

2. La costruzione dell'intreccio con la natura negli elementi dell'architettura

Il rapporto dell'architettura con la natura non è diretto. Si definisce in modo inevitabilmente discontinuo tra una vita organica, vegetale o animale, e una costruzione artificiale pensata.

“Cos'è la felicità?”, si chiede Bruno Taut. A tale domanda risponde Tolstoj: “*La felicità è vivere con e nella natura*”.

Si può scegliere un riferimento da cui partire e che renda pensabili ed elaborabili i termini delle *relazioni* tra architettura e natura, da un punto di vista non solo funzionale ma anche estetico?

Noi ne abbiamo scelto uno per intercettare un sistema di pensiero originale da un punto di vista progettuale, riconducibile al concetto di *intreccio* nel suo doppio senso, sia narrativo che tecnico-costruttivo: la *teoria del rivestimento* di Gottfried Semper¹.

Semper gioca sui doppi sensi etimologici per cogliere coincidenze e assonanze, come spiega Benedetto Gravagnuolo:

Certo, giocando sull'ambivalenza del termine *Bekleidung* - che può denotare nella lingua tedesca sia il vestito di un corpo che il *rivestimento* di una parete - Semper indica l'attitudine del *coprire* come una *tecnica primaria* della civiltà umana. La stessa assonanza fonetica tra *Wand* (parete) e *Gewand* (veste) rafforza in lui l'idea che l'architettura abbia tratto dalla più antica tecnica del tessere alcuni motivi estetici primari (*Urmotive*). Di qui la centralità che assumerà nella sua teorizzazione l'*arte tessile*, impegnando da sola l'intero primo volume del *Der Stil*.

Tuttavia, pur nella sua innegabile visione “causale” della storia, per Semper il bisogno spirituale di ornare viene prima del tessere, ovvero l'ideazione precede

1. Tralasciando la questione dell'origine delle arti industriali e la disputa con Riegl, nonché il problema collegato della primogenitura culturale tra *tessitura e ornamento*. Per questo si guardi B. Gravagnuolo, «Semper e lo stile», in Semper, *Lo stile*, cit.

l'esecuzione di quel poetico e primitivo gesto di intrecciare i rami in una ghirlanda, gesto eletto ad atto nativo della *textile Kunst*².

La teoria del rivestimento, dunque, va inquadrata in una teorizzazione più vasta in cui la costruzione dell'intreccio con la natura si avvale di un apparato concettuale articolato in gruppi terminologici collegati che ci consentono anche di pervenire agli elementi "costruttivi" della città e del paesaggio.

La terminologia inizia con la teoria dello stile (*Stillehre*), articolata in tre problematiche:

- a) la *teoria dei motivi primari (Urmotive)*, corrispondente alle ragioni di origine di un *pattern* formale;
- b) la *teoria dell'invenzione*, ossia l'analisi dei *processi mentali* che portano alle sintesi creative;
- c) l'*incidenza dei fattori eteronomi*, ossia di tutti i fattori "locali, temporali e personali", esterni all'opera d'arte.

Da questa tripartizione analitica, si originano alcune categorie valutative della pratica estetica, riconducibili alle vitruviane "autorità": la *simmetria*, la *proporzione*, la *direzione*. Categorie che Semper cerca di connettere all'*harmonia mundi* dell'Alberti. Questa quarta categoria, corrisponderebbe a quella definita da Semper «contenuto», consistente nel prevalere di una sola delle tre modificazioni riferite alle autorità, componibili nel "bello".

Ulteriori passaggi argomentativi, conducono Semper a precisare il linguaggio dell'architettura secondo altre cinque categorie, dedicate ad altrettante tecniche primarie, da cui derivano i "motivi primari". Le prime quattro danno luogo ad una corrispondenza terminologica tra elementi dell'architettura e tecniche corrispondenti, per cui: al *recinto* è associata la *tessitura*, al *focolare* la *modellatura* (ceramica), al *tetto* (in legno o in pietra) la *tettonica*, al *basamento* la *stereotomia*.

Non basta. Come precisa Gravagnuolo:

Ognuna di queste quattro tecniche rinvia non tanto a dei materiali base (tessuto, creta, legno e pietra), quanto, piuttosto, a delle caratteristiche materiche basilari (vale a dire, la *duttilità*, la *plasmabilità*, la *strutturabilità* e la *solidità*). Per questo la metallotecnica viene a sua volta considerata una tecnica "derivata", sopraggiunta anche storicamente in una fase più evoluta; tecnica che riassume in sé le quattro precedenti dal momento che il metallo possiede intrinsecamente tutte le qualità materiche basilari (è flessibile, plastico, elastico e solido).

Lo slittamento dell'attenzione critica dalla mera materia all'attività dell'*homo faber* che la lavora, la plasma e la sottomette ad un disegno estetico è un passaggio obbligato per comprendere il senso profondo del principio della traslazione simbolica

2. *Ibidem*.

delle “forme basilari” (*Grundformen*) da un materiale a un altro o da una tecnica a un'altra. E valga d'esempio l'arte di produrre i vasi, nella quale l'autore sottolinea le significative similitudini di motivi decorativi scaturiti all'origine da una tecnica primordiale (quale quella di realizzare dei recipienti in pelle o con intrecci di vimini) e poi “traslati” sulle superfici di ceramica, di metallo e di altri materiali»³.

Semper, dunque, rivendica il primato del simbolico sulle esigenze pratiche e funzionali: la forma, più che riflettere la struttura soggiacente, rappresenta l'idea complessiva che sottende l'opera. Un rappresentare che, negli sviluppi pratici con il razionalismo e dopo di questo, assume il senso di un “chiarimento”.

Non solo architetti come Otto Wagner, Hendrik Petrus Berlage, Peter Behrens, Adolf Loos, ma anche Gunnar Asplund, Heinrich Tessenow, di cui si è già detto, e poi Mies van der Rohe, possono essere parzialmente letti a partire dalle teorie di Semper.

Ciò che più interessa nel modo di ragionare di Semper è questa ricerca di un continuo intreccio delle ornamentazioni e delle tecniche con le scienze della natura, alla ricerca delle sue leggi, come quando osserva i fiocchi di neve per studiare il principio formativo delle forme chiuse e la coincidenza tra simmetria, proporzione e direzione; oppure l'ordine in cui si dispongono verticalmente le diverse articolazioni nell'albero. Analizza tecniche artistiche primigenie studiando la presenza di elementi naturali nell'allineamento della forma a *nastro* (*bandform*), a corona delle foglie. Chiarisce il ruolo compositivo che svolgono queste forme:

Al concetto del legare è collegato quello dell'unire. Ciò che è unito è qualcosa che in origine era separato. Il nastro trova dunque il suo impiego laddove si unisce e si articola. Serve a mettere in risalto la natura unitaria delle parti e, al tempo stesso, il loro rapporto con la totalità, nonché a sottolineare l'articolazione.

La *bordatura* e la *cucitura* sono nastri tesi non nel senso della lunghezza ma di traverso. Entrambi, insieme alle loro esigenze stilistiche, verranno trattati dopo quanto segue, sulle vesti e la copertura⁴.

Continuando questa disamina sull'identità e sul ruolo compositivo di determinati elementi, Semper osserva l'esigenza di proteggere, di coprire e di chiudere lo spazio:

L'uso di queste coperture è più antico della lingua; e il concetto stesso di copertura, protezione, chiusura è legato inscindibilmente a quelle prime coperture rivestimenti,

3. *Ibidem*.

