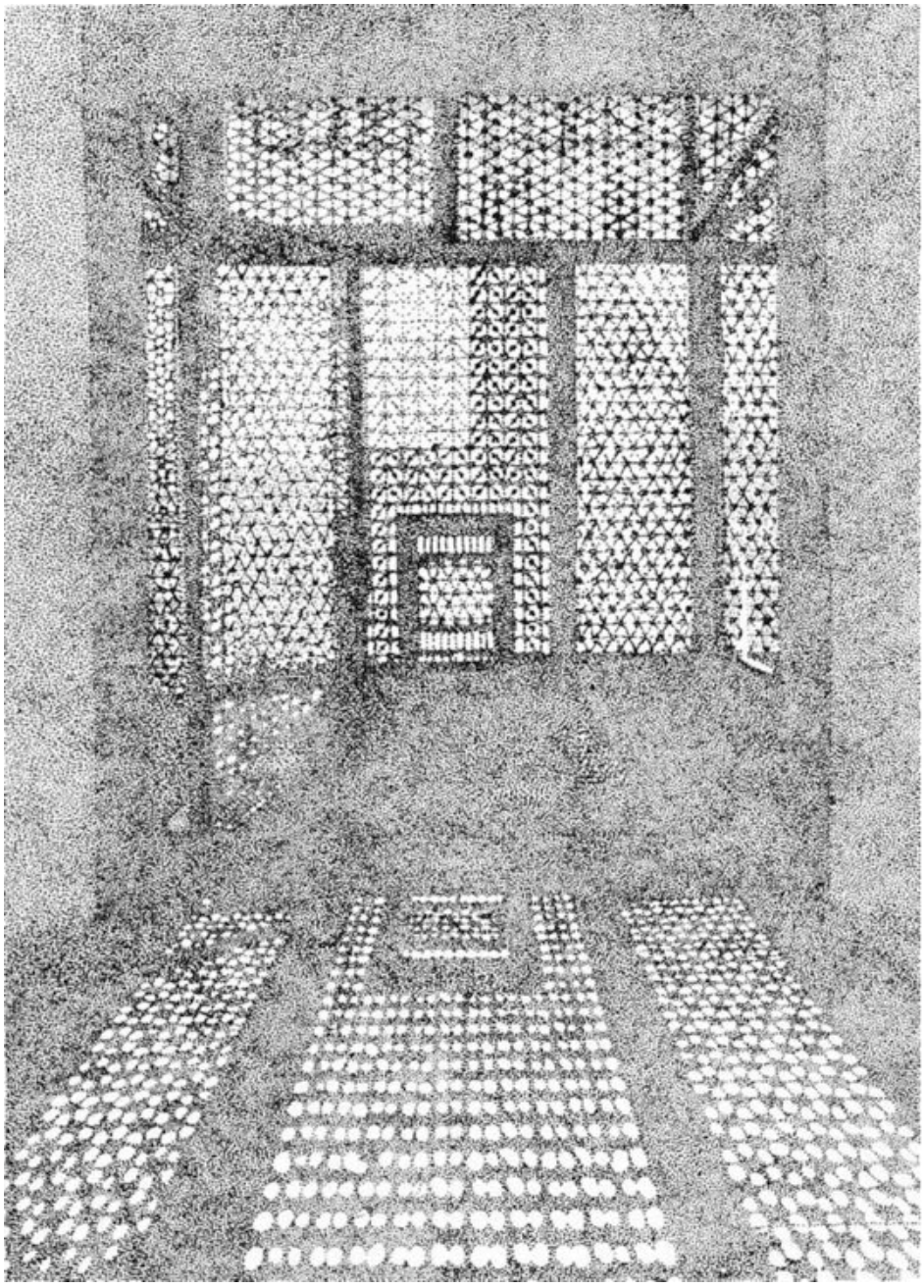
Parte prima



1. Dallo spazio al luogo

Tra i modi che esistono, forse tanti e forse tutti emendabili nella pratica, per allineare le fasi di lavoro di un progetto vi è quello che ne identifica quattro. La prima fase, in cui si raccolgono i dati fondamentali per confrontarli con l'elaborazione sul tema e la lettura del sito, onde fissare scopo e obiettivi del progetto. La seconda, in cui, utilizzando le tre *somme* categorie vitruviane (*utilitas*, *firmitas*, *venustas*) si perviene ad un'ipotesi di larga massima ma completa del progetto. La terza, in cui si esplorano alcuni elementi esecutivi e si revisiona (e, eventualmente, si modifica) l'insieme. L'ultima fase del lavoro, infine, in cui si definiscono tutte le parti per eseguire la realizzazione.

Qui si vorrebbe affrontare soltanto la seconda fase, tenendo presenti però la prima e la terza. In particolare, nell'iter progettuale-ideativo di questa seconda fase, vi sarebbe un tratto dell'elaborazione in cui bisogna passare dall'astratto al concreto, dallo spazio ai luoghi abitabili. Ebbene proprio in questo tratto di strada s'incontrano molti problemi, o meglio, si pongono molti interrogativi tipici del modo di operare dell'architetto.

Data l'entità e la complessità dei problemi da affrontare è del tutto comprensibile nel lavoro di progettazione un certo disorientamento, non solo in chi è privo di esperienza ma forse anche nei più maturi. Valga per tutti una riflessione del famoso architetto Alvar Aalto, che racconta, con generosa onestà intellettuale, la condizione di lavoro in cui si trova un architetto al momento di esplorare il tema per definire l'idea del progetto, sottolineando che il tempo e la fatica che occorrono all'architettura per partorire l'idea adeguata è superiore alle altre attività creative.

> Quando mi accingo a risolvere un problema architettonico mi trovo di fronte, quasi senza eccezione un ostacolo difficile da scavalcare, una specie di "coraggio delle tre del mattino", almeno così credo, quel peso cioè opprimente e complesso suggerito da quei mille elementi spesso contrastanti fra loro, che incombono sulla progettazione architettonica. Esigenze sociali, umane, economiche, connesse a problemi psicologici che toccano tanto l'individuo quanto il gruppo, in più la pressione

> delle grandi masse e del singolo con le frizioni che ne derivano: tutto ciò è una matassa incredibile, che non si può sbrogliare con alcun metodo razionale o meccanico. L'immensa quantità di esigenze e di problemi secondari ostacolano il progredire dell'idea architettonica primaria. In tali casi procedo spesso in modo del tutto istintivo. Dopo aver assimilato fin nell'inconscio le caratteristiche del tema e le infinite esigenze che vi sono connesse, cerco di dimenticare per un momento la gran quantità di problemi e comincio a disegnare in un modo che ricorda molto l'arte astratta. Disegno, guidato unicamente dall'istinto, tralasciando qualsiasi sintesi architettonica, giungendo a volte a composizioni del tutto infantili, e per questa via nasce gradualmente, proprio da base astratta, l'idea principale, specie di punto di partenza, grazie al quale, poi, si riesce ad armonizzare fra loro gli innumerevoli problemi particolari e contraddittori.[1]

L'ambito in cui si opera, da cui nasce l'esigenza del progetto e a cui è destinata un'edificazione, cerca di esprimere aspirazioni e attese che non si presentano mai nello stesso modo né con i medesimi contenuti. È bene, perciò, sintetizzare le problematiche fondamentali della prima fase di un progetto in cui convergono tre termini chiave che, in un certo senso, preparano una *"mentalità del progetto": tema, scopo e valori*.

Il *tema* dell'architettura contiene le porte d'ingresso e d'uscita del percorso di elaborazione, e richiede un attraversamento di natura *dialogica e interpretativa*. Una casa, una scuola, un mercato, un ufficio o altro non sono semplicemente spazi e luoghi di attività e di funzioni, ma, soprattutto, il punto d'*incontro* con il modo d'essere di una civiltà in un determinato tempo e luogo. Inoltrandosi nelle fasi più avanzate del percorso progettuale si riceve dal modo di affrontare e "trattare" il tema, se vi è stato un buon lavoro, una *direzione* per quella attività del pensiero che cerca di applicare gli strumenti progettuali in modo *appropriato* a partire da una "mentalità critica", tipica della ricerca degli *scopi* e dei *valori* da creare. Questa mentalità nasce dall'incontro, indicato in parte sopra, con i primi elementi interlocutori e dal confronto con la memoria di esperienze e con esempi richiamati dalla storia disciplinare. La mentalità del progetto sarà anzitutto un'indicazione selettiva, specie in questo mondo di copiosa informazione, su ciò, che essendo scelto come *degno di attenzione*, vale la pena pensare e discutere. Dunque si tratta di una fase fondamentale che non è possibile generalizzare e che appartiene profondamente all'aspetto umanistico dell'architetto. È in questa fase che la ragione s'incontra con la ragionevolezza, con la comunità, con la committenza e con una vera politica. Definita la "mentalità del progetto" e, al suo interno, chiarito il "tema dell'architettura", ossia

1. A. Aalto, «La trota e il ruscello di montagna», 1947; in M. Baffa, G. Gresleri, A. Mioni, C. Molina, E. Pizzi, *Strumenti per il progetto. La casa*, Editrici Compositori, Bologna 2000.

ciò che un sito e un edificio *desiderano essere in un determinato mondo*, si entra finalmente nel tratto più autonomo del processo progettuale architettonico dove s'incontrano non solo i problemi più specifici dell'operare, ma anche alcuni strumenti e concetti ricorrenti nella pratica del mestiere. Si tratta di processi di conoscenza, depositati nell'evoluzione del sapere. In altre parole, questi strumenti servono a *non dover ricominciare sempre da capo tutto*, e per riuscire a *mettere d'accordo* tutti coloro che devono comprendere e collaborare. Tali strumenti, nella storia della disciplina architettonica, hanno dato garanzia della propria validità, della capacità di semplificare, *correlare* e unificare, anticipando anche problemi e modi di risoluzione. Questa pratica corrente si ritrova in tutte le scienze e il noto epistemologo Thomas Kuhn, per indicarne il *corpus* disciplinare, usa il termine *paradigma*[2]. Sono giuste, tuttavia, anche le osservazioni di Ilya Prigogine, quando spiega il passaggio nella comunità da studente a ricercatore, quando, cioè, si passa dagli esercizi sui problemi risolti alla condizione del ricercatore, ossia dello scienziato che si trova di fronte a problemi mai risolti in precedenza[3].

2. Per paradigma, Kuhn intende un *corpus* – appartenente ad uno stesso modello fondamentale di conoscenza - di idee, formule, leggi, definizioni, prassi, metodi, esempi, modelli, deontologie, soluzioni apprezzate e adottate da una determinata comunità scientifica nella sua attività "normale": nella fase, cioè, in cui gli scienziati "normali" si adoprano a limare il paradigma, ad accumulare esperimenti applicativi, a risolvere i vari rompicapo in cui si imbattono, facendo ricorso ad ogni astuzia della ragione pur di «forzare la natura entro le caselle prefabbricate e relativamente rigide fornite dal paradigma». Cfr. T. Kuhn, *La struttura delle rivoluzioni scientifiche,* Einaudi, Torino 1978; tit. orig. *The Structure of the Scientific Revolutions*, Chicago 1970.

3. Si tratta in effetti, come osserva Kuhn, di una pratica tipica delle università contemporanee «… in cui sia la ricerca, sia l'iniziazione dei futuri ricercatori sono sistematicamente associate nella stessa struttura accademica. Questa struttura accademica prese forma nel XIX secolo. Solo in questo contesto possiamo trovare la chiave di quel sapere implicito, il "paradigma" su cui, come dice Kuhn, si fonda tutta la ricerca "normale". Lo studente, infatti, impara i concetti su cui si basa la ricerca all'interno di una data comunità scientifica riaffrontando, sotto forma di esercizi, i problemi paradigmatici risolti dalle generazioni precedenti. Questa è la strada per cui egli viene iniziato ai criteri per cui un problema è interessante e una soluzione è accettabile. Il passaggio da studente a ricercatore avviene gradualmente; lo scienziato continua a risolvere problemi usando tecniche simili. La sola differenza è che, a questo punto, i problemi che lo scienziato si trova di fronte non sono mai stati risolti in precedenza. *Parziale* vuol dire che, anche per il periodo contemporaneo, rispetto al quale la descrizione di Kuhn presenta il più grande interesse, si riferisce ad un aspetto particolare dell'attività scientifica. L'importanza di questo aspetto varia a seconda dell'individuo che ricerca e del contesto istituzionale». I. Prigogine, I. Stengers, *La nuova alleanza. Metamorfosi della scienza*, Einaudi, Torino1999; tit. orig. *La Nouvelle Alliance. Métamorphose de la science*, 1981.

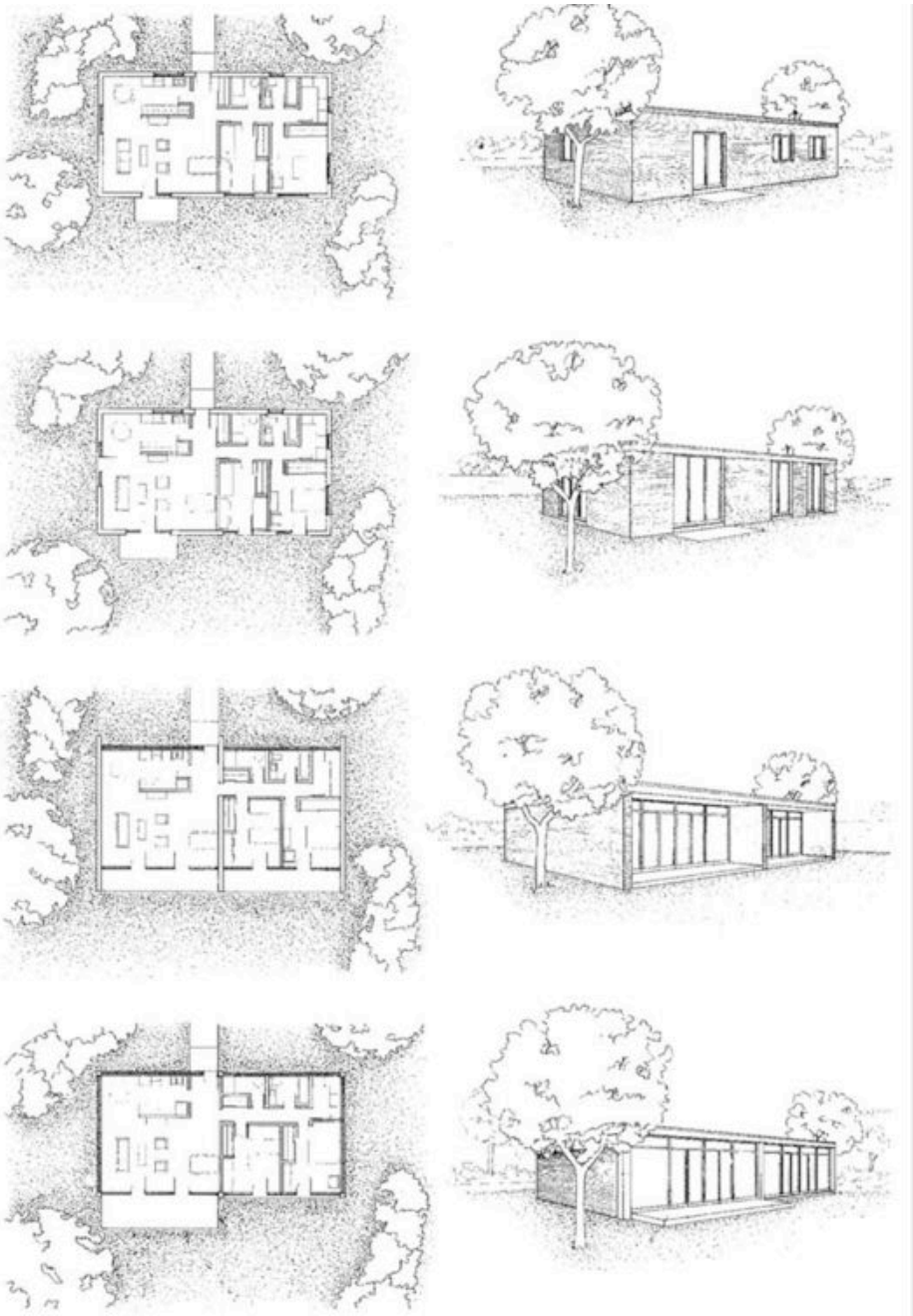


Fig. 1 - Esercitazioni degli studenti di L. Mies van der Rohe all'IIT di Chigaco sulle variazioni del sistema strutturale

A partire da tali premesse, si possono esaminare i *problemi paradigmatici*[4] di quel tratto del processo progettuale che consente di passare dall'astrazione spaziale alla concretezza dei luoghi.

Dunque, anzitutto, tra i problemi dell'architettura vi è lo *spazio*, che in prima approssimazione rappresenta, rispetto ai singoli fenomeni costruttivi e abitativi, una sorta di entità superiore, illimitata, che li avvolge e li contiene tutti. È nota la citazione ricorrente di Albert Einstein, in cui lo spazio è definito come la proprietà del vuoto contenuto in una scatola[5].

L'architetto moderno che ha saputo rappresentare, meglio di ogni altro, questo concetto in architettura, è Ludwig Mies van der Rohe sia nei suoi schizzi sia nei disegni dei suoi studenti a Chicago (fig. 1), dove lo spazio è rappresentato come un *vuoto, intero, libero ma limitato* che circonda oggetti portatori di relazioni strutturanti lo spazio stesso, dove Mies pratica il "linguaggio" senza parole dello spazio: dentro-fuori, avanti-dietro, sopra-sotto, destra-sinistra, attraverso e così via. Finché lo spazio architettonico si definisce entro *"un ordine entro cui poter pensare"*, immaginabile come un *campo di forze* tra limiti, continui e discontinui, in cui gli oggetti stessi di riferimento per l'osservatore, nel loro insieme, stabiliscono limiti virtuali e connettivi al tempo stesso della distanza tra gli oggetti. La relazione costitutiva di questo spazio si definisce attraverso concetti di *profondità prospettica*, *densità* (rispetto alla distanza tra gli elementi), *peso*, *tessitura* e *colore degli elementi*. Questo è lo *spazio architettonico* nella posizione estrema di Mies.

È bene dire subito che all'estremo opposto si pone la *concretezza "abitativa"*. Questa è ancora più difficile da definire perché può affidarsi tanto ad un modo di "appartenere" ad una civiltà, ritenuto sufficiente per sapere quanto occorre sul piano delle esigenze umane, quanto ad un modo molto più complesso, ossia ad una fenomenologia della percezione e dell'esperienza spaziale, in cui chi abita partecipa intellettivamente ed emotivamente alla definizione dell'architettura come limite

4. Più avanti, in particolare nel terzo capitolo, si farà riferimento al "paradigma" di Marco Vitruvio Pollione descritto nel Libro Primo del suo trattato. Qui, invece, si sta parlando di "problemi paradigmatici" che comunque sono un modo per affrontare da un'ottica del nostro tempo anche il fondativo paradigma vitruviano. Una dissertazione sull'argomento, qualora fossi in grado di svilupparla, credo che qui non sarebbe opportuna.

5. Racconta Einstein: «In una data scatola possiamo mettere un certo numero di grani di riso o ciliegie. Si tratta in questo caso di una proprietà dell'oggetto materiale scatola, la qual proprietà deve essere considerata reale nello stesso senso della scatola stessa. Si può chiamare questa proprietà "lo spazio della scatola"» (cfr. M. Jammer, *Storia del concetto di spazio*, Feltrinelli, Milano 1966). Ci possono essere altre scatole che in questo senso hanno uno spazio ugualmente ampio. In tal modo, questo concetto di spazio acquista un significato che è libero da ogni relazione con un particolare oggetto materiale. Per questa via, mediante un'estensione naturale dello "spazio scatola" si può arrivare al concetto di uno spazio indipendente (assoluto) di estensione illimitata, in cui sono contenuti tutti gli oggetti materiali lo spazio appare come una realtà che in un certo senso è superiore al mondo materiale.

Fig. 2 - L. Mies van der Rohe, *Toronto-Dominion Centre*, 1966-67

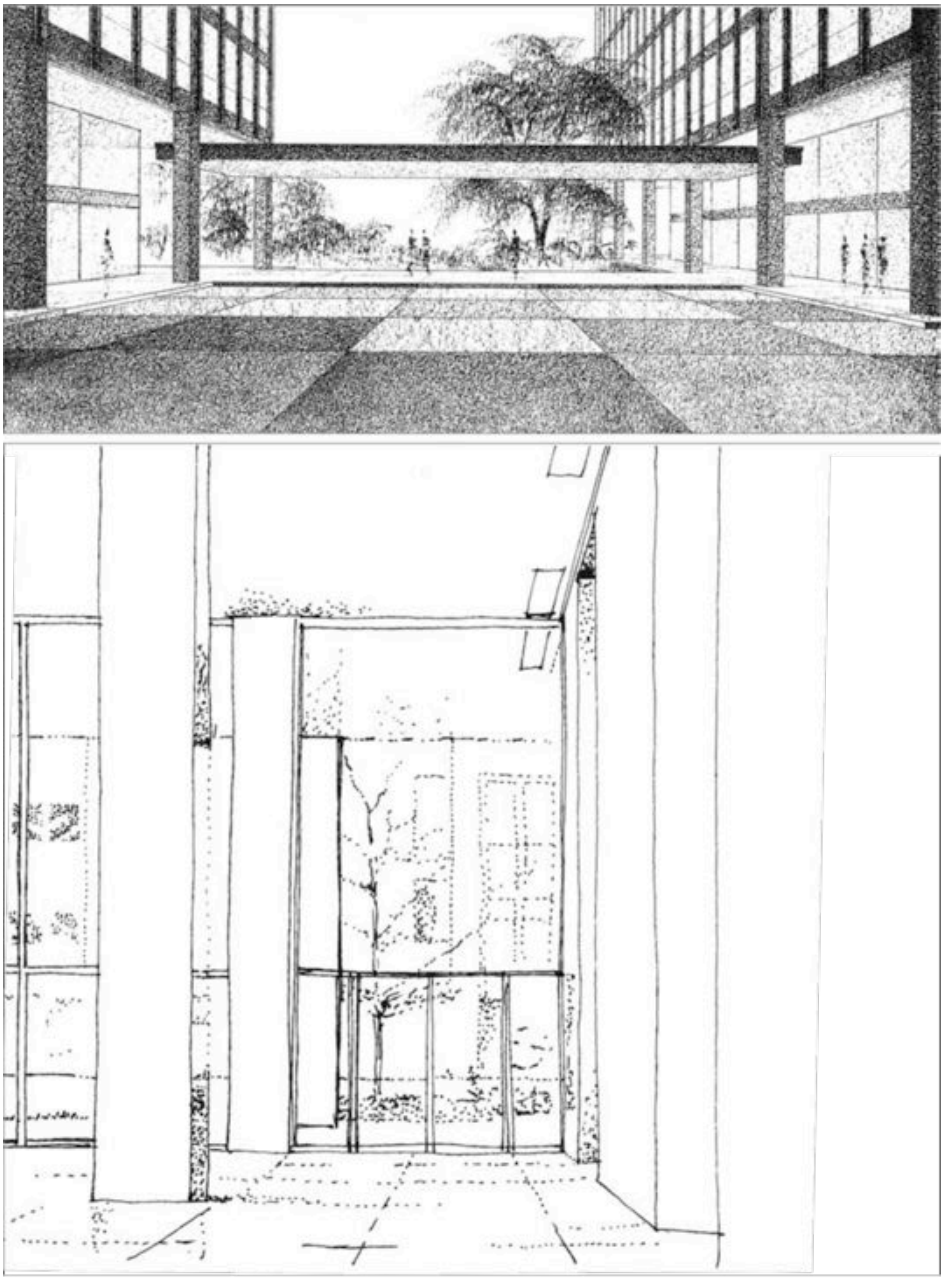


Fig. 3 - L. Mies van der Rohe, dall'alto: *Lake Shore Drive Apartment* (disegno di T. Fujikawa) 1949-50; *Seagram Building*, atrio, New York, 1954-58

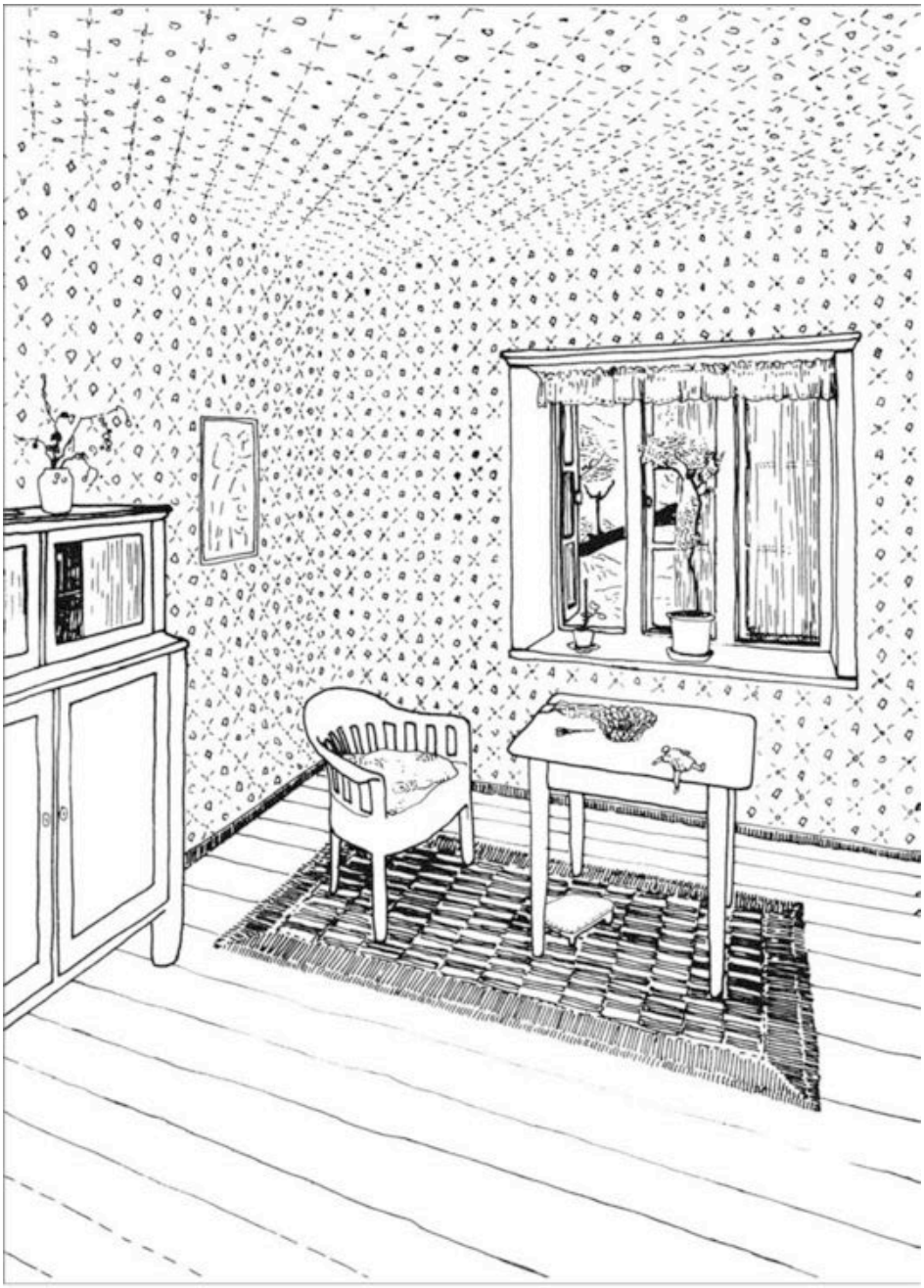


Fig. 4 - H. Tessenow, *Stanza di soggiorno*, 1908

tra ragione delle misure direttamente percepite e sensazione materica concreta. Nella concezione dello spazio architettonico di Mies, sono costitutivi, insieme alla libertà dello spazio, *le parti della costruzione*: *le strutture portanti*, di solito isolate nello spazio, *la copertura*, *il suolo* e *il recinto*. Elementi, questi, che si trovano formalizzati unitariamente o chiari e distinti in uno spazio trasparente e illimitato, come per esempio nel padiglione di Barcellona, oppure nella Nationale Galerie; o ancora fortemente intrecciati ("tessuti" come avrebbe voluto Gottfried Semper) nella definizione di volumi puri, come nei grattacieli americani (figg. 2-3).

