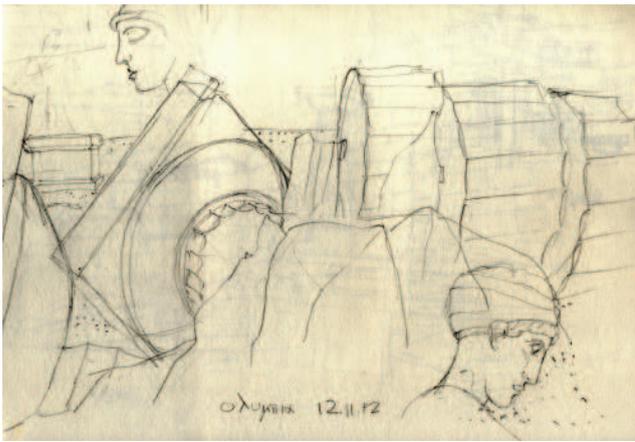


Sergio Giovanazzi

scritti  
minori 1.

1 9 8 8 - 1 9 9 3



1 In un periodo in cui le circostanze impongono una pausa al "disegno", sembra utile trasformarlo in momento di riflessione, raccogliendo e ordinando fin dove possibile, le sparse annotazioni e i frammenti di idea che durante gli anni si sono accumulati. Il risultato non vuole essere un testo conseguente e completo. Piuttosto una raccolta di quello che ha dettato l'esperienza, corretto da una certa riflessione critica e ordinato in saggi autonomi, con la speranza che il disegno ne sia influenzato positivamente. Si tratta dunque di delineare una bozza, il primo impianto di una frammentata teoria (forse meglio poetica?) architettonica derivante essenzialmente dall'esperienza, che possa governare la pratica del costruire, nel senso di orientarla a produrre opere d'arte. In un recente articolo su *Progressive Architecture*, Sylvia Lavin avverte che la professione è "nella nebbia di una frenesia teorica. Qualcosa chiamato 'teoria' è dappertutto, infiltrato in ogni angolo. Kant, Foucault e Derrida sono i Santi dei Santi nelle università di architettura, avendo rimpiazzato Le Corbusier"(1).

Osservazioni ironiche di questo tipo hanno il demerito di accomunare nella condanna sia gli eccessi, che la ricerca seria, paziente. Indicano comunque che l'esigenza di orientare il fare architettonico sintonizzandolo sulle frequenze del pensiero, è ormai un dato di questo tempo.

Situazione nuova, che si differenzia dalle pur numerose riflessioni sull'architettura dei trattatisti passati.

Si osserverà più avanti che la coscienza di appartenere allo Spirito del proprio tempo, anche in posizione critica, è 'condizione' perché si realizzi l'opera d'arte: non inutili, quindi, gli appunti, le intuizioni, i collegamenti che cercano di definire il quadro di riferimento. Ma la ricerca va portata più in là, all'interno dell'universo del costruire, dove occorre saldare le proprie scelte a una serie di ragionamenti in qualche modo ordinata.

E cos'è questa - intesa nel linguaggio degli architetti - se non una teoria (una poetica) architettonica, un tentativo cioè di formulare massime, regole e direttive che possano governare la pratica del costruire?

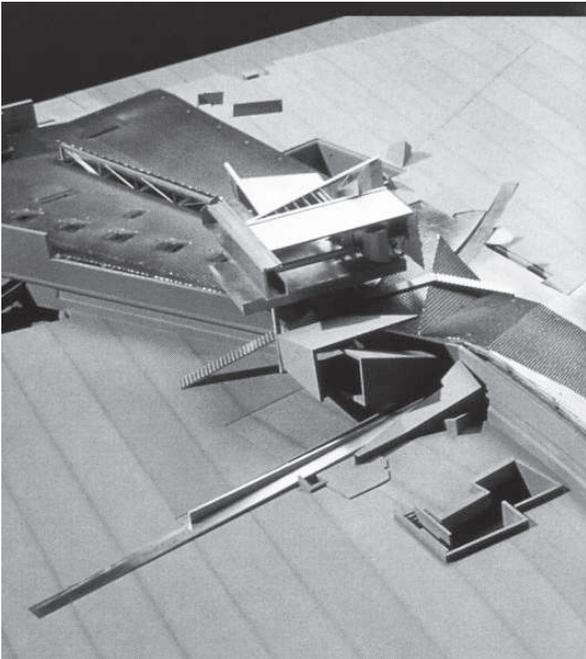
Ogni architetto può dunque innalzare il proprio personale edificio, un organico insieme di norme, che si collegano, nell'interpretazione di ognuno, al pensiero del proprio tempo: una propria, esplicita poetica.

Essere fedeli ad esse, anche nella loro evoluzione, aiuta a costruire buoni edifici.

Il processo è lungo, ed appassionante.

Trent'anni non sono stati sufficienti a riempire le pagine ancora vuote di molti capitoli.

Viarago, 14 agosto 1992.



FRIEDRICH SCHOEFFAUER, WOLFGANG SCHROM, WOLFGANG TSCHAPPELLER,  
*Trigon Museum, Graz, 1989*

## architettura e pensiero contemporaneo

3

**I.** Quando, circa nel 1977, Peter Eisenman proclamò

"un New Modernism, che era anti-umanistico, che spiazzava l'uomo dal centro del suo mondo, che negava l'idea di autorità e funzione e metteva al loro posto un approccio atemporale e decomposizionale"(1),

si consacrò nel campo dell'architettura operativa, la trasposizione di riferimenti ormai abituali per le altre arti.

Nell'architettura contemporanea non era certo la prima volta che affermazioni simili erano prese a prestito per esprimere le tendenze di fondo su cui costruire valori estetici. Ma si trattava per lo più di proposizioni parziali, di fronte alla dominante fede nell'uomo e nel suo progresso, mai messa in dubbio da nessuno dei maestri moderni. Il ritardo con cui questa operazione si compie, è forse dovuto a una particolare condizione dei modi di prodursi dell'architettura, che si pongono - ricorda Vittorio Gregotti in un recente articolo su Casabella - "in ogni periodo, per loro natura, alla conclusione dei processi di trasformazione socio-culturale"(2).

E' per questa ragione che, riuscendo a mantenere valide fino agli anni '60 le istanze progressiste dell'umanesimo marxista, gli architetti 'moderni' si consideravano umanisti e idealisti. Situazione così rilevata da Charles Jencks: "Filosofi e scrittori moderni come Nietzsche, D.H. Lawrence e Sartre potevano anche essere stati nihilisti e pessimisti, ma gli architetti moderni come Le Corbusier, Buckminster Fuller e Walter Gropius credevano in un nuovo mondo di progresso, scienza e industrializzazione"(3).

Convinzione che si incrinò soltanto con la critica sistematica operata dal post-moderno, quando si accelerò la confluenza nell'architettura di quanto già era ampiamente condiviso dalla stessa critica e dalle altre arti, di quanto cioè era diretto a smantellare quei specifici valori di progresso e la loro conseguente corrispondenza con il reale risultato delle opere di architettura.

Si divenne coscienti che i termini andavano rovesciati: l'architettura moderna era essa stessa inumana perchè non aveva più senso l'affermare il progresso dell'uomo. Le opere costruite dell'architettura moderna, lette in questa nuova prospettiva, portavano inevitabilmente a ignorare o distruggere ciò che ancora poteva chiamarsi 'umano, cioè il "senso del luogo, la proprietà, il simbolismo, l'identità urbana"(4).

Tuttavia accettata, non senza travaglio, questa contraddizione, quegli architetti (Eisenman, Libeskind, Coop-Himmel-blau, ecc.) che, nonostante tutto, mantenevano le proprie radici nelle proposizioni del 'moderno', ad esempio spingendosi a recuperare ogni frammento del costruttivismo russo, trovarono una risposta nel pensiero di chi riteneva improponibile ogni ordine umanistico e quindi anche ogni recupero storicistico della congerie dell'architettura post-moderna.

La loro architettura si saldò quasi naturalmente alle teorie decostruttiviste. L'affermazione di Eisenman chiude quindi il cerchio.

**II.** Se questo tipo di interpretazione può spiegare il formarsi di una delle principali tendenze dell'architettura contemporanea, lascia però insoddisfatta la loro proiezione nel più generale evolversi del pensiero e della cultura europea. Accanto all'architettura decostruttivista, differenziata anche al suo interno, si svolgono altre forme, molte volte rappresentative della tecnologia e quindi riflettenti la scienza. E' possibile individuare un riferimento comune, una generale tendenza del pensiero contemporaneo a cui anche l'architettura si appoggi?

Qualche ragionamento in questa direzione, per metterne a fuoco in via molto generale e sintetica i termini, l'origine, l'ipotetica evoluzione, se non potrà dare una risposta univoca, comunque servirà a comprendere in un quadro più vasto i termini di riferimento della stessa architettura.

Per tentare questa operazione, si può partire da una caratteristica fondamentale del nostro tempo, cioè la continua richiesta di nuovo, nell'arte, nell'economia, nella produzione, nella innovazione tecnologica. Il "fare nuovo", dai romantici in poi, vuol dire "potere creativo", ma vuole anche dire che necessariamente si deve "distruggere per creare". Questa convinzione è dilagata, nei suoi termini più brutali, nelle attività operative. Architetti, pianificatori, imprenditori devono "abbattere e distruggere" i vecchi modelli di vita per crearne di nuovi e migliori. Perfino nel restauro degli edifici, un'attività apparentemente contrastante con questa tendenza, si avverte la distruzione di qualcosa che c'era e la sua sostituzione con un insieme nuovo.

**III.** In una recente pubblicazione (5) il filosofo Emanuele Severino ricorda che la continua richiesta di nuovo, e la sua proiezione come volontà di "produrre e di distruggere", è elemento costitutivo della cultura europea, alla cui base "sta la fede che il mondo sia storico, temporale, diveniente, cioè che la realtà in cui ci troviamo sia già di per sé stessa un continuo venire dal niente e ritornare nel niente"(6).

Alla base è dunque il senso del divenire, che è stato portato alla luce dalla filosofia greca ed ha percorso tutta la cultura occidentale fino al nichilismo che culmina in Nietzsche, e più oltre, fino alla 'linea' di Ernst Junger e Martin Heidegger, vale a dire - come osserva Franco

Volpi nella introduzione all'edizione italiana di 'Uber die Linie' fino al

"limite che viene indicato da Junger come termine di riferimento per diagnosticare la situazione estrema a cui è arrivato il mondo contemporaneo nel suo 'stato' di mobilitazione totale.

E' la linea del nichilismo, il punto che segna l'avvenuta consunzione dell'Antico, ma che non può ancora salutare l'insorgenza del Nuovo, il 'meridiano zero' oltre il quale non valgono più i vecchi ordinamenti e dove, sottoposto a un' accelerazione fisica e tecnica sempre più veloce, lo spirito è in affanno e non ha ancora trovato nuovi orientamenti"(7).

In genere il pensiero contemporaneo più vicino alla letteratura e all'arte ha seguito in vari modi un percorso opposto al razionalismo hegeliano, confermando il primato della volontà, che ha in Fichte la sua fonte, verso una conclusione pessimistica e irrazionalistica appunto, culminante nella volontà di potenza di Nietzsche.

Per poter dominare e accrescere all'infinito il proprio dominio, la stessa volontà deve, osserva Severino, "volere che il dominabile esista"(8).

Questa condizione, cioè il volere che il dominabile esista, significa dissolvere ogni legame delle cose con il loro fondo, così che "la volontà libera dinanzi ai propri occhi il pericolo estremo. Sciolte da ogni legame con un fondo, le cose irrompono imprevedibili nell'esistenza e minacciano di sconvolgerne il cuore. Il pericolo e lo smarrimento dell'esistenza salgono dalla 'imprevedibilità' degli eventi.... La 'previsione' degli eventi è quindi il modo fondamentale in cui l'esistenza si difende dalla vertigine dell' imprevedibile"(9).

"La sicurezza diventa problematica...Emergono nuovi e tuttavia antichissimi motivi ricorrenti"(10).

Rieccheggia, con il linguaggio del nostro tempo, l'interrogativo di Euripide, nel frammento dell'Ipsipile:

Perché se c'è  
la tyche - il caso - che bisogno c'è degli dei?  
E se il potere è degli dei, la tyche - il caso - non è  
più nulla. (11)

La Tyche - il caso -, cioè l'imprevedibile, l'evento che accade senza finalità. E gli dei, l'idea del divino che invece implica una finalità, una verità, il processo verso il bene: quindi la certezza della prevedibilità degli eventi.

Contrapposizione questa, che dal tempo di Euripide in poi, attraversa tutta la vita dell'uomo. E oggi come non mai sono attuali i versi del Coro, nell'Elena:

Vi è qualcosa che è dio, o non dio,  
o ciò che è di mezzo?  
Chi dei mortali può dire  
d'avervi trovato alla fine  
della sua ricerca  
il lontanissimo termine,  
quando egli vede  
quello che noi riconduciamo agli dei  
balzare ora qua  
e poi di nuovo di là  
nel gioco contraddittorio  
e inatteso degli eventi?(12).

Le risposte a questo drammatico interrogativo sono state innumerevoli. Ma possono, accettando la classificazione di Severino, distribuirsi lungo due fondamentali direzioni: "Come suscita la forma estrema del pericolo, così la volontà di potenza dell'Occidente suscita anche le forme estreme della difesa dal pericolo, cioè le due forme più potenti di previsione: quella attorno a cui si raccoglie il sapere della tradizione occidentale; e quella che culmina nella razionalità scientifico-tecnologica. Dapprima la previsione è filosofia, cioè volontà di 'verità'. La verità intende dire il senso definitivo e incontrovertibile del Tutto, anticipa l'essenza di ogni futuro; e quindi dinanzi alla 'verità' l'imprevedibile si dissolve (13).

Ma gli immutabili rendono impossibile il divenire che vorrebbero regolare: d'altra parte il divenire (l'oscillazione tra l'essere e il niente) è ciò che l'Occidente originariamente vuole. Nella storia dell'Occidente, la visione del divenire è destinata a distruggere la previsione costituita dalla volontà di verità, cioè dalla filosofia. La volontà di potenza, che vuole che la visione del divenire esista, è destinata a distruggere quelle forme di volontà di potenza - cioè la volontà di verità e tutti gli immutabili da essa evocati - in cui il niente, da cui si vuole che le cose vengano, è trasformato in un essente"(14).

Perciò "la cultura contemporanea (dalla scienza alla filosofia stessa) ritiene che il tentativo di possedere una verità incontrovertibile e immodificabile - la grande avventura della filosofia - è fallito"(15).

Ad esso si sostituisce un diverso tentativo, che copre soltanto una parte del campo, quella parte cioè in cui "Quanto può dirsi, si può dir chiaro" secondo la celebre proposizione di Wittgenstein, nella prefazione al *Tractatus*, cioè la 'scienza' e il suo linguaggio; mentre esclude ogni tentativo di verità assoluta, che coinvolge tutto quello che è inesprimibile, e per cui vale l'altro celebre aforisma che chiude il *Tractatus*: "Su ciò di cui non si può parlare, si deve tacere".

Severino conclude con l'affermazione che "la tendenza fondamentale del nostro tempo è - dunque - il progressivo prevalere della razionalità scientifica all'interno della contraddizione tra questa razionalità e l'ideologia"-16 intesa come ricerca di verità, come limite del divenire. La razionalità scientifico-tecnologica infatti opera come la stessa visione del divenire "distrugge gli immutabili: rendendo apparente il futuro, essi dominano in modo apparente il divenire e restano quindi travolti dall'irruzione dell'imprevedibile"(17).

Ma gli 'immutabili' non risultano affatto eliminati. L'irrompere della scienza non esaurisce la ricerca umana, non dà risposte sufficienti. Gli imperativi etici e religiosi, la ricerca dell'inizio e della fine delle cose, pur entrando in urto drammatico con i limiti invalicabili della scienza, non spariscono dall'orizzonte umano. Sono spinti solo in altro campo, verso l'inesprimibile "ciò che mi appare pieno di mistero e che non sono in grado di esprimere" (18).

Lo scenario attuale del pensiero occidentale, nelle sue molteplici espressioni, è saldamente all'interno di questa contraddizione. 'Sulla linea' come dice Heidegger, non al di là.

**IV.** Sul versante opposto a quello della razionalità scientifico-tecnologica, Martin Heidegger ha scelto fin dall'inizio come interlocutore l'uomo, "l'uomo che appunto perché c'è nel mondo, riflette nei suoi modi di essere l' ESSERE stesso del mondo".

La nostra epoca è caratterizzata - secondo Heidegger - 'dall'oblio dell'essere', da una vita vissuta immersa tra le cose del mondo, assunte come se fossero la realtà originaria. E non è certo la scienza che può salvare da questa decadenza: perché essa sostituisce allo 'spirito', che si pone le domande cruciali

sull'essere e sul destino dell' uomo, "l'intelligenza', che è un semplice strumento per raggiungere scopi determinati (produzione di beni o sistemazione logica di ciò che si è conosciuto)"(19). Essere e scienza, essere e divenire, essere e niente. Nessuno intravede ancora la direzione, una meta.

"Nei passaggi iniziali della 'Volontà di potenza' - osserva Junger nella prima pagina del saggio citato - Nietzsche definisce se stesso come il 'primo perfetto nichilista d'Europa, che però ha già vissuto in sé fino in fondo il nichilismo stesso - che lo ha dietro di sé, sotto di sé, fuori di sé"(20).

Subito dopo egli osserva che nella sua opera si annuncerebbe già un contro-movimento che 'in qualche futuro prenderà il posto di quel perfetto nichilismo, benché lo presupponga come sua necessaria premessa... La prognosi favorevole non è condivisa da diversi osservatori successivi. La vicinanza rende il massiccio più nitido solo nei particolari, non nella sua interezza. Inoltre nel pieno sviluppo del nichilismo attivo gli aspetti in primo piano del declino si impongono con troppa prepotenza per lasciare ancora spazio a considerazioni che conducano al di là di un mondo di orrori.

Anche se solo per un tratto, prevalgono il fuoco, il terrore, le passioni. In balia della catastrofe, lo spirito non è certo in grado di esercitare compiutamente il giudizio: nel quale, del resto, c'è ben poca consolazione.

Che cosa mai sarebbe servito dire ai Troiani, mentre i palazzi di Ilio rovinavano, che Enea avrebbe fondato un nuovo regno?

Per quanto lo sguardo scruti, al di là e al di qua delle catastrofi, verso il futuro, e per quanto si sforzi di immaginare le vie che vi conducono, sempre nei loro vortici domina il presente". In questo deserto c'è una sola oasi:

"il linguaggio della poesia, per il quale le cose perdono il loro carattere pratico e strumentale e diventano indici dell'essere che le comprende"(21).

E' ancora sufficiente ricordare la singolare convergenza di un pensatore dell'altra sponda, Karl Popper: "La metafisica e la teologia credono, ingannandosi, che le loro proposizioni dicano qualcosa o che denotino uno stato di cose. L'analisi, tuttavia, mostra che queste proposizioni non dicono niente, ma esprimono semplicemente un certo stato d'animo. L'espressione di tali sentimenti verso la vita può essere una cosa importante, ma il modo più appropriato per far ciò è l'arte, la poesia o la musica"(22)

A questo punto è possibile fermarsi: all'arte è assegnata da campi opposti una funzione essenziale, esprimere l'inesprimibile, pur su

uno sfondo incerto, in cui "l'attraversamento della linea, il passaggio del punto zero" non è ancora visibile".

**V.** L'architettura non può che registrare questa frattura, porsi anch'essa sulla 'linea'. Questo comporta che, da una parte, non può accettare i soli 'immutabili' ed esprimerli in sistemi visivi compiuti, coerenti e quindi sereni, 'apti'; dall'altra, dovendo comunque produrre per l'uomo esistente, non può accettare di dar forma al solo, angosciato 'imprevedibile'. Non è più possibile credere nemmeno che la razionalità scientifico-tecnologica sia quasi un nuovo 'immutabile', come credevano Gropius, Le Corbusier, Mies, o i 'nuovi moderni' che, assumendo l'*High-Tec* come valore formale di riferimento, offrono una rappresentazione proprio del modello scientifico-tecnico.

O, all'opposto, aver fede nei soli valori vitalistici, organici, credendo che questi conducano l'uomo al progresso.

Anche l'architettura vive ora un momento epocale: ha preso coscienza compiuta della situazione umana di questo tempo (e qui sta il significato storico del post-modern in architettura), deve creare ora i corrispondenti valori formali. Valori solo di transizione? provvisori? frantumati?

**VI.** Fin qui l'opera d'arte è sempre stata considerata in diretto rapporto con il mondo del pensiero, espressione di quella parte che non sembra esprimibile con la logica.

Ma non è l'opera d'arte autonoma rispetto a tutto? Non rimane tale per l'osservatore, non produce cioè un'emozione estetica unitaria anche quando i segni specifici dello *Zeitgeist* in cui fu creata non sono più avvertibili, quando non li comunica più nella loro completezza?

Perché dunque questo affastellarsi di rapporti con la filosofia?

Una risposta a questi interrogativi può forse trovarsi osservando che nessuna opera d'arte è stata creata, nei diversi campi, al di fuori del pensiero specifico del suo tempo, in una situazione per così dire a-temporale, a-storica, o rivolta a vivere nel passato. L'artista ha sempre operato cosciente di appartenere al proprio tempo, d'esserne la voce e spesso la coscienza critica. Si può quindi osservare che 'condizione' perché si crei l'opera d'arte, è che l'artista

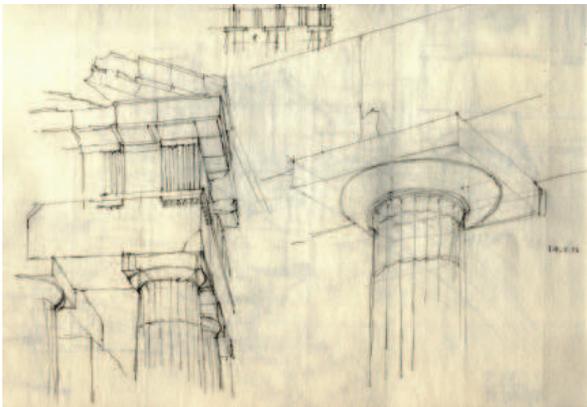
sia nel proprio tempo, partecipi in qualche modo alla elaborazione ed evoluzione della sua visione del mondo, delle sintesi e delle contraddizioni, ne intuisca le profonde verità e lacerazioni. Collochi cioè la sua opera sulla cresta spumeggiante dell'onda che avanza, ma con un moto solo apparente dell'acqua del mare.

Condizione necessaria, dunque, anche se non certo sufficiente, intimamente radicata nel momento creativo.

Ma l'opera d'arte, una volta portata all'esistenza, sta nel tempo, autonoma. Con il passare delle stagioni si affievolisce il rapporto con lo *Zeitgeist* originario, fino anche a cancellarne ogni traccia. Mentre assume via via le connotazioni di altri valori, di quelli che avvolgono il tempo dell'osservatore e di quelli futuri.

(1991)

1. CHARLES JENCKS, *The Resurrection and Death of the New Modernism*, in *The New Modern Aesthetic*, AD, London 1990, p. 20.
2. VITTORIO GREGOTTI, *Confini invalicabili*, Casabella n. 577, marzo 1991, p. 3.
3. CHARLES JENCKS, *op. cit.* p. 21.
4. *Ibid.*, p. 21.
5. E. SEVERINO, *La tendenza fondamentale del nostro tempo*, Adelphi Edizioni, Milano 1988.
6. *Ibid.*, p. 16.
7. E. JUNGER - M. HEIDEGGER, *Oltre la Linea*, Adelphi Edizioni, Milano 1989, p. 11.
8. E. SEVERINO, *op. cit.*, p. 54.
9. *Ibid.*, p. 55.
10. E. JUNGER - M. HEIDEGGER, *op. cit.*, p. 102
11. C. DIANO, *L'evento nella tragedia attica*, prefazione a *I tragici Greci*, Sansoni editore, Firenze 1989, p. IX
12. Vv 1137-1143
13. *Nell'opera in esame, a p. 58, si precisano i contenuti della 'verità' nel senso che essa 'afferma l'esistenza di enti e strutture immutabili' con cui 'la tradizione occidentale ha tentato di difendersi dal divenire' e che sono stati':*
  - Dio, l'anima immortale dell'uomo,
  - le leggi della natura e della società intese come leggi naturali,
  - le leggi dello sviluppo storico,
  - la fede religiosa e politica,
  - il senso comune.'
14. *Ibid.*, p. 47.
15. *Ibid.*, p. 45
16. *Ibid.*, p. 46
17. *Ibid.*, p. 58.
18. L. WITTGENSTEIN, *Pensieri diversi*, citato da:  
N. ABBAGNANO, *La saggezza della Filosofia*, Rusconi Libri SpA, Milano 1987, p. 121
19. N. ABBAGNANO, *op. cit.*, pp. 45.
20. E. JUNGER - M. HEIDEGGER, *op. cit.*, pp. 45, 46.
21. in N. ABBAGNANO, *op. cit.*, pp. 45-55.
22. In E. SEVERINO, *Antologia Filosofica*, Rizzoli Libri SpA, Milano 1981, p. 451



*Capitello-triglypho-cornice nel Partenone, visti nel 1991*



*Villa Chiericati, di Andrea Palladio, vista nel 1993*

## I'architettura degli umanisti:

### 1. la cornice dorica nei templi dell'Attica e nel rinascimento maturo

L'impercettibile movimento diurno del sole accentuava la fascia d'ombra sulla cornice del tempio (una limpida mattina dello scorso febbraio, mentre, seduto sopra un blocco di marmo pentelico, cercavo di fissare sulla carta il profilo del Partenone) tanto da farla divenire ben presto preminente nel chiudere verso l'alto il plastico contrappunto dell'intercolumnio.

9 Sistava creando una marcata linea orizzontale, di intensità crescente via via che il sole si alzava, tanto che i due piani inclinati del tetto apparivano ben staccati dal prisma inferiore del tempio, formando con esso un insieme composto semplicemente per addizione. Due corpi geometrici chiari e distinti, ciò che sorprende era la mancanza di un raccordo, di passaggi modulati. In questo senso la modanatura era assente.

L'analisi ravvicinata della sezione rivelò infatti che la verticalità del fregio si collegava alla parte orizzontale della cornice in modo diretto: il triglifo scanalato si completava senza soluzioni di continuità con il capitello inferiore, e, in alternanza, la metopa terminava con analogo capitello. Non solo, ma l'intera sequenza capitelli/triglifi era fortemente inclinata secondo una linea parallela alla pendenza dei lati superiori del frontone, formando con la superficie del fregio un angolo acuto abbastanza accentuato, dove maggiormente sembrava accentuarsi la zona d'ombra. Qui, in questa precisa situazione, lo sguardo è costretto a fermarsi, a concludere un percorso e a iniziarne un altro. A rendersi conto che una parte termina e un'altra comincia.

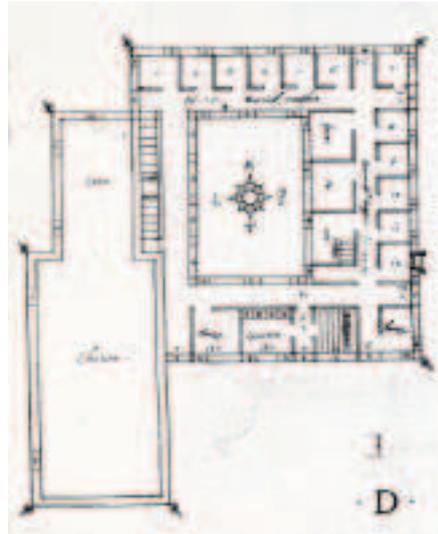
Quasi sollecitata da questa sosta, la memoria rilesse e confrontò cornici e fregi più familiari, i bei disegni dei trattati rinascimentali, le 'invenzioni' del Vignola, le essenziali modanature di Palladio. In questi, fregi e cornici appaiono variamente raccordati da 'ovoli e cavetti' in modo da creare un raccordo tra fregio e gocciolatoio un passaggio graduato tra piano verticale e orizzontale, solo un rallentamento nel percorso dello sguardo, non una sosta. L'inclinazione del gocciolatoio inoltre sembra ridotta o inesistente e quindi nessun ostacolo ferma il modulato succedersi delle curve.

Nei disegni dei maestri rinascimentali non risulta chiaramente definito il punto in cui termina il volume inferiore e inizia quello triangolare del frontone. Le parti sono sì distinte, ma tendono a un certo, somnesso colloquio sui loro margini.

Sull'Acropoli la superiore unità di unità inferiori, autonome pur nell'organicità del tutto, si fonda sull'assoluta loro distinzione.

Nel tardo Rinascimento l'affermazione di analoga unità crea una catena di nessi reciproci: si manifesta la tendenza a un certo assorbimento dei margini, a un sovrapporsi delle differenze, che avrà poi nel barocco un'accelerazione più veloce.

(1992)



10

a sin.: ANTONIO DA PORDENONE, *Pianta [piano terra]*  
per celle 12, e  
a destra: *Dormitorio [primo piano]* per celle 12,  
Ms 1603, Lib. I, f. 8.

## 2. l'armonia nascosta: il trattato di Antonio da Pordenone

I. Nelle numerose opere che trattano dei conventi veneti, della loro storia più che delle vicende edilizie, compare a volte, quasi sempre in nota, il riferimento a un trattato seicentesco sulla costruzione degli stessi conventi. La citazione è in genere utilizzata come fonte storica da riferire a fatti diversi rispetto al processo edilizio, anche se fa intuire un contenuto ben più articolato.

Il trattato, manoscritto e conservato in tre edizioni nella Biblioteca Nazionale Marciana, ha visto la luce nel 1603, non sappiamo se in Venezia o altrove, ed è opera di "Frate Antonio da Pordenon, Sacerdote Capuccino", come egli stesso si firma (1).

Dalle note che seguono, sarà chiara l'importanza che esso riveste per la comprensione della forma architettonica, della distribuzione delle funzioni, dei sistemi costruttivi assegnabili ai conventi veneti in generale e a quelli trentini in particolare, al tempo della loro fondazione, in ogni caso coeva all'attività di Antonio.

Non solo, il suo trattato getta un fascio di luce sull'architettura minore del tardo Rinascimento, in particolare sui suoi rapporti con l'architettura colta.

Tracce di Antonio si trovano a cominciare da Arco, dove appare come Guardiano nel 1592 (2), fino a Oderzo, da cui ha licenziato, il 20 aprile 1620, la seconda edizione del manoscritto e il 30 giugno 1623 la terza (3).

Altre più labili tracce documentali fanno ritenere probabile l'intervento di Antonio sui conventi trentini, mentre l'esame degli impianti tipologici di Arco e di Ala rivela indubitabili analogie, per non chiamarle somiglianze letterali, con suoi ben identificabili disegni.

II. Il trattato, o Memoriale come è sempre chiamato nel testo, è articolato secondo un'evoluzione tipologica dal semplice al complesso, governata da un elemento per così dire territoriale, dipendente dalle situazioni concrete in cui i cappuccini di volta in volta operavano, come la posizione e l'orientamento della chiesa.

