grazie alla composizione che ha visto come protagonisti l'unità e il frammento.

Per Purini l'architetto è incoscientemente portatore di valori: tale "inconsapevolezza" trova il suo fondamento nel ragionamento teorico nel tempo del progetto, nel disegno, che anticipa la creazione dell'opera.

"Quando si compone non si possono fare sbagli, ma occorre lasciare spazio all'errore. Con la parola sbaglio si intende una soluzione funzionale, costruttiva e formale scorretta, con il termine errore si vuole indicare invece quella trasgressione spesso involontaria che apre inattesi spazi del significato¹⁷". L'errore è quindi il risultato dell'*erranza*. Del procedere e del ricercare una meta sconosciuta che risiede nel tempo di progetto.

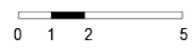
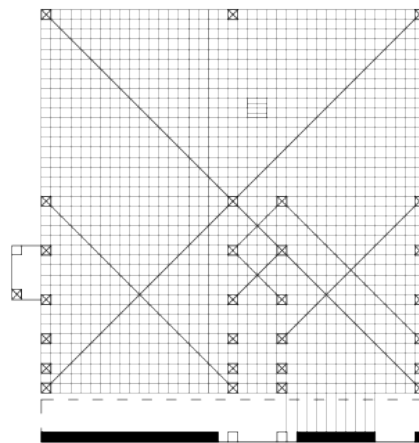
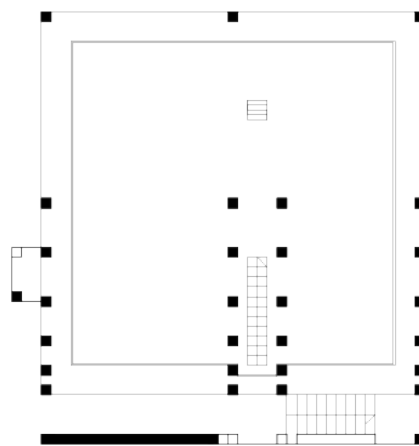
Il procedimento parte dalla figura del quadrato, definito da una griglia regolare a cui viene contrapposto l'elemento di filtro. Detto elemento di-simmetrizza la fissità del quadrato andandone a definire l'asse principale. La ricerca del nucleo, a sua volta diviso, svolge la funzione di sottolineare la presenza dell'asse principale che viene frammentato. Tale operazione di frammentazione evidenzia la presenza simultanea di più spazialità. Il procedimento viene enunciato tramite l'elemento misuratore, la chiave di lettura che si cela nella figura del cerchio che agendo in contrapposizione pesa, definisce e blocca la casa nella sua dimensione spazio-temporale.

Franco Purini,

Misurare ci conduce alla nostra "tecnica" primaria nella quale il nostro mestiere acquista un senso diretto, concreto. Ma misurare non è semplice. Non è possibile misurare con la stessa cosa che va misurata. In Architettura l'unità di misura è qualcosa di irriducibile dall'oggetto al quale si applica. Misurare è semplicemente rendersi conto di questa differenza e del fatto che tra una cosa e la sua misura c'è sempre un resto, una quantità residua che va collocata da qualche parte in quanto elemento importante della composizione.

Una lezione sul disegno, 1966

**Franco Purini, Padiglione
in cemento e vetro, schema
compositivo, 1976**
Schemi a cura dell'autrice



Padiglione in cemento e vetro (1976)

“Nel Padiglione in cemento e vetro una saturazione geometrica è in grado di confluire in una creazione semplice e, al tempo stesso, di riferire la storia dell’architettura attraverso una rarefazione formale. Questa denuncia un riferimento che, se non diretto, è quantomeno cosciente del verbo miesiano espresso apoditticamente nel padiglione tedesco dell’esposizione del 1929 a Barcellona. Diretto, invece, risulta il rapporto con Casa Farnsworth dello stesso Mies, soprattutto per ciò che riguarda il rapporto con gli assi visivi di percorrenza verticali e orizzontali. Nel Padiglione di Purini e Thermes ad una pianta quadrata, di modulo pari alla dimensione del pilastro, viene aggiunto un setto murario che completa, sbilanciandola, l’intera planimetria. Nello spazio frapposto è inserita una scala che, risolvendo l’eterogeneità orografica del luogo, lo identifica come separato funzionalmente dal quadrato principale. Già in questa impostazione è riscontrabile la serie antinomica di regola e arbitrio, intero e frammento, errore e soluzione che gli stessi autori dichiarano essere il filo conduttore del progetto. La classicità di Casa Farnsworth si configura in questo Padiglione in una dimensione meno misurabile, ripristinando una praticabilità o, per meglio dire, una “finalità” del naturale nell’architettura. Inoltre una maggiore adesione alla topografia sembra imporre, per ipotetica presenza di sostruzioni, pretesto”¹⁸.

La processione logica che ha portato all’elaborazione progettuale si serve della successione geometrica del trilito (trave-pilastro). Il telaio porta all’enunciazione di una nuova metrica: le traslazioni effettuate e le cancellazioni che hanno interessato l’intera opera, ridefiniscono concettualmente un nuovo ordine architettonico. Se l’ordine architettonico antico aveva il compito di essere l’elemento che poteva cifrare la metrica dell’intera opera in questo caso esso assume il ruolo di “elemento della possibilità”; non è più portatore di una sola verità ma di molteplici verità. All’assertività, all’apoditticità, viene sostituita la condizione della opportunità

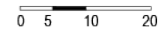
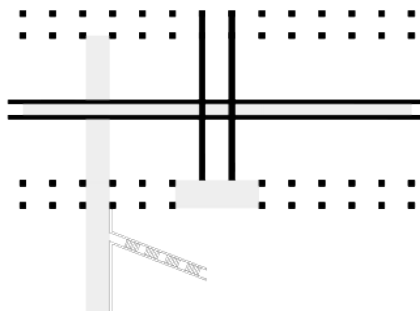
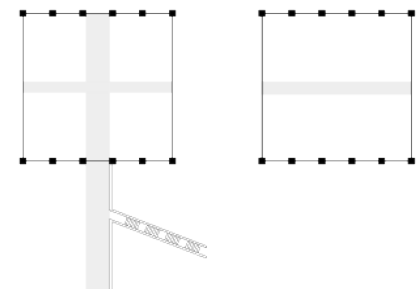
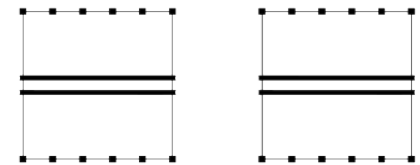
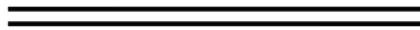
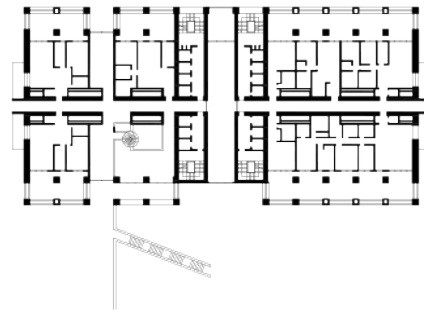
Il riferimento all’antico tramite l’astrazione porta ad un’evocazione temporale che unisce il prima ed il dopo, il vecchio ed il nuovo, la costruzione e la sua stessa rovina.

Franco Purini,

Chiusa e nello stesso tempo aperta la mia architettura intende sottrarsi a letture istantanee fondata sulla comunicazione e sull’immagine. Al contrario essa richiede una interpretazione lenta e volutamente perturbata, ponendosi come un’entità dialogica che coinvolge chi la osserva o la abita in un rapporto attivo, intrinsecamente progettuale, nel quale l’accesso ai contenuti specifici di un’operazione compositiva non avviene in modo esplicito e diretto.

Questioni di architettura, 2004

Franco Purini, Torre Eurosky,
2010
Schemi a cura dell'autrice



Torre Eurosky, Roma (2010)

La torre Eurosky, progettata da Laura Thermes e Franco Purini, è ubicata nella località EUR-Castellaccio, a Roma. Il progetto inserito nel più ampio intervento denominato Europarco che comprende un'area di circa 63 ettari.

L'edificio analizzato ospita circa 200 unità abitative suddivise in 20 tipologie. La torre si compone di 35 piani, di cui 28 residenziali. L'ingombro a terra è di 30 x 60 metri. L'altezza, considerando anche l'antenna, è di 155 metri, questo conferisce alla torre Eurosky il primato di costruzione più alta della capitale.

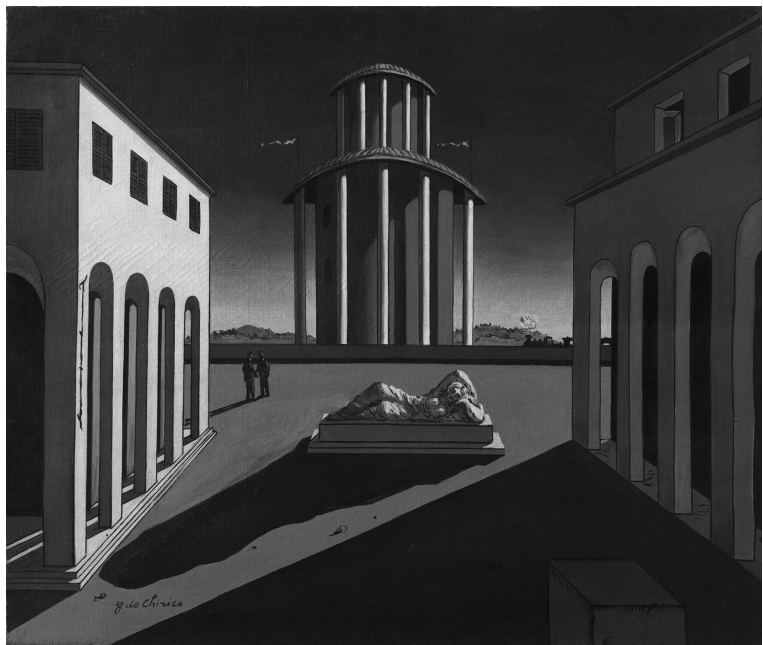
Il progetto si propone come un "elemento chiaramente riconoscibile, un segno metropolitano autorevole e duraturo che rappresenta una porta ideale nel paesaggio urbano, un'emergenza architettonica che sta diventando un luogo fortemente caratterizzato, un ulteriore elemento della grande narrazione architettonica romana".¹⁹

L'analisi progettuale condotta parte dalla identificazione della struttura portante che viene ad essere definita da due forme quadrate che si contrappongono. Queste, nella quota di attacco a terra, subiscono un processo di dissimmetrizzazione: mentre l'asse longitudinale connette i due volumi, un asse trasversale, che ne intercetta solamente uno, definisce uno svuotamento che viene denunciato all'esterno grazie alla connessione del vuoto con il corpo scala.

L'operazione permette ai due volumi che formano l'Eurosky di essere autonomi e di dialogare tra loro grazie alla parte ospitante corpi scala e servizi che le connette.

Le analisi condotte sui progetti di Franco Purini evidenziano, nelle diverse scale del progetto, un ragionamento che si propone costante. La griglia è l'oggetto primario su cui si incentra la riflessione: la sua fissità e la sua assertività vengono dapprima contestate tramite le operazioni di taglio, piegatura, bordatura, stratificazione, ma è lo stesso procedimento di opposizione che, infine, riconsegna alla griglia il primato di elemento ordinatore. In essa vivono, in tensione, le operazioni che ne vorrebbero inficiare la regola ma che, in ultima istanza, la riconfermano.

Giorgio De Chirico, Piazza
d'Italia, 1953

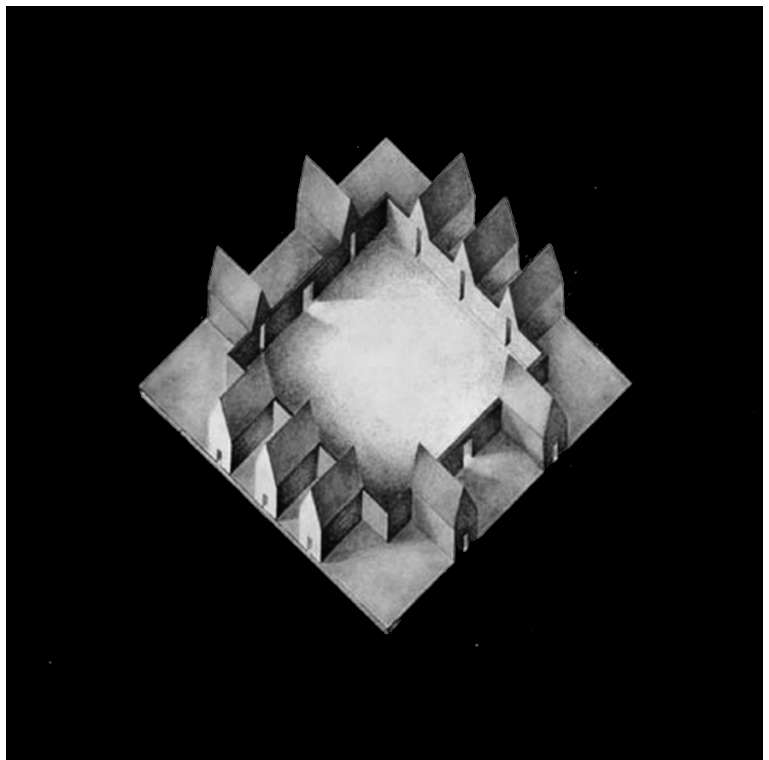


Tipo/Elemento/Ripetizione

“La parola tipo non rappresenta tanto l’immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l’idea d’un elemento che deve egli stesso servire da regola al modello [...]. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o men vago nel tipo. In ogni paese, l’arte del fabbricare regolarmente è nata da un germe preesistente; è necessario in tutto un antecedente [...]. Così noi vediamo che tutte le opere, a dispetto dei cambiamenti posteriori, hanno conservato sempre chiaro, sempre manifesto il loro principio elementare [...]. Perciò sono a noi pervenute mille cose in ogni genere e compito della scienza e della filosofia, per afferrarne le ragioni, è di ricercarne l’origine e la causa primitiva. Ecco ciò che deve chiamarsi tipo in architettura.²⁰”

All’interno delle operazioni di *misurazione/modulazione* assume rilievo la logica compositiva che vede come protagonista il tipo come cellula base e la sua ripetizione. Il lavoro di Antonio Monestiroli, in tal senso, può essere portato come esempio.

Massimo Scolari, Recinto urbano, 1979



A metà tra la lezione russiana e quella di Giorgio Grassi²¹ rinvenibili l'una nel continuo rimando alla storia l'altra nell'utilizzo del procedimento logico che porta all'astrazione linguistica, l'architettura di Monestiroli può essere definita come "laconica"²².

Difatti nella sua opera: "egli ha costantemente misurato la propria tensione poetica e creativa con la logica dell'architettura, logica costretta ad immergersi nella pluralità di tensioni e immagini del moderno. Tensione morale e civile egli le ha enunciate attraverso rigidi impianti stereometrici. L'assenza di figure, architettonicamente individuate, del moderno si traduce nella pagina bianca, in prospetti volutamente «poveri», nella riproposizione di tipologie tradizionali reinterpretate con occhio attento alla storia ed alla memoria, che costringono il progetto ad una coazione a ripetere. [...] Il linguaggio architettonico è dunque svuotato di valori e ricondotto al suo essere mero segno, soggetto a leggi ed ordini arbitrari."²³

Ma la legge che guida le composizioni non è rinvenibile unicamente nell'attenzione alla tipologia. Difatti il tipo nasce sempre e comunque dal problema della definizione formale: "il rapporto tra forma e identità è stato sempre il problema di fondo dell'architettura. Attraverso tale rapporto o corrispondenza si sono definiti i tipi edilizi. È la constatazione che non ci si trova ogni volta di fronte a un problema nuovo, ma a un problema antico che si rinnova ogni qualvolta viene affrontato."²⁴

L'anello di congiunzione tra le due anime, quella russiana e quella grassiana, è stata rinvenuta, nelle seguenti analisi progettuali, nell'utilizzo dell'elemento. Esso possiede la qualità di essere un misuratore, un indicatore: è ciò che custodisce misura, scala e proporzione dell'opera.

L'elemento è la chiave di lettura della composizione formale, è la risposta compositiva alla necessità del dialogo con la tradizione. Per l'architetto milanese "nel momento in cui gli ordini dell'architettura classica vengono progressivamente abbandonati, ci si trova di fronte al problema di costruire un nuovo linguaggio e di doverlo fondare teoricamente"²⁵.

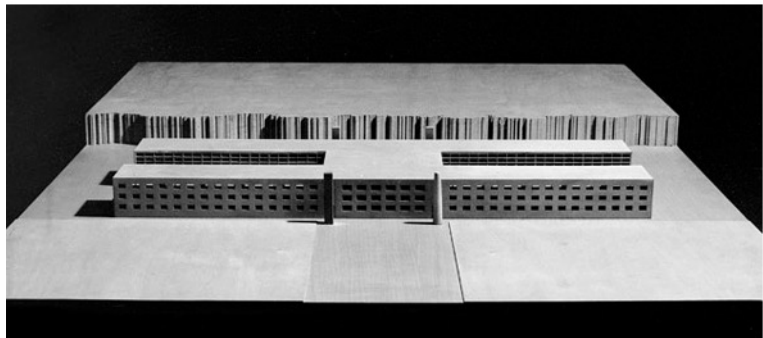
L'elemento è quindi ri-fondatore del rapporto con la tradizione.

Elemento/ripetizione

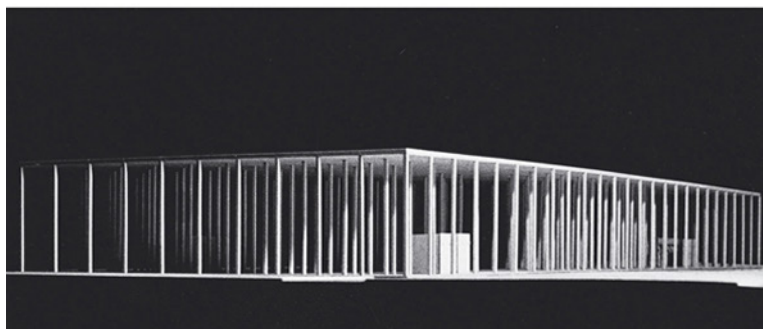
Case binate a Montesiro, 1982



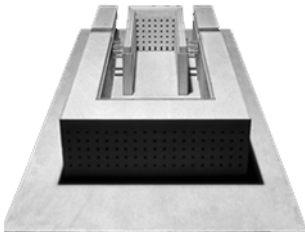
**Concorso per una scuola
elementare a Fagnano Olona
Varese, 1977**



**Progetto per una piazza ad
Ancona, 1979**

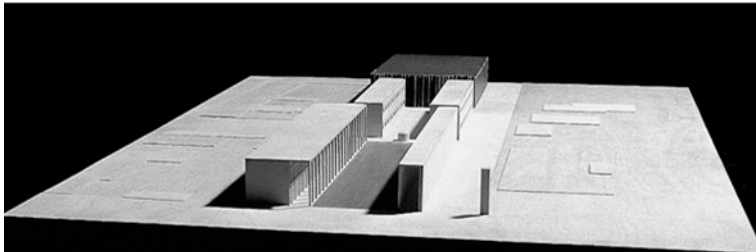


Elemento/vuoto

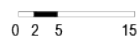
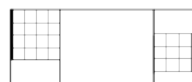
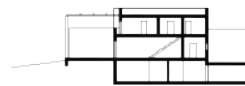
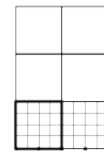
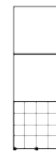
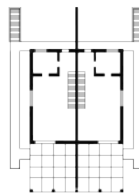
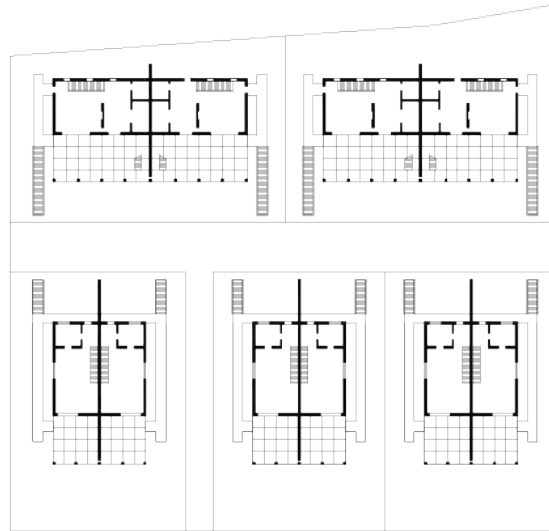


Concorso per il teatro di Udine, 1974

Casa per gli anziani a Galliate Novara, 1982



**Antonio Monestirolì, Case
Binate a Montesiro, Milano,
1982**
Schemi a cura dell'autrice



Case binate a Montesiro (1982)

Il complesso sorge su un lotto regolare, posto su un declivio, a Montesiro, in Brianza. L'area viene ad essere divisa in due parti tramite l'inserimento di un asse longitudinale. La prima porzione ospita tre unità, composte ognuna da due case, l'altra ne contiene due, ognuna delle quali presenta due abitazioni. La logica compositiva dell'insediamento si fonda sull'uso della griglia, che permea il lotto, lo ridefinisce, lo ordina.

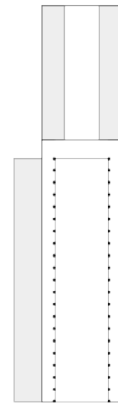
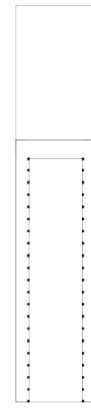
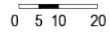
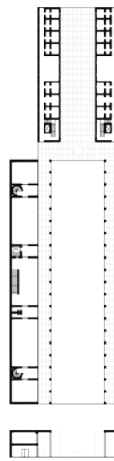
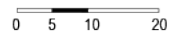
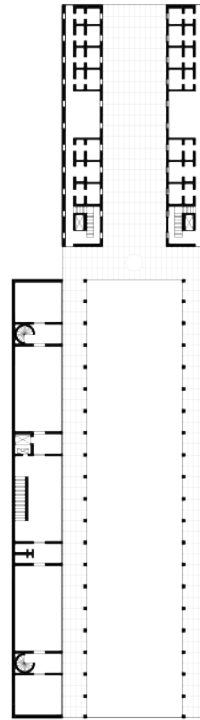
Nell'analisi effettuata ci si è soffermati sul procedimento logico che ha portato alla definizione della cellula di base.

La griglia fa sì che sia definito il modulo base che ripetendosi genera il pieno che concorre a definire l'abitazione. La tipologia adottata è chiara e semplice, la distribuzione interna "consueta"²⁶: al piano terra cucina e soggiorno, mentre, al piano superiore, si trovano le tre camere da letto e i bagni.

Sebbene l'impianto possa ritenersi concluso nella analisi tipologica, il vero elemento generatore della forma, che ne diviene poi il misuratore, è rinvenibile nella scansione dei pilastri che vanno a definire il pergolato: Nell'analisi della sezione è rintracciabile nuovamente il modulo di base che definisce il vuoto e quindi media l'inserimento del tipo. I vuoti che vengono creati sono in diretta connessione con l'elemento-pilastro che li misura e li scandisce. In tale ottica l'elemento è ri-scrittura dell'ordine classico in termini moderni poiché il suo uso definisce una spazialità "dell'attesa".

"Ma la ricerca dei maestri dell'architettura moderna non si è compiuta. Come vedremo, la tensione allo stile, per quanto forte in ogni singolo architetto, non ha condotto a un risultato unitario. Dal tempo in cui sono stati abbandonati gli ordini si è intrapresa una ricerca che è ancora in corso. Oggi dobbiamo ridiscuterne le premesse, ritrovare il senso dei riferimenti."²⁷

A. Monestiroli, Casa per gli
anziani a Galliate, Novara,
1982
Schemi a cura dell'autrice



Casa per gli anziani a Galliate, Novara (1982)

L'edificio, atto ad ospitare una residenza per anziani, si colloca su un lotto piano di forma rettangolare.

Il sistema è suddiviso in tre aree: la prima è dedicata ai servizi collettivi, la seconda agli anziani, la terza è destinata a giardino.

Dal punto di vista distributivo, una parte dell'insediamento, costituita da un edificio porticato, è atta a contenere i servizi collettivi, una seconda ospita le abitazioni per gli anziani ed una terza è destinata al giardino. La corte destinata all'abitazione, formata da due edifici in linea, di due piani di altezza, contiene quattro comunità alloggio, una per ogni piano di ogni edificio.

Dal punto di vista compositivo, il sistema deriva dalla definizione ripetizione di tre parallelepipedi. Tale triplicazione subisce però uno scarto, una "eccedenza" che va a definire la griglia di base dell'intera composizione, determinata dalla misura 1.55 x 0.75m.

Lo scarto enuncia, enigmaticamente, la differenza di ruolo tra le ripetizioni.

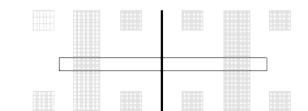
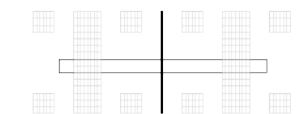
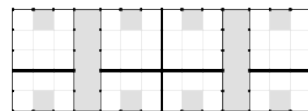
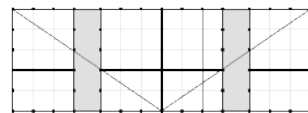
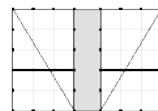
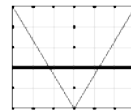
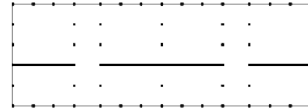
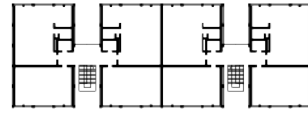
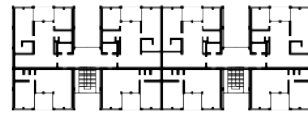
La prima porzione, che dialoga con il grande spazio vuoto, viene ad essere tripartita tramite l'immissione degli edifici destinati alle abitazioni. Questi ultimi, a loro volta, si confrontano con la prima corte vuota. Il sistema così conformato dialoga con il grande spazio basilicale ritmato dall'immissione degli elementi. Nell'analisi del negativo, dei vuoti, si viene a caratterizzare uno spazio che è trattenuto idealmente dallo scarto generato dall'immissione degli stessi pieni. In tal modo, tale vuoto circoscritto all'interno di un sistema chiuso, subisce una ri-simmetrizzazione che bilancia il corpo pieno che si affianca all'asse longitudinale.

Antonio Monestiroli

Nel tema di architettura è racchiuso tutto un patrimonio di conoscenze e aspirazioni di una collettività. [...] Ogni tema viene posto dalla collettività cui appartiene storicamente e torna, dopo essere stato nuovamente svolto, alla collettività stessa.

L'architettura della realtà, 1979

A. Monestiroli, Due torri
residenziali per la città,
Berscia, 2005
Schemi a cura dell'autrice



0 5 10 20

Due torri residenziali per la città, Brescia (2005)

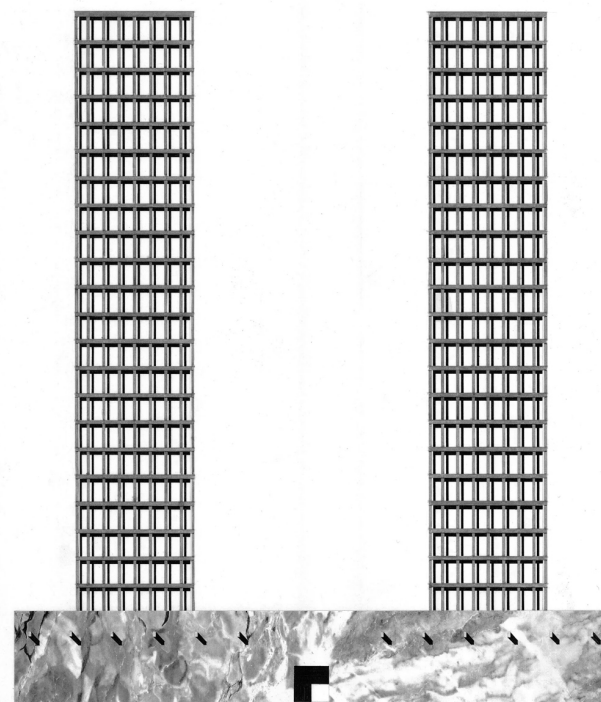
Il progetto delle due torri fa parte di un'intervento più ampio chiamato con il nome di "comparto Milano".

Il progettista, in un'intervista apparsa sul Casabella 747 del 2006, evidenzia la necessità della distinzione tra la tipologia a torre ed il grattacielo. Riprendendo il testo di Manfredo Tafuri sul grattacielo americano, Monestiroli sottolinea come il grattacielo "prende senso nello stare insieme ad altri, in un sistema in cui ognuno confronta la propria individualità non tanto con il territorio ma con gli altri grattacieli." La torre, invece, è un "edificio che guarda da lontano e che è visto da lontano", di conseguenza non può vivere autonomamente rispetto al contesto in cui si colloca. Per Monestiroli "oggi sembra che gli edifici a torre non abbiano più il loro ruolo: la loro altissima potenzialità espressiva, la loro capacità di dare forma a un territorio vasto è sottovalutata o addirittura del tutto trascurata. Persino la sua costruzione, che pure è un'impresa che richiede grandi risorse, spesso non lascia traccia di sé nell'architettura della torre. Addirittura viene nascosta con inopportuni travestimenti che danno alla torre forme scultoree o che enfatizzano aspetti tecnologici che non appartengono al suo carattere. Io credo che il carattere della torre vada affidato alla sua costruzione [...] e sia quello che si rende riconoscibile nel principio della sovrapposizione: la sovrapposizione di parti che si aggiungono una all'altra per guadagnare l'altezza voluta."²⁸

L'analisi compositiva ha evidenziato come il principio della ripetizione sia stato utilizzato non solo per il ragionamento in altezza ma anche per quello in pianta: l'edificio della torre è infatti derivato dalla ripetizione di una cellula compositiva. A questa si affianca quella del vuoto che definisce il dialogo tra gli elementi: grazie a questo intervento le cellule vengono ridefinite in numero, da quattro diventano, in volume, tre poichè la presenza dei due vuoti ne riformula la lettura in prospetto. Il vuoto diventa così, negli edifici di grande dimensione, lo strumento attraverso il quale articolare la ripetizione stessa dell'elemento costruttivo. La struttura in acciaio, rimarcando i piani orizzontali della torre, ne suggerisce la scomposizione in parti.