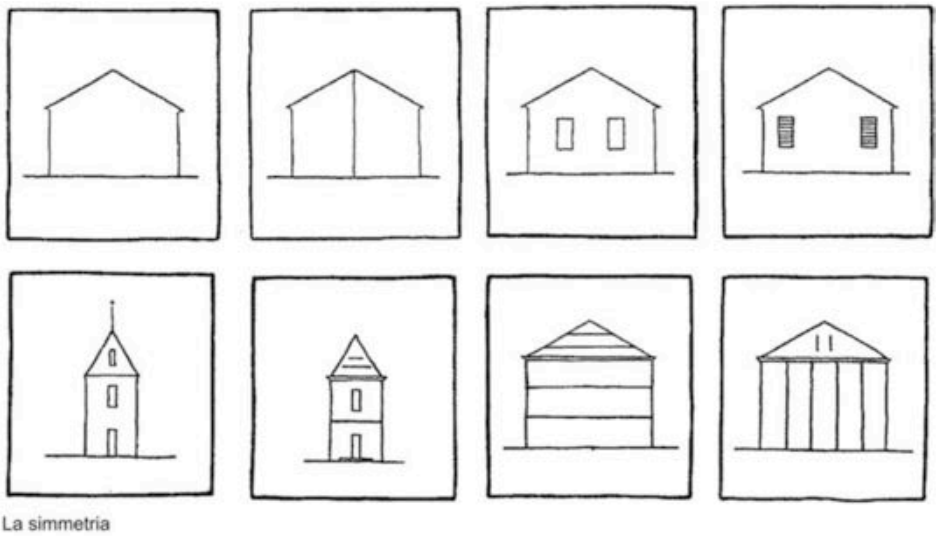
Il luogo

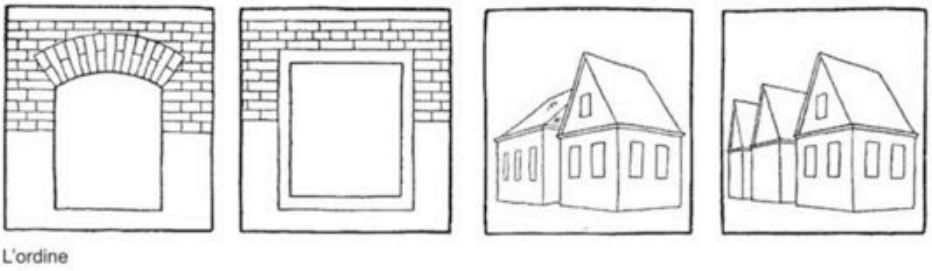
In posizione opposta a quella miesiena, si può collocare il concetto di *luogo* abitato, così come è talvolta rappresentato negli schizzi degli architetti che mostrano l'uso degli spazi da loro progettati, come per esempio nel caso di Le Corbusier, oppure nelle "scene" dell'architetto Heinrich Tessenow, dove la semplicità e la cura con cui i disegni vengono eseguiti indica una ricerca sulla *presenza* degli esseri umani, sulla previsione della loro effettiva esistenza nel loro esserci, nel loro riconoscersi e identificarsi nell'uso estremamente concreto di ciò che occorre loro per vivere (fig. 4). Se ne deduce che sono i comportamenti degli abitanti verso la casa a renderla di fatto esistente. Sarà banale ma è così.

Quando più avanti si analizzeranno questi disegni si scoprirà che a *costituire* questa esistenza è un insieme di *strutture dell'esistenzialità di una casa* che sono, ad esempio, il modo di essere *domestico* dei luoghi come delle cose e dei mezzi, che vi sono presenti.

Sono le pratiche del corpo a dar senso agli spazi e queste sono leggibili in modo immanente nelle tracce delineate culturalmente che segnano il passaggio di gesti e azioni. In questa dinamica di formazione di una spazialità, lo spazio vorrebbe essere subito luogo ma questi disegni ci spiegano che l'abitare presuppone un *processo d'identificazione con l'ambiente* che si traduce nella *cura (amore)* di questo stesso ambiente. Anche Einstein aveva definito lo spazio come amore e affidamento in qualcosa di domestico e sicuro, in cui non solo lo spazio diviene luogo, ma poi di continuo il luogo riapre allo spazio. Il *luogo*, dunque, sarebbe la *forma concreta della stabilità*, assunta dallo spazio, strutturata come una pausa nel movimento incessante del tempo, che *nel* luogo sosta e si rende visibile. In altri termini sembra che il luogo sia l'evoluzione stessa di uno *spazio di tempo*, che trova dimora in un presente stabile. Abitare il luogo significa perciò stare, sostare in pace in uno spazio dotato di carattere distintivo come forma di un riconoscimento inconfondibile.

I disegni di Tessenow spiegano questi luoghi stabili, come *luoghi d'identità* con limiti nitidi e familiari, in cui si sente di appartenere a qualcosa di condiviso,





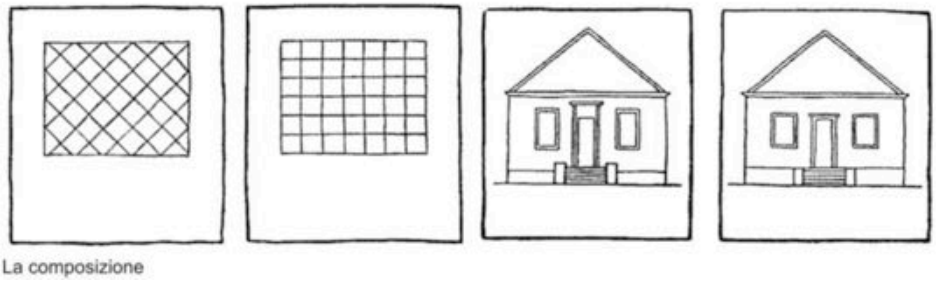


Fig. 5 - H. Tessenow, studi compositivi in *Hausbau und dergleichen*, 1916

di comune, anche nello stile che definisce le azioni. Questa condivisione è la casa come sistema abitativo in un continuo *rapporto con la natura*. La casa allora non è in un solo punto dello spazio, né in un solo oggetto, in una sola cosa, in un letto o in un camino o in una finestra, e così via. La casa è *sistema immanente* e, al tempo stesso, *mondo*. Tradurre lo spazio in luoghi, quindi *definirlo*, significa di continuo ritrovare l'immanenza della casa nel mondo, scoprendola nelle forme e nei contenuti disponibili. Essere nel mondo, scrive Martin Heidegger, significa sempre *essere in*, ed *essere con*, ossia *essere insieme agli altri*, nel senso della condivisione dei luoghi dell'esistenza e del *destino umano*. Così ogni luogo rimanda ad un'idea di *ciclo e di circolarità*. La circolarità del raduno e il ciclo del tempo che ritorna in un'*istituzione umana*[6].

Nei disegni di Tessenow appare il *riprodursi della domesticità*, il modo stesso in cui questo processo istitutivo di volta in volta si ricompone nelle varie scene della casa. Tessenow sembra voler spiegare il meccanismo stesso dell'istituzione umana, nel senso di un *tempo che diventa spazio*, in quanto le cose devono pur sempre "avere luogo", da qualche parte del tempo. Nei luoghi che l'architettura istituisce è il tempo che ritorna, trova spazio per posare la propria permanenza, affinché ci si ritrovi insieme. Nei luoghi rispondiamo al bisogno di ritrovare il senso del nostro essere "da qualche parte", perciò Heidegger sostiene che sono gli spazi stessi a ricevere la loro consistenza dai luoghi. Ma poi sono questi ultimi a ricevere la loro consistenza dal rapporto che gli esseri umani istituiscono con le cose. Quando questo rapporto non è indifferente "esiste" l'abitare, che lascia quelle tracce che Tessenow posa nelle sue scene domestiche. Heidegger presuppone l'abitante di questi luoghi come un essere in essi e amico delle cose. Infatti non è l'abitante a poter essere definito ma il senso dell'abitare che si esprime nel prendersi cura di luoghi e cose, ricevendone in cambio la compagnia amorevole che le cose e gli oggetti arrecano a chi li abita. Gli esseri umani, in breve, danno consistenza ai luoghi, i luoghi agli spazi. I luoghi sono forme concrete di stabilità che la casa organizza in un sistema abitativo, istituzionalizzando consuetudini. Quindi la casa è il luogo delle identità stabili. Dove cioè si manifestano, in modo immanente, processi di *identificazione con l'ambiente* che possono essere definiti come *abitare* e che si esprimono nella cura delle cose e dei luoghi. Tessenow mostra, anzi "disegna", questa cura prevedendo la presenza di esseri umani nella domesticità della casa e dei suoi luoghi, ma questi luoghi accedono in modo immanente allo spazio di un mondo che è, soprattutto, il mondo della natura. Si tratta così di analizzare il ruolo e il senso dell'architettura in tutto questo, incominciando a definire concetti e strumenti specifici del sapere architettonico.

6. M. Heidegger, *Essere e tempo*, Longanesi, Milano1976; tit. orig. *Sein und Zei*, Tübingen 1927.

La geometria

La maggior parte delle tavole paradigmatiche illustrano il passaggio dallo spazio astratto allo "spazio" abitato.

Tra questi estremi, lo spazio astratto di Mies e l'abitare concreto di Tessenow, si pone un percorso in cui altri concetti paradigmatici entrano in gioco.
Lo spazio, in quanto astrazione si definisce attraverso strumenti di tipo grafico, come per esempio la *geometria,* che da sempre nell'architettura ha consentito di cogliere *l'ordine di costruzione dello spazio,* sia nelle volumetrie, sia nel disegno dei piani, sia nella regolarità del loro disporsi. In particolare si è fatto ricorso al "tracciato ordinatore", per individuare le connessioni, talvolta nascoste, tra gli elementi e le parti della costruzione, attraverso l'individuazione di assi, allineamenti, figure geometriche, notazioni di scansioni nella ripetizione di elementi, sia nelle piante che nei prospetti. Attraverso la geometria è stato possibile rendersi conto anche del "linguaggio esistenziale dello spazio". Ma attenzione: se lo spazio esprime un "linguaggio", questo non ha parole ma ordini. Lo spazio si *ordina e traspare* lasciandosi parlare secondo un *linguaggio* che dice, rispetto alla figura umana: avanti e dietro, sopra e sotto, a destra e a sinistra. In questo linguaggio, nella civiltà europea, è sempre prevalsa un'analogia dello spazio geometrico con il corpo umano, e quindi la tendenza ad organizzare equilibri simmetrici attorno a singolarità assiali, secondo disposizioni a specchio delle parti (simmetria). Le *Osservazione elementari sul costruire* di Tessenow[7], immettono gli strumenti geometrici della costruzione dello spazio, analizzati attraverso le nozioni di *ordine*, *regolarità*, *ripetizione*, *simmetria*, *ornamento* e così via, nel campo di un'analisi formale, affrontando questioni di chiarezza, semplificazione, omissione e citazione. Non si tratta ancora di architettura, come afferma Tessenow, ma dei *fondamenti e degli elementi logici* di cui deve essere attrezzata la bottega dell'architetto, in cui s'impara guardando e provando a ripetere, a riprodurre modi e atteggiamenti, ad applicare tecniche elementari. Si tratta in effetti di un primo discorso sulla *trasmissibilità dell'architettura* nel lavoro della *costruzione*, in un ambiente positivo di "laboratorio", basato sulla tradizione, la condivisione degli obiettivi, la permanenza degli strumenti, la generalità dei principi. Tutto questo si trova saldamente intrecciato alla stabilità nel tempo nel tema della casa. La tradizione del mestiere corrisponde senza soluzione di continuità all'istituzionalità della casa. Una casa che, dal punto di vista dell'architetto, è anzitutto logica nella sua generalità essenziale. I fondamenti logici creano un'accessibilità alla trasmissione del sape-

7. H. Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, a cura di G. Grassi, FrancoAngeli, Milano 1974; tit. orig. *Hausbau und dergleichen*, Berlin 1916.

re, ossia un ponte tra un buon senso comune per chi deve abitare e l'architettura o, anche, tra chi comincia a studiare e l'architettura. Ma l'architettura viene dopo, come afferma Tessenow stesso:

> Il termine "architettura", che in questi casi parrebbe ovvio, viene ove possibile evitato; questo termine sottintende una meta finale che per il momento, anche in senso generale, non ci riguarda da vicino. L'architettura nei confronti di ogni lavoro è in tutto e per tutto materna e non soffre quindi mai tanto quanto per il disaccordo nel nostro modo di lavorare; l'architettura potrà maturare soltanto quando il nostro lavoro si porrà come lavoro collettivo; il raggiungimento di tale legame sia qui il compito più importante: si tratta quindi non tanto dell'architettura in se stessa quanto delle premesse necessarie perché possa prodursi.[8]

La forma

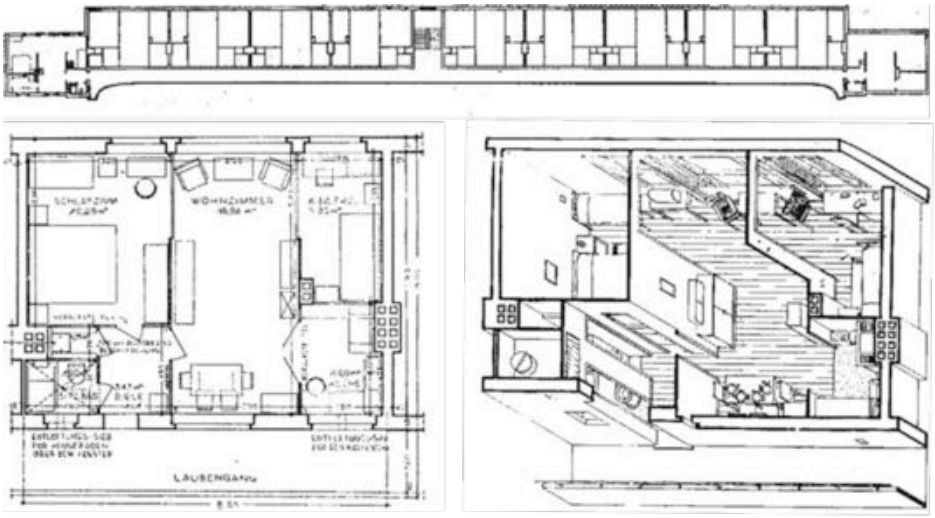
Questo brano di Tessenow sembra quanto mai appropriato per introdurre un discorso sulla *forma* come strumento. Anche qui si tratta di un'astrazione, attraverso cui la scienza dell'architettura cerca di rendere intelligibile la conoscenza di fenomeni e oggetti. La forma è, per un verso, la comprensione della *strutturalità*, ossia della legge intrinseca rispetto a cui le singole parti di un'opera *si scompongono e si ricompongono*, secondo relazioni di significato in una totalità costitutiva; per altro verso, la forma è un *limite*. E in questo senso è intuitivamente colta da tutti: come l'aspetto apparente delle cose al confine tra fenomeni sensibili e mondo della conoscenza.

Si dice, comunemente, che la forma è l'aspetto esterno di una cosa. In questo caso il senso comune è il più vicino alla verità. Nella forma dominano alcune coppie di termini quali, in modo particolare: analisi-sintesi, chiuso-aperto, dislocazione-collocazione, interno-esterno, figura-sfondo. L'analisi formale, in architettura, è un procedimento dinamico che prevede la scomposizione di un fenomeno in parti per sapere:

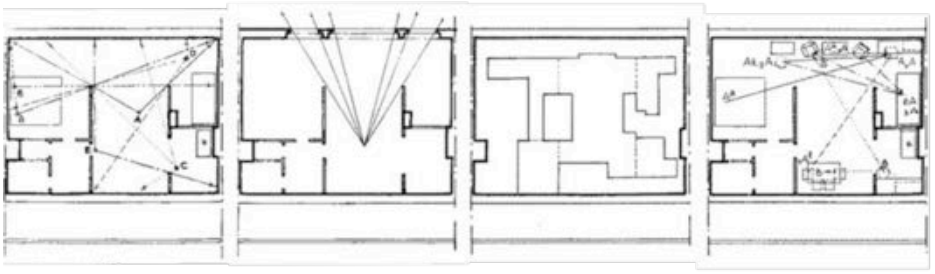
- dove si dissocia il tutto (descrizione individuativa)
- come si stabiliscono le relazioni e le tensioni connettive (comprensione)
- perché il tutto si ricompone nelle relazioni con il mondo (esterno), per cogliere un fondamento, ossia la ragione d'essere più ampia della stabilità, della forza di stabilità o meno (spiegazione fondativa).

In molti esempi presentati nelle tavole, la descrizione dell'edificio inizia con una costruzione che utilizza il tracciato ordinatore; successivamente sono segnalate,

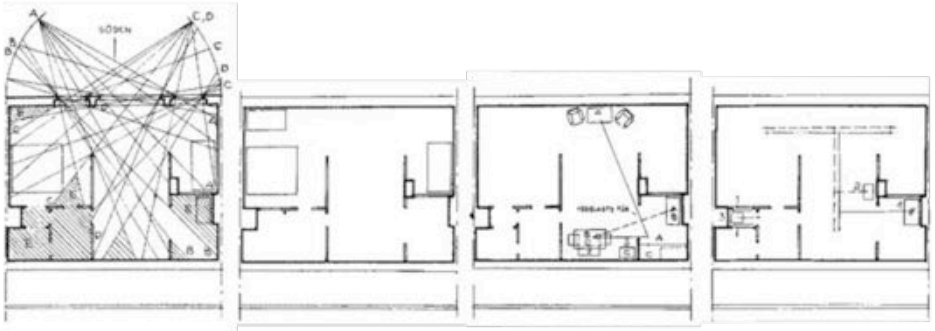
8. *Ibidem*.



Progetto per un alloggio a superficie minima in casa a ballatoio. Planimetria del blocco, pianta e rappresentazione assonometrica del tipo II B.



Esempio di scorci da un ambiente all'altro; relazione dell'alloggio con l'ambiente esterno; organizzazione degli spazi di circolazione; possibilità di sorveglianza dei bambini.



Sfruttamento dell'illuminazione solare; possibilità di una migliore utilizzazione del volume d'aria per le camere da letto; cucina aperta; schema dell'impianto di riscaldamento: 1. stufa a carbone per la mezza stagione; 2. Stufa nel soggiorno per il riscaldamento normale dell'alloggio; 3. stufa supplementare.

Fig. 6 - A. Klein, studi in *Zu dem zusätlichen Bauprogramm der Reichsregierung*, Berlino, 1931

all'interno di quest'ultimo, parti ben individuate da figure geometriche. Compaiono, poi, delle notazioni più strettamente formali, in cui sono indicati elementi virtuali di connessione oppure vengono sottolineati elementi che nella costruzione hanno una priorità costitutiva, costruttiva o di significato. Tutto questo mette in evidenza che l'azione formale predilige l'individuazione di regole e limiti costitutivi. In architettura si pone il problema del rapporto di definizione della forma, che deve indicare un ordine di regole e di limiti, che non possono essere estesi oltre una certa misura a ciò che attiene a quegli aspetti dell'immagine formale decisamente legati alla esperienza individuale di chi abita. In questo ambito si pone il delicato problema del rapporto della forma con l'identità dell'edificio e dei suoi luoghi, ossia la questione del rapporto tra il "come" e il "che cosa".

La misura e la funzione

Tra il "come" e il "che cosa" entrano in gioco la *misura* e la *funzione*, strumenti distinti, ma connessi nell'*esattezza.* Si tratta di *strumenti marcatori* dello spazio e dei luoghi, in particolare del passaggio a una sorta di " leggerezza della forma", con un disegno dal tratto leggero, anche se definito e nitido, per descrivere le sfumature e le flessibilità delle zone d'ordine.

Queste sono, appunto, legate anzitutto nell'esattezza, che è un ordine mentale e una economia d'espressione che non soffoca la misura, pur legandosi questa agli oggetti, da sempre misurati, che popolano gli ambienti di vita degli interni abitati: i letti, gli armadi, gli impianti fissi, sanitari e da cucina, i tavoli, le sedie, le poltrone, etc. Vale la pena ricordare, che è sempre l'uomo ad essere misura, non solo materiale, di oggetti.

A valle della grande esperienza razionalista, paradigmatica per antonomasia, è utile, qui, una riflessione sul concetto di *funzione.* Si ricorda che per funzione si intende correntemente in architettura l'*utilitas* vitruviana, e riguarda la risposta ai bisogni di un utente.

La funzione è, dunque, la *proprietà emanata dagli enti posti in un ambiente*. In altri termini gli oggetti e gli strumenti in uno spazio consentono agli esseri umani di vivere più agevolmente nell'ambiente e nel mondo; funzione, in tal senso, è il funzionamento di un oggetto: la relazione cioè tra la forma di un oggetto e le sue condizioni di esistenza (culturali e materiali).

Come è noto il razionalismo approda ad un'idea prestazionale della funzione in riferimento sia alle parti di un'opera, che alle interazioni all'interno di sistemi. Entro questa definizione stringata, in cui al sistema è applicato l'*existenzminimum* abitativo, la variazione di un elemento all'interno di un sistema abitativo comporta la variazione del valore degli altri componenti.

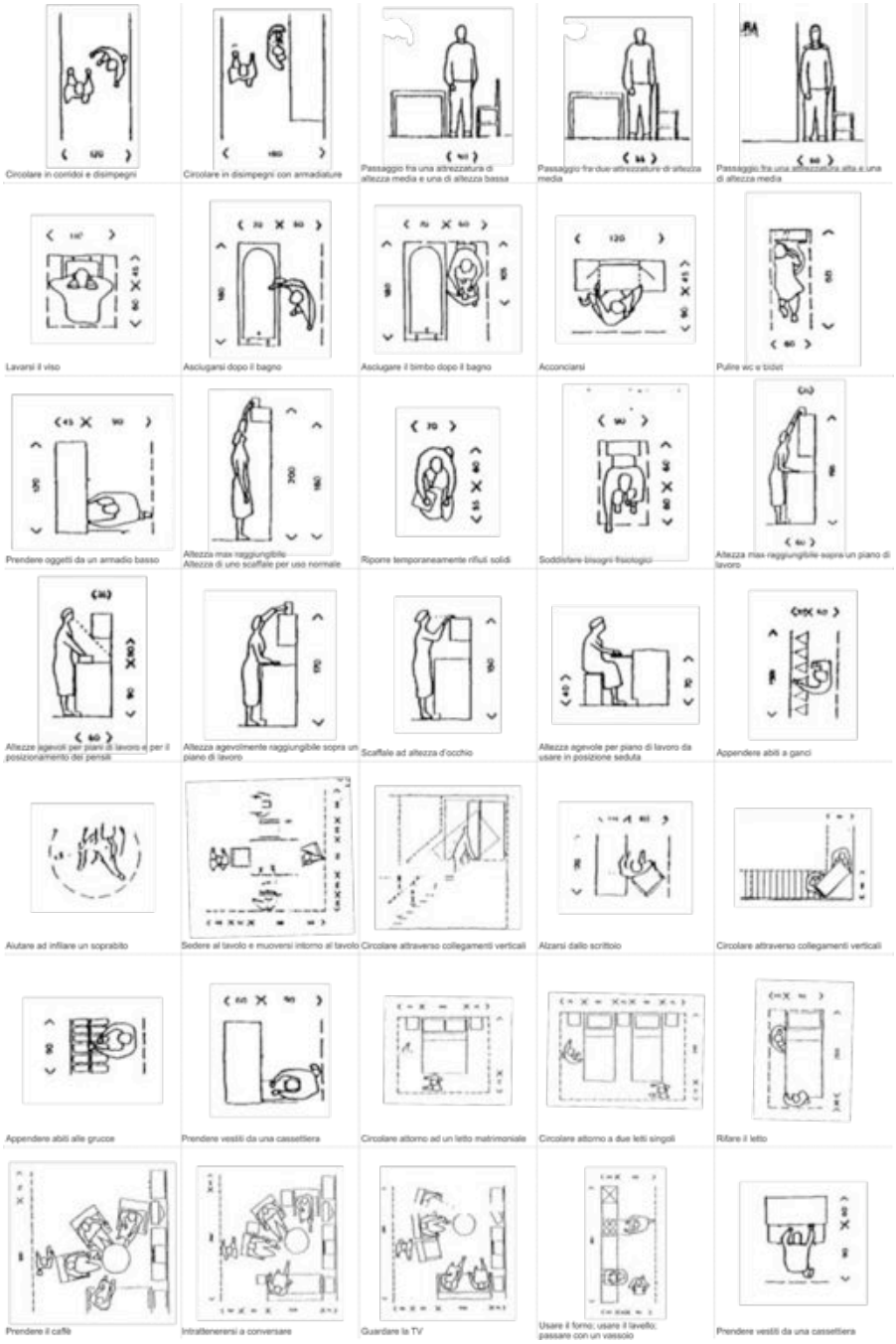
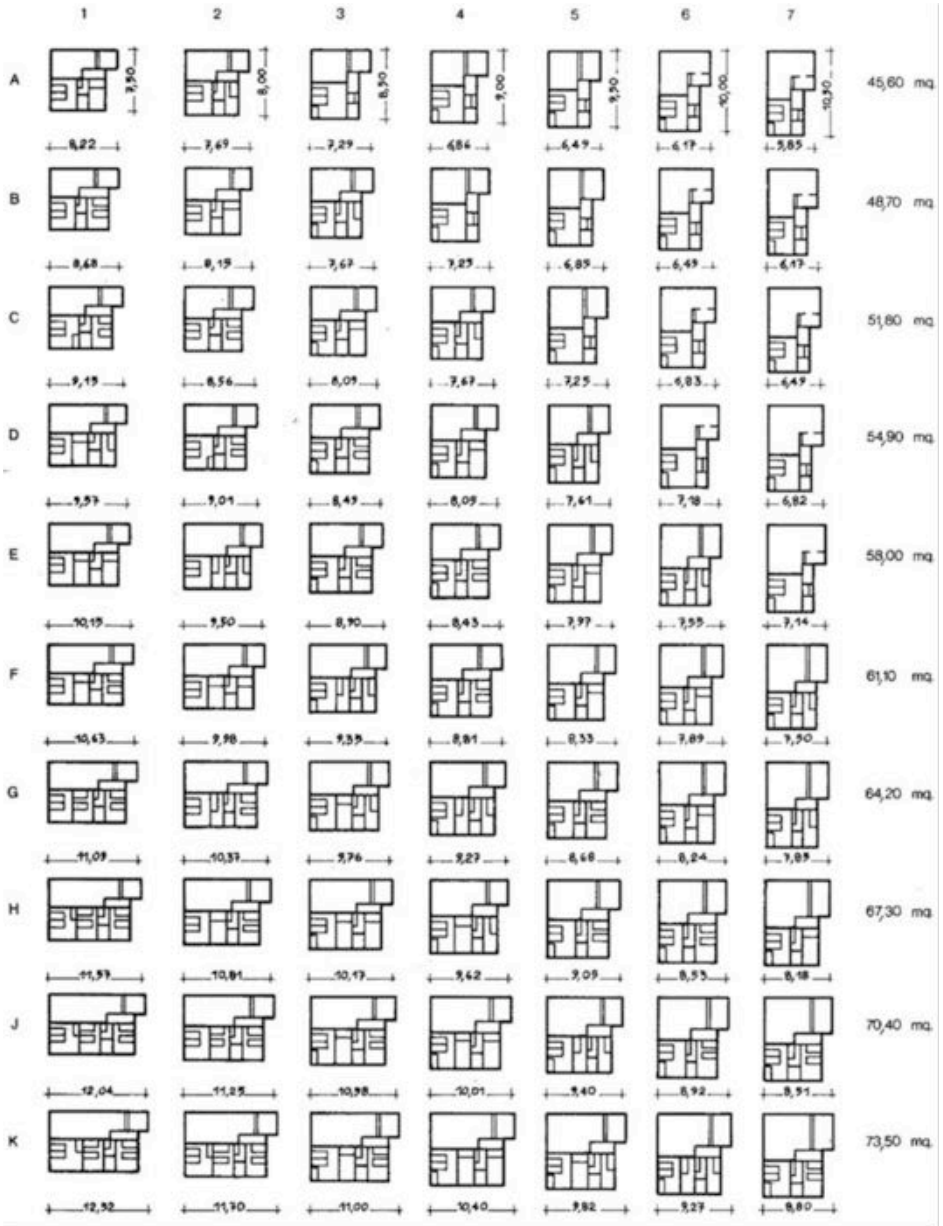


Fig. 7 – Spazi minimi elementari. Normativa della Regione Liguria

La crisi del funzionalismo, ormai accettata da tutti, è dovuta alla trascuratezza degli aspetti estetici e all'eccessiva importanza attribuita agli specialismi[9].

Al di là del dibattito, veramente vasto, e della diversificazione di tutte le posizioni, che non sarebbe qui possibile riportare correttamente in tutta l'estensione dovuta, è, però, opportuno ricordare che una moderata analisi delle funzioni degli oggetti e degli strumenti presenti nello spazio abitativo, legata al dimensionamento degli stessi e delle loro reciproche distanze, è uno strumento di controllo indispensabile dal punto di vista metodologico. Anzi è proprio un'approfondita analisi critica delle funzioni pratiche della vita quotidiana a dare il *senso più autentico* alla forma. Per concludere questa prima parte si può affermare che tra lo spazio e il luoghi degli edifici l'architettura inserisce un *limite formale* che si serve da un lato della geometria e dall'altro degli strumenti marcatori, la misura e la funzione, che descrivono l'uso degli spazi-luoghi in relazione alle esigenze umane.

9. È qui che si potrebbe parlare di una crisi del paradigma, tornando alle osservazioni di Prigogine su Kuhn a proposito della trasformazione del paradigma, quando i membri della comunità scientifica tornano a porsi questioni di fondo e sono proposti differenti punti di vista, dove, però, è opportuno sostituire in architettura l'oggetto della scienza trasponendolo dalla natura alla realtà. «… nella concezione di Kuhn la trasformazione di un paradigma compare sotto forma di una crisi: invece di una regola silenziosa e quasi invisibile, invece di un *ça va sans dire*, il paradigma viene effettivamente messo in discussione. Invece di lavorare all'unisono, i membri della comunità si pongono le questioni "di fondo" e mettono in dubbio la legittimità dei loro metodi. Il gruppo, che è omogeneo grazie al tipo di addestramento, ora si diversifica. Vengono espressi differenti punti di vista, differenti convinzioni filosofiche ed esperienze culturali e spesso tutto ciò gioca un ruolo decisivo nella scoperta di un nuovo paradigma. L'emergere di questo ultimo fa crescere ulteriormente la veemenza del dibattito. I paradigmi rivali sono messi alla prova, fino a che alcune differenze, amplificate e stabilizzate dai circuiti accademici, determinano il vincitore. Con l'apparizione di una nuova generazione di scienziati, il silenzio e l'unanimità subentrano nuovamente. Vengono scritti nuovi manuali e ancora una volta si pensa che tutto va da sé». Prigogine, Stengers, *La nuova alleanza*, cit.