Già il lungo titolo del manoscritto precisa questa scelta metodologica:

"Libri tre ne' quali si scuopre in quanti modi si può edificare un Monasterio sia la chiesa situata verso qual parte del sole si vogli, che quivi la si ritroverà col suo disegno, conforme all'uso della nostra Religione."

Nel primo libro

"tutte le Chiese haveranno la facciata in Tramontana"; nel secondo "verso levante da una parte del Foglio, et l'altra verso ponente"; nel terzo "verso il mezzogiorno si da una parte del Foglio come dall'altra" (4).

Dopo la dedica, che occupa la prima pagina, si trova sotto il titolo "Ai Lettori" (5) dapprima la finalità del trattato poi le istruzioni per il suo pratico impiego. E' qui indicato lo strumento e quindi il criterio che ha guidato l'assemblaggio delle diverse parti, ognuna già definita nelle sue misure dalle Costituzioni: "si guardi sempre alle sue Bossole, perché in alcuni Disegni ne sarà una sola, et in altri due, per le quali si vedrà in ogn'uno come si piglia il sole, et come le celle si difendono dalla Tramontana" (6).

In questa esposizione speculare si confrontano i due piani del fabbricato:

"et sopra un foglio si vedrà la pianta, et sopra l'altro, il suo dormitorio" (7).

Il sistema esplicativo è completato dalla simbologia usata nei disegni: lettere

d'alfabeto contraddistinguono i vari tipi; croci, nello spessore dei muri, le finestre; "pigne" adorne, le stufe da prevedere "nei paesi freddi...per scaldar le celle" (8); i numeri vicino ai muri, la misura interna degli stessi.

Si preannuncia quindi che

"dopo tutti i disegni, serà un memoriale di tutte quelle cose, che comunemente fabbricando un picciol Monasterio usiamo appartenenti tanto a murari quanto a marangoni, che molto solleverà li soprastanti delle fabbriche" (9).

Tutte le osservazioni si fondano sulla certezza che ogni fabbrica deve essere prima concepita in un progetto:

"et perché le fabbriche han da perpetuare, è ben ragione di premeditarle con diversi disegni, acciòché non sian fatte con il pentimento" (10).

La "premeditazione", il definire ogni forma e i reciproci rapporti tra ogni parte prima della realizzazione concreta, è il fondamento sul quale si regge l'esposizione.

Ma, per l'autore, il progetto non è che l'intelligente collazione di forme particolari, esposte già ben sviluppate sotto il profilo tecnico e funzionale, secondo una struttura altamente sistematica.

Il primo testo riguarda le operazioni preliminari alla costruzione della fabbrica, la scelta del luogo e il progetto.

Le regole, vere e proprie procedure affidate alle capacità applicative dei singoli, sono essenziali per l'interpretazione e la comprensione del 'monastero', perfetta struttura collettiva e vera "machine à abiter". Secondo l'ordine proposto dall'autore, a queste indicazioni progettuali seguono i disegni dei vari tipi, che, nell'organizzazione del trattato e quindi in un'ideale procedura costruttiva, assumono la funzione - in termini odierni- del progetto di massima.

Da qui alla fase di costruzione, sono inserite varie informazioni generali sui materiali e sulle tecniche costruttive, orientate secondo le necessità territoriali; completate dalle misure dettagliate di ogni singola parte e da varie notizie sul processo realizzativo. Secondo la terminologia oggi in uso, sono così predisposte tutte le informazioni necessarie alla concretizzazione del progetto esecutivo dell'opera e del suo programma costruttivo. Fondandosi sulla sua sistematicità, offrendo uno strumento generalizzabile a tutte le situazioni, l'operazione risulta semplificata e può essere compiuta - secondo le parole di Antonio - quasi da chiunque:

-scelto dapprima il luogo, usando gli appositi avvertimenti;

-quindi, mediante lo schema più adatto, la forma complessiva del monastero;

-si precisano nel dettaglio - utilizzando il Memoriale - le dimensioni delle varie parti, della struttura muraria e lignea, delle finiture e i particolari architettonici e costruttivi; mentre le avvertenze sui tempi necessari per maturare le malte, gli intonaci ecc. consentono di prefigurare le tappe stesse della fabbrica.

Incrociando le diverse soluzioni, si possono ottenere molte combinazioni, e quindi progetti completi sotto ogni aspetto, adatti ad ogni situazione concreta.

Antonio fa confluire sull'ordine portante delle dimensioni tutte quelle necessarie indicazioni che non trovano luogo nei disegni. Tra queste, i percorsi, anche nei casi meno visibili. Al riguardo è significativa la descrizione della salita al modesto campanile, come la successiva premura per riparare dalla pioggia "anco la corda" della campana.

In vari punti di questa descrizione classificatoria emerge la preoccupazione che ogni singolo ambiente faccia parte del tutto in modo organico, che ogni specifico volume si connetta all'altro in una perfetta corrispondenza di misure e di pesi. Tipico è il caso del refettorio, grande sala, cardine delle "officine da basso", cioè del corpo di fabbrica attorno al chiostro.

La cella invece è l'elemento modulare del convento. Derivandone le misure generali dalle costituzioni cappuccine, Antonio si preoccupa di fornire soluzioni efficienti ai singoli problemi funzionali. Uno spazio così ridotto può assolvere il suo compito di cellula abitativa se l'arredamento, pur essenziale, si integra con la sua struttura edilizia.

Le indicazioni che appunto riguardano questi aspetti assicurano quella "comodità" che trasforma un angusto ridotto in uno spazio abitabile con gioia e che risulta, come si vedrà, la categoria di fondo per ogni giudizio.

III. Alla fine del Memoriale è inserita un'interessante nota che rappresenta il riferimento bibliografico dell'autore e, allo stesso tempo, la definizione del suo ambito culturale.

Prendendo a modello quanto Plinio il Vecchio (il secondo dei trattatisti nominati nella nota) scriveva all'imperatore Tito:

"A questi volumi ho fatto precedere la lista degli autori. E' cosa infatti generosa e doverosa confessare il nome di coloro onde hai tratto giovamento" (11).

Antonio nomina non solo gli autori dai quali ha citato direttamente, ma tutti quelli di cui è debitore in qualche modo:

"La presente opera si è stata composta con l'aiuto delli sottoscritti Auttori; et d'altri ancora, che quivi non si nominan:

|                         |                         |
|-------------------------|-------------------------|
| Lucio Vitruvio Pollione | Bastian Serlio          |
| Marco Vitruvio          | Leon Batt.a Fiorent.    |
| Plinio                  | Andrea Palladio         |
| Mons. Daniel Barbaro    | Cesaro Padoano          |
| Rodio latino            |                         |
| Gio. Ant. Rusconi       | Zacharia Greco          |
|                         | Martino milanese        |
| Giovanni Doglioni       | Alberto veronese." (12) |

Il gruppo dei primi sette riguarda autori ben conosciuti di rinomanza universale. Vitruvio, Plinio, Leon Battista Alberti costituivano infatti per ogni uomo di cultura vissuto a cavallo dei secoli XV e XVII un punto di riferimento obbligato; il Serlio è il primo che, dal 1537 al 1553, ha rielaborato le proposte vitruviane in modo autonomo; Palladio, il Barbaro ed anche il Rusconi aggiungono altre connotazioni, facendo parte di una stessa area culturale, alto-rinascimentale e veneta. Gli ultimi sei invece sono trattatisti minori, in genere su argomenti specifici, come Giovanni Doglioni, autore di una pubblicazione sugli orologi (13).

Il Memoriale risulta profondamente radicato nell'ambito culturale di Palladio, Barbaro e Rusconi tanto che la stessa discriminante, scelta da Antonio per la sua opera, è interna allo specifico dei tre autori:

"et ben che a noi non si convenga d'osservar il dorico nel jonico, ma piuttosto la semplicità, et povertà; tuttavia per decoro della Religiosità, conviensi pur haver qualche comodità" (14).

"Comodità" dunque, che fa diretto riferimento alla "utilitas" di Vitruvio, secondo, necessario requisito (primo è la "firmitas", terzo la "venustas") delle costruzioni e che si attualizza "quando la distribuzione dello spazio interno sarà corretta e pratica all' uso."

Daniele Barbaro così traduce la stessa definizione:

"All'utilità si provederà, quando senza impedimento al comodo, & uso de i luoghi, & senza menda saranno le cose disposte, & bene accompagnate, & partite ad ogni maniera".

L'ambiente veneto era particolarmente interessato a questa categoria, sulla quale Giangiorgio Trissino (1478-1550), il grande umanista vicentino maestro di Palladio, nel suo trattato rimasto incompiuto, fonda la stessa definizione di architettura:

"La architettura è un artificio circa lo habitare de li huomini, che prepara in esso utilità e dilettazioni" (15).

Il requisito della utilità, o commodità, costituisce dunque uno dei due termini della stessa architettura.

Alvise Cornaro (1484-1566) riprende il tema in alcuni scritti sull'architettura databili verso il 1555. Collocando la casa privata al vertice delle finalità del fare architettonico, la "commoditas" diventa il criterio di giudizio riferibile ad ogni opera:

"io lauderò sempre più la fabrica honestamente bella, ma perfettamente commoda, che la bellissima et incommoda" (16).

Antonio sembra essergli debitore anche dei termini stessi della proposizione che apre il proprio trattato ("Ai Lettori"), quando Cornaro osserva che

"et oltre a ciò una fabrica può ben essere bella, et commoda, et non essere né Dorica né di alcuno di tali ordini" (17).

Nel commento a "I dieci libri dell' architettura di M. Vitruvio"-(18) Daniele Barbaro (1513-1570), uno dei maggiori umanisti del Cinquecento, riporta il concetto di comodità nell'ambito di un contesto filosofico più universale:

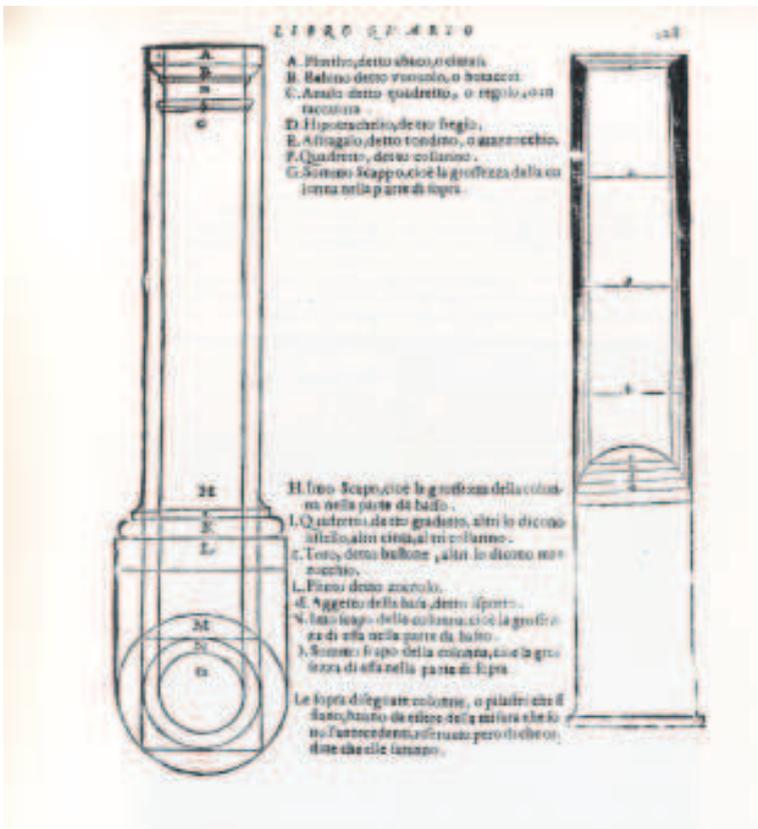
"Ma perché il principio, che regge la natura, è d'infinita sapienza, ottimo, & potentissimo, però fa le cose sue belle, & utili, & durabili: conueneuolmente lo Architetto imitando il fattor della natura deve riguardare alla bellezza, utilità, & fermezza delle opere" (19).

L'ordine di Vitruvio è capovolto. La comodità è inquadrata nel campo della convenienza:

"Ma le persone senza grado sono gli huomini cittadineschi, gli artefici, gli agricoltori, & però considerando lo Architetto la comodità, & la conditione d'ognuno, non lascerà a dietro maniera alcuna di privato edificio nella città, come nella villa" (20).

Andrea Palladio (1508-1580), nel Cap. Primo del secondo Libro (21) porta a termine la rielaborazione del concetto vitruviano di "utilitas":

"E perché commoda si deuerà dire quella casa, la quale sarà conveniente alla qualità di chi l'hauerà ad habitare, e le sue parti corrisponderanno al tutto, e fra se stesse" (22).



1. SERLIO, *Misure delle colonne*, 1618, Lib. IV, p. 128. (cf. n. 66)

2. ANTONIO DA PORDENONE, *A fare una colonna à proportion*, Ms 1623, Lib. I, f. 6,



Antonio ha confrontato queste interpretazioni della "utilitas" vitruviana anche con altre, di taglio meno classico, come il testo e i disegni di Giovanni Antonio Rusconi (1520-1587), pubblicati in Venezia nel 1590-(23) e quindi contemporanei agli anni del suo primo impegno.

"L'aiuto dei sopra scritti autori" è articolato, spesso nel particolare, mentre le linee generali del loro pensiero appaiono solo a una lettura contestuale. Antonio rivendica fin dall'inizio la specificità del suo lavoro. Nessun altro ha infatti pensato all'organizzazione di edifici di vita collettiva e religiosa, come i conventi:

"Et poi ch'io visto che son piene le carte d'ogni Architettura, fuor che de Monasterij noi si bisognosi, m'è parso necessario che come ramo dal suo antico ceppo, io mandi fuori questo novo frutto de disegni" (24).

**IV.** La novità dell'argomento si innesta però sull'antica categoria della "utilitas" vitruviana, assunta con le connotazioni sviluppate dai trattatisti rinascimentali e leggibile negli scritti di Antonio secondo un doppio binario.

15

Da una parte l'insieme delle regole, delle funzioni e rapporti stabiliti dalle Costituzioni, dalla "Religione", che si pongono come limiti inderogabili. Secondo questa lettura la "venustas", le "dilettazioni", la "bellezza" rimangono sullo sfondo.

Dall'altra il modo che lega le stesse funzioni è rintracciabile nel fatto che tutte le cose "si ponghino con ordine"-(25) in rapporto con il sole, le bussole, i venti; con l'uso appropriato dei materiali; con le relazioni esatte tra le diverse misure.

Dalla struttura profonda del trattato emerge dunque un'armonia mai detta, un senso della proporzione non manifesta alla superficie, che si raccorda con le idealità formali degli umanisti.

Il percorso verso un certo riconoscimento esplicito dei valori formali dell'architettura subisce un'accelerazione in alcuni testi della terza edizione del Trattato, nel 1623.

Già nel risvolto di copertina del Libro Primo, a fianco della dedica al Padre Provinciale, Antonio comincia con l'inserire due regole geometriche, quasi un inno alla potenza della teoria, trasferite letteralmente dal trattato del Serlio (26).

Continua sotto la stessa dedica con il disegno e il testo: "A fare una colonna à proportione" (FIG. 1-2)

disegno e parte della descrizione sembrano tratti dal Libro IV dello stesso Serlio.

La descrizione di Antonio riflette più da vicino per l'ordine dorico le proporzioni di Vitruvio (Libro IV, cap. I e III) e, nell'ultima frase, del Palladio:

"Le colonne ordinarie, vogliono gli Architetti, che siano sei volte tanto alte, quanto larghe da basso, à similitudine del piede dell'huomo, il quale è la sesta parte della sua statura; et che di sopra sia diminuita et ristretta la quarta parte della larghezza da basso, la qual diminutione si farà dividendo l'altezza in quattro parti eguali; et dalla terza parte in suso, sia tirato il spago delle diminutione da ogni banda di essa colonna. Si fanno anco delle colonne di sette altezze, ovvero che le innalzano coi piede stalli, ben che la Religione nostra non le usi al presente" (27).

Vista la posizione, può essere che disegno e scritta siano stati eseguiti in un secondo tempo, mentre nella pagina seguente le due geometrie precedenti si arricchiscono della dimostrazione - sottilmente intellettuale - di come dalla stessa teoria geometrica si possa arrivare ad elementi decorativi.

La riproposizione di altre figure serliane è quasi letterale, secondo una scelta che privilegia la dimostrazione, indirizzata al lettore, ma anche ad eventuali critici di "poca saputa" della potenza insita nel ragionamento geometrico.

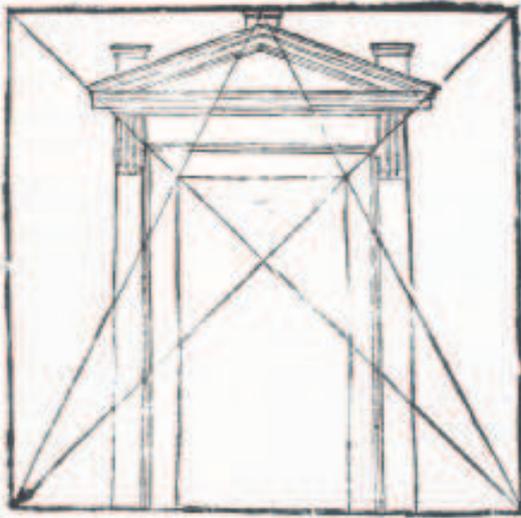
In molti passi dei Tre Libri, specialmente nell'edizione del 1623, Antonio imposta una difesa preventiva dalle critiche di chi non condivide, perché non comprende, la logica dell'architetto.

Infine in venti caselle, che coprono un'intera pagina, propone una sintesi per così dire operativa del primo libro del trattato serliano, comprese le indicazioni di carattere architettonico-formale per, ad esempio, "Fare un occhio in faccia della Chiesa" (28) oppure "A fare una porta grande di Chiesa" (29). (FIG. 3-4)

Anche la geometria dei trentasei possibili giardini che Antonio propone alla fine del terzo libro (FIG. 5-6) non si discosta dal gioco di linee che il Serlio suggerisce per i giardini e labirinti nelle tavole da lui poste - in un sottile gioco di richiami - subito dopo quelle che illustrano il "Cielo della Libreria"(30) dell'ordine Composito.

DI M. SEBASTIAN SERLIO LIBRO PRIMO.

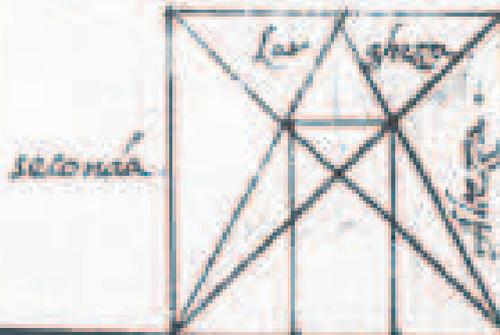
Et similmente se l'Architetto vorrà fare la porta d'un tempio proportionata al luogo, prenderà la larghezza del corpo di mezzo del tempio, cioè il netto, ò fra gli muri se l' sarà piccolo, & fra i pilastri se hauerà le alte da i lati, & a questa larghezza farà altrettanto di altezza, che sarà un quadro perfetto, & le medesime linee che s'è detto di sopra formeranno l'apertura della porta, & anchora un modo di fare li ornamenti, come si dimostra qui sotto, & se nella faccia di un tempio ci andrà tre porte & tre occhi, si potrà ne i luoghi più piccoli usare le dette proportioni. Et benchè, candidissimo Lettore, le cose di varie intersecationi di linee sian infinite, tuttavia per non essere prolisso io gli darò fine.



3. SERLIO, Porta di un tempio proporzionata al luogo, 1618, Lib. IV, p. 132. (cf. n. 66)

4. ANTONIO DA PORDENONE, A fare una porta di chiesa, Ms 1623, Lib. III, f. 4.

A fare una porta grande di chiesa.  
 Questa facciata di chiesa, si ha la  
 porta conforme alla larghezza del  
 secondo occhio cavata dal Bastioncello  
 et è il doppio alta, cioè sua larghezza  
 cioè la porta, et è per chiese grandi.



**V.** Nel concludere queste note, non si può non sottolineare la posizione teoretico-pratica di Antonio in rapporto al passato - che nelle regole e Costituzioni cappuccine reclamava un'architettura povera, disadorna, anticlassica quindi, contrapposta a quella ricca e adorna della società tardo cinquecentesca - e al futuro, al manierismo contemporaneo e al barocco del Seicento. Non c'è dubbio che il Memoriale costituisca, pur nell'apparente "povertà" delle proposte architettoniche, un salto notevole rispetto alla tradizione dei cappuccini.

Un'ulteriore conferma della modernità di Antonio, della presenza cioè nella sua opera degli elementi di fondo del pensiero estetico-architettonico del Rinascimento, potrebbe derivare da uno studio che rendesse espliciti i rapporti geometrico-formali tra le diverse parti edilizie, sottesi dalle misure del Memoriale.

Ad esempio:

a) la navata della chiesa (Lib.III,p.51,1), essendo piedi 25/50/24 (a questa, l'altezza, si deve aggiungere n.1 piede di grossezza della catena), si configura secondo il rapporto 1/2/1, il suo spazio è cioè circoscrivibile in due cubi;

17

b) il frontespizio (cioè il timpano -cfr. Lib III,p.51,5) è un quarto della larghezza della stessa chiesa; come l'altezza del coperto (ivi, 11),

c) l'andamento della falda è esattamente secondo la diagonale del doppio quadrato definito dall'altezza, un quarto della larghezza della chiesa, e dalla metà di questa, ancora secondo il rapporto 1/2;

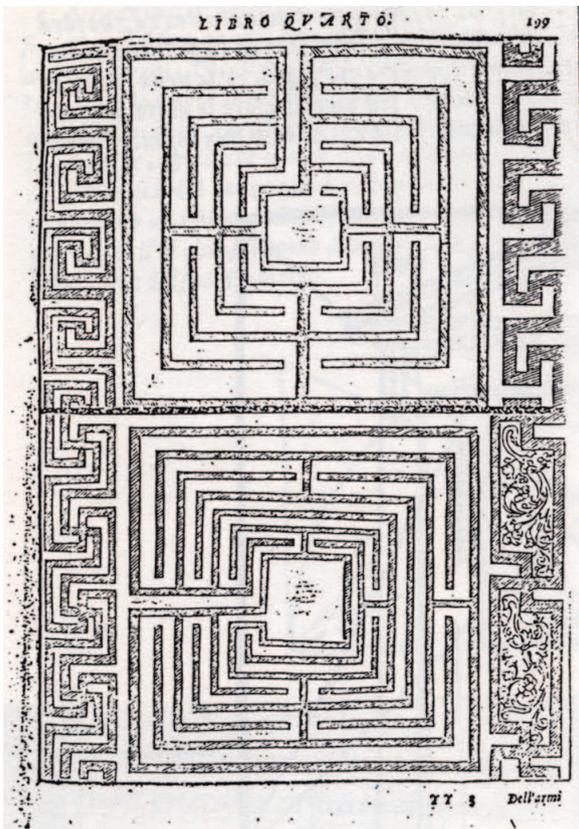
d) le finestre della chiesa (ivi, 6) sono larghe piedi 3 e alte 7, simili a quanto indicato dal Palladio nel Libro I, cap.XXV.

"Unità della molteplicità" e "Bellezza come perfezione", i due paradigmi che hanno informato la storia dell'architettura - in crisi a partire dal moderno, ma continuamente riaffioranti in molti autori - ne possono essere il dato riassuntivo.

La risposta esatta ai bisogni è in sé stessa perfezione; la corrispondenza dei numeri e delle misure delinea una seconda forma di perfezione; i rapporti geometrici tra le varie parti e il tutto e tra questo e le parti completano l'idea stessa di perfezione: la Bellezza è dunque presente nel Trattato, non in disparte ma come categoria fondante.

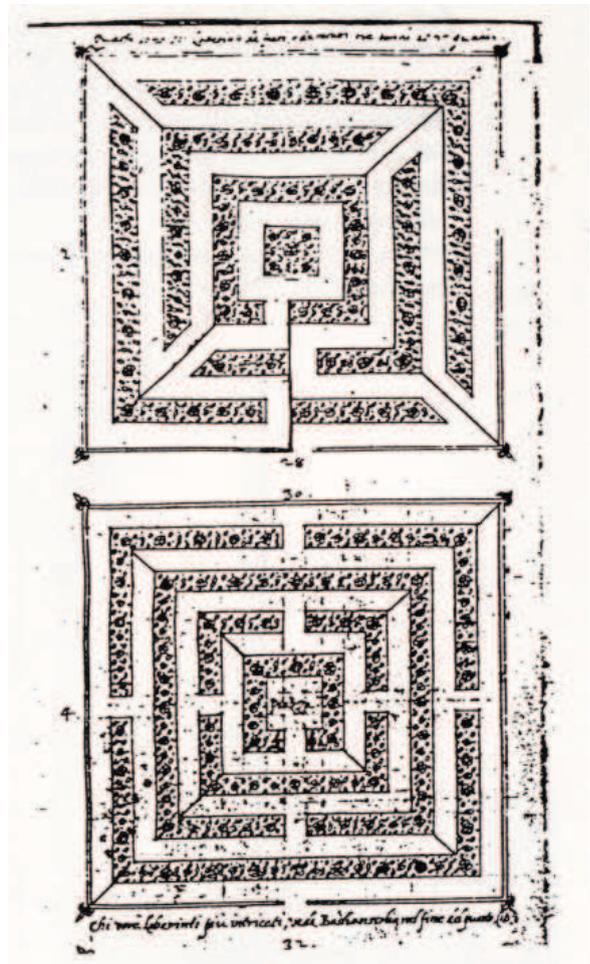
Per ciò che riguarda il futuro, l'attesa di una crescente presenza dei valori formali, nella loro accezione di specchio del Sommo Bene e di un'armonia universale, può forse leggersi nei due termini di una posizione culturale che si auspica temporanea, giustificazione e nel contempo aspettativa di una futura unità tra questi e la cultura francescana: da un lato la colonna dorica e la descrizione dei suoi rapporti formali, dall'altro la nota "benché la Religione nostra non la usi al presente".

(1993)



5. SERLIO, Li giardini...parte dell'ornamento, Lib. IV, p. 199

6. ANTONIO DA PORDENONE, Ms 1623, Lib. II, f. 11, con l'avvertenza: "Chi vorrà Laberinti più complicati, veda Bastian Serlio nel fine del quarto Libro".



## NOTE

1. E' merito di Padre Lino Mocatti, bibliotecario della Biblioteca Cappuccini di Trento, aver individuato nel manoscritto in parola un utilissimo strumento per la storia architettonico-edilizia dei conventi trentini.

Il manoscritto non è mai stato oggetto di uno studio sistematico e approfondito. Tra i pochi che lo considerano, va ricordato il saggio di TOMMASO SCALESSE, Note sull'architettura dei Cappuccini nel Cinquecento, in Atti del III Convegno Internazionale su "I Francescani in Europa tra riforma e controriforma", Assisi, 1985.

2. Rilevato in: P. MARCO DA COGNOLA, I Frati Minori etc, p. 52, fino a Oderzo, da cui ha licenziato, il 20 aprile 1620, la seconda edizione del manoscritto dedicata questa a Fr. Giovanni da Verona "Diffinitore generale". Cfr. MS 1620, p. 2.

3-In questa sola edizione compaiono, dopo la dedica, due brevi componimenti in versi ad elogium dell'autore. E' particolarmente interessante il secondo, che continua l'uso del tempo:

"Del Padre Stefano da Verona:

Queste care sembianze / Di serafici chiostru illustre idea  
Ne le cui sacre stanze / Quanto può l'huom quaggiù, lieto  
si bea: / Porge Dedala mano / A usi, ma non in vano;  
Che Architetto di Dio felice siete, / E ben fondate Moli  
al Cielo ergete."

4-MS 1603, p. 4d.

5-MS 1603, p. 4d.

6-MS 1603, p. 4.

7-MS 1603, p. 4.

8-MS 1603, p. 4.

9-MS 1603, p. 4. Si tratta di un vero e proprio capitolato d'appalto.

10-MS 1603, p. 4.

11-PLINIUS SECUNDUS VESPASIANO CAESARI SUO...in his voluminibus auctorum nomina praetexui. Est enim benignum, ut arbitror, et plenum ingenii pudori fateri per quos profeceris" - trad. di S. Verri in: Plinio il Vecchio - Storia delle Arti Antiche - Fratelli Palombi Editori, Roma 1946, p. 30,32.

Plinio Gaio Secondo (Como 24 - Stabiae 79 d.C.) tratta di edilizia e di architettura nei libri XXXV (6, 166-173 sul laterizio), XXXVI (1-6 sulle pietre) e XXXVI Appendice (47-54 sul marmo, 69-74 sugli obelischi, 75-82 sulle piramidi, 83 sulla Torre di Faro, 84-93 sui labirinti, 94 sul Giardino pensile di Tebe, 95-98 sui templi, 101-125 su "urbis nostrae miracula", 171-177 sui muri e sull'intonaco, 178-179 sulle proporzioni delle colonne, 184-189 sui pavimenti) delle "Naturalis Historiae quae pertinent ad artes antiquorum", come corollario all'elenco descrittivo delle opere di pittura e scultura.

Il rapporto tra quanto sopra e il trattato di Antonio probabilmente si riduce ad alcune indicazioni tecniche riguardanti il cotto e le pietre. Le proporzioni della colonna dorica dell'edizione MS 1623 corrispondono sia a quelle di Plinio, sia con maggiore evidenza a quelle di Vitruvio.

12-E' abbastanza curiosa la citazione di "Lucio vitruvio Pollione", che precede tutte le altre, seguita da "Marco Vitruvio", quasi esistessero due autori di questo nome.

13-Nell'edizione del 1623, sempre alla fine del Memoriale, Antonio ne omette ben quattro, citando tutti i maggiori, come nel 1603, ma dei minori solo il Doglioni e il Rodio Latino.

14-E' il periodo di inizio della presentazione "Alli Lettori", nell'edizione del 1603.

15 -LIONELLO PUPPI, Scrittori vicentini di architettura del secolo XVI, Vicenza, 1973, p. 82.

16- PAOLO CARPEGGIANI, Alvise Cornaro. Scritti sull'architettura, Padova, 1980, p. 12 .

17-Ivi, p. 13.

18-Il titolo completo dell'opera, stampata in due edizioni nel 1556 e nel 1567, è il seguente: "I dieci libri dell'architettura di M. Vitruvio, Tradotti e commentati da Mons. Daniel Barbaro, eletto Patriarca d' Aquileia, da lui riveduti & ampliati; & hora in più commoda forma ridotti - In Venetia, Appresso Francesco de' Franceschi Senese, & Giovanni Chrieger Alemanno Compagni, MDLXVII."

Di seguito si utilizza la riedizione in fac-simile Il Polifilo, Milano, 1987.

19-Ivi, p. 37.

20-Ivi, p. 40.

21-ANDREA PALLADIO, I quattro libri dell' architettura, in Venetia, Appresso Dominico de' Franceschi. 1570. Riproduzione in fac-simile a cura di Ulrico Hoepli Editore Libraio, Milano 1980.

22-Ivi, Secondo Libro, p. 3.

23-GIOVANANTONIO RUSCONI, Della Architettura...con Centosessanta Figure..secondo i precetti di Vitruvio... libri dieci, Venetia 1590, riedizione in fac-simile 1968.