**Antonio Monestiroli, Torri
Binate, Progetto per l'area di
Porta Genova, Milano, 1987**

Forse è meglio cercare di capire quali sono i caratteri delle torri binate rispetto a quelli di una torre singola. Possiamo dividerli in due categorie: i caratteri esterni e quelli interni alle torri. Il carattere esterno più evidente è lo spazio che si crea fra le due torri. Uno spazio centrale che segna fortemente un asse di simmetria dando a tutto il sistema una forte stabilità formale. La nostra attenzione è attratta da quel vuoto, le due torri che stanno ai lati del vuoto centrale sono, in qualche modo, subordinate a questo. E' quella stabilità che fa di questa composizione una presenza importante, necessaria là dove le torri devono assumere un ruolo dominante.



- 1 A. ROSSI, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, "Casabella-Continuità" n 244, 1960 p.22
- 2 Ibid.
- 3 O.M. UNGERS, *Pensieri sull'architettura*, "Casabella" n 657, 1998 p. 2
- 4 Ivi, p. 3
- 5 M. KIEREN, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli Editore, Bologna, 1997 p. 22
- 6 O. M. Ungers, *Zum Projekt «Neue Stadt» in Köln*, "Werk" n. 7, 1963, p.281
- 7 O. M. Ungers, F. Neumeyer, M. De Michelis, *O.M. Ungers: opera completa 1991-1998*, Electa, Roma, 1997, p.21
- 8 F. Purini, *Il carattere metamorfico degli elementi*, <http://www.francopurinididarch.it/testi>
- 9 O.M., Ungers, *Architettura come tema*, Quaderni di lotus, Electa, Milano, 1982, pag 79
- 10 A. Rossi, *Isolato in Schützenstraße a Berlino*, "Casabella" n 632, 1996, p.25
- 11 *Ibidem*
- 12 F. Purini, *Il carattere metamorfico degli elementi*, <http://www.francopurinididarch.it/testi>
- 13 F. Purini, *Il frammento come realtà operante*, "Firenze Architettura", anno x n.2, 2006, p.4
- 14 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma, 1990, p.27
- 15 F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2002, p. 54
- 16 F. Moschini, *La scrittura architettonica di Franco Purini tra enigmi e paradossi*, Gangemi Editore, Roma, 2011, p. 5
- 17 F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2002, p. 46
- 18 F. Moschini, *Progetti di anatomia / anatomia di un progetto di lungo corso*, "Anfione e Zeto" n. 26, p.107

- 19 F. Purini, L. Thermes, *La torre Eurosky*, "Anfione e Zeto", n. 26, 2016, p.44
- 20 Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, 1832
- 21 F. Moschini (a cura di), *Antonio Monestiroli Progetti 1967-1987*, Kappa, Roma, 1988
- 22 *Ivi*, p.8
- 23 *Ivi*, p.8
- 24 A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Bari, 2002, p. 139
- 25 *Ibidem*
- 26 A. Monestiroli, *Relazione al progetto*, <http://www.monestiroli.it>
- 27 A. Monestiroli, *Continuità dell'esperienza classica*, *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Bari, 2002, p. 14
- 28 A. Monestiroli, *Edifici a Torre. Brescia*, "Casabella" n. 747, 2006, p. 31

Riferimenti bibliografici

L'uno/Il Molteplice

- A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma, 1990
- A. Rossi, *Isolato in Schützenstraße a Berlino*, "Casabella" 632, 1996
- A. Rossi, *L'architettura della città*, Quodlibet, Macerata, 2011, prima edizione 1966
- A. Rossi, *La diversità di Berlino*, "Casabella" 632, 1996
- A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città*, Clup, Milano, 1975
- A. Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, "Casabella-Continuità" n 244, 1960
- L. Biscogli, *I protagonisti dell'architettura contemporanea: O.M. Ungers*, "Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica", anno 1, n. 3, dicembre 1965
- G. Giancipoli, *Oswald Mathias Ungers: Belvederestraße 60. Zu einer neuen Architektur*, Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum XXVII ciclo, 2015
- M. Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli Editore, Bologna, 1997
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1981*, Einaudi, Torino 1985
- O.M. Ungers, *Architettura come tema*, Quaderni di lotus, Electa, Milano, 1982
- O. M. Ungers, F. Neumeyer, *O.M. Ungers: opera completa 1951-1991*, Electa, Roma, 1991
- O. M. Ungers, F. Neumeyer, M. De Michelis, *O.M. Ungers: opera completa 1991-1998*, Electa, Roma, 1997
- O.M. Ungers, *Pensieri sull'architettura*, "Casabella" n 657, 1998
- O. M. Ungers, *Zum Projekt «Neue Stadt» in Köln*, "Werk" n. 7, 1963

Unità/Frammento

- P. Belfiore, *Casa Pirrello*, "Area", mar-apr 1998
- M.D. Morelli, *Trentacinque domande a Franco Purini e Laura Thermes*, Clean, Napoli 1998.
- F. Moschini, G. Neri, *Dal progetto. Scritti teorici di Franco Purini 1966-*

1991, Kappa, Roma, 1992

F. Moschini, *Progetti di anatomia / anatomia di un progetto di lungo corso*, "Anfione e Zeto" n. 26

G. Neri, *Franco Purini, Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano, 2000

F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2006

F. Purini, *Il carattere metamorfico degli elementi*, <http://www.francopurinididarch.it/testi>

F. Purini, *Il frammento come realtà operante*, "Firenze Architettura", anno x n.2, 2006

F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Bari, 2008

F. Purini, *Metafisiche dell'atopia*, <http://www.francopurinididarch.it/testi>

**Tipo/Elemento/
Ripetizione**

M. Ferrari, *Antonio Monestiroli: opere, progetti, studi di architettura*, Electa, Roma, 2001

A. Monestiroli, *Ignazio Gardella e la scuola di Milano*, Electa Milano, 2009

A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Umberto Allemani, Torino, 2004

A. Monestiroli, *La forma rispondente, lezione breve di architettura*, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, Bologna, 2010

A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Bari, 2002

A. Monestiroli, *La ragione degli edifici*, Marinotti, Milano, 2010

F. Moschini, (a cura di), *Antonio Monestiroli. Progetti 1967-1987*, Kappa, Roma, 1988

O. M. Ungers, *Pensieri sull'architettura*, "Casabella" 657, 1998

L'architettura è influenzata da due riferimenti fondamentali: il primo è il riferimento al luogo -non solo il luogo reale, ma anche quello culturale e storico- il secondo è la forma tipologica che ciascun edificio esprime.

Fare architettura non significa inventare, bensì scoprire; è interpretazione sempre nuova di concetti noti, è vedere il mondo con occhi sempre diversi, viverlo in modo sempre nuovo, e inventarlo e animarlo con contenuti inconsueti. Creare architettura significa anche colmare la realtà con un'idea, con un punto di vista mutato, diverso.

Il pensiero e l'azione morfologica presuppongono due cose: in primo luogo il riconoscimento e la scoperta degli archetipi, in secondo luogo la percezione della realtà in rapporti complementari.

L'architettura conosce due tipologie fondamentali: la caverna e la capanna. La prima simboleggia il durevole, la costante, è persistente e legata a un luogo. La seconda è mobile, ha un che di temporaneo ed effimero, e può cambiare continuamente luogo. Nella caverna prende ' corpo la stabilità, nella capanna la mobilità.

Il pensiero umanistico non ha carattere esclusivo; in virtù dei suoi riferimenti storici, esso indaga le varianti dei rapporti intellettuali e artistici. Questo pensiero ricerca le fratture e la discontinuità. Nulla gli è più estraneo dell'appianamento dei contrasti, tipico invece degli assolutismi e delle menti rigidamente sistematiche che costringono tutti i valori a un comune denominatore e riducono tutte le specie floreali a un'unica forma e a un solo colore.

La ricerca di uno stile architettonico unitario e onnicomprensivo -di un metodo esclusivo, di un'unica idea - non solo è anacronistica, ma soprattutto implica la perdita dei valori e il ritorno a un dogmatismo primitivo. Dobbiamo imparare a convivere con tesi contrastanti e a servirci di esse. Dobbiamo sapere che non esiste un solo modo di costruire, ma molti metodi diametralmente opposti, destinati a durare nel tempo.

Se si ragiona per sottrazioni, si giunge facilmente alla conclusione che l'architettura è una questione di materiali e di geometria. Sono questi i fattori che determinano il progetto architettonico: i materiali, se consideriamo il loro trattamento e il loro utilizzo come realizzazione dell'edificio; la geometria, se consideriamo la sua logica e le sue proporzioni come struttura interna dell'edificio. La geometria determina disposizione, dimensione e forma di spazi e corpi; è la grammatica, la sintassi del progetto architettonico. Il materiale ne definisce l'attuazione, la realtà.

Alberti ha coniato l'assunto fondamentale della «varietà nell'unità» all'inizio dell'epoca moderna. Nello stesso periodo Nicola Cusano proclamava la "coincidentia oppositorum". Entrambi i paradigmi partono dal medesimo presupposto, quello che postula un principio fondamentale che tutto unisce e da cui discendono infinite variazioni. Si parla di un'unica forma originaria e delle sue molteplici declinazioni, derivate dall'adattamento alle diverse circostanze. Così non si escludono, non si bandiscono le contraddizioni, ma di loro ci si appropria. Ciò presuppone un modo di pensare non per antitesi, bensì per elementi complementari. L'architetto è artigiano, archeologo, avventuriero, esploratore. Un passo falso, una decisione sbagliata e la sua opera è stata vana. Ogni mossa richiede la massima concentrazione ed esperienza. È un artigiano nella vera accezione del termine; il suo mestiere si muta in arte. Aspira all'assoluto e alla perfezione. Anche se non li raggiungerà

Apparati

L'Uno/Il Molteplice

In questo breve testo, redatto dall'autore in età matura, Ungers riconosce come fattori determinanti del progetto architettonico i materiali e la geometria. I primi ne definiscono la realizzazione, la seconda, tramite numero, misura e proporzione, può far tendere arte ed architettura al sublime.

mai, non per questo si sente esonerato dal dovere etico e morale di concepire opere il più accurate e durevoli possibile.

In primo piano, nel pensiero e nell'azione, vi è la figura, cioè la forma. "Il problema della forma è il problema stesso dell'arte", afferma Hildebrand. Le forme geometriche di base -il cerchio, la retta, la sfera, il cono, il cilindro, il cubo e l'ellisse- sono la materia attraverso la quale lo spirito e l'anima si traducono in simboli. Già gli umanisti erano alla ricerca della figura ideale, quella forma perfetta che rappresentasse l'idea della creazione. L'essenza dell'arte e dell'architettura è il numero, la misura, la proporzione. Solo attraverso di essi il sublime trova espressione.

Il linguaggio formale dell'architettura è razionale, intellettuale, è linguaggio della ragione. Le emozioni, la fantasia vengono controllate dalla ratio. Questa, a sua volta, stimola l'immaginazione. Il rapporto dialettico tra le due polarità -la ragione e l'emozione, la ratio e la fantasia, l'idea e la realtà- è immanente all'atto creativo e produce di continuo idee, concetti, spazi, elementi e forme. Esso contiene il concetto di astrazione, il riconoscimento dell'oggetto nella sua forma elementare e il suo manifestarsi nella fisionomia più chiara.

Ogni edificio che non abbia se stesso come tema principale è, di fondo, una banalità. Potrà senz'altro assolvere a scopi e bisogni necessari e anche soddisfare esigenze tecnicamente fondate, ma se al di là della pura funzionalità non saprà realizzare anche un'idea, resterà, rispetto all'esigenza dell'architettura di essere espressione universale del pensiero, un oggetto banale. Per Schinkel l'architettura non doveva rappresentare il mero soddisfacimento dei bisogni, ma in primo luogo il carattere universale del pensiero.

L'architettura non è in funzione di altro. Non è un surrogato con cui risolvere problemi economici o sociali. L'architettura ha un linguaggio proprio. È autonoma. In architettura il pensiero non tiene in alcuna considerazione le istanze di tipo pratico. Come sarebbero potuti sorgere altrimenti il Partenone, il Pantheon, la basilica, il duomo e tante altre opere meravigliose? Non è il pensiero funzionale ad aver informato l'architettura, bensì il "Kunstwollen", l'idea.

L'architettura si comporta come la natura. Come quest'ultima ha capacità di trasformarsi da una forma in un'altra. Le forme non sono mai in sé concluse; contengono sempre anche il loro opposto. Mi riferisco al processo di formazione e trasformazione di pensieri, esigenze, oggetti e circostanze da uno stato all'altro, cioè in termini qualitativi, invece che in dati quantitativi. Un processo, quindi, basato più sulla sintesi che sull'analisi. Analisi e sintesi si alternano in modo altrettanto naturale quanto, per citare Goethe, ispirazione ed espirazione.

A. Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers, "Casabella" 244, 1960*

L'architettura di Oswald Mathias Ungers indica, in modo impegnato e deciso, la ripresa della giovane architettura europea e tedesca in particolare. All'osservatore straniero il panorama della ricostruzione tedesca sembra interessante più per la vastità dei problemi e per il suo ritmo febbrile, ma sempre venato da una fretta commerciale, che per la qualità delle soluzioni e l'impegno della ricerca. La rapidità stessa della ricostruzione sembrava aver dimenticato le soluzioni della grande architettura tedesca dell'altro dopoguerra e degli anni dal 1920 al 1930, mentre i suoi maestri dall'avvento del nazismo in poi avevano operato in altri paesi. Ma, come altra volta si ebbe occasione di osservare,

Il giovane Aldo Rossi, porta all'attenzione della comunità architettonica italiana il lavoro di Ungers. Sebbene di altra nazionalità, l'autore ritrova nel lavoro di Ungers una comune attenzione alla pratica dell'architettura che non si ritrova, semplicisticamente, nell'adozione di un "gusto moderno".

proprio nella imponenza del ritmo della ricostruzione accadeva di vedere, specie nei più giovani, la fine di questo isolamento e i segni di una nuova ripresa. Il discorso d'altronde, investendo i rapporti tra i problemi dell'architettura moderna e la pratica commerciale, riguarda tutta l'Europa. A questo impegno comune, a questa tensione che cerca nuove strade si ricollega l'architettura di Ungers. Oswald Mathias Ungers ha molto interesse per l'architettura finlandese, inglese, italiana e basta osservare le sue costruzioni per rendersi conto di queste sue preferenze; ma al di là di questo interesse, di tecnica e di stile, egli non crede che oggi sia possibile ricondurre ad unità queste diverse forme di espressione poiché nella cultura europea esistono problemi molto diversi, tra loro contrapposti e irriducibili ad una idea universale. "L'Europa - egli scrive - non vive di una sola idea universale, è multiforme. E' un terreno in cui esistono una vicina all'altra molte immagini e molte opinioni, è un paese in cui sono egualmente cresciuti illuminismo e misticismo. Nella tensione tra questi due estremi si sviluppa oggi una nuova vitalità." In questa ricerca Ungers dichiara che le sue costruzioni non sono né romantiche né razionaliste, né tradizionali né moderne, ma cercano di legarsi saldamente alla realtà di un luogo alla realtà di chi vive in quel luogo e alla sua storia. Personalmente credo che questi problemi, oltre a un più diretto aggancio alla cultura tedesca contemporanea, interessano per la loro serietà e per quanto hanno con noi in comune. Più volte abbiamo dichiarato che non crediamo a una architettura moderna, o peggio a un gusto moderno come tale, ma a programmi e tendenze che trovano la loro validità solo a contatto con la realtà di oggi; inoltre ritengo che una seria posizione di ricerca come quella di Ungers, che è preoccupato di tutti gli aspetti del problema professionale, valga molto di più degli appelli demagogici a sfondo sociale o degli sdegni intimistici. Il lavoro di Ungers ha una gamma molto vasta di applicazione; dallo studio dei quartieri alla periferia di Colonia, alla villa borghese, ai grandi concorsi nazionali, ogni occasione di lavoro serve per ricercare e sperimentare le possibilità di una nuova architettura. A questo punto le architetture qui pubblicate meriterebbero una critica stilistica impegnata che rimandiamo a un'esame più vasto della architettura dei giovani architetti in Europa; personalmente comunque, ritengo di grande interesse tutte le opere qui pubblicate, e, particolarmente, la casa per due famiglie a Colonia e la casa sull'Hansaring pure a Colonia. Nella prima vedo una ricerca verso un'architettura di volumi nitidi e puri che ricorda, anche nella superficie bianca, le ricerche del primo razionalismo europeo, nella seconda un'architettura urbana risolta con vigore e con uno stile sobrio. Sono due tipi di ricerca, dal punto di vista stilistico, che si perseguono da molte parti, e anche in Italia, e che qui hanno trovato una valida espressione. D'altra parte tutte le opere di Ungers qui pubblicate mostrano un'eccezionale coerenza e lo sviluppo continuo, dall'una all'altra di un'idea e di una concezione originale dell'architettura. Interessava qui accennare a questa concezione e a questa ricerca, di cui attendiamo con interesse lo sviluppo futuro.

Unità/Frammento **Franco Purini, *Architettura virale***

Lo scritto analizza la modalità di scrittura architettonica nata dalle avanguardie che trova nel modello della macchina la trasposizione nell'edificio, sostituendo in tal modo la figura umana.

L'obiettivo di ogni scrittura artistica non è, in prima istanza, la bellezza. Esso consiste piuttosto nella convergenza, in un sistema complesso di segni, degli esiti formali derivanti da tre intenzioni. La prima è quella della produzione del nuovo o, almeno, della sua apparenza. Ogni scrittura deve infatti dare la sensazione di qualcosa che non c'era mai stato prima, qualcosa che, con la sua sola presenza, fa invecchiare di colpo tutto ciò che l'ha preceduto. La seconda intenzione è la costruzione di un'entità vivente, vale a dire la messa a punto di una struttura linguistica molteplice e metamorfica in grado di evolvere secondo un suo progetto, una sua precisa finalità. La terza intenzione è l'evocazione dell'originario. Una scrittura artistica, quando è veramente tale, deve produrre l'impressione di una enunciazione primaria o, ciò che è lo stesso, rappresentare un fondamento. Una rappresentazione arrestata, però, alla sua semplice formulazione, e non seguita nei suoi sviluppi potenziali. In sintesi l'esito di ogni scrittura è il nuovo, la vita, l'origine. Solo quando questi valori sono stati espressi si può valutare se la scrittura stessa è riuscita a conseguire la dimensione della bellezza. Per quanto detto si tratterà ovviamente di una bellezza non garantita dall'equilibrio e dall'armonia, ma dall'azione conflittuale della pluralità di componenti che ciascuna delle tre intenzioni porta con sé.

Procedendo in questa analisi su alcune questioni poste dalle scritture artistiche, è necessario ricordare che la modernità nata dalle avanguardie storiche - la principale e la più autentica delle modernità ma non certo l'unica o, secondo alcuni, solo una delle tante tendenze equivalenti che determinano nel loro insieme la modernità - si riconosce essenzialmente nelle conseguenze compositive di una successione seriale. Generata dalla macchina la ripetizione, intesa come la sequenza teoricamente infinita di un medesimo atto, ha come effetto una scrittura architettonica rapsodica e interrotta, sostanzialmente incidentale, caratterizzata da una certa frammentazione, da una forte indeterminazione, dalla compenetrazione degli spazi e delle superfici. Una scrittura intrinsecamente dislocata e straniante, instabile e intermittente. Dominata dall'istantaneo, la scrittura architettonica nata dalle avanguardie ha una sua essenza mobile e mutevole, nonché una sua intrinseca relatività. Per questo, quando si vuole definire un edificio, non sembra possibile riferirsi ancora alla metafora teorica dell'organismo, di matrice vitruviano-albertiana. Si tratta di una idea di edificio per la quale esso si configurerebbe come un tutto in cui ogni parte ha un senso unico e definitivo, un tutto al quale, proprio per il suo carattere unitario, nulla può essere aggiunto o sottratto. Se nel paragrafo precedente si parlava di entità vivente lo si faceva invece richiamando non già l'ideale albertiano della concinnitas, quanto un modello concettuale nel quale i connotati del composito, del contraddittorio, e in qualche modo dell'informe giocano un ruolo decisivo. Alla trasposizione dell'idea del corpo umano in quello di edificio si è sostituita all'inizio del Novecento prima l'analogia con la macchina, dando così vita alla nozione di edificio come corpo meccanico, poi quella che ha visto i flussi informativi proporre l'ossimoro del corpo immateriale, un corpo inteso come il puro trascorrere di correnti energetiche. Quest'ultima concezione prevede la perdita di fisicità del manufatto a favore del suo configurarsi come una successione continua di dati, di segnali, di vibrazioni contestuali assorbite, amplificate e rinviate all'intorno urbano. Questa profonda modificazione dell'idea di edificio ha esautorato non solo la visione classica dell'edificio come

sublimazione del corpo umano - una visione nella quale risuona la nostalgia per la discendenza divina dell'uomo stesso - ma anche quella di tipo per come è stata formulata da Johann Wolfgang Goethe. Nei suoi scritti scientifici, analizzati da Rudolf Steiner con ammirevole chiarezza, egli aveva considerato il tipo come un principio generatore che trascende dal singolo elemento all'intero organismo, sovrintendendo così alla sua completa evoluzione. La concezione goethiana di tipo, che influenzerà profondamente Charles Darwin, è stata poi filtrata dalla cultura architettonica ritrovandosi, ancorché modificata, in pressoché tutte le teorie tipologiche, tra le quali quelle di Saverio Muratori e di Gianfranco Caniggia. Stante la fine delle prospettive teologiche dell'arte e dato il declino dell'idea di tipo come configurazione comune a ogni espressione di un genere e di una specie, ciò che nella modernità è vivente non lo è più nei termini winckelmanniani della "calma maestà e quiete grandezza", né in quelli, altrettanto solenni e idealizzati, dell'autore del Faust. Il vivente moderno è dissimmetrico, composito, come si è già detto, un collage a volte mostruoso, come nel dolente assemblaggio biologico che compare nel Frankenstein di Mary Shelley, nelle divinità provenienti da altri mondi e da altre epoche che popolano i tenebrosi racconti di Howard Philips Lovecraft, nei numerosi mutanti dei film di fantascienza. Il fatto che ciò che è vivente non rientri più nelle categorie dell'organico ma in quelle del suo contrario, non comporta, però, che non sia più necessario comporre. Anche nel caso dell'informe teorizzato da Rosalind Krauss, c'è bisogno di ricorrere a tecniche di formalizzazione in grado di assicurare al risultato quella reciproca necessità delle parti e delle loro relazioni senza la quale ogni scrittura non sarebbe che un allineamento fortuito e interscambiabile di segni. A questa considerazione va aggiunto il fatto che, in architettura, visto il suo carattere inerziale, le idee-strumento che sovrintendono al comporre sono sempre, in un certo senso arretrate rispetto alle problematiche che si affrontano. Per questo motivo non si può prescindere dalla tipologia, sebbene, come si è appena sostenuto, essa non ha più un ruolo dominante, così come non si possono tralasciare le tecniche di proporzionamento degli edifici, nonostante le ragioni che le motivavano siano da molto tempo superate. Nell'architettura il nuovo è sempre l'effetto di un insieme di modalità compositive in ritardo rispetto alle esigenze, limite che non si riscontra invece, almeno in forma così consistenti, nelle altre arti. Basterà ricordare a questo proposito l'opera di Ludwig Mies Van der Rohe, il più moderno dei grandi architetti del Novecento, la cui sapiente e innovativa tecnologia è stata contraddittoriamente immessa nelle rarefatte atmosfere di una trasfigurata neoclassicità, rievocata non sul filo della memoria ma ricoperta come luogo di un assoluto architettonico ancora operante. Esaurite queste premesse è ora possibile delineare, seppur schematicamente, una possibile interpretazione delle modalità attraverso le quali una composizione viene costruita. Una qualsiasi scrittura artistica - letteraria, poetica, teatrale, filmica, plastica, pittorica, architettonica, così come ogni composizione grafica, ogni creazione della danza, della moda, del disegno industriale, della video arte - nasce in prima istanza per partenogenesi, vale a dire che origina da se stessa, per gemmazione spesso automatica di un nuovo organismo da uno precedente. In qualche modo una scrittura ne contiene virtualmente altre, che possano scaturire da quella primaria sulla base di una sollecitazione esplicita e implicita. Ma tale capacità di autoriproduzione non è sufficiente perché nasca un'entità individuale, definita e riconoscibile, portatrice di valori conoscitivi ed estetici. Alla partenogenesi va infatti affiancata la

fecondazione di una cellula linguistica da parte di un'altra, dotata di un DNA diverso. Alla partenogenesi deve quindi seguire la fecondazione esterna, seppure biologicamente compatibile. Ma, ancora una volta, questo processo non dà risultati veramente significativi. Perché una scrittura artistica venga alla luce c'è bisogno oltre alla presenza di un fattore casuale, che funziona come una sostanza chimica che accelera la precipitazione del composto, dell'intervento di qualcosa di estraneo alla materia di base, qualcosa che non solo segni una differenza rispetto a questa, ma comporti una certa dose di ostilità nei confronti di ciò sul quale esercita la sua azione. Deve in altre parole intervenire una sostanza diversa da quella iniziale affinché il tutto precipiti in una combinazione dotata di vita, una sostanza aggressiva, in grado di suscitare un conflitto cellulare. Questo terzo fattore è un elemento di contaminazione. In altri termini la contaminazione fa sì che una scrittura non si chiuda nei limiti dell'attitudine che essa possiede a ripetere le propria struttura e la propria modalità formativa, cosa che l'essere fecondata da una scrittura diversa, o l'incidenza del caso, non riescono a evitare del tutto. Neanche l'ibridazione, vale a dire l'innesto di un organismo su un altro, ha la stessa forza della contaminazione. Essa è una pratica migliorativa che non mette in crisi la base identitaria del vivente, limitandosi ad aumentare le capacità biologiche mediante l'inserimento di potenzialità evolutive superiori. La contaminazione contiene invece qualcosa di infettivo, di pericoloso come un virus sconosciuto, di radicalmente divergente rispetto alle finalità che motivano la scrittura artistica di base. Attaccata dal virus, che può assumere a volte la forma di un errore, la scrittura artistica scopre l'alto da sé; rivela a se stessa ciò che tenderebbe a nascondere; accetta di fare, di ciò che internamente le si oppone, la propria essenza. La contaminazione, i cui risultati non sono prevedibili come quelli derivanti dall'ibridazione, esprime lo sporgersi della scrittura stessa sull'abisso di mondi alieni, respingenti, indecifrabili. Come in un racconto del già citato Lovecraft, la contaminazione è il luogo di ciò che è malato, confuso, mostruoso, errato, impensabile, soprattutto impuro. Contaminare – una parola che fa pensare alle radiazioni, a Chernobyl, alle armi chimiche e batteriologiche ma anche al testo teatrale "I rinoceronti" di Eugène Ionesco, o al film "Invasion of the Body Snatchers", di Don Siegel - comporta allora muoversi verso una scrittura devastata, azzardata, una scrittura nata dal gotico, dal romanticismo e dalla loro esplosiva miscela moderna, l'impressionismo, una scrittura piena di fermenti corrosivi, irriducibile alla operatività dell'ibrido, indisponibile agli orizzonti in fondo dell'ingegneria genetica, in questo caso riferita alla nascita dei fenomeni artistici, una scrittura intrinsecamente anarchica.