Le superfici utili aumentano da riga a riga (A-K) da 45.60 a 73.50 mq, con incrementi di 3.10 mq; le profondità di corpo da 7.50 a 10.50 ml, con scatti di 50 cm. Gli esempi più significativi dell'influenza della profondità di corpo sul taglio delle piante sono: A2 - riduzione della camera figli; A3 - eliminazione della stessa; D2 - eliminazione della seconda camera figli; D4 - camera figli ad un letto solo; D5 - riduzione della camera figli; D6 - eliminazione della stessa.

Fig. 8 - A. Klein, analisi di una tipologia in cui vengono variate la profondità di corpo e la superficie utile (corpo scale ad est), Berlino, 1930

2. Delimitare, intrecciare, abitare la natura

La critica al funzionalismo e all'estetismo effimero ed arbitrario, nonché le preoccupazioni per le possibilità di manipolazione dei caratteri costitutivi degli esseri umani (grazie alle nuove frontiere aperte dall'ingegneria genetica e delle nanotecnologie) riaprono il discorso sui fondamenti del "costruire per abitare".

Si è detto: *solo chi abita costruisce*.

I progetti e i disegni di Tessenow sono *indici* che si rivolgono a chi li osserva per costruire in senso heideggeriano. Ridisegnare Tessenow significa, in qualche modo, abitare i suoi disegni, immedesimarsi per coltivarsi ed edificarsi nella *cura delle cose*, tratto essenziale dell'abitare. Imparare con l'immaginazione ad abitare per costruire. *Il ridisegno è un modo di conoscere l'opera costruita, per capire come è fatta*. Qui vale l'insegnamento di Ludovico Quaroni, che riprenderemo approfonditamente in seguito. Per ora ci basta affermare che la "lettura progettuale" delle opere costruite non è ancora un'analisi "scompositiva", che entra cioè nei meccanismi tecnico-progettuali, ma, preliminarmente, un percorso interrogativo per chiedersi "*che cosa*" è l'edificio rispetto al suo scopo "abitativo" finale e "*com'è fatto*" nella sua costruzione definitiva.

Anche nel caso delle opere di Tessenow si tratta d'imparare a interrogare lo spazio ridisegnando, cominciando, in questo caso, a definire un luogo[1]. Ciò signifi-

1. Forse è utile, prima di continuare la trattazione, aggiungere una considerazione intorno allo spazio in architettura scritta da Franco Purini. «Gli oggetti architettonici sono nello spazio e contengono uno spazio. Lo spazio interno è circoscritto e quindi finito e misurabile, quello esterno è indeterminato e infinito, pura estensione incommensurabile. Lo spazio interno non è un'assenza. esso ha forma precisa che determina in modo significativo il valore di un edificio. Nella composizione il vuoto conta come un pieno, un pieno trasparente composto da volumi virtuali compenetrati. Non è facile, neanche per un architetto, vedere il vuoto come un solido immateriale. Bruno Zevi, sulla scorta di alcuni esperimenti effettuati da Luigi Moretti, propose negli anni Cinquanta alcuni modelli di architettura relativi alle cavità presenti in edifici complessi, mostrando il loro effetto in *positivo* - l'aspetto vero nella sostanza della lettura subliminale -, contrapposto alla considerazione consueta che vede l'interno come puro *negativo* delle membrature. La tridimensionalità dell'architettura trapassa dunque dalle murature ai volumi atmosferici, *masse aeree* dotate di una loro autonomia figurativa. Ma anche lo spazio esterno non è in realtà del

ca immedesimarsi in un modo di abitare per capire *che cosa significa abitare* e accorgersi, nel disegno, dell'esistenza di un "mondo". Magari di *un mondo nel mondo*: del mondo della casa in un mondo semplice, pratico, condiviso, legato alla natura. Si "ridisegna Tessenow" per riconoscere una realtà concreta, quotidiana, elementare e pratica. La realtà di un'esistenza che cerca di *dare un senso alle cose* in una quotidianità lenta, che ha tempo di essere, in cui si stabilisce - tra i singoli luoghi e gli individui che s'immaginano dietro di loro - un legame di appartenenza. Si tratta di "ambientamenti", non nel senso dell'arredo, quanto di una costruzione culturale che tende a riprodursi nel tempo, ossia di una frequentazione duratura, collettiva e assidua degli elementi di una vita semplice a tal punto da rasentare l'essenzialità dei concetti di un'*idea primaria della vita* in un'*istituzione umana*[2]. Il fenomeno da comprendere è quello dei processi d'identificazione con i luoghi della vita, come presenza piena, concreta, pratica, elementare. Ognuno di questi disegni è attraversato da ciò che li porta ad appartenere ad un mondo fortemente legato alla natura. Attraverso la domesticità, ossia l'affettività e la familiarità, si cura un singolo luogo, ma così operando si cura un mondo, un mondo di cose che "coseggiano".

Nessun essere umano è mai rappresentato nei disegni di Tessenow, come, invece, lo vediamo nei disegni di Le Corbusier; nessun uomo con la mano alza-

tutto indeterminato e infinito. A ridosso dei manufatti anch'esso si presenta come sistema di volumi virtuali capaci di concatenarsi in sequenze plastiche coordinate da un'intenzionalità estetica. Il disegno di uno spazio urbano è in definitiva l'espressione di questa potenzialità, da costruire con attenzione e sapienza»; F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000.

2. È opportuno aprire una parentesi. Supponiamo che per ogni istituzione umana vi possa essere stato un momento nella storia dell'umanità in cui un atto, un evento dell'uomo nell'ambiente si sia improvvisamente riempito di senso e di approvazione. Supponiamo che, a partire da quell'evento, ritenuto conveniente per il benessere umano, ci si sia posto il problema di riprodurlo, di dar luogo cioè ad un'attività regolare e riproducibile da tramandare ai propri figli. È allora che si è strutturata l'istituzione. Una volta inventata la ruota - non sappiamo quando né come, ma abbiamo delle riproduzioni grafiche - è stato semplice riprodurne la funzione perché questa è tutta contenuta in un oggetto. Basta riprodurre l'oggetto per riprodurre anche la funzione. Ma se l'"oggetto" inventato è un modo di essere, il miglioramento di un'attività vitale, le cose si complicano, perché ciò non è contenibile per sempre in un oggetto. Tuttavia si può cercare di riprodurre il luogo in cui si è verificata la condizione che ha favorito quel modo di essere o quella funzione vitale. In qualche modo l'architettura riproduce la scena del ri-conoscimento. «Quando l'architettura non è solo tettonica, una semplice combinazione di bisogno e ornamento, come una delle tante costruzioni di cui sono cosparsi i territori metropolitani, quando insomma l'architettura è architettura, istituzionalizza. Anzitutto istituzionalizza le piccole istituzioni umane, gli eventi della vita quotidiana che formano il tessuto più minuto di una civiltà. Per esempio quando l'architettura crea la scena del benvenuto sulla soglia di una casa, la scena del fuoco con un camino, il quadro di un paesaggio con una finestra, l'ordine dei libri in una nicchia del muro, e così via, quando insomma l'architettura crea il sistema di queste scene e le ripete, ossia le tramanda infinite volte, allora l'architettura concretizza non solo un luogo, ma anche l'ordine del tempo, la sua istituzione»; A. Sichenze, «Identità territoriale, identità disciplinare: "Ho tempo dunque sono"», in *Siti/02*, giugno 2003.

ta misura lo spazio; nessun *modulor*; nessun corpo umano tra gli oggetti. Eppure, l'abitare rappresentato da Tessenow ci trasmette continuamente questo esserci, *invisibile*, dell'essere umano, che lascia tracce del suo passaggio, di un suo abitare che ritualizza una relazione del corpo e delle cose con lo spazio e con il luogo: con lo spazio che diventa luogo, con il tempo necessario che si fa spazio e luogo. Si potrebbe affermare che la comprensione del *motivo originario* di questa vita primaria si comprende osservando la scena dell'abitare, dove, però, l'abitare dell'uomo non s'illustra mostrando un essere umano mentre "funziona" in rapporto ai suoi oggetti, ma da ciò che resta in silenzio sulla scena nel passaggio dell'uso, secondo la lezione di Semper, ossia come ricerca del *motivo* che acquista significato attraverso l'esperienza. Come sarebbe altrimenti accettabile il concetto di *Typenlehre*[3], a proposito delle *idee iniziali primarie come principi di invarianza*, se non si pensasse che le esigenze umane essenziali, che si identificano nel rapporto delle forme con gli usi e nel quale gli abitanti diventano luoghi e cose, per poi scomparire dalla scena, lasciando la significanza, il senso della cura che vi hanno immesso e che continua a trasmettersi in loro assenza e nel tempo?

Questo è il fascino coinvolgente di questi disegni: la "trasformazione degli abitanti in luoghi" che coesistono appartenendo al medesimo mondo - al medesimo spazio - *luogo di corrispondenze*. In questi luoghi, senza figure umane, transita l'eredità culturale della permanenza nel tempo dell'abitare, che indica un'assidua frequentazione e una ritrovata consuetudine, una *topicità* istituita da scelte di valore. Se è vero che questa permanenza tipologica, nell'occidente avanzato di oggi, non c'è più, è anche vero che solo così, ossia *narrativamente*, l'abitare è definibile.

In queste scene si entra in uno spazio che ci porta dall'abitare all'"edificare", che genera il senso stesso dell'esistenza e rivela la possibilità di produrre dimore, stabilendo una posizione nel mondo. In questi disegni si racchiude l'essere dell'uomo, a

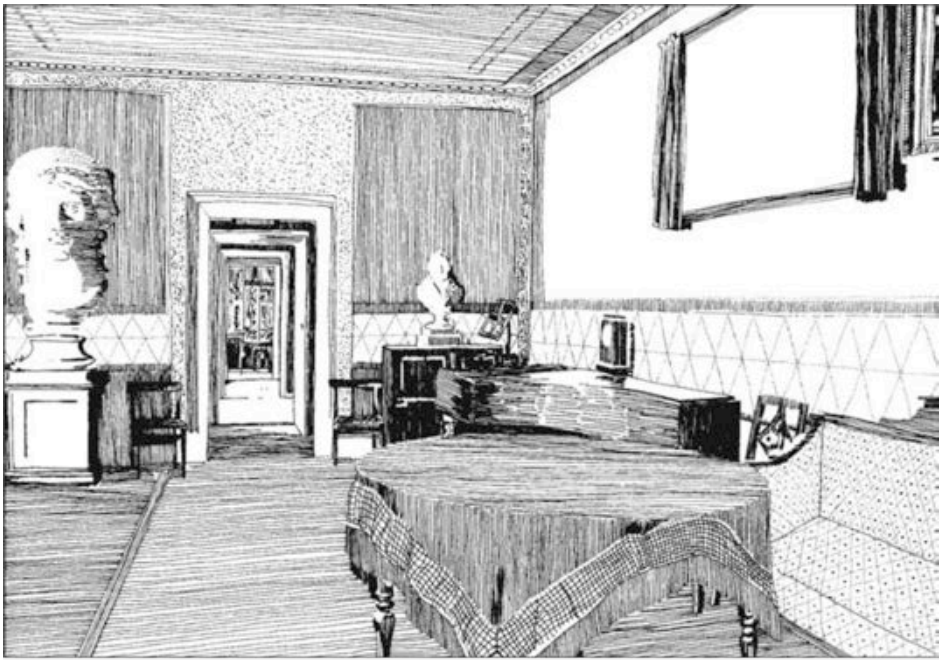
3. «Volendo sintetizzare con brevi parole il contenuto della *Typenlehre* nel pensiero teorico di Semper, si potrebbe dire quanto segue:
1. la tipologia di Semper afferma innanzitutto che la forma come veicolo di significato è una caratteristica dell'architettura;
2. per trovare questa forma significante è indispensabile che nella creazione architettonica si riconosca o si renda riconoscibile la legge formale derivata dall'uso pratico, *il motivo*, come lo chiama Semper;
3. il motivo acquista significato attraverso l'esperienza che l'uomo fa di una forma architettonica da esso improntata. E per questa esperienza che il tipo, la forma del tipo viene comunemente riconosciuta e nello stesso tempo trasfigurata in molteplici relazioni ideali».

K. Milde, «Tipologia e teoria del rivestimento nelle opere di G. Semper a Dresda», in Aa.Vv., *Le epifanie di Proteo. La saga nordica del classicismo in Schinkel e Semper*, a cura di R. Burelli, Rebellato, Fossalta di Piave 1983.

partire dal ritrovamento di una concretezza pratica del mondo, anche materiale, naturale e necessaria, semplice ed evidente. In questa evidenza e banalità si ritrova (e si nasconde) un senso accessibile a tutti, in cui abitare significa rendersi conto della evidenza quotidiana della vita, e in qualche modo scoprirne e riconoscerne le cose presenti, e vicine: utensili e simboli, beni culturali, antropologici e naturali per la dignità umana.

Abitare è anche sperare in una vita normale, in un'attenzione orientata ad un orizzonte d'appartenenza. Certo questo abitare vissuto è anche una strutturazione e un funzionamento di forme configurate. Perciò riconoscere in questi disegni le istituzioni umane è fondamentale, non solo per esercitare la nostra capacità di vedere qualcosa che, per sua natura, cade facilmente in dimenticanza, ma anche per *progettare componendo le istituzioni umane* d'oggi, a partire dall'idea di una vita primaria che è motivo, causa prima dell'opera. Rispondendo, in questo modo, alla prima domanda del progetto quando ci chiediamo *che cosa* sia e voglia essere non solo la casa, ma anche la scuola, la palestra, la chiesa, il mercato, l'ufficio e così via.

Proviamo a leggere e a raccontare questi disegni.
I disegni della Casa di Goethe, a Weimar, (la stanza di Giunone e la stanza di lavoro, fig. 9), elaborati intorno al 1905, ci aprono l'accesso a un mondo di regole rivolte alla ricerca di armonia con la natura, di aspirazioni alla dignità umana nelle norme e nelle consuetudini non scritte, di stabilità nelle tradizioni, nelle radici e negli elementi di consistenza storica. Si sa del resto che con Goethe, Schinkel e von Humboldt la cultura passa dallo stato aristocratico alla condizione borghese e poi, proprio con Tessenow, piccolo-borghese. A questo proposito il neoclassicismo va visto come un processo di acculturazione, anche architettonica, che, attraversando tutti i ceti, passa da una concezione puramente estetica dell'architettura e del paesaggio ad una visione scientifica e pratica: come il paesaggio diventa l'oggetto per un'analisi scientifica della natura - secondo le indicazioni di von Humboldt - così i canoni neoclassici si spogliano un po' di ornamento per divenire strumenti pratici d'ordine e di chiarimento scientifico-tecnico del costruire, attraverso il decoro.
Le *Osservazioni elementari sul costruire* di Tessenow sono lo strumento di questo processo. Proprio muovendo dai disegni di Schinkel e osservando il ruolo degli elementi esterni, per la costruzione di un *minimum urbano* connesso all'uso della natura, si coglie lo sfondo problematico di riferimento che ci porta a comprendere la prospettiva di ricerca messa a fuoco da Tessenow nella configurazione dei suoi esterni rurali-urbani. È evidente che Tessenow prende sul serio il programma della cultura tedesca adeguandolo alle necessità di una civiltà contadina, come si può notare negli ordini di facciata, per esempio nella *Scuola con internato* a Klotzsche presso Dresda (1925-27, fig. 10), oppure nell'ordine



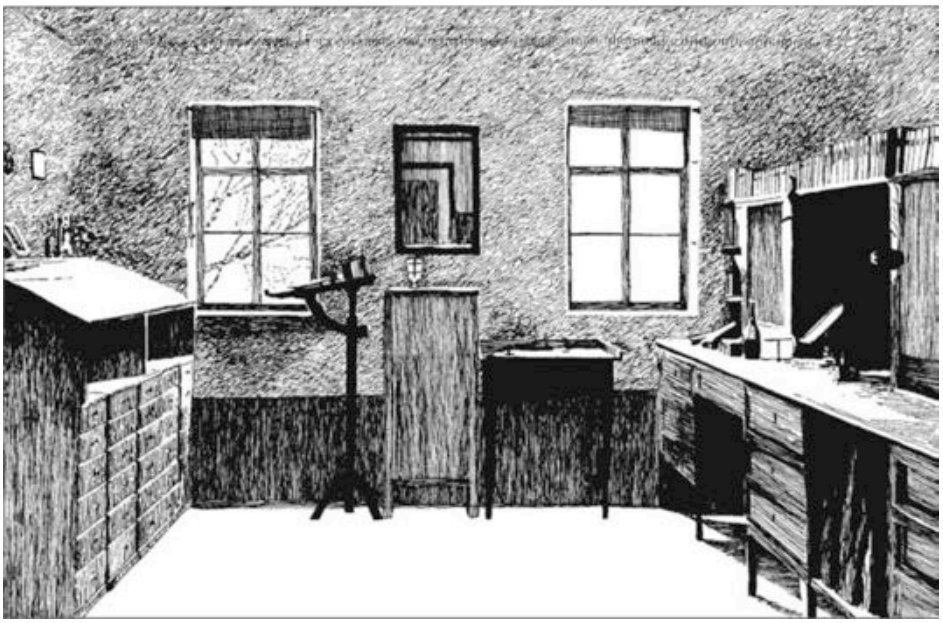


Fig. 9 - Casa Goethe, Weimar (ristrutturata da Tessenow nel 191..): la stanza di Giunone e la stanza di lavoro

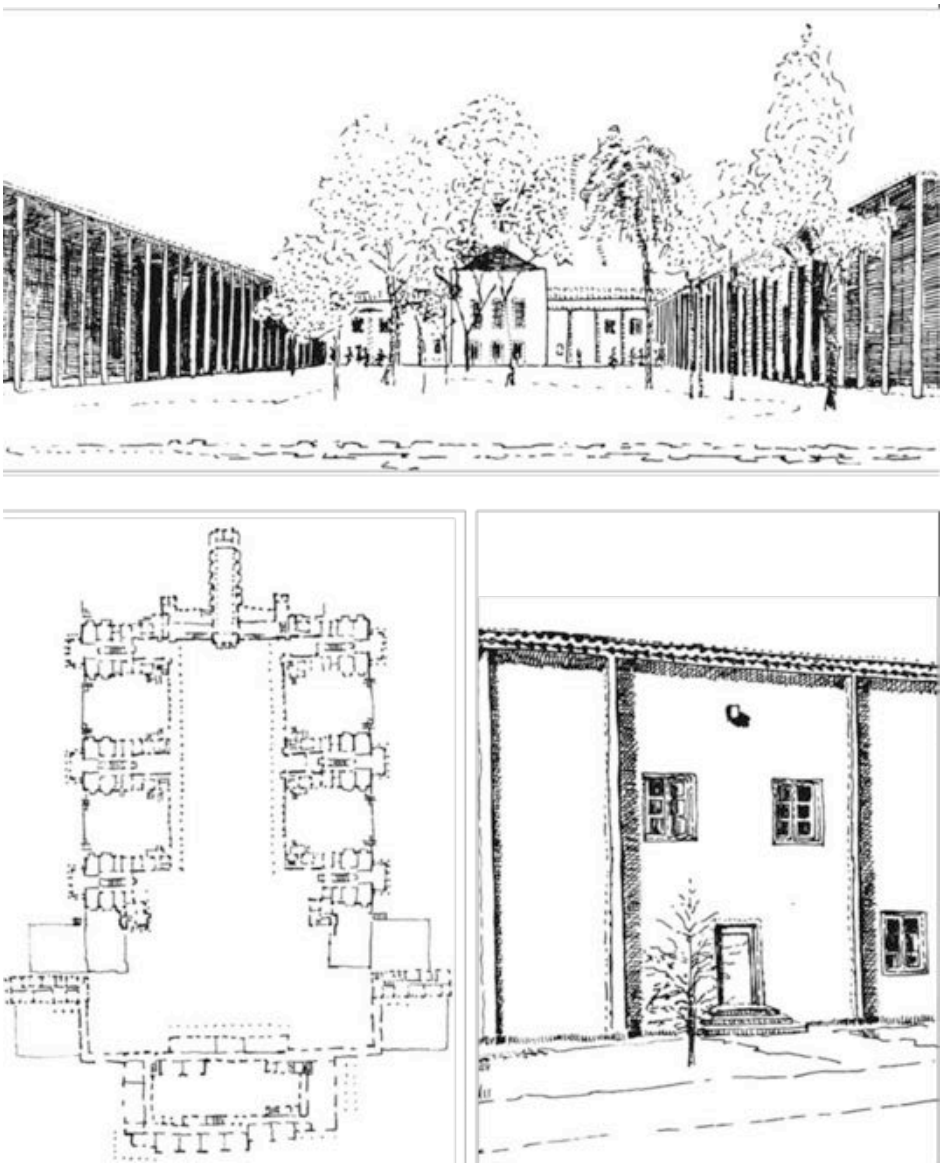


Fig.10 - H. Tessenow, *Scuola con internato*, Klotzsche, 1925-27

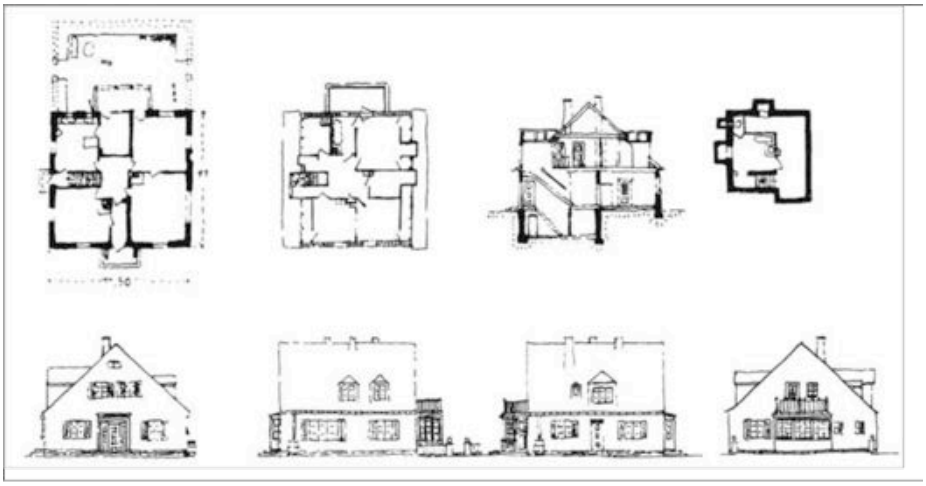


Fig. 11 - H. Tessenow, *Casa Lehmann*, Hellerau, 1910-11

delle strutture d'ingresso della *Casa Lehmann* ad Hellerau (1910-11, fig. 11). Ma il grande tema schinkeliano dell'*intreccio costruttivo*, tessuto con la natura, pur conservando un ruolo di "appaesaggiamento", perde di aulicità e diviene più semplice ed essenziale. Ciò è evidente nei suoi progetti per i pergolati e i padiglioni da giardino e nelle "stanze" all'aperto (figg. 12-13). In queste strutture, preparatorie e d'introduzione ai temi costruttivi, si sente molto l'insegnamento di Semper[4].

Il tema dell'*intreccio della natura nella costruzione* - che avvolge le case di Tessenow e prepara all'abitare - lo ritroviamo lungo viali e percorsi pergolati. Questi hanno un carattere "iniziatico", e, dopo una voluta, iniziale confusione identitaria, consentono di percepire la distinzione tra natura e costruzione nel momento in cui ci si avvicina alla soglia della casa, come si può osservare nelle prospettive esterne, a partire dall'intreccio dei rami degli alberi nella *Casa signorile di campagna* nella Germania settentrionale (1915-16 ca., fig. xx), o nella *Casa a pianta quadrata* per Adolf Otto (1913, fig. 14), dove l'intreccio della pergola inquadra, come un decoro, la prospettiva centrale. L'intreccio con la natura si descrive anche a terra, per esempio, negli orti disegnati come tappeti nelle case a schiera o anche nella *Casa Tessenow* a Berlino-Zehlendorf (1930, fig. xx), nell'apparecchiatura delle pietra del giardino, per ambientare la costruzione in un tessuto tettonico naturale che inizia sin dal recinto e dal terreno della casa, riassumendo le due famose massime di Semper:

1) che la natura ed essa sola ci indica la strada da seguire;

2) che la natura sola è logica, perché non fa mai una cosa senza ragione.

È del tutto comprensibile, perciò, ritrovare la tessitura, in modo caratterizzante anche negli interni, a delimitare i luoghi, in sostituzione delle *boiseries*,

4. Semper studiando lo "stile geometrico" nelle arti decorative - individuato come un'invariante di carattere antropologico di tutte le civiltà - se ne spiega l'origine nella materiale esigenza, comune a tutte le genti, di coprire il proprio corpo con tessuti ricavati dall'intreccio di elementi vegetali. Questi, con la loro forma, avrebbero generato non solo quelle ricorrenze ritmiche di motivi lineari e coloristici caratterizzanti questo stile, ma anche, in un secondo tempo, il decoro pratico, tecnico e costruttivo di manufatti tridimensionali, come la ceramica e gli oggetti d'uso in genere. «Dall'intrecciare rami- scrive Semper nel suo libro *Lo stile nelle arti tecniche* - fu facile e naturale il passaggio ad intrecciare fibre, e ciò portò alla scoperta della tessitura, dapprima con fili d'erba ed altre fibre vegetali, e poi con filati di materia sia vegetale che animale. I diversi colori naturali degli steli e fili d'erba dettero modo di utilizzarli in ordine alterno e fu cosi che si ebbe il modello» (G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica. Manuale per tecnici, artisti e amatori*, a cura di A.R. Burelli, C. Cresti, B. Gravagnuolo, F. Tentori, Prefazione di V. Gregotti, Laterza, Roma-Bari 1992; tit. orig. *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Frankfurt am Main 1860). La teoria della tessitura, come origine delle forme tettoniche e decorative, per Semper sta anche alla base delle trame geometriche parietali e delle strutture costruttive, realizzate più tardi in legno o in pietra, dell'uso stesso dei tappeti in funzione di "muro" e di visibile limitazione dello spazio.