4. G. Semper, *Lo stile*, cit.

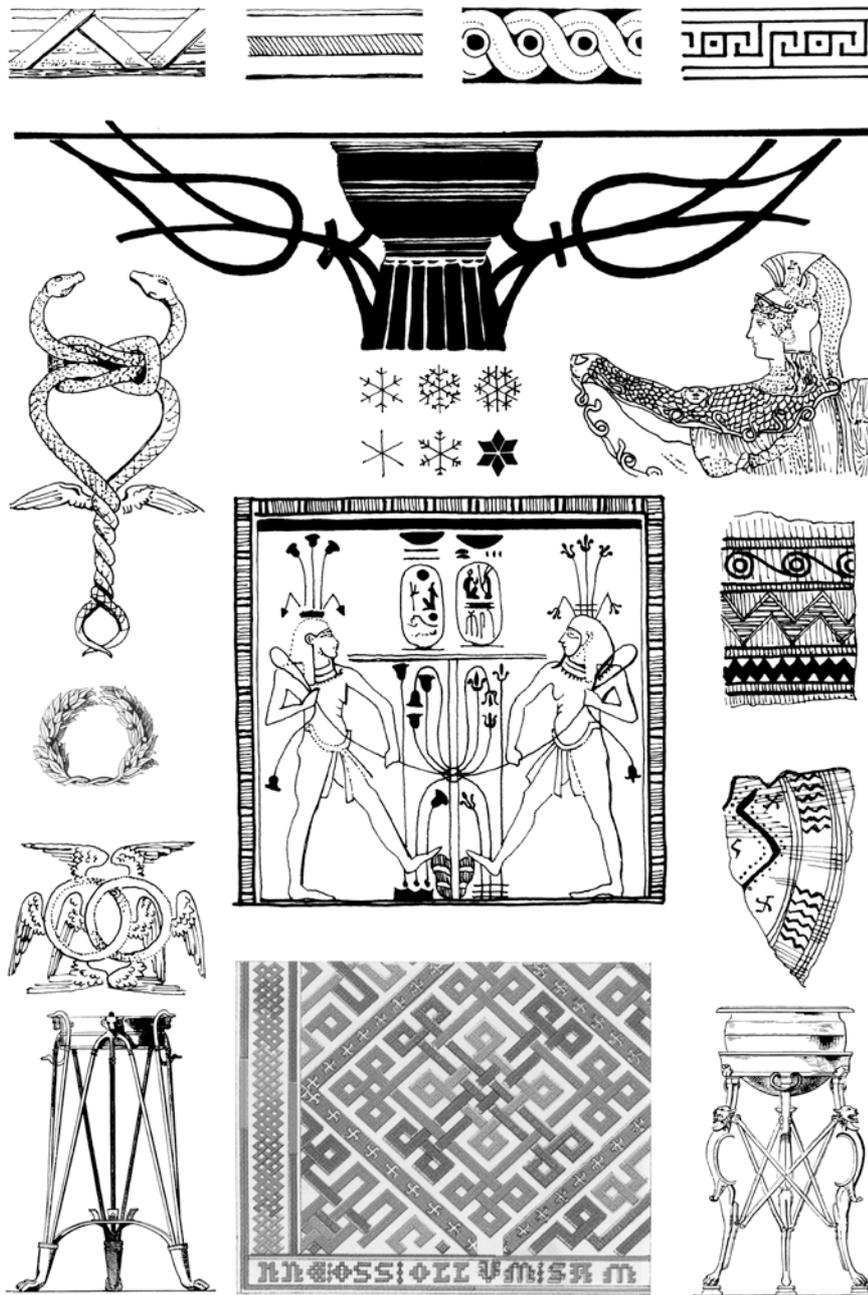


Fig. 74 - G. Semper, disegni decorativi, 1860 (da *Der Stil*)

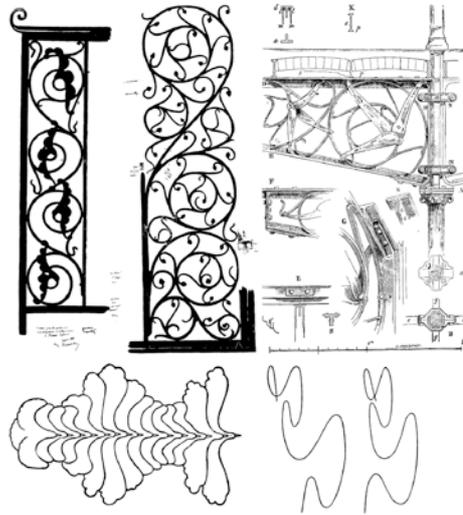
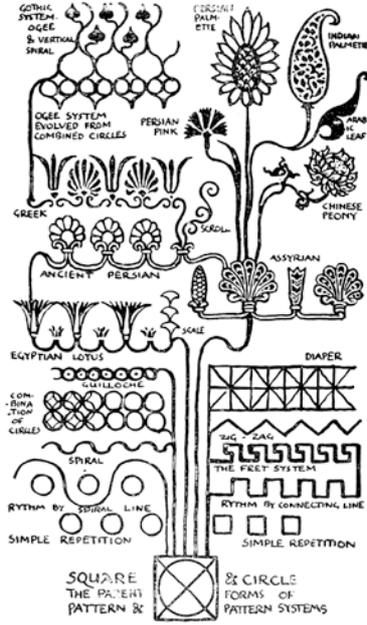


Fig. 75 - Dall'alto W. Morris, chintz, 1891 (Victoria and Albert Museum); W. Crane, motivi decorativi, 1902 (da *Line and Form*); J. Ruskin, studi sulla conformazione delle foglie e delle nuvole, 1860 (da *Modern painters*, vol. V); Viollet Le Duc, ferri decorativi, 1872 (da *Compositions et dessins, s.d.*, e *Entretiens sur l'architecture*); E. J. Marey, proiezione del volo di un uccello e traiettoria di un punto della vertebra lombare in un uomo che cammina, 1890 (da S. Gieidon, *Mechanization takes command*)

naturali e artificiali, che sono diventati i segni tangibili di quei concetti e come tali, forse, rappresentano l'elemento più significativo del simbolismo architettonico.

La destinazione della copertura appare in contrasto con gli scopi di ciò che lega. Tutto ciò che è chiuso, protetto, circondato, avvolto, coperto, si presenta infatti come qualcosa di *unitario*, come insieme, al contrario, tutto ciò che è legato si esprime come qualcosa di articolato, come pluralità.

Se la forma basilare di ciò che è legato è *lineare*, in tutto ciò che deve coprire, proteggere e chiudere, l'elemento formale di riferimento è la superficie⁵.

Analizzando gli elementi pre-architettonici della costruzione dello spazio, Semper nota:

Dovremmo individuare come la più antica parete divisoria prodotta manualmente, come la originaria chiusura spaziale verticale *inventata* dall'uomo, il *recinto*, la *palizzata*, costituita di pali e rami legati e intrecciati, la cui messa a punto richiede una tecnica che la natura, per così dire, offre all'uomo.

Dall'intreccio dei rami il passaggio all'intreccio della rafia, per analoghi scopi abitativi, appare semplice e naturale.

A partire da qui, si giunge all'invenzione della *tessitura* (*Weben*): dapprima con fili d'erba, o fibre vegetali naturali, in seguito con fili tessuti di materiali vegetali o animali. La varietà dei colori naturali dei fili suggerì ben presto di impiegarli in un ordine alterno: così nacque il *motivo*⁶.