Se quello appena riassunto è il processo genetico che porta alla nascita di una scrittura artistica, altri processi di contaminazione accompagnano nella sua esistenza l'opera che da queste scritture è nata. Nell'architettura pressoché tutti gli edifici sono sottoposti, fin dal momento delle loro ultimazione, a fenomeni di aggressione virale che li trasformano. L'eliminazione di alcune parti; l'addizione di altre, la superfetazione di volumi che parassitano quelli originali; la modifica dei materiali costruttivi configurano una vicenda distruttiva che è anche, nel suo complesso una manifestazione di estrema vitalità. Leon Battista Alberti involucra a Rimini una chiesa gotica con un potente paramento neo-romano giocando sottilmente con due registri metrici e dimensionali; Giovanni Battista Piranesi interviene sulle lastre delle Carceri vent'anni dopo la loro esecuzione spostando le immagini verso un nuovo contenuto,

nel quale le componenti oscure e terrificanti si moltiplicano, inducendo uno stato di alterazione che ripeterà, pur se con un programma diverso, anche sul preesistente edificio di Santa Maria del Priorato. Le aperture provocate violentemente da Gordon Matta Clark su edifici preesistenti, che fanno entrare in loro lo spazio urbano circostante, ma anche le più introverse trasmissioni semantiche operate da queste contaminazioni sono il risultato di una pluralità di cause, tutte riunificate dal tempo. E' la vita nel tempo dell'edificio che richiede una sua continua ridefinizione funzionale; sono i cambiamenti del gusto che si producono nel tempo che impongono a loro volta una serie di trasformazioni, per le quali ad esempio, sotto le facciate rinascimentali troviamo a Pisa strutture gotiche, come se una infezione le avesse alterate; è il tempo stesso, infine, che logora gli edifici causando la loro inevitabile riduzione alla condizione di rovina. La contaminazione agisce anche alla scala urbana. Senza continui processi di aggressione virale le città, come ricorda James G. Ballard in "Cocaine Night", non potrebbe vivere. Si pensi ad esempio a come le automobili, agendo come una cultura batterica, abbiano liquefatto il tracciato urbano determinando la scomparsa dello spazio pubblico in quanto entità delimitata e misurata. Passando all'urbanistica e all'architettura basta ricordare la meravigliosa alterità del Plan Voisin di Le Corbusier rispetto al tessuto storico di Parigi, così come la carica sovvertitrice del progetto per l'Isolato della Cortesella a Como, Giuseppe Terragni, progetti che esprimono perfettamente la necessità di improvvise mutazioni urbane. La città non può vivere senza conflitti, per questo motivo c'è bisogno ciclicamente di provarli e di tenerli in vita fino a quando essi, divenuti troppo destabilizzanti, richiedono una loro composizione alla quale, dopo un certo periodo, seguirà un ennesimo conflitto. Il situazionismo di Guy Debord, con le sue derive; l'eterotopia di Michel Foucault, con il radicale ribaltamento delle convenzioni architettoniche e urbane che ne consegue colgono pienamente il senso intrinsecamente indifeso dell'abitare umano, dei suoi codici fisici e comportamentali e dei suoi modelli concettuali. La stessa precarietà è messa più tardi in evidenza dai non luoghi di Marc Augé, sebbene, in questo caso, la lettura dei fenomeni urbani data dall'antropologo francese sia viziata da una volontà di razionalizzare i fenomeni stessi con il risultato di non cogliere le valenze destrutturati e gli aspetti irriducibili all'analisi che li contraddistinguono. E' in fondo il retroterra letterario sul quale vengono proiettati i non luoghi che toglie ad essi le potenzialità contagiose che costituiscono, nel bene e nel male, il loro significato più autentico. All'interno delle tendenze architettoniche contemporanee non sembra esserci ancora un vero spazio per una interpretazione virale dell'architettura e della città. Prevalgono infatti visioni ottimistiche fino al trionfalismo. Dall'high-tech alla com-arch, l'architettura che si affida alla comunicazione, proponendosi come luogo dei loghi, inverati dai media-building; dall'icon-arch, l'architettura dell'immagine spettacolare alla inst-arch, l'architettura che occupa temporaneamente spazi dati configurandosi come una performance artistica piuttosto che come atto costruttivo; dall'est-arch - l'architettura finanziaria delle real estate, che sta impadronendosi delle città globali - alla shop-arch di Rem Koolhaas, l'architettura degli epicentri che celebra i fasti del consumo e che predica, estremizzando il Le Corbusier degli anni trenta, il disprezzo per il contesto, si assiste ad uno spiegamento globale di orientamenti teorici e operativi che si appiattiscono, tranne pochi casi, sulla realtà più evidente e diretta. Non solo senza metterla in discussione, ma anche senza interrogarla fino in

fondo nella sua complessa fenomenologia, tali orientamenti intendono il progetto come pura riproduzione delle condizioni esistenti, una sorta di rilevamento della situazione attuale che viene ricalcata quasi meccanicamente, assecondandola tanto nelle sue logiche quanto nei suoi momenti di sregolamento e di contraddizione. In qualche modo l'analisi coincide con il progetto all'interno di una scelta iperrealista che rinuncia a ogni possibilità di cambiare, seppure in modo minimo, il quadro strutturale nel quale l'architettura viene pensata e costruita. Davanti a questo neo-conformismo, che spazia da Frank O. Gehry a Zaha Hadid, dal già ricordato Koolhaas a Steven Holl, non ha molto senso rievocare una organicità perduta, con la sua indubbia seduzione fatta di corrispondenze perfette, di unità delle parti, di pienezza della forma. Questi valori della scrittura architettonica, sempre attuali, non vanno ritrovati né nella cultura del realismo operativo, né in quello, opposto, della riappropriazione della dimensione alta del trattato ma, più semplicemente, nella condizione di emergenza fisiologica nella quale l'architettura svolge il suo ciclo di esistenza. Anche la bio-architettura, e più in generale le tematiche ambientali, non appaiono in grado di includere al loro interno la componente virale come fattore distruttivo e al contempo creativo. Una componente che appare come l'unico ambito nel quale ritrovare la città e l'architettura come entità dotate di una loro capacità reattiva, di un loro istinto naturale a proteggersi dalle aggressioni esterne rafforzando, per un verso le loro difese immunitarie, per l'altro accettando le mutazioni. Nessuna modernità debole e diffusa, allora, come sostiene Andrea Branzi, evocando adeguamenti leggeri ai cambiamenti, ma una ormai post-postmodernità, ovvero una postmodernità al quadrato, che fa del rischio genetico la propria forza. Alla luce di quanto esposto finora è possibile sostenere che ogni scrittura artistica, compresa quella architettonica, si presenta come il risultato di una molteplicità di processi formali tra i quali il più determinante risulta essere quello infettivo. I virus i quali, contaminando la scrittura la rendono vivente, non provengono dall'interno della scrittura stessa, ma da altri materiali e da altri luoghi. Come se fossero richiamati dal nucleo in formazione della scrittura, o per un fenomeno di semplice attrazione, che questo stesso produce, quasi agisse in un campo gravitazionale, convergono sull'embrione grammaticale e sintattico, ancora incompleto, fattori metamorfici i quali determinano, nel tessuto semantico in via di evoluzione, patologie acute quanto risolutive. In sintesi una qualsiasi scrittura è il prodotto dell'incrocio tra elementi specifici di un linguaggio ed elementi diversi, elementi estranei e inizialmente incompatibili che creano una sorta di conflitto genetico che li oppone al codice con il quale essi entrano in contatto. E' proprio in tale guerra biologica che le varie scritture artistiche trovano la loro ragione. Una ragione che diviene, al contempo, il programma linguistico che esse si prefiggono.

Antonio Monestiroli, *I modi dell'architettura*, in (a cura di) M. Ferrari, C. Tinazzi, C. Simioni, A. Tognon, *Prototipi di Architettura*, Il Poligrafo, Padova, 2012

**Tipo/Elemento/
Ripetizione**

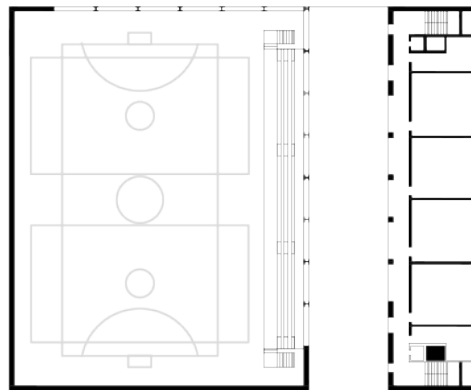
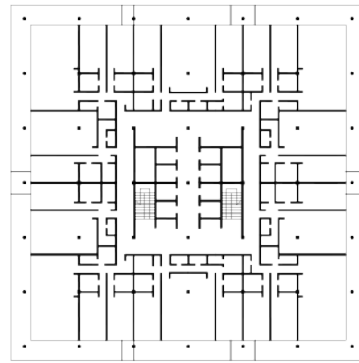
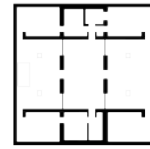
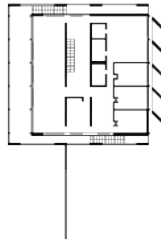
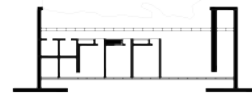
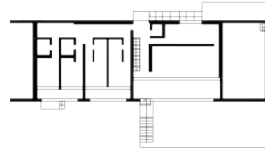
Una buona architettura inizia dall'elaborazione del programma. Questa affermazione, per quanto ovvia possa sembrare, oggi è quanto mai controversa. Oggi il programma non è affidato a chi fa il progetto di architettura perché lo tragga dalla realtà del suo tempo, ma è dato da una committenza che di solito non accetta che venga messo in discussione. In questo modo, a chi fa il progetto, viene a mancare un dato di partenza importante e prezioso che è la conoscenza del valore più generale di ciò che dobbiamo costruire, che ci consente di definirne il carattere. Se questo è dato dalla committente, per lo più coinciderà con il suo valore pratico o addirittura commerciale. Ma come ho già detto altrove, non è il valore pratico che ci deve interessare, anche se questo è sempre il movente della costruzione, ma il valore culturale, che è l'estensione del valore pratico, la sua ordinazione. Per essere più chiaro porterò ad esempio il mio lavoro. Progettando un teatro per un concorso a Udine nel 1974. La lunga riflessione sul tema mi ha portato a concludere che nel teatro sempre si fronteggiano due parti e che in questo confronto sta il suo valore più generale. Tutto il resto è secondario. Importante nel teatro greco è il confronto della cavea con il paesaggio naturale; nel teatro romano con la scena fissa, metafora della costruzione; nel teatro all'italiana con il luogo magico nascosto dietro ad un siriano. Da qui al formarsi di una prima, anche se vaga, idea formale del mio teatro il passo è stato breve: ho pensato ad un luogo compreso fra due scene fisse contrapposte. Questo è stato il punto di partenza, per me molto importante, che ha determinato tutti i passaggi successivi. Se non avessi avuto piena libertà nel programma, se non avessi avuto la possibilità di riflettere sul senso generale del teatro, la sua finalità, non sarei mai arrivato a immaginare questa forma embrionale, questo schema tipologico da compiere con la costruzione. Questa prima forma non è tratta da altre forme dunque, ma da una riflessione su ciò che è, o su ciò che può essere, un teatro. Questo è il primo e delicato passaggio da un'idea, esprimibile anche a parole, ad una forma che, attraverso la costruzione, assume un suo corpo. Naturalmente in questo passaggio si viene influenzati, o meglio ci si fa aiutare, da tutti gli esempi che per analogia ci vengono alla mente, ma questi non sarebbero di nessun aiuto, anzi produrrebbero copie senza vita, se non ci si mettesse alla ricerca, ogni volta di nuovo, del senso di quel che si sta costruendo, della sua ragione ultima. È in questa prima fase conoscitiva che si applica il pensiero analogico. Sia fra le idee e le forme ad esse compatibili, sia fra le forme in via di definizione e quelle che troviamo nella storia, che ci permettono di esprimere un giudizio sulle forme del nostro progetto. Una doppia analogia, che da una parte ci consente di verificare la fondatezza delle nostre idee e, dall'altra, di competere con le forme della storia. Essenziale in questa prima fase è l'esercizio dell'immaginazione, la capacità, di fronte al formarsi dell'idea, di immaginare una forma rispondente. In questo esercizio ci tornano alla mente le emozioni provate attraverso la nostra esperienza delle architetture del passato, remoto e recente. Non tanto le forme o non soltanto queste, ma le emozioni provocate da queste. Quelle emozioni che vorremmo essere capaci di provocare a nostra volta con il nostro progetto. Ripensando al progetto per il teatro di Udine ricordo che cercavo di immaginare l'esperienza del luogo lungo il percorso che, dagli stretti ingressi laterali, porta direttamente al centro delle due scene

Tramite un excursus sulla progettazione del teatro di Udine, Antonio Monestiroli traccia una riflessione sui temi della costruzione dell'architettura e l'idea che porta alla elaborazione della forma.

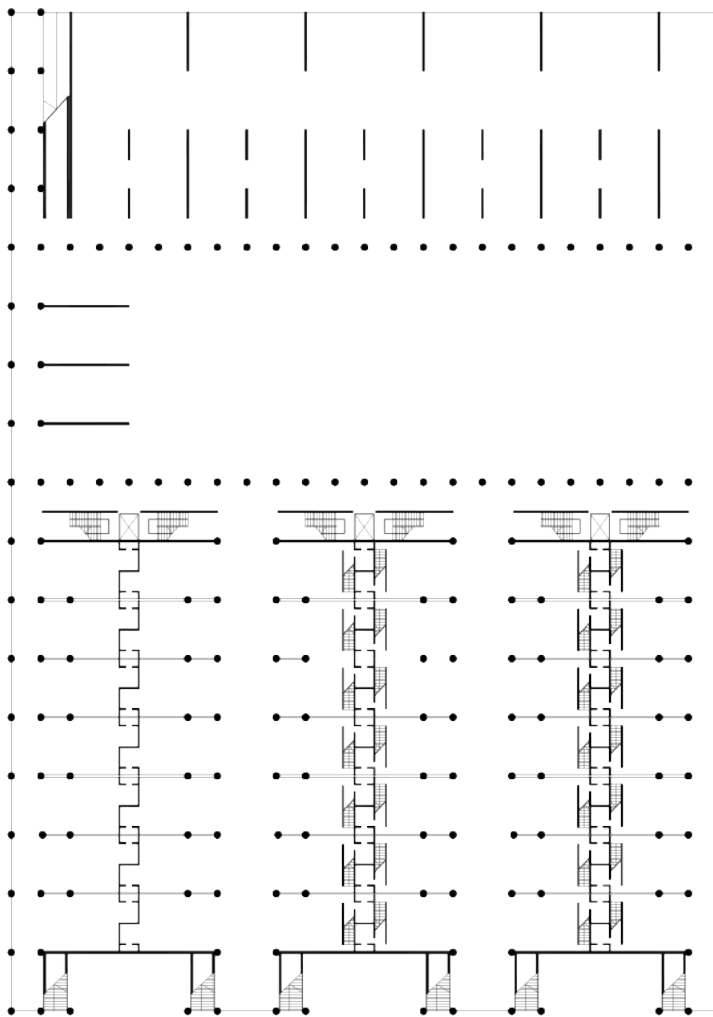
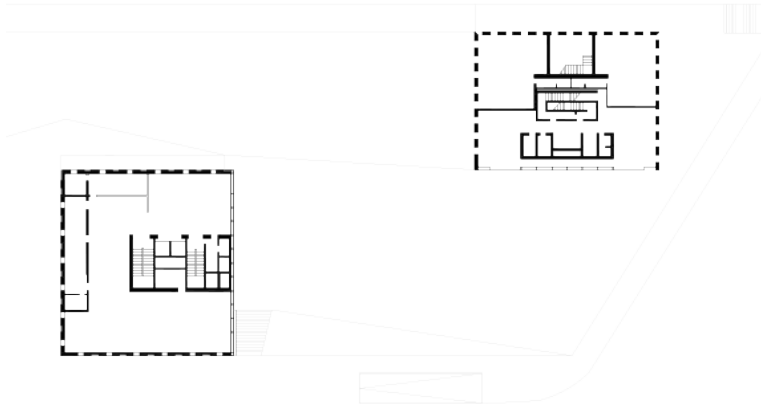
contrapposte. Tutto poi, ogni singola mossa successiva per costruire quel luogo, avrebbe dovuto obbedire a quel programma. Ogni passaggio, dalla costruzione alla forma delle singole parti, avrebbe dovuto sottolineare quell'esperienza. Come si vede nella storia non si trasportano le forme (che è giusto restino nel tempo che le ha generate), ma si trasportano le idee e le emozioni che quelle forme provocano in noi. Solo così, solo attraverso il riconoscimento di quelle idee e l'esperienza di quelle emozioni, saremo in grado di trovare nuove forme capaci di rappresentare i valori del nostro tempo. Fin qui il nostro lavoro rimane all'interno di una realtà immaginata. Le forme sono ancora senza corpo. Per diventare reali devono confrontarsi con i dati concreti del luogo, con le esigenze della funzione e con le regole della costruzione. Ma noi sappiamo già, anche se non ancora precisamente, cosa vogliamo costruire e questa nostra condizione ci aiuta a confrontarci con tutti questi dati e a scegliere, fra i tanti possibili, i modi appropriati della costruzione. Quando Mies progetta la Convention Hall a Chicago (1953) sa bene quali sono i problemi di una copertura di duecento metri di luce su ambedue i lati dell'aula, eppure non si fa condizionare da tali problemi, cerca la soluzione più adatta a mettere in massima evidenza la vastità del luogo recintato senza contraddire, anzi esaltando, l'unità della sua forma. La costruzione si obbliga a realizzare l'idea di progetto, a metterne in opera il carattere. Non si sovrappone all'idea, tanto meno si sostituisce ad essa. Il suo compito è realizzarla. Gli esempi antichi e moderni sono molti. Pensiamo alle difficoltà tecniche della costruzione della cupola nel Rinascimento. Eppure, di fronte a questo compito, la tecnica costruttiva si è sviluppata fino al raggiungimento del suo fine. Per gli architetti del Rinascimento la costruzione della cupola non è solo un fatto tecnico con cui misurarsi, ma è la realizzazione di una forma analoga alla volta celeste che sta sopra il capo di tutti i cittadini. Per realizzare questo programma andava trovata, ad ogni costo, la soluzione tecnica appropriata. Qualcuno può dire che il programma si realizza nel tempo insieme all'avanzamento delle tecniche costruttive, certo è che senza un'idea precisa di quel che si vuole costruire la costruzione in sé non ha valore alcuno. Oggi non tutti sono d'accordo con questa affermazione. Molti conducono ricerche tecnologiche sofisticate, convinti che siano ricerche di architettura, in una confusione fra mezzi e fini che non ha precedenti. Torna alla ribalta la teoria di Laugier della capanna primitiva intesa come supremazia delle forme tecniche. Ma l'architettura non è direttamente costruzione, in modo più evoluto è rappresentazione dell'atto costruttivo e delle sue motivazioni più generali. È il tempio e non la capanna che compie il passaggio dalla costruzione alla sua metafora, e l'architettura nasce con la costruzione del tempio. Che dire oggi di questa affermazione? È necessario ripetere che la costruzione ha un fine che è esterno ad essa, nell'idea di ciò che si deve costruire che si deve rendere palese nel modo più chiaro possibile. Ignazio Gardella diceva che "l'architettura è costruzione di un'idea". Per svolgere questo compito la costruzione deve rendere riconoscibile il suo ruolo, la logica dei suoi elementi, delle loro misure, dei loro rapporti. Nella capanna gli elementi della costruzione hanno la forma degli elementi naturali, i tronchi, i rami incrociati, ecc. Nell'architettura più evoluta sono riconoscibili dalla loro forma che è rappresentativa del loro ruolo (la colonna e le sue parti, l'architrave e i suoi elementi). Anche quando gli ordini classici non saranno più in uso, se non per fini ornamentali, gli elementi della costruzione (i pilastri, gli architravi, il muro, le volte) si renderanno riconoscibili insieme all'idea che mettono in opera. La riconoscibilità degli elementi non è la proprietà

di un solo modo della costruzione, non coincide con gli ordini classici o con forme semplificate di questi, ma è possibile sempre, anche in sistemi costruttivi molto diversi fra loro. Un esempio per tutti è la cattedrale. Tanti sono i motivi della meraviglia che si prova entrando nella cattedrale di Chartres in un giorno di sole. Intanto la luce, che attraversa la struttura delle navate, del coro e del rosone sul fronte, poi la dimensione e le proporzioni della navata principale, uno spazio magnifico, nel senso letterale del termine (che fa grande chi lo frequenta) e, infine, per chi è interessato a capire i modi di quella straordinaria impresa, la logica della costruzione. Il ramificarsi delle pietre che sorreggono le volte, la loro riunificazione nelle colonne composite delle navate, ci fa sembrare tutto così naturale da lasciare che la nostra attenzione sia dominata dalla generale bellezza del luogo. Un luogo dove avvengono tante cose diverse, ma che produce in noi un'unica sensazione di meraviglia. Qui non vi sono i muri, le colonne e gli architravi propri degli ordini classici. Eppure anche nella cattedrale la logica della costruzione è ben comprensibile, è rappresentata in modo esemplare, se ne comprende la finalità e ci comunica l'orgoglio di chi l'ha messa in opera, pietra dopo pietra.

DISPOSIZIONE



0 5 15 25



DISPOSIZIONE

La disposizione viene qui intesa come atto procedimento logico atto alla “facoltà di disporre secondo schemi generalizzabili le conoscenze conseguite”¹. All’interno delle operazioni di disposizione possiede particolare importanza il ruolo del vuoto. Anch’esso deve essere misurato. Esso assume, infatti, una posizione caratteristica per l’aspetto della distanza limite. Difatti, secondo Franco Purini, “i volumi non finiscono dove le superfici che li delimitano incontrano il vuoto. Essi sono circondati da un’aura, ovvero da una vibrazione che si diffonde nello spazio circostante.”² Per tali motivi si “può davvero parlare di architettura quando si comprende che un progetto affronta compositivamente il problema del vuoto. Ciò distingue metafisicamente l’architettura da ciò che è mera empiria tecnico-costruttiva”³. Qualora la progettazione sia perseguita rendendo avulsi dal procedimento tali ragionamenti, ci ritroveremmo dinnanzi alla situazione della plus-assenza che non è memoria, bensì presa di coscienza che quello spazio non è progettato, è l’essenza della assenza della misurazione, della mancata progettazione della giusta distanza tra le cose.

“Progettare i vuoti tra le cose, gli spazi tra le cose, è altrettanto

Vittorio Gregotti

Qualcuno ha scritto che chi progetta gli spazi tra le cose (che vuoti certo non sono) è oggi uno scrivente senza destinatario, senza un pubblico che si misuri con la città. Forse un nuovo tipo di utopista; oppure tanto realista da pensare ad essi come l'autentico tessuto connettivo della città.

Città e postmetropoli, 2011

Jorge Oteiza,
Scatola Vuota, 1958



importante come le cose stesse, è la distanza che l'uomo vive, perché l'uomo non vive le cose, vive la distanza, il vuoto che si costituisce tra loro. Ed è questo vuoto in fondo quello che noi chiamiamo spazio, ma lo spazio diventa troppo generico.⁴”

Bisogna infatti distinguere il vuoto come strumento compositivo ed il vuoto come spazio residuale.

Nell'analisi effettuata, che ha per oggetto la ricerca sul vuoto-strumento, si è constatato che nella “disposizione” si possono rinvenire tre principali modalità compositive. La prima vede il vuoto come materiale. Per materiale si intende “ogni aspetto della realtà capace di (consolidare) produrre forme nel campo dell'architettura. (...) Materiale, matrice, materia, maternità sono articolazioni della radice sanscrita mat che significa misurare con la mano, costruire, cioè nel caso dell'architettura, materiale e costruzione non sono l'uno mezzo per l'altra ma unità inscindibile (...) L'architettura cioè ha un quotidiano commercio con l'idea di materiale nella prospettiva del costruire”⁵. Letto in tal senso il vuoto assume la caratteristica di vero e proprio strumento che è capace di misurare e ri-significare lo spazio tramite il suo intervento.

La seconda modalità è classificabile come “montaggio”. Questo deriva direttamente dal concetto di distanza limite derivante dalla misurazione: “un'operazione di natura primaria assolutamente propedeutica a qualsiasi risultato compositivo. Misurare significa predisporre distanze limite tra gli elementi; equivale a determinare quella economia di disposizione degli spazi che rappresenta il vero significato architettonico delle scelte tipologiche, permettendo di ottenere ambienti formalmente concatenati, tenuti assieme da una legge superiore alla pura essenza matematica espressa da un calcolo esatto, una legge che vive di quella precisione imprecisa che è tipica dell'arte.”⁶”

La terza modalità prevede la tecnica dell'intaglio della superficie che definisce il limite tra esterno ed interno dell'edificio, operazione che permette la trans-figurazione del volume.

Quatremère de Quincy

Dicesi in architettura dell'ordine che dà l'architetto ai particolari ed all'insieme dell'edificio.

Vitruvio fa della disposizione una delle cinque parti dell'architettura. Sembra che questo vocabolo corrispondesse presso i Romani a ciò che noi chiameremmo distribuzione[...]. Noi prendiamo qui la parola disposizione in un senso più generale e più teorico[...] Disporre un edificio, è aver riguardo tanto all'esterno che all'interno, a tutto quanto esige la situazione del luogo, l'esposizione, il bisogno, gli usi, il carattere, il decoro, i principi dell'arte, le regole del gusto. Disporre un edificio non è altro che combinare nel miglior ordine possibile, od in maniera di accoppiare l'utile al dilettevole, tutte le stanze, sale, gallerie, appartamenti, di cui risulta l'insieme d'un interno qualunque. La disposizione, nel senso lato attribuito dall'uso a questa parola, comprende realmente quasi tutte le parti dell'architettura.

Voce Disposizione, Dizionario storico di architettura, 1842

Sottrazione/escavazione

Nell'opera di Campo Baeza il vuoto diventa materiale compositivo poiché la sua immissione ed il suo utilizzo nella progettazione consentono di "pesare" la materia, di diversificarla e di darle forma. Nelle architetture dell'architetto spagnolo, di rado ipogee, il volume primario, assertivo, viene ad essere scavato, eroso, conservando comunque la caratteristica della monoliticità e dell'assertività.

Sebbene il procedimento possa sembrare additivo esso è invece sottrattivo, poiché è operazione di scavo. In uno scritto di Polano, "L'architettura della sottrazione", si individuano infatti due modalità progettuali: "da una parte, un'azione progettuale intesa a costruire tramite il togliere e lo scavare, il cavare e l'estrarre, l'erodere, e il sottrarre materia, un diminuire il volume per asporto [...] dall'altra il comporre spazi per aggiunta, sovrapposizione, contrapposizione, distribuzione, legame, unione di elementi, membrature, apparecchi e materiali.⁷"

Il vuoto-materiale quindi definisce lo spazio, lo misura e lo

Jorge Oteiza

Il vuoto è qualcosa che si ottiene (come succede in fisica, il vuoto non esiste), è una risposta estetica nella fase di disoccupazione spaziale. Il vuoto viene ad essere la presenza di un'assenza. Lo spazio vuoto come luogo di appartamento spirituale, come ricettività, lo spazio vuoto come barriera e neutralizzazione o difesa dell'aggressività esteriore, dell'espressività e del cinetismo, a fare dell'uomo.

Oteiza: el genio indomeñable,
2001

Eduardo Chillida,
Lo Profundo es el Aire XV,
1995



identifica, infatti tale architettura “dando una forma definita a questo spazio cavo, [...] crea veramente il suo proprio universo. Senza dubbio i volumi esterni e i loro profili inseriscono un elemento nuovo e tutto umano nell’orizzonte delle forme naturali, alle quali anche il loro conformarsi o il loro accordo meglio calcolati, aggiungono sempre qualcosa d’imprevisto. Ma, a ben riflettere, la cosa più meravigliosa è l’averne in qualche modo concepito e creato un inverso dello spazio”⁸.

Nei progetti di seguito analizzati si analizza il materiale-vuoto che consente tramite il suo intervento una specificazione della materia che aumenta o diminuisce la gravità, il peso, delle parti del progetto.

Essenzialità più con meno

Manifesto

Propongo un’architettura essenziale di idea, luce e spazio. Di idea costruita, materializzata in spazi essenziali animati dalla luce. Un’architettura che ha nell’idea la sua origine, nella luce, il suo primo materiale, nello spazio essenziale la volontà di ottenere il più con meno. Idea con vocazione di essere costruita, spazio essenziale con capacità di tradurre efficacemente queste idee, luce che pone in relazione l’uomo con tali spazi.

Architectura sine idea vana architectura est (idea).

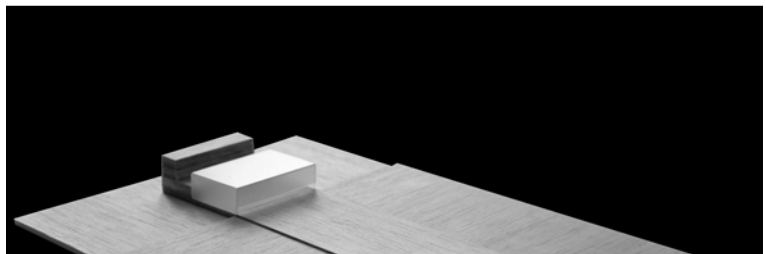
*Le idee che danno origine all’architettura sono concetti complessi. La complessità in architettura è propria dell’idea. Idea che appare come sintesi dei fattori concreti che concorrono nel complesso fatto architettonico: contesto, funzione, composizione e costruzione. Contesto che si relaziona al luogo, alla geografia, alla storia. Al dove, all’ubicazione. Funzione che genera l’architettura con i suoi perché. Composizione che ordina lo spazio con la geometria. Con la dimensione e la proporzione. Con la scala metrica. Costruzione che realizza quello spazio con la fisicità. Con la struttura, i materiali, la tecnologia. Dirigendo la gravità con la materia. Idea, il perché, sarà tanto più precisa quanto più precisamente risponderà a questi dove, come e perché.*⁹

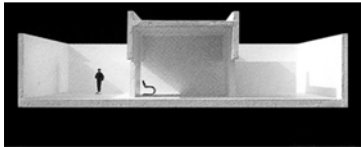
Aires Mateus

Definito da forma, trama, temperatura, luce, lo spazio si costruisce con un vuoto, una sottrazione: processo mentale di controllo della costruzione di cui è fulcro. Aggiungendo sottrazione, costruendo scavo il centro dell’esperienza si sposta dalla forma alla vita. Protagonista è lo spazio.

Catalogo alla XII biennale di Architettura di Venezia, 2010

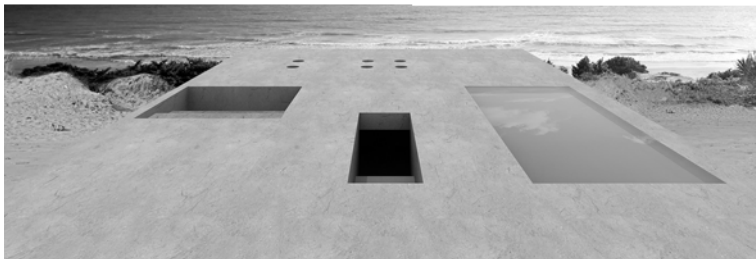
Multi-sport pavillon, Madrid,
2017





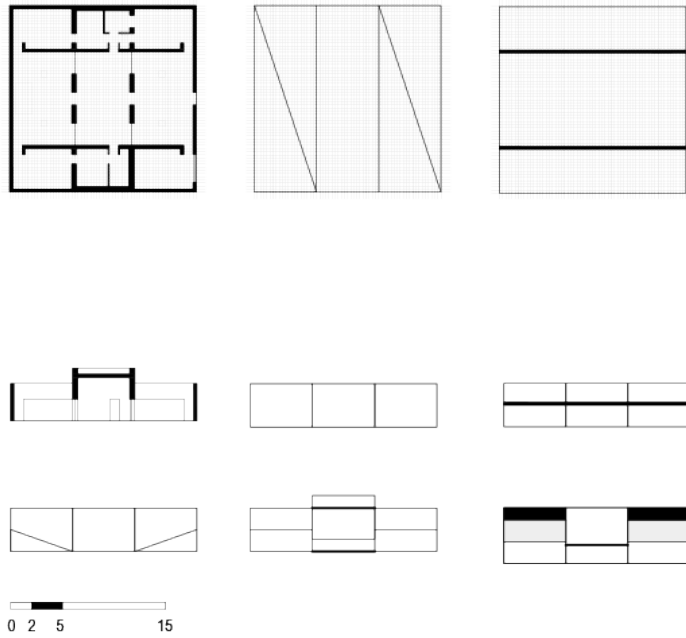
Casa Gaspar, Cadice, 1992

Janus Hause, plastico di concorso, 1992



Casa dell'infinito, Cadice, 2014

**A. Campo Baeza, Casa
Gaspar, 1992**
Schemi a cura dell'autrice



Casa Gaspar, Cadice (1992)

In questa abitazione è riassunta l'etica progettuale di Campo Baeza che indaga "la massima essenzialità in architettura: la riduzione essenziale dei puri prismi esposti alla intensa luce mediterranea, nell'uso [...] del solo colore bianco, [...] nel continuo richiamo ai tipi insieme più elementari e più consolidati della tradizione architettonica, il convento e la domus romana"¹⁰. Il tema dell'architetto viene espresso nel manifesto "Mas con menos" (il più con meno), contenuto all'interno del testo "L'idea costruita": "un più che vuole mantenere l'uomo e la complessità della sua cultura come centro del mondo creato, centro dell'architettura. Un meno che, al di là di ogni minimalismo, vorrebbe giungere al nucleo della questione, tramite "un numero preciso di elementi" in grado di tradurre materialmente quelle idee"¹¹.