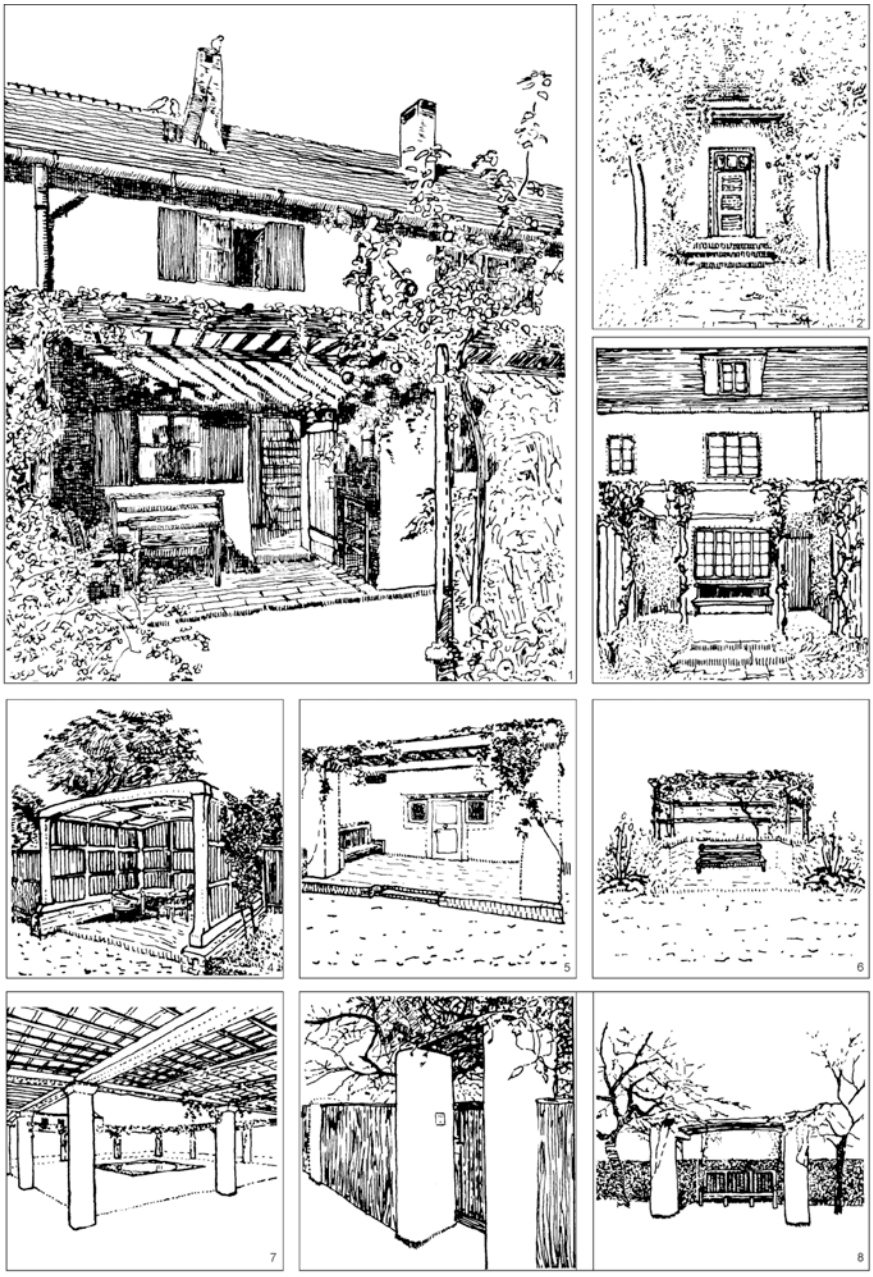


Fig. 12 - H. Tessenow, 1. progetto per una *Casa unifamiliare a schiera per lavoratori*, Hellerau, 1909; 2. *Studio per l'ingresso di una casa*, 1916; 3. *Haus 9*, progetto di casa a schiera, Kriegersiedlung, Rähnitz/Dresda, 1917; 4. *Pergola per giardino*, 1907.; 5. *Pergola per giardino*, 1916; 6. *Pergola di una casa borghese*, 1905; 7. *Giardino con pergolato di una casa signorile*, 1907; 8. *Giardino sul Reno*, porta e recinzione, pergola con panchina, 1908

Fig. 13 - H. Tessenow, 1.-3. *Case unifamiliari a schiera*, città-giardino di Hoensalza, 1911/14; 4. nuovo *Quartiere Diedrichshagen*, Warnemünde presso Rostock, 1941/42

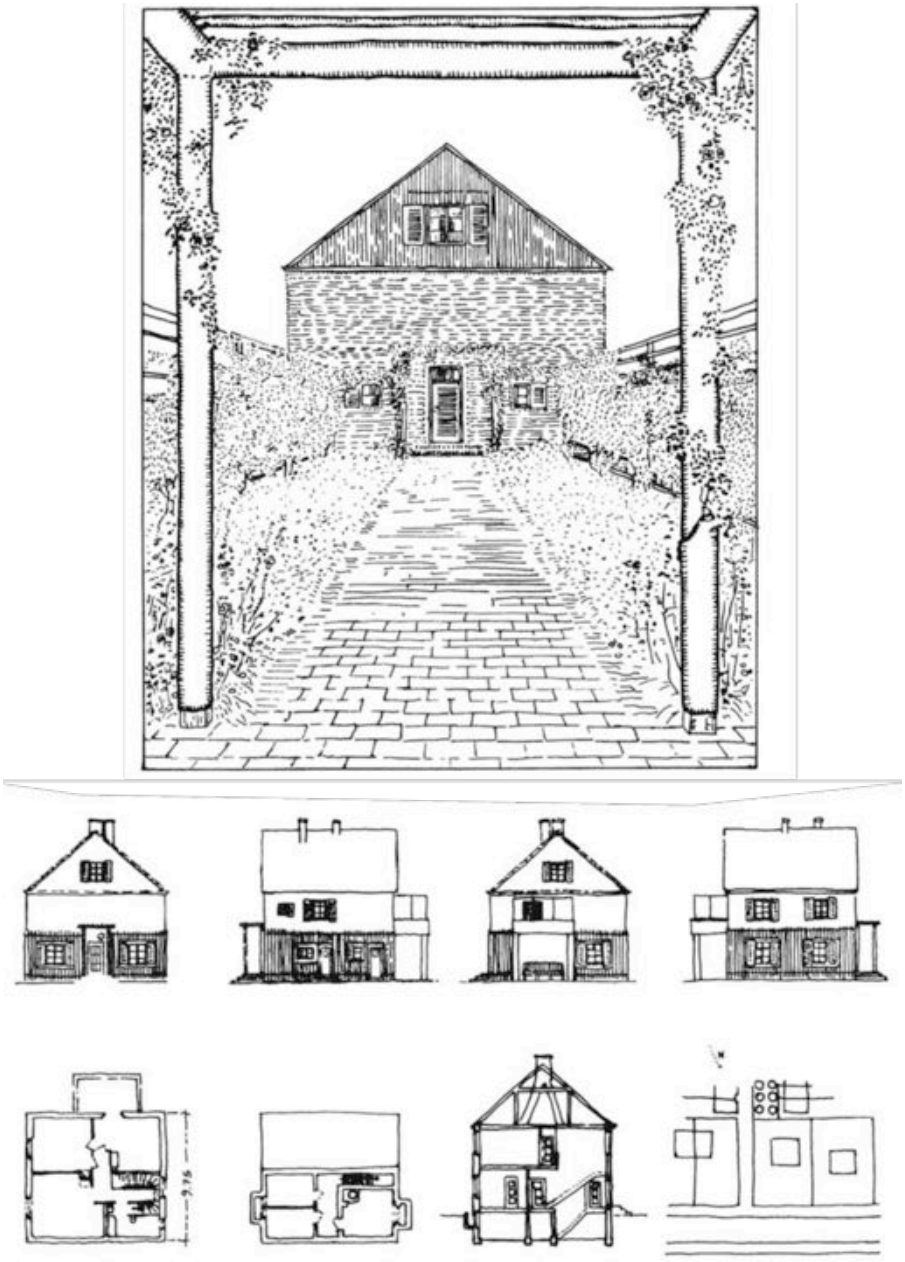
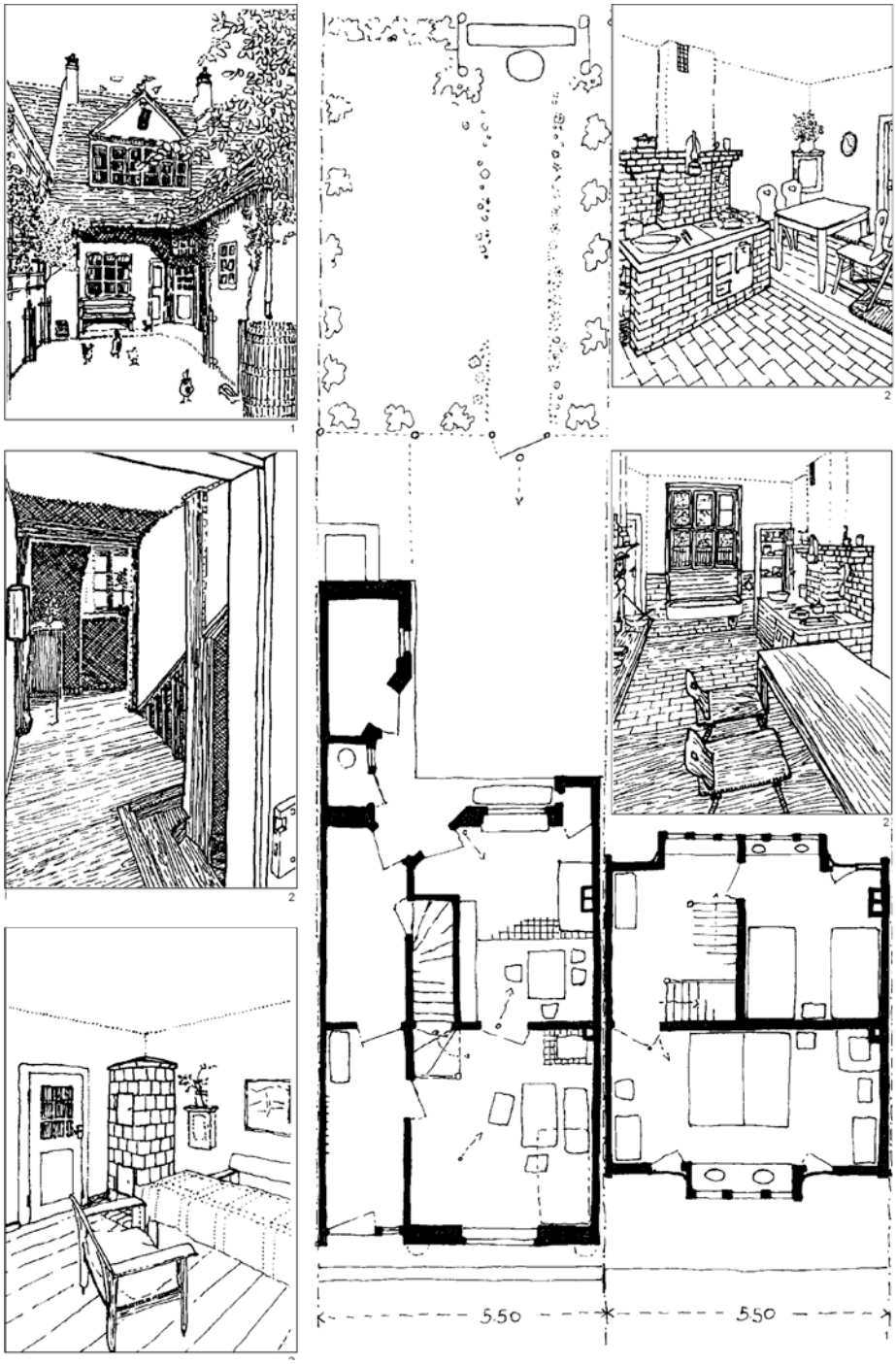
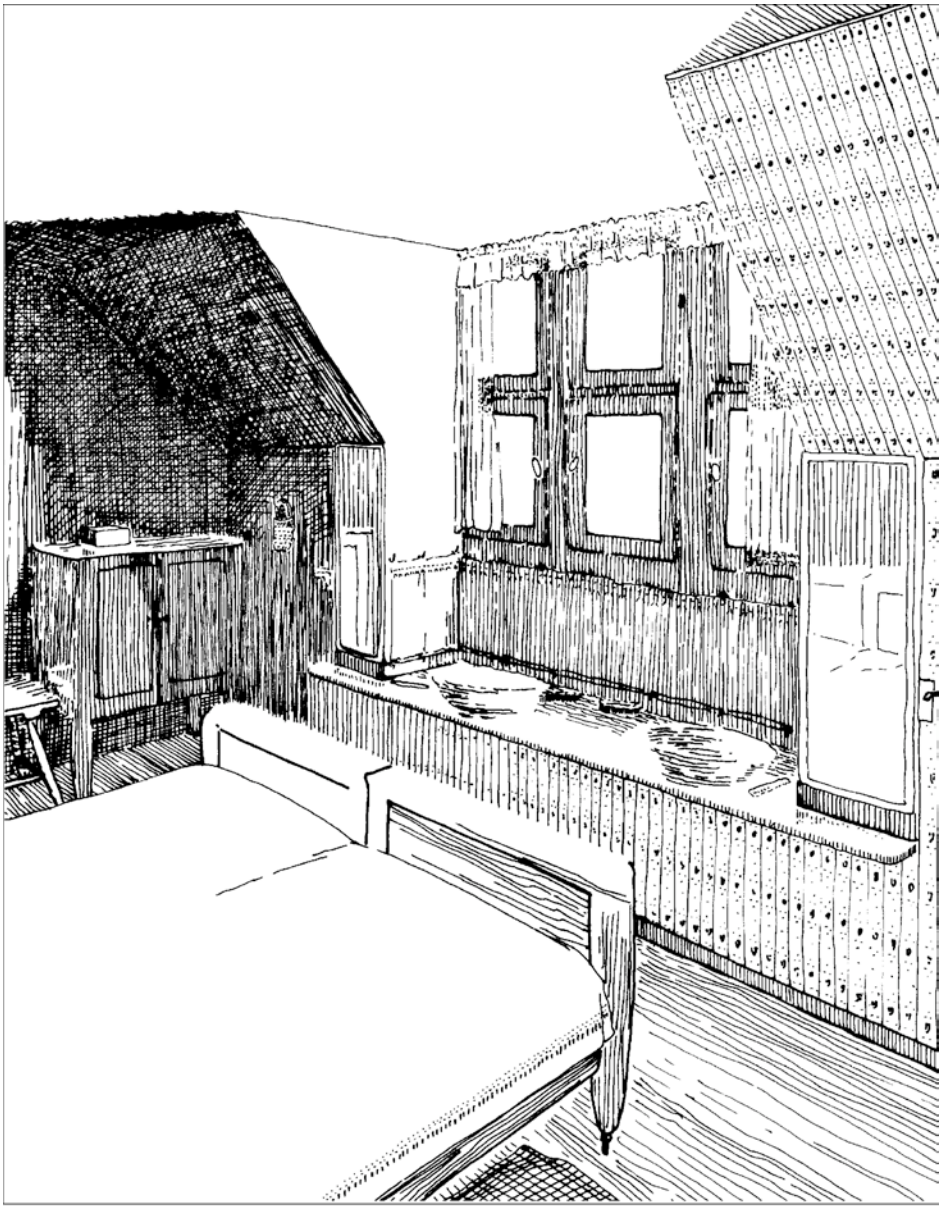


Fig. 14 - H. Tessenow, *Casa unifamiliare* per Adolf Otto nella città-giardino di Falkenberg a Berlino-Grünau, 1912-13; dall'alto: prospettiva di una variante con mattoni a vista; piante, prospetti e sezione del progetto realizzato


5.50
5.50



Figg. 15 -16 - H. Tessenow, *Case a schiera per la piccola borghesia*, 1907-08

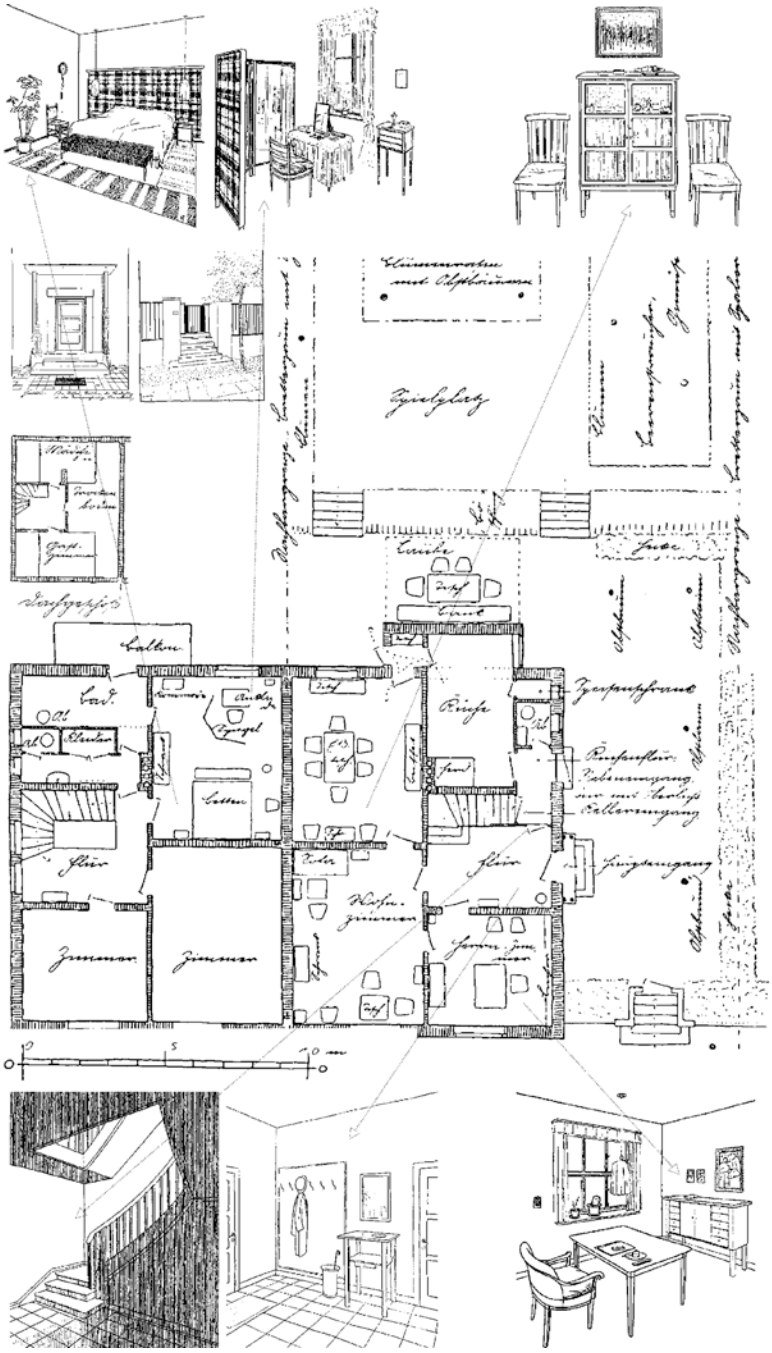


Fig. 17 - H. Tessenow, *Casa unifamiliare doppia* (progettata prima del 1916)

come si vede nella camera da letto della *Casa unifamiliare doppia* (progettata prima del 1916, fig. 17), e nei tappeti impiegati per delimitare ambiti di parete e pavimento o nel "tessuto di mattoni" che avvolge il luogo della cucina nelle *Case a schiera per la piccola borghesia* (1907-08, figg. 15-16).

Ritornando ai disegni della casa di Goethe (fig. 9), se si fa eccezione per l'*infilata*, la dimensione e la quantità dei beni culturali archeologici, artistici, naturalistici, che abitano la casa del grande maestro, non si può dire che vi sia alcuna forte discontinuità di sistema con le case contadine, visto che l'ornamento è stato ricondotto alla decorazione costruttiva e questa all'intreccio costruttivo con la natura. Per esempio, vi ritroviamo lo stesso modo di creare luoghi, oppure di ripartire lo spazio, nella parte di sopra e di sotto: l'una destinata alla memoria, ai simboli, alla pura visibilità e l'altra alla vita pratica in cui si dispongono gli oggetti a portata di mano come si può osservare nella *Casa unifamiliare doppia* (fig. 17), in particolare nel soggiorno. Così come non si rinuncia nella stessa casa, quando è possibile, a ripartire lo spazio lungo un'asse verticale in modo speculare come nella scena della vetrina con il quadro del bosco in asse e le due sedie ai lati. Questa casa, una delle più complete nell'illustrazione, descrive i vari ambienti come *luoghi delle istituzioni umane*. Sono queste a fare tessuto nello spazio a partire dai luoghi identificati dell'abitare. Dall'ingresso nel giardino all'ultimo angolo della casa tutti i luoghi sono luoghi delle istituzioni umane che prendono posto nello spazio vuoto attraverso *distanze*, che non confondono o frammentano. Così i luoghi, corrispondendo all'essere specifico delle cose, costituiscono una disposizione di spazi (qui lo spazio è inteso come *spatium* e come *extensio*).

Riprendendo pazientemente in esame un altro disegno, spiegheremo meglio che cosa significa questo *tessuto di piccole istituzioni umane*, fatto di cose modeste, non appariscenti e docili nella loro essenza di semplici cose.

Nella *stanza di soggiorno*, probabilmente per la *Siedlung per i reduci della guerra di Rähnitz* presso Dresda (1916-22, fig. 18) si presentano cinque luoghi:

1. il luogo del "raccoglimento" e della *connessione*: del tappeto - e dell'intreccio -, in cui *sta* una poltrona per pensare *in pace* e un tavolo per scrivere, il luogo in cui si ferma il tempo dell'azione materiale;
2. il luogo della *soglia con la natura* che accoglie la luce del cielo nei limiti di un'alta finestra, sul cui davanzale due piccole piante si espongono serenamente al sole recitando il rito quotidiano: "risparmiare e coltivare la terra";
3. il luogo del *presente* che si riflette su un piccolo specchio, alto e stretto, disposto in asse sopra una cassettiera in cui sono riposte poche cose necessarie e sul cui ripiano un pesciolino si lascia vivere nel suo piccolo mondo raccolto in una boccia di cristallo;

Fig. 18 - H. Tessenow, stanza di soggiorno, probabilmente per la *Siedlung per i reduci di guerra* di Rähnitz presso Dresda, 1917 ca.

4. il luogo, sacro, della ricerca della verità, in cui è custodita, depositata e protetta per il futuro, l'eredità della scrittura, che trova un'architettura, ossia un ordine e un limite, nella struttura lignea di una libreria-tabernacolo, sulla quale si riconosce il plastico di una edificazione;
5. il luogo della tradizione e dell'*appartenenza* all'*heimat* - alla patria, alla famiglia, alla terra - dove, su una parete, si raduna una piccola comunità di quadri, in cui la rimemorazione può raccogliersi nelle immagini del ricordo e dei riconoscimenti, del senso e del valore dell'esistenza. La rimemorazione segnala ciò che va assunto preliminarmente come considerevole.

Questa scena di Tessenow, esprime, forse meglio di altre, una direzione di ricerca, dove l'architettura si solleva progressivamente dalle esigenze pratiche contemplando anche le esigenze spirituali e mostrando un rapporto pienamente positivo con l'uomo.

Proviamo a tornare in dietro e immaginiamo il punto di partenza dell'architetto al momento di impostare il disegno-progetto, per capire che cosa è accaduto.

Supponiamo che avesse una stanza, quindi soltanto uno spazio vuoto e una finestra. Invece di provare a trasformarla e di assumerla quindi come oggetto della manipolazione a partire dalle pareti e dal soffitto, Tessenow parte dalla traccia del pavimento e assume come oggetto di intervento progettuale una sommaria composizione di funzioni. Abbiamo detto che le funzioni altro non sono che proprietà espresse da attività; oppure, oggetti posti in un ambiente per far vivere convenientemente gli esseri umani, tenendo conto della relazione da istituire tra la forma di tali oggetti e le sue condizioni di esistenza (culturali e materiali). Possiamo supporre che Tessenow abbia, anzitutto, prodotto un elenco di utensili tratti dalla normale pratica quotidiana del tempo, connessa al sotto-tema, *ambiente di soggiorno per un reduce della guerra di Rähnitz*: una scrivania, una poltroncina, una cassettiera con specchio, una libreria e dei quadri di diverse dimensioni con decorazioni militari, una finestra. Orbene, Tessenow non scompone geometricamente lo spazio libero per collocare gli oggetti-funzione secondo logiche formali astratte, esclusivamente basate su considerazioni economiche e igieniche, né prova a disegnare il mobilio secondo gli stili dell'epoca, puntando su una retorica estetica adatta al tema del reduce di guerra. Egli, invece, partendo dalle funzioni, cerca, anzitutto, di ritrovare, per ciascuna di esse, un senso umano generale della loro esistenza, che sostanzi il *prendersi cura* di questi oggetti in modo amichevole e semplice. Ma non parte dallo spazio né dagli effetti dell'ornamento, bensì da oggetti che intendono essere *semplici cose*, la cui natura non è di essere strumenti funzionanti - perché ciò verrà dopo nel modo più semplice come un compito - quanto di avvicinare, *raccogliere* e *aprire un mondo*. Anzi, di aprire soltanto l'*accesso* a quella totalità del campo - che chiamiamo *mondo* - costituito dalle relazioni dell'uomo con le cose date ogni giorno e con gli altri uomini, in un rapporto essenziale al modo d'essere che è proprio

proprio dell'uomo. Dunque, le cose aprono anche l'accesso alla spazialità che è contenuta nel mondo, considerando lo spazio come relazione tra luoghi concreti presenti tra terra e cielo. Dalle cose, che sono luoghi, si perviene allo spazio (in una direzione contraria a quella di Mies).

La scrivania, la poltroncina, la libreria o i quadri sarebbero privi di senso se non fossero cose che aprono alla spazialità dei libri nel mondo del pensiero, alla spazialità degli strumenti per scrivere nel mondo delle connessioni, alla spazialità dei quadretti nel mondo della memoria, alla spazialità delle piantine nel mondo della natura, alla spazialità dello specchio nel mondo delle immagini.

Anche le opere di architettura sono un mondo e il loro significato sta in quel che radunano in un luogo tramite un "linguaggio" di strutture essenziali. Perciò la scrivania, la poltroncina, la libreria, lo specchio o i quadri aprono - per avere senso architettonico - l'accesso alla spazialità nel mondo delle costruzioni.

Vi è dunque una spazialità dentro un'altra e vi deve essere stato un momento nella storia dell'umanità in cui qualcuno deve avere scoperto che è *bello raccogliere e custodire i libri secondo un ordine per apprendere*, in un medesimo luogo, meditando sul senso della conoscenza e del disvelamento che dà accesso al mondo dei libri: questo senso si trasmette qui tramite cose che desiderano avere le stesse proprietà dell'aspirazione a leggere e conservare come fa nel decoro la tendina, che scopre e nasconde, ossia preserva in un luogo, l'ordine dei libri. Si scopre così che la tendina della libreria è un *limite*, un "fra-mezzo" di unificazione di mondo e cose, tra la luce e l'oscurità.

Nel luogo della scrivania vi è una spazialità definita da tre soli oggetti per scrivere e nient'altro. Questi sono collocati sul piano del piccolo tavolo in un *ordine misurato* da un'economia essenziale di gesti, dove la struttura della scrivania è in parte ricoperta da un rivestimento liscio e limpido che riconduce la scrivania alla semplicità di un tavolo, quasi per recuperare un significato più genuino dello scrivere, caduto in dimenticanza a favore del significato evidente: così le cose qui desiderano essere misurate e chiare, semplici e liscie (scorrevoli), come accade alle proprietà del miglior modo di scrivere, meditando, concentrandosi e prestando ascolto al silenzio. In questo ambito c'è una soglia tra il silenzio della concentrazione e la luce, definita dal luogo della finestra, annunciato dalla cosa più "monumentale" della stanza: una tenda, con mantovana, che arriva fino a terra, nonostante serva solo una finestra - e non una porta-finestra. È evidente, in questo caso, che il *paradigma del senso (architettonico-antropologico) cosa/luogo-(accesso) spazialità/mondo* è definito dall'aspirazione della finestra ad essere una rappresentazione, nel far vedere dall'interno la natura e il paesaggio, attribuendosi le stesse proprietà dello "spettacolo della natura"; teatralizzando la spazialità della finestra, dotandola di una tenda-sipario e di un davanzale-palcoscenico su cui le due piantine rappresentano la scena di accesso al mondo della natura, ricordando la coltivazione della terra.

Diversamente dagli altri, l'ordine paradigmatico del raduno dei piccoli quadri desidera essere una costellazione storica di eventi memorabili che - "attraversando la parete" nei riquadri - emergono dal passato per punti, in forma sparsa. Questo raccoglimento apre una spazialità tra i riferimenti ad un mondo temporalizzato che dà un senso autentico (storico) al decorso e al progetto della vita.

L'ordine specchio-cassettiera-pesciolino, sembra il luogo dell'apparire quotidiano dell'essere, di un essere umano che tuttavia appartiene ad una categoria ben individuata; quest'ordine del riconoscimento desidera avere un'immagine dignitosa del corpo umano, forse una divisa. Per cui il luogo, che raduna quanto occorre per curare l'apparenza, apre tuttavia la spazialità al senso limitato del mondo dell'estetica.

Certo, gli oggetti della scena di questo soggiorno sono ciò che sono nel modo più semplice: *la finestra è una finestra*, *la libreria è una libreria* e così via; ma proprio la loro autenticità di semplici cose quotidiane, strettamente necessarie, denota la loro natura istitutiva umana. Non appena queste cose si dispongono nel senso di un'aspirazione ad accedere al mondo, ossia a non essere solo contingenti, a durare in un tempo più lungo possibile, radicandosi alle certezze di domande generalizzabili, legate cioè al modo di esistere particolare degli esseri umani in generale, appare il limite costitutivo di ogni abitare.

I disegni-progetto delle scene domestiche di Tessenow, costituiscono una sorta di *manuale* nel quale, si può, come sostiene De Michelis, «Ritrovare e riconoscere "l'*espressione originaria*" - l'*Ur-Ausdruck* - della casa [che] è la premessa della metamorfosi del costruire in "arte del costruire"»[5]. I molteplici episodi, composti tra loro, svelano ciò che nell'abitare si desidera essere, mostrando l'umanità vista in un interno domestico di pace e serenità, popolato da gatti, uccellini, pesciolini, galline, piccole piante di tutte le specie e, soprattutto, tappetini, tovaglie, tendine e tendaggi - che svolgono il ruolo di sostituire l'ornamento con il decoro che "riveste" la costruzione.