24-MS 1603, Libro I, p. 1.

25-Ivi, Libro I, p. 6s, 8.

26-"Libro Primo d'ARCHITETTURA di Sebastiano Serlio Bolognese, Nel quale con facile, & breue modo si tratta de'primi principj della Geometria, in Vicenza, 1618, per Giacomo de' Franceschi".

Si tratta della edizione dei sette Libri a cura di Giovanni Domenico Scamozzi che tra il 1584 e il 1619 ebbe quattro ristampe. L'edizione di riferimento per le note seguenti è quella del 1618.

Dall'esame delle differenze tra le due edizioni estreme del manoscritto di Antonio risulta probabile che nell'ultima egli abbia potuto disporre dell'edizione del 1618.

27-MS 1623, Lib 1, f.6

28-SERLIO, op. cit., p. 16

29-Ibidem, p. 17s.

30-Ibidem, p 194 - 199.



LE CORBOUSIER, *Pavillon de L'ESPRIT NOUVEAU, Paris, 1925*

## il moderno: rileggendo Hans Sedlmayr e di Carlo Belli

1. Sfogliando un breve, ma denso testo di Hans Sedlmayr, "Die Revolution der modernen Kunst", pubblicato per la prima volta nel 1955, in Italia nel 1958, comperato a Venezia nel 1961, è subito apparsa l'utilità di una sua rilettura, per rimettere a fuoco le idee sul "moderno", secondo i paradigmi di uno dei suoi più attenti interpreti e critici.

Sedlmayr coglie il profondo stato di crisi in cui già si dibatteva l'arte "moderna", alla fine di una strada, come sembrava, senza via di uscita.

21

Analizzando i suoi contenuti per così dire dall'interno e lì trovando le ragioni della crisi, tenta di scorgere possibili sviluppi, un futuro che non la rinneghi, ma che la riporti nell'alveo di nuove prospettive.

Il confronto di una posizione di questo genere con il successivo sviluppo del "post-moderno" è certamente istruttivo, tanto più nel campo dell'architettura, dove i fenomeni hanno avuto scala maggiore e forse più ampia risonanza.

L'analisi è dunque condotta dall'interno dell'arte, nel suo farsi:

"Che cosa sia l'arte moderna, da quali segreti motivi dello spirito sia nata, verso quali fini, quasi inconsci a lei stessa, essa tenda, tutto ciò nulla può rivelarlo, se non essa stessa"(1).

Nel contempo il quadro del moderno è definito dal fatto che

"moderne si possono dire soltanto quelle correnti che ancor oggi, nel 1955, sono sostanzialmente determinanti per la creazione artistica. Esse sono: l'architettura costruttivo-funzionale, la pittura e la scultura cosiddette astratte (o assolute) e il surrealismo" (2).

Il metodo che l'autore utilizza si basa sul fatto che

"per comprendere l'essenza di un fenomeno esiste un procedimento classico. Esso consiste nel ricondurre una molteplicità di fenomeni parziali in sviluppo alla loro radice comune, ad un fenomeno primario...che non può essere dedotto, ma soltanto intuito"(3).

Sedlmayr propone l'analisi di quattro fenomeni primari, cioè di quattro caratteristiche di fondo dell'arte moderna, individuate:

- nell'aspirazione alla purezza,
- nel dominio della geometria e della costruzione tecnica,
- nella pazzia come rifugio della libertà e infine
- nella ricerca delle origini.

Per quanto interessa il rapporto con l'architettura, l'attenzione si fermerà soprattutto sulle prime due caratteristiche.

"Uno dei fenomeni primari è l'aspirazione dell'arte e di tutte le arti ad essere completamente 'pure'. Purezza significa anzitutto assenza di elementi di tutte le altre arti. Invece di puro, si può dire autarchico, autonomo, assoluto"(4).

Per divenire 'pura', 'autonoma, l'architettura moderna, dalla rivoluzione francese in poi, ma soprattutto nelle avanguardie della prima metà di questo secolo, ha compiuto un processo di espulsione da se stessa di "tutti gli elementi di altre arti con le quali essa era collegata sino alla fine del barocco, e cioè: 1.gli elementi scenici, pittorici, plastici e ornamentali; 2.gli elementi simbolici, allegorici e rappresentativi; 3.gli elementi antropomorfi"(5).

Espulsione dell'elemento pittorico significa eliminazione di ogni stato in cui:

“un elemento assume una forma apparente che 'obbiettivamente' non possiede; quando i trapassi di luce ed ombra entrano nel calcolo artistico; il colore”(6).

Espulsione dell'elemento plastico vuol dire per l'architettura eliminare dal proprio repertorio artistico ad esempio la colonna: “la pura colonna - opera dello spirito greco – cioè il connubio più sublime che si possa immaginare di valori architettonici e plastici, di spirito e di corpo, di logos e di mito”(7).

Oppure tutto ciò che la teoria rinascimentale chiama gli 'ordini', come plastici sono i 'profili', le modanature: “Tutti questi elementi plastici dell'architettura si riducono in una prima fase ad un blocco architettonico e, in una seconda, scompaiono... In un'architettura autonoma il significato simbolico ed allegorico degli elementi strutturali diviene superfluo e disturbatore”(8).

Come l'architettura moderna ha eliminato gli aspetti pittorici, a sua volta, e già prima, nella pittura si è verificata l'espulsione dell'elemento architettonico. “Dai tempi di Giotto... il quadro crea, con mezzi prospettici, un immaginario palcoscenico pittorico...Le figure e gli oggetti, nello spazio pittorico, stavano su una base immaginaria, di natura architettonica che doveva poter far entrare adeguatamente nel quadro lo spazio dell'esperienza reale...In Cezanne, Matisse e i post-impressionisti il primo piano di un quadro è rappresentato sotto un angolo visuale diverso da quello del piano di mezzo e dello sfondo”(9).

In questo modo l'elemento architettonico risulta già indebolito, ma “il passo decisivo si compie soltanto quando, nel quadro, l'alto e il basso perdono quel significato che avevano assunto da quando si era affermata nel mondo l'epoca dell'architettura...Accanto all'abolizione dell'elemento architettonico, la pittura scioglie il legame che la univa all'architettura...Ormai struttura del quadro significa soltanto ordinamento autonomo di superfici parziali entro la prefissa superficie complessiva”(10).

La rinuncia al significato, che diviene un elemento di fondo dell'arte 'pura', “rende i fenomeni oscillanti, instabili, soggettivi (psicologia delle percezioni: i fenomeni privi di significato sono fenomeni oscillanti)”(11).

A questo punto il processo verso l'autonomia si salda con un altro fenomeno, cioè con

la propensione moderna per l'instabile: specialmente in architettura e nella musica atonale priva di una base. La ricerca degli elementi 'puri' della pittura, soprattutto nell'opera degli artisti di de Stijl, rivela l'analogia del processo in atto nelle diverse arti, nella quale Sedlmayr intravede la prima critica di fondo.

Piet Mondrian, intorno al 1920, afferma: “Il contrasto più elementare è l'angolo retto; mediante la linea retta in questo suo contrapposto teorico viene espresso l'equilibrio costante”(12).

In generale, con l'ordinamento di strisce nere e campi di colore quadrangolari “in rapporti formali e cromatici, si può creare soltanto un'armonia universale, totalmente libera da qualunque suggestione individuale e da associazioni materiali: pura architettura, pura forma armonica”(13).

La citazione è paradigmatica del fatto che, in questo modo, “pittura e architettura si sono poste sotto il dominio di una nuova eteronomia, quella cioè della geometria elementare”(14).

Nuovi elementi di valutazione sono dati dall'esame dei rapporti delle arti pure fra loro. “Non appena ciascuna delle arti si sia liberata al massimo da mescolanze di ogni altra, ognuna è qualcosa di 'tutto diverso' da ogni altra. Ogni opera d'arte è pura 'per sé’(15). “Poiché l'architettura, fattasi 'assoluta', ha cessato di dettar legge a tutte le arti, non stabilisce più quale sia il luogo riservato alla pittura e alla scultura...Ogni arte, quando si presenti insieme a tutte le altre, deve determinare da sé il luogo nel quale possa sussistere in tutta la sua purezza... Il principio del loro accostamento è quello della 'composizione' nel senso letterale della parola: la composizione di elementi in sé assolutamente isolati”(16).

Una caratteristica importante dell'arte autonoma è data dal fatto che proprio nel diventare tale “l'arte scioglie il legame con l'ordine dell'essere e dei valori, vorrebbe fare arte prescindendo da tutto ciò che non è arte”(17).

Nel processo di soggettivizzazione, si sono introdotti nell'artista alcuni nuovi tratti costitutivi che “sono stati chiaramente fissati da Kierkegaard e sono: il giocare con le possibilità, l'ironia e la malinconia...L'ironia è il libero librarsi al di sopra della propria vita... il gioco infinitamente lieve col

nulla... Kierkegaard dimostra sottilmente come il soggetto, nell'ironia, voglia costantemente uscire dall'oggetto e quindi dall'ostacolante e disprezzata realtà"(18).

La seconda caratteristica, che riconduce vari fenomeni parziali ad una comune radice, è individuata da Sedlmayr nell'affermarsi del dominio della geometria e della costruzione tecnica. Questo è tanto più vero nel campo dell'architettura, da de Stijl, al Bauhaus, ai costruttivisti russi, a Le Corbusier.

"Nel 1793 Du Fourny dichiarava 'L'architecture doit se regenerer par la geometrie' e LC dirà: 'In libertà l'uomo tende alla pura geometria'"(19).

L'aspirazione alla 'purezza' cerca la propria realizzazione nella 'geometria pura', senza che ci si accorga che la purezza della geometria non è una purezza 'artistica'.

"Decisivo per l'architettura nuova, diventa il modello della co-struzione tecnica", quando "la macchina, nel suo potente meccanismo, diventa addirittura simbolo e modello...Fra la costruzione di navi, di aeroplani, di veicoli, ecc. e la costruzione di edifici non si riconosce più una differenza sostanziale"(20).

Nella casa immobile si accentua ogni elemento mobile e meccanico: i piccoli veicoli domestici degli ascensori e dei montacarichi, gli apparecchi da laboratorio della cucina e del bagno.

23

Ma tutto il processo è ricondotto da Le Corbusier all'unico principio:

'La macchina è tutta geometria. La geometria è la nostra grande creazione e ci entusiasma'"(21).

Modello, in senso profondo, è lo spirito del costruire tecnico. In ciò consiste il cosiddetto "funzionalismo":

"Gli edifici e le suppellettili devono essere riferiti ai loro scopi ben determinati, con la stessa incondizionata immediatezza con la quale una parte di una macchina si riferisce alla sua speciale funzione... Le forme degli edifici, dei mobili, delle suppellettili devono risultare automaticamente dall'esatta conoscenza di tutti i fattori relativi al materiale e al fine, senza intervento di una discriminazione estetica"(22).

Il Bauhaus di Hannes Meyer traduce tutto questo processo nella progettazione, che è assimilata a un procedimento logico-scientifico:

"Naturalmente il funzionalismo ha di mira scopi esclusivamente materiali: le esigenze soggettive, sentimentali e tradizionalmente culturali, che non si possano ridurre a semplici formule, passano per sentimentalismi romantici"(23).

La relazione dell'edificio con la totalità dell'uomo è abolita.

Un tale sistema concettuale non può in alcun modo essere ricondotto nella tradizionale evoluzione dell'arte. Si tratta al contrario di una vera rivoluzione, la cui natura

"consiste appunto in ciò, che l'arte si è orientata verso potenze extra-artistiche, oppure si è proclamata autonoma e, come estrema conseguenza di questa autonomia, si è dissolta in non-arte. L'arte si è assoggettata ad un elemento extra-artistico: un mascherato spirito scientifico, la geometria, la tecnica o il caso (dadaismo), oppure la sfera caotica dell'inconscio o di un folle mondo esterno (surrealismo)"(24).

Come più tardi il surrealismo, anche l'espressionismo è un rifiuto della "logica", del mondo intellettuale dello scientismo tecnico: "Lo spirito come avversario dell'anima" (25).

Anche l'espressionismo aspira alla purezza, ma a una purezza originaria, nell'abbozzo, non turbato da alcuna riflessione e che quindi ha, per esso, maggior valore del compimento (26).

Il cubismo, il suprematismo e il costruttivismo creano le condizioni dalle quali sorge l'estetica neo-plastica di de Stijl e di Mondrian: cioè l'estetica 'fissata' dell'esperienza della forma assoluta come realtà concreta"(27).

"Le supreme entità terrene (idoli), rivestite di tutto il valore e la dignità dell'Assoluto, sono, per l'arte moderna:

-anzitutto l'arte stessa: questo culto dell'arte è l'estetismo;

-in secondo luogo, la geometria e la scienza che le è affine: lo scientismo;

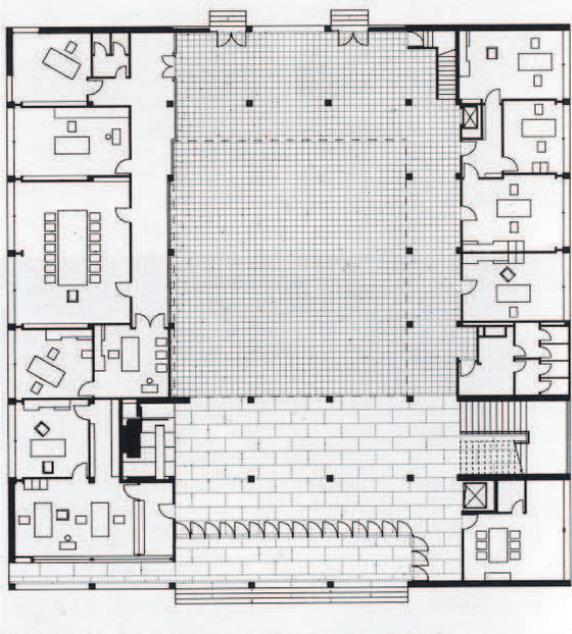
-in terzo luogo, il prodotto di questa scienza, la tecnica come realtà suprema: il tecnicismo.

-in quarto luogo, in contrapposto ai primi tre idoli, l'assurdo e il caos: il surrealismo"(28).

Anche la nuova architettura contiene un punto di partenza per nuove prospettive nel "principio dell'oggettività...Se imparerà a soddisfare le esigenze più elevate dell'uomo con la stessa oggettività con la quale ha soddisfatto i bisogni materiali, si riavvicinerà all'arte elevata e si riconnetterà alla tradizione naturale: umanizzazione dell'architettura"(29).

Nelle ultime pagine Sedlmayr tratteggia alcune caratteristiche, auspiccate, dell'arte futura, la vera arte

"che si riconosce dal fatto che si rifiuta di assoggettarsi a potenze non artistiche, che non rinuncia al contenuto umano, che riconosce un ordine universale e ad esso si subordina"(30).



Sedlmayr conclude riconoscendo che "vi sono correnti rivoluzionarie che non sono più passibili di una tale trasformazione, perché si sono allontanate troppo dallo spirito dell'arte"(31).

Tenendo presente un tale dualismo, ci si può chiedere se il recupero della totalità dell'uomo sia un possibile compito specifico dell'arte. Finché il sistema di pensiero dominante percorrerà le strade della dissoluzione, non si intravede alcun recupero.

**II.** Nello scorso inverno 1991-92 una mostra dedicata a Carlo Belli e alla cultura artistica dell'Italia Anni Trenta ha consentito di gettare uno sguardo d'insieme sullo sviluppo di tematiche di questo genere nel nostro paese. Per completare il discorso sul moderno, si riportano alcune elaborazioni di allora che danno conto di quanto il processo di assolutizzazione dell'arte sia stato pregnante. Il testo più noto di Belli, 'Kn' edito dalla Galleria milanese del Milione nel 1935, comincia appunto così:

"L'arte è. Quindi essa non è altra cosa all'infuori di se stessa. L'arte non è dolore, non è piacere, non è caldo, non è freddo. Essa non è in nessun modo un fatto umano. Tanto più si comprende l'arte quanto meno vi è di umanità. Essa, come universalità, non è espressione di stato d'animo, non è interpretazione di una realtà visiva, non è traduzione, non è illustrazione. Arte è liberazione dall'eterno umano".

"La natura dell'arte anziché l'arte della natura".

"Kn è l'espressione dell'idea di un'arte fatta di opere che non portano titolo, senza firma degli autori, senza data e senza nessun riferimento umano, distinte una dall'altra con semplici indicazioni algebriche: k1, k2, k3, ecc."

Fausto Melotti, nel presentare le sue opere al Milione, scriveva:

"L'arte è stato d'animo angelico, geometrico. Essa si rivolge all'intelletto, non ai sensi. I fondamentali dell'armonia e del contrappunto plastici si trovano nella geometria".

Il rapporto con l'architettura - che nel suo processo di rinnovamento aveva preceduto in Italia la stessa pittura - fu per Belli illuminante: "Gli amici Figini, Pollini, Terragni...crearono in Italia l'architettura detta razionale: un lindore inesorabile, un'assolutezza folgorante di forme, uno spirito geometrico che non tollerava null'altro che purezza".

(1992)

#### NOTE

1. HANS SEDLMAYR, *La rivoluzione dell'arte moderna*, Milano 1958, p. 11
2. *Ibidem*, p. 9
3. *Ibidem*, p. 12
4. *Ibidem*, p. 16
5. *Ibidem*, p. 18
6. *Ibidem*, p. 20
7. *Ibidem*, p. 20
8. *Ibidem*, p. 21-22
9. *Ibidem*, p. 27-28
10. *Ibidem*, p. 29-31
11. *Ibidem*, p. 43
12. *Ibidem*, p. 48
13. *Ibidem*, p. 48
14. *Ibidem*, p. 49
15. *Ibidem*, p. 59
16. *Ibidem*, p. 60
17. *Ibidem*, p. 72
18. *Ibidem*, p. 78
19. *Ibidem*, p. 82
20. *Ibidem*, p. 85
21. *Ibidem*, p. 86
22. *Ibidem*, p. 87
23. *Ibidem*, p. 87
24. *Ibidem*, p. 138
25. *Ibidem*, p. 139
26. *Ibidem*, p. 111
27. *Ibidem*, p. 148
28. *Ibidem*, p. 149
29. *Ibidem*, p. 151
30. *Ibidem*, p. 139
31. *Ibidem*, p. 140



WALTER GROPIUS, Sede del Bauhaus, Dessau 1925

## I'affermarsi dell'autonomia; I'evoluzione del Bauhaus

Un interessante caso di affermazione dell'autonomia dell'architettura rispetto alle altre arti, muovendo da una situazione iniziale esattamente opposta, è riscontrabile nell'evoluzione del Bauhaus. Il confronto fra le tre situazioni esemplificative della sua breve storia renderà più facile il compito.

I. Fondato a Weimar nel 1919, il Bauhaus, come nota nel suo studio Marco Giovanazzi, si proponeva allora di "raccolgere - secondo le parole del programma iniziale - in un'unità tutte le forme della creazione artistica" per produrre, alla fine del cammino, "un'opera d'arte unitaria - la grande architettura" (1).

E' la conclusione della grande utopia tardo ottocentesca dell'artista "sintesi di competenze anteriormente separate" che vede nell'esempio della cattedrale gotica, nell'architettura luogo di sintesi di tutte le arti, la sua materializzazione storica.

Il Bauhaus, nel suo primo tratto di cammino, tenta di opporsi proprio all'autonomia di ogni singola arte, in quanto disgregatrice dell'unità. Questa operazione si svolge all'insegna delle teorie dell'espressionismo - molti insegnanti provengono dal *Der blaue Reiter* - e trova il suo punto forse più rappresentativo nel progetto del Villino Sommerfeld di Gropius, Mayr e Fieger, in cui, come osserva Marco Giovanazzi, "un'impianto planivolumetrico tradizionale veniva fuso con la decorazione di tipo espressionistico in un unicum formale."

Questa fase del Bauhaus fu dominata dalla figura di Johannes Itten, mistico oppositore della civiltà tecnico-scientifica e durò fino

al 1923, quando Gropius ribaltò i termini del programma secondo lo slogan "arte e tecnica, una nuova unità".

II. Una tale evoluzione diventa più comprensibile se i due paradigmi sono esaminati anche da un punto di vista per così dire filosofico.

Franco De Faveri, nel suo recente testo sulle basi dell'estetica architettonica moderna (2), traccia un sintetico percorso dell'evoluzione estetica proprio di Gropius, definendo un primo tempo, attorno al 1911, caratterizzata dal compito che lo stesso Gropius assegnava all'arte.

Essa era infatti concepita come "espressione di più elevate idee trascendentali" espresse appunto mediante mezzi materiali, tanto da assumere una natura simbolica.

L'oggetto da portare ad espressione è lo "Spirito del Tutto" (*Geist des Alles*) che l'artista deve rivelare partendo dalla sua insondabilità. L'operazione espressivo-simbolico è però di tipo costruttivo, cioè ordinatorio, come risulta chiaramente dalla citazione che De Faveri sottolinea:

"La Volontà quindi ordina il caos, rende necessario l'arbitrario, ritmico il disordine"(3).

e ciò mediante la lotta incessante dell'artista per dar forma all'oggetto esterno (lotta che pone il tutto nel campo del sublime).

Nella generalizzazione del concetto di oggetto esterno, Gropius opera la conciliazione

"della dicotomia essenziale tra arte e condizione materiale (bisogno materiale, tecnica)".

Esse appartengono tutte

“all'esteriorità come l'oggetto materiale, compito dell'artista è lottare anche contro questi impedimenti (*Hemmnisse*) esterni, facendo in tal modo dell'ambiente umano un elemento della nuova bellezza che troverà il suo criterio nella purezza e regolarità (geometrica, cioè astratta) delle linee”(4).

Gropius non crede ancora, nel 1911, che arte e tecnica possano essere unificate:

“Il calcolo aritmetico in rapporto alle leggi statiche non ha nulla a che vedere con l'armonia geometrica delle linee”(5).

Il mutamento che si palesa dodici anni dopo trova ancora nel concetto di espressività il suo perno. Ora l'architettura deve dare espressione visibile ai

“pensieri di una nuova unità del mondo, la quale racchiude in sé l'armonizzazione assoluta di tutte le cose”(6).

Il processo può individuarsi nel fatto che, unificando i dati sensoriali grazie alla fantasia, producendo quindi l'esperienza del mondo esterno, dettiamo a questi le sue leggi attraverso gli strumenti base dei numeri e delle forze (costitutivi del concetto di spazio). Ed è proprio

“grazie a questo tipo ideale di spazio matematico-scientifico che noi possiamo intervenire (con il numero e la legge scientifica) sul mondo esterno e operare in esso, dominandolo”(7).

Quindi le forme che ci presentano le apparenze del mondo contengono tutti gli elementi della scienza e della tecnica. Esse si confrontano con i nuovi bisogni della meccanizzazione e specializzazione, dominandoli e ordinandoli.

Si inserì in questo processo evolutivo, fino ad esserne elemento determinante, l'azione di Theo van Doesburg, creatore del movimento olandese *de Stijl*. Con lui si introdusse a Weimar la “drastica riduzione e scomposizione geometrica e formale” di *de Stijl* e la capacità di

“adattare il repertorio artistico ai nuovi spunti offerti dalla civiltà delle macchine” e di “rendere fruibili all'architettura le conquiste cubiste della scoperta della dimensione spazio-temporale e della scomposizione degli oggetti”(8).

Il secondo apporto che rese possibile la radicalità del cambiamento è personificato



G. RIETVELD, Villa, Utrecht 1924

da Laszlo Moholy-Nagy, che  
"trasmise gli insegnamenti del costruttivismo,  
per cui l'arte doveva ispirarsi sempre più al  
mondo delle macchine, alle nuove tecnologie,  
all'elemento dinamico e cinetico".

Il binomio arte-tecnica trova la sua più  
convincente applicazione nella nuova sede  
della scuola, a Dessau, realizzata su progetto  
di Gropius tra il 1924 e l'anno successivo.  
L'elemento estetico è qui presente in vario  
modo, focalizzato sull'organizzazione dei  
volumi rispetto

"a un centro, o fulcro ideale, secondo scatti  
ortogonali dei piani. In questo modo l'edificio  
presenta, al variare del punto di osservazione,  
una diversa somma di vedute".

A partire da quell'anno  
"il funzionalismo e l'estetica della macchina  
costituirono sempre più gli spunti per creare  
una nuova visione spaziale, al fine di arrivare  
ad un'arte fatta di forme primarie, assolute, non  
legate all'accidente"(9)  
e quindi, in ultima analisi, autonome.

**III.** L'evoluzione si accelerò negli anni  
seguenti secondo un diagramma che passò  
gradualmente dal binomio arte-tecnica alla  
sola espressione tecnica.

29

Principale artefice di questo rapido passaggio  
può essere ritenuto il nuovo direttore del  
Bauhaus, dal 1928 al 1930, Hannes Meyer.  
Meyer riprendeva i temi della rivista ABC,  
"portavoce di un funzionalismo di natura  
produttivistica...in contrasto con il funzionalismo  
estetico di Gropius"(10).

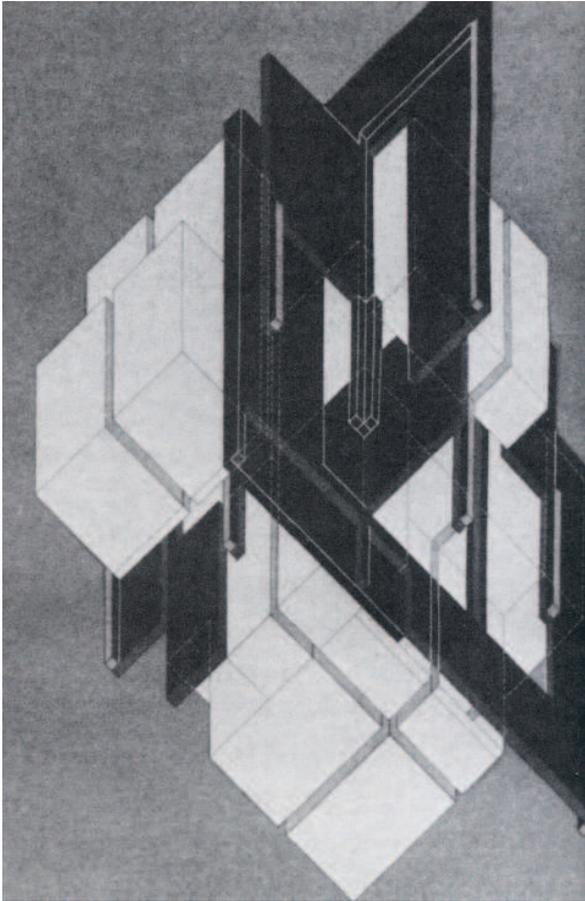
L'architettura tenta di riconoscersi come  
scienza, negando quindi i valori estetici.

La scelta di un'autonomia totale è dunque  
compiuta: non più "fusione di tutte le arti  
nell'architettura", ma negazione della sintesi  
"nuova unità di arte e tecnica", quindi sola  
architettura scientifica.

(1992)

#### NOTE

1. MARCO GIOVANAZZI, *Gli architetti del Bauhaus, tesi di laurea non pubblicata, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, 1990.*
2. FRANCO DE FAVERI, *Sublimità e Bellezza, CittaStudi, Milano 1992, p. 133*
3. *Ibidem* p. 135
4. *Ibidem* p. 136
5. *Ibidem* p. 136
6. *Ibidem* p. 137
7. *Ibidem* p. 138
8. MARCO GIOVANAZZI, *op. cit.*, p. 32
9. *Ibidem* p. 35
10. *Ibidem* p. 135



PETER EISENMAN, *House VI*, USA, 1976

## Peter Eisenman e la dimensione sintattica dell'architettura

31

**I.** E' l'architettura un linguaggio? Dopo almeno trent'anni [questo testo è del 1990] di ricerche, discussioni, dibattiti il tema è ancora attuale, anche se ha perso gran parte della sua carica dirompente.

Recentemente su Casabella Jacques Guillerme (1) si chiedeva se le tecniche interpretative messe a punto per il linguaggio erano di qualche utilità per comprendere i valori dell'architettura e ripercorreva il cammino della critica, specie italiana, dal 1960 ad oggi. In quelli anni infatti nessun architetto *up-to-date* disconosceva l'importanza di questi studi anche per l'architettura.

Ci sembra tuttavia che una delle più pregnanti interpretazioni sia venuta dal gruppo di architetti nuovayorchesi che, negli anni '60, era unito appunto dalla sigla *The Five of New York*. Si trattava di Richard Gwathmey, Richard Meier, John Heideuk, Michael Graves e Peter Eisenman.

Essi, dopo un primo, formalistico accoglimento della lezione di Le Corbousier, trovavano nel movimento moderno italiano (in particolare in Terragni) e francese anteguerra proposte ritenute ancora valide e suscettibili di sviluppo.

Tutti loro, differenziandosi dopo i primi rapporti, hanno avuto un peso considerevole nell'architettura di questi decenni, Gwathmey e Meier continuando fino ad oggi la loro ricerca sui piani e i volumi, Graves e Eisenman imboccando dapprima ambedue la via di un'interpretazione semiologica dell'architettura, modificata successivamente di fronte alle nuove tematiche del post-modern, per Graves; del decostruttivismo per Eisenman.

**II.** Ci sembra comunque interessante ripercorrere gli anni in cui ambedue intesero l'architettura come un sistema di segni, prendendo a prestito le tecniche interpretative del linguaggio. La nostra attenzione sarà tuttavia limitata alle opere e alla ricerca di Eisenman.

Nel numero di marzo 1972 di *Progressive Architecture* (2) le teorie dei due architetti sono messe a confronto in un saggio comparativo che, ci sembra, lega questo sviluppo ai contenuti più evidenti del movimento moderno.

Si rileva che una tendenza allora emergente vedeva il sistema dell'architettura come un sistema di significati culturali

"nel quale si spiega la natura della stessa forma e della sua generazione come una specifica manipolazione di significati, entro una cultura"(3).

Il collegamento diretto con le teorie del movimento moderno consente di affermare che l'architettura è un sistema di significazioni perché

"la funzione rappresenta una relazione tra prodotti architettonici e il loro uso"(4).

E' soltanto alla fine degli anni '60 che Graves ed Eisenman avvicinano l'architettura come un sistema di segni. Sistema che, essi rimarcano utilizzando le teorie di Charles Morris, è 'semantico' quando tratta delle relazioni dei segni con ciò che essi denotano; 'sintattico' quando studia le relazioni reciproche dei segni, astruendo dai loro rapporti con gli oggetti.

In generale l'architettura, relazionandosi a problemi esterni quali il contesto, l'ambiente, etc., è studiata lungo linee semantiche.

E' questa la strada seguita da Graves. Eisenman tenta invece un'impresa più difficile, dare una dimensione sintattica all'architettura, studiando il sistema architettonico in sè, non correlato a nessun riferimento esterno.

Lo sviluppo della sua teoria è qui analizzato in tre degli edifici più significativi della prima fase: la House II del 1969, la House III del 1971, la House VI del 1976. Con un salto di dieci anni, qualche considerazione sul Wexner Center for Visual Arts, della Ohio State University a Columbus (5) collegherà questi esiti alle formulazioni più recenti, in cui la lezione decostruttivista diventa preminente.