Inscritta e descritta da una figura quadrata di 18 x 18 metri, la casa Gaspar, a Zahora, vicino Cadice, aspira ad essere un *hortus conclusus* illuminato da una "luce orizzontale". Questa abitazione vive in una "condizione di esclusione: le chiome degli alberi, le tracce della realtà esterna si accalcano ai bordi di questo recinto sacro secondo le loro qualità astratte, come sfondo raggelato di una sofisticata composizione scenografica"¹².

Il procedimento compositivo ricercato parte dalla individuazione della figura geometrica di base: il quadrato. Questo è definito da una griglia modulare che ne permea il piano. Dopo essersi stratificata sul piano orizzontale, la massa in volume subisce una tripartizione duplice: una intesa a ritrovare il volume principale pieno, l'altra, invece, che segue il ritmo "a-2a-a", definisce la spazialità vuota e la articola. In sezione, la tripartizione del pieno identifica le tre parti che hanno un'ampiezza di sei metri. Queste vengono gerarchizzate dalla loro divisione.

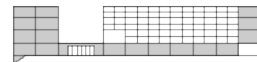
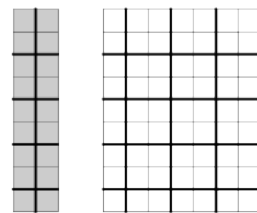
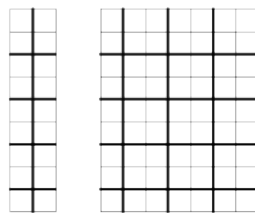
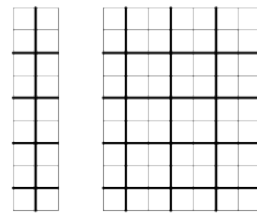
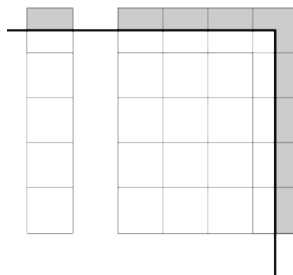
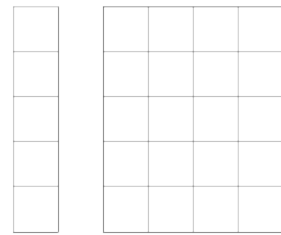
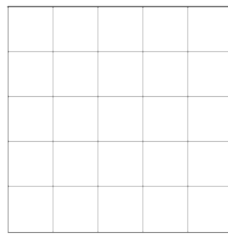
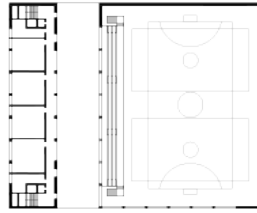
Il volume centrale subisce uno scarto dato dalla partizione stessa e ri-delinea, circolarmente, la figura di base di partenza.

Franco Purini

È immediato pensare che il vuoto e lo spazio coincidano, e nel discorso corrente tale identificazione è del tutto lecita. Secondo Martin Heidegger lo spazio è «fare spazio», vale a dire «creare radure», interpretazione largamente sovrapponibile a quella suggerita etimologicamente dalla lingua latina, che vede lo spazio come un essere aperto, ciò che rinvia di nuovo a un'azione capace di liberare un'area manipolando così il campo visuale. [...] Si potrebbe dire, piuttosto semplicemente, che il vuoto è uno spazio svuotato, vale a dire che una cavità è stata sottoposta a una compressione che ne ha messo in tensione la configurazione e il senso introducendo in essa, nello stesso tempo, valori nuovi.

Paesaggio discontinuo, 1998

A. Campo Baeza, Multi-sport pavillon, 2017
Schemi a cura dell'autrice



0 5 10 20

Multi-sport pavilion, Madrid (2017)

Per Campo Baeza “la massa, la luce e lo spazio introverso hanno un significato di grande pregnanza nella definizione della mia architettura e sono costantemente al centro della mia attenzione. Cerco sempre di realizzare spazi centrali fortemente caratterizzati dalla presenza di colonne, pilastri, muri, luci ed ombre: penso alla Banca di Granada ma anche alla Biblioteca di Alicante. Certo non è sempre possibile realizzare opere che per dimensioni e funzione possano esplicitare una così grande ed evocativa forza spaziale.¹³” L’opera analizzata è stata presa in esame per le sue dimensioni e per la sua destinazione d’uso che rende possibile il ragionamento sulla grande luce.

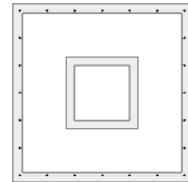
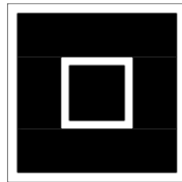
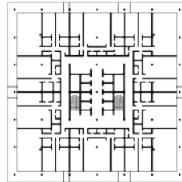
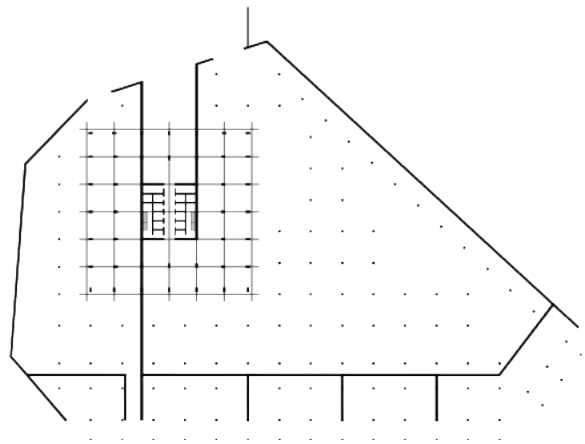
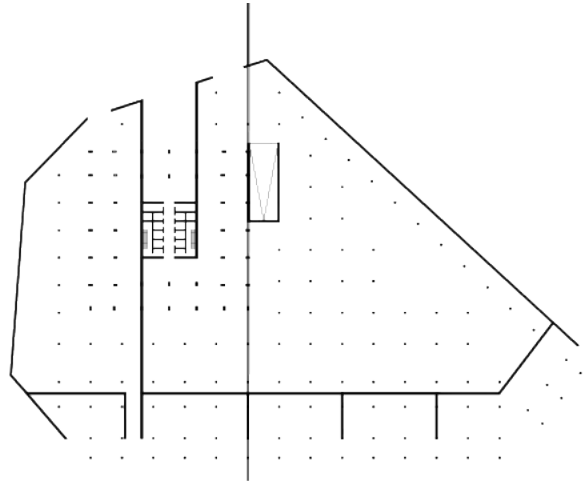
Progettato per il campus dell’Università Francisco de Vitoria, il Multi-sport pavilion ospita un centro sportivo e un complesso scolastico. La parte destinata all’uso sportivo può anche essere utilizzata come sala polifunzionale e sala riunioni essendo essa collegata con la piazza principale del campus universitario.

La maglia, 10.80 x 10.80 metri contribuisce alla delineazione del quadrato di partenza. Tramite un’operazione di taglio si definisce un confronto dialettico tra la parte formata dalla ripetizione dei quattro moduli e quella definita da uno.

L’individuazione del mezzo modulo, che determina la creazione di una griglia sottomultipla secondaria, e la sua conseguente sovrapposizione alla maglia principale contribuiscono a di-simmetrizzare la composizione andando a bordare la figura risultante.

Così come in pianta, il modulo detta la regola per la delineazione della volumetria che presenta una facciata che denuncia le operazioni attuate sul piano orizzontale: vengono sottolineati, con l’uso del materiale pieno, il modulo di base ed il suo sottomodulo che evidenzia la presenza del basamento. Con il materiale trasparente viene invece trattata la parte restante. In tal modo si determina una rilettura delle parti che vengono ad avere lo stesso “peso”.

A. Campo Baeza, Torre
Alminar, 2013
Schemi a cura dell'autrice



0 5 10 20

Torre Alminar, Dubai (2013)

La Alminar Tower è ubicata presso la Business Bay (Al-Khaleej Al-Tijari), il quartiere centrale degli affari in costruzione dal 2008 a Dubai.

L'edificio si compone volumetricamente di due parti: un basamento solido, contenente la lobby ed i servizi, che riconfigura la zolla della baia ed una torre di 60 piani.

Quest'ultima si compone di un nucleo interno ospitante i sistemi di risalita verticale e gli spazi di servizio, la parte delle abitazioni che si articola attorno al *core*, e uno spazio filtro adibito a loggia vetrata.

Nell'analisi grafica effettuata, tesa a rintracciare la logica compositiva del progetto, si rende evidente la pratica dello scavo: esso esercita una funzione duplice.

Innanzitutto contribuisce alla creazione degli spazi abitati poichè definisce le parti di servizio e le parti di loggia vetrata.

In secondo luogo è il mezzo attraverso il quale controllare è possibile controllare la luce “che fa sparire lentamente e con pazienza quegli elementi superficiali con cui molte volte si adorna [...] l'architettura.”¹⁴ Difatti, “la permeabilità dello spazio, la possibilità di attraversarlo e connotarlo nelle sue multiple dimensioni sono esperienze fattibili, e a volte decisive. [...] lo spazio viene controllato controllando la luce, illuminando le bianche superfici che lo formano”¹⁵ in questo caso la superficie della facciata si sdoppia, non è membrana bensì spazio di dilatazione e *impluvium* di luce, spazio filtro che tramite la doppia vetrata rimodula il vuoto e la presenza della torre nel contesto della baia.

Composizione/montaggio

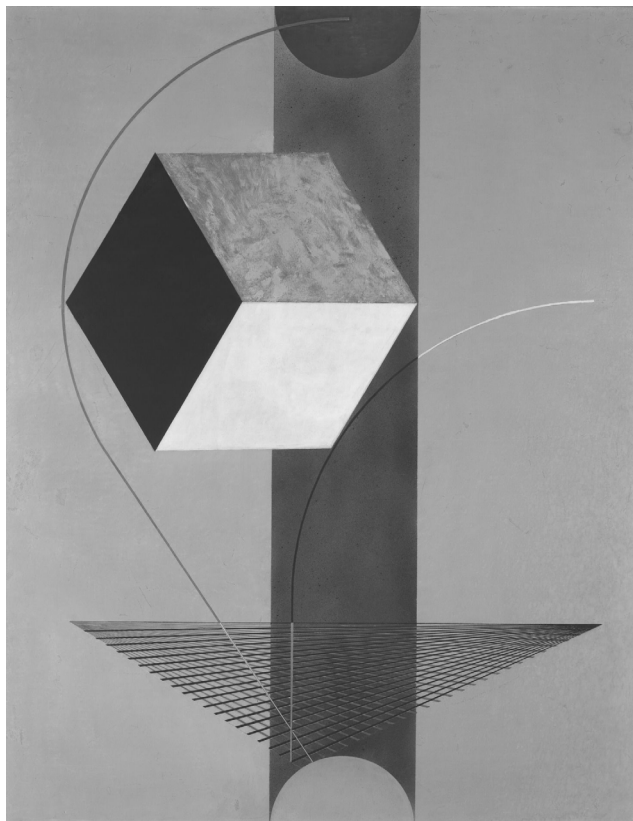
“Avete presente il sistema di Monge e il sistema che Durand propone agli architetti per disegnare i loro progetti: la pianta come sezione orizzontale, il piano verticale, come proiezione degli elementi, le sezioni verticali. Ora, tra la rappresentazione del progetto che si identifica con il progetto e il manufatto costruito, nell’architettura, si verifica sempre una sostanziale identità intellettuale, identità che è dovuta alla semplicità dell’oggetto che si va rappresentando e alla necessaria riduzione al ‘semplice’ dell’oggetto, qualora esso diventi troppo complesso. La ‘manovrabilità’ risulta determinante rispetto alla ‘complessità’ dell’operazione. Questo ‘semplice’, inoltre, esige una drastica riduzione delle molteplicità architettoniche e una corrispondente riduzione degli elementi distraenti il fatto architettonico assunto come tipo. Non è possibile aggiungere elementi che non siano pertinenti all’oggetto di cui si tratta, l’oggetto andrà depurato di ogni elemento ‘distraente’, o meglio, impertinente (non pertinente). Non è propria questa procedura di una particolare sezione storica (sezione intesa in senso storico:

Sergej M. Ejzenstejn

Il montaggio è l'estensione di un conflitto (ocontraddizione) tra inquadrature [...] il conflitto nell'interno dell'inquadratura è il montaggio potenziale, che intensificandosi sfonda la propria gabbia quadrangolare e proietta il proprio conflitto di impulsi [...] tra i pezzi del montaggio.

Teoria del montaggio, 1937

El Lissitzky, Proun 99, 1924



l'architettura romana imperiale, greco-classica ecc); ma è propria, viceversa, di un' architettura che assume le ragioni e i controlli della razionalità come propri e distintivi¹⁶ .

Il termine montaggio è stato desunto dal ragionamento attuato da Gianugo Polesello nell'ambito della sua teorizzazione architettonica: "l'idea di composizione come principio oppure la definizione di elementi, di aggregazione di elementi, di costruzione di insiemi ecc.; tutto rimanda sempre a un "problema procedurale" [...] quel che è importante è riconoscere il procedimento duale della composizione architettonica, che non è uno smontaggio e rimontaggio di appartenenti alla stessa materia, non è un problema del tipo "materia signata" ecc.; ma è un problema di indipendenza e coesistenza, di incontro in un rapporto di necessità, in un rapporto "poetico", di necessità poetica, ossia di costruzione. Si può dire che la costruzione/composizione sia il prodotto di una procedura "pre-montaggio" di elementi/parti. [...] L'esperienza dello spazio moderno è segnata dalle "invenzioni" del linguaggio filmico, dalle tecniche di montaggio, dalle sequenze dei primi piani, [...] della differenziazione dei punti di vista, della loro funzione nell'apprendimento delle singole individue architetture.¹⁷ »

Per Polesello, quindi, il procedimento compositivo parte dall'assunzione di un vocabolario formale che viene poi smontato e rimontato tramite un procedimento logico.

Nell'ambito della rilettura assume, inoltre, importanza il concetto di sezione: "il ricorso alla "geometria" assunta come significativo "valore progettuale"; l'attenzione tesa ad esplorare attraverso la "sezione" la configurazione dell'oggetto, sì che questa si qualifica come struttura "portante" della composizione; una concezione aperta dello "spazio" topologicamente interpretato in funzione delle relazioni che istituisce". Difatti, la sezione, rimanda direttamente al concetto di distanza limite, di filtro. Il montaggio attuato sulle forme elementari, tramite la distanza limite, permette la creazione di configurazioni che arrivano alla sovrapposizione, al montaggio ideale di pianta e volume.

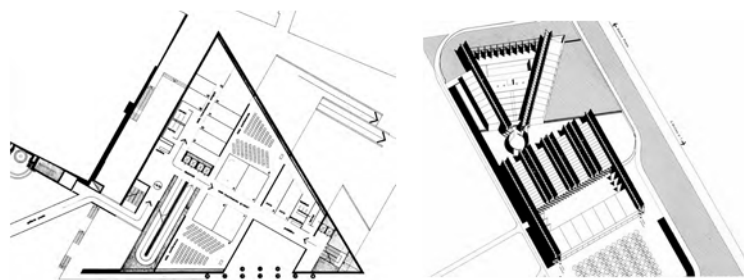
Antonio Monestiroli

È difficile trovare una forma geometrica che non abbia una sua essenzialità, che abbia qualche cosa di ornamentale. Non esiste una geometria ornamentale, la geometria può essere usata in modo ornamentale ma non può esserlo in sé. Quindi la geometria per Polesello è un mezzo per raggiungere la forma essenziale, la forma giusta. Parafrasando Gardella, uno dei suoi principali maestri che diceva appunto "la forma giusta", Gianugo diceva "gli edifici giusti", come quelli della città antica, della città classica. Guardando questi disegni, è difficile non riconoscere i riferimenti alla città antica, alla città classica, alla città greca e romana. Dove appunto le forme elementari erano forme in cui si rispecchiavano i cittadini della polis, in cui si rispecchiava tutta una cittadinanza. Era questo che piaceva a Polesello: la chiarezza formale come luogo del rispecchiamento, la chiarezza formale come forma in cui ognuno, ogni abitante di una città, si può riconoscere.

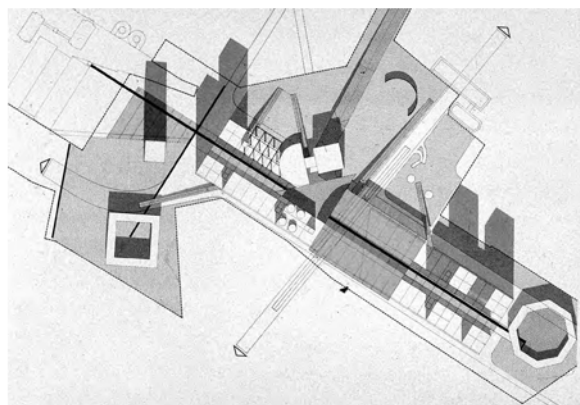
La forma concisa, 1982

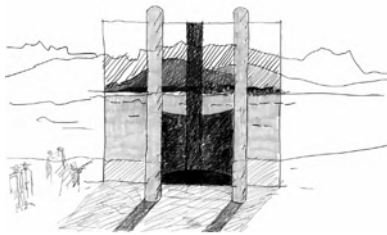
**Concorso per gli Uffici per la
Camera dei Deputati a
Roma, 1966**

**Mercato a Bibione, San
Michele al Tagliamento,
1975-81**



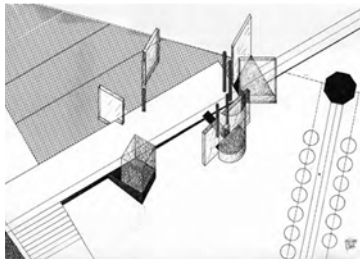
**Concorso per l'area Garibaldi-
Repubblica a Milano,
1991**





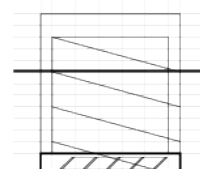
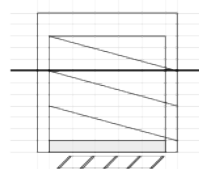
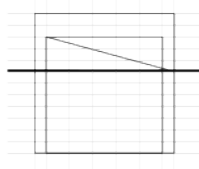
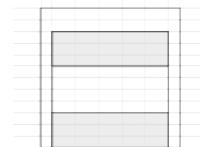
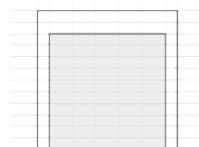
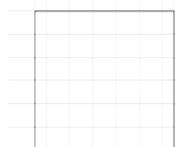
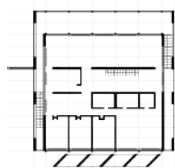
**Progetto per il completamento
del Sacro Monte
di San Carlo ad Arona, 1993,
disegno di studi**

**Progetto per l'area di
Cannaregio ovest a Venezia,
1979, disegno prospettico di
studio.**



**Progetto per il completamento
del Sacro Monte di San
Carlo ad Arona, 1993**

G. Polesello, Villa Milesi,
1972
Schemi a cura dell'autrice



0 2 5 15

Villa C. M. a Rive d'Arcano (Udine, 1972)

La villa Milesi, realizzata da Gianugo Polesello nel 1972, a Rive d'Arcano in provincia di Udine, si inserisce in un contesto rurale. La costruzione si attesta sul pendio di una collina che le permette di sovrastare la campagna che la contorna.

L'autore dell'opera parte dalla figura del quadrato riconoscendo che "la casa-villa di città non può che essere a pianta quadrata"¹⁸. L'autore è interessato al rapporto dell'edificio con l'esterno e quindi con la distanza limite che interessa ciò che è abitazione e quello che è invece il fuori: il procedimento per l'individuazione di tale limite parte dalla costruzione della forma di base e dalla sua modulazione che è ottenuta tramite una maglia di 3m x 3m.

L'immissione di una griglia secondaria sottomultipla per metà della principale fa sì che venga identificata una figura inscritta nella prima. Tale operazione determina quindi uno spazio all'interno di quello dato che se ne distanzia di un vuoto misurato.

All'interno della figura piena viene ad essere sancita, tramite l'immissione del corpo scala e dei servizi, una tripartizione. Quest'ultima è evidenziata dal setto/asse che guida la composizione, ancorandola al suolo. La tripartizione viene conclusa tramite l'immissione dei brise soleil che si staccano dalla figura principale. Sebbene l'immissione di tale elemento possa sembrare un'aggiunta, questa è invece la chiave per la lettura unitaria dell'opera, per la sua ricomposizione che è ottenuta grazie all'operazione di inquadramento del prospetto.

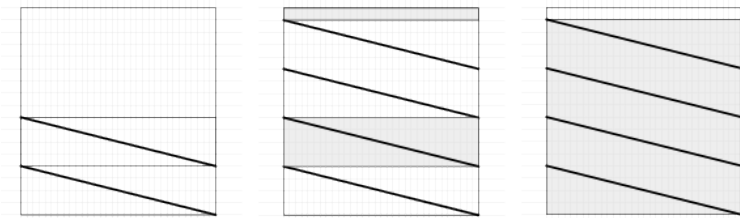
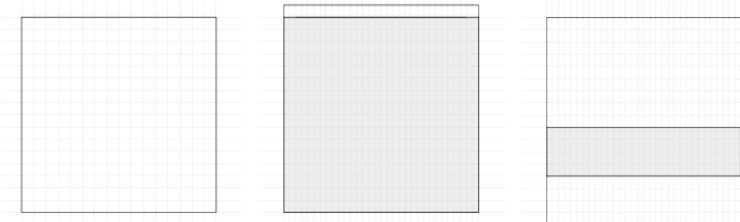
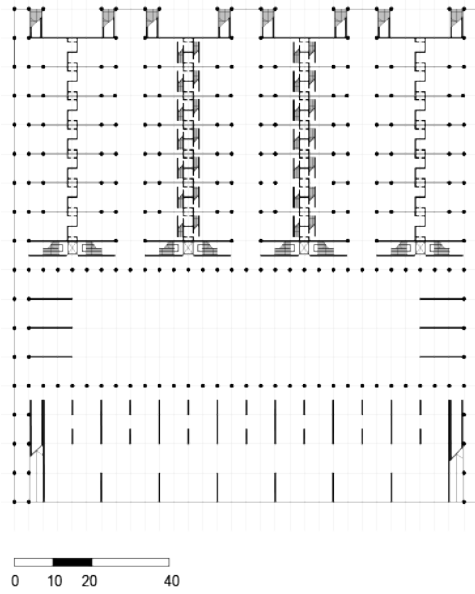
Nell'ordinare le forme archetipe Polesello ricerca la "misura esatta". Tramite il loro montaggio all'interno dello spazio "le forme si ripetono e, nel loro ripetersi, mutando di posizione, istituiscono nuove forme che non sono più i solidi elementari e le figure del piano. Tali forme sono gli spazi definiti dalle prime nel loro localizzarsi nello spazio"¹⁹.

Sara Carbonera

Il più grande ossimoro palesato dall'architettura di Polesello è il suo essere al contempo classica e anticlassica, dichiaratamente moderna. Classica per l'unità albertiana della composizione, la concinnitas di architetture a cui "nulla si può aggiungere né togliere" senza comprometterle, per il senso della misura e delle proporzioni, per l'uso di un modulo riproposto ossessivamente a tutte le scale.

Coerenti contraddizioni, 2011

G. Polesello, Mercato a
Bibione, 1981
Schemi a cura dell'autrice



0 10 20 40

Mercato di Bibione a San Michele al Tagliamento (Udine, 1975-1981)

“Ritengo che la città vada ri-misurata; ma non è possibile procedere, nei casi di cui stiamo parlando che sono quelli della grande città o dell’area metropolitana, per cinturazioni, per tracciamenti di perimetri. È possibile tracciare “perimetri interni”, connessioni e reti di connessioni, utilizzando in modo diverso elementi o spezzoni che costituiscono il patrimonio storico dell’architettura. Più o meno alla maniera tenuta dalla grande architettura eclettica nello scorso secolo quando ha fissato valori di significato o di segnali d’uso a tipi stilistici precedenti e, utilizzando questi, ha costruito le e nuove stazioni ferroviarie, le borse, le banche, i parlamenti, i centri delle città, legandoli insieme in nuovi tracciati attraverso la città esistente o proiettandoli all’esterno come capisaldi della le nuova dimensione urbana”²⁰ .

Il progetto per il mercato di Bibione si inserisce in un’operazione di più vasta scala che prevedeva l’inserimento di due forme archetipe comunicanti tra di loro: il quadrato ed il triangolo. La composizione viene generata a partire da un modulo fondativo di forma quadrata il cui lato misura 120 metri e che diviene impronta di un edificio a due livelli di altezza 7,50 metri. Gli spazi principali vengono generati per intersezione di griglie diverse; il quadrato, infatti, è diviso in moduli di passo 3,75 , 7,50 e 15 metri. Ai nodi di tali griglie vengono ad essere costruite la galleria, i ballatoi, i filari di colonne e la piazza.

L’iter compositivo risponde alla logica della partizione: gli assi generativi principali sono le mediane del quadrato (60 metri) e quella parallela alla prima (30 metri), oltre alle ortogonali che corrispondono agli assi delle gallerie su due piani. Tramite l’analisi grafica è stato individuato anche qui il procedimento costruttivo del limite ottenuto tramite l’utilizzo del modulo principale che ha dettato la costruzione della figura di base.

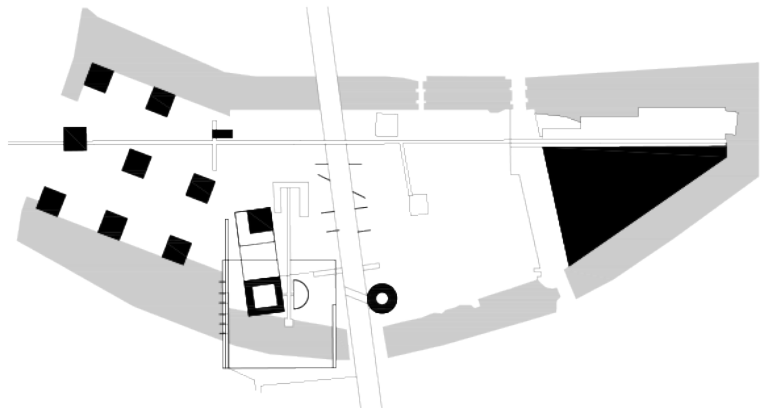
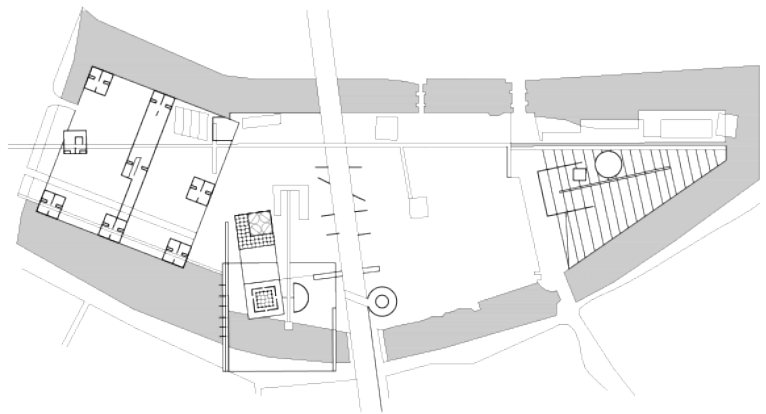
Lo spazio- limite permette alla figura di filtrare tramite la dilatazione del vuoto lo spazio esterno, riportandolo in comunicazione con il vuoto centrale.

Antonio Monestiroli

Gianugo usava la geometria in modo del tutto diverso. Prima di tutto perché era una garanzia di precisione, come dicevo prima le forme geometriche sono forme precise, il triangolo equilatero, il quadrato, il cerchio sono forme precise, però non si accontentava di questa precisione in sé. Il suo problema era la corrispondenza, che lui cercava sempre, fra una forma geometrica e il carattere di un edificio. [...] Quindi la geometria come garanzia di perfezione, come volontà di riduzione all’essenziale, di riconduzione della forma alla sua essenzialità. È difficile trovare una forma geometrica che non abbia una sua essenzialità, che abbia qualche cosa di ornamentale. Non esiste una geometria ornamentale, la geometria può essere usata in modo ornamentale ma non può esserlo in sé. Quindi la geometria per Polesello è un mezzo per raggiungere la forma essenziale, la forma giusta. Parafrasando Gardella, uno dei suoi principali maestri che diceva appunto “la forma giusta”, Gianugo diceva “gli edifici giusti”, come quelli della città antica, della città classica.

Gianugo Polesello. Maestro dell’indecifrabile. Auto-ritratti veneziani, 2012

**G. Polesello, Isola dei granai a
Danzica, 1989**
Schemi a cura dell'autrice



0 50 100 200

Progetto per Danzica sull'Isola dei Granai, Polonia (1989)

Il progetto è stato coordinato da G. Polesello in collaborazione con gli studenti del dottorato dello IUAV nel 1989.

Tra le “architetture lineari” di Polesello, come ad esempio il progetto di piazza municipio e la stazione marittima di Napoli (1166 m) e quello per le Fondamenta Nove (1020 m), il progetto per la città di Danzica (1173 m) risulta quello con la maggiore estensione. In tale ottica, l'analisi effettuata ha mirato ad individuare i principi che hanno guidato la progettazione a grande scala.

L'elemento lineare e cioè, l'asse, blocca e guida l'intera composizione: esso collega e pone in relazione i due poli opposti mettendoli in comunicazione tra di loro. Il primo è il Foro di Vetro, che traccia un parallelo con punta della Dogana, a Venezia. Il secondo è la *Cité des affaires*, definita dalle nove torri assunte come “elemento modulo”.

Un'altro sottoinsieme di relazioni viene ad essere definito dal Terminal 1, il recinto che raccoglie il centro congressi, una basilica ed un edificio a destinazione commerciale.

A differenza dei due poli prima citati, che vanno a configurare dei volumi che vengono poi svuotati, l'uno attraverso l'uso del materiale e cioè, il vetro, l'altro tramite la griglia ideale dettata dalle torri che allude ad un cubo, il Terminale 1 si occupa del tema del confine e del limite: in questo caso, infatti, i “pezzi” vengono montati tra loro per offrire una configurazione che possa definirsi alternativa rispetto al “peso” dei due poli. Il recinto collega le due sponde ed allo stesso tempo si propone di essere elemento ordinatore per permettere agli altri volumi di irradiarsi da esso.

La tecnica poleselliana è regolata dalle relazioni implicite che si instaurano tra gli elementi che ri-configurano lo spazio. L'operazione del montaggio “si rivolge essenzialmente ad un processo che deve essere perduto, all'interno del discorso, dell'atto progettuale”²¹, il procedimento quindi si serve dell'uso del vuoto in modo da tessere delle relazioni che possono essere decifrate solo alla luce di un procedimento logico e razionale.