A volte, le tracce e i segni di tutto questo sono appena sussurrati, quasi impercettibilmente, anche nel modo stesso di disegnare, nel tratto e nella scelta del decoro. Altre volte, giocano sulla scena un ruolo centrale, come accade nella *Stanza di soggiorno* del 1908 (fig. 4) dove il decoro delle pareti e del soffitto sono uno strumento specifico dell'architettura, ossia una forma costitutiva dell'ordine architettonico di un interno che ha a che fare con un discorso sulla consapevolezza dei limiti del costruire: in cui il luogo prende posizione tra la spazialità e la naturalità (l'ambiente). Si comprende in questo disegno, meglio che altrove, il ruolo della spazialità nel *paradigma cosa-luogo-spazio-mondo*. Qui *la cosa è la stanza* stessa; uno spazio vuoto anzitutto, ma si è detto che lo spazio è nel mondo. Il

5. M. De Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, Milano 1991.

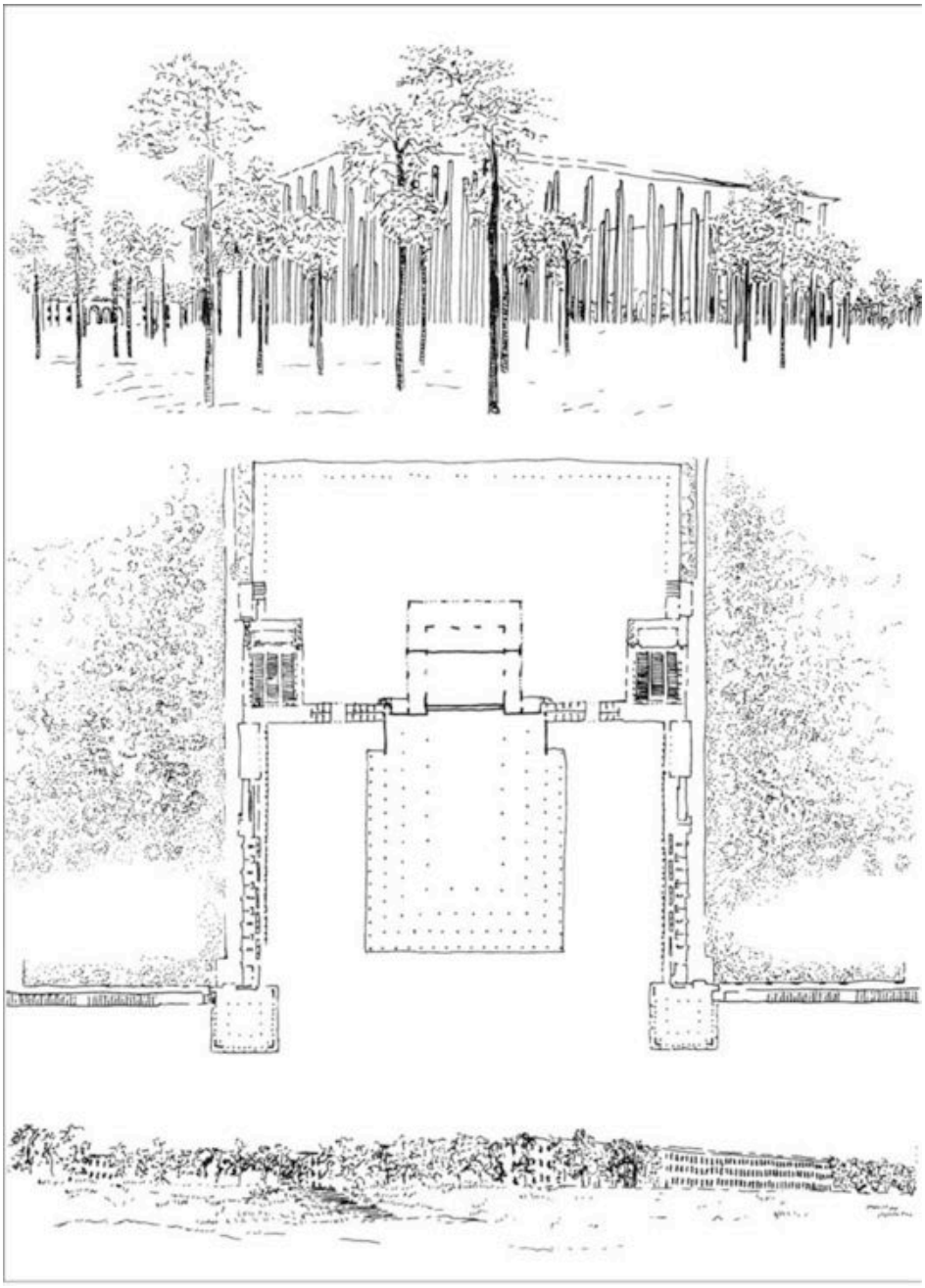


Fig. 19 - H. Tessenow, *Centro di vacanze balneari* dell'organizzazione Kraft durch Freude, Rügen, 1936

decoro della cosa stanza apre l'accesso ad una spazialità che desidera appartenere al mondo della natura ed essere in questo mondo in un modo che oggi si definirebbe "sostenibile". Per cui il decoro rappresenta, nel motivo grafico del rivestimento unitario delle pareti e del soffitto, una spazialità che ha le medesime proprietà "sostenibili" della natura. Per precisione, il decoro raffigura ciò che è rappresentabile, oltre che desiderato, sul confine della stanza con la natura, aspirando ad essere leggero, aperto, trasparente, riproducibile, regolare e ri-generabile in minime differenze, come la natura stessa. Attraverso questa "tessitura discontinua", ritorna l'aspirazione semperiana di tornare ad un'"espressione originaria", in cui il costruire è un intreccio nella (e con la) natura. In questa stanza, che passando dal limite del luogo allo spazio, sembra "smaterializzarsi", la cosa-finestra assume un limite più definito; ma ciò che più conta è che i particolari della natura radunati nel luogo della finestra diventano più comprensibili che se si stesse fuori dalla casa. Attraverso, anzi dentro, quest'*ordine dell'architettura* (del decoro), la natura inserita nella finestra, non solo si prende il suo limite materiale di parte (della natura) ma questo limite, inserito con il decoro in un ordine più vasto, diviene, improvvisamente, più chiaro, più intelligibile. Sia il tappeto che gli oggetti sul tavolo sono di nuovo una conferma del ruolo della tessitura e dell'intreccio nella costruzione dello spazio e nella delimitazione dei luoghi. Così come diviene più chiara la *funzione liminare* - ossia istituzionale-umana - *della stanza* nel passaggio dal suo essere luogo particolare, per particolari bisogni umani, al luogo che porta la misura e il limite d'uso in una spazialità più vasta della natura in generale, colta nella sua essenza costruttiva (sostenibile). La *funzione soggiorno* è definita in misure e pratiche più ampie di quelle esclusivamente materiali e la natura della cosa oltrepassa i suoi schemi strumentali. Il soggiornare, come istituzione umana, significa il soggiornare degli esseri umani in quel vasto spazio intermedio, liminare, che si trova tra terra e cielo.

Lo stesso avviene quando Tessenow crea un ordine architettonico esterno per grandi soggiorni collettivi[6] dove l'"indifferenza"[7] della natura è filtrata da un or-

6. Si guardino le prospettive per le sale delle feste nell'isola di Rügen (progetto di concorso per un *Centro balneare* dell'organizzazione del dopo lavoro Kraft durch Freude - 1936, fig. 19).

7. Giorgio Grassi osserva: «Se si può parlare di un limite critico per quel continuo confronto con sé stesso, che è caratteristico dell'uomo rispetto ai condizionamenti e alle contraddizioni della città, esso è in primo luogo la manifestazione del bisogno di un rapporto complessivo con la realtà, con i valori

dine strutturale, segnato da piccole differenze di diradamento[8], che dà accesso ad una spazialità costruttiva. Questa desidera appartenere alla spazialità di un bosco, ma con una differenza d'ordine che non è mimetica e che, invece, desidera consentire un tornare a pensare alle ragioni fondative della nascita dello spazio nel bosco in termini di regole formative, rese, però, razionalmente comprensive. I saloni delle feste desiderano perciò appartenere alle regole formative stesse della *radura*, come progressivo diradamento verso il vuoto interno[9]. A ben guardare è

più generali, di cui l'ultimo termine è forse proprio soltanto la natura. Questo bisogno nasce sempre da una sorta di insofferenza per un continuo confronto con dei contenuti; e la crisi si verifica proprio rispetto ai limiti di tali contenuti. La natura invece è per definizione indifferente, estranea, essa è esclusivamente forma - ma nello stesso tempo è quella forma che presumibilmente comprende la motivazione prima di ogni contenuto, di ogni idea.
«In questo caso la scoperta della natura è anche la scoperta dell'obiettivo finale dell'architettura, di tutta l'architettura intesa come costruzione di forme. L'architettura ripiegando continuamente su sé stessa, nel suo insieme sistematico e folle, mostra la volontà di costituirsi come sistema completo, che ha però nella natura il suo unico termine di paragone». G. Grassi, «L'architettura come mestiere (Introduzione a H. Tessenow)», in Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, cit.

8. Occorre leggere con molta attenzione il riferimento sull'ordine che si trova sulle *Osservazioni elementari sul costruire*, dove più che l'uniformità conta il ragionamento sulle *sottili differenze* e quindi sul limite. «Il mezzo migliore per creare l'ordine è l'uniformità, e il lavoro artigianale, per poter prosperare, ha bisogno di tanto ordine quanto di uniformità.
«In un lavoro basato sull'uniformità degli elementi, le più sottili sfumature della nostra inventiva hanno lo spazio necessario per esprimersi, cosa che sarebbe impossibile di fronte alla novità assoluta; questo è il vantaggio che deriva a ogni conoscenza specifica dal riconoscimento dell'ordine e dell'uniformità. Per riuscire a cogliere e a rappresentare la realtà attraverso l'uniformità, occorre affinare la nostra sensibilità nei confronti delle sfumature; per esempio, un pastore che nel suo numeroso gregge di pecore grigie cerca di distinguerle una dall'altra, deve necessariamente tener conto delle sottili differenze che esistono tra le singole pecore, e ne è capace; ma a chi, come noi, non è un pastore, le pecore sembrano tutte uguali, perché i nostri occhi in questo caso non sono esercitati a cogliere le sfumature.
«Assumere l'uniformità vuol dire sviluppare una notevole sensibilità, ma una sensibilità volta in una sola direzione; perché occorre concentrare tutta l'attenzione sulle cose che si assomigliano per poterne cogliere tutte le sottili differenze, questo è il limite che caratterizza l'uniformità e anche l'ordine». Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, cit.

9. Sempre rileggendo Heidegger, siamo introdotti al senso originario della parola spazio (*Raum*, *Rum*) come qualcosa di sgombrato, di liberato e ciò entro determinati limiti, dove il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa inizia la sua essenza. Troviamo ripreso il concetto in uno scritto dedicato all'arte e allo spazio. «Tuttavia come poter trovare quel che è proprio dello spazio? Vi è un passaggio obbligato, anche se stretto e irto di pericoli. Rischiamo l'ascolto del linguaggio. Di che cosa parla il linguaggio nella parola spazio? Nella parola spazio parla il fare - e lasciare - spazio. Il che significa disboscare, dissodare. Il fare-spazio porta il libero, l'aperto per un insediarsi e un abitare dell'uomo. Il fare spazio è, pensare in ciò che gli è proprio, libera da un'azione di luoghi in cui i destini degli uomini che vi abitano si realizzano nella felicità del possesso di una patria o nell'infelicità dell'esserne privi o nell'indifferenza rispetto all'una e all'altra di tali possibilità. […] Come accade il fare e lasciare spazio? È disporre e ordinare e questo a sua volta nel duplice modo dell'accordare l'accesso e dell'installare?

avvenuto un ribaltamento che porta dalla natura e dallo spazio alla creazione del luogo. Si tratta, però, di un luogo che di nuovo contiene spazio. Altre opere definiscono il *limite volumetrico* dell'edificio come quell'elemento del luogo che accorda gli spazi interni abitati allo spazio esterno del paesaggio. Per questo si guardi *Casa Böhler* a Oberalpina, presso St. Moritz (1916-18, fig. xx), nella quale la forma irregolare delle stanze, organizzate secondo una distribuzione a croce, conforma la volumetria individuando sia gli spazi coperti esterni, sia l'orientamento delle pareti, per un migliore soleggiamento, sia l'inquadramento delle finestre sul paesaggio[10]. Quest'opera, che forse resta nel cuore di Le Corbusier molti anni prima della *Cappella di Ronchamp* (fig. xx), conclude una serie di altre opere di Tessenow[11], e anticipa lo schizzo della *Villa Krauss*.

Riguardando le opere del maestro tedesco è possibile andare oltre le *Osservazioni elementari del costruire*, che sono dichiaratamente solo la premessa all'architettura, ricostruendo i lineamenti di un possibile metodo compositivo, interrelato ad una precisa conoscenza (teorica) di determinati temi di architettura e radicato nei fondamenti logici delle *Osservazioni*. Ciò che a noi resta non è il contenuto ideologico - ammesso che vi sia, e su cui altri hanno già dibattuto a sufficienza - quanto il dispositivo concettuale trasversale, e nascosto, che consente a Tessenow di attraversare, con mano leggera, il percorso che lo porta, in ogni progetto, dalla posizione del tema abitativo, su un piano di immanenza del luogo da costruire, all'ordine architettonico, anch'esso immanente, che rende visibile e inquadrabile la spazialità

«Innanzitutto il disporre accorda qualcosa. Esso lascia dominare l'aperto che fra l'altro assegna l'apparire delle cose presenti cui un abitare umano si vede a sua volta assegnato.
«In secondo luogo il disporre prepara per le cose la possibilità di appartenere a qualche luogo e a partire da questo porsi in relazione fra loro». M. Heidegger, *L'arte e lo spazio*, Il melangolo, 1979; tit; orig. *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen 1969.

10. Osserva puntualmente De Michelis: «Questa figura iniziale viene manipolata con una serie successiva di operazioni, quasi "per via di togliere", che la smussano, adattano, deformano in funzione dell'impatto con il suolo e della consonanza con il profilo del paesaggio circostante. La stessa operazione si ripete su tre dimensioni, modificando i livelli della pianta che segue il declivio verso la valle del terreno, le altezze delle stanze - dalla piccola veranda coperta dal pranzo affacciata sulla valle, al grande atelier a doppia altezza -, le pendenze e l'estensione delle falde del tetto, sembrando quasi anticipare il Raumplan loosiano. Alcuni particolari architettonici sono assolutamente ammirevoli, come le colonne "giganti" in legno di larice del portico d'ingresso che ritornano alla figura archetipica dell'albero appena alterata da un minuscolo capitello, o la pavimentazione in pietra dell'ampio zoccolo perimetrale, scandita da un regolarizzarsi progressivo dell'*opus incertum* verso la porta d'ingresso e da soglie appena rilevate in corrispondenza dei leggeri mutamenti di livello». De Michelis, *Heinrich Tessenow*, cit.

11. Progetto di una *Casa di campagna* (1903-04, fig. xx), progetto di una *Casa bifamiliare*, Einsiedelei (1905, fig. xx); progetto di una piccola *Casa sul bordo di un'altura*, Mülheim nella Ruhr (1905, fig. xx); studio di una *Casa unifamiliare* nell'Eifell (1906, fig. xx); progetto di una *Casa per il direttore di una fabbrica*, Waldkirchen/Erzgebirge (elaborato prima del 1916, fig. xx).

del mondo della natura a cui le cose costruite aspirano ad accedere. In questo percorso, e a tutte le scale del progetto, questo concetto è l'*intreccio costruttivo nella o con la natura*, in cui l'edificio si definisce sempre come un limite, o delimitazione, entro cui appare *un abitare* come virtualità per la cura per le cose innocenti e immanenti di tutti i giorni in *una vita*[12].

Si può dire che questa trama si lascia vedere e si materializza talvolta, ma aspira sempre ad essere praticata o espressa, sia negli esterni che negl'interni, che negli elementi costruttivi. Così ai tessuti in stoffa, vimini, fibre naturali e legno degli elementi più minuti degl'interni corrispondono gli intrecci di pietre e di strutture del volume edilizio introdotti dagli "intrecci iniziali" dell'architettura: le pergole, e tutti i luoghi del *minimum rurale-urbano* che spazializzano l'accesso al mondo della natura e della città-natura, come appare evidente anche nei piani per le città-giardino e per la ricostruzione di alcuni centri tedeschi, bombardati durante la seconda guerra mondiale[13]. In questi ultimi si chiude un cerchio metodologico in cui si nota come tra i luoghi abitati della casa e i luoghi della città

12. Sull'immanenza, dopo Emanuele Spinoza, Gilles Deleuze produce le riflessioni più vicine alla nostra contemporaneità. Sebbene il discorso sia ricco e stimolante è sufficiente per un accesso alla problematica quanto segue: «Cos'è l'immanenza? Una vita […]. Nessuno meglio di Dickens ha raccontato cos'è *una* vita, dove l'articolo indeterminativo è indice del trascendentale. Una canaglia, un cattivo soggetto disprezzato da tutti, è ridotto in fin di vita; ed ecco che quelli che se ne prendono cura mostrano una sorta di sollecitudine, di rispetto, di amore per il minimo segno di vita del moribondo. Tutti si danno da fare per salvarlo, al punto che nel più profondo del suo coma il malvagio sente qualcosa di dolce penetrare in lui. Ma via via che si riprende i suoi salvatori diventano sempre più freddi, e lui riacquista tutta la sua volgarità, la sua cattiveria. Tra la sua vita e la sua morte c'è un momento in cui *una* vita gioca con la morte, e nient'altro. La vita dell'individuo ha lasciato il posto ad una vita impersonale, e tuttavia singolare, che esprime pure un evento affrancato dagli accidenti della vita esteriore e interiore, ossia dalla soggettività e dall'oggettività di ciò che accade. "*Homo tantum*" di cui tutti hanno compassione e che conquista una sorta di beatitudine. È una ecceità, che non deriva più da una individuazione, ma da una singolarizzazione: vita di pura immanenza, neutra, al di là del bene e del male, poiché solo il soggetto che la incarnava in mezzo alle cose la rendeva buona o cattiva. La vita di questa individualità scompare a vantaggio della vita singolare immanente a un uomo che non ha più nome, sebbene non si confonda con nessun altro. Essere singolare, una vita […].
«Non bisognerebbe limitare una vita al semplice momento in cui la vita individuale affronta l'universale morte. […]
«Per esempio i neonati si somigliano tutti e non possiedono affatto individualità; ma hanno singolarità, un sorriso, un gesto, una smorfia, eventi che non sono caratteri soggettivi. I neonati sono attraversati da una vita immanente che è pura potenza, e anche beatitudine attraverso le sofferenze e le debolezze». G. Deleuze, «L'immanenza: una vita …», in *aut aut*, 1996, n. 4-7.

13. *Gemeinschaftssiedlung con ottocento abitazioni*, Mosigkau presso Dessau (1940, fig. 21); *Siedlung residenziale per le industrie Junkers*, Magdeburgo (1940-41, fig. 22); *Piano per la ricostruzione del centro di Rostock* (1946, fig. 20); *Piano per la ricostruzione di Pasewalk* (1946); *Piano per la ricostruzione di Friedland*, Landkreis Stargard (1946); *Piano per la ricostruzione di*

Woldegk, Landkreis Stargard (1946); *Piano per la ricostruzione di Neubrandenburg* (1946, fig. 20); *Piano per la ricostruzione del centro storico di Lubecca* (1947, fig. 20).

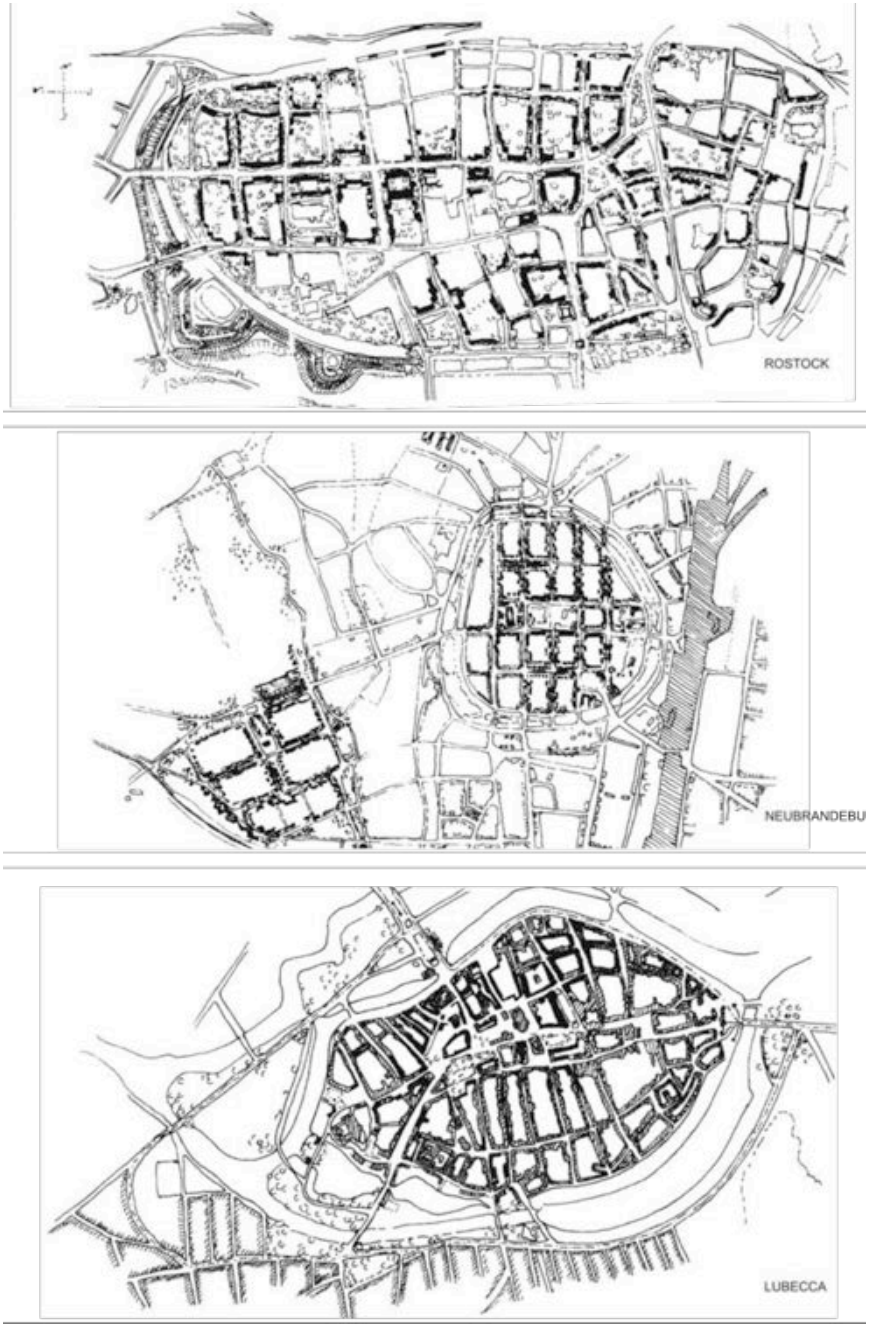


Fig. 20 - H. Tessenow, dall'alto: Piano per la ricostruzione di Rostock, 1946; Piano per la ricostruzione di Neubrandenburg, 1946; Piano per la ricostruzione del centro storico di Lubecca, 1947

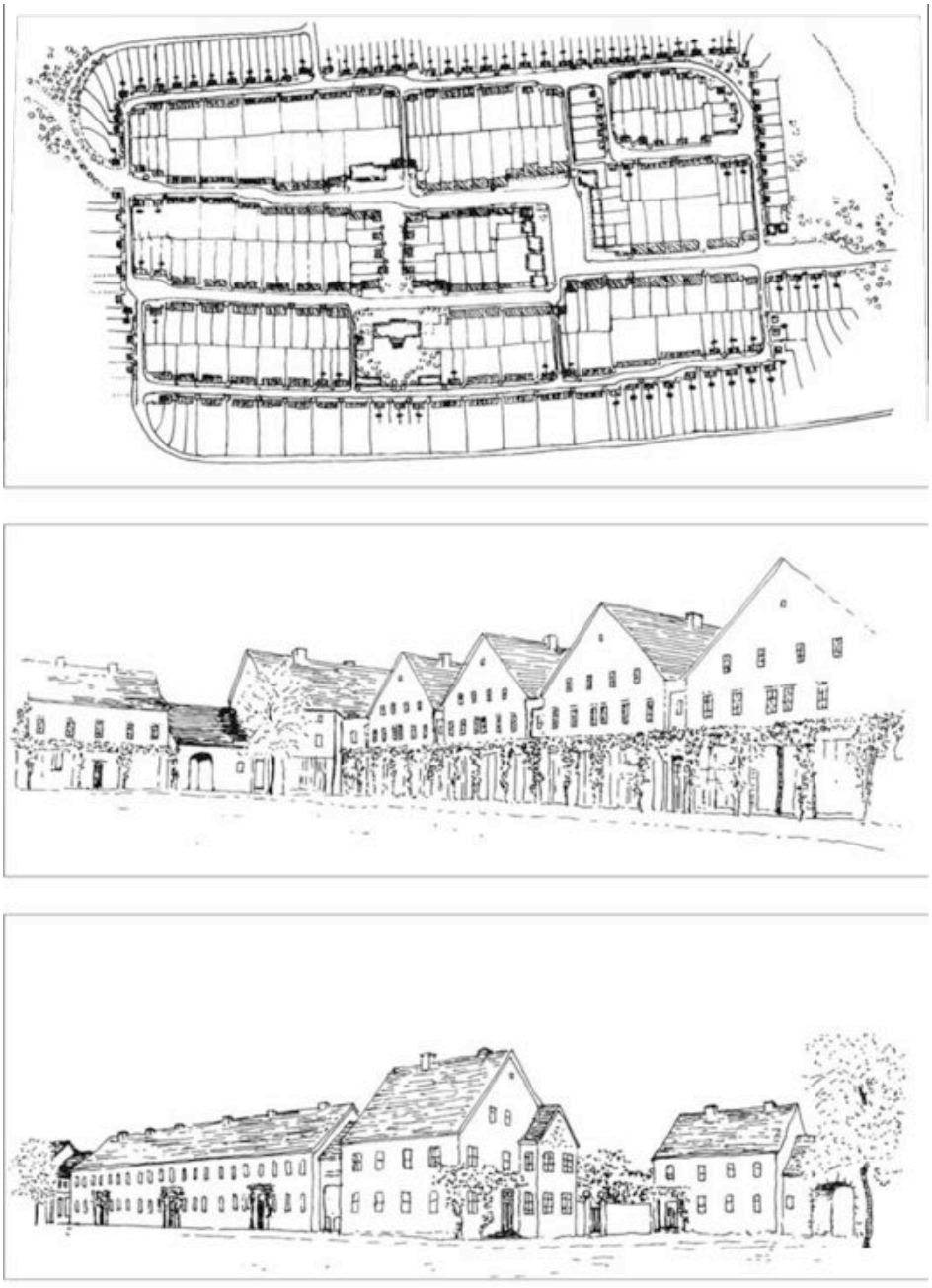


Fig. 21 - H. Tessenow, *Gemeinschaftssiedlung* con ottocento abitazioni, Mosigkau presso Dessau, 1940

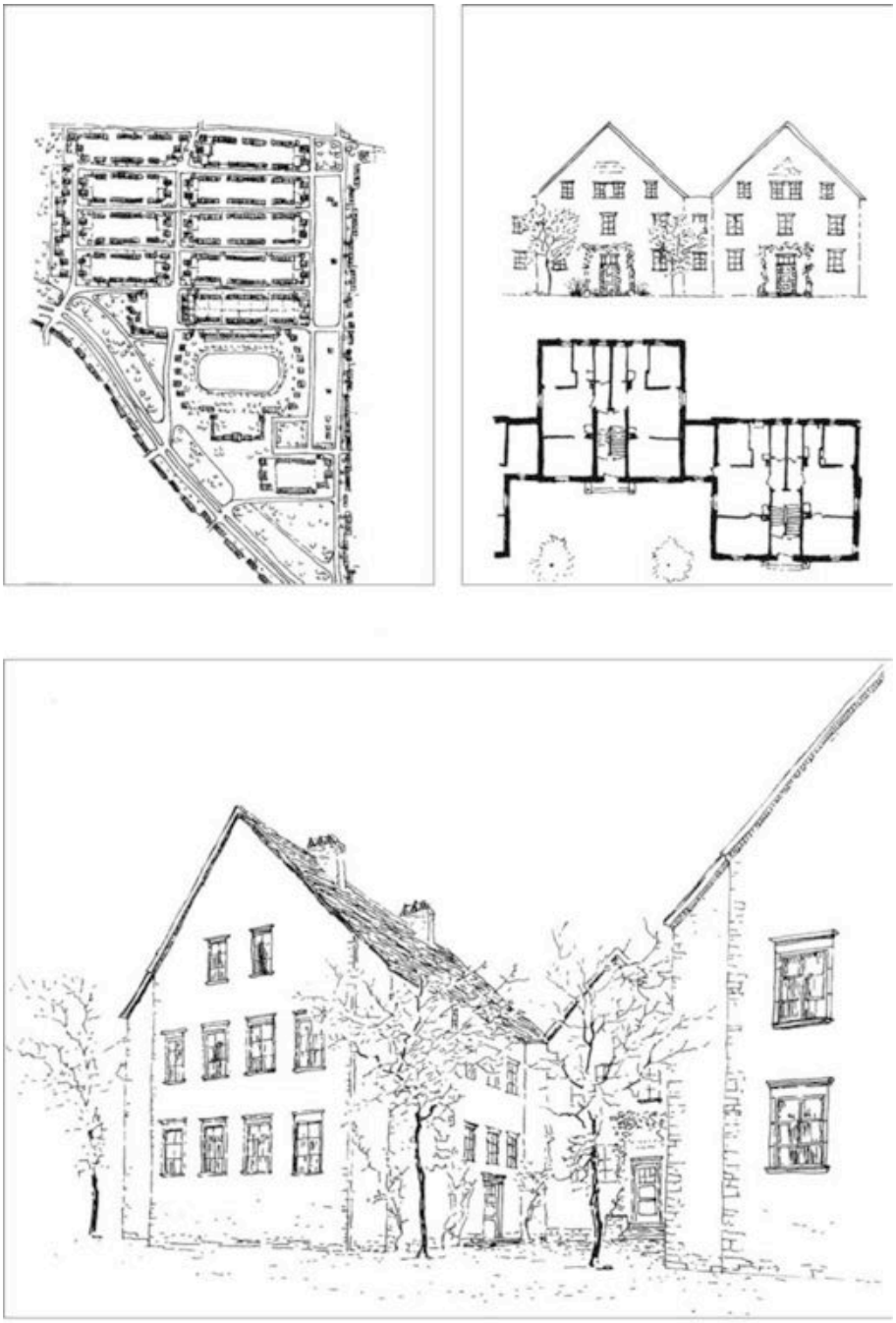


Fig. 22 - H. Tessenow, *Siedlung residenziale per le industrie Junkers*, Magdeburgo, 1940

non c'è soluzione di continuità: sia gli uni che gli altri, oltre ad avere una forte identità, sono chiaramente delimitati da un'edificazione e in entrambi: le cose, la terra e gli alberi, pur essendo inclusi in tessuti e maglie, hanno il ruolo di fare spazio e di consentire un accesso al mondo della città-natura attraverso *un ordine e un limite*; un fatto questo non nuovo nella storia dell'architettura[14]. In questo caso, però, tanto la singola casa quanto la città, sono *limiti del costruire* che conservano e proteggono la terra il più possibile, recuperano l'acqua piovana, risparmiano l'energia, disponendosi e aprendosi al sole nel modo più conveniente per conservare il calore, utilizzano il più possibile materiali naturali, ma risparmiandoli. Non v'è chi non veda a questo punto la "novità", ossia che ad essere risparmiato più di ogni altra cosa è proprio l'essere umano, le sue risorse e tradizioni, la sua familiarità con la natura, la sua fatica nella semplicità dell'economia domestica, la sua comprensione nella chiarezza del pensare, la sua vita pratica nell'ordine e così via. Se le case e le città sono limiti del costruire, l'architettura ne definisce l'ordine e il limite nel costruire ponendole di fronte alla natura. Da ciò deriva che, in questo *progetto ecologico*, l'*idea compositiva dell'architettura* non è una forma fissa ed eterna di tipo neoplatonico, ma costruzione di un intreccio sempre immanente alla natura, alle cose pratiche della vita quotidiana e alle istituzioni umane.