**III.** Comuni ai primi tre edifici sono alcune connessioni con la realtà intese come scelte che spazzano il campo, che permettono ad Eisenman di costruire il suo sistema: la ricerca di tipologie dove la funzionalità non crei veri problemi; l'uso dei miglioramenti tecnologici verso una più grande libertà strutturale, dove colonna e muro non risolvono solo problemi pratici; infine l'uso di un vocabolario basato sul Movimento Moderno "più vicino all'idea astratta di piano"(6).

Le relazioni sintattiche sono costruite da Eisenman mediante un insieme di relazioni interne, definite dai tre sistemi fisici primari delle linee, dei piani, dei volumi. Essi parlano solo attraverso la loro combinazione, mentre escludono qualsiasi riferimento, diretto o simbolico, a qualcosa di assente e rifiutano la principale opposizione semantica delle forme, cioè interno/esterno, sostituendola con un nuovo sistema di opposizioni, basato sul binomio interno/interno.

Nella **House II** - costruita su di una collina del Connecticut nel 1969, e definita da un involucro prismatico, entro il quale si sono svolte tutte le operazioni descritte; la struttura è in calcestruzzo: muri, colonne, piani - Eisenman usa tre sistemi relazionali principali: colonna/muro, volume/colonna, volume/muro, resi evidenti soprattutto nella fase del progetto da una complessa serie di diagrammi, che mostrano il nascere delle relazioni e orientano i punti di riferimento. Procedo dapprima con gli elementi di quella che è chiamata 'struttura profonda', secondo una sequenza di questo genere (7):

1. due volumi girati secondo una diagonale stabiliscono una doppia struttura di base;

2. la griglia delle colonne definisce il primo volume;

3. i piani sulla diagonale individuano il secondo volume;

4. combinazione di volumi e piani;

5. volumi sviluppati sulla diagonale che precisano il secondo volume;

6. relazioni positive e negative dei piani e dei volumi.

La seconda e la terza serie di sei diagrammi indicano il sistema delle trasformazioni dal livello profondo a quello di superficie, procedendo per selezioni lungo i tre sistemi principali, spostando o accentuando tra muri e colonne, tra volumi e co-lonna e tra volumi e brani di muro.

Il livello di superficie, nel quale, secondo Eisenman, l'architettura ha tradizionalmente rappresentato le forme, è usato per portare alla luce la *struttura profonda* che lo ha generato e il suo stato di tensione. Infatti Eisenman afferma che

"si potrebbero produrre nell'oggetto due letture concettuali, cosicché l'oggetto stesso non possa mai essere ritenuto nella mente come una singola entità, ma piuttosto in uno stato di tensione tra due nozioni concettuali. Nella House II ci sono due alternative poste come referente neutrale. La prima è data dalle murature di taglio, viste da nord, dove le colonne possono essere lette come residuo di questi piani, trasposte diagonalmente. La seconda dove il muro di taglio può essere letto come spostato dalla ambiguità delle colonne-muro"(8).

La lettura è dunque vista come mediazione tra struttura profonda e superficiale, in cui è importante non tanto il prodotto in se stesso, quanto le operazioni che lo generano.

Questo insieme complesso di concetti e di operazioni si esplicita nella **House III**, costruita nel 1971. L'edificio si trova a Lakeville, nel Connecticut ed è una casa di vacanza per una famiglia di sette persone. La sua costruzione comportò molte discussioni con il proprietario. Anche a cose finite la casa era praticamente inabitabile: un oggetto da ammirare.

Qui le operazioni per generare le relazioni formali sono più concentrate e la sequenza dei diagrammi più evidente. Il processo si attiva attraverso una serie di trasformazioni nelle relazioni: solido o volume/piano/griglia (9).

Il confronto infine con le immagini disponibili e con le piante e sezioni è chiaro ed esem-

plificativo, tanto che - si può dire - Eisenman raggiunge qui il punto di arrivo della sua ricerca di tipo semiologico.

Il solido, il volume(1) è dapprima diviso dai piani/parete (2) e poi dalla griglia delle colonne (3). I successivi tre diagrammi mostrano invece le relazioni che si creano tra solido e piani: Il solido è ruotato in relazione ai piani (4), i piani sono poi disassati (5), come risultato di questa operazione, il solido si spacca e ruota (6).

Lo stesso processo è ripetuto nelle relazioni tra solido e griglia: il solido è ruotato di 45° in relazione alla griglia (7); la griglia è rotta e disassata (8); il solido si spacca e ruota (9). Alla fine i due processi di trasformazione solido/piani e solido/griglia sono uniti nella relazione complessa volume/muri/colonne della stessa casa.

Nelle parole di Eisenman che accompagnano questo progetto si legge il suo intero programma:

"questa casa è la terza di una serie che per me rappresenta la ricerca del-le relazioni forma-significato in architettura. Il mio tentativo è stato di isolare quegli aspetti della forma architettonica, normalmente chiamati struttura, che concernono la comprensione dell'ambiente costruito dall'uomo.

Il mio interesse per il significato, in questo contesto, non è quello di produrre immagini o simboli, ma piuttosto di come la struttura della forma riguarda alcuni significati. Un'architettura che è il prodotto di questa struttura deve essere completa in se stessa, se vuole sostenere le relazioni con la stessa struttura formale.

Mentre il sistema architettonico - la sua struttura formale - può essere completa, l'ambiente 'casa' è quasi vuoto.

Quando il proprietario occupa per la prima volta la sua casa, egli è come un intruso. Deve cominciare a prenderne possesso"(10).

**IV.** Il rapporto con l'utente è sempre stato un problema per Eisenman. L'escludere quasi totalmente la funzione dai dati dell'architettura fa produrre oggetti, più che edifici. Ed è appunto questa l'impressione che si ricava leggendo le parole del proprietario a commento dell'edificio. Nonostante le molte disfunzioni di carattere pratico, il costo raddoppiato, le troppe finestre, il proprietario è soggiogato e l'ammira come un quadro:

"Io amo questa casa con una passione che raggiunge l'ossessione. Da tre anni ogni singolo week-end è stato per me pura, semplice gioia. Vivere questa casa è un'esperienza quasi sensuale. Posso sedere per ore nel soggiorno e godermi la vista interna: il disegno dei raggi del

sole che forma come una cascata sulla parete, il disegno delle travi bianche, il senso dello spazio prima stretto, poi doppio, poi allargantesi, infine chiuso"(11).

L'emozione estetica, che non è mai comunque un referente per Eisenman, fa dunque superare i problemi della funzione. Purtroppo soltanto a chi ha avuto modo di stabilire con l'architettura che usa un rapporto di intensa percezione, discontinua e immaginativa.

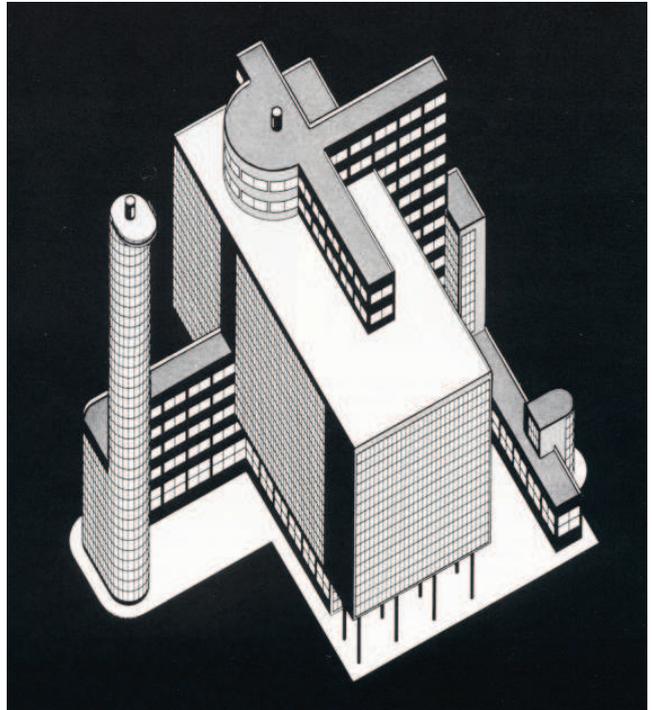
**V.** La **House VI** si trova a Cornwall, sempre nel Connecticut, in un paesaggio rurale. Costruita per Suzanne e Richard Frank, storica dell'arte e fotografo, è stata completata nel 1976. Raccoglie tutta l'elaborazione metodologica delle precedenti e in più costituisce il punto di riferimento al quale Eisenman ancora la sua teoria. Qui infatti tenta di rispondere ad alcune domande fondamentali, che la sottigliezza dei diagrammi operazionali aveva prima, in un certo senso, quasi sotteso. Le relazioni spaziali non sono prodotte soltanto dai rapporti sintattici tra gli elementi, ma trovano la loro origine in archetipi, di numero limitato, in quanto si riferiscono "alla natura fondamentale dello spazio stesso e alla nostra potenziale capacità di apprendere queste relazioni. Per esempio un'idea come 'frontale' od 'obliquo' descrive una relazione fondamentale nello spazio...Se uno prende un oggetto che è frontale e che è sperimentato come frontale e lo copre con una concezione obliqua, la tradizionale corrispondenza di percezione e di concezione tende ad essere rotta o invertita e può essere creata una nuova relazione"(12).

L'architettura diventa in questo modo quasi un gioco linguistico, una continua ricerca di nuovi rapporti tra le cose e soprattutto del 'come' tutto ciò si genera.

Alcuni brani dello stesso Eisenman cercano di spiegarlo.

"Nella House VI una particolare giustapposizione di pieni e di vuoti produce una situazione che è risolta soltanto dalla scoperta mentale del bisogno di cambiare la po-sizione degli elementi"(13).

La situazione di disagio indotta nello spettatore, la tensione che si produce tra le sue categorie mentali e quello che vede, il senso di distorsione e di fluttuazione che ne deriva è dunque pensato da Eisenman come la base dell'emozione estetica, la sua stessa essenza. Il concetto di emozione estetica non è nemmeno accennato, tutto si svolge



HANNES MEIER, *Palazzo per uffici*, 1925?

a livello di conoscenza, mentre il riferimento ai valori culturali come formativi delle categorie mentali dello spettatore e quindi come uno dei termini del fatto architettonico, non può essere accettato senza mettere in crisi la stessa concezione sintattica dell'architettura. Gli archetipi, le relazioni spaziali fondamentali, sono per Eisenman un dato.

La conclusione è che l'architettura "è basata sulla dialettica tra ciò che è reale e ciò che è virtuale è [cioè possibile e in un certo senso potenziale]. L'architettura è la sintesi che deriva da questa dialettica. La sintesi può solo prendere posto nella mente"(14).

**VI.** Quanto è utile la costruzione di Eisenman per una nuova teoria dell'architettura?

Innanzitutto essa non è una teoria, come insieme di nozioni coordinate adatte a spiegare l'opera d'arte. Si limita agli aspetti interni delle forme, anche se deve riferirsi a valori decisamente esterni per stabilire almeno uno dei termini (ricordiamo il concetto di archetipo).

Nella creazione dei due termini dialettici, in senso concreto, Eisenman innesta poi un processo che presenta aspetti nel medesimo tempo quasi meccanici e fortemente concettualizzati. Nello svolgimento dei diagrammi, che sembra la parte meccanica, si rileva una forte semplificazione nonostante l'apparente complessità, mentre lo sforzo di concettualizzazione appare spesso come un gioco intelligente.

Il tentativo di creare un'architettura 'virtuale' che opponendosi a quella reale crea la sintesi dell'arte, è del resto molto spesso presente in termini più sottili in quasi tutta la grande architettura: il suggerimento di qualcosa d'altro che è oltre la figura apparente non è forse la metafora?

L'uso di due sistemi di segni architettonici nella stessa opera è del resto il tratto distintivo di molti architetti della storia, da Le Corbusier (ricordiamo solo l'ambasciata di Francia a Brasilia), al Palladio della facciata di San Giorgio o dell'interno del Redentore, all'Alberti del Sant'Andrea di Mantova. Il Palladio nella facciata di San Giorgio Maggiore a Venezia riproduce due templi classici; nell'interno del Redentore, ancora a Venezia, l'aula della navata è definita da vere facciate cosicché potrebbe essere un severo spazio pubblico urbano; mentre l'Alberti a Mantova crea le facciate interne del Sant'Andrea come sequenza in sovrapposizione di archi trionfali

romani. In Eisenman tuttavia è sottolineata con rigore la trama che produce le relazioni formali, l'indagine del loro processo formativo, l'enucleazione per rapporti semplici e univoci. I sistemi dei segni e delle loro relazioni sono affermati dall'interno, depurati in un certo senso dai rapporti con l'esterno.

Tutto questo appartiene certo a una possibile teoria dell'architettura.

Eisenman lega i suoi ragionamenti e le forme che ne derivano alla cultura filosofica più avant-garde del tempo. Dagli strutturalisti deriva le idee del processo logico e della struttura profonda, sviluppate nel progetto della House II e utilizzate in quelli delle altre. Dai post-strutturalisti ha in seguito preso i concetti della repressione, del dualismo, della frammentazione, della perdita del centro, come interni all'umanesimo occidentale e li ha resi così evidenti proprio nel Wexner Center for Visual Arts, tanto da mostrare qui il suo legame con Derrida e i decostruttivisti.

Come ora sembra stia "usando la teoria del 'pensiero debole' di Gianni Vattimo per legittimare giochi formali senza fine con lucidità intellettuale"(15),

proponendo cioè immagini 'deboli' leggibili soltanto nel loro testo.

(1990)

35

□

NOTE

1. J. GUILLERME, *Architettura e linguaggio*, Casabella 568

2. M. GANDELSONAS, *On Reading Architecture*, *Progressive Architecture*, March 1972, p. 69.

3. *Ibidem*, pp. 70-71.

4. *Ibidem*, p. 71.

5. Il Wexner Center of Visual Arts ha impegnato Eisenman dal 1983 al 1989.

6. *Ibidem*, p. 80.

7. I diagrammi sono riportati da: *Progressive Architecture*, March 1972, pp. 81-83-84.

8. M. GANDELSONAS, *Reading etc.*, cit., p. 85.

9. I diagrammi sono tratti, come i disegni, da *Progressive Architecture*, May 1974, pp. 92-99.

10. Citazioni di P. EISENMAN, in *Progressive Architecture*, May 1974, p. 92.

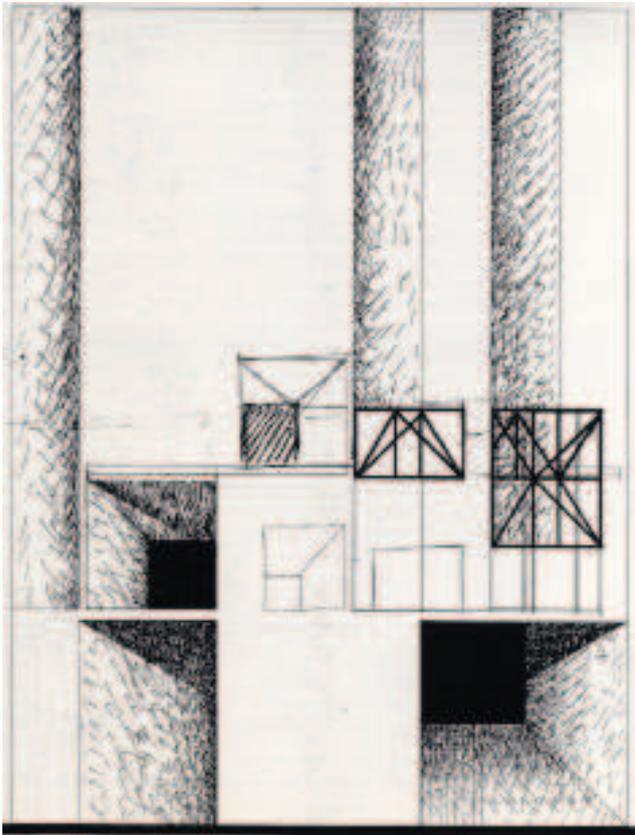
11. da *Progressive Architecture*, May 1974, p. 94; intervento del proprietario sig. Robert Miller.

12. P. EISENMAN, da *Progressive Architecture*, June 1977, p. 58.

13. *Ibidem*, June 1977, p. 58.

14. *Ibidem*, June 1977, p. 59.

15. D. GHIRARDO, *Extension to University*, *Architectural Review* n. 1120, Ju 1990, p. 84.



FRANK O. GEHRY, Strada Novissima, 1° Biennale di Architettura, Venezia 1980

## il postmoderno in architettura

37

Se la nostra attenzione si ferma un momento sul differente percorso che il termine postmoderno ha sviluppato da una parte in architettura e, dall'altra, in letteratura e filosofia, sembrano delinearsi quasi due mondi. In letteratura, le opere postmoderniste si inseriscono nel mondo della comunicazione e dei media, con un nuovo linguaggio "visivo", connesso con la coscienza del labirinto segnico e la fine dei modelli fondati sulla certezza. In filosofia, il percorso è più complesso.

"Il postmoderno [per citare subito Lyotard] non è uno scoop filosofico, ma identifica i sottili mutamenti nella percezione del tempo e dello spazio, che agiscono sulla realtà sociale di cui siamo artefici e testimoni"(1) .

Sempre in filosofia, ancora secondo Lyotard: "Il postmoderno non si situa dopo il moderno, né contro di esso: piuttosto si cela nel moderno come una promessa di mutamento che accompagna il declino della metafisica occidentale" (2).

In questa definizione si possono già individuare almeno due concetti che hanno a che fare con l'affermarsi del postmodernismo in architettura: il primo - cioè che il postmoderno si situa in qualche modo dentro il moderno - avrebbe certo sconcertato gli architetti che lo hanno affermato; il secondo - la promessa di mutamento - è al contrario, una situazione data per acquisita.

Da qui risulta l'equivoco del termine postmoderno nelle due discipline: mentre in filosofia e in letteratura esso abbraccia tutto lo sviluppo recente del pensiero, anche se con connotazioni continuamente modificantesi; in architettura il termine postmoderno è stato relegato a definire una situazione culturale

venutasi a creare attorno agli anni '80, le cui proposizioni sono, quasi concordemente, ritenute ormai passé.

Per comprendere come si sono prodotte queste differenze, ragionando dal versante dell'architettura, si possono ricordare quattro episodi significativi della vicenda architettonica degli ultimi decenni:

- la frattura all'interno dei CIAM del 1958,
- la Biennale di Venezia del 1980,
- la mostra Deconstructivist Architecture a New York nel 1987 e infine
- due dibattiti alla Tate Gallery di Londra nel 1990.

Le riflessioni che si innestano su questi episodi potranno sì chiarire alcuni termini del discorso, ma nel far questo apriranno molte altre questioni di grande importanza, che, almeno per oggi, sono destinate a rimanere aperte, senza risposta.

La necessità di un approfondimento teorico-critico anche da parte di architetti che operano nel fare quotidiano emerge in tutta la sua attualità dalle questioni di fondo che hanno animato i quattro episodi di cui ci si occuperà. Questioni, che, per questo segmento dell'architettura, si possono così schematizzare:

- quale legittimità per il recupero formale della tradizione, che si tende a volte ad esaltare, spesso a negare?
- e quale invece per l'innovazione, in un ambiente - come il nostro - così carico di valenze del passato?

**1.** Il primo episodio sul quale vale la pena di soffermarsi riguarda la fine di quello che per trent'anni era stato l'epicentro dell'architettura moderna, i CIAM (Congressi Internazionali di Architettura Moderna).

“Nel 1928 [si legge all'inizio del loro documento fondativo] un gruppo di architetti moderni si riunì in Svizzera nel Vaud, nel castello di La Sarraz, generosamente ospitati dalla signora Hélène de Mandrot, [...] al fine di porre l'architettura di fronte ai suoi veri compiti. Così furono fondati i CIAM”(3).

Ripetuti, a partire dal 1929, ogni due anni, hanno costituito il luogo in cui si ponevano a confronto le diverse esperienze all'interno del movimento dell'architettura moderna. È noto che il principale animatore fu Le Corbusier, coadiuvato, soprattutto dopo la guerra, da Walter Gropius e Sigfried Giedion. La Carta di Atene, elaborata da Le Corbusier nel 1942, in regime di piena occupazione nazista, divenne la base delle discussioni.

Ci si occuperà di seguito solo delle questioni affrontate nell'ultimo Congresso, svoltosi a Otterlo in Olanda, nel 1959, quando la linea ortodossa dei Maestri, già posta qua e là in discussione negli incontri succedutisi dopo la guerra, fu attaccata da due direzioni:

- da una parte, dai giovani architetti che si riconoscevano nel cosiddetto *Team Ten*, in cui confluivano Alice e Peter Smithson, Bakema, Van Eick, Candilis, ecc., i quali, proponendo una sostanziale modifica dei principi della Carta di Atene, insistevano sul fatto che le città, i nuovi quartieri, avrebbero dovuto organizzarsi attorno a un *core*;

- dall'altra, il gruppo italiano - Belgioioso, Gardella, Albini, Magistretti, De Carlo, guidati da Ernesto Rogers, ascoltato direttore di Casabella - che intendeva

“superare [secondo le parole di Rogers] lo schematicismo astratto del linguaggio moderno, per conferire un nuovo grado di modernità all'architettura” (4).

L'esame dei progetti italiani rivela un dato comune: il rinnovato interesse al recupero di un certo rapporto con la tradizione, di quelle che furono chiamate con un termine felice “preesistenze ambientali”, come diretta interpretazione del passato.

Facevano eco le parole dei BBPR (Banfi, Belgioioso, Peressuti, Rogers) nel rivelare la coscienza della novità, intesa come rischio: “il nostro rischio (come quello di altri architetti italiani, che, secondo la propria vocazione, tentano vie simili) può essere di accentuare troppo unilateralmente le nuove ricerche, così da cadere in espressioni, se non dialettali, per lo meno non abbastanza larghe per essere intese”(5).

Per non creare confusioni con quanto

successo due decenni dopo, va subito rilevato che allora si trattava di un rapporto con il passato molto discreto, molto mediato, di un interesse che si materializzava - per dirla con un verso di Melotti -

“affinando l'udito per ascoltare inavvertiti echi”.

Non a caso il contrasto - a Otterlo si parlò di tradimento - emerse nel corso della discussione sulla Torre Velasca (BBPR) e sull'edificio di Matera (De Carlo).

Nel suo recente saggio sull'argomento, Sara Protosoni richiama il rimprovero che Peter Smithson rivolse, in quell'occasione, a Rogers: “Il tuo edificio non vive nello stesso mondo dei manufatti del nostro tempo perché il suo linguaggio plastico appartiene a un altro tempo”. E quello di Bakema: “Stai opponendo resistenza alla vita dei nostri giorni”(6).

La risposta è nelle parole stesse di Rogers, pubblicate poco dopo, nell'ottobre 1959, sul numero 232 di Casabella-Continuità:

“La nozione di moderno e di passato o di tradizione, cioè la coscienza storica e, in ultima analisi, la valutazione della realtà, hanno perduto un'accezione culturale che sia sufficientemente comunicabile senza bisogno di far professione di fede e di dilungarsi in spiegazioni sottili. Ciò appariva evidente man mano che gli autori illustravano il proprio lavoro e gli altri aprivano discussioni, sollevando obiezioni di fondo. Sono stati proprio gli italiani (Giancarlo De Carlo, Ignazio Gardella, Vico Magistretti e il sottoscritto che, pur essendosi presentati, come ogni altro, a titolo personale, sono stati considerati un gruppo) a rappresentare la pietra dello scandalo in modo più evidente; ed è curioso che ciò sia dovuto a un nostro atteggiamento protestantico di fronte ad individui che nella loro cultura nazionale avrebbero radici ben più profonde per alimentare la ribellione”(7).

Ecco dunque aperto lo scontro all'interno del movimento moderno: il rapporto tra l'architettura e il passato, tra l'architettura e la tradizione - in una parola tra architettura e preesistenze ambientali - si afferma come lo spartiacque che rompe la precedente unità del movimento moderno.

Il suo braccio principale, il nocciolo duro, continuò a produrre un gran numero di opere, secondo intenzioni e stilemi che non serve qui dettagliare.

Parallelamente all'onda lunga del moderno e alla posizione italiana, si aprivano tuttavia altri mondi interpretativi, molto critici nei suoi riguardi.

Per sintetizzarli, ad esempio nel campo delle arti visive, si possono richiamare alcune notissime immagini di quel vasto movimento chiamato Pop Art, che sembra precedere di qualche tempo atteggiamenti e posizioni riscontrabili dagli anni '60 in poi in alcuni settori della produzione architettonica americana.

Tendenza artistica che ha le sue origini già negli anni '50, nel dibattito avviato in Inghilterra sui problemi della produzione di immagini collegate alla comunicazione di massa.

Negli USA, poco dopo, essa marca il passaggio dalla cultura figurativa informale, dall'espressionismo astratto, verso una figurazione sempre più neutra, legata alle immagini e agli oggetti della vita quotidiana. Come non ricordare, tra la vastissima produzione, Claes Oldenburg con *Pastry Case I* (1961/63), Andy Warhol, la sua *Marilyn Diptych* (1962), e poi *Monna Lisa* (1963), Jasper Johns con *Painted Bronze II: Ale Cans* (1964) ? Quale riscontro a queste immagini si può trovare nel campo del pensiero filosofico di questi anni?

L'attenzione va al sorgere, verso la metà degli anni '60, di un insieme di dati interpretativi che si poneva come critica alla tradizione semiologica di ispirazione strutturalista. Questa stessa tradizione aveva utilizzato l'accostamento architettura/linguaggio, per intendere la prima appunto come un sistema di segni visivi (si ricordano le esercitazioni di Eisenman a cavallo tra gli anni '60 e '70), quindi come un testo. Il significato di questa operazione andava al di là del campo linguistico e investiva l'interpretazione dei problemi del nostro tempo, derivanti dal crollo dei grandi discorsi riassuntivi, delle unitarie interpretazioni e profezie programmatiche, e delle ideologie totalizzanti.

E ciò mediante l'aggiornamento di intuizioni e di idee che, qualche decennio prima, avevano trovato in Heidegger il pensatore più rappresentativo.

Tutto questo si verifica appunto verso la metà degli anni '60, per opera di filosofi francesi, chiamati spesso con il nome di *nouveaux philosophes*, Michel Foucault, Jean-Francois Lyotard, Jacques Derrida. Nel 1979 è Lyotard che, con il suo famoso libro *La condizione postmoderna*, dà nome a tutto il movimento. Per ora ci limiteremo a registrare la contemporaneità di questi sviluppi del

pensiero con l'evoluzione in atto nella pittura e, per quel che più ci interessa, nell'architettura.

**II.** Un salto di oltre vent'anni dalla data dell'ultimo CIAM, anni nei quali accanto alla corrente del modernismo tradizionale crescono i fermenti di un nuovo mondo, conduce dunque al secondo episodio dei quattro assunti come landmarks, punti fermi, di questi ragionamenti.

Si tratta della *Prima Mostra Internazionale di architettura*, organizzata dalla Biennale di Venezia nelle sale dell'Arsenale, nella tarda estate del 1980.

Lungo la "Strada Novissima", con le sue venti "facciate" al centro delle Corderie, e negli spazi espositivi circostanti, un numero rilevante di architetti postmoderni (Graves, Kleihues, Koolhaas, Krier, Purini, Venturi, ecc.) diedero vita a un confronto variegato, sostenuto da una certa evidente trionfalità, che derivava da un profondo senso di libertà espressive riconquistate e dalla certezza della vittoria ormai acquisita sul tardo-modernismo. Tenendo come sfondo un panorama di questo tipo e collocandovi le opere di architettura dei vari autori, si possono facilmente individuare nelle posizioni e nei progetti di Aldo Rossi e di Robert Venturi le due tendenze di fondo: Aldo Rossi con quello che si potrebbe definire il "neo-razionalismo tipologico" e Robert Venturi con la "complessità pluralista".

Già dal 1966, nel suo libro *L'architettura della città*, Aldo Rossi fissa i termini del suo successivo operare, che può schematicamente essere così riassunto: nel costruire abbiamo a che fare con "un fatto architettonico", di durata e significato propri, di un "monumento" quindi, che a sua volta genera la forma urbana. L'edificio si compone di "pezzi"- è una loro somma - pilastri, colonne cilindriche, frontoni triangolari, cupole emisferiche e coniche, lanterne piramidali, che qui sono ridotte alla loro forma "tipica", la più semplice possibile. Il risultato è un'architettura appunto di apparente estrema semplicità, "basata su elementi tipici che attraversodiverse combinazioni costituiscono modelli superiori"(8).

Basterà ricordare le immagini di una sola opera, il *Teatro del Mondo*, struttura effimera, vagante sull'acqua, costruita per la Mostra

di Architettura, per dare un senso visivo a quanto sopra.

Robert Venturi, invece, soprattutto nel suo primo libro *Complexity and Contradiction in Architecture*, scritto nel 1967, parte dalla vita quotidiana, piuttosto che dall'immagine ideale di un mondo migliore.

Preferisce perciò, nella sua architettura, "elementi ibridi a elementi puri", elementi compromettenti a "elementi puliti", elementi "distorti a elementi diretti", ambigui invece che articolati. In generale preferisce "sia gli uni che gli altri", piuttosto che la discriminazione "degli uni per gli altri" e propone la "difficile unità dell'inclusione" invece che la "facile unità dell'esclusione".

Venturi, nelle sue architetture, realizza un "sottile compromesso fra ordine e circostanza, esterno ed interno, funzioni private e pubbliche". In questo quadro, è, per Venturi, molto rilevante l'uso di quelli che chiama "elementi convenzionali", cioè "oggetti familiari" che "visti in un contesto non familiare diventano percettivamente sia vecchi che nuovi"(9).

Si tratta della "citazione" dall'architettura già costruita, dal passato, che così diventa un guardaroba, un repertorio di forme presenti e quindi utilizzabili per la comunicazione di qualsiasi messaggio, fatto che è divenuto l'altra caratteristica della primo periodo postmoderno.

Per comprendere in tutta la sua estensione quel fertile momento - oggi, che è quasi rimosso dalla coscienza collettiva degli architetti - si deve fermare l'attenzione su un terzo personaggio, Paolo Portoghesi. In particolare nel suo libro, contemporaneo alla Biennale, *Dopo l'architettura moderna*, egli collega all'operazione del "citare" individuata da Venturi, quella del recupero della storia, considerata come "passato simultaneamente presente".

Ricordando a questo punto l'operazione condotta da Rogers con la Torre Velasca, o da De Carlo a Matera, l'intero processo si delinea più chiaramente. Portoghesi definisce il passato come "l'intero sistema dell'architettura con la sua somma finita, ma inesauribile di esperienze" e di forme.

La storia diventa dunque "materia di operazioni logiche e costruttive [...] per coniugare reale e immaginario attraverso meccanismi di comunicazione [...] in quanto presenta sistemi di segni di alto valore

convenzionale attraverso cui è possibile pensare e far pensare per mezzo dell'architettura"(10).

Per completare il discorso su questa fase, su questo tempo, vale la pena spostarsi un momento nel campo della filosofia, o meglio cercare di vedere come un filosofo considera l'evoluzione dell'architettura.