A questo punto, cercando poi di passare da situazioni pre-architettoniche all'avvio dell'architettura vera e propria e al principio del rivestimento, a proposito dell'architettura monumentale, Semper effettua un'interessante considerazione sulla festa:

L'esaltazione della festa, altamente elaborata e ricca di ornamenti, con coperture di tappeti, rivestimenti di fiori e ramoscelli, decorazione di festoni e corone, nastri mossi e trofei: è questo il *motivo del monumento duraturo*. Il quale deve perpetuare la memoria dell'atto solenne e dell'evento che viene celebrato da parte delle generazioni future⁷.

Un'ultima serie di notazioni affronta i compiti della tettonica: *la cornice, il reticolato, il sostegno*. A proposito del reticolato, una struttura piana ottenuta congiungendo, a mo' di griglia elementi rigidi e sottili, Semper osserva che da una parte esso non è altro che una cornice multipla e dall'altra che esso deriva dall'intreccio o dall'incrocio di leggere canne di bambù:

5. *Ibidem*.

6. *Ibidem*.

7. *Ibidem*.

Il suo uso in architettura, come parete a grata, era quello di separare gli ambienti, ma, attraverso passaggi graduali, entrò poi nel campo della carpenteria: ancora oggi la casa cinese conserva, nella struttura, nell'impronta della sua discendenza dall'antica capanna su palafitte.

*Nell'architettura di tutti i popoli antichi, soprattutto greci e romani la transenna, come elemento che delimita uno spazio ha avuto quasi la stessa importanza che in Cina: con la differenza che la concezione realistica che ne hanno i Cinesi, per gli altri, ha assunto una dimensione artistica e decorativa: di conseguenza non è rimasta che l'idea di fondo di una parete traforata; ovvero la grata è divenuta uno strato che a malapena si intravede al di sotto di un simbolismo ornamentale, sovente assai complesso, consistente in un fitto lavoro d'intreccio. Molti di questi divisori in marmo o in metallo (*èrkos, dryphakton, kinklis, diàphragma, èryma, cancellus, pluteus*) si sono conservati. [...] La loro enorme diffusione conferiva all'architettura antica uno stile particolare [...], è il caso del pronao e del peristilio dei templi: questi erano spesso recintati con plutei o transenne, la cui primitiva esistenza è testimoniata dalle tracce [...] rimaste nei punti in cui tali recinzioni erano fissate. [...] Nell'architettura araba il reticolato diventa un motivo basilare della decorazione parietale ma viene usato anche come parete divisoria, in forma di traforo o nelle strutture dell'edificio. [...] Ai nostri giorni, la struttura reticolare assume un'importanza mai assunta prima diventando, addirittura, lo scheletro portante della costruzione ed è, quindi, considerata semplicemente dal punto di vista tecnico-costruttivo. [...] Ma il tipo di intelaiatura orizzontale più riccamente sviluppata - quella che rimarrà un modello nei secoli per il rigore stilistico delle soluzioni decorative è pur sempre la complessa orditura di travi del soffitto a cassettoni che ricopre il tempio greco»⁸.*

Infine, dopo avere esaminato il *sostegno*, come combinazione di elementi portanti e portati, Semper dedica le ultime considerazioni del paragrafo sulla tettonica (carpenteria) all'*intelaiatura architettonica*, intesa come «l'insieme formato dall'ossatura del tetto e della sottostante struttura di sostegno»⁹.

Tralasciando considerazioni su altri paragrafi di *Der Stil*, non direttamente attinenti al tema della costruzione dell'intreccio, come per esempio la *stereotomia*, è opportuno concludere citando una parte di una lunga nota in cui Semper sintetizza in modo chiarissimo il suo pensiero:

Il compito più gravoso che la teoria stilistica deve assolvere è dimostrare come anche l'architettura greca giustifichi quanto si è detto, come in essa predomini il principio che ho cercato di delineare, secondo cui l'opera d'arte deve far dimenticare, nell'immagine, gli strumenti e i materiali attraverso i quali viene realizzata, bastando a se stessa in quanto forma¹⁰.

8. *Ibidem*.

9. *Ibidem*.

10. *Ibidem*.

C'è dunque in queste parole chiaramente espressa l'idea del superamento nell'architettura della tecnica stessa.

Lo studio dell'architettura in questa sezione è proposto come un confronto tra un "riferimento al mondo della civiltà", in cui si ribalta un "mondo" di riferimenti, e i limiti concreti dell'esistenza umana nei luoghi interni, dove è prevalsa l'analisi dell'opera di Tessenow.

Il rapporto tra interno ed esterno che ne scaturisce si materializza in un *intreccio con la natura*, tecnico e narrativo, che ci ha guidato alle teorie di Semper. L'*intreccio* si affida alle *parti dell'architettura* (basamento, recinto, focolare, tetto) a cui corrispondono determinate tecniche e caratteri di lavorabilità, e, inoltre, sono individuati, per ogni tecnica, gli *elementi architettonico-costruttivi* in cui queste si attuano. In questi elementi si trasferiscono ed evolvono "procedimenti seguiti nella primitiva industria domestica" a cui sono simbolicamente connessi ornamenti del corpo. Questa è l'origine simbolica degli *elementi decorativi dell'architettura*. E questi, però, sono elementi appartenenti a un sistema che è pur sempre "costruttivo" ma non in un modo tecnico-scientifico, quanto argomentativo, narrativo, simbolico, in cui si *rappresenta* l'aspirazione al superamento del limite fisico e costitutivo dell'architettura. Gli elementi decorativi alludono ad un *harmonia mundi* in cui prevale un contenuto (*simmetria, proporzione, direzione*) che collega, superando, le parti dell'opera; queste esprimono un nesso con l'ambiente circostante che è fuori; illustrano uno scopo funzionale che riprende un filo narrativo precedente all'opera stessa.

Qui si apre un discorso "ecologico" in cui la natura e il clima entrano in contatto con l'opera di architettura appartenendo però ad un campo più vasto che chiamiamo paesaggio.