Per articolare questo passaggio vale la pena ricordare che se Semper è il maestro di Tessenow, questi riscatta il maestro dai pessimi effetti della "teoria del rivestimento" che fu fraintesa. Se è vero che per Semper la forma d'arte dell'architettura deriva in senso lato dal rivestimento, fu però trascurato il fatto che proprio l'intreccio rappresentava il contenuto intrinseco del costruire che in un certo senso connetteva il legame tra la tessitura e la tettonica; a questo proposito non si dimentichi che Semper dedica il primo capitolo del suo libro *Der Stil* alla tessitura, mentre Schinkel realizza un disegno, molto diffuso, sulla sua concezione tettonica del costruire, applicata ai propilei di Eleusi. Nell'intreccio della natura con i bisogni umani, tornando a Semper, vi è la "natura prima" del co-

14. Osserva puntualmente Anthoni Vidler: «L'idea del *limite* ritornava ossessivamente nelle discussioni dei *Philosophof* del tardo Illuminismo. Da un lato, per ciò che riguarda la questione circa la *vera origine* delle cose, quest'idea conteneva centri, nuclei, radici primigenie, forze fondamentali, modelli e tipi. […] dall'altro lato, per ciò che riguardava la questione del limite, questa idea concerneva i bordi, le periferie, i vuoti, i passaggi nebulosi, i sentieri difficili, le differenze ed i paragoni, che servivano a distinguere una cosa, un tipo di conoscenze, una certezza, una maniera di fare - scientifica od artistica - dall'altra.

«Nel caso speciale dell'architettura l'idea di limite serviva a definire il centro ed i confini di una professione relativamente nuova […]. Solo stabilendo una grammatica generale e ragionata dell'architettura potevano, la varietà arbitraria delle culture ed il flusso temporale della storia, essere sospese nel *tipo*». A. Vidler, «Schinkel o la "Bildung" dell'architettura», in Aa.Vv., *Le epifanie di Proteo*, cit.

struire che poi si solleva progressivamente assumendo le esigenze spirituali, manifestandosi completamente nella decorazione, così l'architettura, nella sua costitutiva fisicità e immanenza, garantisce una visione del mondo "da terra", non da una posizione di trascendenza, un *accesso al mondo* attraverso la spazializzazione. Tentando d'intrecciare la delimitazione con l'abitare, si cerca di avvicinare gli esseri umani al mondo attraverso l'architettura, intesa come un limite che si colloca su un piano d'immanenza.

Il *metodo compositivo* di Tessenow, osservato come approccio che va dall'esterno all'interno dell'edificio, s'imposta sulla lettura dell'intreccio della costruzione con la natura, partendo da un sito che il maestro immagina di far abitare componendo i luoghi dell'istituzione domestica della casa: quegli ambiti raccolti, in cui, grazie a questo raccogliersi, vi è l'"espressione originaria" di una casa. In questo senso gli angoli, persino quelli più nascosti, in un sottotetto o sotto una scala, sono "luoghi" degni di cura, anche se marginali, da collocare in un quadro di altri luoghi in cui l'esperienza abitativa si addensa, più che rarefarsi, intorno ad attività e a funzioni che, componendosi insieme, costituiscono l'intera *istituzione umana della casa*: il luogo della sicurezza, dell'intimità e della massima familiarità, ma, anche, il luogo in cui il sollevarsi dell'architettura dalle esigenze pratiche e dai bisogni solo materiali avviene attraverso un accesso al mondo, trattenuto e filtrato da una idea di base di una vita primaria autentica. In questo quadro si colloca anche la ricerca tipologica di Tessenow in cui, come anche per Semper, i tipi architettonici non sono definiti e fissati per sempre, pur partendo da motivazioni primarie, trattandosi sempre di assumere elementi architettonici significativi e non interi edifici.

Fig. 23 - H. Tessenow, *Case unifamiliari gemelle*, Hellerau, 1910: veduta prospettica del fronte su strada

3. Il tipo architettonico tra l'evoluzione del paradigma vitruviano e la cultura della narratività

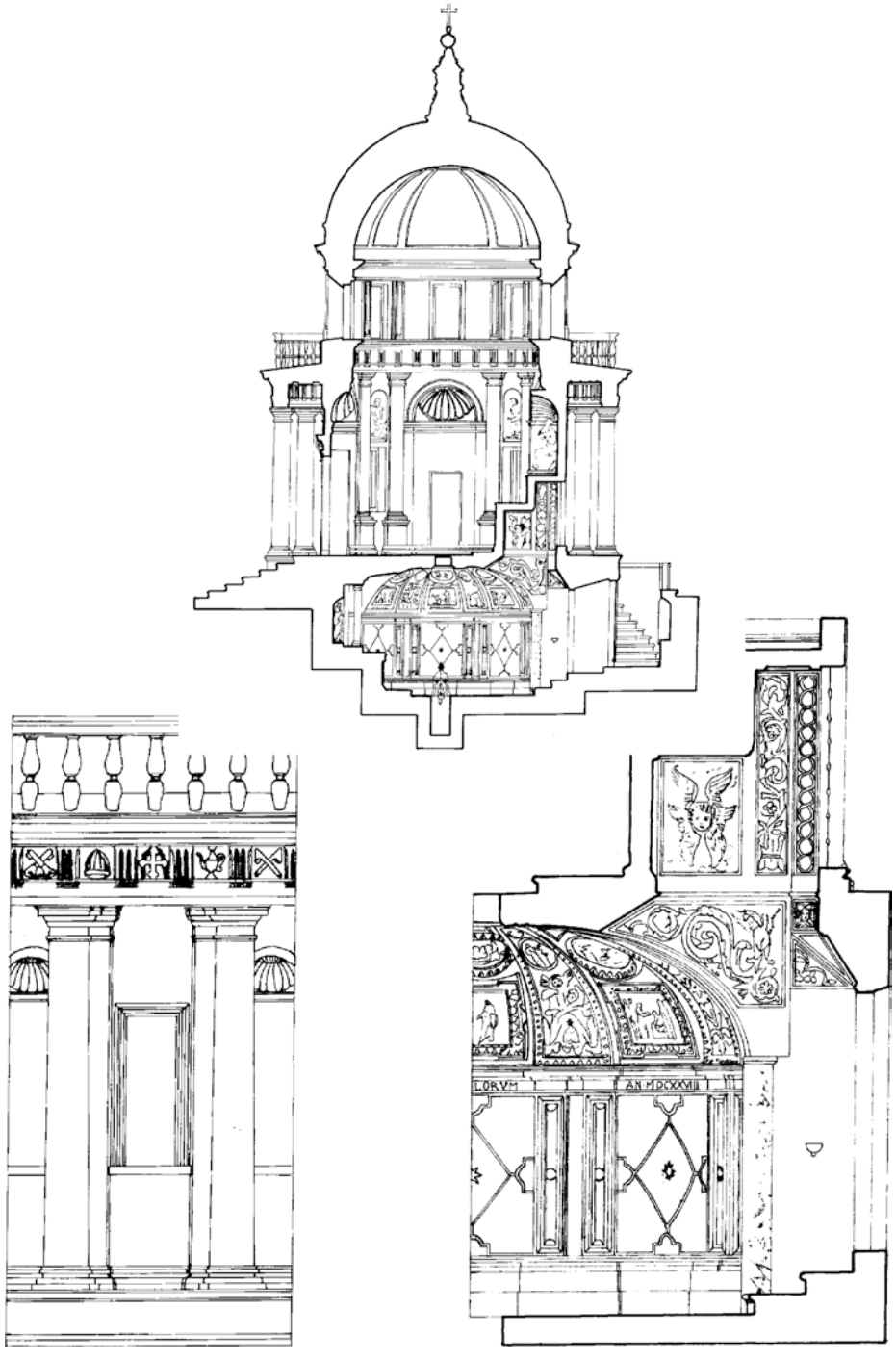
Durante il processo progettuale è necessario dotarsi di uno strumento - che è cosa diversa da un utensile - in grado di stabilire un *sistema di relazioni* tra ciò che un edificio *desidera essere* (il *che cosa*) e ciò che esso può divenire costruendosi entro un'*idea di architettura* (il *come*).

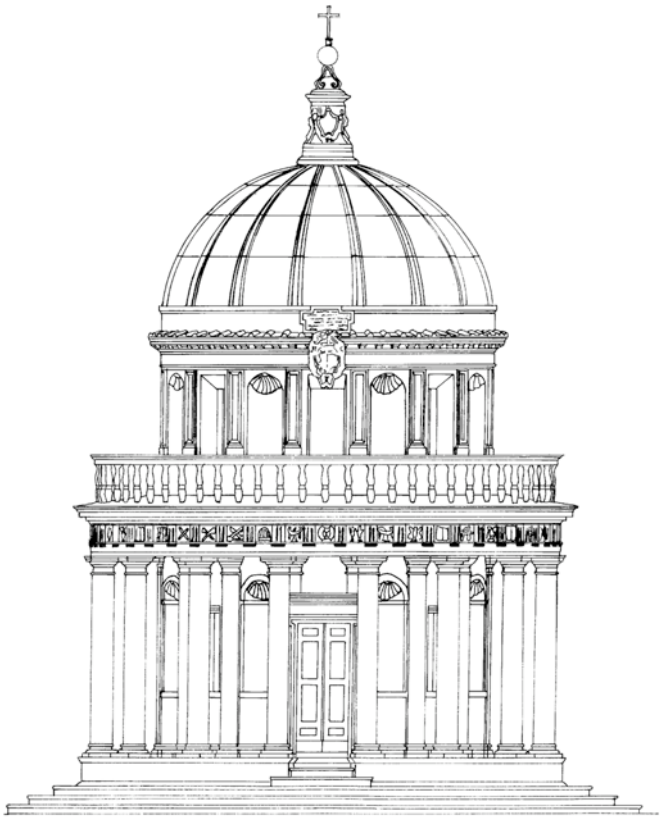
Uno strumento di questo genere dovrà aiutare a strutturare un procedimento di conoscenza in grado di *orientare* l'azione costruttiva coordinandola. Allo stesso tempo, deve consentire di esercitare il *confronto* tra concetti e ordini diversi di costruzione, per comprenderne le analogie strutturali necessarie all'operare. Purtroppo, tutte le nozioni che si candidano a svolgere questo ruolo strutturale, e che entrano nel processo progettuale, insieme ad altre, con incidenza e visibilità diversa, come i concetti di *forma*, *idea*, *tipo*, soffrono in parte di "invisibilità" materiale, non essendo totalmente rappresentabili in oggetti, anche se le *relazioni* tra oggetti, cose e immagini sono riconducibili ad essi. Entriamo in un campo di relazioni tra astrazione e concretezza. Da qui, discendono alcune difficoltà didattiche superabili solo unendo ad una chiarezza teorica una pratica di laboratorio.

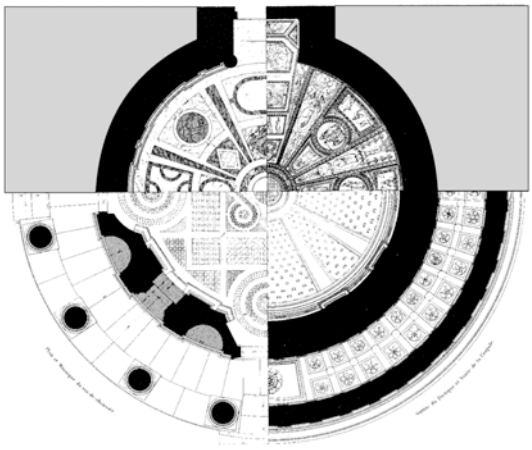
Tra questi concetti il *tipo* ha assunto una notevole pregnanza paradigmatica, anzitutto nell'accezione di Thomas Khun, già riportata. Infatti incontriamo le nozioni di *tipo* e *tipologia* nel dibattito teorico e nelle trattazioni del corpus disciplinare dell'architettura; nella ricerca di leggi, regole ed espressioni formali; nelle definizioni di regolamenti e normative; nei metodi di analisi; nella qualificazione degli esempi e dei modelli da seguire; nelle soluzioni più apprezzate e adottate dalla comunità scientifica nella sua attività "normale" e professionale.

Questa *capacità paradigmatica* del tipo ha certamente perso la *centralità* che gli era stata riconosciuta fino agli anni Settanta, ma non la sua *trasversalità*, dimostrata dalla famiglia di termini quasi sempre compresenti come: *idea*, *identità*, *forma*, *regola*, *norma*, *schema*, *modello*, *codice*, *immagine*.

Termini, questi ultimi, che, a seconda delle concezioni teoriche degli architetti, tendono a far prevalere un aspetto sugli altri. Si tratta di una vera e propria *terminologia della strutturalità* dell'architettura e del progetto.


LORVM
AN MDCXXVII





Figg. 24 e 25 - D. Bramante, *Tempietto di San Pietro in Montorio*, Roma, 1502. Rilievo di P. Letaroully, 1840

Si può tentare di venir fuori dall'evidente pericolo di confusione, cercando di distinguere alcune differenze terminologiche senza perdere però le necessarie connessioni. Partiamo chiarendo il ruolo dei concetti che, rispetto al tipo, sono distinti, connessi e concorrenti: l'*idea* e la *forma*.

L'*idea* indica il punto di vista di un modo di *vedere l'insieme delle parti* di un edificio includendolo in una complessità più ampia, di cui è preferibile avere una *concezione teorica*.

La *forma* in architettura, indica l'*oggetto veduto tra spazio e luogo* - nel suo aspetto esterno invariante, con il suo sfondo - nella conoscenza di ordini e limiti intelligibili di qualcosa di finito.

Il *tipo* è una costruzione di conoscenze, fondate su saperi di architettura, che si colloca tra l'idea, includente un'idea di architettura, e la forma riguardante la finitezza di un oggetto compiuto. Indica perciò un *principio logico*, elementare, conoscibile e *trasmissibile*, contenuto nell'*impronta* o nella matrice - invariante astratta che si ripete - dell'oggetto edilizio. Ma il tipo si porta dietro anche una "storicità" e una *narrazione* che l'idea e la forma non sono tenute a definire.

Qui, ora, si vuol mettere in luce il ruolo *catalizzante* assunto dal tipo durante le classificazioni come principio generale di architettura, o, durante le fasi di elaborazione della composizione architettonica attraverso il ri-disegno di un edificio, assunto come oggetto-riferimento dello studio analitico-descrittivo, o, ancora, come disegno della *regola di formazione per la successione logica della scelte*, posta in parallelo con le scelte di senso architettonico attribuito agli elementi in composizione.

In alcune tavole di "costruzione formale", presenti nelle sezioni analitiche, il tipo compare all'interno di un procedimento di analisi compositiva condotta attraverso una successione logica che, in linea di massima, introduce, in uno schema geometrico astratto di base, una progressiva definizione sistematica di elementi: l'ordine della struttura resistente, la suddivisione logica in parti unitarie dell'ordine spaziale, gli ordini delle corrispondenze visive e delle percorrenze fondametali, il completamento delle divisioni distributive, i più importanti elementi di arredo, e, infine, le indicazioni dei punti materici significativi, di decoro o di ornamento. Lo scopo è mostrare le *priorità originarie di un ordine di corrispondenze* che scompare o si rafforza, si modifica o chiarisce, come vedremo nelle tavole comparative di quattro architetture supponenti il medesimo tipo come principio di costruzione. In questa procedura di studio, il tipo si colloca in una struttura logica tendente a identificare la *costruzione-costituzione* delle relazioni tra elementi e parti con l'architettura stessa, in coincidenza di esigenze pratiche ed estetiche. Dovrebbe risultare chiaro, nei ri-disegni di architettura, che il tipo assume su di sé la *comprensibilità* più elementare e primaria di quelle esigenze umane, che, essendosi ripetutamente espresse in forme riconoscibili, i tipi appunto, nella storia dell'umanità, rappresentano una "sistematica" *trasmissibilità delle forme ereditarie* del costruire in determinate civiltà,

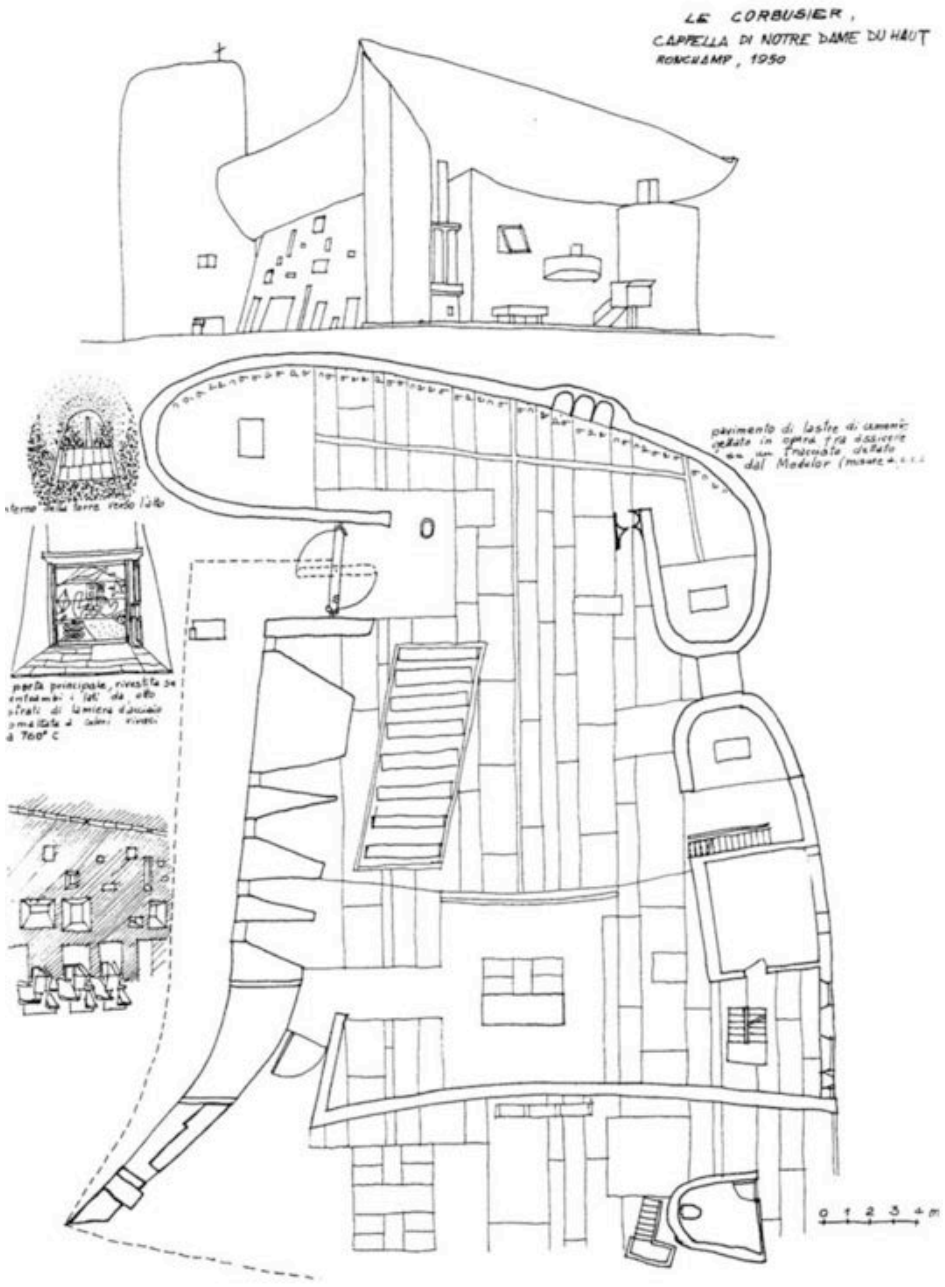

LE CORBUSIER,
CAPPELLA DI NOTRE DAME DU HAUT
RONCHAMP, 1950
pavimento di lastre di cemento
0 1 2 3 4 m

Fig. 26

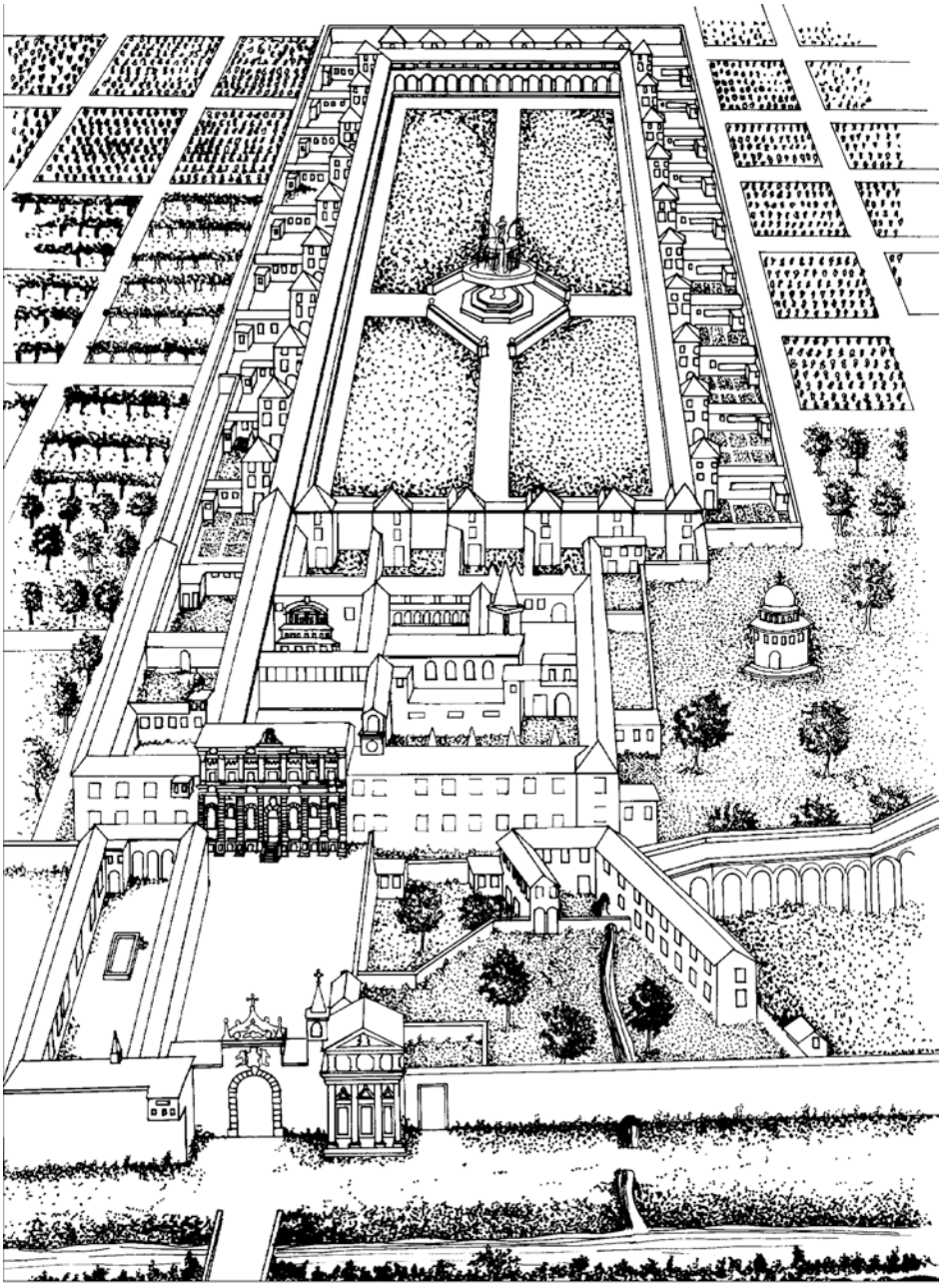


Fig. 27 - *Certosa di San Lorenzo*, Padula, 1306

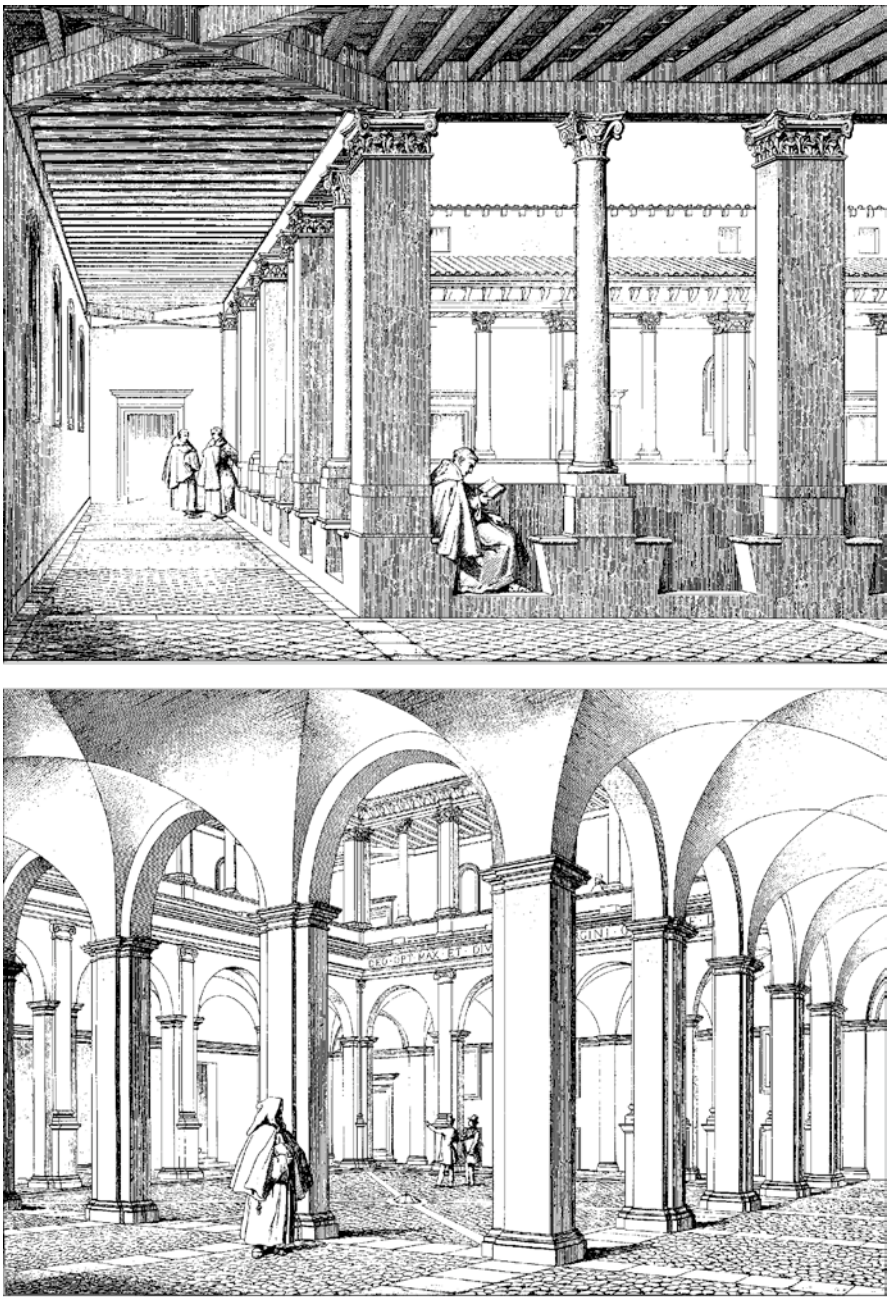


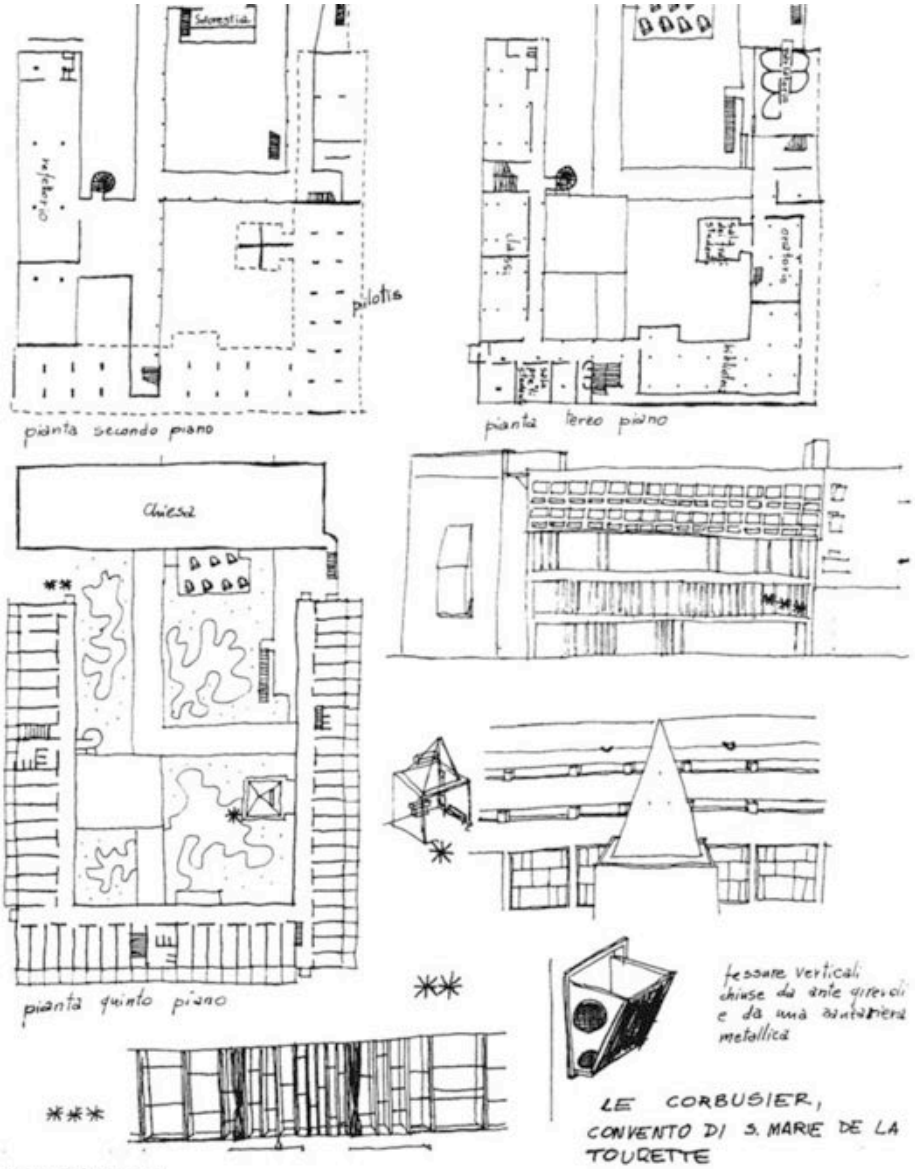
Fig. 28 - *Chiesa di Santa Maria della Pace*, Roma, 1482. Rilievo di P. Letaroully, 1840

come dimostrano anche gli studi di Saverio Muratori e Giancarlo Caniggia[1]. Se si trascura, temporaneamente, di discutere sulle ragioni che portano determinate comunità a scegliere, accettare e tramandare l'*invarianza regolativa e formale* che definisce un tipo e ci si interroga sulle categorie di variabilità che governano la sua relazione compositiva con la costruzione, ritroviamo le classiche categorie di Vitruvio, che hanno prodotto i tipi come costruzioni di conoscenze. Nel corso dei secoli, però, alcune categorie hanno resistito meglio, divenendo dominanti nella operatività, come, ad esempio, il rapporto tra la *Ordinatio* e la *Dispositio* nella costruzione di spazi[2]; altre sono state variamente interpretate. Resta fermo, tuttavia, che *Vitruvio definisce in modo puntuale, ed ancora attuale, la parte centrale del paradigma compositivo e scientifico-tecnico dell'architettura*. Sebbene, infatti, questo paradigma contenga alcune imperfezioni terminologiche, come sostiene l'Alberti, perviene a noi come il più completo. Confrontandosi, negli ultimi tre secoli, con il progetto moderno, è stato letto a partire da una serie di rotture epistemologiche di cui è in parte testimonianza anche questo libro. Attraverso i suoi concetti fondamentali (*Ordinatio*, *Dispositio*, *Symmetria*, *Eurytmia*, *Decor*, *Distributio*) Vitruvio fissa i termini di una *strutturalità dell'architettura* che partendo dal numero e dall'astrazione perviene alle relazioni concrete con la sfera economica e sociale.