Per questo, si propone la lettura di un'intera pagina del libro di Lyotard dal bel titolo *Il postmoderno spiegato ai bambini*:

"Secondo Paolo Portoghesi, la rottura post-moderna consiste nell'abrogazione dell'egemonia attribuita alla geometria euclidea, quale si è sublimata ad esempio nella poetica plastica di 'de Stijl'. Secondo Vittorio Gregotti invece la differenza tra modernismo e post-modernismo sarebbe meglio caratterizzata dalla scomparsa dello stretto legame che univa il progetto architettonico moderno all'idea di una realizzazione progressiva dell'emancipazione sociale e individuale su scala planetaria. L'architettura post-moderna si trova condannata a generare una serie di piccole modificazioni in uno spazio lasciatole in retaggio dalla modernità e ad abbandonare il progetto di una ricostruzione globale dello spazio abitato dall'umanità. In questo senso la prospettiva si apre su un vasto paesaggio: all'uomo post-moderno, e in particolare all'architetto, non si offre più un orizzonte di universalità o di universalizzazione, un orizzonte di emancipazione generale. La scomparsa dell'idea di un progresso nella razionalità e nella libertà, spiegherebbe un certo 'tono', uno stile, o un modo specifico dell'architettura post-moderna. Si avrebbe insomma una specie di bricolage, un'abbondanza di citazioni di elementi tratti da stili o periodi precedenti, classici o moderni, una scarsa considerazione per l'ambiente, ecc. [...] Direi che la citazione di elementi tratti da architetture precedenti nell'architettura 'nuova' sia un procedimento analogo all'uso dei resti diurni risalenti alla vita passata nel lavoro del sogno, quale è stato descritto da Freud nella *Traumdeutung*. Questo destino di ripetizione e/o di citazione, non importa se assunto in modo ironico, cinico o ottuso, risulta in ogni caso evidente quando si considerano le correnti che dominano in questo momento la pittura sotto l'etichetta di transavanguardia, neoespressionismo e simili"(11).

Con motivazioni di questo tipo, la Biennale del 1980 annunciava la "fine del proibizionismo", di quel prodotto cioè del linguaggio della geometria incontaminata, verbo in particolare del tardomodernismo, che teneva l'architettura ferreamente separata - per dirla ancora con Portoghesi - da quella

"foresta di simboli e di corrispondenze della memoria storica" che invece ora si recuperavano.

Dava cioè sostanza alle due idee di fondo di questo momento, la ricchezza e il pluralismo, convinti che, con il procedere della storia "si creerebbe una pienezza di valori, una ricchezza di cui servirsi"(12).

Affermazioni importanti, che tuttavia mettono in rilievo una sottile, ma persistente antinomia tra pensiero architettonico e pensiero filosofico: il primo, infatti, con affermazioni di questo tipo, con questa grande fiducia nella storia, sembra ancora legato ai paradigmi dell'umanesimo, sembra cioè non condividere l'affermazione di Lyotard sulla mancanza di un'idea di progresso nella razionalità. L'ombra dei maestri del movimento moderno, della loro "fede" appunto nel progresso razionale dell'uomo, da realizzare anche attraverso la forma costruita, è ancora potente.

Sciolti comunque i vincoli della razionalità più ortodossa, il postmoderno dilagò ben presto su tutte le spiagge. Prese vigore l'aspetto del citazionismo storico, che solo raramente "reinventò" le forme della storia.

Di questo tutti sappiamo.

41

**III.** A partire dalla Biennale del 1980, la riflessione sui temi del postmoderno in architettura si collegò via via con maggior intensità alle elaborazioni concettuali della critica letteraria e alla speculazione filosofica. Il tema del rapporto con il passato, del recupero delle sue forme, non si mostrò così ricco di stimoli per la nuova architettura, come poteva sembrare nel 1980 e sostanzialmente fallì. Nel confronto con le elaborazioni del pensiero filosofico, altre categorie assunsero ben presto una rilevanza maggiore, relegando nuovamente il rapporto con il passato a un ruolo distante. Per verificare le coordinate di un tale sviluppo, fermiamo dunque la nostra attenzione sul terzo, tra i quattro episodi che abbiamo preso a riferimento.

Si tratta della mostra *Deconstructivist Architecture*, aperta nell'estate del 1988 al MOMA (Museum of Modern Art) di New York. Variamente interpretata dalla critica, da quella feroce di *Architectural Review*, a quella più positiva di *Progressive Architecture*, a quella sostanzialmente neutra delle riviste italiane, ha costituito comunque il punto di

confluenza di ricerche diverse in America ed Europa.

I partecipanti, sette architetti scelti dal vecchio Philip Johnson, decano dei "circoli" di New York così determinanti per il successo di qualsiasi operazione culturale, sono tutti noti e criticamente battaglieri.

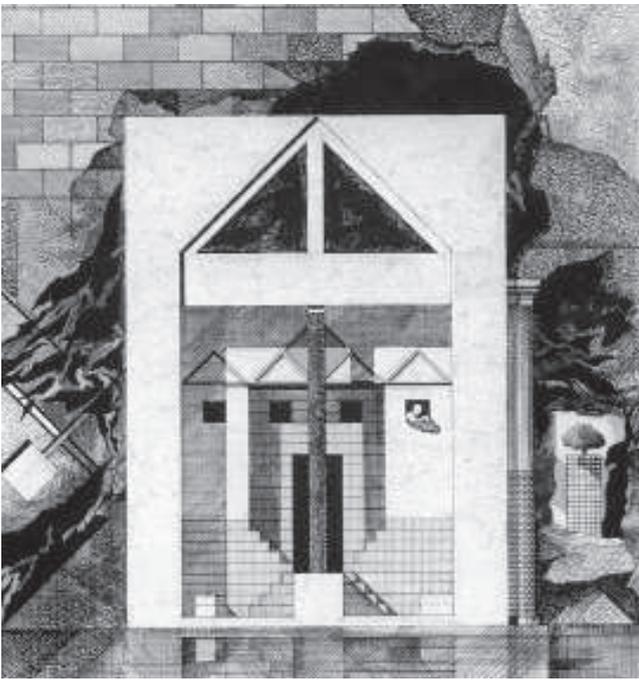
Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind e Coop Himmelb(l)au hanno presentato i loro progetti. Su Eisenman e Tschumi si ritornerà più avanti.

Confrontando le opere di questa mostra con quelle della precedente Biennale, ci si rende conto che in pochi anni è intervenuto un profondo cambiamento. Alla radice sta il fatto che, a differenza della Biennale 1980, questa mostra ha operato un sostanziale collegamento tra architettura e teorie della decostruzione, intese come esito più attuale della postmodernità.

Quello che è assente, ormai ripudiato e definitivamente "fuori moda", è appunto il Post-Modern degli anni '70 e '80, ma restano peraltro esclusi architetti come quelli della "Scuola di Graz", come Hans Hollein, Gustav Peichl, Günther Behnisch, che pur rappresentano aspetti importanti della contemporaneità.

L'avvicinamento a una tale teoresi si svolgerà lungo i binari dell'architettura, dell'opera concreta, esaminando due tra le opere presenti alla mostra di New York, generalmente accettate come esemplificative dell'intero movimento: il Wexner Center of Visual Arts di Peter Eisenman e il Parc de la Villette di Bernard Tschumi (per la loro analisi si rinvia al successivo capitolo "Architettura e decostruzione").

**IV.** Lo svolgersi delle idee decostruttiviste, alla fine degli anni '80, ha dunque messo in crisi il postmodernismo, proprio riconducendo al suo interno molto di quel moderno per reazione al quale esso era sorto. Questa apparente impasse ha costituito il motivo di fondo del dibattito che ha avuto luogo alla Tate Gallery nel settembre del 1990 (13), dibattito che si assume qui come il quarto punto di riferimento per la nostra introduzione alla postmodernità. Si cercava di rispondere - lo stesso tema del convegno lo rivela - accreditando la nascita di un nuovo movimento, il *New Modern* appunto al quale, superando i dati del moderno e del



FRANCO PURINI-LAURA THERMES, Strada Novissima,  
1° Biennale di Architettura, Venezia 1980

postmoderno, si assegnava la capacità di ricondurre a un certo grado di unità le posizioni teoriche messe in crisi dal succedersi dei fatti.

La sua possibile estetica era riassunta da Charles Jencks in un ironico diagramma di definizioni del tipo: "complessità disgiuntiva", "spazio esplosivo con piani inclinati", "strutture ordite", "anamorfismo", ecc. ed essa era quindi assimilata direttamente al decostruttivismo. Gli architetti New Modern sono da lui considerati i rappresentanti di una borghesia che trova la sua espressione nel decostruire/costruire, nel distruggere e rimettere assieme i pezzi di ogni testo.

D'altra parte, sarà il caso di dirlo, il senso della struttura, del dettaglio, l'High-Tech di Foster, di Rogers, di Fumihiko Maki reclamano una discendenza forse più diretta dal moderno, senza le relativizzazioni della decostruzione. Due poli opposti, dunque, che, dichiarando un motivo comune nel riferimento al moderno, convivano, nella diversità, sotto le stesse bandiere.

Charles Jencks, nel suo intervento, che si può ritenere conclusivo, alla Tate Gallery, ne definisce anche ironicamente i contorni:

43

"Il lessico di termini stilistici, idee strutturali e norme deriva da un'ampia varietà di fonti - notabilmente teorie decostruzioniste e scritti di Eisenman, Shinohara, Koolhaas, Hadid, Tschumi e Libeskind. Esso è rappresentativo piuttosto che complesso, ma dà una buona, composita illustrazione di cosa sia il nuovo architetto - un tipo ideale di Neo-Modernista piuttosto che un tipo reale. Quale tipo di ritratto generalizzabile ne emerge? Il tipo ideale Neo-Mod rimuoverà, parlando in senso generale, la questione di quale stile gli appartenga come stupida e riduttiva e ammetterà solo di lavorare 'tra' gli stili. La ragione di ciò, seguendo l'allusivo argomento di Derrida, è che tutte le categorie sono instabili e soggette a contraddizioni e che è compito dell'architetto il 'decostruire dall'interno' gli assunti e gli stili che esistono, il 'reinscrivere' i valori e lavorare con l'antinomia 'decostruzione/ricostruzione', come fa Tschumi. Questo fa le loro architetture ambigue, come i lavori postmodernisti, ma non in accordo con il gusto e i valori della mentalità locale.

Inoltre, l'architettura del Neo-Moderno è normalmente basata su codici ermetici o privati. Un buon esempio di questo ermetismo è l'edificio che Peter Eisenman ha costruito a Berlino, (vicino all'ex Checkpoint Charlie) nel quale si ritrovano molte cose interessanti, come il passato settecentesco, il muro di Berlino, l'edificio adiacente e le loro mutue collisioni.

L'unico problema è che nessuno è in grado di decodificare questi significati se non ha in mano il testo di Eisenman. Infatti molti berlinesi con i quali ho parlato, scambiano l'edificio per un allegro esempio di decorazione postmoderna, cosa che deve essere molto dolorosa per Eisenman, il quale aborre questa definizione. Il tipo ideale di Neo-Modernista usa di solito un tipo di forma a-semantica, dove c'è una dissociazione tra forma e contenuto"(14).

Con uno stile più preoccupato, anche Vittorio Gregotti ne parla sui suoi editoriali di Casabella, senza mai definire l'etichetta del Neo-Modernismo:

"La precarietà sembra essere diventata il carattere saliente di ogni costruzione che si pretende oggi nuova. Essa cerca di farsi espressione in diversi modi: alcuni di questi sono, per così dire, aggettivali, nel senso che ad un modo relativamente tradizionale del fare tipologico e costruttivo, vengono aggiunti elementi eterogenei che connotano la precarietà: pensiline triangolari e inclinate, griglie o pareti leggere [...] si fa ogni sforzo per cancellare il senso dell'appoggio al suolo e del coronamento. In generale le tecniche formali della sovrapposizione casuale e dell'incollamento sembrano voler mettere in evidenza una concezione della creatività[...] in cui l'inaspettato è, prima di tutto, la negazione del necessario. [...] I legami contestuali sono ridotti al minimo: sottili e lunghe passerelle che toccano il suolo come piedi di uno space-lab, mentre le geometrie utilizzate sono sempre plurime, almeno due, tra loro contraddittorie come logica o come giacitura. I materiali utilizzati sono anch'essi espressivamente precari: lamiere, griglie, pannelli di materiale plastico colorato, ecc. [...] si vuol dare così l'impressione di qualcosa che viene colto in un momento di metamorfosi. Altri infine vogliono presentarsi come descrittivi della condizione di precarietà [...] nell'impressione che tutto possa improvvisamente scivolare su se stesso, ripiegarsi, assumendo altre casuali conformazioni"(15).

La critica a queste posizioni è spesso radicale, ma non sempre va al cuore del problema. Robert Venturi, ad esempio, afferma in un'intervista:

"Penso sia importante spiegare perchè la nostra Philadelphia Orchestra Hall non sia 'decostruita', ma piuttosto contestuale, manierista, referenziale. Prima di tutto è in relazione analogica con il contesto [...] l'area in cui questo edificio si trova ha bisogno di essere percettivamente puntellata, rinforzata, piuttosto che lacerata o demolita: così com'è c'è già abbastanza decostruzione [...] Per noi tensione e forza drammatica derivano dalla combinazione di differenti scale, piccoli particolari e grandiosa monumentalità"(16).



LEON KRIER, Strada Novissima, 1° Biennale di Architettura, Venezia 1980

Un interrogativo che spesso percorre gli oppositori è ben formulato dalla conclusione di Diane Ghirardo nel già citato articolo di *Architectural Review* sull'ultima opera di Eisenman:

"Quando tutta la realtà è solo testualità, quando ogni cosa è un libero gioco di significanti e quando il compito dell'architetto consiste nel rivelare il represso, l'indeterminato, nel citare e dischiudere la frammentazione e l'alienazione della società di oggi, tutto il possibile pensare critico è inghiottito in una nera buca. Come ogni dogmatismo, il totale relativismo rende ogni discussione impossibile"(17).

E ancora - obiezione diffusa - se l'universalizzazione non ha più valore, se tutto quel che si è detto fa parte del tempo, come può l'architettura far posto all'ambiente, alla storia (nel suo svolgersi), al "luogo"? Come collocare l'innovazione nel grande paesaggio della tradizione?

Ma a obiezioni di questo tipo non si può forse rispondere che - consci dell'irredimibilità del relativismo - un orizzonte di senso, regionale e aperto alle ibridazioni esterne e non mirante a porsi come nuovo universale, sia il terreno per un nuovo ripartire?

Si pongono dunque molti interrogativi, per i quali va comunque tentata - nella riflessione teorica e nelle opere - una risposta, che inevitabilmente sarà una pluralità di risposte. Per cominciare, non sembra possibile che auspicare la messa a fuoco di un "livello zero" da cui muovere, e nel quale inserire i termini di un incontro/scontro che si può prevedere di vasta portata. Livello zero, che significa momentanea cancellazione degli schermi interpretativi che si sovrappongono plasmando il pensiero architettonico di oggi, per essere più liberi nella ricerca e nel confronto con quelle altre interpretazioni che, pur di grande peso, sono state, e sono, con forza eliminate appunto dalla cultura dominante.

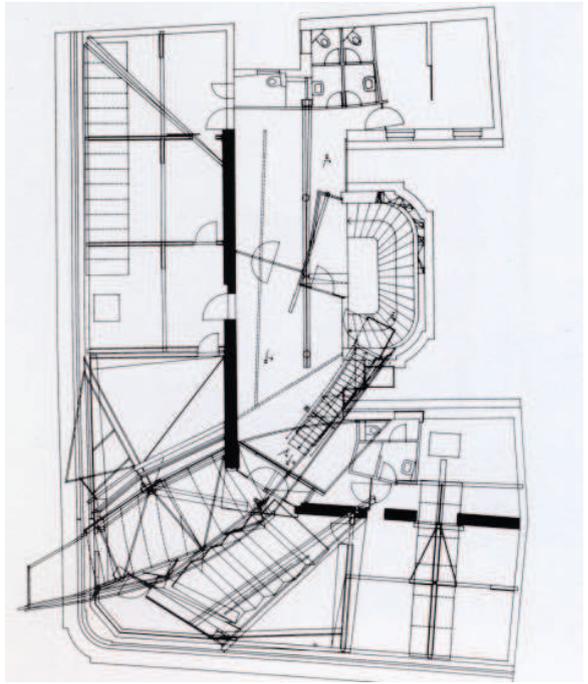
Per giungere dove?

La meta non può essere che una "rifondazione" del fare architettonico, il cui obiettivo sia l'abitare dell'uomo.

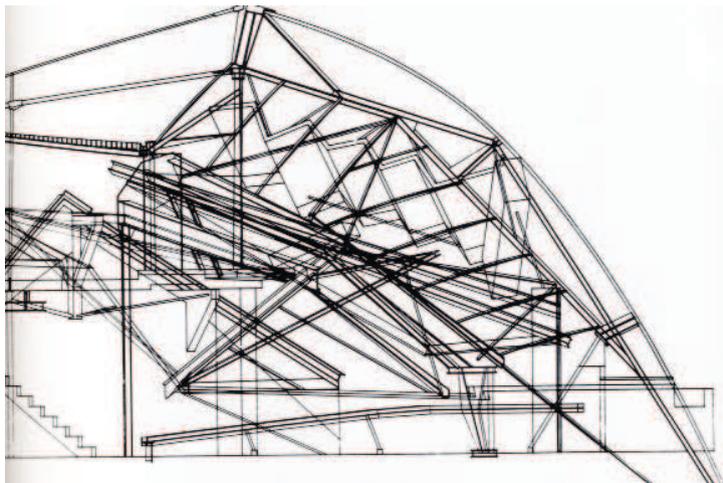
(1993)

#### NOTE

1. J.F. Lyotard, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Feltrinelli, Milano 1987.
2. *Ibidem*.
3. Le Corbusier, "Note", *La Carta di Atene*, Milano 1960.
4. E.N. Rogers, "I CIAM al museo", *Casabella Continuità*, 232, 1959.
5. BBPR, "Chiarimento", *Casabella-Continuità*, 232, p. 6.
6. Sara Protasoni, "Il gruppo italiano e la tradizione del moderno", *Rassegna*, 52, 1992, p. 28.
7. Sullo stesso numero di *Casabella* (232), nelle pagine che immediatamente seguono l'editoriale di Rogers, sono presentate le opere dei BBPR, con il provocatorio titolo: "Tre problemi di ambientamento" (vedi nota 5). L'illustrazione delle tre opere comincia così: "Gli ambienti delle tre costruzioni sono assai diversi, proprio perché abbiamo seguito lo stesso metodo per affrontare i loro problemi, esse sono simili nel processo che le ha formate e, per conseguenza, assai diverse nel risultato delle apparenze".
8. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.
9. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1967.
10. P. Portoghesi, *Dopo l'architettura moderna*, Bari 1980.
11. J.F. Lyotard, *op. cit.*, pp. 87-88.
12. P. Portoghesi, "La fine del proibizionismo", *La presenza del passato*, Biennale di Venezia, Milano 1980, p. 11.
13. Ai due incontri, *The Second Annual Architectural Forum at the Royal Institute* e *The New Modern Symposium at the Tate Gallery*, svoltisi ambedue il 27 settembre 1990, parteciparono architetti e critici dei circoli internazionali. Il tema era: "The New Modernism". Tra i più attivi, Charles Jencks, Paul Finch, Daniel Libeskind, Richard Meier, Leon Krier, Michael Wilford, Odile Decq, Henri Ciriani, Kisho Kurokawa, Claudio Silvestrin. Un rapporto sul Forum si trova in: *Architectural Design*, "The New Modern Aesthetic", London 1990, p. 8.
14. C. Jencks, "The New Modern", *Architectural Design*, London 1990, pp. 11, 13.
15. V. Gregotti, "Piccole sfortune", *Casabella*, 604, 1993, pp. 2, 3.
16. R. Venturi, "La Philadelphia Orchestra Hall", *Zodiac*, 4, 1990, p. 79.
17. D. GHIRARDO, *Extension to University*, Columbus, Ohio, *Architectural Review* n.1120, June 1990, pp.79 - 86. .



COOP HIMMELB(L)AU, Rooftop remodeling, Vienna, 1984-89



Gli architetti *avant-guard* (anche se questa definizione non è ora usata così spesso), come gli studi di architettura delle università e di qualche associazione, tendono a rendere sempre più esplicito il rapporto della loro personale teoria con le interpretazioni dei filosofi più 'nuovi', fino ad identificare obiettivi e strumenti.

Anche se la maggior parte di essi rifiuta di riconoscere direttamente la paternità del proprio back-ground filosofico, per non confondersi nell'abuso di teorie che caratterizza il nostro tempo, non è difficile individuare le radici dalle quali si sviluppano i loro discorsi.

47

1. Uno dei grandi filoni lungo i quali si svolge il dibattito architettonico è costituito da quell'insieme di dati interpretativi che va sotto il nome di Decostruttivismo, sorto a partire da metà degli anni '60, come critica alla tradizione semiologica di ispirazione strutturalista.

Questa stessa tradizione aveva sviluppato in tutti i modi l'accostamento architettura-linguaggio, intendendo l'architettura come un sistema di segni visivi (le esercitazioni di Eisenman degli anni '70 - vedi il saggio precedente - ne sono una esemplificazione estrema) e predisponendo quindi un vasto apparato critico sul quale ha potuto esercitarsi la critica decostruzionista. Sostenere che l'architettura è un testo è già ammettere che può essere intesa come testo decostruito e che essa porta impliciti i termini della propria decostruzione. Il significato di questa operazione va al di là del campo linguistico e investe l'interpretazione dei problemi del

nostro tempo, secondo l'aggiornamento di intuizioni e di idee che, qualche decennio prima, avevano avuto in Heidegger il pensatore più rappresentativo.

L'operazione avviene dunque verso la metà degli anni '60, per opera di filosofi francesi e tedeschi, la cui influenza sulla cultura del nostro tempo è stata di grande portata, anche nei riguardi dell'architettura. Cercheremo quindi di tratteggiare alcuni dei temi più significativi, almeno di quelli che hanno avuto diretto riferimento nelle opere di architetti recenti.

Lacan è uno di questi interpreti del nostro tempo. Jacques Lacan è nato a Parigi nel 1901 ed è morto nel 1981. La sua ricerca si è svolta soprattutto nell'ambito della psicoanalisi. Il suo pensiero è raccolto in "Scritti", pubblicati nel 1966, di difficile lettura per lo stile antisistemico e ricercato. In rapporto al tema che ci interessa è forse il più radicale nel minare la moderna apoteosi dell'uomo umanistico. Servendosi della sua esperienza di psicoanalista contesta le conclusioni di Freud circa la potenziale capacità dell'Ego conscio di controllare i desideri dell'Es inconscio. Soltanto quando la propria identità è capace di arrendersi al desiderio inconscio, si può raggiungere la differenziazione di sé, dove "l'io è sempre altro"<sup>(1)</sup>.

Nell'ambito di questo schema, assume una particolare importanza il discorso sull'immaginazione, che Lacan definisce negativamente, come una formazione idealizzata dell'Ego che l'analisi deve dissolvere per permettere di parlare all'ordine simbolico dell'inconscio.

Mentre dunque Lacan offre una critica psicoanalitica del soggetto umanistico e Althusser (Algeri 1918-Parigi 1990) una marxista, Michel Foucault (Poitiers 1926-1984) si impone nel 1961 con 'Storia della follia' e successivamente con 'Le parole e le cose', del 1966, e 'L'archeologia del sapere'. Nella fase più recente, in 'La volontà di sapere', del 1976 il suo pensiero si concentra sull'analisi del potere e sulle sue dimensioni epistemologiche, sulla sua capacità cioè è di formulare giudizi scientifici distinti dalle opinioni.

Foucault confuta la centralità del soggetto, che prende avvio dall'umanesimo storico e rifiuta la linearità della storia, i cui mutamenti avvengono invece bruscamente, come 'fratture' che si possono registrare, ma non spiegare. Da questo percorso fatto a spezzate, è escluso ogni riferimento all'uomo, che conferirebbe una fittizia continuità alla storia stessa. Foucault mette infine in opposizione le 'utopie' dell'immaginazione umanistica, che permettono all'uomo moderno consolazione e sicurezza, con le 'eterotopie' dell'arte post-modern che "disseccano i discorsi, fermano le parole sul loro sentiero, contestano la possibilità della grammatica alla sua sorgente, dissolvono i nostri miti e sterilizzano il liricismo dei nostri discorsi"(2).

Egli celebra così quei visionari, 'folli', insani artisti che rivelano l'altro ordine, confinato dall'età moderna dell'umanesimo, nella 'vergogna'. E' dunque la follia dell'arte che può finalmente liberarci dalla moderna tirannia dell'uomo.

**II.** Se l'idea della follia liberatrice è riconoscibile senza sforzo nelle architetture di Bernard Tschumi, direttamente nel Parc de la Villette, il pensiero di Jacques Deridda, (nato nel 1930 a El Biar, nell'Algeria Francese) si impone verso la fine degli anni '60 in Europa e negli Stati Uniti e si adatta perfettamente a interpretare una particolare linea dell'architettura attuale.

Deridda, il filosofo decostruttivista per eccellenza, condivide il punto di vista dei suoi colleghi strutturalisti che l'umanesimo deve essere demolito. Ma egli muove dalla critica a quelle filosofie che concependo l'essere come un'identità, privilegiano la parola come "modalità di conoscenza (logocentrismo)"(3).

Deridda invece afferma che l'essere è 'differenza', non misurabile, in se stesso differente da sé. La parola non potrà quindi essere recuperata nella sua unità; troveremo soltanto 'tracce' dell'essere; all'origine del linguaggio non la parola, ma un 'scrittura 'originaria, "l'archiscrittura". Il suo studio si pone al posto della metafisica, con il compito di comprendere l'essere come differenza.

Deridda è uno dei pochi filosofi del nostro tempo che applicano all'architettura gli strumenti della loro teoria critica, nell'analisi di un progetto, il Parc de la Villette (4) che a sua volta si era strutturato secondo i principi della interpretazione decostruttivista.

Rinviando per la lettura più articolata ai numerosi saggi apparsi sulle riviste di architettura (5) e a quanto sarà esposto più avanti, ricordiamo che Tschumi afferma come non sia sostenibile un singolo significato dominante, ma che piuttosto ciascuno deve fare la sua esperienza di quell'architettura in modo diverso, dandone una sua propria interpretazione.

"L'architettura - afferma Bernard Tschumi (6) - non è né funzione (questione di uso), né forma (questione di stile) e neppure la sintesi di funzione e forma, ma piuttosto il mettersi assieme di possibili combinazioni e cambiamenti tra differenti categorie di analisi - spazio, movimento, eventi, tecnica, simboli, ecc." creando una 'struttura-destrutturata'.

L'obbiettivo dovrebbe essere raggiunto semplicemente sovrapponendo, senza ordine e norme, i tre sistemi della griglia: quello dei punti (le cosiddette 'Follies', strutture senza funzione predeterminata, in acciaio rosso vivo), quello delle linee (percorsi coperti, viali, edifici lineari), e infine quello delle superfici.

L'operazione è solo apparentemente meccanica, tanto che Deridda interviene con la sua interpretazione ancora in fase di progetto, nel 1985, con un saggio ripreso successivamente in varie occasioni (7).

Cercheremo di darne una breve sintesi concentrando l'attenzione sugli aspetti che successivamente hanno avuto un'eco più vasta.

In esso si individuano le quattro invariabili che sono rimaste costanti attraverso tutte le trasformazioni non solo dell'architettura, ma in genere della cultura occidentale e che si basano sulla presenza in essa del significato.

La prima riguarda il fatto che il valore simbolico di questo significato deve "dirigere la struttura e la sintassi, la forma e la funzione dell'architettura"(8).

La seconda è riconducibile al fatto che l'architettura, centralizzata e gerarchizzata, è sempre stata in linea con le

"istituzioni che commemorano il mito della città. Anche l'architettura moderna mantiene la nostalgia di essere un suo guardiano" (9).

L'architettura – è la terza invariabile - è sempre stata al servizio di fini etnici, religiosi, utilitari.

Infine è sempre stata regolata dal "valore della bellezza, della armonia, della totalità"(10). Queste quattro invariabili la portano ad essere - secondo Deridda -"l'ultima fortezza della metafisica".

Ma tutto ciò è rifiutato dal progetto de La Villette, che diventa un paradigma della nuova architettura. Le "Follies" destabilizzano qui il significato, mettono in questione, destabilizzano o decostruiscono l'opera architettonica, ma non la distruggono. La allocano invece in un altro posto dove il suo "impeto essenziale non obbedirà più a lungo a questi imperativi esterni"(11).

L' invenzione consiste "nell'incrociare i motivi architettonici con quello che è più singolare e più parallelo in altre scritture"(12).

49

Architettura come testo, quindi, che può far riferimento a diverse scritture, mutuando gli strumenti di analisi e le indicazioni creative. Ma più nel concreto, Deridda si chiede, cosa dovrebbe essere un'architettura decostruttivista? La decostruzione non può essere soltanto negativa, deve misurarsi "con le istituzioni nella loro solidità, nel posto della loro più grande resistenza: dalle strutture politiche alla tecnologia"(13).

Inoltre deve essere un'architettura di eterogeneità, di interruzione, di non coincidenza. Ma non è facile costruire in questo modo. Quindi è necessaria l'invenzione, "un sentiero deve essere tracciato verso un'altra scrittura"(14) senza prendere necessariamente la forma di un sistema, senza dipendere dalla struttura, disobbedendo alla logica della sintesi o all'ordine della sintassi.

"Il 'maintenant' dell'architettura sarebbe questa manovra di inscrivere il dis- o il de- e farlo in un'opera in se stessa...Architectonics (o l'arte del sistema rappresenta solo un'epoca, dice Heidegger, nella storia del Mitsein...Aperta a i rischi del futuro che non può essere anticipato,

quest'altra architettura, questa architettura dell'altro, non è qualcosa che esiste. Non è un presente, la memoria di un passato presente, la comprensione di un futuro presente... Se essa non parla né di etica, né di teoria, né di politica o di narrazione, dà tuttavia posto a tutto"(15).

III. Saranno esaminate di seguito due opere recenti, generalmente accettate come esemplificative dell'intero movimento, il Parc de la Villette di Bernard Tschumi e il Wexner Center of Visual Arts di Peter Eisenman, mentre un confronto con altre analoghe posizioni avrà luogo nelle considerazioni finali sulla mostra che nel 1988, al MOMA di New York, tentò di imporre le idee di un movimento di architettura decostruttivista.

III.A. In una recente conferenza a Bologna (16), Peter Eisenman giustificò in senso funzionalista, uno per uno, i suoi assunti di base sui quali aveva fondato la teoria del progetto per il Wexner Center of Visual Arts dell'università di Columbus, nell' Ohio.

Parlando della griglia, che in tutti i suoi progetti serve come un astratto campo per suscitare nuove operazioni compositive, affermò che essa era generata da un asse, una linea rossa, che idealmente riproponeva la griglia della città esistente, la via di discesa degli aerei verso l'aeroporto, la congiungente del punto scelto con lo stadio; ma serviva inoltre per recarsi facilmente, lungo il percorso più breve, alle due estremità.