Intaglio/trans-figurazione

“Una conquista importante del movimento moderno, e di Mies in particolare, è il filtro tra interno e esterno. Nella casa a patio antica si apre la porta e la strada entra in casa. Mies chiude la sala con un muro spostato verso l'esterno. Si crea così uno spazio ambiguo: non si sa se è un interno o un esterno. Questo spazio dà la possibilità di aprire molto la casa, senza la scomodità di avere tutto il passaggio del mondo vicino alla mia finestra. Mies utilizza semplici elementi, come i muri nelle abitazioni a patio o il verde che filtra come nella casa Farnsworth, che rendono gli edifici aperti, ma al contempo più chiusi. [...] Questo spazio di filtro tra interno e esterno è molto interessante.²²”

Le operazioni di intaglio possono essere effettuate nel caso si operi sullo spazio-limite. Esso si contrappone allo spazio-ambiente: nel caso dello spazio-limite “lo spazio pesa in qualche modo sulla forma, ne limita rigorosamente l'espansione: la forma aderisce ad esso come farebbe una mano aperta sopra una tavola o contro una lastra di vetro. Nel secondo caso, lo spazio è liberamente dischiuso

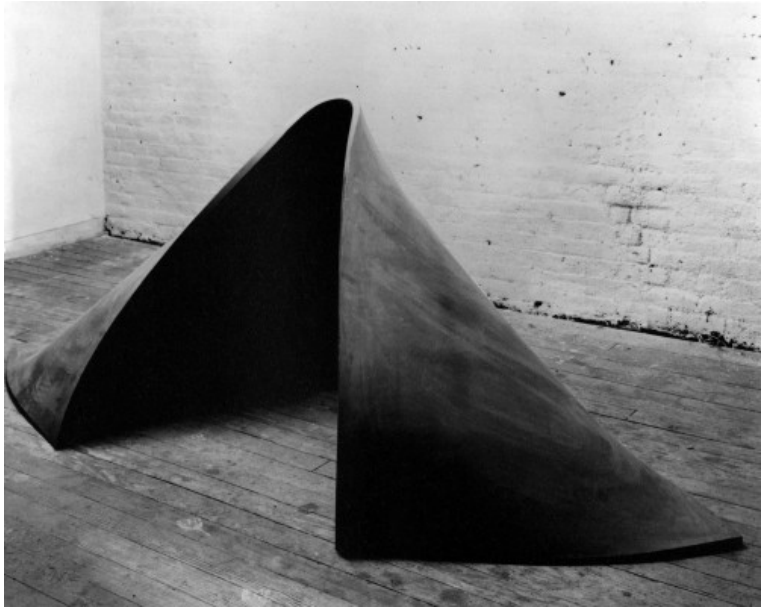
Aires Mateus

«Lo spazio è un vuoto, una manciata d'aria racchiusa da materia che ne definisce il limite. Disegnare spazi è disegnare le possibilità della vita, materializzandone i limiti. Definito per la sua forma, trama, colore, temperatura, odore, luce, lo spazio si costruisce anche come vuoto, una sottrazione.

Si tratta di un processo mentale di controllo della costruzione dove lo spazio è il nucleo centrale, aggiungendo una sottrazione, costruendo uno scavo il centro dell'esperienza si sposta dalla forma alla vita. Protagonista è lo spazio.

Catalogo della XII Biennale di Architettura, 2010

Richard Serra, To lift, 1967



Richard Serra, Snake, 1938



dall'espansione dei volumi, ch'esso non costringe: i volumi vi si installano, vi si dispiegano come le forme della vita.²³”
L'esistenza di tale spazio limite è subordinata alla creazione del guscio, della tasca, che permette la creazione di uno spazio secondario nel quale è possibile agire: “Ma se il *pochè*, inteso come il segno lasciato sulla pianta della struttura tradizionale, funge da separazione fra gli spazi principali dell'edificio, se è una matrice solida che inquadra una quantità di eventi spaziali maggiori, non è difficile riconoscere che il *pochè* riguarda anche il contesto nel senso che, dato che dipende da un campo percettivo, l'edificio stesso può diventare un tipo di *pochè*, un solido che per certi scopi facilita la lettura degli spazi adiacenti”²⁴.

Il risultato è un'architettura che opera all'interno di un *limen*: “L'architettura dovrebbe essere pensata come una configurazione di luoghi intermedi chiaramente definiti. Ciò non implica una continua transizione od una infinita posposizione nel rispetto del luogo o delle condizioni, ma una rottura con il concetto contemporaneo della continuità spaziale e con una tendenza a cancellare ogni articolazione fra spazi, ad esempio tra interno ed esterno, fra uno spazio e l'altro. Invece la transizione andrebbe articolata per mezzo dei luoghi definiti in mezzo, che conducano immediatamente la consapevolezza di ciò che è significativo dall'altra parte. In questo senso, uno spazio, in mezzo, rappresenta il campo comune in cui polarità opposte possono divenire di nuovo fenomeni binari”²⁵.

Casa a Moledo, 1998



Scuola a Portalegre, 2007





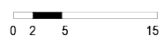
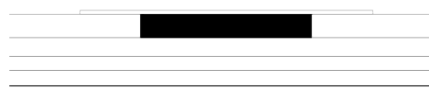
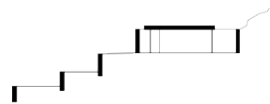
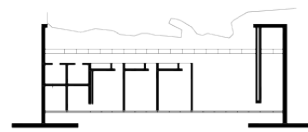
Casa a Bom Jesus, 1994



Convento das Bernardas a Tavira, 2012

Windows, Biennale di Venezia, 2012

E. Souto de Moura, Casa a Moledo, 1998
Schemi a cura dell'autrice



Casa a Moledo Do Minho, Caminha, Portogallo (1998)

La villa analizzata si trova nella cittadina di Moledo do Minho, località costiera del Portogallo.

Il contesto nella quale doveva sorgere ha suggerito all'architetto un sistema di terrazzamenti per preservare il profilo del declivio. Il tema precedente della casa realizzata a Baião, nel 1993, che prevedeva i tre lati ciechi ed un affaccio principale suggerisce a Souto de Moura che "in Portogallo è più naturale progettare serramenti in legno. [...] Questa scelta condiziona l'immagine complessiva della casa: il tetto deve coprire il serramento in legno e quindi acquista una presenza autonoma, come un oggetto caduto dal cielo"²⁶.

Tramite l'analisi compositiva effettuata si nota che il progetto si concretizza nella sua prima fase attraverso l'utilizzo di due setti che fissano nell'edificio un limite dimensionale trasversale e tra di essi delimitano, inquadrandolo, lo spazio pieno. A questo si affiancano gli spazi-limite, di filtro.

L'involucro definisce, quindi, due tipi di spazialità all'interno della casa che concorrono, con i terrazzamenti, a delineare un volume scandito dal ritmo dei muri contro terra. Ne consegue che il prospetto principale può essere letto come un pieno al quale si contrappone l'assenza del muro. La copertura diviene, in tal modo, la traccia dello spazio che denuncia l'occupazione dell'interno della casa.

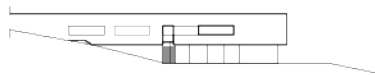
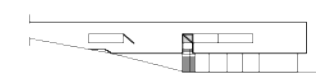
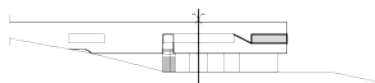
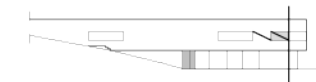
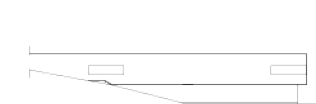
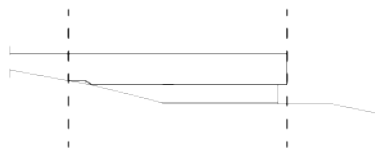
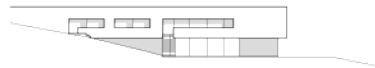
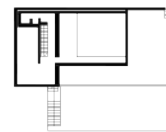
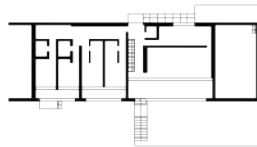
Tale azione concorre a formulare una nuova declinazione della centralità: sebbene ci si trovi di fronte ad uno spazio geometricamente lineare, la sua compressione (data dalla materialità dei due setti e dal vuoto ottenuto tramite lo spazio muto dell'intercapedine che si crea nel lato della casa che comunica con la parete rocciosa) e la creazione dello spazio d'ombra (dovuto all'arretramento della parete vetrata rispetto ai setti in questione) rendono possibile una nuova modalità di lettura. Una spazialità secondaria viene inquadrata dall'apertura determinata dall'ombra anziché dalla luce rendendo possibile la visualizzazione di uno spazio centrale.

Eduardo Souto de Moura

Sono stato educato in un ambiente di muri. [I muri] hanno un significato nella topografia perché per costruire qualcosa bisogna fare piattaforme. [...] La topografia è un elemento sul quale punto ogni volta. È pietra naturale [...]. La pietra dà un'immagine in architettura che trasmette una potente espressione pittorica e mi piace molto. Indipendentemente dalla sua funzione, il muro è come una pittura. Le pietre irregolari restano in equilibrio con l'aiuto di pietre più piccole che le stabilizzano. Una per una: una pietra stabile, due, tre, formano un muro stabile; e ciò è una meraviglia

Artificiale naturalezza, 1999

**E. Souto de Moura, Casa a
Ponte de Lima 3, 2012**
Schemi a cura dell'autrice



0 2 5 15

Casa a Ponte de Lima 3 (2012)

Il volume della casa a Ponte de Lima si poggia sul pendio del sito e ne diventa continuazione geometrica.

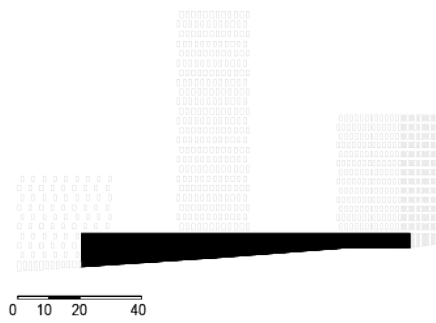
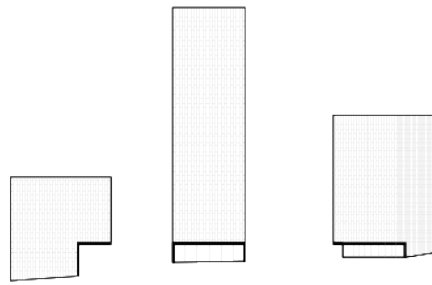
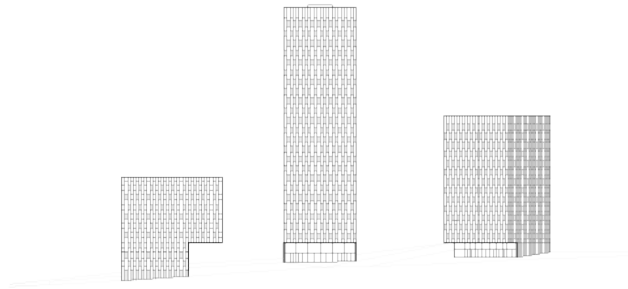
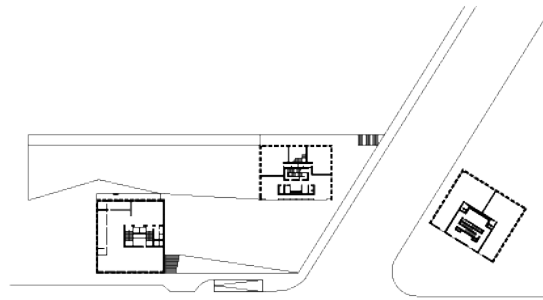
Per la composizione del volume si è rintracciato il modulo che ne ha determinato la disposizione nello spazio. L'abitazione viene rialzata dalla quota del terreno di 2.40 m, questo permette di inquadrare la fine e l'inizio del prisma bianco che ne definisce la volumetria. Tali assi di inquadramento sono denunciati dalle stesse aperture che vengono ricavate dalla ripetizione del modulo di 2.4 metri che genera bucatore di 4.8 metri di larghezza.

Per quanto riguarda le ulteriori aperture verso l'esterno, esse vengono ricavate dalla ripetizione dei moduli che vengono distanziati di 2.4 metri. L'incontro con l'apertura che permette l'inserimento della porta denuncia un'ulteriore misura che viene ripetuta per fissare la distanza tra le due finestre.

Le pause ricercate da Souto de Moura per permettere la comunicazione verso l'esterno creano lo spazio limite che era stato rinvenuto precedentemente nella villa a Moledo, ma, a differenza di questa, a Ponte de Lima la ricerca dell'architetto si incentra principalmente sulla definizione di un muro per quanto possibile continuo.

“Non riesco a utilizzare il colore. Non sono capace. Uso i materiali per ottenere i diversi gradi di colore. È un problema di inibizione, come nei confronti delle porte e delle finestre. Non le uso perché non le so fare. Solo ora ho cominciato a disegnare architetture con porte e finestre. Nelle mie prime opere, le aperture erano essenzialmente il risultato di un gioco plastico. Un gioco fatto di negativi e positivi, di neri e bianchi, di chiuso e aperto, di pieno e vuoto, di luce e ombra. Adesso faccio dei “buchi” più intenzionali. Cosa vedo, o meglio, cosa posso vedere da quella apertura? C'è una volontà chiara, come nella fotografia o nel cinema. Ho disegnato una casa a patio per uno scrittore a Lisbona, nella quale la posizione e la forma di tutte le finestre sono decise con intenzionalità: voglio vedere questo monte, voglio vedere questo pezzo di mare, voglio vedere questo cielo.”²⁷

E. Souto de Moura,
Complesso La Pallaresa, 2011
Schemi a cura dell'autrice



Complesso La Pallaresa, Santa Coloma de Gramanet, Portogallo (2011)

Il complesso La Pallaresa è ubicato nella periferia di Barcellona, occupa un lotto limitato da via de Francesc Macià, via de la Pallaresa e il Passage d'en Salvatella, posizionato tra la città vecchia ed il quartiere di Singuerlin. Il progetto si compone di tre edifici. La torre di ventiquattro piani ospita 200 unità abitative, l'edificio di tredici piani ospita le residenze sociali e la torre di sei piani un hotel.

La disposizione dei volumi consente di liberare il suolo, permettendo la creazione di uno spazio ad uso pubblico la parte di verde si collega al limitrofo Europa Park. Le facciate presentano un disegno unitario che permette la lettura continua del complesso.

L'analisi condotta permette di operare una lettura sull'uso dello spazio limite che in questo caso non interviene sul singolo volume e nella creazione di un guscio. Differentemente lavora nella configurazione prospettica dell'insieme: lo spazio pubblico delimitato dalle tre torri permette la visualizzazione di un volume basso che collega e riconnette il pieno del costruito.

A differenza della tipica configurazione dell'edificio torre che prevede un *core* centrale e uno sviluppo degli ambienti che da esso si diparte, in questo progetto Souto de Moura opera in senso opposto: il punto propulsivo della composizione può essere rinvenuto nella centralità proposta dall'assenza del volume vuoto creato dal dialogo dei tre edifici alti trasformando la composizione da elenco di elementi a sintesi corale.

L'unione dei tre volumi è esplicitata in maniera più evidente nella modalità di attacco a terra.

Difatti i piani sotterranei ancorano gli elementi al terreno e dichiarano la loro appartenenza ad esso tramite un basamento comune.

- 1 G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova 1967, p. 55
- 2 F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari, 2006, p. 150
- 3 M. Cacciari, *Sul metodo Polesello*, in M. Zardini (a cura di), Gianugo Polesello, architetture 1960-1992, Electa, Milano, 1992, p.7
- 4 V. Gregotti, *intervista rai.it*, Novembre 2014
- 5 V. Gregotti, *Morfologia, materiale*, in V. Gregotti, *Questioni d'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986, p. 147.
- 6 F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari, 2006, p. 82
- 7 S. Polano, *L'architettura della sottrazione*, "Casabella" n. 659, settembre 1998.
- 8 H Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi Editore, torino, 2002 p.35
- 9 A. Campo Baeza, *L'idea costruita*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa, 2012
- 10 A. Campo Baeza, *Una scuola e una casa a Cadice*, "Casabella" n.593, 1992, p.62
- 11 A. Campo Baeza, *L'idea costruita*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa, 2012, p.12
- 12 A. Pizza, *Alberto Campo Baeza. Progetti e costruzioni*, Electa, Milano, 1999, p.16
- 13 D. Turrini, *Alberto Campo Baeza. Pietra, luce, tempo*, Libria, Melfi, 2010, p. 59
- 14 A. Pizza, *Alberto Campo Baeza. Progetti e costruzioni*, Electa, Milano, 1999, p.23
- 15 A. Pizza, *Alberto Campo Baeza. Progetti e costruzioni*, Electa, Milano, 1999, p.17
- 16 Eleonora Mantese, *Pianta costruttiva e idea di unità*, "Firenze Architettura", n 1, 2008, p. 40
- 17 G. Polesello, *Il montaggio nella costruzione di architetture*, "Architettura, ricerca, composizione", n.6 anno2, 2000, p.2

- 18 C. Dardi, *Il gioco sapiente*, Marsilio Editori, Padova 1971, p. 171
- 19 G. Polesello, *Architetture e piani*, in P. Grandinetti (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di Architettura*, Kappa, Roma, 1983, p.11
- 20 M. Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992, p. 32
- 21 G. Polesello, *Il montaggio nella costruzione di architetture*, "Architettura, ricerca, composizione", n.6 anno2, 2000, p.2
- 22 M. Savorra, *Imparare dalle rovine. Conversazione con Eduardo Souto de Moura*, "Parametro", n. 261, 2006, p. 92
- 23 H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi Editore, Torino, 2002, p. 39
- 24 C. Rowe, *Collage city*, Il Saggiatore, Milano, 1998, p.30
- 25 R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Edizioni Dedalo, Bari, 2002, p.99
- 26 C. Baglione, *Eduardo Souto de Moura, artificiale naturalezza, Moledo 1998*, "Casabella" n. 664, 1999, pp. 32
- 27 M. Savorra, *Imparare dalle rovine. Conversazione con Eduardo Souto de Moura*, "Parametro", n. 261, 2006, p. 92

F. Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Marinotti, 2004

F. Espuelas, *Madre Materia*, Milano, Marinotti, 2012

H. Focillon, *Vita delle forme-Elogio della mano*, Einaudi, Torino, 1990

V. Gregotti, *Posizione - relazione*, "Casabella" n.514, 1985

M. Heidegger, *Costruire Abitare pensare*, in Id., *Saggi e discorsi*, trad. di Giovanni Vattimo, Mursia, Milano, 1976

F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2006

F. Purini, *Luogo e progetto*, Edizioni Kappa, Roma, 1981

A. Russo, *Vuoto e Progetto*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa, 2018

G. Spirito, *Forme del vuoto. Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi, Roma, 2011

F. Távora, *Da Organização do Espaço, Porto*, Edições da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1996

AA. VV, *Alberto Campo Baeza, DA Documentos de Arquitectura 2*, Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental, Almería, 1987

A. Campo Baeza, *Architectura sine luce nulla architectura est*, "Domus", 760, maggio 1994

A. Campo Baeza, *L'idea Costruita*, Siracusa, Letteraventidue, 2012

A. Campo Baeza, *Un'idea nel palmo di una mano*, "Domus", 972, settembre 2013

P. Croset, *Alberto Campo Baeza. Tre scuole a Madrid*, in "Casabella" n. 1987, marzo 1987.

A. Pizza, *Alberto Campo Baeza. Progetti e costruzioni*, Electa, Milano, 1999

D. Turrini, *Alberto Campo Baeza: Pietra, Luce, Tempo*, Casa Editrice Libraia, Italia 2010

M. Cacciari, *Sul metodo Polesello*, in M. Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992

A. Dal Fabbro, *Aspetti dell'architettura di Gianugo Polesello*, "Edilizia

Riferimenti bibliografici

Sottrazione/ escavazione

Composizione/ montaggio

popolare”, n. 220, 1992

P. Grandinetti (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Kappa, Roma, 1983

G. Polesello, *Il montaggio nella costruzione di architetture*, “Architettura, ricerca, composizione”, n.6 anno2, 2000

G. Rakowitz, *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Il Poligrafo, Padova, 2015.

M. Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992*. Electa, Milano, 1992.

Intaglio/trans- figurazione

A. Angelillo, *Giovane generazione portoghese: Eduardo Souto de Moura*, “Casabella” n.564, 1990.

A. Angelillo, *Eduardo Souto Moura*, testo di intervista di Paulo Pais, Editorial BLAU, Lisbona 1994.

A. Angelillo, *Tracce del costruire*, Casabella n.564, gennaio 1990.

A. Esposito e G. Leoni, *E. Souto de Moura, La torre di Távora*, intervista a cura di, “Casabella” n. 700, 2002

G. Leoni, A. Esposito, *In cerca di una regola. Progetti recenti di Eduardo Souto de Moura*, “Casabella” n. 700, 2002

Eduardo Souto de Moura 1995-2005, el Croquis n.124

Eduardo Souto de Moura 2005-2009, el Croquis n.146

A. Esposito, G. Leoni, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003

S. Fabi, *Eduardo Souto de Moura: Villa a Cascais*, “Materia” n. 48, 2005

R. Maddaluno, *Eduardo Souto De Moura: due abitazioni unifamiliari*, “Materia” n. 46, 2005

M. Savorra, *Imparare dalle rovine. Conversazione con Eduardo Souto de Moura*, “Parametro”, n. 261, 2006

G. Zucchi, *Sei conversazioni sul vuoto. Campo Baeza*, in G. Zucchi, *La densità del vuoto. Dispositivi progettuali dello spazio aperto contemporaneo*, Clean Edizioni, Napoli, 2018

**Apparati
Sottrazione/
escavazione**

Il vuoto e la composizione dello spazio architettonico

G.Z.: Tale testo intende indagare il tema del vuoto tanto alla scala architettonica quanto a quella urbana. Un'analisi questa, che attraversando filosofia, arte e architettura vuole provare a definire delle categorie estetiche del vuoto in architettura e assieme a queste capirne le possibili matrici compositive.

Le chiederai innanzitutto se può darti una sua personalissima considerazione sul tema.

A.C.B.: Parlare di vuoto significa parlare di un tema vasto, l'architettura e spazio e quindi vuoto. Un concetto che può apparire astratto ma che secondo me invece rappresenta l'elemento di base formale dell'architettura, che nel suo essere vuota consente il movimento e quindi la vita. Se parliamo di vuoto in quanto spazio urbano allora bisogna parlare di quelle che sono le parti che lo compongono. Michelangelo nel disegnare la Piazza del Campidoglio, ad esempio, lavora tanto sulla disposizione del suo limite definito dagli edifici che la recingono quanto sul piano orizzontale che disegna e sagoma leggermente convesso. Lo spazio urbano e quindi la combinazione degli elementi che lo recingono e del suolo che definisce lo spazio in cui muoversi. Il vuoto nella città, come lo spazio interno di un'architettura, ha una forma data dalla proporzione e dalla distanza degli elementi che la compongono e la recingono. Prendendo ad esempio il Central Park a New York, questo vasto spazio aperto, nonostante la sua dimensione e perfettamente proporzionato a quella che è l'altezza degli edifici che lo circondano.

G.Z.: Cosa da questa proporzione allo spazio architettonico secondo lei?

A.C.B.: Al centro di tale proporzione c'è da sempre l'uomo, che costruisce e vive tali spazi.

Il vuoto come campo di forze

G.Z.: In architettura i vuoti non sono mai un aspetto neutro della composizione, sono bensì un campo di forze "formati di una sostanza rarefatta priva di energie ma sensibilissima a riceverne" per dirla con le parole di Luigi Moretti, il quale individua quattro qualità dello vuoto interno all'architettura: la forma, la dimensione, la densità legata alla quantità di luce e la pressione o carica energetica legata alla dialettica con le masse. Questo aspetto sembra centrale nella sua poetica spaziale, in cui il vuoto interno è protagonista nel suo rapporto dialettico con il pieno e con la luce. Può spiegare il suo approccio compositivo e le matrici progettuali che lei utilizza rispetto alla dialettica vuoto, pieno e luce?

A.C.B.: La luce è una componente dell'architettura, ma non è il punto di partenza, credo sia piuttosto un risultato di scelte progettuali sulla materia. Sono spesso definito "l'architetto della luce", come se la luce fosse l'unico aspetto della mia architettura o che addirittura fossi solo io a considerarla nella progettazione. Non sono d'accordo con questa definizione che spesso mi viene attribuita, la luce fa parte dell'architettura come lo è l'aria per la musica. La luce in quanto componente architettonica è sempre presente nella progettazione di uno spazio. Come la gravità, la luce è inevitabile nel mondo reale, per questo spesso viene considerata un qualcosa di inconsistente che si dà per scontato, mentre invece proprio per la sua presenza fondamentale nella realtà che ci circonda dovrebbe essere un tema centrale nell'architettura. Propongo spesso

In questa intervista, inserita in un testo esito di studi dottorali, Alberto Campo Baeza, intervistato dall'autore, illustra la sua opera e ne descrive il campo di ricerca che vede come protagonisti il vuoto e la relazione con la misura umana.

l'assioma "Architectura sine luce nulla architectura est", volendo proprio sottolineare questo aspetto, ovvero che nulla è possibile senza luce ne tantomeno l'architettura che, in assenza del suo materiale più importante si trasformerebbe in semplice costruzione. Quando un architetto arriva a scoprire che la luce è un tema centrale dell'architettura, in quel momento inizia a capire qualcosa, inizia ad essere un vero architetto.

G.Z.: E quindi in che modo la composizione del pieno e quindi della materia rientra in questo discorso sulla luce?

A.C.B.: La luce si rifrange e si riflette sulle superfici, per cui in questo discorso entra in gioco anche la materia ed il colore di cui sono fatte le cose. A tal proposito possiamo considerare l'importanza del colore bianco, si può osservare infatti come i migliori pittori, ad esempio Goya e Velazquez, lo hanno usato quale materiale principale per rappresentare la luce e materializzarla nelle loro scene dipinte, un modo per rendere concreta

l'aria e lo spazio della scena. Il colore bianco in architettura, ancor più che in pittura, può essere considerato più di una semplice astrazione. Rappresenta infatti il mezzo più efficace per lavorare con la luce, offrendo infiniti modi di farla interagire con la materia costruita. Immagina l'effetto e l'impressione che avremo oggi vedendo il Partenone colorato come era in origine. Quello che vediamo oggi e ammiriamo quale uno degli archetipi formali della nostra cultura classica ed emblema di ricerca della bellezza

assoluta e del colore bianco del suo materiale strutturale: il marmo. Il colore bianco è simbolo del perenne, l'universale nello spazio e l'eterno nel tempo. E il tempo finisce sempre facendo venire i capelli bianchi, anche all'Architettura.

"Beauty is truth, truth beauty"

G.Z.: In molte delle sue lezioni lei incomincia introducendo il concetto di bellezza, legandolo a quello di verità rifacendosi a figure come Platone, Sant'Agostino e John Keats. Questi pensatori, in vario modo, nel corso della loro opera hanno sottolineato l'inscindibile legame tra il concetto estetico della bellezza con quelli di verità, giustizia e sincerità. Quali sono secondo lei gli strumenti attraverso cui il progetto dello spazio architettonico può ricercare i concetti di verità, sincerità e quindi bellezza?

A.C.B.: La ricerca della bellezza e il compito di ogni aspetto della vita umana, a partire ad esempio dal modo in cui ci vestiamo, di come mettiamo assieme colori ed indumenti o di come li abbiniamo; facciamo ciò per la ricerca di una bellezza. L'architetto a maggior ragione ha come compito quello di cercare la bellezza e di darle forma attraverso quello che è il suo scopo: mettere ordine. Gli architetti sono chiamati a ordinare ciò che li circonda attraverso il progetto. Si potrebbe citare come esempio classico la griglia ippodamea e poi centuriatio romana come strumento elementare, usato ancora oggi, di appropriazione di un territorio attraverso il suo ordine.

G.Z.: Può fare un esempio pratico di un suo progetto in cui questo tema dell'ordine risulta centrale?

A.C.B.: Tra i miei lavori potrei citare in tal senso il progetto per la piazza antistante la Cattedrale di Almeria. Qui nella piazza del Duomo rinascimentale, ventiquattro palme dettano i ritmi e le direzionalità dello spazio pubblico, punteggiando la pavimentazione con la stessa scansione delle colonne nelle navate dell'edificio sacro. In questo modo lo spazio della chiesa riverbera nella piazza attraverso quello che è il suo ordine e le sue misure. e un'architettura senza architettura, la piazza diviene un

interno con navate il cui soffitto e il cielo.

L'opera di campo baeza: tre temi

G.Z.: Analizzando le sue architetture, a prescindere dalla specifica tipologia architettonica, risulta relativamente immediato distinguere tre macro-temi:

LE SCATOLE

Casa Turegano – Pozuelo, 4 abitazioni ad Algeri – Algeri, Caja Central de Granada

I RECINTI

Casa Gaspar – Zahora, Casa Guerrro – Vajer de la Frontera, Asilo Benetton, Sede del Consiglio di Castiglia, Leon – Zamora, Centro Balear – Maiorca, Museo de la Memoria Andalusica – Granada

PODI BELVEDERE

Casa De Blas – Madrid, Casa Onlik Spanu – New York, Casa Rufo – Toledo, Piazza tra le Cattedrali – Cadice

Le scatole

G.Z.: rappresentano quelle architetture riferibili alle sue prime case unifamiliari come Casa Turegano o il progetto per la Caja Central de Granada in cui al rigore della stereometria volumetrica si contrappone una composizione complessa in pianta e sezione attraverso l'uso della diagonale in quanto dispositivo di dinamismo e apertura spaziale. Può spiegare meglio questa contrapposizione compositiva e quali effetti produce sulla qualità dello spazio interno alle sue architetture?

A.C.B.: I progetti che classifichi come scatole corrispondono a quelli in cui lo spazio interno è reso dinamico attraverso un lavoro di apertura e chiusura in relazione alle modalità con cui si intende far entrare la luce. Guardando al caso delle Caja General di Granada, un grande scatolone stereometrico in cui, alla maniera del Pantheon, vi è una decisa continuità muraria di pareti verticali e orizzontali. Qui il grande cubo allinea la sua diagonale lungo l'asse Nord-Sud ed in relazione alla luce che entra da sud dai lucernari lo spazio interno scivola rispetto la struttura simmetrica lungo questa diagonale. La luce entra così nello spazio in diagonale e si rifrange sul rivestimento traslucido di alabastro bianco delle pareti interne inondando di luce la grande hall dell'edificio.