Secondo la prima categoria si afferma che un'opera si compone attraverso la *Ordinatio* di un tutto e delle sue parti e che queste ultime sono lette separatamente: nella propria proporzione e misura e, nel rapporto di proporzione e di simmetria tra loro. La forma strutturale, dunque, si definisce attraverso rapporti proporzionali colleganti le misure, che sono proprie delle singole parti, e con la simmetria, che è propria del tutto. La seconda categoria compositiva è la *Dispositio* di elementi che vanno collocati

1. S. Muratori, *Studi per un'operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1960; G. Caniggia, G.L. Maffei, *Composizione architettonica e tipologia edilizia*, Marsilio, Venezia 1979.

2. *«Ordinatio est modifica membrorum operis commoditas separatim universeque proportionis ad symmetriam comparatio. Haec componitur ex quantitate, quae grasce ποσοτηξ dicitur. Quantitas autem est modulorum ex ipsius operis sumptio et singulisque membrorum partibus universi operis conveniens effectus.*
«Dispositio autem est rerum apta conlocatio elegansque compositionibus effectus operis cum qualitate. Species dispositionis, quae graece dicuntur ιδεαι, sunt hae: ichnographia, orthographia, scaenographia» («L'*Ordinatio* consiste nella giusta proporzione e misura delle singole parti di un'opera separatamente prese e nel loro rapporto di proporzione e simmetria col tutto. Essa si fonda sulla quantità che in greco è detta ποσοτηξ. Ma la quantità non è altro che l'assunzione di una unità di misura dell'opera stessa e l'armonica realizzazione di questa nel suo complesso in relazione alle singole parti che la compongono.
«La *Dispositio* invece consiste nella conveniente collocazione degli elementi e nell'elegante realizzazione dell'opera nelle sue varie componenti dal punto di vista della qualità. Queste sono le forme della *Dispositio* che in greco vengono chiamate ιδεαι: iconografia, ortografia, scenografia»). Marco Vitruvio Pollione, *De Architettura*, trad. L. Migotto, Studio Tesi, Pordenone 1990.



Disegno di G. Cinque

Fig. 29

(appropriatamente) e realizzati (elegantemente). Per cui, se la *Ordinatio* deve essere giusta nella misura, la *Dispositio* è appropriata ed elegante nella qualità e si serve della rappresentazione grafica: la pianta (icnografia), il prospetto (ortografia), la prospettiva (scenografia). La *Dispositio* si ottiene con lo studio (*cogitatio*)[3] accurato, consapevole, accorto per ottenere esattamente ciò che si desidera e con la capacità di chiarirsi e risolvere problemi oscuri, proponendo nuove soluzioni (*inventio*)[4]. Le altre categorie vitruviane definiscono il sistema estetico delle parti tra loro (*Eurythmia*)[5] e con la figura armonica del tutto (*Symmetria*)[6]. Il *Decor*[7] è l'aspetto onesto, chiarificante, ed esattamente calcolato che si ottiene col-

3. «La *cogitatio* è lo studio accurato, esauriente ed attento per ottenere pienamente ciò che si desidera e ciò che ci si è proposti (*Cogitatio est cura studii plena et industriae vigilinantiaeque effectus propositi cum voluptate*)»; *ibidem*.

4. «L'*inventio* è la capacità di affrontare problemi oscuri esplicandoli con razionalità e trovando nuove soluzioni con elasticità e vigore»; *ibidem*.

5. «L'*eurythmia* è quel bello e armonico aspetto conveniente che è offerto nella composizione delle parti nel loro insieme. Ciò si ottiene quando le componenti di un'opera conservano l'armonica proporzione dell'altezza rispetto alla larghezza e della larghezza rispetto lunghezza e rispondono ad una loro interna simmetria»; *ibidem*.

6. «La *symmetria* è l'armonico accordo tra le parti di una stessa opera e la rispondenza dei singoli elementi all'immagine d'insieme della figura. Come nel corpo umano la caratteristica euritimica sta nel rapporto simmetrico dato dal piede, dalla mano, da un dito e da altre membra, così deve essere nella realizzazione dell'opera architettonica. E specialmente negli edifici sacri il calcolo delle proporzioni è dato dal diametro delle colonne o dal triglifo ovvero dall'*embater*, nelle baliste è dato dal foro che i greci definiscono περίτρητον, nelle navi dall'interscalmio detto διάπηγμα e così pure nelle altre costruzioni esso è dato dalle parte dell'opera stessa»; *ibidem*.

7. «Il *decor* è invece l'aspetto onesto dell'opera emendata (ripulita) le cui parti rispondono ad un calcolo preciso; e questo lo si ottiene rispettando la *statio*, o come dicono i greci υεμματισμός, o la consuetudine o la natura. È conformemente a questo concetto di *statio* che si edificano templi a cielo aperto, ipetri, dedicati a Giove Folgore, al Cielo, al Sole, alla Luna; non a caso l'aspetto e la potenza di queste divinità si manifestano nel cielo aperto e luminoso. A Minerva, a Marte e ad Ercole saranno dedicati templi in stile dorico; a queste divinità, infatti, espressioni del valore guerresco, si addicono delle sedi sobrie. A Venere, Flora e Proserpina e alle Ninfe delle Fonti, proprio per il loro morbido aspetto, potranno sembrare più adatte delle costruzioni in stile corinzio. […] Nel caso di Giove, Diana, Libero Padre e di altre divinità analoghe si rispetteranno la misura e il giusto equilibrio edificando templi in stile ionico, in quanto la loro natura troverà espressione nella giusta equidistanza tra la severità dell'ordine dorico e la delicatezza del corinzio. […] Ma secondo la consuetudine il *decor* lo si ottiene allorché un edificio dagli interni sontuosi ha anche dei vestiboli armoniosi ed eleganti. Esso verrebbe infatti a mancare qualora a interni elegantemente rifiniti corrispondesse un ingresso umile e modesto. Analogamente, se si scolpissero dei dentelli sulla cornice dorica o se si ricavassero dei triglifi nelle colonne pulvinate e negli epistili in stile ionico si finirebbe con l'offendere la vista per l'avere trasferito delle caratteristiche specifiche da uno stile ad un altro, in contrasto con ben altri criteri già consolidati nella consuetudine. […] Il *decor* sarà conforme alla natura, se i luoghi prescelti per la costruzione dei templi e dei sacri recinti si riveleranno particolarmente salubri e ricchi di sorgenti. […] Al *decor* naturale contribuirà anche la disposizione delle stanze: a est le camere da letto e la biblioteca; a occidente i bagni e gli appartamenti invernali; occidente i bagni e gli appartamenti invernali; a nord le pinacoteche e quegli ambienti che hanno bisogno di un'illuminazione costante, poiché questa zona del cielo non varia la sua intensità luminosa nel corso delle stagioni»; *ibidem*.

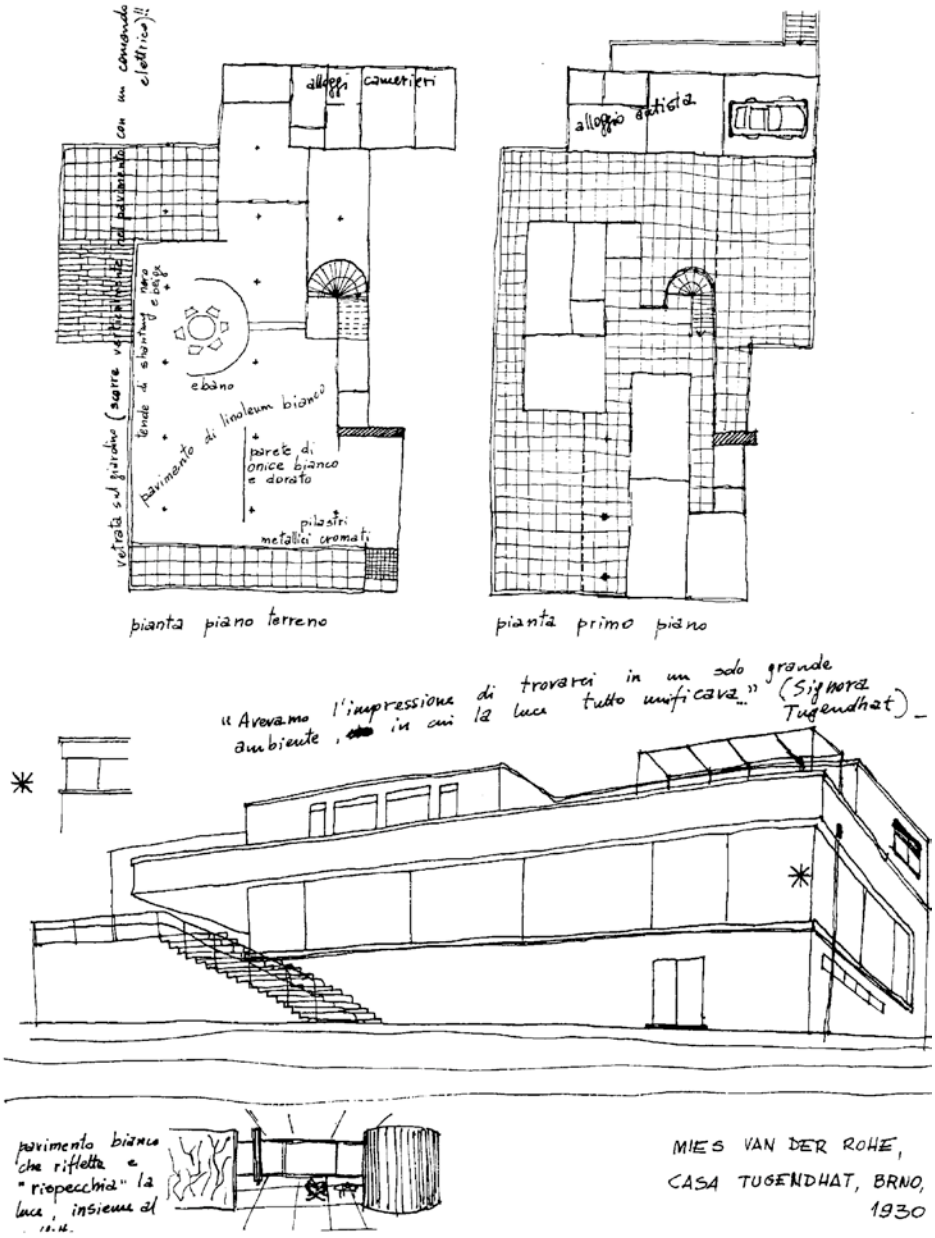

alloggi camerieri
alloggio artista
vetrata sul giardino (scorre verticalmente nel pavimento con un comando elettrico)!!
tende di shantung nero e beige
ebano
pavimento di linoleum bianco
parete di onice bianco e dorato
pilastri metallici cromati
pianta piano terreno
pianta primo piano
"Avevamo l'impressione di trovarci in un solo grande ambiente, in cui la luce tutto unificava..." (Signora Tugendhat)
pavimento bianco che riflette e "rispecchia" la luce, insieme al
MIES VAN DER ROHE,
CASA TUGENDHAT, BRNO,
1930

Fig. 30

locando le decorazioni e gli ornamenti con coerenza nei posti appropriati, in conformità con la natura. Infine, la *Distributio* riguarda le convenienze nella partizione dei materiali, dell'area, dei costi e nella destinazione abitativa e sociale.

Questo è il paradigma dell'architettura di Marco Vitruvio Pollione, che vive ai tempi di Cesare Augusto e compone il *De Architectura* tra il 27 e il 23 a.C., esposto nel primo dei Dieci Libri dell'opera.

Il Primo Libro si completa con la scelta dei luoghi salubri, la descrizione delle mura e delle torri, l'orientamento viario rispetto alla direzione dei venti, la scelta delle aree urbane destinate alle piazze e agli edifici sacri. Gli altri libri riguardano i materiali edili, la descrizione dell'architettura del tempio, la disposizione degli altri edifici pubblici fondamentali, la trattazione dell'edilizia privata, l'analisi dei rivestimenti e dei colori, lo studio delle acque, le nozioni di astronomia, la disamina delle macchine necessarie all'edificazione.

Invece di considerare la complessità dell'opera, Vitruvio è stato sempre ridotto e sintetizzato esclusivamente per i tre criteri di realizzazione delle opere: la solidità (*ratio firmitatis*), la comodità (*ratio utilitatis*), e la bellezza (*ratio venustatis*), che si spiegano in queste poche righe: «Il primo principio (*firmitas*) sarà rispettato se le fondamenta poggeranno in profondità, su strati solidi e se la scelta dei materiali sarà accurata, senza badare a spese; il secondo, o della funzionalità (*utilitas*), allorché la distribuzione degli spazi (risponda) ad un uso corretto e agevole rispettando l'esposizione cardinale in base alla funzione specifica dei locali. Il terzo, infine, quello della bellezza (*venustas*), quando l'aspetto esteriore dell'opera sarà gradevole e raffinato, nel rispetto delle giuste proporzioni e della simmetria delle sue parti»[8].

Il paradigma vitruviano è stato letto e interpretato nel corso dei secoli, fino ad oggi, da un notevole gruppo di teorici e trattatisti che hanno provato a confrontarlo con nuovi oggetti-problema. Da una parte vi è una lunga lista ermeneutica di elaborazioni del paradigma che culmina nel Settecento e, da un'altra, la lista delle rotture epistemologiche vere e proprie. In queste ultime andrebbero inseriti anche i tentativi, come quello di Gottfried Semper, di far corrispondere parti ben identificate dell'architettura (quindi oggetti), come il basamento, il recinto, etc., a tecniche costruttive, come la stereotomia, la tessitura, etc.

La più emblematica di tali rotture, forse, è stata mostrata dall'analisi comparata condotta da Colin Rowe sulla *Villa Stein* a Garches (1926-27) di Le Corbusier, contrapposta alla *Villa Foscari*, "La Malcontenta" (1550-60), di Andrea Palladio (fig. 31). In questo ridisegno analitico appare evidente che, in entrambi i casi, il modo della *ordinatio-dispositio* ci rimanda all'ascendenza etimologica del termine modo, in cui *la "misura" diviene "regola"*, ma la *concezione* - il

8. *Ibidem*.

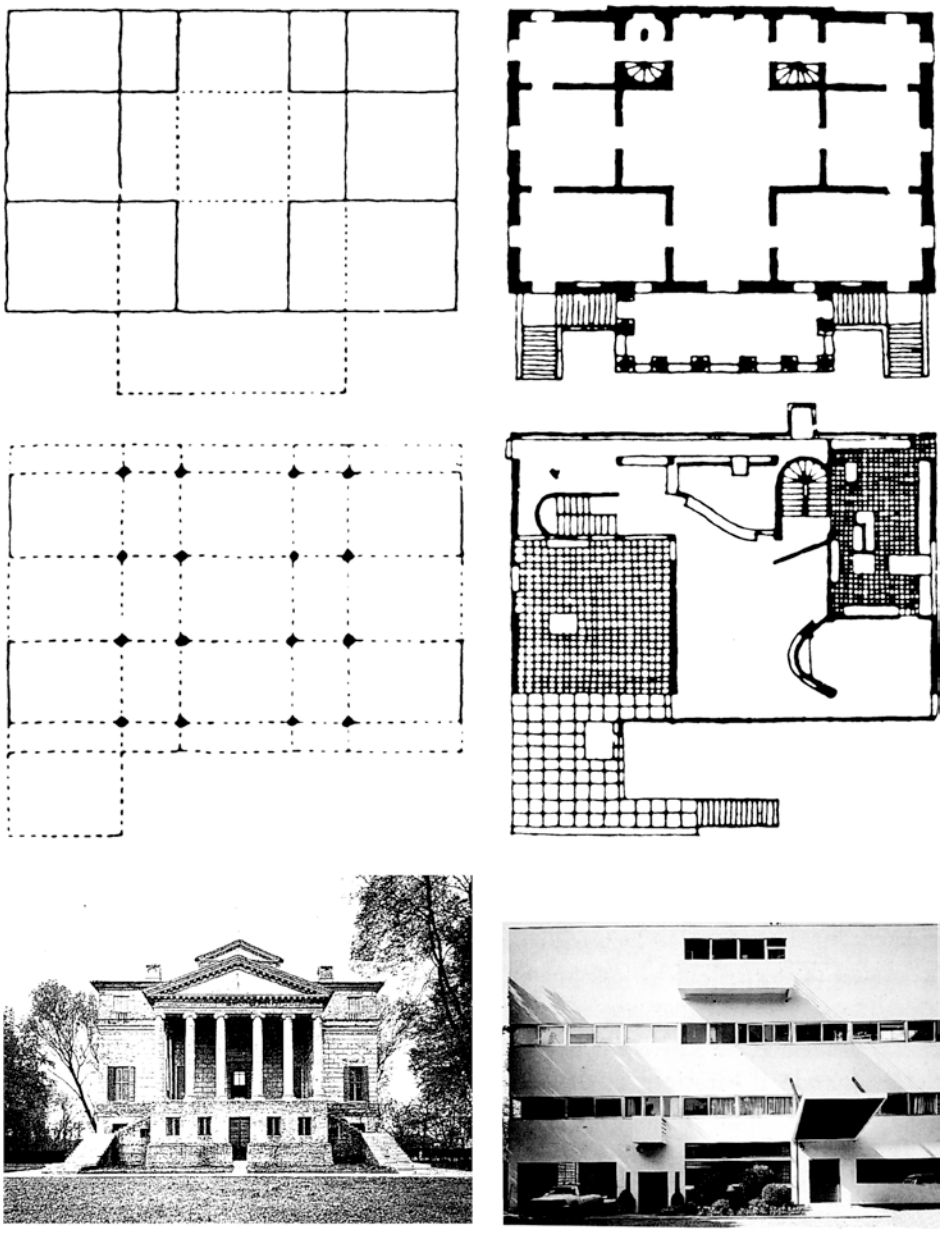


Fig. 31 - Palladio, *Villa la Malcontenta* (1550-60); Le Corbusier, *Villa Stein* (1926-27) a Garches, confronto planimetrico e fronti principali

terzo elemento ricorrente nel tipo - ne differenzia l'impiego nella composizione, rispetto al linguaggio architettonico. È evidente, infatti, che Le Corbusier si serve del tipo come matrice invariante astratta contenuta nella Malcontenta per comprendere un meccanismo di scomposizione in parti ed elementi che avviene in termini di *Ordinatio*. Ma, al momento di ricomporre l'oggetto, gli elementi non sono più scelti secondo una legge, ancora architettonica, fondata sull'esperienza classica, ma a partire da una diversa idea d'architettura: «il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi nella luce». Gli elementi non seguono più le tracce dell'*Ordinatio* ma vi si dispongono indipendentemente[9].

La strutturalità con cui entra in consonanza il tipo non è più fondata su un'esperienza concepita come ripetibile, ma sul suo proporsi come punto di partenza da ri-leggere e de-scrivere nel confronto con la singolarità di un evento artistico-progettuale.

Questa notazione ci consente di precisare che la *concezione* architettonica non è altro che l'*idea di architettura*, la cui qualità corrisponde al modo d'intendere una prima *compiutezza del valore globale* dell'edificio, generabile con il tipo.

Premettendo che occorre prestare molta attenzione a non ridurre banalmente il discorso sul tipo, appiattendolo sull'idea di "schema", ecco alcuni casi in cui, operando per confronti, si rende visibile la concatenazione dei concetti che si verifica nel momento dell'elaborazione compositiva di un'opera.

Se, per esempio, si parte dalla disposizione di ambienti abitati intorno ad una corte, compresa entro un'area rettangolare con accesso sul lato corto verso strada, si scopre che questo *carattere* è comune a molteplici tipi edilizi (casa corte, *domus*, palazzo, casa greca a *prostas*) e che esso non ci dice molto sulla qualità dell'architettura finché non si misura il recinto, lo spazio libero, il volume; fin quando non si *confrontano* le scelte all'interno di contesti rurali o urbani, storici o contemporanei, mediterranei o centro europei; finché non si stabilisce se gli affacci sono prevalenti all'interno o all'esterno; finché, dunque, non si esamina il *modo d'uso* in relazione ad una qualità di spazi misurati.

Il valore culturale della *conoscenza tematica* apportata da un tipo, in effetti, risiede proprio nella sua *memoria storica*. Questa lo accompagna come una sorta di "istruzione per l'uso", in quanto la memoria dell'esperienza sul modo di concepire la disposizione degli spazi si accumula come sapere non solo dell'abitare, ma, anche, dei processi di costruzione della città nei modi aggregativi dell'edificato, o di occlusione dell'area libera di pertinenza, o di parcellizzazione e specializzazione

9. Cfr. C. Rowe, *The mathematics of the Ideal Villa, and other essays*, Mit Press, Cambridge 1976: in questo saggio l'autore paragona le ville Foscari e Stein per la loro struttura e per il loro rapporto fronte-retro e le ville La Rotonda e Savoye per la loro doppia assialità e l'isotropia della quattro facciate. Per un maggiore approfondimento si veda anche C. Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990.

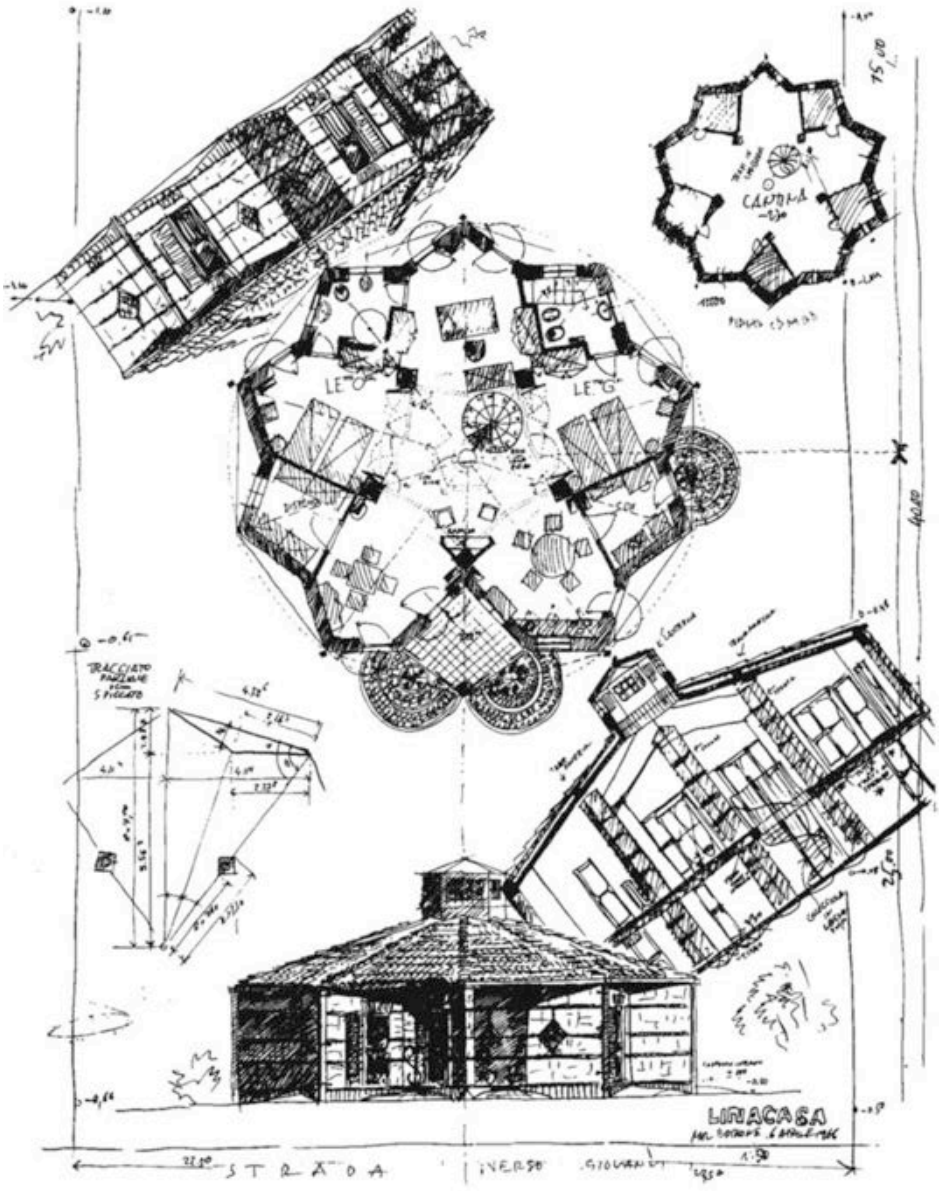


Fig. 32 - M. Ridolfi, *Casa Lina*, Terni, 1966: studi preparatori; la simultanea rappresentazione in pianta, prospetto e sezione, fornisce una visione unitaria e completa dell'idea progettuale

funzionale. Processi questi, di natura morfologica, che, se non previsti sin dall'inizio nella *concezione del modo ordinativo-disposizionale*, portano ad un'alterazione peggiorativa della qualità di vita.

Con la memoria storica dei processi d'edificazione che lo riguardano il tipo trattiene, in *tracce edificate*, il ricordo dei suoi *stati disposizionali iniziali* che lo accompagnano come un'*impronta*.