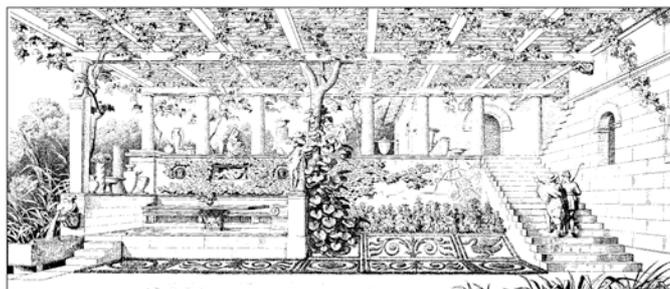
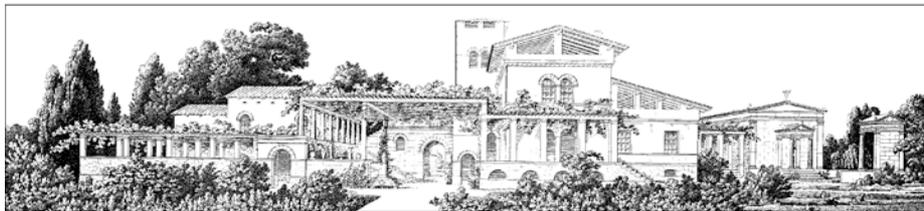
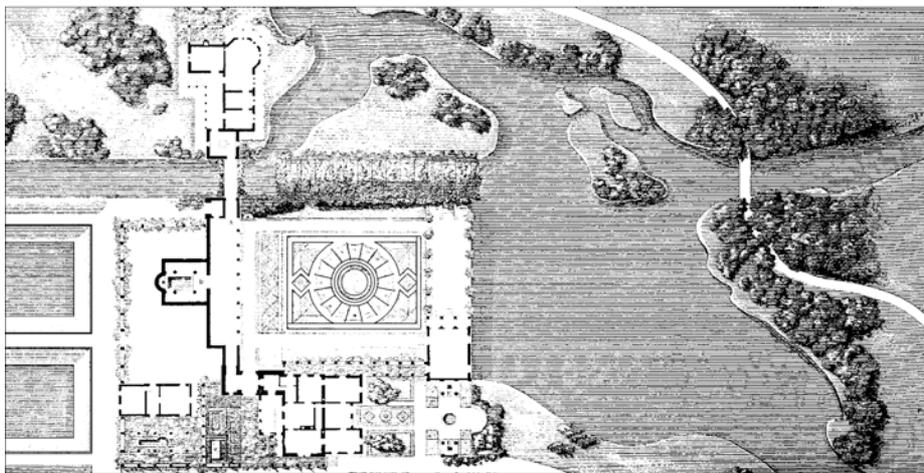
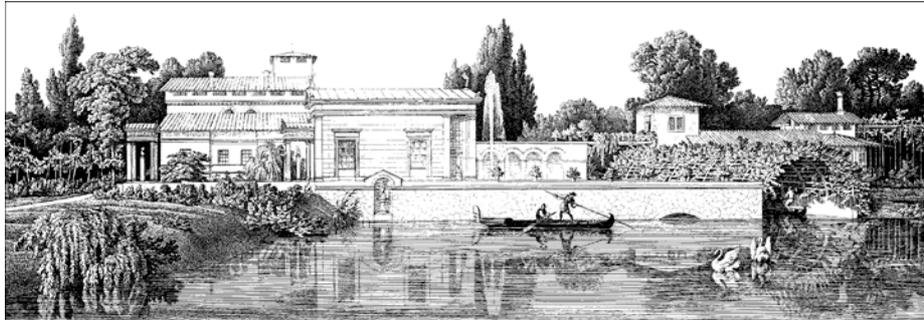


Fig. 76 - K.F. Schinkel, *Casa del giardiniere*, Charlottenhof (Postdam). Dall'alto vista prospettica del lago, vista prospettica dal giardino, vista prospettica della piccola corte interna



Fig. 77 - *Santo nel padiglione*, 1553. Illustrazione dal *Roseto dei devoti* di Giama, Washington, Arthur Sackler Gallery

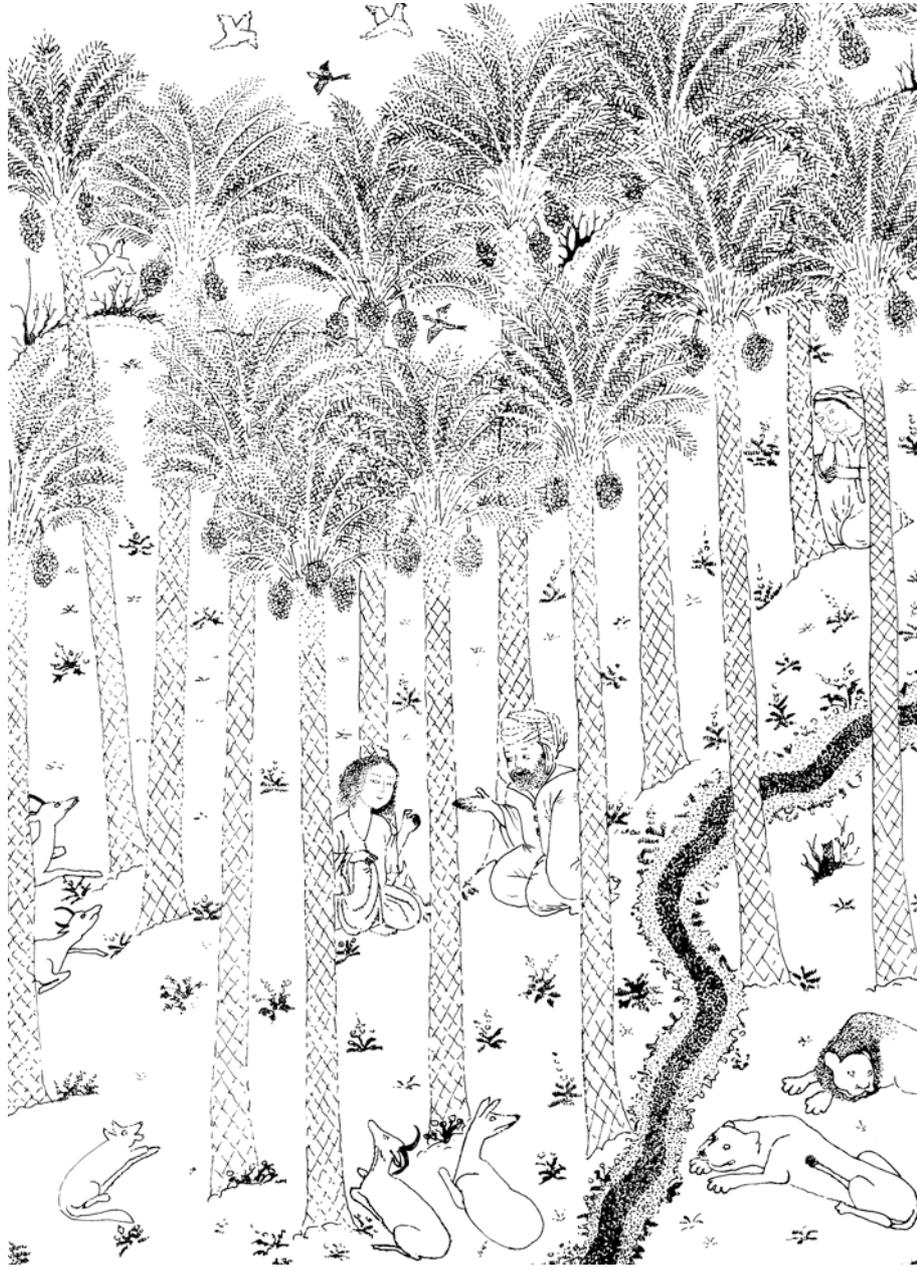


Fig. 78 - *Maginum e Salim nel boschetto di palme* illustrazione del *Khamisa* di Nizami, 1462, Istanbul, Museo Topkapi Saray