I recinti

G.Z.: corrispondo a quella categoria di sui progetti in cui la poetica dell'hortus conclusus emerge quale tema architettonico e di ricerca di uno spazio intimo e umano in una condizione di chiusura rispetto al contesto ed il cui paesaggio e il cielo. Potrebbe spiegare le diverse declinazioni che questa tipologia architettonica archetipa ha assunto nei suoi progetti?

A.C.B.: quelli che chiami recinti io preferisco chiamarli "scatole scoperchiate" in quanto il materiale del muro di cinta e del pavimento sono gli stessi, definendo così un'unica superficie che contiene al suo interno l'edificio vero e proprio e che ha il cielo per soffitto. Questo accade sia a Zamora per la Sede del Consiglio della Junta Castilla Leon che al Centro Balear di Maiorca. In entrambi i casi una scatola scoperchiata di pietra contiene una costruzione leggera in vetro. La scatola di pietra aperta verso il cielo, come se fosse un podio invertito rappresenta nei due casi citati il dispositivo architettonico attraverso il quale il tema architettonico di chiusura dell'hortus conclusus si declina in due modi differenti in relazione al lavoro che si è fatto sul limite. Se a Maiorca la scelta è totalmente di astrazione rispetto al contesto, a Zamora, trovandoci in pieno centro storico a ridosso della piazza della cattedrale, il muro attraverso le aperture diviene lo strumento di relazione tra

interno ed esterno. In ogni caso, se dobbiamo parlare di recinto, questo è uno spazio racchiuso tra mura come un castello o una fortezza, in cui la proporzione tra spazio e altezza del muro è di fondamentale importanza, riprendendo l'esempio precedente del Central Park.

I podi belvedere

G.Z.: sono i progetti in cui il rapporto con il paesaggio circostante appare più immediato ed in cui lo spazio architettonico sembra estendersi all'infinito. Qui oltre alla ricerca sulla linea d'orizzonte che la sua architettura definisce nell'inquadrare il paesaggio ricorre spesso un'ulteriore forma archetipa: il podio e il tempio; questa forma classica nella sua architettura distingue nettamente gli spazi e si caratterizza nel classico rapporto tra tettonica e stereometria. A partire dalle sue opere può spiegare come tale tipologia dialettica tra podio e tempio, e quindi tra tettonica e stereometria possa conformare diverse composizioni di quello che Purini chiama "vuoto in estensione"?

A.C.B.: La tipologia dei podi belvedere, ovviamente non la invento io, è una forma archetipa di controllo visuale di ciò che ci circonda, e la forma classica dell'Acropoli greca, uno spazio che domina il paesaggio. In questo caso si crea un piano orizzontale che abbia altezza e proporzione tali da definire una linea d'orizzonte che inquadri il paesaggio. Guardando un'incisione di Rembrandt del 1655 che mi ha sempre affascinato, "Cristo davanti a Ponzio Pilato", possiamo osservare come l'artista abbia disegnato una perfetta linea d'orizzonte. Questa linea rappresenta il confine del basamento su cui si svolge la scena, un podio che sottolinea la relazione tra la scena in primo piano e lo sfondo. Possiamo dire che alla maniera di Mies, qui realizza il piano in una linea. Un esempio famoso della mia produzione architettonica è certamente la Casa Tarifa a Cadice, "la casa dell'infinito", in cui in fase preparatoria facemmo un modello sul posto con le corde per definire empiricamente la quota del piano orizzontale che avrebbe dovuto coincidere con la linea d'orizzonte. In questo modo il "vuoto in estensione" che citi è progettato esclusivamente attraverso queste operazioni sulla modalità visuale e quindi sui modi con cui tale spazio può proiettarsi all'infinito. Sono certo che Rembrandt e Mies apprezzeranno questa casa-podio, tutto basamento.

Lo scavo

G.Z.: nello specifico di casa Tarifa a Cadice, il tempio scompare e resta solo un grande basamento che si confronta con il mare di Cadice. La massa pura e scavata con tre grandi sottrazioni di materia che rappresentano tre diverse parti della casa. In che modo lo scavo in quanto azione architettonica rientra nel suo modo di comporre spazi architettonici? e quali sono i suoi riferimenti in merito?

A.C.B.: Lo scavo è un'altra forma fondamentale dell'architettura. In casa Tarifa i tre scavi che rappresentano l'ingresso, la piscina e l'anfiteatro, sono ispirati dai lavori dell'artista statunitense Michael Heizer, che lavora con tagli e scavi geometrici nella massa della pietra. Allo stesso modo qui gli scavi sono netti e mostrano lo spessore nella massa del grande podio. Lo scavo rappresenta così una modalità di sottrazione della materia in favore dello spazio. L'aspetto massivo di questa casa è sottolineato dall'uso del travertino che nel tempo a causa del vento, del mare e della sabbia, modificherà la propria immagine somigliando sempre più ad una rovina.

Lo spazio pubblico

G.Z.: il suo progetto "tra le cattedrali" a Cadice e assieme a quello della Piazza di Almeria l'unico esempio di spazio pubblico nella sua produzione architettonica. All'interno della definizione dei "Dispositivi formanti lo spazio aperto" ho classificato questo progetto sotto la categoria del

Superficialità profonda, e d'accordo con questa classificazione?

A.C.B.: Certo, e sicuramente un suolo, ma non è solo questo. Come ho detto in precedenza lo spazio urbano è composto tanto dal suolo quanto dagli edifici che lo recingono. Il progetto è un piano orizzontale che copre le rovine tra le due cattedrali di Cadice e ospita al di sopra una piazza podio da cui guardare il mare isolandosi dal traffico delle auto della strada sottostante. Ma oltre a questo la piazza è disegnata sugli altri tre lati dagli edifici che la recingono, che per forma e materiali dialogano in questo spazio. È per questo importante considerare come il progetto abbia previsto per il Palazzo Arcivescovile, che fa da fondale alla piazza, un rivestimento del prospetto con la stessa pietra delle due cattedrali che occupano gli altri due fronti. In questo modo si configura e si sottolinea la presenza un fronte unico che recinge e delimita la piazza.

Composizione/ montaggio

Nello scritto ad opera di Massimo Cacciari viene analizzata l'opera di Polesello in relazione al tema del vuoto. Per il filosofo esso è, nell'opera dell'architetto, strumento di pari importanza rispetto al costruito e deve, di conseguenza, essere controllato tramite la composizione geometrica.

M. Cacciari, *Sul metodo di Polesello*, in Zardini M. (a cura di), *Gianugo Polesello, Architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992

Mi parrebbe banale insistere sui principi più evidenti della “retorica architettonica” di Polesello. Stupisce semmai la loro coerenza e la loro durata, direi la loro serena inattualità rispetto ai tanti effimeri eclettismi e alle chiacchiere postmoderniste che ci allietano ormai da un ventennio. “Sempre il dio geometrizza”, così evidentemente suona per Polesello il motto stesso dell'architetto. La creazione, ogni creazione, avviene soltanto per schermata. Qualsiasi forma del fare ha un senso, e perciò comunica, soltanto se dimostra su quale trama, su quale logos, essa combini i propri elementi. L'empiria si limita ad assemblarli, in vista unicamente del fine, la *téchne* li informa “imitando” l'idea, e perciò riesce anche più efficace, più “utile”. Gli “schemi” di Polesello raggiungono grande complessità, ma sempre lasciano trasparire la semplicità dell'idea. Variazioni, sviluppi, attenzione massima al fine non nascondono mai la geometria originaria, la cellula fondamentale. Pochissime lettere e suoni danno vita a infinite invenzioni verbali; pochissimi elementi a distinte architetture. Questo principio di economicità, permette, anzi esige, variazioni ma non divagazioni, sviluppi ma non “seduzioni”. La ricchezza delle combinazioni e delle soluzioni è “interessante” soltanto quando si ottiene con la massima povertà delle “trame” fondamentali. Credo sia giusto accostarsi secondo questa prospettiva al progettare di Polesello, epperò credo sia anche necessario metter tutto ciò tra parentesi, “sospenderlo”, quando si voglia davvero comprenderne i progetti, quando si voglia passare dal suo *De architectura* al suo *De re aedificatoria*. Innanzitutto, l'ordo compositivo geometrico di questi progetti non è (non è mai, direi) architettonico semplicemente, ma architettonico-urbanistico. L'idea del progetto non esiste se non nel linguaggio complessivo della città. La forma geometrica, allora, diviene nel tempo della città: ed è il primo paradosso, il suo primo e fondamentale arrischio. Poiché città significa memoria ed esige anche conservazione, e nessuna sintesi a priori garantisce l'armonia tra questi “valori” e quelli propri del progetto in quanto tale. Il problema appare già chiarissimo in Polesello, almeno a partire dal nuovo palazzo per uffici della Camera dei deputati (1966). Il progetto non può discendere dalla forma *urbis data*; il progetto esiste per modificarla. Di più: ogni architetto deve assumere quella forma come in sé trasformabile. Un architetto esiste nella misura in cui pensa la città come un fieri e non come un factum. Epperò è evidente che il linguaggio del progetto concretesce al farsi complessivo dello spazio urbano, è elemento intrinseco al trasformarsi del costruito. Secondo i principi stessi del progetto, andranno perciò affrontati i problemi di un’architettura per mezzo di architetture” e, più in generale, immanente all'ordo geometrico del progetto stesso andrà risolto il problema della connessione con gli spazi e le funzioni della città. Questa connessione dovrà risultare misurata secondo numeri e forme altrettanto rigorosi di quelli che “ritmano” il nuovo edificio, le nuove presenze. Esempio, mi sembra, il progetto per l'isola dei Granai a Danzica (1989), dove conservazione del costruito, associazioni e memorie che da esso si producono, riqualificazione urbana, nuova progettazione si uniscono in un unico percorso. Senza retoriche nostalgiche, senza inseguire utopiche conciliazioni. Ogni momento mantiene la propria individualità - anzi, l'accentua. Così le grandi torri si “oppongono” alla “punta della Dogana” (e non si “opponeva” in modo analogo la chiesa della Salute ai Magazzini?), ed è proprio questa dissonanza non dissimulata il problema del metodo

progettuale. Il progetto dimostra una logica unificante nella misura in cui compone irriducibili specificità, non perché inventa astratti denominatori comuni. Un discorso analogo tenterei per il teatro e la piazza Malatesta di Rimini (1985), dove il “fuori scala” del nuovo intervento, proprio per il suo stare nella maglia dei percorsi cittadini, dimostra come la “grande architettura” può, in forza appunto della sua “eccezionalità”, riscoprire, riproporre le direzioni ed il senso dello spazio urbano, che invece i “vandalismi” della conservazione e del cosiddetto “restauro” tendono ad occultare sotto valanghe di detriti, di volgari citazionismi, o, nei casi meno infelici, a ridurre alla cura per il singolo “monumento”. Ma la città è anche vuota. E si può davvero parlare di architettura quando si comprende che un progetto affronta compositivamente il problema del vuoto. Ciò distingue metafisicamente l'architettura da ciò che è mera empiria tecnico-costruttiva. Non solo nel senso banale che l'architetto debba contrapporre momenti di vuoto a momenti di “pieno”, che l'architetto non sia assillato da complessi babelici. Il vuoto “abita” il progetto, l'edificio tanto quanto il percorso, il metodo che lo unisce e divide alle altre presenze dello spazio urbano. L'ordine della composizione dice (logos!) secondo limiti inesorabili, ma quando tutto ciò che di sensato poteva dire è stato detto, rimane non l'insensato”, non l'irrazionale”, come credono i benpensanti di tutti i mestieri, ma “semplicemente” ciò che, in quei limiti, è silenzio, esiste come silenzio. Tafuri ricordava giustamente come Polesello citasse Wittgenstein (e in epoche non sospette, decenni prima che ogni architetto si sentisse in obbligo di “ciacolare” sull'abitare” in Heidegger). [...] Spero si comprenda, a questo punto, perché abbia invitato a “sospendere” l'attenzione univocamente portata agli elementi uniformi, iterativi, agli ordini geometrici della composizione di Polesello. Essi non esistono se non nel complesso delle relazioni con lo spazio metamorfico della città, se non nella dialettica non conciliativa tra forma urbis e nuovo progetto, nella relazione tra architettura e vuoto. Apparirà allora chiaro come quegli ordini non disegnino né propongano alcuna Forma ideale, alcuna universale Norma. Che la Legge vi sia, questo è certamente il miracolo, ma la Legge non definisce che un possibile, non determina che l'esistenza di una relazione tra forme possibili. Il metodo non sarà mai semplicemente deduttivo; nel tempo del progetto l'idea dell'architetto si combina e trasforma, attraverso arresti, indugi, dubbi, con i tempi del costruito, delle relazioni date, delle funzioni e dei fini che i diversi interessi rappresentano. L'architetto non risolve, ma dà forma a questo molteplice. E ciò inquieta, alla fine, il suo stesso orda idearum. Si veda il progetto per il Credito Industriale Sardo (1985), con quello “stampo” realimmaginario del corpo “residence” sull'edificio centrale, quasi rotazione suprematista di una figura sull'altra. Basterebbe questo disegno a mostrare come la geometria di Polesello non sia, comunque, euclidea, senza tempo. Né ritengo, per questi stessi motivi, molto convincenti i riferimenti a certe esperienze architettoniche nell'ambito De Stijl. Le diverse proiezioni di un corpo sull'altro si risolvono, in Oud, sempre in rapporti statici di superficie, mentre qui si dipanano, piuttosto, nell'indicazione di percorsi, di un metodo, ancora, rigoroso sì nella sua formulazione, ma in se stesso temporale, e perciò aperto ad ogni possibile trasformazione. L'insistenza su certi termini (“percorso”, “metodo”) non è stata a caso. Con essi si fa segno, io credo, al problema fondamentale dell'architettura di Polesello. Rivedo sincronicamente i suoi progetti: aree portuali, città, mercati, stazioni: nodi di traffico, situazioni di massimo interesse. L'architettura interviene sempre al loro centro. Dove per la sua forma massimo è il

pericolo. E anche dove lo spazio urbano resta maggiormente sullo sfondo, il progetto è rete di vie, sistema di percorsi (centro direzionale Montedison del 1981, area ex Lanerossi a Schio del 1980). Al concorso per il ponte dell'Accademia del 1985 incontestabilmente uno dei progetti più riusciti era quello di Polesello; ma pour cause. Polesello ha sempre pensato al ponte nei suoi progetti. Alla via, al percorso, al metodo che "pericolosamente" unisce ciò che massimamente è diviso. Il problema di questa architettura sarà, allora, così riassumibile: come poter realizzare anche nella via, anche in itinere, quell'ordine, quella misura che sembrano indisgiungibilmente connessi ai termini, alla chiara e semplice definizione dello spazio dell'edificio? Come "far esodo" da quest'ultimo e conservare insieme quel logos che ne costituiva la forma? La strada non può esser soltanto passaggio tra due "corpi fissi", corridoio interno. La strada conduce anche via. Attraverso le sue strade non è forse "esplosa" la stessa antica forma urbis? Perciò la via si dice anche poros. È la stessa radice di porta e porto — del luogo non luogo (la porta) attraverso cui è possibile giungere ad un luogo sicuro, da cui sarà necessario pur sempre ripartire (il porto). Ma è anche la radice di pericolo — poiché chi affronta il poros non è garantito né del ritorno né di un porto alla fine. Perciò la geometria della via, del metodo non può essere idealizzata. Essa non è reversibile. La via non può esser percorsa, indifferentemente, nei due sensi. La via si fa nel tempo del nostro percorrerla, e cioè del nostro tentativo e della nostra scommessa. Il carattere iterativo della composizione di Polesello rivela forse qui il suo segreto: si tratta di un andamento. E la fatica e il mestiere della "ripetizione" dei passi. Passo dopo passo, senza scorciatoie possibili, senza vani voli dell'immaginazione, dobbiamo costruire il nostro spazio. Dunque, occorre che il passo assuma un ritmo, decida di costruirsi secondo numeri rigorosi. Bisogna tentare di dar forma all'andare, che rimarrà sempre sospeso ed in dubbio, come se avessimo radici nella più solida terraferma. Questa "irragionevole" scommessa è la causa finalis del logos architettonico di Polesello. Dalla definizione dell'esterno" (villa a Rive d'Arcano, funivia di Ravascletto), attraverso l'isomorfismo nella trattazione tra ordine longitudinale e latitudinale, si perviene con necessità al problema del transito, del passaggio - e dunque di quali naviculae possano permettercelo. Si tratta ancora di un problema specificatamente architettonico? Polesello risponde, certo, di sì - ma nessuno credo sia più consapevole di lui che si tratta del problema limite dell'architettura.

Massimiliano Savorra: Nel recente volume dedicato alla sua opera, curato da Antonio Esposito e Giovanni Leoni (Electa, Milano 2003), lei afferma che "l'architetto deve essere colto" e che "la storia è fondamentale per il progetto". In che modo, nella sua esperienza progettuale, la storia ha svolto un ruolo decisivo?

Eduardo Souto de Moura: Adolf Loos diceva che l'architetto è un operaio colto che lavora con la pietra, un architetto muratore. Per Vittorio Gregotti la storia è un luogo che tutti siamo obbligati a frequentare, anche se la storia in sé non ci dà indicazioni specifiche che possano orientare il nostro fare. Per me capire la storia significa comprendere il senso dell'evoluzione dei materiali, dei sistemi costruttivi e del linguaggio classico. Lo spazio dipende dai sistemi costruttivi e dai materiali, che sono fondamentali per formare il linguaggio. Per questo dobbiamo capire cosa stiamo facendo. E, per capire cosa stiamo facendo, dobbiamo avere la consapevolezza della storia. Ad esempio ci è utile ripercorrere l'evoluzione della colonna dall'Egitto alla Grecia, dal neoclassico all'opera di Mies van der Rohe, Leon Krier, Zaha Hadid, Toyo Ito. Ma il rapporto tra la storia e il progetto non è diretto: io studio la storia e progetto di conseguenza. Questo è un errore che risale agli anni sessanta e settanta, quando si pensava che fosse necessario studiare la storia, la struttura sociale, e altre discipline parallele all'architettura, perché solo queste discipline potevano dar forma al progetto. Non è vero: il progetto è frutto di una decisione arbitraria, che va presa avendo coscienza della storia.

MS: Che ruolo hanno secondo lei i viaggi nella formazione degli architetti? E in particolare, che ruolo hanno avuto i viaggi nella sua formazione?

ESdM: I viaggi sono fondamentali. La cosa più difficile in architettura è la questione della scala. Il tema, il programma, il sistema costruttivo, il linguaggio sono importanti. Possiamo lavorare molto su questi aspetti e avvicinarci così alla soluzione del problema. Ma la scala è il vero nodo, ed è un mistero. I libri, cioè le descrizioni scritte e le riproduzioni fotografiche, non servono per capire la scala. L'unico modo per comprendere la scala di un edificio è vederlo in realtà, inserito in un contesto. Il viaggio è quindi la migliore scuola per un architetto. All'università si apprende la grammatica del progetto; poi si fa esercizio lavorando giorno e notte per sviluppare il disegno. Ma la comprensione delle questioni di scala è fondamentale per conformare l'oggetto in relazione al territorio. Per questo si deve viaggiare. Ieri sono arrivato dal Brasile, un paese completamente diverso da quello che immaginavo.

MS: Non era mai stato in Brasile?

ESdM: No. La prima cosa che mi ha stupito è che la città moderna funziona. Ho studiato architettura nel clima del Postmodernismo e della Tendenza. Allora dominava l'idea del fallimento della città moderna; si riteneva la carta di Atene superata; si pensava che il movimento moderno avesse prodotto, nel secondo dopoguerra, risultati che si erano rivelati disastrosi. Tre mesi fa sono stato a Chandigarh. Ieri sono andato a Brasilia. E ho capito che la città moderna funziona molto bene, ed è anche bella quando è opera di architetti bravi come Le Corbusier e Oscar Niemeyer. Davvero funziona benissimo. Questa è stata per me una grande sorpresa. L'altra sorpresa è la scala, per ritornare a quanto dicevo prima. Una cosa che mi ha colpito è che c'è un disequilibrio, anche se "disequilibrio" è forse una parola troppo dura. Diciamo piuttosto

L'intervista riportata evidenzia l'importanza della storia per Souto de Moura. Tramite l'espedito del viaggio, l'architetto enuncia i principi chiave che guidano la sua ricerca, rinvenibili nel rapporto di scala tra edificio e misura umana e il tema dell'apertura dello spazio-limite architettonico verso l'esterno.

che c'è un rapporto molto diverso tra la scala urbanistica e la scala dell'architettura. Mi sembra che il disegno di Lucio Costa sia il disegno di un territorio enorme. E gli edifici di Niemeyer, come la cattedrale, sono belli quando li vedi da vicino. Nel contesto globale mi sono sembrati piccoli. Si perdonano un po'.

MS: Passiamo dall'idea di città contemporanea a quella di città antica. È mai stato a Pompei? Che impressione ha avuto visitando le rovine di Pompei?

ESdM: Sono stato a Pompei molti anni fa. In quel periodo mi interessavano molto le rovine. Ho visitato sia il foro romano, del quale ho tracciato numerosi schizzi, sia la città di Pompei e Villa Adriana. Volevo avere la "sensazione" delle rovine, non solo in senso "romantico", come la intendevano i pittori. La rovina ci consente di comprendere meglio l'edificio, pensando in termini costruttivi. Auguste Perret diceva che un buon edificio deve essere una buona rovina sempre... E Pompei mi ha dato questa bellissima "sensazione" dal punto di vista pittorresco, come "territorio delle rovine", ma mi ha anche fornito una serie di informazioni tipologiche che ho utilizzato durante il mio lavoro. In alcune case che ho progettato e costruito –in particolare la casa 2 a Novogilde, concepita come simulazione di una rovina– ho tratto ispirazione dalle colonne e da un muro di pietra che ho visto nel foro di Pompei. Ho anche utilizzato il bow-window di una casa che era nei pressi delle rovine, di cui non ricordo il nome. Il muro di Villa Adriana e i muri di Pompei, anche per gli effetti di colore, mi sono tornati in mente quando progettavo la prima opera che ho costruito, la corte del mercato municipale di Braga, delimitata da un muro di pietra lungo cento metri. Devo dire che anche la tipologia a patio mi ha portato a riflettere su determinate soluzioni, che ho poi applicato in alcuni progetti. La tipologia è considerata da molti una questione astratta. Si è detto che ho derivato dall'opera di Mies van der Rohe il tipo a corte. Personalmente ritengo che i grandi maestri abbiano visto le case a patio di Pompei. Penso, ad esempio, che Barragan abbia conosciuto Pompei. Non solo per il colore, ma anche per la scala. Dunque, ritrovo l'idea di Pompei anche nell'opera dei grandi maestri.

MS: In occasione della mostra Mies in America tenutasi al Whitney Museum di New York qualche anno fa, in un contributo al catalogo dal titolo Miestakes, Rem Koolhaas ha accostato i progetti di Mies alle case di Pompei. Koolhaas scrive che alcune ville progettate dal maestro tedesco negli anni trenta vanno lette non come singole entità, ma come frammenti di un tessuto urbano. A questo proposito, secondo Koolhaas, Mies is Roman. Lei cosa ne pensa?

ESdM: In un'intervista, non ricordo dove l'ho letta, a chi gli chiedeva se le sue case a patio andavano lette come elementi astratti neoplastici, basate su un gioco di positivo-negativo, Mies rispondeva: «Le mie case non sono astratte. Le mie case sono neosumere, guardano alla Mesopotamia». Al di là del paradosso, quel che mi interessa è che Mies abbia ben presente la storia, fin dal periodo del Bauhaus. E anche se questo è un aspetto di Mies che ci sorprende (nel Bauhaus la storia non era materia d'insegnamento regolare), ciò vuol dire che i grandi artisti conoscevano il "senso" della storia. A questo proposito, mi piace ricordare Mies fotografato a Epidauro.

MS: Secondo lei, la tipologia pompeiana della casa a patio, con successione atrio-peristilio e apertura interna verso un paesaggio artefatto, può essere adottata, con le dovute variazioni, alla casa contemporanea?

ESdM: Ho visitato la Cina, Macao, e ho verificato che la casa cinese a patio è molto vicina alla casa romana. Nel periodo in cui realizzavo una

delle case in Algarve, la terza o la quarta, stavo lavorando con Alvaro Siza, a Macao, e studiavo i patii, gli assi e le aperture della la casa cinese. Mi ricordavano molto la casa greco-romana. Il paesaggio cambia, ma l'idea di introversione è molto simile. Mi sono chiesto perché culture diverse abbiano la stessa tipologia di casa. Credo che esista un'idea di casa universale: in Cina come in Giappone o in Occidente, a Roma come a Pompei, ritroviamo elementi delle case esemplari di Mies o della sua scuola. Tutte le case-studies houses di Los Angeles, da considerarsi un "Mies possibile", sono la conferma.

MS: Lei ha affermato che spesso i riferimenti presenti nelle sue architetture sono stati individuati a posteriori rispetto al progetto. Che cosa intendeva?

ESdM: I riferimenti sono sempre frutto di un processo inconscio. Io vedo le architetture, studio dettagli e soluzioni, scatto fotografie, traccio schizzi, poi dimentico. Passano gli anni: due, dieci, venti anni. Quando si presenta un problema, scatta un click nella mia mente. È come rifornirsi inconsapevolmente in un grande deposito della memoria. Solo in un secondo tempo mi accorgo dei riferimenti. E quando qualcuno mi fa notare le analogie e mi chiede se mi sono ispirato direttamente a questa o a quell'opera, rispondo che forse è così, ma non ne ho coscienza. Qualche volta capita il contrario. Ad esempio, quando ho progettato una casa in Algarve avevo come riferimento la casa cinese e la casa romana. In seguito mi hanno fatto notare invece che la casa sembrava richiamarsi a una chiesa situata lì vicino, che io conoscevo bene. Inconsciamente ho "utilizzato" la chiesa. Progettando la seconda casa sono andato a studiare, questa volta consapevolmente, altre chiese per capirne l'architettura e vedere di trovare suggestioni formali. Quindi è fondamentale creare un dizionario visuale, un deposito della memoria, dal quale, di fronte a un problema, si possa attingere liberamente. In questo momento sto partecipando ad un concorso per un crematorio in Belgio. Lì vicino c'è un cimitero tutto in cemento. Dalla visione del paesaggio circostante possono talvolta nascere le soluzioni: quando sono stato sul posto ho pensato che un edificio simile alla piscina di Leça di Siza sarebbe potuto andare bene. Perché è un edificio orizzontale, che si vede poco. E quando, due giorni fa, ho visitato a San Paolo il museo della scultura di Paulo Mendes da Rocha, ho ritrovato qualcosa della piscina. Allora, ho pensato: «perché non utilizzare alcuni riferimenti nel progetto per il crematorio? In particolare, il tipo di patio con copertura?». Non ho complessi nel dirlo o nel farlo.

MS: A proposito del viaggio in Brasile, prima parlava di rapporto di scala e dell'importanza di misurarsi anche a livello percettivo con l'architettura reale...

ESdM: Ho avuto grandi sorprese. Ad esempio, la Facoltà di architettura a San Paolo di João Batista Vilanova Artigas è enorme. Enorme come una città. Il luogo centrale è simile a una piazza coperta, dove c'è una libreria, un bar, la gente seduta a terra a parlare. Un luogo bellissimo, perché accoglie il movimento di migliaia di studenti. È un esempio di foro pompeiano. E questa è stata una grande sorpresa.

MS: Lei pensa che dall'accostamento delle città moderne con le città antiche, come Pompei, possiamo trarre un insegnamento? Il confronto può essere utile oggi?

ESdM: Io penso che l'aspetto interessante di una città sia dato dalla sovrapposizione. Ciò che è bello a Roma è la sovrapposizione di preesistenze: all'architettura antica di pietra, alle colonne, si sovrappone l'architettura barocca... E non si può essere moralisti o manichei

affermando che la città antica è più bella dell'altra o viceversa. Io amo il contrasto tra la densità della città antica e l'apertura dei parchi della città moderna. Mi interessa la tensione che si instaura tra le due, tra il pieno della città antica e il vuoto della città moderna. Un parco con frammenti antichi. Questo tipo di convivenza mi affascina.

MS: Un tema che emerge analizzando le sue architetture è il rapporto tra spazio pubblico e spazio privato. Lei faceva riferimento a Mies, alle sue architetture aperte da un lato, chiuse dall'altro. Che importanza ha per lei lo spazio di filtro?

ESdM: Una conquista importante del movimento moderno, e di Mies in particolare, è il filtro tra interno e esterno. Nella casa a patio antica si apre la porta e la strada entra in casa. Mies chiude la sala con un muro spostato verso l'esterno. Si crea così uno spazio ambiguo: non si sa se è un interno o un esterno. Questo spazio dà la possibilità di aprire molto la casa, senza la scomodità di avere tutto il passaggio del mondo vicino alla mia finestra. Mies utilizza semplici elementi, come i muri nelle abitazioni a patio o il verde che filtra come nella casa Farnsworth, che rendono gli edifici aperti, ma al contempo più chiusi. La Farnsworth è la casa più chiusa che io conosca. Perché quando sei all'interno non vedi niente: gli alberi intorno si trasformano in un muro verde. Non si riesce a vedere un centimetro del mondo. Questo spazio di filtro tra interno e esterno è molto interessante.

MS: Nelle sue architetture è fondamentale l'uso perfetto dei diversi materiali.

ESdM: Non solo. I materiali mi permettono di ottenere variazioni di colore: con i diversi colori delle pietre, del vetro o anche degli specchi. In una casa che ho realizzato in mezzo al paesaggio ho utilizzato solo vetro a specchio. Il paesaggio entrava nella casa con un effetto di riflessione, "per simmetria". La casa altrimenti non esisteva, restavano solo i muri.

MS: Un tema tipicamente "pompeiano" è proprio il colore. Lei non usa mai colore nelle sue architetture?

ESdM: Non riesco a utilizzare il colore. Non sono capace. Uso i materiali per ottenere i diversi gradi di colore. È un problema di inibizione, come nei confronti delle porte e delle finestre. Non le uso perché non le so fare. Solo ora ho cominciato a disegnare architetture con porte e finestre. Nelle mie prime opere, le aperture erano essenzialmente il risultato di un gioco plastico. Un gioco fatto di negativi e positivi, di neri e bianchi, di chiuso e aperto, di pieno e vuoto, di luce e ombra. Adesso faccio dei "buchi" più intenzionali. Cosa vedo, o meglio, cosa posso vedere da quella apertura? C'è una volontà chiara, come nella fotografia o nel cinema. Ho disegnato una casa a patio per uno scrittore a Lisbona, nella quale la posizione e la forma di tutte le finestre sono decise con intenzionalità: voglio vedere questo monte, voglio vedere questo pezzo di mare, voglio vedere questo cielo.