La rottura degli spazi interni, lo scontro tra le diverse strutture, le colonne che sulle scale non toccano il suolo, lo sfondamento delle pareti che limita le possibilità espositive creano uno spazio disordinato, simile e più intenso di quello che il visitatore americano è abituato a vivere nei grandi malls commerciali; tutto questo servirà da richiamo per un maggior numero di visitatori paganti, per i quali è importante

"non tanto vedere le opere esposte, quanto poter dimostrare di essere stati in quel luogo"(17) alla moda.

"L' edificio tuttavia, quasi inaspettatamente, è un bell'edificio "afferma Diane Ghirardo nella sua presentazione critica su AR (18).

Un notevole merito va all'alta qualità tecnologica dei dettagli costruttivi e al fatto che l'edificio si compenetra con i blocchi esistenti, piuttosto che erigersi come fatto isolato. Quest'ultima qualità è stata probabilmente la carta vincente di Eisenman

nel concorso a inviti svoltosi nel 1983, dove i progetti di Michael Graves, come degli altri concorrenti, prevedevano edifici più isolati e individuabili.

Un secondo elemento che lega questo progetto ai riferimenti decostruttivisti è la ricerca e la valorizzazione di elementi nascosti, di "tracce", evidente in particolare nella ricostruzione dell'armeria. Si trattava di un edificio del 1930, costruito come stazione di polizia per la grande paura di una rivoluzione conseguente alla crisi di quegli anni, utilizzato negli anni '50 durante la repressione di McCarthy e demolito nel 1958, dopo un incendio. Un simbolo dunque della repressione, del potere. Eisenman lo ricostruisce in mattoni rossi, ma spaccato in segmenti verticali, quasi una mela tagliata in quattro, secondo una sistematica frammentazione.

"La reale storia politica del luogo è qui repressa in favore di un guscio decorativo...Nell'abilità esecutiva, nel piacevole taglio delle torri, archi e mura, nella caricatura disneyliana della precedente struttura si realizza la fosca prognosi di Walter Benjamin circa l'estetizzazione della politica"(19).

La struttura è stata svuotata della sua storia. Diventa un'immagine manipolata che attrae soltanto per la lucidità del suo gioco formale.

**III.b.** Chiedendo a Parigi, in questo inverno 1990, dove si trova il Parc de la Villette, l'immane risposta è di questo tipo: 'Ah, il luogo del Geode...', cioè della grande emisfera lucida che simbolizza il museo chiamato 'Città della Scienza e dell'Industria'. Forse tra qualche anno, quando sarà terminata la 'Città della Musica', la risposta sarà diversa. Il parco infatti non può ancora rivaleggiare nella memoria dei visitatori con questi immensi complessi di edifici, posti il primo a nord e il secondo a sud.

Scendendo infatti dal Metro alla stazione di Port de la Villette, mentre la Città della Scienza si impone occupando quasi tutto il campo visivo con un edificio troppo razionale, troppo freddo, troppo fuori scala, il Parco è annunciato dalle prime campate della leggera galleria che congiunge l'altro estremo a Porte de Pantin e da una rossa struttura che sembra sorgere dalla terra.

Mano a mano che si percorre la galleria dalla copertura ondulata, si individuano altri punti rossi, il grande edificio e il Geode si defilano, si apprezza lo spazio limitato e ben costruito

delle zone a parco; quando si giunge all'incrocio con la seconda galleria, ortogonale alla prima e parallela al Canal de l'Ourcq, si rivela l'ordine cartesiano delle rosse strutture, le 'Follies'.

Il lato del quadrato che ognuna di esse determina ha una dimensione confrontabile con quella dei grandi edifici vicini, ed anche degli isolati urbani che circondano il parco; ma è un lato libero, verde, che non ferma la vista, quindi ideale.

La griglia delle 'Follies' diventa quindi la struttura architettonica a grande scala, capace di reggere il peso degli altri edifici. I due assi ortogonali delle gallerie accentuano questa funzione, mentre le rette oblique o i cerchi degli altri percorsi non riescono ancora a coniugarsi per formare con i primi il 'sistema'. Forse l'impressione sarà diversa quando gli alberi che li fiancheggiano avranno acquistato una maggior massa visiva.

Analogo discorso va fatto per il terzo sistema, quello degli spazi liberi e dei volumi del verde, che in questo momento non sono interamente leggibili sul terreno.

Le Follies propongono una grande varietà di situazioni architettoniche e funzionali. Sono presentate come il modo di "declinare un cubo rosso all'infinito...Le Follies sono i grani di fantasia che punteggiano il Parco secondo una trama regolare. Nello stesso tempo sculture, centri di attività e punti di riferimento, ciascuna Follie ha la sua Ragione...d'essere"(20).

Stilisticamente il rapporto, scavalcando parecchi decenni, si ricongiunge direttamente al Costruttivismo russo di Chernikhov, Mel'nikov, dei fratelli Vesnin (notevoli le rassomiglianze con il progetto per gli uffici della Pravda a Leningrado del 1924); in questi il progetto di un nuovo linguaggio situato all'interno delle proposte della tecnologia e della meccanica, rifiutando il puro funzionalismo in favore di una presenza della vita nelle espressioni quotidiane, si arricchisce di fatto con molteplici visioni interne della loro struttura, riportate in superficie a livello di questa.

La forza delle Follies, del resto, sarà più evidente a lavori ultimati, quando il parco potrà essere goduto nella sua completezza. Sembra invece un'operazione di indebita appropriazione l'incastro di due elementi nei grandi complessi della Città della Musica che Christian de Portzamparc sta completando

nella parte sud del parco, anche se conformi ai diagrammi progettuali di Bernard Tschumi. Un'ultima osservazione conclusiva. Il Parco materializza la riflessione di Derrida, le Follies si misurano con le 'istituzioni nella loro solidità' in uno dei luoghi della loro più grande resistenza, quello scientifico-tecnologico, glorificato qui nel complesso della Città della Scienza. Ma lo fanno proponendo a loro volta una controparte positiva, dove decostruzione non è certo sinonimo di dis-ordine, che trova la sua forza nella chiarezza del testo, nel godimento di una scala umana non imposta, nella leggerezza del rapporto tra spazi aperti e costruiti, ed anche nel rigore esecutivo, nella realizzazione puntuale e precisa dei dettagli, quasi ironicamente superiore a quella dei grandi edifici circostanti.

**IV.** L'operazione che ha stabilmente collegato la filosofia decostruttivista all'architettura può essere individuata nella mostra 'Deconstructivist Architecture' che ha avuto luogo nell'estate del 1988 al MOMA (Museum of Modern Art) di New York.

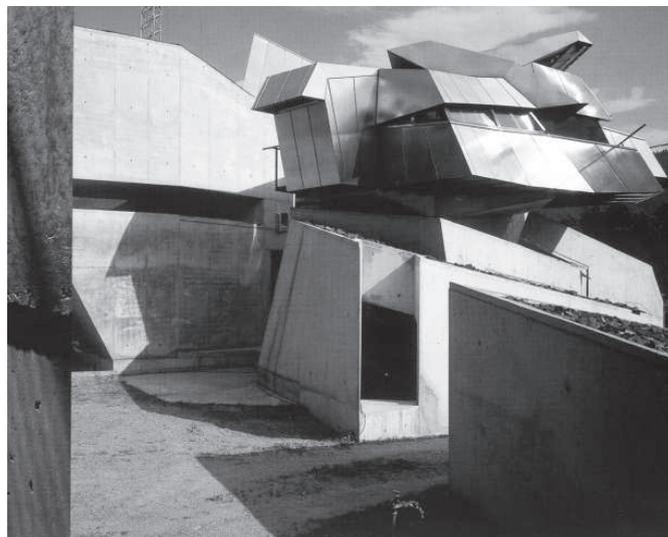
Variamente interpretata dalla critica, da quella feroce di *Architectural Review* (21) a quella più benevola di *Progressive Architecture*, ha costituito comunque il punto di confluenza di ricerche diverse in America ed Europa. I partecipanti - sette architetti scelti dal vecchio Philip Johnson decano dei 'circoli' di N.Y. così determinanti per il successo di qualsiasi operazione culturale - sono tutti noti e criticamente battaglieri.

Peter Eisenman, Bernard Tschumi, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, Daniel Libeskind e Co-op Himmelblau hanno presentato i loro progetti, nel diretto confronto con alcune opere dei Costruttivisti russi, considerati comunque al di fuori del loro impegno politico. Mentre infatti questi ripudiavano l'autonomia dell'arte, i nuovi decostruttivisti la proclamano come fondamento stesso della loro opera.

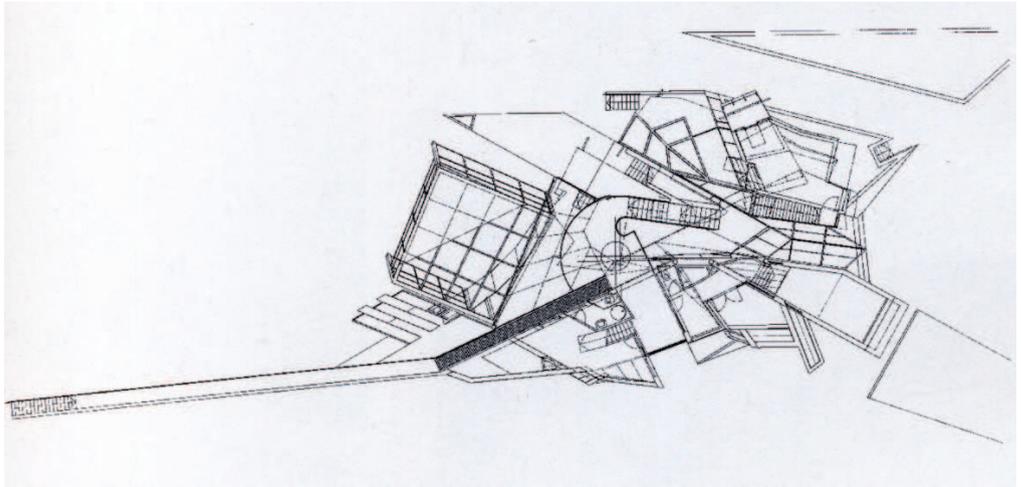
Quello che è assente, ormai ripudiato e definitivamente fuori moda, è il Post-Modern degli anni '70 e '80.

Nel suo recente libro, dal titolo significativo di 'The New Moderns'(1990), Charles Jencks include appunto i decostruttivisti nei 'nuovi moderni', fatti fiorire proprio da quel movimento, e considerati i rappresentanti di una borghesia che trova la sua espressione nel decostruire/costruire, nel distruggere e

51

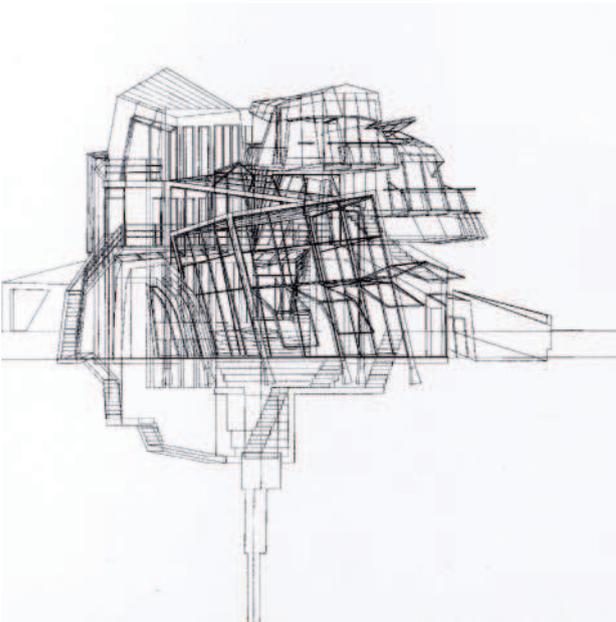


GUENTHER DOMENIG, Steinhaus, Steindorf, 1993



52

GUENTHER DOMENIG, Steinhaus, Steindorf, 1993



rimettere assieme i pezzi di ogni testo.

La mostra ha escluso molti architetti forse più rappresentativi di alcuni dei partecipanti. La Scuola di Graz, Hans Hollein, Gustav Peichl, Gunther Benisch avrebbero rappresentato un'architettura realizzata e non solo allo stadio di progetto.

**V.** L'interrogativo sulla legittimità sostanziale di queste operazioni intellettuali, filosofiche e architettoniche, cioè sulla loro reale capacità di fornire all'uomo d'oggi strumenti idonei per interpretare, e per vivere, la sua realtà, è formulato da molti interpreti del pensiero del nostro tempo.

Anche altri architetti percorrono strade diverse:

"Penso sia importante spiegare - afferma Robert Venturi - perché la nostra Philadelphia Orchestra Hall non sia 'decostruita', ma piuttosto contestuale, manierista, referenziale. Prima di tutto è in relazione analogica con il contesto...l'area in cui questo edificio si trova ha bisogno di essere percettivamente puntellata, rinforzata, piuttosto che lacerata o demolita: così com'è c'è già abbastanza decostruzione...Per noi tensione e forza drammatica derivano dalla combinazione di differenti scale, di piccoli particolari e grandiosa monumentalità"(22).

53

L'alta tecnologia di Norman Foster e di Richard Rogers, la chiarezza di Richard Meyer, come il complesso e sottile equilibrio di Aldo Rossi costituiscono l'eterogenea, ma forte altra faccia della medaglia.

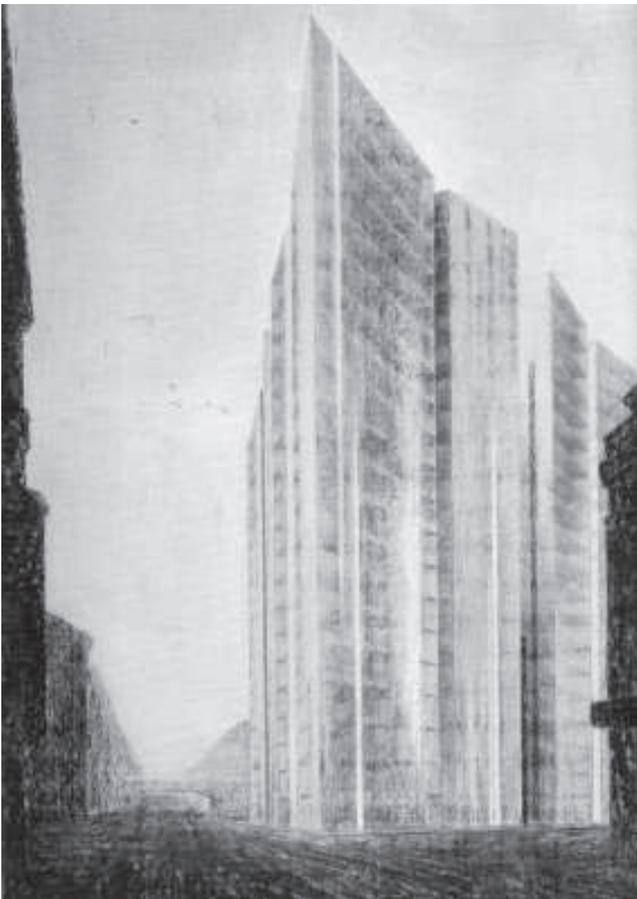
Forse tutto va riletto, ripensato tenendo presente la conclusione di Diane Ghirardo nell'articolo di *Architectural Review* sull'ultima opera di Eisenman :

"Quando tutta la realtà è solo testualità, quando ogni cosa è un libero gioco di significanti e quando il compito dell'architetto consiste nel rivelare il represso, l'indeterminato, nel citare e dischiudere la frammentazione e l'alienazione della società di oggi, tutto il possibile pensare critico è inghiottito in una nera buca. Come ogni dogmatismo, il totale relativismo rende ogni discussione impossibile"(23).

(1991)

#### NOTE

1. R. KEARNEY, *The Wake of Imagination*, Hutchinson, London 1988, p. 260.
2. R. KEARNEY, *The Wake etc.*, cit., p. 269.
3. *Enciclopedia Garzanti di Filosofia*, 1987, p. 202.
4. Questa realizzazione fa parte dei *Grand Projects* francesi degli anni 80 e riguarda un'area a nord di Parigi.
5. Ricordiamo, tra tutti, quelli apparsi su *Progressive Architecture* del giugno 1987 e del novembre 1989, su *Domus*, su *Architectural Review* n.1110 dell'agosto 1989.
6. da PETER BLUNDELL JONES, *Park de la Villette*, *Architectural Review* n.1110, agosto 1989.
7. Si tratta de 'La case vide-La Villette', *Architectural Association*, Folio VIII, 1985, riportato l'anno successivo, 1986, nella rivista dell'associazione con il titolo: *Point de folie - Maintenant l'architecture*.
8. J.DERIDDA, *Point de folie - Maintenant l'architecture*, in *AA Files* n. 12, 1986, p. 65.
9. J.DERIDDA, *Point etc.*, cit., p.66.
10. J.DERIDDA, *Point etc.*, cit., p. 66.
11. J.DERIDDA, *Point etc.*, cit., p. 69
12. J.DERIDDA, *Point etc.*, cit., p. 70
13. J.DERIDDA, *Point etc.*, cit., p. 70.
14. J.DERIDDA, *Point etc.*, cit., p. 72.
15. J.DERIDDA, *Point etc.*, cit. p.73-75.
16. Conferenza svoltasi nell'ambito del convegno "Costruire musei", Bologna, il 5 ottobre 1990.
17. Affermazione dello stesso Eisenman, dagli appunti della conferenza di Bologna.
18. La citazione è ripresa da: D. GHIRARDO, *Extension to University*, Columbus, Ohio, in *Architectural Review* n.1120, June 1990, pp.79 - 86. Una presentazione più articolata dello stesso edificio era apparsa in *Progressive Architecture* dell'ottobre 1989, pp. 68 - 85, ad opera di Thomas Fisher, John Morris Dixon e Vincent Scully.
19. G. GHIRARDO, cit., p. 84.
20. Dall'opuscolo illustrativo distribuito ai visitatori e agli utenti. Edito dal *Departement Communication de l'Establissement public du Parc de la Villette*. Paris 1989, p. 4.
21. *Architectural Review*, nn. di giugno (pp. 4-6) e di settembre (pp. 8-9).
22. R. VENTURI, *La Philadelphia Orchestra Hall*, in *Zodiac* n.4, 1990, p. 79.
23. D. GHIRARDO, op. cit., p.86



MIES VAN DER ROHE, *Grattacielo sulla Friedrichstrasse, Berlin, 1922.*

Ignasi de Solà-Morales

### DIFFERENZA E LIMITE

Dall'analisi di alcune recenti architetture partendo dalla precarietà della situazione presente, dalla dispersione dei valori, dall'assenza di riferimenti inalterabili sui quali basare tali opere, si ricavano due tipi di esperienze:

55

**1.** La *recherche* del passato. in contrapposizione al commercialismo sentimentale del post moderno, rappresenta ciò che chiameremo l'architettura dell'identità e della differenza, punto fondamentale direttamente legato al problema del soggetto e alla possibilità di fondamentali ontologiche del pensiero moderno.

Cosa hanno significato ripetizione e differenza nella recente architettura, se non la problematicità costante per cui ogni nuova opera architettonica doveva inserirsi proprio nell'incrocio di questi due termini-chiave opposti l'uno all'altro?

L'architetto tramite l'analisi del luogo, la propria memoria, i suggerimenti episodici e autobiografici, troverà un simulacro di traccia a partire dalla quale stabilire quella differenza che aggiri la ripetizione.

Le opere di Rossi, Graves, Moneo, Botta... non sono solo applicazioni magistralmente basate sulla mera conoscenza della storia (ripetizione). Esse appariranno come proposte fatte dalla distanza invalicabile della loro condizione di opere dei nostri giorni operazione molto complessa in cui il soggetto a partire da se stesso stabilisce il senso radicale della differenza, la moderna distanza tra il presente e qualsiasi passato, nonché la figurazione elaborata di una

ripetizione che vuole evocare un impossibile universo permanente dell'essenziale in architettura.

**2.** Oltre a questa, si sviluppa anche un'altra poetica, la logica del limite.

Il minimalismo: andare indietro fino ai limiti. Portare l'esperienza estetica e pertanto di significato fino ai confini dell'insignificante e dell'ovvio.

Così come esiste un'arte minimalista che si definisce proprio attraverso la sua vicinanza al limite, esiste anche un'architettura minimalista che può tentare l'avventura fino al grado zero della conformazione geometrica e spaziale (vedi: Herzog e De Meuron, Souto de Moura, Juan Navarro, Baldeweg, ecc).

Il significato, non potendo esistere nel vuoto, diventa invece intenso nel momento in cui gli si concede soltanto uno spazio liminare, un'apparenza minima.

(1992)

Daniel Libeskind

TRA METODO, IDEA E DESIDERIO

Cerco di individuare l'aspetto particolare che potrebbe costituire l'elemento distintivo di quella determinata opera architettonica. Questo è il punto cruciale della mia riflessione. Non si tratta qui di costruire nel senso cubista del termine, vale a dire di mettere insieme elementi omogenei, bensì di costruire nel senso di assemblare cose eterogenee.

Solo il disegno architettonico è un tipo di disegno che non rappresenta l'edificio per le sue possibilità pragmatiche, bensì come l'equivalente dell'edificio stesso.

I veri disegni architettonici servono a evocare l'esperienza mancante o l'equivalente dell'esperienza assente. L'idea fuorviante, per la quale l'architettura è effettivamente in grado di fornire un luogo finale esaustivo, o una soluzione a un desiderio umano è il cliché dell'architettura...che costituisce la metafora più importante che abbiamo a disposizione per stabilizzare, ma anche sovvertire l'esistenza umana, un posto particolare, la città, le strade, i templi.

La città ad esempio, è un prodotto di un contesto storico che scomparirà nella storia così come vi è apparso.

Non ci si dovrebbe perdere nello scenario di tutti quei procedimenti che hanno come fine la costruzione. Si dovrebbe sempre ritagliare uno spazio per ciò che rimane libero dalle convenzioni e dalle banalità.

Io cerco sempre di costruire in uno spazio aperto, non all'interno del contesto che mi viene suggerito. Tuttavia il contesto non è una cosa di cui non si debba tener conto, un'area che possa essere lasciata inarticolata. E' un'area che ha bisogno di essere articolata; la sfera di ciò che non si conosce e di ciò che è allo stesso tempo impossibile e strutturato.

(1992)

Daniel Libeskind, TRA METODO, IDEA E DESIDERIO, Domus 731, ott 1991

Paul Kleihues

PER UN RAZIONALISMO POETICO

Definire un indirizzo teorico significa trovare un fondamento filosofico al proprio lavoro (p 25)

Il fondamento teorico costituisce la premessa a cui si aggiungono le variabili tema e luogo. Razionalismo poetico: dilatazione in un certo senso contraddittoria del razionalismo classico, permette di introdurre l'esperimento in misura maggiore e di includere nella progettazione non solamente la ragione, ma il sentimento.

Mies van der Rohe - con il progetto di grattacielo sulla Friedrichstrasse (vedi p. 54) - ha introdotto nell'architettura due concetti: il concetto di "astrazione" e quello di "trasparenza".

Il dettaglio rappresenta l'aspirazione etica di un'architettura che non vuole occultare il fatto di essere stata realizzata anche da esseri umani, da operai che non hanno disegnato il piano di costruzione.

(1992)

Paul Kleihues, PER UN RAZIONALISMO POETICO, Domus 730 sett. 1991

56

INTERVISTA CON PHILIP JOHNSON

Quando si riesce davvero a creare degli spazi da cui la gente si sente profondamente stimolata, senza sapere perché: quella è architettura.

Ciò che mi ha portato al decostruttivismo è stato il fatto che senza cambiare il programma complessivo, senza cambiare la struttura, senza realmente andare al fondo del problema di cosa sia davvero l'architettura, il post-moderno mi lasciava insoddisfatto.

Ora pensi a quanto è più interessante il principio decostruttivista: prendere tutta l'impalcatura e torcerla quel tanto che faccia venire i nervi.

Se un'architettura non è un monumento, che cos'è? Mettiamola così: capriccio e razionalità sono entrambi al servizio della monumentalità architettonica, che è il vero senso della vita, e l'unica ragione di vita per me è costruire dei monumenti.

Domus 726 apr 1991, pp. 25-28

Aldo Rossi

## COLLOQUIO

E' difficile che io modifichi il progetto, credo che non mi sia mai successo. Alcuni miei schizzi sono in modo spaventoso eguali al risultato.

La tecnologia come un fatto puramente tecnico, che si aggiunge a quello che è il progetto. Non avverrà mai che la scoperta di un determinato manufatto tecnico alteri la visione generale del progetto che sta all'inizio.

Nel progettare un museo puoi mettere insieme dei frammenti che piacciono a te e poi ricostituire un insieme di frammenti che nel loro insieme ti danno una visione generale.

DOMUS, n. 722, dic 1990

Paolo Portoghesi

## PROGETTARE L'ARCHITETTURA ASCOLTANDO

Van de Velde scriveva nel 1923 :

"Per noi la scelta è fatta, lo Stile Nuovo ripudia il linguaggio preso a prestito, quel linguaggio che tende a far dire alla materia ciò che avviene nel cervello e nel cuore degli uomini, invece di farci intendere e comprendere ciò che avviene nella materia stessa".

57

Allontanandosi da "ciò che avviene nel cervello e nel cuore degli uomini" l'architettura ha acquistato l'autonomia oggettiva che è propria delle opere pittoriche o scultoree.

Il grande vantaggio di questo metodo dell'ascolto è di combattere alla base due caratteristiche del pensiero architettonico attuale che contribuiscono a renderlo incomunicabile e ostile: il suo carattere logocratico e la sua tendenza all'omologazione che ignora le differenze e vorrebbe cancellarle come residui del passato.

"Un razionalismo logocentrico - ha scritto Gemma Corradi - solo capace di discorso ordinatore e non di ascolto recettivo si articola storicamente in modo tale che gli orientamenti che risultino vincenti debbano stravincere e che i vinti non siano semplicemente sottomessi, ma cessino di esistere."

Paolo Portoghesi, PROGETTARE L'ARCHITETTURA ASCOLTANDO, Domus 723, gennaio 1991.

Tadao Ando

## LA LOGICA DELLA CREATIVITA' IN ARCHITETTURA

Solo quando la logica definita dalla volontà o dalla razionalità dell'architetto pervade il processo progettuale il risultato è la nitidezza strutturale. E l'ordinamento spaziale, inoltre, sarà evidente non solo alla percezione ma anche alla ragione.

Al centro della creatività, in architettura, sta la trasformazione della concretezza del mondo reale, per mezzo di una logica trasparente, in astrazione. Ciò comporta l'organizzazione del reale in una prospettiva intrinseca, allo scopo di conferirgli ordine nella sfera dell'astrazione.

Per astrazione intendo la cristallizzazione della complessità e della ricchezza del mondo in un'architettura di purezza maggiore.

Razionalità occidentale e illogicità orientale, astratto e concreto, introduzione della natura organica in una rigorosa composizione geometrica, autonomia dell'architettura e simpateticità con il sito, divisione in parti e unità dell'insieme: intendo la creatività architettonica come il lavoro di fusione di questi apparenti dualismi.

Tadao Ando, LA LOGICA DELLA CREATIVITA' IN ARCHITETTURA, Domus 738, maggio 1992

Vittorio Gregotti

## DELL'ORDINE

Tante cose tutte capricciosamente diverse producono, infatti, il rumore indistinto dell'uniformità: ciò è esperienza comune. Piuttosto sarebbe interessante riflettere sulle condizioni che costruiscono la differenza, che sono, a mio avviso, proprio l'ordine e la necessità e, cosa di grande importanza per l'architettura, la collocazione della differenza stessa alla scala adeguata, capace di renderla significativa.

Per necessità intendo il riconoscimento di una qualche referenzialità (cioè di qualche ordine), per rapporto alla quale il progetto costruisce la propria distanza critica, ed in relazione alla quale si istituisce la scala della differenza: cioè del nuovo ordine.

Vittorio Gregotti, DELL'ORDINE, Casabella 590, maggio 1992

Vittorio Gregotti

ARTI DECORATIVE

Nel n. 100 della rivista OTTAGONO Gianni Vattimo con il titolo "Il design e l'arte di Babele" discuteva le ragioni del "restringersi della forbice tra design ed arti visive".

In generale la forma dell'oggetto d'uso ha teso, negli ultimi anni, a ricongiungersi piuttosto con la provvisorietà decorativa delle mode non solo in funzione dell'incentivo del mercato, ma anche come valore simbolico di una società che si pretende infinitamente flessibile.

Ogni influenza è in queste arti decorative, per principio, bene accolta e pronta alla mescolanza, anzi all'ibridazione variopinta, per usare un termine caro ai sostenitori del carattere ornamentale dell'estetico.

L'arte moderna è, invece arte critica e non organica rispetto alla realtà. Per questo il progetto-moderno non è compiuto, né potrebbe esserlo, proprio in quanto progetto critico.

Vittorio Gregotti, ARTI DECORATIVE, Casabella 591 - giu 1992

Jean Guitton

PROFILI PARALLELI

"La certezza quasi incomunicabile che il colore, il grado d'ombra, la sfumatura sono cose la cui conoscenza è fondamentale per afferrare le essenze".

"Lo spirito incarnato non si conosce direttamente, ma attraverso uno schermo sul quale si proietta."

"Lo spirito non si trova mai allo stato puro: per nascere deve proiettarsi su piani preesistenti, che lo alterano".

"la grande arte consiste nel comunicare con mezzi molteplici ma del tutto comuni un'intuizione ineffabile".

JEAN GUITTON, Profili paralleli, Il Mulino, Bologna 1965, p. VII-XI

Peter Eisenman

OLTRE LO SGUARDO

Il vedere è inteso tradizionalmente come visione...quella particolare caratteristica dello sguardo che lo mette in comunicazione con il pensiero, che collega l'occhio alla mente.

La prospettiva, con la sua capacità di definire e restituire la percezione della profondità su una superficie bidimensionale, soddisfaceva le carenze e le attese degli strumenti dell'architettura.

La prospettiva divenne il mezzo che permise il consolidarsi della visione antropocentrica nell'architettura.

Norman Bryson, nel suo saggio "The gaze in expanded field", introduce l'idea dello sguardo "rovesciato". Anche Lacan introduce l'idea di uno "spazio rovesciato" che lo rende simile ad un'alterazione del campo visivo della ragione.

L'architettura non ha mai pensato al problema della visione perché è rimasta legata al concetto dominante del soggetto e delle quattro mura.

Finché l'architettura non prenderà in esame il problema della "visione", rimarrà confinata all'interno della maniera rinascimentale.

La visione può essere definita come un modo di organizzare lo spazio... e definire una relazione tra un soggetto e un oggetto.

L'architettura tradizionale è strutturata in modo tale che ogni posizione occupata da un soggetto fornisce i mezzi per interpretare tale posizione in relazione a una particolare tipologia spaziale.

L'idea di un "rovesciamento" implica la dislocazione del soggetto antropocentrico. "Rovesciare" riguarda la possibilità di separare il soggetto dalla razionalizzazione dello spazio.