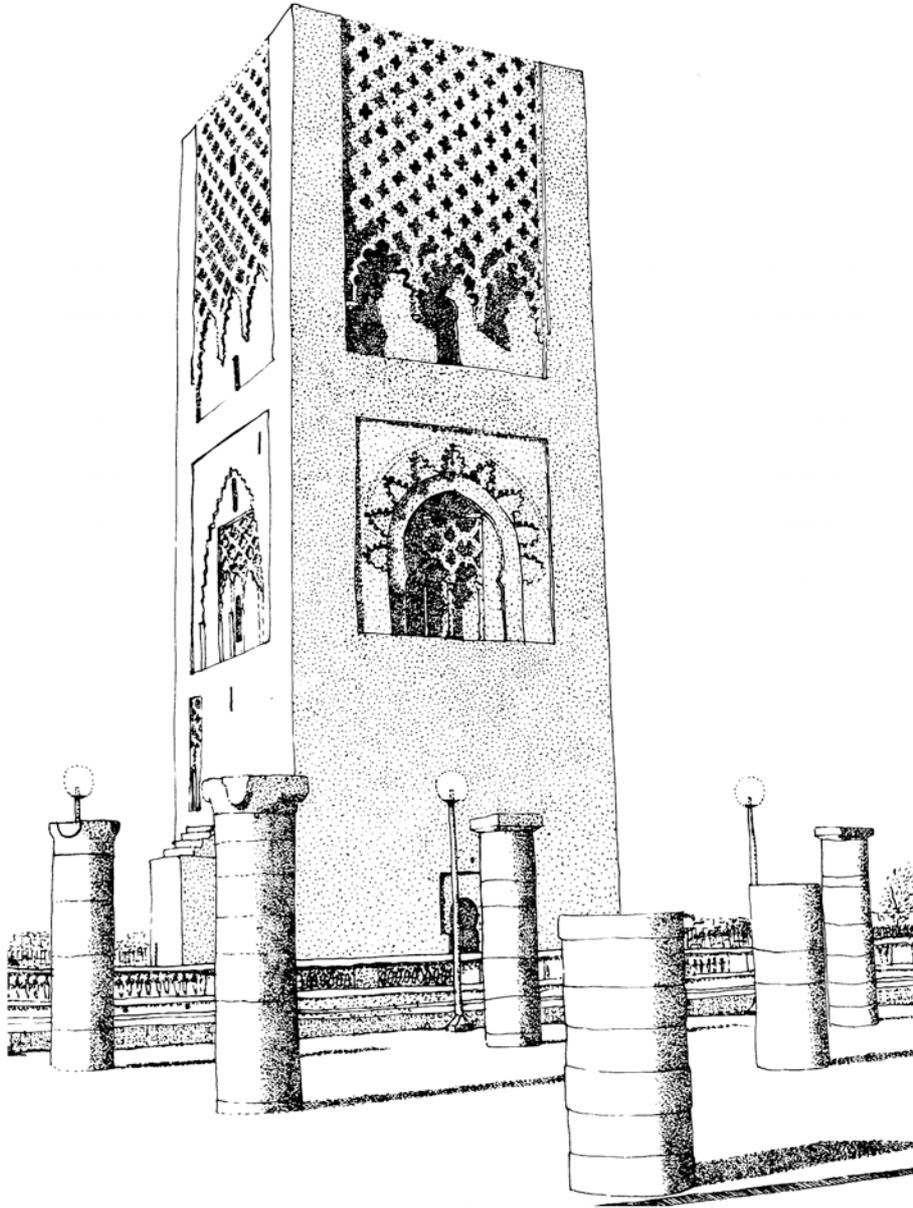


Fig. 79 - Torre Hasan, Rabat, 1195/96

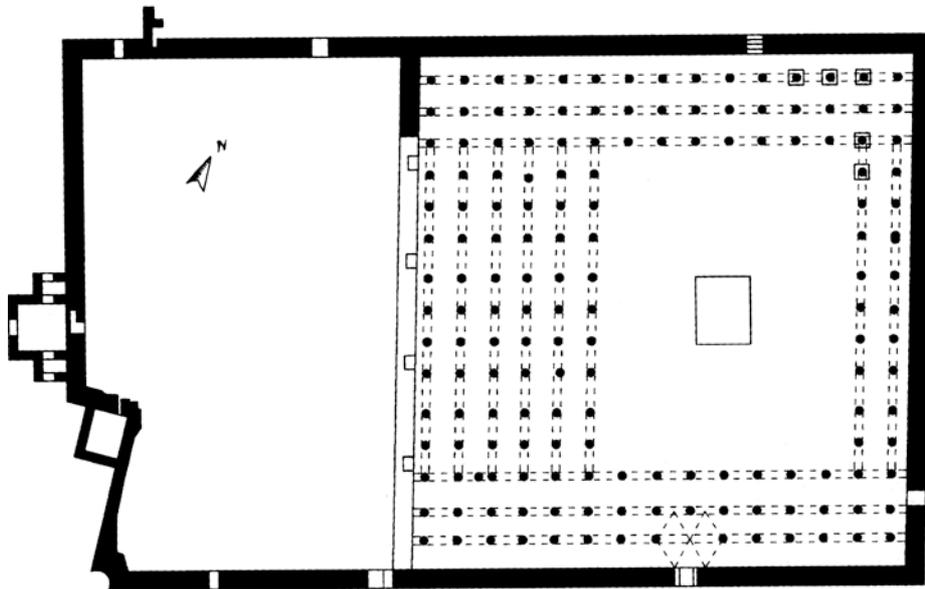
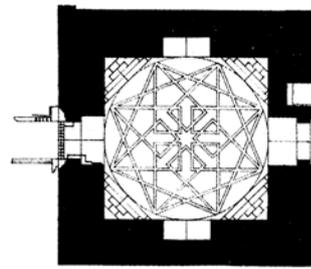
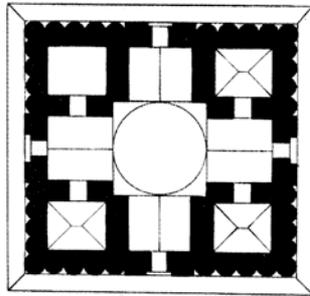
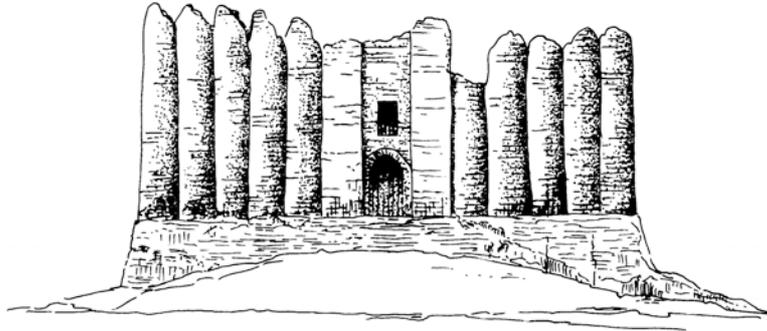


Fig. 80 - Prospetto e pianta di una casa a Kalta-Minar, oasi di Merw, XI secolo; pianta del *Mausoleo del sultano Sangiari*, inizio del XII secolo; antica *Moschea del Venerdì* di Samarcanda, X secolo

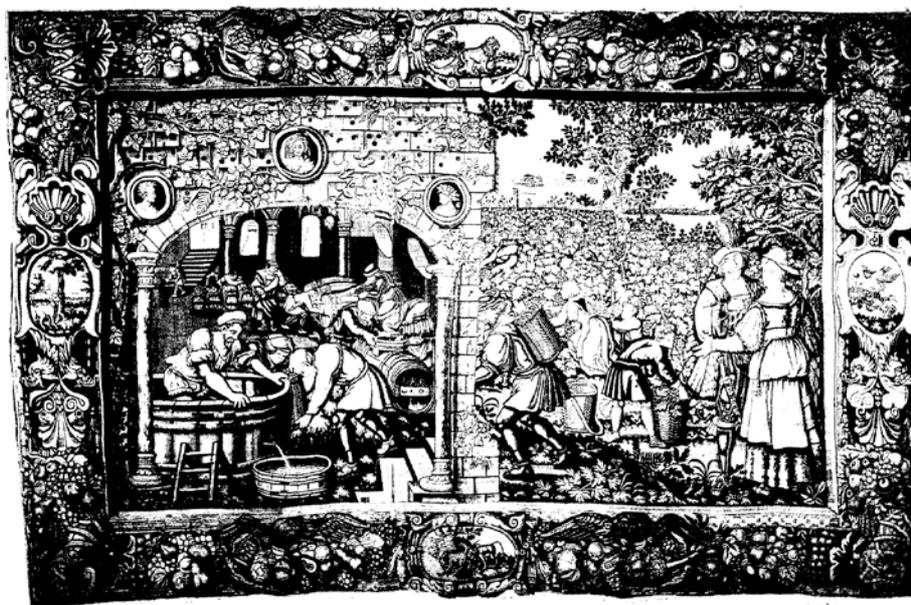
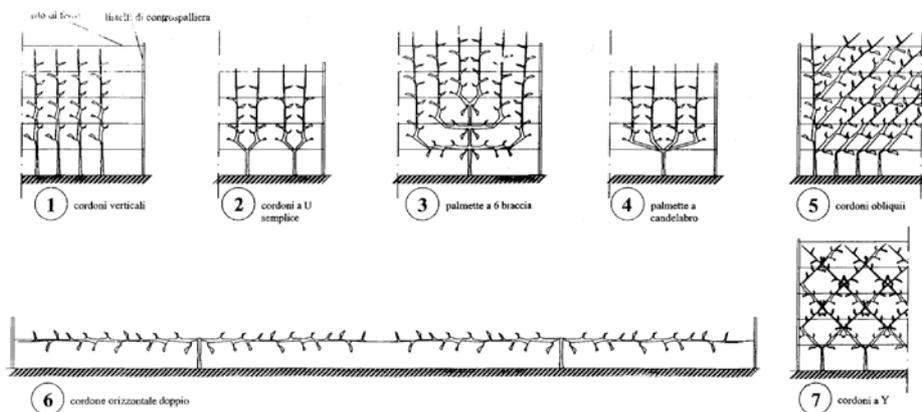