MS: In passato, gli architetti hanno tratto da Pompei anche una lezione sulla decorazione e sull'arredo.

ESdM: Per me non esistono mezzi termini: si decora tutto oppure non si interviene per nulla su questo aspetto. Quando progetto le case, o non mi occupo affatto dell'arredamento e della decorazione, in quanto li considero un fatto molto intimo, oppure, al contrario, come mi è successo nella trasformazione in Pousada del convento di Santa Maria do Bouro, controllo tutto. In quel caso, per volontà del committente, ho potuto decidere l'intero arredo dell'ex monastero. Non si tratta tanto di un problema di gusto, ma di capire cosa bisogna aggiungere per ottenere l'equilibrio. Tra una finestra a sinistra e un grande muro a destra devo

mettere un quadro a sinistra per equilibrare, per esempio. Se c'è un muro molto lavorato devo mettere una sedia minimale. O al contrario, se c'è un muro simile a quello che si trova nel padiglione di Barcellona devo mettere un mobile antico, caldo o barocco. Questo vale anche nella progettazione del giardino, da considerarsi la continuazione dell'edificio. Nel monastero ho fatto quel che ho voluto. Tutto è di mia responsabilità. Ho arredato la Pousada con oggetti di Siza e di altri architetti. Posso dire che è la mia opera più completa.

CONCLUSIONI

CONCLUSIONI

“La condizione globale in cui siamo immersi è fortemente mutevole. Il predominio della mutevolezza sulla permanenza mette in crisi i limiti della disciplina architettonica”¹.

La tesi si interroga sulle pratiche d’invenzione della forma architettonica. Nel panorama architettonico contemporaneo, interessato dal fenomeno mass-mediatico delle architetture della comunicazione, che tramite la muscolarità dettata dal dettaglio tecnologico propongono un ideale di potenza economica espresso con la grande dimensione metrica, ci si è chiesto se ci si potesse ancora rifare a dei principi che avessero come fine ultimo la creazione di un’architettura della durata, in contrapposizione alle architetture che propongono la loro fruizione istantanea. Per quanto riguarda le modalità di invenzione che interessano la creazione della forma, che vedono il predominio del gesto sulla *ratio*, ci si è posti un quesito: ci si può affidare ancora oggi a dei principi

Presente

che si leghino alla composizione intesa come legame tra le parti e quindi che sia una sintassi grammaticale?

Le tre “T”

Nella pratica dell'invenzione della forma sussiste un malinteso nei confronti della creatività. Infatti Franco Purini nello scritto “La sostenibilità. Da questione centrale a stile” ricorda che, per quanto concerne la creatività “la sua radice comunitaria è stata ripresa qualche anno fa da Richard Florida nel suo trattato sulla classe creativa² basata sulle tre T, talento, tecnologia, tolleranza. Proprio la tecnologia, anche se ridotta ai suoi archetipi nel pensiero anticapitalistico, è divenuta la chiave concettuale della sostenibilità facendosi, nel suo versante neocapitalista, hightech.”³

Questa modalità di intendere l'atto creativo è inapplicabile nel campo dell'architettura. Difatti se affidassimo alla sola tecnologia la riuscita di un edificio ci si troverebbe di fronte ad un paradosso, perché nel tempo stesso in cui l'edificio venisse completato, la tecnologia applicata risulterebbe inattuale. Per quanto riguarda la tolleranza, questa permetterebbe un proliferare di linguaggi autonomi che andrebbero ad annullare il potere sociale delle identità e degli *ethos* comuni. Per quanto riguarda il talento, questo potrebbe riferirsi all'equivoco “connaturato alla nostra cultura di impostazione eminentemente crociana e al riflesso che la cultura romantica ancora proietta sulla concezione della creazione artistica”⁴. Tale equivoco fa sì che non si metta al primo posto la *ratio*, ma il gesto e l'irrazionalità.

Lo stesso Florida nel testo “The New Urban Crisis” (2017) ha rivisto le sue posizioni, il che si evince dal sottotitolo: “come le nostre città stanno incrementando la disuguaglianza, approfondendo la segregazione e facendo fallire la classe media – e che cosa possiamo fare per impedirlo”⁵

Op-position

Alle tre “T” della classe creativa si potrebbero op-porre (in questo caso l'opposizione non è intesa in termini di contrasto ma in termini di contrappeso etico e modale) le tre “T” che si potrebbero rinominare della *resistenza*.

Alla tecnologia si potrebbe op-porre la tecnica intesa come strumento per in-formare e realizzare la forma e come fotografia delle maestranze del tempo⁶.

Alla tolleranza, che nel campo architettonico potrebbe ammettere indistintamente il proliferare di linguaggi eteronomi, si potrebbe op-porre il concetto del tema dell'architettura che si affida alla ricerca costante e alla coltivazione del sapere.

Al talento, al predominio del gesto, si potrebbe op-porre il tema della durata che tramite il *logos*, e, congiuntamente, richiamando il tema della responsabilità, si pone l'obiettivo di generare un'architettura capace di per-durare nel tempo.

La tesi ha preso le mosse da questo inquadramento. Essa ha sondato le fasi della progettazione vitruviane di *ordinatio* e *dispositio*, che, avendo come fine ultimo l'*euritmia*, che si ottiene qualora esista la *symmetria*, è arrivata a comprendere come le ragioni di quest'ultima nell'età contemporanea possano essere identificate con le ragioni dell'appropriatezza, possibile qualora il progetto possa essere ricondotto alla scala umana e quindi qualora esista la commensurabilità.

Nella modalità progettuale della misurazione, le analisi svolte hanno evidenziato come la griglia brunelleschiana possa essere riletta in chiave contemporanea (quindi dopo lo slittamento degli assi provocato da De Stijl) tramite diverse azioni progettuali e l'uso di strumenti differenti. Ne sono esempio le modalità progettuali analizzate: l'esistenza e la negazione della griglia in Ungers che determina una circolarità infinita. L'errore premeditato in Purini che infrange la griglia e nello stesso tempo la afferma. La ripetizione dell'elemento in Monestiroli che tramite la misurazione del vuoto si chiude in un insieme finito. Nella modalità progettuale della disposizione, che vede come elemento predominante e progettante il vuoto, si è notato come quest'ultimo possa essere declinato differentemente acquisendo una massa strumentale in Campo Baeza che consente di aumentare o diminuire la gravità; diventando distanza limite che riesce ad istituire nuove relazioni nel montaggio di Polesello, maestro dell'indicibile; infine come possa acquistare il valore di limite nelle architetture di Souto De Moura riuscendo a ridimensionare la centralità ripesandola e trasformandola da lineare a centrale.

Architetture della commisurazione

Note

1 D. Nencini, *Libro bianco libro nero. Le ragioni dell'invenzione*, Gangemi editore, Roma, 2018, p.25

2 R. Florida, *L'ascesa della nuova classe creativa. Stile di vita, valori e professioni*, Mondadori, Milano, 2003

3 F. Purini, *La sostenibilità. Da questione centrale a stile*, <http://www.francopurinididarch.it/testi.html>

4 D. Nencini, *Libro bianco libro nero. Le ragioni dell'invenzione*, Gangemi editore, Roma, 2018, p.35

5 R. Florida, *The New Urban Crisis: How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class, and What We Can Do About It*, Hachette, New York, 2018

6 F. Moschini, *Mario Ridolfi: la poetica del dettaglio*, Kappa, Roma, 1997

- L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, Firenze, 1485
- G. C. Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965
- G. C. Argan, *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, 1993
- M. Biraghi, *Le parole dell'architettura Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2009
- M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana. 1985-2015*, Einaudi, Torino, 2013
- E. Bonfanti, *Emblematica della tecnica*, in M. Biraghi, M. Sabatino (a cura di), *Nuovo e moderno in architettura*, Mondadori, Milano, 2001
- P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2009
- R. Florida, *The New Urban Crisis: How Our Cities Are Increasing Inequality, Deepening Segregation, and Failing the Middle Class, and What We Can Do About It*, Hachette, New York, 2018
- G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio Editore, Venezia, 1967
- V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 2014
- F. Moschini, *Mario Ridolfi: la poetica del dettaglio*, Kappa, Roma, 1997
- D. Nencini, *Libro bianco libro nero. Le ragioni dell'invenzione*, Gangemi editore, Roma, 2018,
- F. Purini, *La sostenibilità. Da questione centrale a stile*, <http://www.francopurinididarch.it/testi.html>
- F. Purini, *Le nuove immagini architettoniche tra superficie ed istantaneità*, in F. Moschini, G. Neri (a cura di), *Dal Progetto. Scritti teorici di Franco Purini 1966-1991*, Kappa, Roma, 1992
- L. Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Editori Faenza, Ravenna, 1993

APPARATO TERMINOLOGICO
GLOSSARIO

Appropriatezza

Luciano Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto*, 1993

Né realismo, né essenzialità, né astrazione garantiscono l'appropriatezza. Così dicasi della casa isolata, la villa, l'abitazione dell'alta borghesia dopo gli anni venti, da Behrens a Mies, fino a Le Corbusier. Le Corbusier guardava alla nave, alla macchina, alla barca come esempi di realismo ed essenzialità. Se consideriamo la barca a vela, il concetto di appropriatezza deve subito frammentare la sua monoliticità, e crolla la convinzione che l'appropriatezza possa coincidere con lo standard, perché ogni outil, ogni barca può rispondere bene o molto bene ad un certo numero di esigenze ma non ad altre, perché è impossibile realizzare una costruzione corrispondente allo stesso modo e nella stessa misura a tutte le diverse necessità o meglio, in questo caso, eventualità. La possibilità di apprezzare e trarre un piacere profondo dallo stare dentro, dall'usare una casa o uno yacht passa attraverso l'interesse che proviamo ad appropriarcene sia in senso fisico che sul piano mentale. Appropriarsi di un

manufatto è entrare dentro il gioco, verificare la nostra intelligenza, la nostra passione e la nostra versatilità su un oggetto a reazione poetica e con un'esistenza pratica. Ciò che le esigenze di mercato reintroducono oggi come variazione formale è l'inappropriatezza, l'arbitrio, la novità che non si occupa né della ragion d'essere, né della funzione, né dell'uso perché non sa cosa rivisitare e cosa reinventare, e deve reinventare per vendere.

Astrazione

Franco Purini, *Metafisiche dell'atopia*, 2003

Processo attraverso il quale e tramite opportune tecniche interpretative si eliminano tutti gli elementi occasionali che circondano le cose stesse contestualizzandole al fine di pervenire alla forma estrema delle cose stesse, alla loro sostanza specifica, alla loro essenza. In altre parole per mettere in evidenza la loro architettura tematica, una struttura immersa in uno spazio discorsivo unico. Il processo astrattivo – trarre da – perviene all'idea assoluta, e così facendo rende confrontabili in una sorta di simultaneità gli aspetti specifici del territorio e della città restringendoli, per così dire, al loro schema ideale. L'astrazione non si pone in conflitto con la realtà – questa sarebbe una semplificazione eccessiva – ma pone accanto a questa un suo simulacro analogico rispetto al quale la realtà sviluppa una ambivalente forma di competizione. Per più di un verso, infatti, l'astrazione rappresenta un perfezionamento della realtà, che vi assume una nitidezza altrimenti irraggiungibile; all'opposto nell'astrazione si perde gran parte della possibilità di riferire una particolare realtà a realtà contigue che ne accrescono per confronto la complessità. In entrambi i casi tra realtà e astrazione, ovvero tra realtà e simulacro nasce una tensione positiva che dà luogo a momenti di rovesciamento creativo dell'una nell'altra, in un movimento alternato che vede i contesti reali dissolversi in puri campi di forze e questi consolidarsi successivamente in nuclei di realtà nuove.

Commensurabilità

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485

La bellezza è una ragionevole convenienza di tutte le parti in guida composta, (tale che) che non si possa aggiungere, né scemare, né mutare cosa alcuna, (affin) ché quella opera diventi peggiore. Grande è quella cosa e divina, alla quale tutte le forze dell'arte e dell'ingegno si consumano, ed avviene di rado. Neanche alla natura è concesso di cosa perfetta appieno in tutte le sue parti.

Concinnitas

Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485

La concinnitas non può sbocciare nel corpo intero o nelle sue parti così tanto come in Natura [...]. Ogni cosa che la natura produce è regolata dalla legge della concinnitas, secondo la quale ogni cosa da lei prodotta deve essere assolutamente perfetta [...] concludiamo dunque come segue. La bellezza è una forma dell'armonia e della consonanza delle parti in un corpo, secondo un numero, schema e posizione definito, dettati dalla concinnitas, che è dunque la regola assoluta e fondamentale in Natura. Questo è l'oggetto principale dell'arte della costruzione e la fonte della sua dignità, fascino, autorità e valore

Contemporaneo (definizione)

Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo*, 2007

Coloro che hanno cercato di pensare la contemporaneità, hanno potuto farlo solo a patto di scinderla in più tempi, di introdurre nel tempo una essenziale disomogeneità. Chi può dire: "il mio tempo", divide il tempo, iscrive in esso una cesura e una discontinuità; e, tuttavia, proprio attraverso questa cesura, questa interpolazione del presente nell'omogeneità inerte del tempo lineare, il contemporaneo mette in opera una relazione speciale fra i tempi. Se, come abbiamo visto, è il contemporaneo che ha spezzato le vertebre del suo tempo (o, comunque, ne ha percepito la faglia o il punto di rottura), egli fa di questa frattura il luogo di un appuntamento e di un incontro fra i tempi e le generazioni. Nulla di più esemplare, in questo senso, del gesto di Paolo, nel punto in cui esperisce e annuncia ai

suoi fratelli quella contemporaneità per eccellenza che è il tempo messianico, l'essere contemporanei del messia, che egli chiama appunto il "tempo-di-ora" (*ho nyn kairos*). Non solo questo tempo è cronologicamente indeterminato (la parusia, il ritorno del Cristo che ne segna la fine è certo e vicino, ma incalcolabile), ma esso ha la capacità singolare di mettere in relazione con sé ogni istante del passato, di fare di ogni momento o episodio del racconto biblico una profezia o una prefigurazione (*typos*, figura, è il termine che Paolo predilige) del presente (così Adamo, attraverso cui l'umanità ha ricevuto la morte e il peccato, è "tipo" o figura del messia, che porta agli uomini la redenzione e la vita). Ciò significa che il contemporaneo non è soltanto colui che, percependo il buio del presente, ne afferra l'inesitabile luce; è anche colui che, dividendo e interpolando il tempo, è in grado di trasformarlo e di metterlo in relazione con gli altri tempi, di leggerne in modo inedito la storia, di "citarla" secondo una necessità che non proviene in alcun modo dal suo arbitrio, ma da un'esigenza a cui egli non può non rispondere. È come se quell'invisibile luce che è il buio del presente, proiettasse la sua ombra sul passato e questo, toccato da questo fascio d'ombra, acquisisse la capacità di rispondere alle tenebre dell'ora. È qualcosa del genere che doveva avere in mente Michel Foucault, quando scriveva che le sue indagini storiche sul passato sono soltanto l'ombra portata della sua interrogazione teorica del presente. E Walter Benjamin, quando scriveva che l'indice storico contenuto nelle immagini del passato mostra che esse giungeranno alla leggibilità solo in un determinato momento della loro storia. È dalla nostra capacità di dare ascolto a quell'esigenza e a quell'ombra, di essere contemporanei non solo del nostro secolo e dell'"ora", ma anche delle sue figure nei testi e nei documenti del passato, che dipenderanno l'esito o l'insuccesso del nostro seminario.

Contemporaneo (tempo)

Franco Purini, *Voce "progetto" dizionario Treccani*, 2010

Prima di continuare l'analisi sulla condizione attuale dell'architettura, con una particolare attenzione al problema del progetto, non sembra inutile approfondire alcuni degli

argomenti generali sottesi al discorso fin qui svolto. Uno di questi è il tempo. Nella modernità il tempo si è confermato come una traiettoria lineare che traduceva perfettamente il rapporto diretto e in qualche modo meccanico tra intenzioni e risultato. L'avvento della postmodernità ha cambiato radicalmente questo schema. Dal tempo assiale si è passati a un tempo avvolgente, nel quale il passato e il futuro si annodano su un presente totalizzato. In un moto a spirale il tempo si dilata e si comprime includendo il prima e il dopo in un'assoluta istantaneità. Il tempo postmoderno ha coinvolto l'idea di storia e, conseguentemente, quella di moderno. Più volte, dalla fine del 20° sec., si è cercato di riformulare tale concetto ipotizzando l'esistenza di un altro moderno contrapposto al moderno canonico (di Nikolaus Pevsner e della Staatliches Bauhaus), una specie cioè di modernità alternativa sottratta agli eccessi antistoricisti delle avanguardie, ma anche la possibilità di un moderno più ampio nel quale, accanto alle sperimentazioni più ardite, possano convivere tendenze attente a una riflessione sul passato. Lo stesso concetto di contemporaneo risente di questa mutazione dell'idea di tempo; con esso si tende infatti a indicare non tanto ciò che accade ora, ma ciò che, avvenendo oggi, è capace di riscrivere la genealogia del moderno canonico nel momento stesso in cui la proietta sugli orizzonti della comunicazione e della moda.

Dimensione

Quatremere de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, 1832

Sinonimo di misura. La grandezza delle dimensioni non corrisponde alla vera grandezza. Un piccolo edificio può avere grandi proporzioni e viceversa.

Dismisura

Margherita Petranzan, *La città nuova. Italia-y-2026. Invito a VEMA*, 2006

Credo che L'architettura - da sempre investita del compito di dare al vuoto un corpo smisurato e formato - stia percorrendo la strada della crisi d'identità, consapevole che

lacerazione e separazione non possono essere ricomposte in una armonica misura originaria, ma devono porsi come elemento fonciativo e costitutivo per la ricostruzione all'interno della quale potersi riconoscere.

Infinite lacerazioni e allarmanti separazioni guidano e informano, oggi, l'universo mondo e l'architettura che l'uomo contemporaneo produce a sua immagine. A volte è necessario e utile insistere e fermare l'attenzione sugli artifici architettonici più recenti, per comprendere come sia realizzata totalmente ormai la condizione di straniamento che appartiene ai momenti di crisi: l'universo del possibile è pienamente concretizzato e si propone nella sua disincantata e caotica straordinarietà. Ogni gesto trova piena giustificazione e legittimazione semplicemente per il fatto di appartenere a una pulsione individuale che deve potersi esprimere, oppure a improvvisate teorizzazioni che si definiscono innovative solo per "avere il coraggio" di rompere definitivamente con un passato sia remoto che prossimo, che viene allontanato unicamente perché non è né conosciuta, né tantomeno elaborato. In architettura questo comportamento è pericoloso e destrutturante, tanto da impedire anche la possibilità della formazione di nuove e vere avanguardie. Si assiste allora impotenti alla concreta realizzazione della babelica torre (la Torre di Babele, malgrado il suo nome semitico significhi "porta del Dio", simboleggia e rappresenta Babilonia, la città imperiale più grande e importante - per posizione, ricchezza e cultura - dei paesi eufratici), che non si incendia o cade per la comunicazione interrotta dalla improvvisa e voluta differenziazione dei linguaggi, ma, viceversa, prolifera a dismisura proprio grazie a queste mancate relazioni. Dismisura dunque in sostituzione di misura, come se ogni differenza potesse essere annullata o dimenticata, e come se ogni identità potesse prescindere dal riconoscimento della diversità dell'altro, che si pone necessariamente nell'orizzonte della sua costruzione. Anche se tutto ciò è grottesco, appartiene, in modo ormai inequivocabile, a una sorta di doppia realtà, che contraddistingue e segna questo tempo e le sue produzioni: il rovesciamento, cioè, del ruolo della tecnica, che da mezzo diventa fine (trasformando l'uomo da artefice a suddito dell'ormai planetaria economia

di mercato), da un lato, e la convivenza conflittuale tra una cosa e il suo contrario, dall'altro. Stiamo producendo, oggi, smisurate e incontaminate proposte progettuali, che appartengono, appunto, sia al mondo della tecnica e che è non controllabile, cioè smisurato e non contaminabile - sia al mondo virtuale, che ipotizza ciò che il principio di realtà non può permettere: il consumo del sogno. Questo fenomeno costringe l'individuo abitante a riconoscersi all'interno di una totale astrazione: unica dimensione possibile per un'identità divisa che non può più tendere all'unità. Città ed individui, quindi, fuori-misura per necessità, e destinati, inevitabilmente, alla deriva?

Distanza limite

Franco Purini, *Comporre l'architettura*, 2008

Si tratta di quella particolare distanza che separando i corpi entro una certa soglia fa scattare tra di essi un'attrazione magnetica che li rende necessari l'uno all'altro. Si considerino, ad esempio, due corpi A e B. Avvicinandoli progressivamente ci si accorgerà che tra la coppia di volumi esiste una determinata distanza per la quale A e B producono una terza entità C, una presenza virtuale che materializzerà idealmente la loro relazione e che si configurerà come il vero risultato dell'operazione compositiva. Tale distanza è proprio la distanza limite, valutabile solo attraverso un prolungato affinamento delle capacità misuratrici dell'occhio. [...] Un altro esempio, questa volta architettonico, è costituito dalle due torri del World Trade Center, erette da Minoru Yamasaki all'estremità di Manhattan. In questo caso l'elemento C è reso visibile dall'ombra che un grattacielo proietta sull'altro e con la quale si identifica. Questo prisma incorporeo si propone come un edificio in negativo, un'architettura immateriale in movimento che gira attorno alla coppia di torri trasformandole in una colossale meridiana affacciata sulla baia di New York.

Edificio

Franco Purini, *Il carattere metamorfico degli elementi*, 2016

L'edificio è una società di materiali sui quali è stato fatto un

lavoro per metterli a contatto stabilmente al fine di creare uno spazio interno preciso e misurato in rapporto con un intorno più o meno determinato. L'edificio non è un semplice insieme di materiali, perché l'idea di insieme non riesce a restituirne pienamente il fine, così come non è un sistema perché in questa nozione non è presente quel vettore solidaristico che caratterizza ogni architettura. Un vettore che riguarda sia la nozione dell'edificio come organismo sia quella che lo vede come una macchina, sia, ancora, l'idea di un'architettura come un'entità più effimera che concreta, una sorta di simulacro immateriale di se stessa. Pensare l'edificio come una società permette di confrontarlo con la società umana. Come questa possiede una finalità superiore che non è soltanto la propria sopravvivenza, una finalità che si configura come un progetto d'esistenza trascendente ogni contingenza e qualsiasi altro obiettivo, così l'edificio non si risolve solo nei suoi aspetti funzionali e rappresentativi, peraltro molto importanti, ma fa della sua forma il luogo di una dimensione estetica nella quale vengono enunciati e sostenuti alcuni valori estetici che rinviano al significato stesso della vita.

Grandezza

Quatremere de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, 1832

La grandezza lineare (o di dimensione) non basta da sé sola per generare in noi il sentimento compiuto che l'animo nostro attende ed esige dai monumenti. V'ha un'altra grandezza, la cui impressione è più certa, e che produce il suo effetto con minore dispendio; ed è la grandezza morale, che noi chiamiamo in architettura proporzionale, perché risulta particolarmente dal rapporto del tutto colle sue parti, e delle singole parti col tutto.

Misura

Margherita Petranzan, *La città nuova. Italia-y-2026. Invito a VEMA*, 2006

Il concetto di misura rinvia immediatamente a quello di spazio, in quanto per misurare è necessario uno spostamento.

un percorrere (dal latino *rnetior-iris*), e lo spostamento nello spazio comporta l'azione, che, a sua volta, permette al tempo di prendere consistenza. Il tempo, privato della concretezza dell'azione, che sola ne permette la misurabilità, sarebbe per l'uomo Indefinibile, indeclinabile, sarebbe solo un problema, in quanto «un'immagine mobile dell'eternità». Misura e tempo sono quindi saldamente correlati, strettamente dipendenti; venendo meno il tempo, nella sua riduzione all'istante della repentinità nella comunicazione globale, la misura si annullerebbe perdendo di significato, anche se non bisogna dimenticare che, fino ad oggi, abbiamo ormai misurato e recintato ogni cosa, ci sono perimetri geo-politici ed economici per qualsiasi bene disponibile, che è sempre e solo in vendita, quasi mai pubblico. Ma se tutto ciò che è spazialmente definito è frutto di un movimento "misurato", rientra in un orizzonte assolutamente controllabile, mai imprevisto o imprevedibile: mai, cioè, dettato dal caso. Casualità e misura non possono, quindi, essere coniugate o avvicinate, ma possono, in modo contrapposto, essere affrontate e "confrontate" nella loro problematicità, soprattutto quando questi concetti intervengono a definire e a dirimere l'universo delle produzioni artistiche eio architettoniche. È importante, a questo proposito, fermare l'attenzione su due termini: misura e prudenza, entrambi derivabili dalla stessa radice. La misura prudenziale argina l'irrompere, nell'universo della creazione, del caso, che di volta in volta si propone o come destino o come intuizione, considerati, al loro ingresso, forme e condizioni di necessità affinché accada qualsiasi produzione appartenente alla dimensione artistica. Tale misura prudenziale è l'attesa, perché se non fossimo in attesa non potremmo declinare il tempo né al passato né al futuro; l'attesa è dunque la misura del tempo. Attendere significa anche prestare attenzione affinché l'azione del creare diventi atto, "cosa", tendendo verso la sua definizione, la sua concreta costruzione; ma perché ciò succeda è indispensabile prendere le distanze, interrompere, permettere che ci sia un azzeramento, un nuovo inizio: pazientare cioè affinché il tempo (riempito di memoria e conoscenza), sia misurabile. Questo tipo di "attesa paziente" permette la definizione del progetto di architettura che "tende" verso la costruzione e "pretende" la

misura. Lo “smisurato” è tale perché contiene la misura; ma ogni cosa appartenente all’universo delle arti - intesa come qualcosa che si rivela, in quanto si mostra e si nasconde, si svela e si ricopre - non può che essere un “fuori-misura”, nel senso letterale del termine, per il suo rapportarsi unicamente con sé stessa. Se caratteristica dominante della produzione artistica è l’essere svincolata dalla misura, potendo appunto rappresentarsi “all’interno di una cornice”, dichiarando così la sua totale autonomia e libertà nei confronti di canoni e statuti vincolanti, per l’architettura, invece, il vincolo nei confronti della misura è talmente forte e “antico” da fondare la sua identità disciplinare; non solo, l’architettura è struttura di relazione per nascita, in quanto è “città”, ed è città perché è abitata. L’architettura, quindi si trova a vivere, oggi, un incredibile sdoppiamento legato al fatto che se da un lato si accomuna al mondo delle arti e, proprio per questo, essendo anch’essa un’arte, tende ad appropriarsi del loro statuto, dall’altro “deve” organizzare suo rigore in assoluta e totale diversità da esse, visto che ciò che la caratterizza è non solo l’essere misura per eccellenza, ma anche il non poter essere prodotto indifferente e chiuso nei confronti dell’esterno, perché architettura è continuo, mutante, modificato e relazionato artificio, il cui statuto fondativo non può prescindere dalla catena di eventi costruiti che hanno segnato il suo percorso nel tempo, rendendola un complesso, pluristratificato e contraddittorio fenomeno abitato. Ecco che allora la “crisi” dell’architettura contemporanea si misura sulla diaspora di prodotti costruiti nel desiderio di libertà totale da vincoli di qualsivoglia natura e caratterizzati da dichiarazioni di autonomia da memorie storiche considerate limitanti. Questi edifici-installazioni, omologabili a qualsiasi prodotto artistico, stanno sostituendosi, sul piano dei risultati, ai prodotti che l’arte oggi non fornisce più, che sono, appunto, oggetti fuori-misura, incorniciati, e assolutamente slegati da ogni contesto. Oggi l’arte sta andando altrove e l’architettura non può, purtroppo, percorrere più la stessa strada, anche se entrambe, nel Novecento, sono passate attraverso quella “lacerazione” del senso che ha interrotto un percorso di “continuità” con la loro storia, distruggendone l’identità. La separazione tra loro è già avvenuta e proprio per questo, dopo averne preso

atto, cominceranno finalmente a dialogare a partire da universi sostanzialmente differenti. Stiamo vivendo oggi un periodo che ha molte analogie con il Rinascimento che, pur essendo stato un periodo travagliato da profonde e laceranti crisi sul piano economico e sociale, ha assistito ad una autentica “rinascita” a partire esclusivamente dal terreno della cultura e dell’arte. L’estetica rinascimentale aveva come punto focale la commensurabilità - come afferma Wittkower - e la “misura” razionale, metrica, non solo geometrica, era una conditio sine qua non per l’architetto e l’artista di quel periodo, con una posizione nuova e organica nei confronti della natura, tesa a dimostrare che “tutte le cose sono tra loro connesse dal numero”; oggi, come allora, la proporzione metrica è “principio guida”, il rapporto 1:1 (in musica l’unisono), l’utilizzo di sistemi modulari che garantiscono rapporti razionali costanti tra tutte le parti e tra le parti e il tutto, stanno alla base dei più sofisticati progetti di architettura. Va ricordato però che, a differenza del Quattrocento, il “murare”, ossia il costruire (il cui significato è «edificare verticalmente, ossia opporre un punto fermo al disperante fluire della vita-), non è più il «far prendere corpo fisico negli edifici ad una libera res publica come al tempo di Cosimo de’ Medici, tempo in cui le grandi opere, appaltate e immediatamente costruite, rinnovavano totalmente l’immagine del paesaggio urbano. A questo proposito, nell’arco di tempo relativamente breve di circa vent’anni (dal 1450 al 1470), Leon Battista Alberti aveva percorso l’intera gamma dei modelli stilistici antichi, applicabili nel Rinascimento, evolvendo da una visione emotiva a una concezione archeologica; quindi subordinando l’autorità classica alla logica della struttura muraria; infine, rifiutando l’archeologia e l’obiettività, e considerando l’architettura classica come un tesoro da cui attingere il materiale per un’architettura muraria libera e personale. [...] Le sue creazioni vanno considerate realizzazioni intellettuali e artistiche di importanza rivoluzionaria.