Un primo passo possibile per comprendere il concetto di spazio "altro" potrebbe essere quello di frapporre una separazione - una distanza - da ciò che uno vede a ciò che uno conosce: separare l'occhio dalla mente. Un secondo passo sarebbe quello di inscrivere lo spazio in modo tale da riguardare al soggetto.

Gilles Deleuze ha proposto tale tipo di continuità (architettura come nastro) con la sua idea di "ripiegatura". A differenza dello spazio della visione classica, l'idea di spazio ripiegato si sottrae all'inquadramento e punta invece su una modulazione temporale. La ripiegatura è invece un movimento che va dallo spazio "effettivo" allo spazio "affettivo". Lo spazio ripiegato è un tipo di spazio "emozionale", che riguarda quegli aspetti che non sono più associati all' "effettivo", che sono molto di più della ragione, del significato, della funzione.

Il mio progetto dell'Alteka Tower (Harajuku/Tokio) propone una propria visione "rovesciata" sull'individuo.

Peter Eisenman, OLTRE LO SGUARDO, L'architettura nell'epoca dei media elettronici, DOMUS 734 genn 1992.

## 59 Eraclito

### SUL FRAMMENTO n. 27

Tutto reagisce su tutto ed è tanto difficile fare una cernita.

I contrari, che a volte potremo chiamare anche complementari, possono essere ambedue veri nello stesso tempo, come due aspetti o due colori dell'essere:

I contraddittori non possono essere veri assieme.

*Armònie afanés fanerès kreissòn* (Armonia invisibile della visibile è migliore)

ERACLITO, *Frammenti*, a cura di C. Diano e G. Serra, A. Mondadori Editore, Milano 1980, p. 16.

## Wolfgang Goethe

### UN DESTINO CURIOSO

E' un destino assai curioso quello dell'architetto. Quanto spesso egli applica tutto il suo impegno e la sua passione per costruire spazi dai quali lui stesso dovrà poi chiudersi fuori! Le sale dei re devono a lui il loro splendore e di questo grandissimo effetto egli non partecipa per nulla. Nei templi traccia un confine tra sè e il Santissimo, e non gli è poi più permesso di salire quegli scalini che ha fatto costruire. Al ricco l'architetto consegna insieme con le chiavi del palazzo tutte le comodità e gli agi, senza godere nulla di ciò. Non si allontana dall'artista in questo modo anche l'arte, se le opere, come un figlio uscito di casa, non hanno più alcun rapporto con il padre?"

W.GOETHE, *Le affinità elettive*, Parte Seconda, Capitolo Terzo, Prima edizione nel 1809. La citazione è riportata dall'edizione di Alberto Peruzzo Editore, Milano 1986, p. 116



XIII TRIENNALE DI MILANO (1964), Diploma di gran premio rilasciato a Sergio Giovanazzi

## restauro vs architettura?

Ogni nuovo lavoro fa sentire l'esigenza sempre più forte di saldare le proprie decisioni a una serie di ragionamenti in qualche modo ordinata, quello che nelle Note Introduttive si è chiamato un abbozzo di teoria e aggiunge anelli a una catena il cui inizio, l'ancoraggio, è sempre più lontano.

**I.** Sembra giusto collocare il primo anello in un'esperienza di ridotte dimensioni, ma densa di apporti sia per l'ambiente in cui si è svolta, la XIII Triennale di Milano del lontano 1964, sia per la stimolante presenza come consiglieri durante il progetto e la sua realizzazione, di Franco Albini e di Franca Helg(1).

La Triennale del 1964 era dedicata al tempo libero e comprendeva spazi espositivi interni, introdotti da Umberto Eco e Vittorio Gregotti, e spazi esterni, nel parco, progettati da Aldo Rossi e Luca Meda:

"una struttura tubolare rivestita di populit delimita per tutta la lunghezza della mostra, alla quale si accede attraverso i portali che si aprono sul viale"(2).

La baita era inserita nell'ultimo spazio, l'ottavo. Si trattava di costruire nel parco della Triennale, in uno degli spazi delimitati dai muri di Aldo Rossi, un manufatto che rappresentasse il Trentino, la sua storia, la sua volontà, in quel momento, di uscire da un lungo periodo di degrado economico secondo certe linee dettate dalla ragione e dalla cultura.

Il Piano Urbanistico Provinciale, creato da Bruno Kessler e progettato da un'equipe guidata da Giuseppe Samonà(3), ne costituiva lo strumento.

Sugli spessi muri di populit erano esposte

grandi fotografie del Trentino.

I principali interventi del PUP in rapporto al tempo libero erano illustrati da mappe riprodotti sugli stessi pannelli.

Fu proprio Samonà ad appoggiare la scelta di rimontare nel parco un piccolo edificio alpino, di legno, una 'baita', una delle tante che quasi urbanizzano i prati più alti e di adattarla a una funzione abitativa per un turismo colto.

Nel progetto di riuso si trovano già accennate le principali scelte architettoniche che poi guideranno i successivi interventi.

La prima riguarda l'uso di due sistemi di segni architettonici, nettamente distinti, e la volontà di affidare al gioco delle loro relazioni, spesso imprevedibili, il risultato estetico. Il restauro rigoroso, senza ricostruzioni, degli elementi antichi accettati nel loro stato di fatto si contrapponeva infatti per trama, colore, tonalità a tutto quello che era stato necessario aggiungere di nuovo. Contrapposizione di forma, non di materiali. Infatti il legno dominava sia il sistema antico che quello nuovo.

La seconda si riferisce alla conservazione, ovunque possibile, del sistema antico, accettato in questo caso soprattutto negli elementi della tradizione.

La terza nell'aver collegato lungo un percorso gli spazi così ottenuti, ognuno con la sua individualità, ma ben correlato agli altri.

La quarta infine riguarda la volontà di variare le emozioni prodotte nel passaggio da uno spazio all'altro, asimmetricamente, ad esempio facendo seguire a una stretta apertura uno slargo improvviso. Anche l'arredo era realizzato secondo le stesse regole: la tradizione in una cassapanca

antica, in alcuni tessuti originali, in ciotole e attrezzi della cultura alpina; il moderno nei mobili di Alvar Aalto, legno curvo e tessuto grezzo, nelle lampade scelte dalla produzione industriale, perfino nelle maniglie, disegnate da Franco Albini.

L'intera baita della Triennale, secondo la logica di Albini, diventava così architettura moderna:

"si vuol dire che essa non consiste nell'uso dei materiali e di procedimenti costruttivi nuovi, ma che tutti i mezzi costruttivi sono validi in tutti i tempi purché logici e ancora efficienti"(4)

Nella citazione Albini parlava a proposito dell'Albergo-rifugio di Cervinia, costruito nel 1951. De Seta fa risalire l'origine di questa impostazione albiniana alle iniziative di Pagano che, come direttore di Casabella, riportava all'attenzione già nel 1936

"la sua colta disposizione a farsi umile dinanzi all'insegnamento della storia, ma della storia fatta quotidianamente dall'uomo per costruire la sua casa",(5)

della tradizione, dunque. Albini fu l'interprete più fedele e autocritico di questa posizione. Tuttavia nessuna figura del passato era riproposta con mezzi nuovi, nessun prestito formale dalla storia: la distinzione nei due sistemi era netta; le assonanze, cercate, non confondevano mai i tempi; era sempre evidente quando si trattava di restauro di elementi antichi o di intervento nuovo.

**II.** Dieci anni dopo, nel 1974, l'occasione di progettare un intervento di restauro e riuso in un edificio storico, anche se non particolarmente ricco sotto l'aspetto architettonico, portò a una forte evoluzione degli assunti tematici utilizzati alla Triennale, nel senso di un loro affinamento teorico e progettuale (5).

Tornando al restauro, esso riguardava una tipologia assai in uso nelle città altomedievali, la 'casa-torre' urbana. In questa molti interventi nel corso dei secoli avevano alterato le forme e le strutture originarie e quindi il senso architettonico dell'edificio. (6). Il rilievo critico non aveva condotto a molti risultati e fu soltanto durante i lavori che l'edificio rivelò i suoi nascosti segreti - affreschi, soffitti lignei, scritte, tracce della struttura originaria ben conservate. Si decise quindi che 'una tale ricchezza di storia e d'arte, rimasta sepolta sotto intonaco e

polvere per molti anni, doveva essere svelata con discrezione, senza sovrapposizioni ingombranti.

In essa è stato sviluppato un diagramma storico che individua, durante una prima fase, una residenza mercantile (sec. IX) all'esterno della cinta delle mura; una seconda al tempo del principe-vescovo Udalrico II (1022/1055), quando la torre avrebbe raggiunto la sua completezza, con rivellino a sud e merlatura attorno al tetto, racchiudenti una residenza fortificata; una terza fase, dopo il suo inglobamento nelle nuove mura, quando diventa residenza urbana, con sale affrescate (sec. XIII), proprietà del Capitolo della Cattedrale; una quarta al tempo del Concilio di Trento, con l'insediamento della segreteria dello stesso (1545); infine una quinta, dal secolo XVI al restauro, quando la torre fu progressivamente ridotta a casa di abitazione.

A differenza della baita, si preferì in questo caso dare la prevalenza al sistema architettonico antico, nelle diverse espressioni - artistiche e documentali - dovute alle molte trasformazioni, riducendo al minimo l'insieme dei nuovi interventi.

Tuttavia questi divennero ancora quasi uno specchio di quegli antichi, contrapposti e distinti, sviluppati soprattutto nel dettaglio costruttivo che faceva da supporto

"alle osservazioni segniche sui vari elementi murari delle diverse epoche, poste in evidenza" (7).

Infatti lo studio accurato dei dettagli, che in qualche occasione ricorda Scarpa a Castelvecchio, cui si contrappone la voluta limitatezza dei nuovi materiali, sottolinea queste

osservazioni segniche e introduce la sequenza degli spazi architettonici, riorganizzata dal restauro. Ad esempio, il percorso delle scale mantenuto nell'antico rivellino, cambia direzione ad ogni rampa, diventa tortuoso, suggerisce molte diverse viste della torre e della città, mentre i gradini antichi si alternano a quelli di legno e di acciaio.

Al secondo piano passa dal rivellino all'interno della torre e, dopo lo stretto passaggio della porta altomedievale, si apre in una grande, improvvisa prospettiva di tutto lo spazio superiore.

Tre elementi del sistema antico risultano particolarmente espressivi: la vibrazione delle superfici murarie e pavimentali, ottenuta mettendone in luce la perfetta esecuzione

originaria in pietra rossa di Trento; la ricchezza coloristica degli affreschi del Trecento; i soffitti lignei in gran parte recuperati.

A questo, si contrappongono le parti di scale costruite in acciaio e legno, i pavimenti in pietra lucida rossa e bianca, i pochi intonaci a stucco bianco, le cornici in acciaio naturale che, raccordando i pavimenti alle pareti, creano lo spazio minimo per il passaggio delle reti tecnologiche.

**III.** Nella terza opera che si ricorda, il restauro di Palazzo Tabarelli eseguito nel 1978/1983, (8) lo svolgimento dei temi già individuati si affina con nuove distinzioni, che affievoliscono in un certo senso la contrapposizione binaria osservata nel restauro della baita della Triennale. Appare di qualche interesse anticipare comunque quella certa evoluzione delle tematiche di fondo che il restauro ha messo in evidenza.

Innanzitutto il tema della storia e del suo racconto. La sovrapposizione di tempi ancora rilevabile nel Palazzo, nonostante la lineare composizione della facciata, ha indotto il progetto a porre in risalto gli elementi più significativi: dal brano di città romana ricomposto nel piano più basso in modo da evocare l'immagine architettonica di quel tempo, agli elementi delle case medievali incorporate nelle murature, all'intervento ordinatore del Cinquecento, fino a quello conclusivo del tardo Settecento.

Il Cinquecento ha avuto la prevalenza, trattandosi del periodo in cui si sono eseguiti i lavori più estesi: qui il progetto ha ricercato e riproposto l'unità dell'insieme, utilizzando anche quei 'mezzi costruttivi del passato ritenuti 'logici e ancora efficienti', così definiti da Albinì nella citazione delle pagine precedenti, pavimenti in battuto alla veneziana, trattamento a stucco delle superfici murarie, infissi in legno di olmo, ecc. Lo strato del nuovo si è così ritirato verso alcuni punti per i quali non era applicabile il principio dei mezzi del passato:

la tecnologia è discretamente esibita nella vetrata dell'ascensore, nei condotti dell'aria condizionata e solo in qualche altro dettaglio.

Contemporaneamente ai lavori di Palazzo Tabarelli, si progettava a Rovereto un più piccolo intervento, la Casa Granda al Frassen,

dove il sistema del nuovo aveva la funzione di ricordare l'immagine, quasi ricreandola, dell'originario contesto nel quale, durante i primi anni del Seicento, era sorto l'edificio. Ci riferiamo ai setti di cemento a vista, ai vetri, al pergolato realizzato in plexiglas, alla fontana sul retro, dove una volta correva la campagna e alla nuova cortina che separa ora, come una volta, il corpo principale dalla città.

Il secondo tema, quello dell'artisticità dell'opera, è forse, nel Palazzo Tabarelli, più rilevante. La facciata principale, le logge del cortile, molti elementi interni, sono vere e proprie opere d'arte, sulle quali si è operato il solo restauro conservativo nel modo più rigoroso. In un certo senso, per se stesse, sfuggono al discorso del fare architettonico, ergendosi a monumento immutabile, con il quale è possibile creare relazioni solo univoche agendo sugli elementi trasformabili. Visto a distanza di anni - forse anche per questa presenza imponente - il restauro mostra più evidenti i segni di un certo eclissarsi dei valori del moderno. Le relazioni architettoniche più significative non nascono più tra la storia e il nuovo, ma tra arte e storia, tra epoche diverse della storia, dove le distanze si ammorbidiscono e le relazioni stesse tendono verso lo stesso segno.

Tuttavia non si può certo distinguervi un'accettazione, anche velata, del post-moderno. Qui nessuna citazione dalla storia; dove i mezzi costruttivi sono stati presi a prestito dal passato, il principio di Albinì ha come raffreddato la citazione che poteva esserci, prevalendo la logica del loro impiego e la buona efficienza ottenuta.

**IV.** Tra il restauro di Palazzo Tabarelli e il successivo del Teatro Sociale sono trascorsi meno di dieci anni, un periodo di tempo tuttavia nel quale si sono maturate esperienze nuove e spesso di segno opposto. Qualcuna ha preceduto la stessa esperienza di Palazzo Tabarelli, come il concorso per le semi-rurali di Bolzano; altre gli sono contemporanee: il piano di recupero degli insediamenti storici della Valle di Rabbi (1980), la sede della Cassa Rurale di Mezzana (1980), e la serie di progetti e realizzazioni nel meridione d'Italia, Capri, Pantelleria, Sicilia. In tutte il recupero della tradizione costituiva il tema di fondo,

travalicando qualche volta il principio di Albini, peraltro tanto amato. La dialettica con il post-modern, studiato soprattutto nei maestri, ha liberato qualche impostazione teorica troppo rigida, che era evidente soprattutto nei progetti di nuovi edifici.

La momentanea contraddittorietà progettuale che ne fu la conseguenza, rese necessario un approfondimento di tutte le tematiche, dagli aspetti teorici a quelli di metodo.

Anche per questo nella riflessione e nel lavoro concreto di questa quarta opera, i temi svolti trovano una più convincente sistemazione in uno schema concettuale, dove le considerazioni teoriche si saldano con i momenti operativi.

L'occasione ha ancora una volta facilitato questo compito, nel senso che ha richiesto per se stessa - dato il complesso delle situazioni e la molteplicità degli interventi - la messa a fuoco di un più completo quadro di regole su cui appoggiare il progetto.

Si tratta infatti di un edificio chiaramente composto di parti, di aggiunte, di rifacimenti, proiettato sui propri spazi interni piuttosto che su quelli della città.

Per queste ragioni le idee e le riflessioni maturate nelle opere precedenti, sono state messe a confronto con buona parte della letteratura relativa al restauro e in particolare al restauro architettonico.

Sembra quasi ovvio citare per prima la 'Teoria del Restauro'(9) di Cesare Brandi, opera universalmente nota per il valore dell'Autore e per aver dato origine nel 1972 alla Carta del Restauro.

Con un così autorevole supporto, le idee di fondo dichiarano uno svolgimento del seguente tipo, che vale per questo progetto in quanto da esso provocato, ma che diventa, lo schema teorico che illumina anche i successivi.

Comunemente si intende per restauro "qualsiasi intervento rivolto a rimettere in efficienza un prodotto dell'attività umana"(10)

nel nostro caso, però, uno speciale prodotto dell'attività umana che sta tra l'opera d'arte e l'oggetto di storia. Il riconoscimento di opera d'arte implica anche quello di oggetto di storia, di documento. Infatti, se accettiamo la formulazione di Cesare Brandi, troviamo che come prodotto dell'attività umana l'opera d'arte pone una duplice istanza:

l'istanza estetica, che corrisponde al fatto basilare dell'artisticità per cui l'opera è opera d'arte;

l'istanza storica, che le compete come prodotto umano attuato in un certo tempo e luogo e che in un certo tempo e luogo si trova.

Attraverso l'esame della interazione di queste due istanze, Brandi stabilisce i due principi fondamentali del restauro.

Il primo, che costituisce il restauro come momento metodologico; il secondo che introduce il concetto di 'unità potenziale' e cioè

"Il restauro deve mirare al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera nel tempo"(11).

E' il reciproco temperamento delle due istanze, quella estetica e quella storica, che stabilisce quale è il punto a cui può essere ricondotta l'unità potenziale dell'opera d'arte.

Da queste premesse di fondo scende immediata l'indicazione progettuale, che può formulare alcune direttrici operative del seguente tipo:

1. l' integrazione dovrà essere sempre facilmente riconoscibile;
2. la materia è insostituibile solo ove collabori direttamente alla figurabilità dell'immagine;
3. ogni intervento di restauro deve non solo rendere possibili, ma anzi facilitare gli eventuali interventi futuri.

Molto spesso si trovano nel monumento interruzioni del suo tessuto figurativo dovute alle varie vicissitudini cui il monumento è stato sottoposto. Se, con Brandi, si chiamano 'lacune' queste interruzioni, bisogna fare in modo che la lacuna funzioni da 'fondo' su cui il monumento è figura e non viceversa.

Gli interventi nelle zone di interruzione, quindi, dovranno essere a un livello più basso di quello del monumento.

La rimozione delle aggiunte infine può avvenire solo se con quest'operazione l'opera ritrova l'unità originaria e non solo quella potenziale.

Lo schema di lavoro si articola quindi su tre momenti:

1. riconoscimento, cioè giudizio, sull'opera, secondo l'istanza storica e quella estetica;
2. individuazione dell'unità potenziale dell'opera e delle sue parti;
3. trattamento delle lacune, delle aggiunte, delle parti senza interesse storico-estetico

Stabiliti quindi i criteri di metodo, rimane da affrontare, secondo noi, un altro aspetto del problema. Nel caso di un'opera di architettura il prodotto finale del restauro è sempre un 'nuovo' organismo, diverso da tutti quelli che lo hanno preceduto, e come tale, al di là del valore dell'unità potenziale e di quello storico, deve essere in grado nella sua totalità di produrre nel più alto livello l'emozione estetica, come percezione e come

"immaginazione che unisce assieme gli sparsi dati dei sensi entro una modellata immagine del mondo"(12).

Per raggiungere questa capacità espressiva e per realizzarla, si è scelto di agire in quel particolare spazio che si crea tra unità potenziale e trattamento delle lacune e delle aggiunte.

Qui infatti il progetto stabilisce relazioni estetiche tra campi diversi, agendo in un ambito che è interno all'architettura; può creare veri e propri sistemi di relazioni; sovrapporli, alternando le metafore; suddividerli in figure primordiali ricreando gli archetipi; ricomporli ricongiungendo i tempi.

Diventa dunque palese l'unità dell'architettura che si esprime in situazioni diverse con le stesse regole. L'operazione di restauro architettonico è un momento della creatività architettonica, uno dei più alti, perché non si attua in un vuoto culturale, ma anzi nell'opposto, in una grande varietà di suggestioni di cultura e di conoscenza, di tempi, di forme e di relazioni.

Nel progetto di un nuovo edificio il procedimento non è sostanzialmente diverso. Bisogna soltanto creare più sistemi adatti e fare in modo che tra essi si stabiliscano il giusto numero di relazioni estetiche.

Nel nostro caso, contemporanea e all'esperienza del Teatro Sociale, è stata la realizzazione di un particolare edificio alle porte di Trento, sede della direzione della società autostradale. La tecnologia degli impianti, a volte sofisticata, l'esigenza di spazi rappresentativi, la necessità di un oggetto urbano nella periferia cittadina hanno contribuito a creare più sottosistemi.

Il ristabilimento dell'unità potenziale e, ove possibile, di quella originaria si effettua - nel caso di un edificio complesso come il Teatro Sociale - secondo situazioni diverse, dando luogo quindi a più fatti unitari.

Si devono riconoscere diverse unità potenziali nelle diverse parti che si sono create nel corso della sua storia: il progetto deve essere in grado di organizzarle, ciascuna in un sistema suo proprio, autonomo lungo le istanze storiche ed estetiche, ma capace di ricollegarsi agli altri per dar luogo ad un'ultima unità, quella architettonica (13).

Il tramite per questa operazione è assicurato da quello che paradossalmente vorremo chiamare 'il sistema delle lacune' e che, nelle altre situazioni, era stato chiamato 'lo strato del nuovo'.

Nel Teatro Sociale il progetto (14) propone di riconoscere tre fatti unitari:

il primo si riferisce al grande brano di città romana che sta venendo alla luce nei livelli inferiori e al suo graduale passaggio all'impianto medievale. Si tratta di ricomporre l'immagine di un ambiente urbano dimenticato dalla coscienza di oggi, ma che nel suo insieme copre oltre mezzo periodo della storia della città;

il secondo riguarda la parte anteriore, il cosiddetto Palazzo Wolkenstein-Festi, in cui il restauro si propone di tendere all'unità del palazzo rinascimentale, riportando alla luce gli affreschi scoperti sotto l'intonaco delle sale, le tracce emerse sulla facciata di via Oss Mazzurana, l'originaria proporzione dell'insieme e di ogni ambiente;

il terzo è dato dall'atrio, dalla sala della platea, dai palchi (inizio '800), il cui insieme verrà riportato il più possibile vicino alle condizioni di origine, mediante l'innalzamento della platea, l'eliminazione di quanto fatto nel 1925 per adattare il tutto a sala cinematografica, il ripristino dell'arco di ingresso alla stessa platea, la ricerca delle decorazioni originali, il restauro degli elementi lignei e del loro arredo.

Nonostante questo programma, le tracce del passaggio dell'opera nel tempo saranno ricordate e rese visibili con opportuni accorgimenti.

Ristabilita così l'unità potenziale od originaria del monumento, rimangono le parti di scarso o nullo interesse storico o artistico, quel 'sistema delle lacune' sul quale l'unità architettonica dell'insieme fa tanto assegnamento.

Qui le operazioni procederanno senza rifacimenti o ripristini, ma congegnando il nuovo come 'fondo' sul quale risultino come 'figure' le parti considerate opera d'arte.

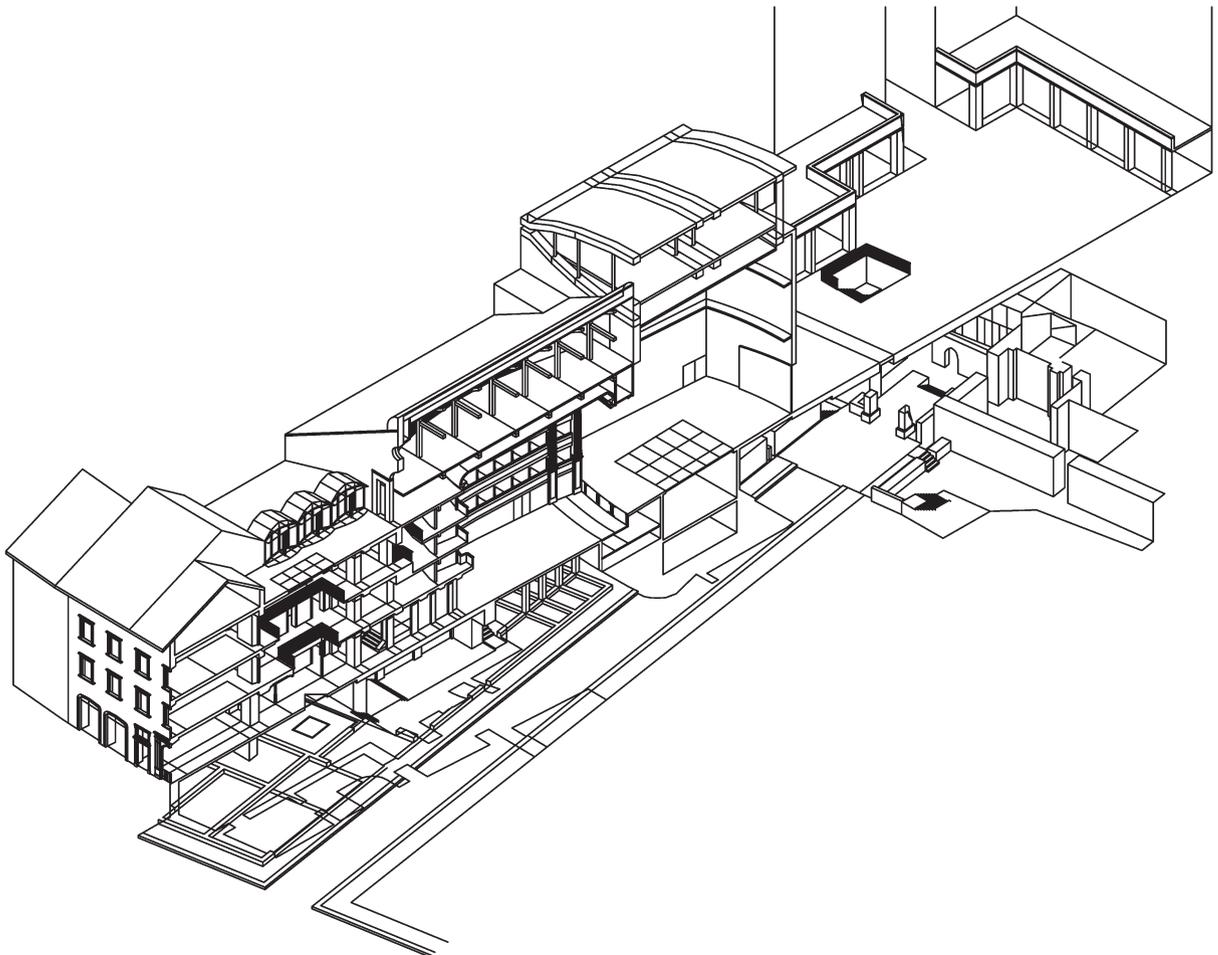
Questo non vuol dire che il nuovo sia mimetizzato. Per essere sistema esso deve organizzare ogni intervento entro un ordine unitario e proprio, assonante con l'esistente. Questo ordine sarà più basso, come tono, rispetto alle parti antiche, ma nel suo insieme, non nella qualità architettonica dei singoli elementi.

Quello che si è venuto definendo, è un tipo di restauro particolare, che non si inquadra nelle definizioni scientifiche più accreditate (15). Infatti confronta le definizioni con il risultato architettonico finale, ossia con la capacità del manufatto - nel suo complesso - di produrre nell'osservatore emozioni estetiche.

Finalmente potremo definire con Scruton l'emozione estetica come formata dall'attenzione immaginativa, nella quale esperienza e conoscenza seguono l'una all'altra:

"Solo se il significato colpisce l'atto dell'attenzione immaginativa, cambiando così l'esperienza, esso entrerà nella conoscenza" (16).

*SPACCATO DEL TEATRO SOCIALE. A sin. il primo lotto; in mezzo: la torre scenica; sotto: la città romana*



## NOTE

67

1. Cfr. *Catalogo della XIII Triennale di Milano*, pg 174 e seg. Cfr. anche: Gianni Braghieri, Aldo Rossi, Zanichelli, Bologna 1989, pg20/23.
2. op. cit. p. 152.
3. Il PUP è stato progettato dal prof. Giuseppe Samonà, dal prof. Beniamino Andreatta e dall'arch. Sergio Giovanazzi, dal 1961 al 1967 anno della sua definitiva approvazione, in forma di legge provinciale.
4. Cesare de Seta, *Architetti Italiani del Novecento*, Laterza, Bari 1987, p. 149.
5. In questi dieci anni, l'attività progettuale si era rivolta prevalentemente a nuovi edifici, in alcuni dei quali sembra prevalere l'influenza del contesto storico-ambientale, mentre in altri i temi, ancora appassionanti, del Movimento moderno si coniugavano con la volontà di creare spazi a scala umana. Tra i primi sembra opportuno ricordare alcuni edifici realizzati con un sistema prefabbricato in legno, derivato dalla struttura delle baite. Edifici di questo tipo sono sorti a Folgarida, Dimaro, Madonna di Campiglio, nel Villaggio di Patascoss (1967/1970). Tra i secondi il Centro del Legno, a San Michele all'Adige, (1964/1968), con la sua piazza interna, e Villa Bettega a Fiera di Primiero (1969/1970) caratterizzata da un percorso esterno/interno tra volumi attentamente proporzionati.
6. Questa casa-torre, detta del Massarello, si trova nella parte meridionale del centro antico di Trento, non lontana dall'antica Via Veronensis. La raccolta e la rielaborazione critica degli studi e delle osservazioni fatte durante il restauro si trova in un testo dattiloscritto, elaborato dall'autore in occasione della mostra collegata alle celebrazioni in onore di Giuseppe Gerola (Trento, Palazzo delle Albere, ottobre 1987). Parte di questa è pubblicata in 'Il progetto di restauro-interpretazione critica del testo' edito nel 1988 con testi di Boscarino, Carbonara, Pastor, Pirazzoli, e altri. In quell'occasione, il restauro ha ottenuto il Primo Premio del concorso collegato alla mostra.
7. dall'articolo di Giuseppe Samonà 'Due restauri a Trento' in *Parametro*, n. 109, agosto-settembre 1982.
8. Il complesso architettonico di Palazzo Tabarelli si trova nel centro geometrico della città antica, affacciato all'attuale via Oss Mazzurana, una volta detta Contrada di San Benedetto. È facilmente raggiungibile dalla piazza del Duomo, circa m 150, e si trova lungo il 'Giro al Sass', cioè sul percorso più familiare a tutta la città, antica e nuova.
9. Cesare Brandi: *Teoria del Restauro*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1963. cfr. anche dello stesso autore: *Struttura e architettura* (1975) e *Disegno dell'architettura italiana* (1982), sempre nel Catalogo Einaudi.
10. op. cit. p. 6
11. op. cit. p. 8
12. da Roger Scruton: *The Aesthetic of Architecture*, Methuen & Co. Ltd, London 1979, p. 75. Qui Scruton parla di Kant e di Collingwood, nel loro tentativo di unire l'estetica con il resto della nostra esperienza.
13. In questo testo appare spesso la scelta di produrre elementi architettonici 'adatti, propri' entro un certo ordine, secondo alcune regole. Si tratta di una scelta, che non ignora l'esistenza di altre opzioni, diverse e certamente più rappresentative della cultura di oggi, anche più suggestive nella raffinata evoluzione dei concetti. Altre occasioni forniranno gli elementi giustificativi delle nostre teorie nel confronto con queste.
14. Il presente saggio, terminato nel 1992, riguarda il restauro del così detto "1° lotto", cioè di Palazzo Wolkenstein-Festi, della platea e palchi, di parte dello spazio archeologico, i cui lavori sono stati eseguiti dal 1988 al 1994. Delle scelte relative al "2° lotto" – torre scenica e completamento dello spazio archeologico – si darà conto nel secondo volume.
15. A questo punto anche la definizione dei tipi di intervento primari acquisisce un valore soltanto classificatorio, utile, ma non risolutivo nella definizione dei fini. Nel suo intervento introduttivo al citato convegno su Giuseppe Gerola, Nullo Pirazzoli così riassumeva gli interventi primari su un edificio esistente in rapporto all'atto del restauro:  
Restauro. È il riconoscimento del processo di 'formatività' dell'opera, cui consegue un atto di interpretazione critica, che può condurre anche ad una condizione diversa da quella dello stato di fatto.  
Ci sembra questa una classificazione più pertinente di quella classica del Giovannoni in cui si parla di 'restauro di consolidamento', di 'liberazione', di 'ricomposizione', di 'completamento', di 'innovazione'.  
Anche le categorie storiografiche di restauro 'stilistico', 'analogico', 'filologico', 'scientifico' non sono sufficienti a inquadrare il risultato architettonico al quale tendono operazioni come quelle descritte nel testo delle pagine precedenti.
16. Roger Scruton: op. cit. p. 102



## architettura = emozione (estetica)

69

**I.** Riprendendo il discorso delle note introduttive, in un certo senso più fedele al percorso reale, empirico, che a quello astratto, non si cercherà di intendere l'opera d'arte con l'aiuto della filosofia.