Fig. 81 - Dall'alto classificazione di spalliere per rampicanti; *Scene di vendemmia*, arazzo, Bruxelles 1620/30 ca.

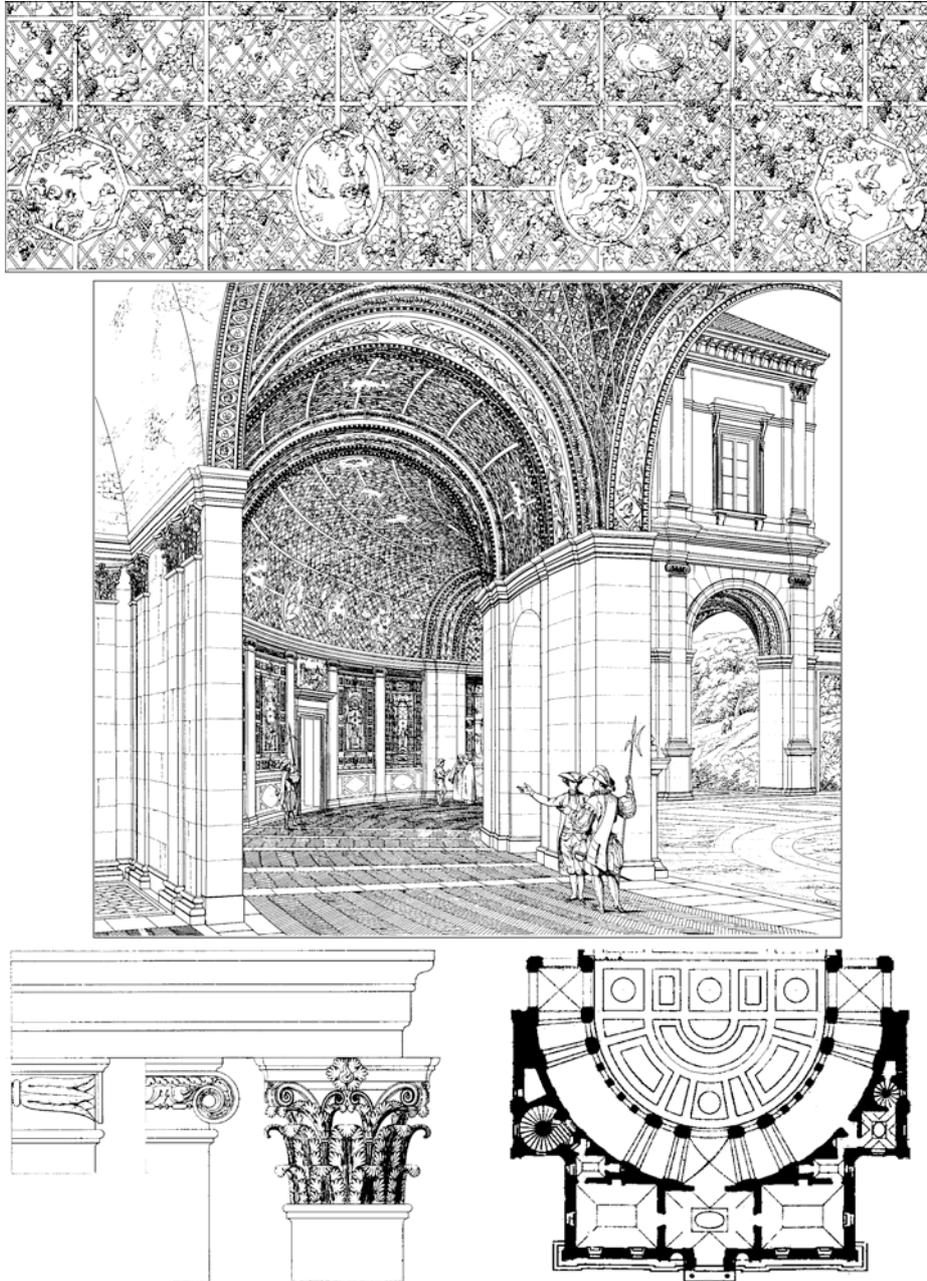


Fig. 82 - *Villa di Papa Giulio*, Roma. Dall'alto fregio nella grande corte, vista di un particolare del vestibolo, del portico e della grande corte; dettagli dei fregi delle colonne e della pianta del piano terra; rilievi di P. Letarouilly, 1840