Misura e grandezza

Ernesto Nathan Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell’uomo. Scritti 1930-1969*, 1951

La misura fisica di un'architettura dipende da due fattori essenziali: la misura fisica dell'uomo e le caratteristiche fisiche dei materiali impiegati. La grandezza è invece la qualità astratta della misura, cioè la grandezza apparente di un'opera che non dipende dalla valutazione delle sue misure fisiche, ma dalle relazioni che si stabiliscono tra queste misure - o tra l'opera stessa e qualche elemento di riferimento esterno ad essa (in generale la misura umana e l'ambiente). Il primo è un postulato tecnico dell'architettura; il secondo è un postulato estetico. È evidente che mentre per le altre arti plastiche - pittura e scultura - il problema della grandezza è praticamente indipendente dalle limitazioni di misura, per l'architettura, invece, esso si sviluppa a partire da un limite minimo dettato dalle due condizioni indicate (misura dell'uomo, leggi fisiche esterne all'uomo). Il carattere di uno stile e quello specifico di un'opera d'architettura dipendono dalle relazioni che si stabiliscono fra i diversi fattori che compongono il fenomeno architettonico e, fra esse, la relazione di misura e grandezza è fondamentale. Il giudizio della misura fisica di un oggetto corrisponde a due nozioni differenti: la prima è solamente comparativa nell'ordine delle dimensioni, così diciamo che un bicchiere è grande e l'altro è piccolo solo per il fatto del maggiore o minor volume. La seconda nozione, pur limitandosi al giudizio della consistenza fisica, è d'un ordine più complesso perché valuta la relazione fra le misure dell'oggetto stesso e le altre misure che si riferiscono ad esso per il suo proprio uso: così un bicchiere può essere grande o piccolo a seconda dell'uso al quale è destinato; per esempio, un bicchiere che può essere considerato grande per il liquore, risulta piccolo se lo si adopera per l'acqua. Ho citato il bicchiere, però avrei potuto dare altri esempi dove, in diversa maniera, è evidente la necessità della giustificazione pratica per la valutazione delle misure: una sedia è più o meno alta, a seconda della misura dell'uomo (bambino o adulto); il volume d'una stanza è più o meno capace per un determinato ricambio d'aria; un edificio è più o meno lungo in considerazione dei percorsi interni (spazio-tempo); una piazza è grande o piccola a seconda della sua destinazione e qui la similitudine con il bicchiere si trasferisce semplicemente per chiudere il ragionamento, come volevasi dimostrare, e definire un

primo ordine di proporzioni nel campo fisico pratico. Se le proporzioni architettoniche, nel loro insieme, sono una funzione tra la misura e la grandezza, è indispensabile affrontare la definizione di questo ultimo termine dopo aver rapidamente accennato al primo. Noi diciamo che un'opera è grandiosa quando, indipendentemente dalle misure reali e dall'effetto pratico di esso, ci dà l'impressione di magnitudine: tale è ciò che ho chiamato simbolicamente la grandezza.

Misurare

Franco Purini, *Una lezione sul disegno*, 1966

Misurare ci conduce alla nostra "tecnica" primaria nella quale il nostro mestiere acquista un senso diretto, concreto. Ma misurare non è semplice. Non è possibile misurare con la stessa cosa che va misurata. In Architettura l'unità di misura è qualcosa di irriducibile all'oggetto al quale si applica. Misurare è semplicemente rendersi conto di questa differenza e del fatto che tra una cosa e la sua misura c'è sempre un resto, una quantità residua che va collocata da qualche parte in quanto elemento importante della composizione.

Modulo oggetto/modulo misura

Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, 1965

La grande scoperta dell'architettura moderna è la sostituzione del modulo-oggetto al modulo-misura. È questo il punto di partenza dei nuovi processi operativi, di una nuova valutazione della funzione edilizia, di una nuova (ma a posteriori) concezione dello spazio: nonché, né occorre dirlo dell'industrializzazione dei processi costruttivi.[...] è facile intuire dove e come sia stato affrontato e risolto il problema, non più, dell'assunzione del singolo oggetto-standard a modulo, ma della definizione teorica del modulo-oggetto, cioè di un principio ideativo che fosse anche il fatto-base della costruzione. [...] ma è anche chiaro che questa teorizzazione implicava il concetto che l'oggetto-modulo contenesse in nuce tutte le

possibilità costruttive e formali di una determinata civiltà artistica e fosse dunque, fin dal nascere, un oggetto architettonico, desunto per via d'esperienza e di critica della storia, anzi dell'intera fenomenologia dell'architettura.

Scala

Franco Purini, *La città nuova. Italia-y-2026. Invito a VEMA*, 2006

Geneticamente iscritta nella stessa struttura geografica della penisola; fissata da Michelangelo a Palladio come effetto di ricomposizioni architettoniche interstiziali, organiche alla metrica degli insiemi monumentali e dei tessuti urbani preesistenti, come nella piazza del Campidoglio a Roma o a Vicenza, la scala italiana è modulata prevalentemente su misure piccole e medie. Contraddetta da Bramante e dallo stesso Michelangelo nella mole colossale di San Pietro, da Giovanni Battista Piranesi nei suoi ruderi ingigantiti e, più recentemente, dal Monumento continuo di Superstudio, la scala italiana si è comunque confermata nel tempo come una vera e propria invariante. In effetti, tranne poche eccezioni, il territorio italiano è costruito da insediamenti, infrastrutture ed edifici di scala piccola e media. Roma, la più grande città italiana, non arriva a tre milioni di abitanti; la più popolosa città-regione, quella lombarda, ne conta circa sei, meno di quanti ne ospiti la sola area metropolitana di Parigi. Dovendo alimentare strutture urbane di scala contenuta anche le infrastrutture non raggiungono di conseguenza l'estensione planimetrica e la complessità spaziale che assumono in città come Los Angeles e Tokyo, dove esse creano una vera e propria geografia artificiale. In relazione alla scala media della città, alla quale fa da contrappunto il loro grande numero, anche i parchi e i giardini sono di entità poco rilevante. Lo stesso discorso può essere fatto per quanto riguarda gli edifici. I più alti grattacieli italiani, che non sono peraltro numerosi, superano di poco i cento metri; se si eccettua il Corviale a Roma, lungo un chilometro, non esistono manufatti particolarmente grandi. Per quanto detto finora il territorio italiano è quindi caratterizzato da dimensioni limitate materializzate da una

fitta tessitura di strade e di piazze, alla quale corrisponde la presenza di edifici anch'essi di grandezza ridotta. Questa scelta, perché di una scelta si tratta, ancorché divenuta nel corso dei millenni quasi istintiva, discende dalla volontà che l'abitare si sintonizzi profondamente con un quadro strutturale fatto di insiemi paesistici compiuti. Sistemi tutti misurabili da confini ravvicinati, compresa la più grande "stanza territoriale" italiana, la Pianura Padana, contornata dal margine visivamente ravvicinato delle Alpi e degli Appennini. In questo equilibrio scalare tra il territorio, gli insediamenti e le architetture vive qualcosa di più di una preoccupazione generalmente ambientale. In esso si avverte una tensione spirituale verso un'armonia complessiva di un paesaggio che è considerato da sempre come l'esito di una profonda interazione tra natura e architettura, un paesaggio che viene inteso anche come una realtà e insieme come un'idealizzazione, capaci entrambe di esprimersi in una superiore unità formale. Un'armonia che è riuscita misteriosamente a permanere come un prezioso motivo di fondo anche nelle zone che negli ultimi decenni hanno subito le maggiori devastazioni.

Progetto

Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, 1966

Dal punto di vista dell'architettura, il progetto è il modo in cui vengono organizzati e fissati, in senso architettonico, gli elementi di un certo problema. Questi sono stati scelti, elaborati ed intenzionati, attraverso il processo della composizione, sino ad istituire fra essi nuove relazioni il cui senso generale (strutturale) appartiene, alla fine, alla cosa architettonica, alla nuova cosa che noi abbiamo costruito per mezzo del progetto. Naturalmente l'attività progettante non è propria solo del fare architettonico, ma si estende a qualunque cosa implichi esecuzione nel tempo, qualsiasi operazione che secondo una direzione faccia e preveda e, nel caso dell'attività artistica, si autocostruisca come significato.

Proporzione

Quatremere de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, 1832

La sua proprietà è quella di stabilire un rapporto di reciprocità fra il tutto e le parti. Si è l'abitudine, che si ha di sovente, soprattutto nel discorso, di confondere certi rapporti semplici di misura o di dimensione negli edifici, come quelli di grandezza, di grossezza, di altezza, di estensione, e di cui è facile il giudicare, coi rapporti complicati delle proporzioni.

Proporzione

Franco Purini, *Comporre l'architettura*, 2008

Un'opera di architettura è riuscita quando le sue parti sono connesse in un modo che sembra l'unico possibile. Un modo nel quale tali parti si rivelano non solo singolarmente essenziali, e cioè necessarie una per una e calibrate con esattezza nel loro insieme rispetto al loro ruolo nella composizione, ma anche capaci di qualcosa che può essere definito come una mutua attrazione, una capacità magnetica di tenere assieme tutte le componenti dell'edificio in un sistema formalmente coerente, anche se non necessariamente unitario, almeno non in apparenza. Una costruzione ben progettata è dunque un piccolo universo - molto spesso è proprio un modello dell'universo, una vera e propria rappresentazione cosmica - governato da un principio di superiore economia e caratterizzato da una dipendenza reciproca degli elementi che lo costituiscono. L'idea che in un manufatto nulla si possa aggiungere o togliere ha attraversato la storia dell'architettura da sempre. Tale qualità - la mutua corrispondenza di parti chiamate a definire un'architettura nei suoi termini essenziali - è stata chiamata organicità nel senso che, analogamente alla perfezione del corpo umano, quello architettonico veramente compiuto appare concluso in sé. A questa concezione, che rinvia tramite la bellezza dell'organismo umano alla perfezione divina del suo creatore, si possono accostare alcune categorie vitruviane e quella albertiana di concinnitas. Rispetto a questa linea di pensiero occorre però riconoscere che nella modernità il paradigma della completezza assoluta è venuto meno. Composizioni come i collage, le accumulazioni casuali di forme, le variazioni

stocastiche, le organizzazioni formali ispirate al mondo della macchina, le configurazioni non finite o improvvisamente interrotte, i montaggi quasi filmici di singoli frammenti e le intercettazioni di un flusso di immagini discontinue e anche incoerenti non consentono più di chiamare in causa il principio di organicità. Si è affermata l'idea che l'opera debba essere aperta, non so-o nelle sue interpretazioni ma prima di tutto nella sua struttura costitutiva. In altre parole un edificio non deve presentare necessariamente un limite fisso, ma il suo contorno può vibrare nello spazio, quasi ad annullare qualsiasi confine stabile tra esterno e interno. Un manufatto è qualcosa che si prolunga nell'intorno vivendo del contesto e non tanto nei contesto, come avviene al cagnolino di Giacomo Balla, che fa del suo contorno un margine vivo e ondeggiante, un diagramma diretto del suo movimento. Resta valido il criterio già esposto di un'economia della reciproca necessità, che sembra governare ogni tipo di composizione. Anche i sistemi formali più apparentemente disordinati sono in realtà organizzazioni, e cioè complessi plastico/spaziali sottoposti a un ordinamento gerarchico ottenuto attraverso opportune modalità costruttive della forma. Altre categorie connesse alla nozione di organicità che sembrano ormai prive di una reale consistenza sono quelle legate al problema della proporzione, una dimensione del comporre ormai quasi del tutto privata, nell'età non solo della visione dinamica e cioè quadridimensionale, ma anche e soprattutto delle opinioni estetiche relative e parziali, di quella apparente oggettività che ha permesso nel passato, agli strumenti di controllo basati su precisi rapporti tra figure geometriche, di costituirsi come un corpo di regole stabili. Regole complicate e spesso oggetto di un culto di tono esoterico, come è avvenuto per le mitologie relative al numero d'or. Tali pratiche di controllo proporzionale sono oggi ancora presenti in modo residuale, ancorché ridotte a strumenti non più chiamati a garantire alla composizione un'armonia di natura spiritualista, alla cui comprensione si acceda tramite un percorso iniziatico, ma più semplicemente volti al conferimento di una più agevole riconoscibilità geometrico/visiva alle parti della composizione. La legalità specifica di queste pratiche di controllo formale, vale a dire la loro legittimità, la loro coerenza e la loro comunicabilità,

non è più dunque assicurata dal criterio dell'organicità, con i suoi corredi strumentali, ma è considerata in qualche modo come una qualità autoreferenziale, basata sulla logica interna di un procedimento di organizzazione della forma. Un procedimento che fa del proprio svolgersi e del proprio mostrarsi il senso estetico della composizione cui dà luogo. In ciò si realizza pienamente quella direzione di ricerca, affermata nel Novecento, che Filiberto Menna ha chiamato «la linea analitica dell'arte moderna». Una modalità compositiva che si è imposta in maniera estesa e profonda, e che costituisce uno dei principali esiti della caduta dell'opinione organicista, è quella del contrasto. La scrittura architettonica moderna sembra vivere contemporaneamente di affermazioni e di negazioni. La dialettica tra chiusura e apertura, tra continuità e discontinuità, tra interezza e frammentazione, fra trasparenza e opacità domina il comporre, che vive per questo di una duplicità di registri. Tale compresenza di tensioni opposte dinamizza l'organizzazione della forma mettendone in crisi il carattere affermativo, a favore di configurazioni interiormente ed esternamente instabili, fortemente relativizzate, intrinsecamente problematiche. C'è da aggiungere che il procedere per contrasto si confronta e si esalta con la natura senile del processo compositivo, un sistema di scelte relative a elementi e a spazi che ha mutuato dalla produzione industriale l'idea di una successione infinita di parti uguali, montate in una sequenza omogenea. Tale confronto, che ad esempio motiva molte prove della minimal art, si risolve ovviamente in una contrapposizione, dal momento che il contrasto determina sempre un valore differenziale che la serialità non prevede.

Spazio

Franco Purini, *Comporre l'architettura*, 2006

Dal punto di vista strutturale lo spazio si articola in due modelli contrapposti. Il primo deriva dalla griglia tridimensionale che materializza l'impianto prospettico di matrice brunelleschiano-albertiana. Gli oggetti si inseriscono in questo sistema isotropo e subordinano se stessi e i loro elementi costitutivi alla regola determinata

dalla quadratura delle superfici che formano la gabbia ideale che li contiene, come è dato constatare osservando ad esempio l'interno di Santo Spirito a Firenze, le tavole di Urbino, Baltimora e Berlino o la piazza di Pienza. Il secondo non prevede schemi regolatori ma si basa sulla semplice contrapposizione di volumi autonomi. È lo spazio greco, che si esprime esemplarmente nell'irregolare gioco di solidi perfetti che animano l'Acropoli di Atene. Nella modernità si può attribuire lo spazio di Ludwig Mies van der Rohe al primo tipo e quello di Louis Kahn al secondo.

Vuoto

Fernando Espuelas, *Vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, 2004

Vuoto e materia costruita formano la polarità di base dell'architettura. Da Democrito in poi, si intende come vuoto quella qualità dello spazio che permette il movimento. Oltre che la mera penetrabilità, il vuoto si può aggettivare ed utilizzare come forma di definizione del luogo. [...] L'architettura è una disciplina legata al pragmatico o, per meglio dire, al fattuale. Eviterò il vuoto come astrazione che rispecchia un assoluto. L'accezione nichilista, che non è altro che il nulla tinto di fisicità, rimane fuori del nostro campo di indagine.

Tesi dottorato

Misura

Giovanni Corbellini, *Gli spazi S/misurati: strumenti di controllo compositivo nella grande dimensione*, sedi consorziate: Istituto universitario di architettura di Venezia, Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, Facoltà di architettura dell'Università degli studi di Napoli, 1991

Loredana Ficarelli, *La città come architettura: la fondazione di piccola e media dimensione*, Università degli studi di Napoli, 1994

Roberta Albiero, *Architettura e misura: indagine sul concetto di misura in architettura*, Facoltà di architettura Milano, 1999

Ludovico Romagni, *La misura del paesaggio*, Università degli studi G. D'Annunzio, 2002

Paola Scala, *Dalla descrizione alla misura: il valore di posizione nella composizione urbana*, Università degli studi di Napoli, 2005

Patrizia Valandro, *La grande dimensione e il linguaggio architettonico nella vicenda italiana dal 1960-1980: il caso fiorentino*, Università degli studi di Firenze, 2005

Antonia Maria Alda Chiesa, *Misura e scala della città contemporanea: il*

caso barese: landscape urbanism e morfologia urbana: il disegno urbano italiano verso il disegno urbano anglosassone, Facoltà di architettura Milano, 2010

Andrea Bruno, *La dimensione geografica dell'architettura: il rapporto dell'architettura con il territorio nei progetti radicali della seconda metà del Novecento*, Università degli studi di Torino, 2011

Luca Porqueddu, *Dalla grande dimensione alla bigness*, Università La Sapienza Roma, 2012

Massimo Triches, *Antoni Bonet Castellana, la misura per un'architettura mediterranea*, Università Iuav di Venezia, 2016

Testi

AA.VV., *Smisurate misure: differenze di scala, di fattura, di ruolo informativo, di significato*, Liguori, Napoli, 1989

E. N. Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell'uomo: scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010

M. Manzelle, *Progetti su misura: Workshop FSE 2009 / Facoltà di architettura di Venezia*, Marsilio, Venezia, 2010

G. Fusco, *La misura razionale dell'architettura*, Aion, Firenze, 2012

F. Morgia, *Molto piccolo piuttosto grande: riflessione sulla composizione architettonica*, Timia, Roma, 2015

Proporzione Tesi dottorato

T. Proietti, *Ordine e proporzione: Dom Hans van der Laan e l'espressività dello spazio architettonico*, Quodlibet, Macerata, 2015

Altro

M. Curti, *La proporzione: storia di un'idea da Pitagora a Le Corbusier*, Gangemi, Roma, 2006

A. Cimoli, F. Ierace, *La divina proporzione: Triennale 1951*, Electa, Milano, 2007

L. Andreini, *La permanenza del concetto di proporzione dal Rinascimento al moderno*, Forma edizioni, Poggibonsi, 2012

Tesi dottorato

Scala

Nilda Valentin, *La scala urbana del progetto architettonico: la restituzione al progetto dell'intenzionalità urbana*, Università degli studi di Roma La Sapienza, 1994

Antonia Maria Alda Chiesa, *Misura e scala della città contemporanea: il caso barese: landscape urbanism e morfologia urbana: il disegno urbano italiano verso il disegno urbano anglosassone*, Facoltà di architettura Milano, 2010

Testi

G. Cavallina, P. Iannone, R. Marzocchi, *Simbolo, funzione e scala nel progetto di architettura*, Alinea, Firenze, 1991

P. Boudon, *La questione della scala tra epistemologia e architettura*, Istituto Universitario di Architettura, Venezia, 1995

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

La bibliografia di seguito riportata è stata ordinata in base all'anno della prima edizione. Nel corpo del testo è riportata l'edizione consultata.

1923

P. Valery, *Eupalinos o l'architetto*, Mimesis edizioni, Milano, 2011

1926

W. Kandinskij, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano, 2014

1927

R. Guardini, *Lettere dal lago di Como*, Morcelliana, Brescia, 2004

1929

V. Šklovskij, *L'arte come procedimento*. Titolo originale: *Iskusstvo kak priëm*, in *O teorii prozy*, Mosca 1929

1934

H. Focillon, *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 2002

Teorie

1954

M. Heidegger, *Vortraege und Aufsaeetze*, 1954, trad. it. Saggi e discorsi, Mursia Editore, Milano 1991

1958

E. Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Skira, Milano, 1997

1962

P. Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Pendragon, Bologna, 2009

1965

E. Bonfanti, *Emblematica della tecnica*, in M. Biraghi, M. Sabatino (a cura di), *Ezio Bonfanti. Nuovo e moderno in architettura*, Mondadori, Milano, 2001

1966

V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 2014

1967

G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio Editore, Venezia, 1967

1969

S. Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, L. Bica (a cura di), Dario Flaccovio Editore, Roma, 1998

1973

M. Tafuri, *Progetto e utopia: architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Bari, 2007

1977

L. Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Kappa, Roma, 2001

1979

A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Allemandi Editore, Torino, 2004

1982

O. M. Ungers, *Architettura come tema*, Quadreni di Lotus, Electa, Milano, 1982

1983

C. Rowe, *Collage city*, The mit press, Cambridge, 2010

1986

V. Gregotti, *Morfologia, materiale*, in V. Gregotti, *Questioni d'architettura*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1986

1986

P. Eisenman, *La fine del classico*, Mimesis Edizioni, Milano, 2009

1986

M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino, 2002

1988

M. Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1988

1989

F. Moschini, *Il disegno tra utopia e teoria: le linee portanti della ricerca*, "XY, dimensioni del disegno 1968-1988: vent'anni di architettura disegnata", n. 10, numero 4, Cedis editrice, Roma 1989

1989

F. Purini, *Proclamandone l'isolamento*, "XY, dimensioni del disegno 1968-1988: vent'anni di architettura disegnata", n. 10, numero 4, Cedis editrice, Roma 1989

1992

M. Cacciari, *Sul metodo Polesello*, in M. Zardini (a cura di), Gianugo Polesello, architetture 1960-1992, Electa, Milano, 1992

1992

F. Purini, *Le nuove immagini architettoniche tra superficie ed istantaneità*, in F. Moschini, G. Neri (a cura di), Dal Progetto. Scritti teorici di Franco Purini 1966-1991, Kappa, Roma, 1992

1993

L. Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Editori Faenza, Ravenna, 1993

1994

H. Geertman, *Teoria e attualità della progettistica architettonica di Vitruvio*. In: Le projet de Vitruve. Objet, destinataires et réception du De architectura Actes du colloque international de Rome (26-27 mars 1993) Rome : École Française de Rome, 1994

1995

A. Rossi, *L'architettura della città*, Il Saggiatore, Milano, 2018

1999

U. Galimberti, *Psiche e techne, l'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999

2001

V. Gregotti, *L'architettura del realismo critico*, Editori Laterza, Bari, 2004

2001

V. Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001

2001

C. Marti Aris, *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milano, 2001

2001

A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo: nove lezioni di architettura*, Laterza, Bari, 2002

2006

D. Nencini, *Memoria*, in F. Purini, N. Marzot, L. Sacchi (a cura di) *La città nuova. Italia-y-2026. Invito a VEMA*. Editrice Compositori, Bologna, 2006

2006

F. Purini, *Metafisiche dell'atopia*, ArQ, 2006

2006

F. Purini, *Comporre l'architettura*, Editori Laterza, Bari, 2006

2008

F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Bari, 2008

2009

M. Biraghi, *Le parole dell'architettura Un'antologia di testi teorici e critici: 1945-2000*, Einaudi, Torino, 2009

2011

F. Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Marinotti, Milano, 2011

2013

F. Purini, *Un aspetto della composizione architettonica*, <http://www.francopurinididarch.it/testi.html>

2013

M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana. 1985-2015*, Einaudi, Torino, 2013

**Lecture progettuali
Misurazione/
Modulazione**

1832

Q. de Quincy, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, 1832

1960

A. Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, "Casabella-Continuità" n 244, 1960

1963

O. M. Ungers, *Zum Projekt «Neue Stadt» in Köln*, “Werk” n. 7, 1963

1979

A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Umberto Allemani, Torino, 2004

1981

A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrice, Parma, 1990

1982

O.M., Ungers, *Architettura come tema*, Quaderni di lotus, Electa, Milano, 1982

1985

M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1981*, Einaudi, Torino 1985

1988

F. Moschini, (a cura di), *Antonio Monestiroli. Progetti 1967-1987*, Kappa, Roma, 1988

1991

O. M. Ungers, F. Neumeyer, M. De Michelis, *O.M. Ungers: opera completa 1951-1990*, Electa, Roma, 1991

1992

F. Moschini, G. Neri, *Dal progetto. Scritti teorici di Franco Purini 1966-1991*, Kappa, Roma, 1992

1996

A. Rossi, *Isolato in Schützenstraße a Berlino*, “Casabella” n 632, 1996

1997

M. Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli Editore, Bologna, 1997

1997

O. M. Ungers, F. Neumeyer, M. De Michelis, *O.M. Ungers: opera completa 1991-1998*, Electa, Roma, 1997

1998

O.M. Ungers, *Pensieri sull'architettura*, “Casabella” n 657, 1998

2001

M. Ferrari, *Antonio Monestiroli: opere, progetti, studi di architettura*, Electa, Roma, 2001

2002

A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Editori Laterza, Bari, 2002

2006

F. Purini, *Il frammento come realtà operante*, "Firenze Architettura", anno X n.2, 2006

2008

F. Purini, *La misura italiana dell'architettura*, Laterza, Bari, 2008

2010

A. Monestiroli, *La forma rispondente, lezione breve di architettura*, Ogni uomo è tutti gli uomini Edizioni, Bologna, 2010

2015

G. Giancipoli, *Oswald Mathias Ungers:Belvederestraße 60. Zu einer neuen Architektur*, Tesi di dottorato, Alma Mater Studiorum XXVII ciclo, 2015

2016

F. Purini, *Il carattere metamorfico degli elementi*, <http://www.francopurinididarch.it/testi>

2016

F. Moschini, *Progetti di anatomia / anatomia di un progetto di lungo corso*, "Anfione e Zeto" n. 26

**Lecture progettuali
Disposizione**

1983

P. Grandinetti (a cura di), *Gianugo Polesello. Progetti di architettura*, Kappa, Roma, 1983

1987

Pierre-Alain Croset, *Alberto Campo Baeza. Tre scuole a Madrid*, in "Casabella" n. 1987, marzo 1987.

1990

Giovane generazione portoghese: Eduardo Souto de Moura, "Casabella" n.564, 1990.

1990

A. Angelillo, *Tracce del costruire*, Casabella n.564, gennaio 1990.

1992

M. Cacciari, *Sul metodo Polesello*, in M. Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello, architetture 1960-1992*, Electa, Milano, 1992

1992

M. Zardini (a cura di), *Gianugo Polesello. Architetture 1960-1992. Electa*, Milano, 1992.

1992

A. Dal Fabbro, *Aspetti dell'architettura di Gianugo Polesello*, "Edilizia popolare", n. 220, 1992

1994

A. Angelilo, *Eduardo Souto Moura*, Editorial BLAU, Lisbona 1994

1999

A. Pizza, *Alberto Campo Baeza. Progetti e costruzioni*, Electa, Milano, 1999

2000

G. Polesello, *Il montaggio nella costruzione di architetture*, "Architettura, ricerca, composizione", n.6 anno2, 2000

2002

E. Souto de Moura, *La torre di Távora*, intervista a cura di Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "Casabella" n. 700, 2002

2002

G. Leoni, A. Esposito, *In cerca di una regola. Progetti recenti di Eduardo Souto de Moura*, "Casabella" n. 700, 2002

2003

A. Esposito, G. Leoni, *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003

2004

F.Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Milano, Marinotti, 2004

2005

R. Maddaluno, *Eduardo Souto De Moura: due abitazioni unifamiliari*, "Materia" n. 46, 2005

2005

S. Fabi, *Eduardo Souto de Moura: Villa a Cascais*, "Materia" n. 48, 2005
Eduardo Souto de Moura 1995-2005, el Croquis n.124

2006

Massimiliano Savorra, *Imparare dalle rovine. Conversazione con Eduardo Souto de Moura*, "Parametro", n. 261, 2006

2009

Eduardo Souto de Moura 2005-2009, el Croquis n.146

2012

F.Espuelas, *Madre Materia*, Milano, Marinotti, 2012

2012

A.Campo Baeza, *L'idea Costruita*, Siracusa, Letteraventidue, 2012

2015

G. Rakowitz, *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Il Poligrafo, Padova, 2015

2016

G. Spirito, *Forme del vuoto. Cavità, concavità e fori nell'architettura contemporanea*, Gangemi, Roma, 2016

2018

A. Russo, *Vuoto e Progetto*, Lettera Ventidue Edizioni, Siracusa, 2018



ATLANTE

- 1 O.M. Ungers, Casa ad Hultzstraße, Colonia, 1951;
Edificio residenziale in Brambachstraße, 1955;
Complesso residenziale in Mauheimerstraße, 1957;
Neue Stadt, 1961-1964;
Casa Ungers in Kampchensweg, 1994
- 2 O.M. Ungers, Casa presso Glashutte, Eifel, 1986
- 3 O.M. Ungers, Complesso residenziale a Ritterstraße, Marburg, 1976
- 4 A. Rossi, Isolato a Schutzenstraße, Berlin-mitte, 1998
- 5 F. Purini, Casa Pirrello a Gibellina, 1992
- 6 F. Purini, Torre Eurosky, Roma, 2010
- 7 A. Monestiroli, Case binate a Montesiro, 1982
- 8 A. Monestiroli, Casa per gli anziani a Galliate, Novara, 1982
- 9 A. Monestiroli, Progetto per due torri, Brescia, 2005
- 10 A. Campo Baeza, Casa Gaspar, Cadice, 1992
- 11 A. Campo Baeza, Multi Sport Pavillon, Madrid, 2017
- 12 G. Polesello, Villa Milesi, Udine, 1972
- 13 G. Polesello, Mercato a Bibione, 1981
- 14 G. Polesello, Progetto per l'isola dei granai, Danzica, 1989
- 15 E. Souto de Moura, Casa a Moledo, 1988
- 16 E. Souto de Moura, Casa a Ponte de Lima, 2012
- 17 E. Souto de Moura, Complesso La Pallaresa, Santa Coloma de Gramanet, 2011

Luigi Ghirri, Cervia, 1989



RINGRAZIAMENTI

Ringrazio la coordinatrice del Dottorato Draco e il collegio docenti, grazie al lavoro dei quali è stato possibile far prendere forma a questa ricerca tramite un dialogo costruttivo.

Ringrazio Dina Nencini, per avermi indirizzata, con l'esempio della sua tenacia e il suo instancabile impegno, sin dal primo giorno come studentessa della facoltà di architettura e in seguito, con Francesco Menegatti, per avermi fatta crescere, sia dal lato professionale che da quello umano.

Ringrazio i colleghi del corso di dottorato e i miei amici, in particolar modo Letizia, Cristian, Giorgio, Lelio, Kaltrina e Andrea, compagni di viaggio e di pensiero, e Alessio, Silvia, Maria Laura, Daniele e Michele, da sempre miei confidenti. Ringrazio la mia famiglia, che non mi ha mai fatto mancare il sostegno necessario per raggiungere i miei traguardi.

Un particolare ringraziamento va a Marco Persichetti che mi ha sempre supportato sotto ogni punto di vista, aiutandomi a costruire me stessa e diventando così una persona fondativa per la mia esistenza.

Dedico questo lavoro a Canio Santarsiero e Rosarita Ignomirelli, i miei genitori, a mia nonna, Angela Scarpelli e a Carla Mariaflavia Santarsiero, sorella minore ed esempio maggiore.

Roma, gennaio 2019

*Parva, sed apta mihi,
sed nulli obnoxia,
sed non sordida,
parta meo,
sed tamen aere domus.*