La questione sarà invece 'quando' nel fare quotidiano, si possa pensare a un'architettura come opera d'arte, quale valore si intenda assumere per formare il giudizio estetico, anche negli incontri di ogni giorno.

La scelta va verso una risposta diretta, ancora una volta derivante dall'esperienza, e assume che un' architettura è opera d'arte quando produce nel visitatore un'emozione estetica. L'affermazione appare elementare, tanto che, perché serva a qualcosa, ha bisogno di svilupparsi in un discorso più articolato, che tenda inizialmente a capire cosa si possa intendere per emozione estetica.

Il primo termine, emozione, è generalmente inteso come moto dell'animo:

"Impressione viva e intensa; commozione; turbamento intenso"

è definita dal vocabolario Zanichelli. Qualche ulteriore chiarimento può giungere dalla definizione psicologica:

"esperienza soggettiva d'intensità rilevante, mai neutra...piacevole o spiacevole".(1)

Nella storia della psicologia sono state proposte molte teorie dell'emozione. Qui basta ricordare che l'interpretazione generalmente più accreditata afferma che lo stimolo proveniente dall'esterno da una parte produce un atteggiamento emotivo e dall'altra libera gli schemi dinamici dell'emozione, i quali a loro volta, quasi di

rimbalzo, tendono a modificare lo stesso atteggiamento emotivo.(2)

Esiste dunque quasi una sequenza nello svolgersi dell'emozione ed è all'interno di questo percorso che si cercherà di capire quale rapporto si stabilisca tra l'esperienza soggettiva e l'opera d'arte. Uno schema convincente ci sembra quello proposto da Roger Fry in *Vision and Design* pubblicato a Londra nel lontano 1920, qui riletto nella attualizzazione recente di Y. Bezrucka(3).

La distinzione si opera

"quando egli analizza il processo dell'apprendimento dell'opera d'arte, riconoscendo tre modi di sentire alla sua base: un puro piacere psicologico (sensuale); un'emozione formale che sorge dal riconoscimento della necessità delle relazioni che sono costruite all'interno dell'opera d'arte; e una finale emozione unitaria (unity emotion)"(4).

Il primo stadio è paragonabile alla vista di colori o suoni puri; il secondo corrisponde quasi al processo logico della scienza; il terzo quando

"si scopre la generalizzazione, l'ordine e la legge dietro le cose"(5).

in altre parole l'universale dietro il particolare. Questa sintesi finale è però possibile soltanto attraverso "un volo dell'immaginazione"(5).

Questo tipo di percorso non dipende da una particolare definizione del concetto di arte, non entra all'interno delle teorie del pensiero. Si può infatti pensare con Hegel che l'arte è "l'intuizione dell'infinito"; con Kant che è "oggetto di puro piacere non legato ad alcun interesse reale nell'azione"; con Schopenhauer, al contrario, che è una forma

di liberazione dello spirito dall'universale giogo del volere, della *Welt-Will*"; con Nietzsche in 'Umano troppo umano', che "i colori più magnifici derivino da materiali bassi e spregevoli"; con Freud, nei suoi 'Saggi sull'arte', che essa "produca uno stato d'animo piacevole, prodotto dalla percezione di eventi che vengono considerati belli dal soggetto"; con Heidegger che "in questo deserto c'è una sola oasi: il linguaggio della poesia, per il quale le cose perdono il loro carattere pratico e strumentale e diventano indici dell'essere che le ricomprende".

L'emozione unitaria prodotta da un'opera d'arte comprende dunque tutte le categorie del pensiero. Bach e Mozart, Debussy e Maler raccolgono 'tutte' le definizioni di arte. Omero ed Elliot parlano a tutti. Piero della Francesca, Cezanne, Mondrian trasmettono il loro messaggio producendo in ognuno una forte esperienza soggettiva. Di tutti loro conosciamo la via.

Meno chiaro è il modo attraverso il quale un edificio narra la sua vicenda e produce quella finale emozione estetica unitaria.

**II.** Salendo la scala che conduce alla Loggia del Buonconsiglio di Trento in un giorno di sole - una rampa lunga e piuttosto stretta - si passa da una condizione di forte luminosità in basso, alla penombra appena sufficiente quando si varca l'ultimo gradino. (6)

Bisogna fermarsi un poco, perché senza questo attimo di attesa la luce non è sufficiente e gli affreschi che accompagnano il cammino rimangono non visti.

Così colpisce dapprima il colore, azzurri, rossi, terre, e subito dopo - al di là della balaustra - ancora la luce, diretta dalle finestre di fronte, forte ma diffusa di lato. Il grande spazio della Loggia non è immaginabile durante la salita, non solo la prima. Rimane una sorpresa ogni volta ed è quasi come arrivare su di una cima. Anche perché il grande affresco della volta è come un cielo aperto, soltanto attraversato dal carro del Sole, con suoi cavalli sfrenati sotto la guida di Fetonte. La percezione dei colori e della stessa illusione è perfetta. Nella penombra di prima, la vista si è adeguata al giusto livello.

I cinque archi che separano La loggia dal giardino, chiuso su tutti i lati, le colonne ioniche, le modanature e i dettagli sono conosciuti da lungo tempo.

Ma ogni volta che lo sguardo li ripercorre,

si rivelano nuovi effetti, si ristabiliscono rapporti, risaltano forme prima non avvertite. Tutto si rigenera in questo luogo dell'uomo, protetto dai muri e ricollegato al mondo e al suo divenire. Si partecipa all'affermazione orgogliosa del diritto dell'uomo a vivere cosciente delle proprie capacità di intuire l'armonia dell'universo e di difendersi dal male: sembra lontana, in un'impossibile esistenza, la 'perdita del centro' dell'uomo di oggi.

In termini architettonici l'emozione estetica è qui il prodotto di un disegno articolato, che assume le valenze rinascimentali in tutta la loro estensione. Le varie parti, nella loro convenienza e congruenza, tendono chiaramente all'armonia e all'unità (anche se si avverte la memoria di tempi più lontani che spesso affievolisce la rigidità possibile nello schema) secondo un apparato compositivo che lega sottilmente le scale, lo spazio della Loggia, il giardino con i fronti che lo racchiudono.

L'apparato decorativo non si discosta dal disegno unitario dell'insieme, ma lo sottolinea con straordinaria efficacia, tanto che architettura ed affreschi non sono distinguibili nei loro effetti. A questi è ancora affidato il compito di affermare l'appartenenza a una cultura che scavalca i tempi, collegando il mondo classico a quello attuale.

I dettagli architettonici infine, pensati secondo la stessa legge della composizione generale, impreziosiscono alcuni punti, dove si addensano le tensioni spaziali o dove queste cambiano direzione, e sono eseguiti con grande abilità tecnica, al di là delle regole ormai diventate patrimonio comune.

**III.** Percorrendo il vicolo Colico, stretto all'inizio tra le case e progressivamente più largo sul fondo, chiuso sulla destra dal muro di un orto, l'abside rossa di Santa Maria Maggiore (7) si rivela precisa nel suo semicerchio, serrata dal basamento e dalle lesene di pietra bianca.

All'interno, dove tutto è immerso in una luce piena e quindi senza schermo, non c'è nel primo momento piacere, anzi una certa confusione subito avvertita infastidisce.

Lo sguardo è però attratto da qualche particolare, le lesene bianche, la cantoria del coro, certi cornicioni che non sembrano aver nulla a che fare con molti altri elementi quali altari barocchi, ridondanti ornamenti, pulpiti con drappaggi, colori allusivi.

Quasi da sola a questo punto la 'ragion critica' si mette in movimento e, ricordando molte notizie, discerne i diversi tempi da quell'unico tempo confuso, scopre i pannelli intagliati, i marmi scolpiti del coro, nota l'incombente organo che lo opprime, il fastidioso colore azzurro dell'abside, la mole dell'altare troppo grande e pur piacevole in sé. Collega le doppie lesene e gli archi, intuisce l'ordine che doveva reggere il cornicione.

Ad ogni nuova visita qualcosa riprende il suo posto. E così solo l'immaginazione può far rivedere nella sua integrità la chiesa rinascimentale, sfuocando gli interventi barocchi e ottocenteschi. Può far ricostruire l'esatta sequenza degli archi e doppie lesene sulle due grandi pareti, secondo una partitura in cui tutto è proporzionato e ridotto all'essenziale. Si avverte la magistrale posizione della cantoria, liberata da un organo troppo ingombrante, in cui gli altorilievi e le figure scolpite risaltano nella giusta luce. Allora lo spazio intero è avvertito come unità.

Se si tenta invece la stessa operazione immaginativa con gli elementi barocchi si va incontro a un probabile insuccesso. Non c'è nessun artificio che li colleghi agli elementi rinascimentali e che quindi possa guidare l'immaginazione a ricostruirsi un certo rapporto. In termini architettonici, sono soltanto sovrapposti con l'arroganza di chi viene dopo.

Potremo quindi osservare che i tempi di Santa Maria Maggiore non si costituiscono ciascuno in un sistema spaziale e formale che stabilisca con l'altro precise relazioni estetiche.

Mentre il tempo barocco si è posto in palese dissonanza quasi in antitesi, con quello rinascimentale, l'intervento ottocentesco imita il primo, aggiungendo. Il rapporto reciproco è quindi muto. Coesistono, ma non si parlano.

Qui dunque l'unità dell'emozione estetica pone due precise condizioni, da una parte la dilatazione del momento logico-analitico e quindi di quello conoscitivo, dall'altra l'attivazione decisiva del momento immaginativo.

**IV.** Quando si entra nel Duomo di Pisa da una delle porte della facciata occidentale, l'attenzione è subito presa dalla grande navata centrale, che sembra essere l'unico

spazio celebrativo, scompartita nella sequenza di colonne ed archi al primo livello, di corrispondenti trifore al secondo, sottolineata dalle bande orizzontali grigie e nere.

Giunti molto avanti, oltre la metà del percorso, qualche variazione nella sequenza, fa avvertire l'esistenza del transetto. Ma qui, dove pure incrociano i due assi che richiamano i quattro punti cardinali, non è stato creato alcun riferimento particolare. Ed è proprio in questo punto che si materializza la forza dell'intera composizione: la navata prosegue oltre senza sostanziali alterazioni di ritmo, appena un pilastro al posto della colonna e un cambiamento A-B-A della luce dei tre archi di immissione nelle due braccia dello stesso transetto.

Anche il transetto sembra correre sul ritmo accelerato dei suoi intervalli scavalcando la navata e creando nel contrasto con essa quasi un vuoto, la sola memoria di un fatto non architettonico, ma spirituale. L'uomo corre sul mondo, da oriente a occidente, da settentrione fino nel sud, ma quando i suoi cammini si incontrano è in un unico punto immoto:

"at the still point of the turning world".

Solo l'alta cupola si erge, staccata, sopra tutto. Il mistero che si avverte nel fluire degli spazi secondari, matronei, navate, sequenza delle finestre interne della facciata, diventa comprensibile, ricondotto all'unità quando si avverte l'esistenza di quel vuoto sull'incrocio degli assi.

Un poco discosto verso l'entrata, il pergamo di Giovanni Pisano invece racconta senza mistero, con tutta la forza della rappresentazione, la storia del Figlio dell'Uomo e di una moltitudine di suoi simili.

L'emozione estetica si tende al massimo, qui, tra quel vuoto cosmico e questo pieno così umano.

I due grandi assi di pietra, dopo aver fissato il loro incontro, si sfrangiano in molti altri spazi, quando intersecano le navate laterali: un'altra moltitudine senza ordine apparente, accanto all'unità dei due lunghi spazi che collegano i punti cardinali del mondo.

Quando l'analisi si sostituisce alla prima intuizione, si avverte che manca l'elemento sostanziale del romanico, il solenne procedere per pause, per quantità finite: qui nella navata il ritmo è accelerato come nelle basiliche di Bisanzio, ma il *Pantocrator* sul catino

dell'abside non è la conclusione verso cui tutto tende. Piuttosto la brusca interruzione di un correre senza fine, la pausa imposta alle forze del cosmo che si incrociano.

Quando l'uomo, nel XV secolo, divenne il centro del sistema di pensiero, non si poteva accettare il mistero pietrificato quattro secoli prima. Si scompartirono quindi le pareti laterali in riquadri, vennero costruiti un portale interno a occidente e una partitura a tre ordini nell'abside: il correre senza fine divenne un cammino tra un punto iniziale e uno finale. Ma la trasformazione cinquecentesca non è dirompente, si avverte il rispetto per quell'opposta concezione del mondo, quasi come uno sfondo primordiale entro il quale anche l'uomo nuovo doveva muoversi.

Analogia trasformazione nelle due absidi del transetto, che si presentano ora per quantità ben definite, due altri punti fermi.

L'emozione estetica sembra qui ricollocarci nel mondo, senza recidere il potente richiamo al suo mistero.

Il lungo cammino della navata centrale comincia di fatto circa cinquanta braccia più a occidente, dove lo spazio rotondo del battistero indica, con la potenza del simbolo circolare, il rapporto tra il cielo e la terra. Un grande spazio cilindrico, con la cupola interna a cono, segnato da colonne e pilastri sui due piani, senza alcun asse. Non oriente, non occidente, settentrione o meridione. Ma non lo spazio infinito e misterioso del punto fermo del duomo: un simbolo per il mondo ordinato nelle sue leggi.

Si può anche leggere in altro modo: quattro archi di cerchio poggiati sui lati di un quadrato, non disegnato se non nei suoi vertici. Quindi la terra inscritta nel cielo.

Tutto è nudo, decorati solo i capitelli delle colonne del primo piano. Pura forma.

L'uomo è presente in modo corporeo, non simbolico, nel pergamo di Nicola Pisano, dove le figure rappresentano il mondo mortale, ma vivo dentro la pura forma del cilindro. Non c'è contrasto, non moltitudini tormentate, nessun Giudizio universale. Il problema è solo posto nei suoi due termini più essenziali.

L'emozione estetica è prodotta da questa chiarezza, da questa unità di parti diverse, nell'espressione del rapporto dell'uomo con l'universo e diventa assoluta quando si avverte il flusso di relazioni tra l'opera architettonica e le sculture del pergamo.

**V.** Sui margini settentrionali di Modena, non lontano dalla via Emilia, il cimitero progettato da Aldo Rossi (8) appare da lontano come un quartiere abbandonato dai vivi, case senza finestre eppure accuratamente completate, grandi spazi senza alberi, un cubo rosso mattone come un monumento, molte porte aperte nelle pareti, senza battenti.

Una città trasposta su altri piani. Immaginazione, ricordo di sogni infantili, di incubi dominati dalla ragione.

Entrando, questa sensazione cresce di intensità: gli elementi architettonici e le loro relazioni formali, porticati senza inizio e termine, grandi spazi senza riferimenti, sequenze ripetitive, passaggi, pieni e vuoti così distinti rafforzano il senso di alienazione. Si rovescia il rapporto reale/sogno: ci muoviamo in un sogno che è reale.

La morte come non-esistenza appare in ogni luogo, non la Morte del Settimo Sigillo, che gioca a scacchi con il Cavaliere e che porta via tutti danzando verso l'ignoto, ma Ciò che più Non È, senza danza né ignoto, il Niente conosciuto a cui tendono le cose e da cui esse si generano. Tra le mura e le case, i vuoti dei prati, l'ossessionante successione dei morti, nessun segno che indichi speranza nella realtà del sogno di un'eterna esistenza; nessun segno di quanti hanno creduto; nessun conforto.

Ma nemmeno disperazione. Solo la calma coscienza dell'ineluttabile, fine dell'essere e del divenire.

Tutto questo è stato ottenuto senza ricorrere a manifestazioni espressionistiche, senza affermare il caos dell'universo, la lotta tra la vita e la morte, l'azione. Aldo Rossi rifiuta le fughe diagonali, l'accelerazione dei percorsi, la rottura degli angoli acuti. Dispone le relazioni tra le case, i colonnati, i vuoti in un determinato ordine, senza preannunciarne la sequenza - non conosciamo cosa ci sarà dietro il prossimo muro vuoto .

"Pietrificate pure la nave,  
ammainate pure le vele.  
bruciate pure il sartame,  
il navigatore è approdato".(9)  
Ma senza Alleluja.

**VI.** Nascosto da un muro di mattoni, dominato dalla mole di San Vitale, il piccolo edificio a croce latina (10), sormontato da una bassa cupola nel centro, non rivela al primo sguardo la grandezza di ciò che contiene. Sensazione questa abbastanza frequente

a Ravenna, dove lo splendore delle rappresentazioni illumina solo gli spazi interni. Ma il Mausoleo di Galla Placidia costituisce una forte eccezione, pur in questo contesto. Varcando la porta settentrionale, non più alta di una persona, si è immersi, di colpo, senza mediazione, in un mondo 'altro', un universo senza fine. La poca luce che filtra dalle finestre di alabastro, si riflette sulle superfici curve delle volte assumendo un intenso colore blu. I marmi delle pareti, fino all'altezza dell'occhio, e dei tre sarcofaghi sembrano assumere il valore di terre sfuggenti lontano. Il cielo stellato, mosaici blu scuro e stelle che sono raffinate astrazioni concentriche disposte con ordine geometrico, è fisicamente a portata di mano, ma nella realtà visiva fluisce lontano e avvolge l'intero spazio voltato.

Figurazioni quasi naturalistiche di fiori, di tralci, di foglie si alternano ad altre, che le ripetono con grande astrazione, nel dividere il cielo. Ma senza spigoli, tagli netti, cornici ben delimitate.

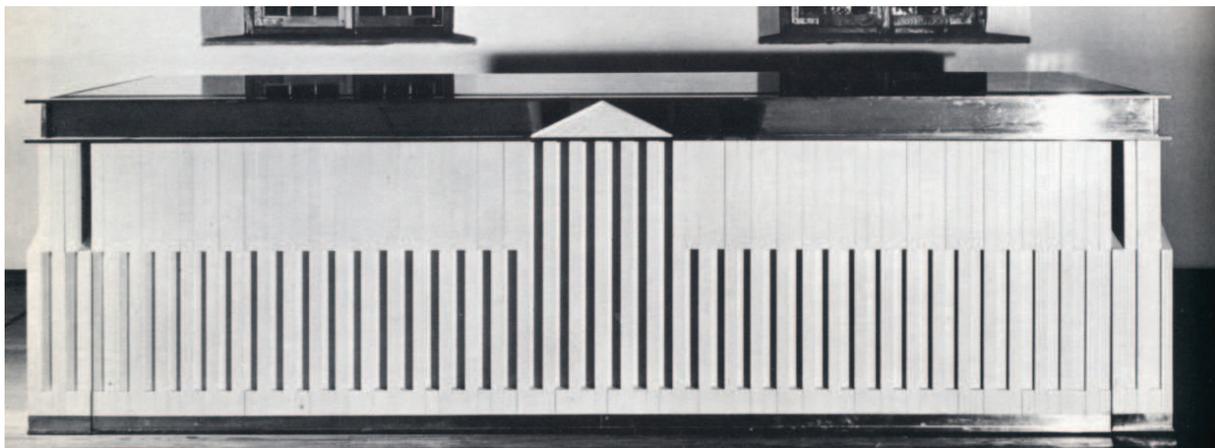
Entro questa atmosfera indefinita, limpida, si possono leggere altre figurazioni: il Buon Pastore in un sereno ambiente alpestre, gli Apostoli, il Cervo alla Fontana della Vita, Acque zampillanti da Vasi di marmo guardati da colombe, i Libri dei Santi Evangelii ben custoditi in un armadio, il Rosso Fuoco del martirio. E il blu del cielo stellato, che avvolge ogni cosa.

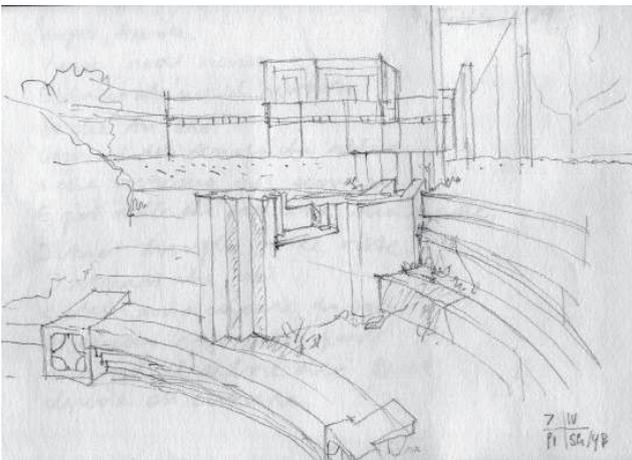
Il mondo, la vicenda dell'uomo, la sua redenzione è dunque sopra le tombe. In così poco spazio che il muoversi non ha quasi senso.

Qui la morte non è che la cristallizzazione di un istante nello svolgersi incessante dell'universo.

ALDO ROSSI, *Cimitero di Modena, 1991*

73





**VII.** Inoltrandosi nella pianura dopo le colline di Asolo, percorrendo strade diritte, appena passato un gruppo di case con un'alta chiesa, si intravede un basso recinto, un muro inclinato verso l'interno. Avvicinandosi, ci si accorge che è costruito in modo inusuale, gli angoli tagliati da fessure orizzontali, le superfici scandite da blocchi diagonali. Una fine tessitura, che il tempo in non molti anni ha arricchito di tenui colori entro i campi circolari dei muschi, disegna la superficie del muro. (11) Dentro, si trova lo svolgersi di un'intensa

vicenda - un uomo che ha finito i suoi giorni - di fronte allo spazio che è proprio dell' uomo, costruito dai simboli di città vive, di prati, di fiumi, di cupole, di città finite, sepolte dalle acque.

Per far sue le relazioni che corrono tra tutti questi elementi, il viaggiatore deve entrare lentamente nel recinto, percepirlo come immagine del mondo, attribuire ad ogni elemento il valore simbolico che gli sembra più appropriato.

Così, il padiglione che al centro della grande vasca d'acqua occupa tutto il lato meridionale, può essere Venezia, e suo il riflesso sullo specchio della laguna; lo stretto canale che collega questa alla fossa dell'angolo, un fiume, che sale dalla laguna alle montagne; la lama che copre la fossa, arco teso di cemento, la volta del cielo calata sulla terra; e i complessi incastri di muri, passaggi, luci radenti sull'altro lato, quanto rimane di un'altra città senza nome, in gran parte sommersa nelle acque, immagine speculare della prima; il prato, liscia superficie di verde, forse la grande pianura che sta tra Venezia e le montagne; e non è San Marco, San Vitale, Santa Sofia, o tutte le chiese scomparse dell'Oriente, il cubo con la luce che scende sull'altare d'oro?

75

Sotto la volta del cielo, dove le due parti curvano ad angolo retto e quindi si incrociano sta l'uomo.

Questo può immaginare il viaggiatore, come molte altre e diverse significazioni. Ma quando riesce appena a collegarle, a stabilire anche una sola delle possibili relazioni, l'esperienza architettonica diventa unitaria, *unity emotion*. Allora la ripetizione dei particolari, il continuo duplicarsi e risvoltare delle linee, i colori brillanti dei mosaici, solo accennati, o la matericità delle campiture dello stucco di calce, il contrasto delle lamine d'oro, qua e là sul grigio cemento: 'oro, argento, azzurro 'n ornamenti'.

si materializza in raccordi musicali; si vede, si ascolta, si canta. L'umanità, il mondo, la propria vita e la sua fine, tutto è 'fiorito dalla parola'.

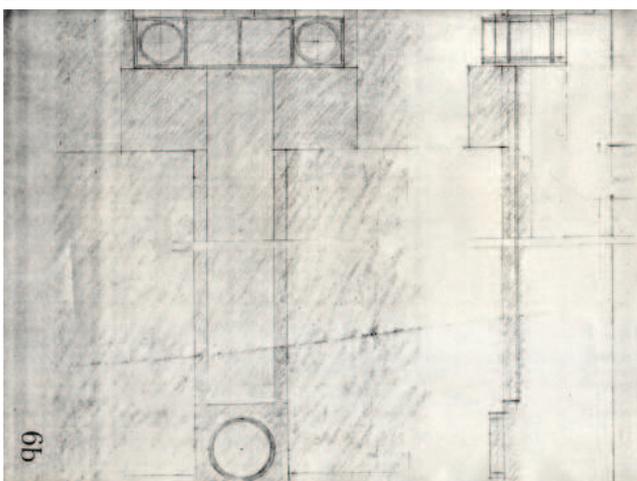
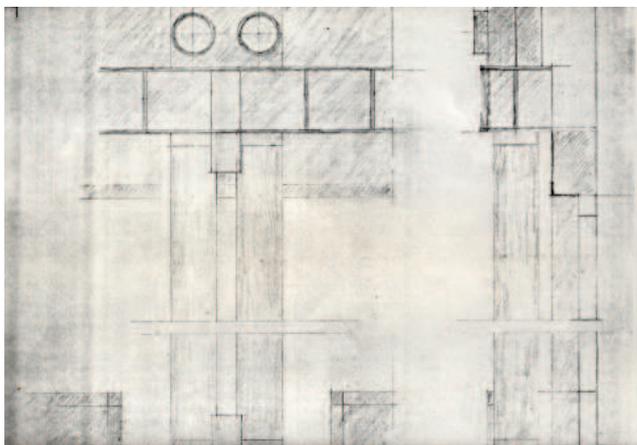
La morte fa parte dell'universo, che è là e continua dopo la morte. Come nel Mausoleo di Galla Placidia. Come non c'è nel Cimitero di Aldo Rossi.

(1991)

#### NOTE

1. Enciclopedia Garzanti di filosofia, Garzanti editore 1981, p. 244.
2. *Teorie di M.B. Arnold (1950) e di D.B. Lindsley (1951) in op. cit. p. 245.*
3. Y. Bezrucka, *The artist in Virginia Woolf's novels*, University of London, unpublished thesis, 1990.
4. *op.cit. pp. 44-45.*
5. *op.cit. pp. 53-54.*
6. La Loggia fa parte del Magno Palazzo voluto da Bernardo Clesio, principe e vescovo di Trento, tra il 1527 e il 1536. Il progetto e l'esecuzione lapidea è di Alessio Longhi, scultore e architetto di origine comasca, mentre gli affreschi della Loggia sono di Gerolamo Romanino (1485-1566) e quelli dell'andito e della scala di Dosso Dossi. Nel rettangolo centrale è raffigurato il carro di Fetonte, nelle lunette laterali le quattro stagioni. Il prospetto della Loggia è fregiato da quattro medaglioni di potenti del tempo, eseguiti da Alessio Longhi
7. Eretta tra il 1520 e il 1523 da Antonio Medaglia di Pello d'Intelvi sul lago di Como per Bernardo Clesio nell'attesa dell'imminente Concilio. A navata unica con tre cappelle per lato, ricorda negli interni il Sant'Andrea di Mantova e quindi Leon Battista Alberti. La cantoria del coro è opera di due scultori veneti, i Grandi (1534). In epoca barocca le cappelle laterali hanno accolto grandi altari policromi e alla fine dell'Ottocento un intervento di "completamento" ha stravolto i cornicioni esterni, la volta a botte interna e tutto il fastigio. Purtroppo un ultimo, recente restauro (2010) ha cancellato il colore, annullando l'antica tonalità.
8. Vincitore del concorso nazionale del 1971, il complesso si articola in analogia a un quartiere urbano, una città dei morti accanto a quella dei vivi 'una parte della città, non qualcosa di non correlato', secondo una recente intervista a PA di Aldo Rossi. La composizione è a rettangolo, definito su tre lati da edifici a tre piani; con una spina centrale a base triangolare costituita dai colombari senza finestre; con due elementi monumentali, il cubo e il cono, alla estremità di questa. Ora, 1991, il complesso è costruito per circa due terzi. Mancano il cono e la spina centrale triangolare.
9. MARIO BEBBER, Oh, beccchino, Alleluja -Spiritual bianco, (sesta strofa) - in *Ultimo viaggio*, Bologna 1976, p. 163.
10. Costruito nel V secolo, come edificio tombale di Galla Placidia, figlia di Teodosio, la cui vita avventurosa -catturata dai Goti a Roma nel 410, sposò prima il re visigoto Ataulfo, poi il generale illirico Costanzo - fu sottolineata dalla sua grande influenza politica.
11. Come è intuibile, si tratta della Tomba Brioni, costruita da Carlo Scarpa negli anni '70, a San Vito di Altivole.

*SERGIO GIOVANAZZI, Sede Autostrada del Brennero SpA, Trento, dettaglio della facciata, 1987*



|  |       |
|--|-------|
| I. note introduttive   | p. 1  |
| II. architettura e pensiero contemporaneo  | p. 3  |
| III. l'architettura degli umanisti:  |       |
| 1. la cornice dorica   | p. 9  |
| 2. l'armonia nascosta  | p. 11 |
| IV. il moderno: rileggendo Hans Sedlmayer<br>e Carlo Belli                       | p. 21 |
| V. l'affermarsi dell'autonomia: l'evoluzione<br>del Bauhaus                      | p. 27 |
| VI. Peter Eisenman e la dimensione sintattica<br>dell'architettura               | p. 31 |
| VII. il postmoderno in architettura  | p. 37 |
| VIII. architettura e decostruzione:<br>il Park de la Villette e il Wexner Center | p. 47 |
| IX. voci dall'architettura   | p. 55 |
| X. restauro vs architettura?   | p. 61 |
| XI. architettura=emozione (estetica)   | p. 69 |
| indice   | p. 77 |