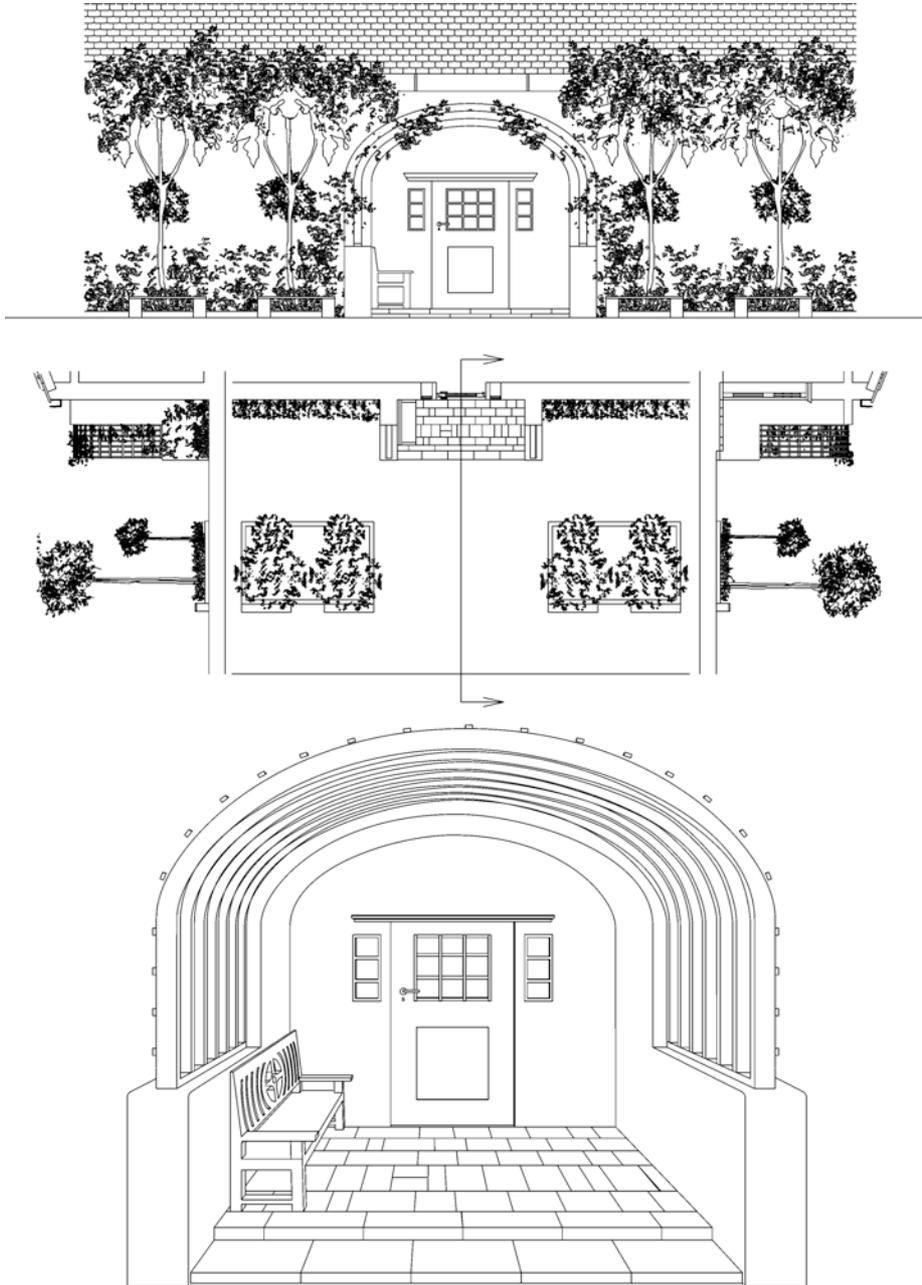
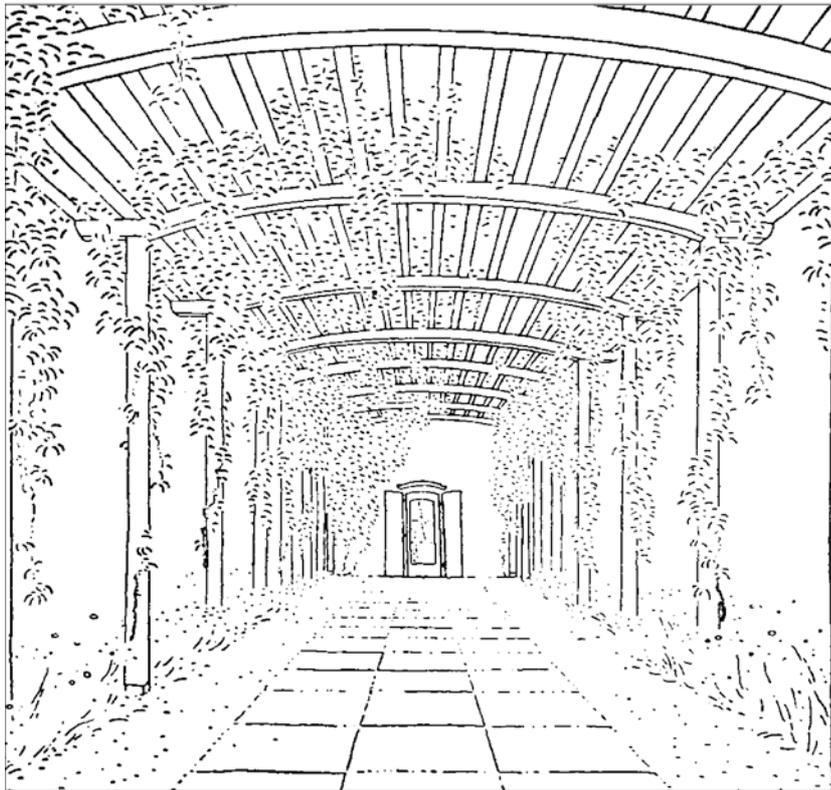
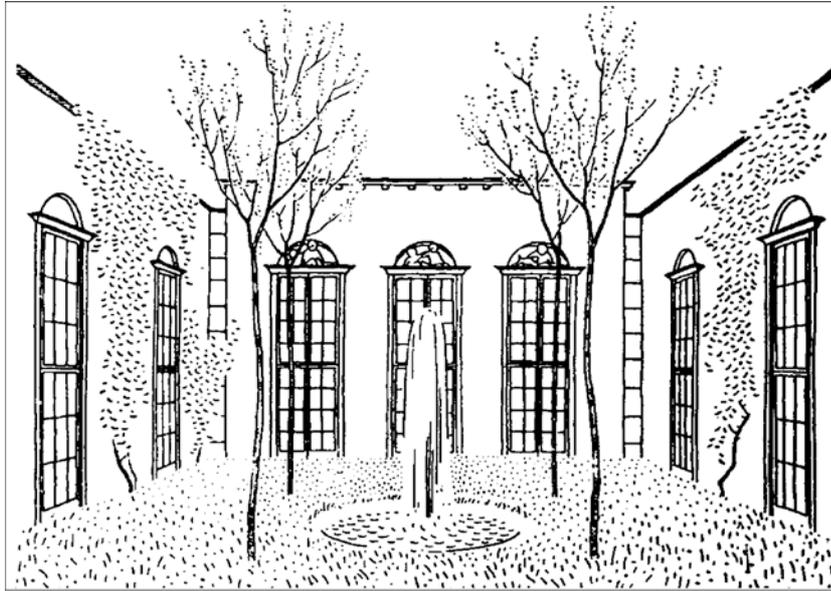
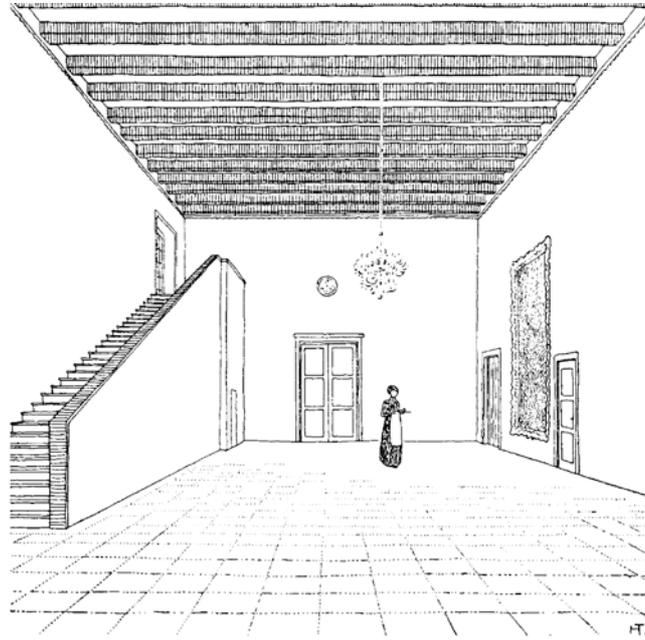


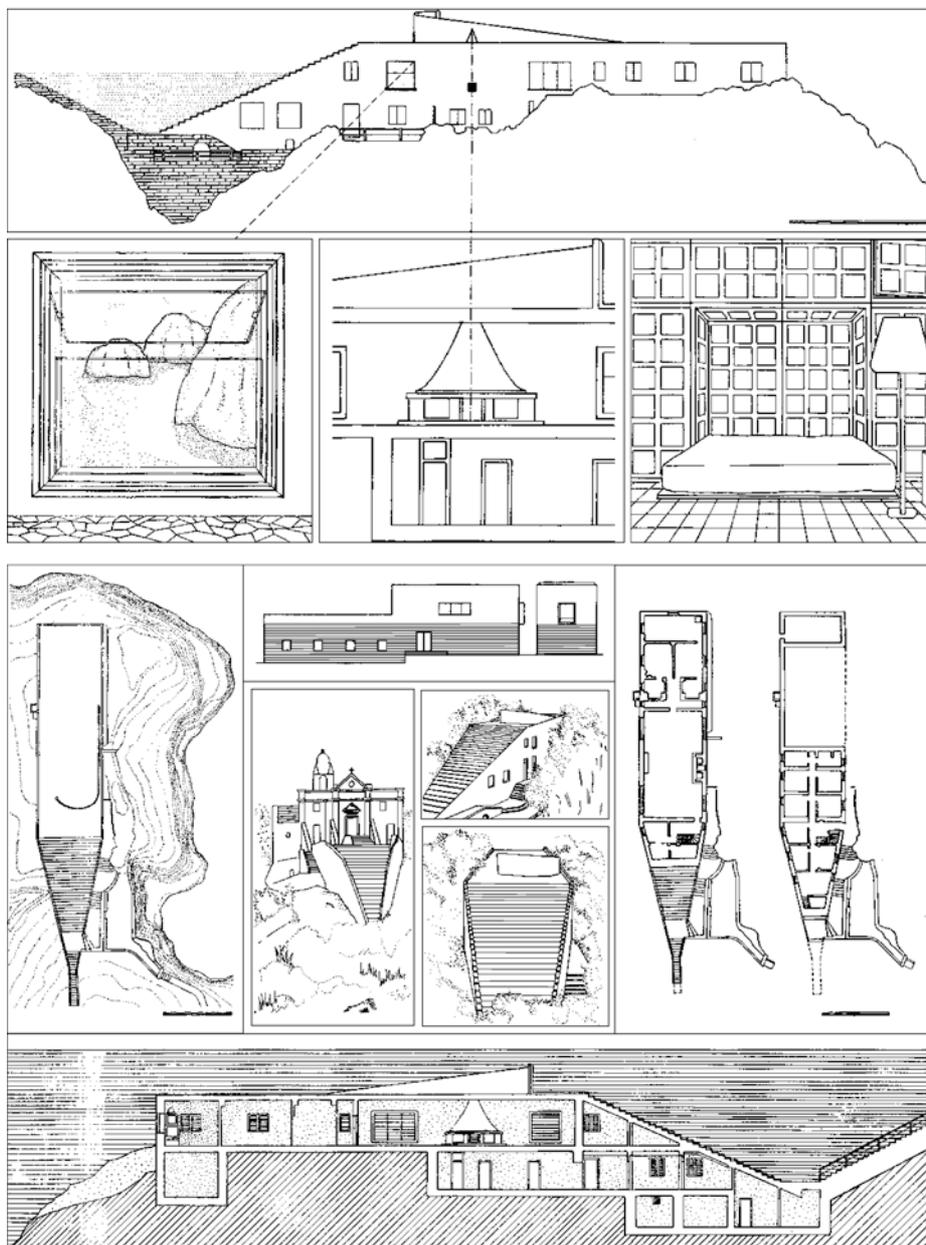
Fig. 83 - H. Tessenow, *Studio per l'ingresso di una casa*, 1904



Figg. 84-86 - H. Tessenow, *Casa signorile di campagna*, Germania Settentrionale, 1915/16 ca.







Figg. 87 e 88 - A. Libera, *Casa Malaparte*, 1938/40



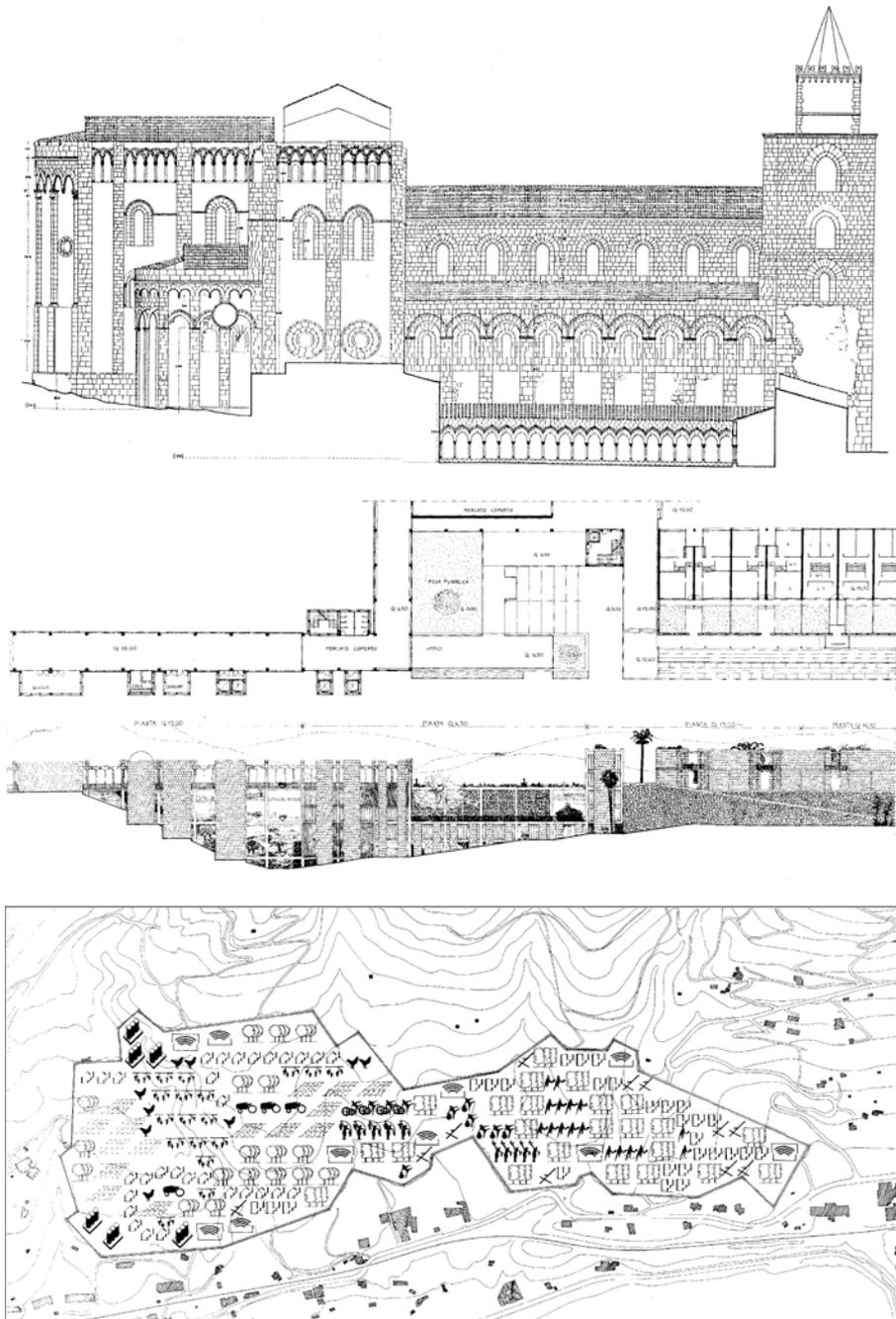


Fig. 89 - Il confronto tra cattedrale e progetto; dall'alto M. Casciato, M. Di Falco, T. Maranzano, A. Sichenze, *Progetto di Città-Albergo per Cefalù*, 1977 (Seminario di Gibilmanna)