La casa-corte, per esempio, ha i suoi archetipi, arcaici o moderni, come nella *Casa a tre corti* di Mies (fig. xx), e, nello stesso tempo, possiede la memoria dei processi che la portano ad essere diversa nella *domus*, collocata nell'*insula*, o nel palazzo; tipi che, a loro volta, hanno i propri "archetipi" e le relative memorie processuali. Il recinto stesso è un archetipo arcaico della casa-corte.

L'*archetipo* non è un'idea che non può mai realizzarsi compiutamente, secondo una visione neoplatonica della forma, quanto un'*idea costruttiva* in senso pieno, semmai "etimologico", ossia un *modo di vedere in costruzione un inizio ordinativo*, uno stato costitutivo iniziale di concepimento di altissimo valore antropico, in cui, il modo di disporre gli spazi è illuminato da un modo di vedere semplice e sincero, tipico dei momenti felici della scienza o della fede. L'*idea architettonica del tipo* mostra l'archetipo come una matrice edilizia appartenente alla complessità più ampia della costruzione della città, dove gli elementi dell'architettura ricevono il loro senso da una legge costruttiva in cui i modi d'uso sono sempre strettamente connessi all'esperienza architettonica evolutiva dei modi costruttivi edilizi, fondati su un canone a cui corrisponde un ben preciso ordine in pianta degli spazi abitativi. Anche se in forma ridotta, il tipo tende ad interloquire e a declinarsi all'interno del paradigma compositivo edilizio dell'architettura.

Analizziamo *come si forma il tipo nell'esperienza d'uso della casa*, con un esempio canonico. La *domus*, prima di maturare nell'età medio repubblicana come casa canonica della classe dominante romana, nasce come capanna preceduta da un portico, associata ad uno spazio recinto con un solo varco verso l'esterno, al perimetro del quale si addossano le *cellae*, lasciando uno spazio libero per l'aria e la luce[10].

L'edificio, nell'uso abitativo e nel processo di trasformazione urbana, fa "fare esperienza" anche al concetto di tipo. Accade, infatti, che una nuova utenza, libera dal vincolo di dovere agire sul preesistente nelle nuove edificazioni di periferia o di sostituzione, compie lo scatto razionalizzatore che "ripulisce" l'esperienza e canonizza il tipo. Nella casa romana ciò avviene esattamente quando nell'età medio repubblicana (nell'edilizia privata) matura il tipo della *casa ad atrio* italico romana secondo uno schema disposizionale chiaro che ormai si descrive compiutamente in tutte le sue relazioni attraverso una successione assiale di luoghi

10. G. Caniggia, *Strutture dello spazio antropico*, Alinea, Firenze 1981; 1° ed. 1976.

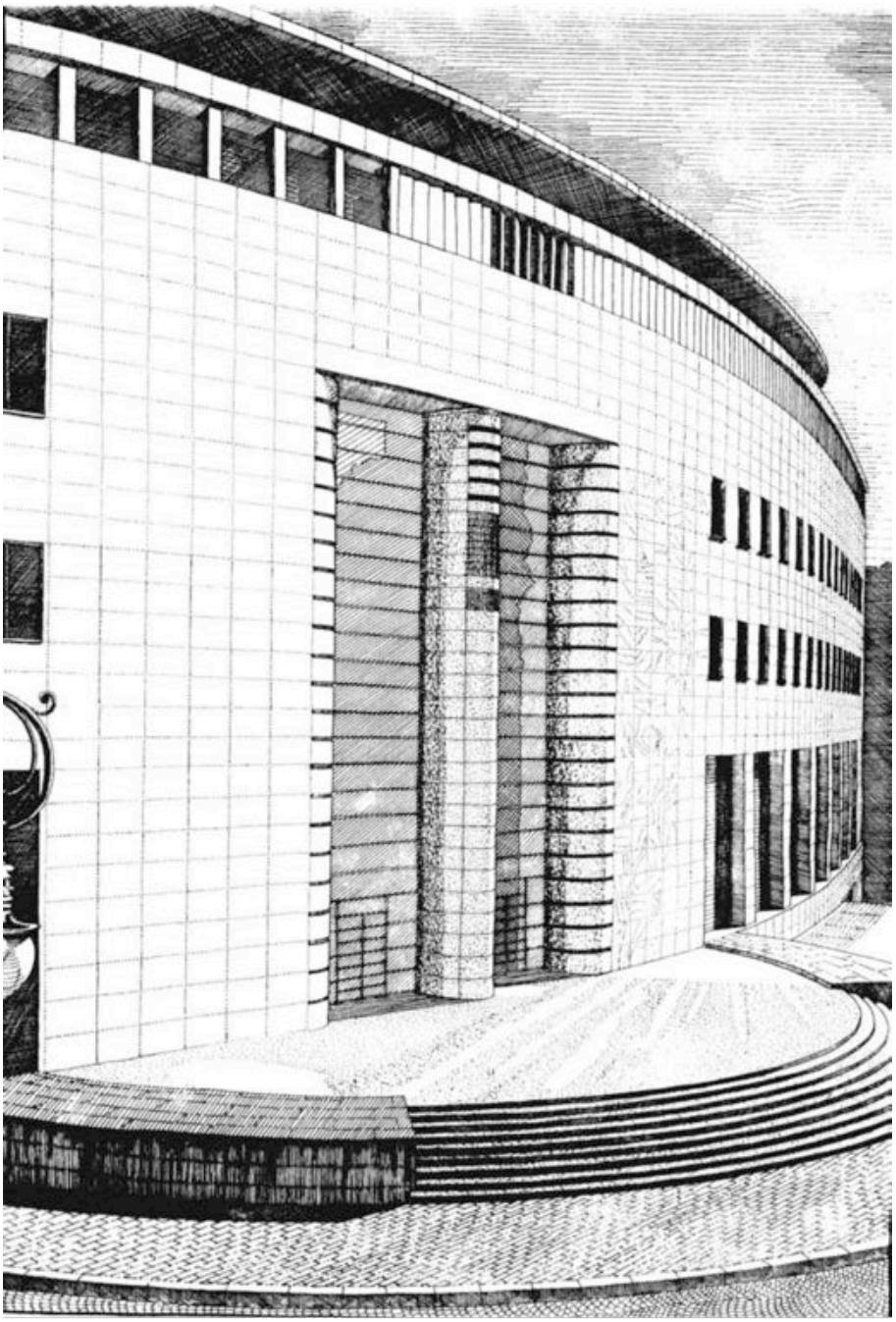


Fig. 33 - G. Vaccaro, *Palazzo delle Poste*, Napoli, 1928/36

abitativi: *vestibulum (eventuale)-fauces-atrium-alae-tablinum-porticato (eventuale)-hortus* di natura comunitaria e simbolica su cui si strutturano gli altri vani: quattro da letto, sui fianchi dell'atrio allineate alle *alae*, due affiancati al *tablinum* di dimensione equivalente, due ai lati delle *fauces* di cui uno aperto sulla strada.

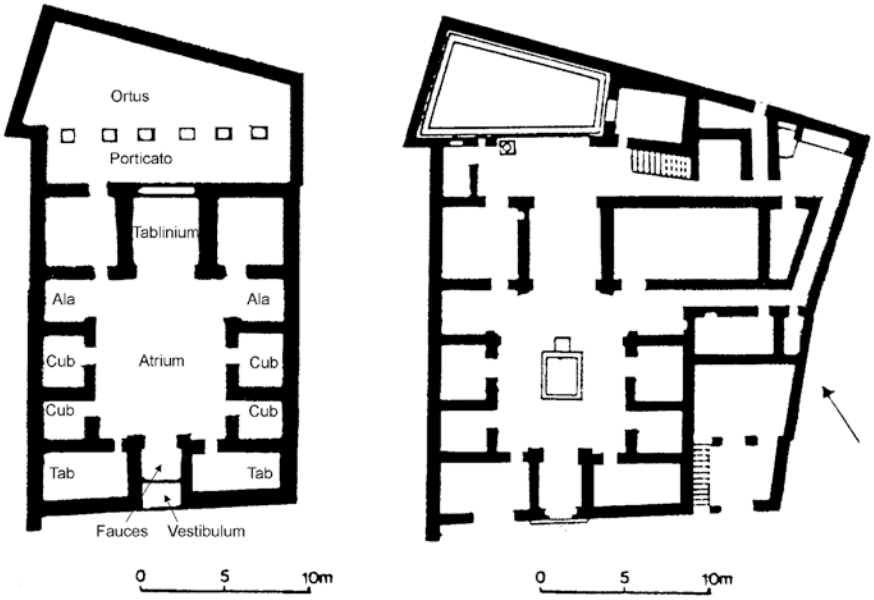
La *domus pompeiana del Chirurgo* (fig. 34), è l'esempio più chiaro ed antico dello stabilizzarsi definitivo del tipo nel modello di vita domestica della classe in grado di affermare un proprio riconoscibile modello di vita domestica-e-pubblica. L'affermazione della *nobilitas*, la classe dirigente, che si diversifica dalle altre anche per il proprio *status* pubblico, coincide con l'affermazione del tipo come strumento di legittimazione di un potere in cui il valore delle memorie e delle glorie familiari e gentilizie deve rappresentarsi. La casa è decisamente separata dal caotico ambiente esterno tramite murature massicce su cui si aprono piccolissime e rade finestrucole. La casa, dunque, mantiene costantemente il suo carattere archetipico introverso mentre, il paradigma canonico ricorrente (*vestibulum-fauces-atrium-alae-tablinum-(porticato)-Hortus*), trovandosi a contatto con particolari condizioni della committenza o del sito, si coniuga, con leggere differenze, e fa di nuovo esperienza, finché nascono nuove articolazioni del tipo.

Tutto ciò ci aiuta a capire qual sia stato il modo in cui un tipo è nato, si è evoluto ed è maturato nel tempo e nell'uso inerendo ad un'idea di architettura connessa all'idea stessa della architettura della città[11].

Per cui, anche se nel presente è mutata la dinamica sociale, caratterizzata dalle di utenze atipiche[12], resta il fatto che il tipo è maturato in una *confrontabilità*, provatasi nei tempi lunghi della storia, fino a divenire tipologia e a produrre un campo di variabilità tipologica. Argomento, questo, che sarà ripreso più avanti e in sede progettuale, quando si sottolineerà che al tipo architettonico appartiene un modo di vedere le *relazioni invarianti tra entità variabili*, in una determinata idea d'architettura. È questa che si rappresenta nel tipo traendone il patrimonio di costruzioni di conoscenze e di saperi che esso porta con sé offrendolo come cultura architettonica al progetto. *Oggi il tipo si presenta, quindi, come un'entità scomponibile ed enunciabile in un campo di variabilità-possibilità tipologiche, declinabile nei suoi vari aspetti all'interno del paradigma fondamentale della costruzione dell'architettura - di vitruviana memoria*

11. Altri esempi sono trattati nel libro di Armando Sichenze, in particolare nelle considerazioni sul tipo del palazzo dall'Umanesimo all'Ottocento. Cfr. A. Sichenze, *Il limite e la città .La qualità del minimum urbano sul limite dell'edificio dalla Grecia antica al tempo della metropoli*, FrancoAngeli, Milano 1995.

12. Cfr. I. Macaione, «Tipologie per la città e atipicità crescente», in Aa.Vv., *L'abitare come problema della città. Metodologie di analisi e procedure sperimentali*, a cura di R. Fuccella, Alinea, Firenze 1995.



Pompei, casa del Chirurgo: ricostruzione ipotetica della fase originaria (disegno di Emidio De Albentiis) e planimetria (da De Vos)

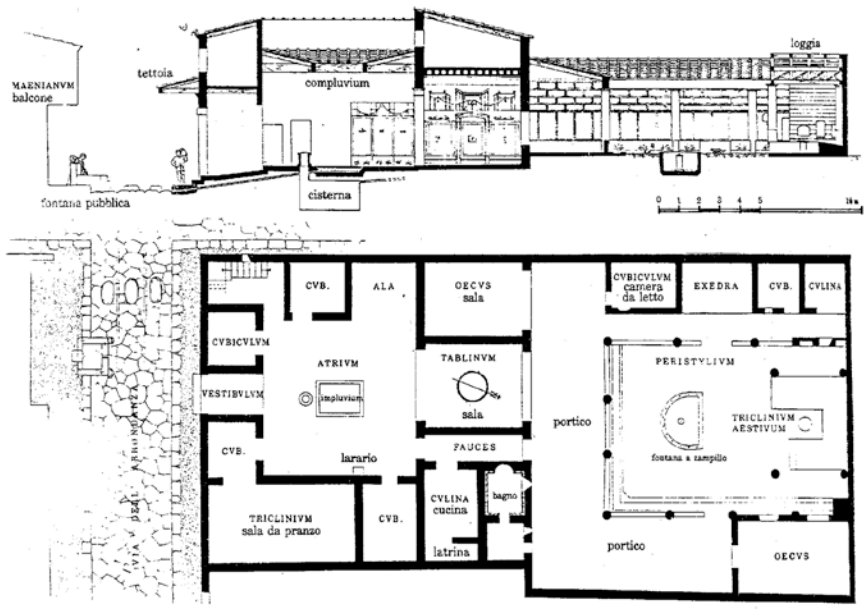
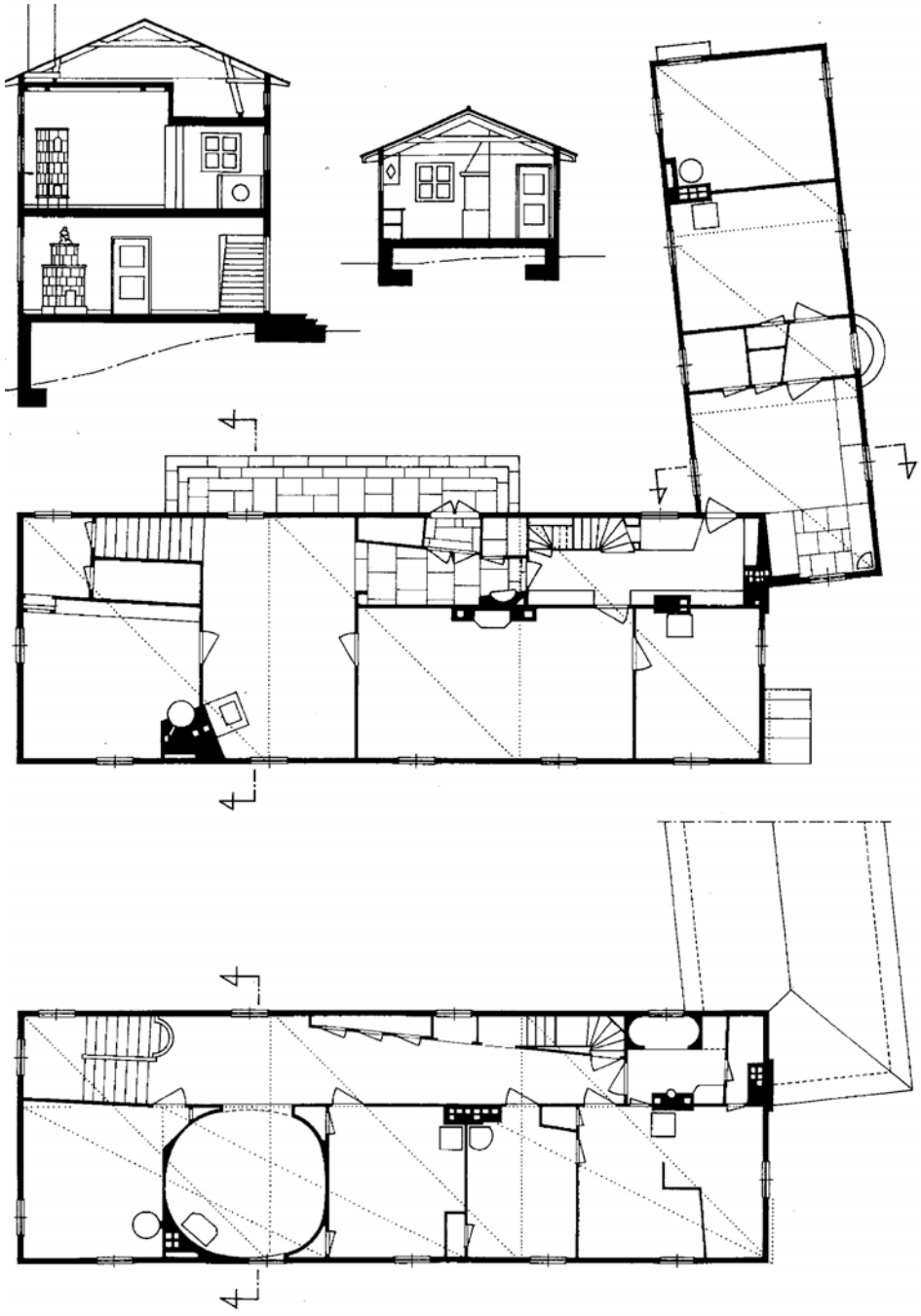
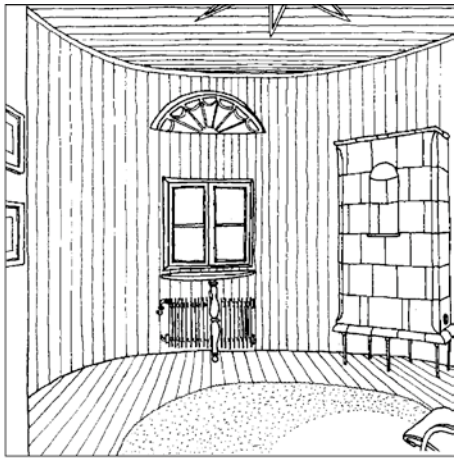
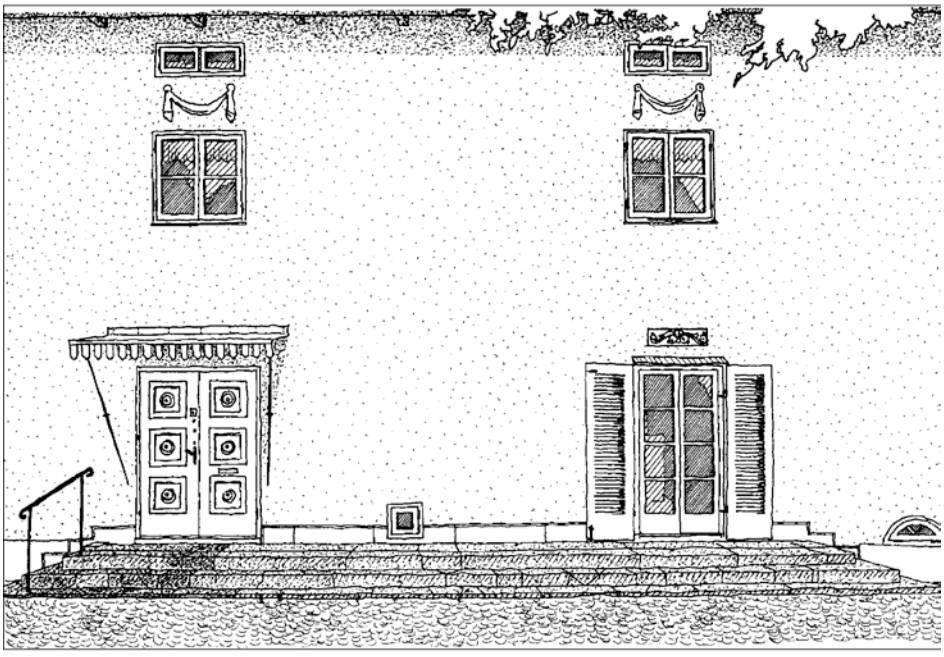


Fig. 34 - Pompei, dall'alto: *Casa del Chirurgo*; *Casa di Trebio Valente*







Figg. 35 e 36 - E.G. Asplund, *Villa Snellmann*, Stoccolma, 1917/18

- dove trova il modo di coniugarsi con gli oggetti che un progetto cerca di vedere nella finitezza di forme compiute.

Che cosa si può intendere per *possibilità*?

In una prospettiva che si apre dal passato al futuro, la *possibilità* è apportata dai tempi lunghi della storia, dalla lungimiranza di forme costanti ben progettate e, dunque, relativamente *indifferenti alle variazioni d'uso* degli spazi. Ma questa, che potremmo definire come la *massima possibilità*, rischia di tradursi in una "plurifunzionalità" di "non luoghi" la cui "plurivalenza" è fortemente contraddetta da una continua omologazione all'aggiornamento tecnologico da cui dipende. Le *possibilità di sviluppo* si prospettano, invece, in modo più "sostenibile" evitando il più possibile o confinando - secondo la strategia di Mies - la specializzazione degli oggetti spaziali. Questi possono essere concepiti con dei limiti ben definiti e controllati, senza espellere all'esterno ciò che non si risolve in modo sostenibile all'interno.

Queste disposizioni, avendo offerto le maggiori possibilità, ricorrono anche nella storia con maggior frequenza ed hanno perciò sul tipo un'ascendenza formativa paradigmatica, tendente a confermare la permanenza di caratteri generalizzabili e verificabili scientificamente, secondo logiche deduttive di corrispondenze e dipendenze tra le parti[13]. Si tratta di *possibilità paradigmatiche ricorrenti* che hanno trovato esempi di grandissimo valore nelle certose, prese a riferimento da architetti diversissimi come Le Corbusier o Mies van der Rohe.

All'opposto, le possibilità dell'oggetto indicate dalle qualità ordinative-disposizionali si presentano già come dei "quasi oggetti", da considerare come strumenti edilizi, ambientati in realtà storiche e geografiche del costruire e dell'abitare che *dirigono il confronto e la scelta tipologica* verso mondi di valori, decretando, all'interno di casistiche e quadri di alternative, non solo la fortuna di un tipo o di un altro, ma anche la sua portata normativa.

Se si definisce la norma come *estensione di una regola*, a decretare il *limite* e le *modalità* di tale estensione nello spazio e nel tempo è sia la *comprensibiltà-accettabilità* del valore della regola da parte degli interlocutori di un tipo, sia il suo grado di accettazione-modificazione, basato su sistemi di valutazione approntati a partire dalle sue esperienze di impiego in campo sociale ed economico. Per queste ragioni sono apparse definizioni come quelle di Alberto e Giuseppe Samonà, molto attente alle dinamiche sociali di accettazione dei tipi proposte durante *masterplan* e piani di città[14].

13. Cfr. G: Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Padova 1967 e A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

14. Giuseppe Samonà si preoccupa anzitutto di definire la tipologia di un oggetto come sua tipicità: «Nella prassi possiamo assumere la tipicità come particolare rappresentazione per im-

Vi è però un diverso grado di autonomia dell'architettura in base ai *temi degli edifici.*

Le qualità ordinative-disposizionali oggi vengono tendenzialmente valutate nell'esperienza dell'edilizia "specialistica" ed emblematicamente rappresentativa; oppure ritornano nella esperienza della casa come "edilizia di base" in luoghi e tempi diversi. Rispetto a questi temi le qualità ordinative-disposizionali tendono a definirsi in modo opposto nell'accezione dell'"archetipo", per l'edilizia specialistica, o del "tipo maturo", per la casa, semplificando le problematiche valutative di questi due aspetti tipologici.

Non è conveniente, da un punto di vista progettuale, perciò, compiere troppe distinzioni rischiando di eliminare, da uno strumento operativo del progetto, conoscenze utili al confronto con il valore globale dell'edificio. Occorre tener presente sia l'*essenzialità della regola* contenuta in un modo di operare, la cui misura immunitaria si stabilisce nel confronto tra i vantaggi delle innovazioni e quanto ci precede nel valore delle cose; sia la *ricchezza evocativa* che porta con sé una concezione architettonica del tipo, depositata in una storia di edifici. Proprio nel "comportamento storico" degli edifici, il tipo matura come costruzione di conoscenze, e

magini evocative, che ne generalizzano in dimensioni e funzioni dell'oggetto il significato secondo le attribuzioni dell'esperienza che ha presieduto alla formazione di tale significato e che apre tra i fruitori della tipicità due ambiti: uno di creazione, l'altro di uso». G. Samonà, «Disegno per una teoria dell'unità disciplinare dell'urbanistica e dell'architettura», in *Oggi, l'architettura*, a cura di A. Samonà, C. Doglio, Feltrinelli, Milano 1974.

Alberto Samonà sostiene: «Per impostare correttamente queste osservazioni sull'architettura, e per fissare i criteti metodologici dell'analisi, diremo subito che occorre servirsi non tanto di descrizioni fondate sul contenuto o sulla forma degli oggetti indagati, quanto sulle relazioni che legano gli oggetti stessi tra loro. Considerare questo insieme di relazioni come il tessuto principale su cui fondare le osservazioni chiarisce, in un certo modo, le questioni relative ai contenuti; riducendole a quelle dei contenuti architettonici.

«A partire da questa base può riproporsi una definizione di tipologia, attraverso la quale si faccia giustizia della confusione esistente tra il concetto di "uso" di un manufatto e la necessità della sua "fruizione funzionale". Infatti, le considerazioni svolte fin qui ci permettono di definire la tipologia investendola direttamente dei contenuti architettonici dell'opera progettuale.

«La tipologia allora si configura come il modo secondo cui - in una serie di rapporti fisicamente determinanti nello spazio - si riesce a descrivere, esprimere e comunicare il funzionamento di un dato di partenza originato dall'esperienza su una certa situazione, da considerarsi come "modello conoscitivo"; per "modello" conoscitivo si intende il primo termine di un processo di relazioni che ha come secondo termine l'opera architettonica compiuta.

«In questo processo di relazioni la progettazione architettonica, variamente articolata nei propri passaggi conoscitivi e momenti creativi, rappresenta il tramite interpretativo percorrendo il quale il dato conoscitivo di partenza si scioglie nei termini specifici dell'architettura che gli attribuiscono precisi valori espressivi. […]

«Entro quest'ambito la tipologia è, perciò, un campo di conoscenza in parte creativo, in parte nozionistico che esprime secondo canoni precisi i modi di dare un determinato spazio fisico ad una determinata esigenza della comunità». A. Samonà, «L'architettura, oggi, in Italia: prospettive e valutazioni», in *ibidem*.

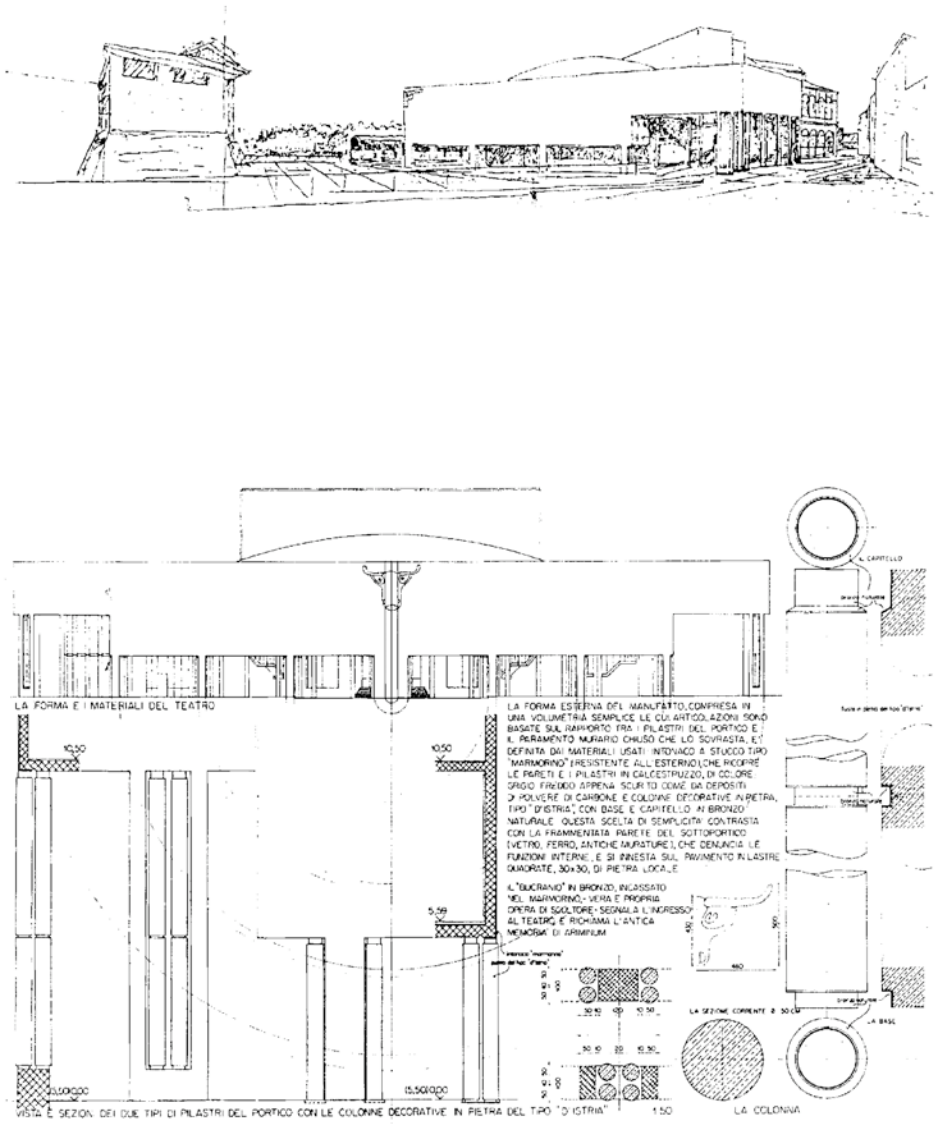


Fig. 37 - A. Samonà, F: De Simone, G. Longobardi, progetto del *Teatro Galli* a Rimini, 1985, dall'alto: veduta da piazza Malatesta; precisazione architettonica dell'involucro delle funzioni teatrali

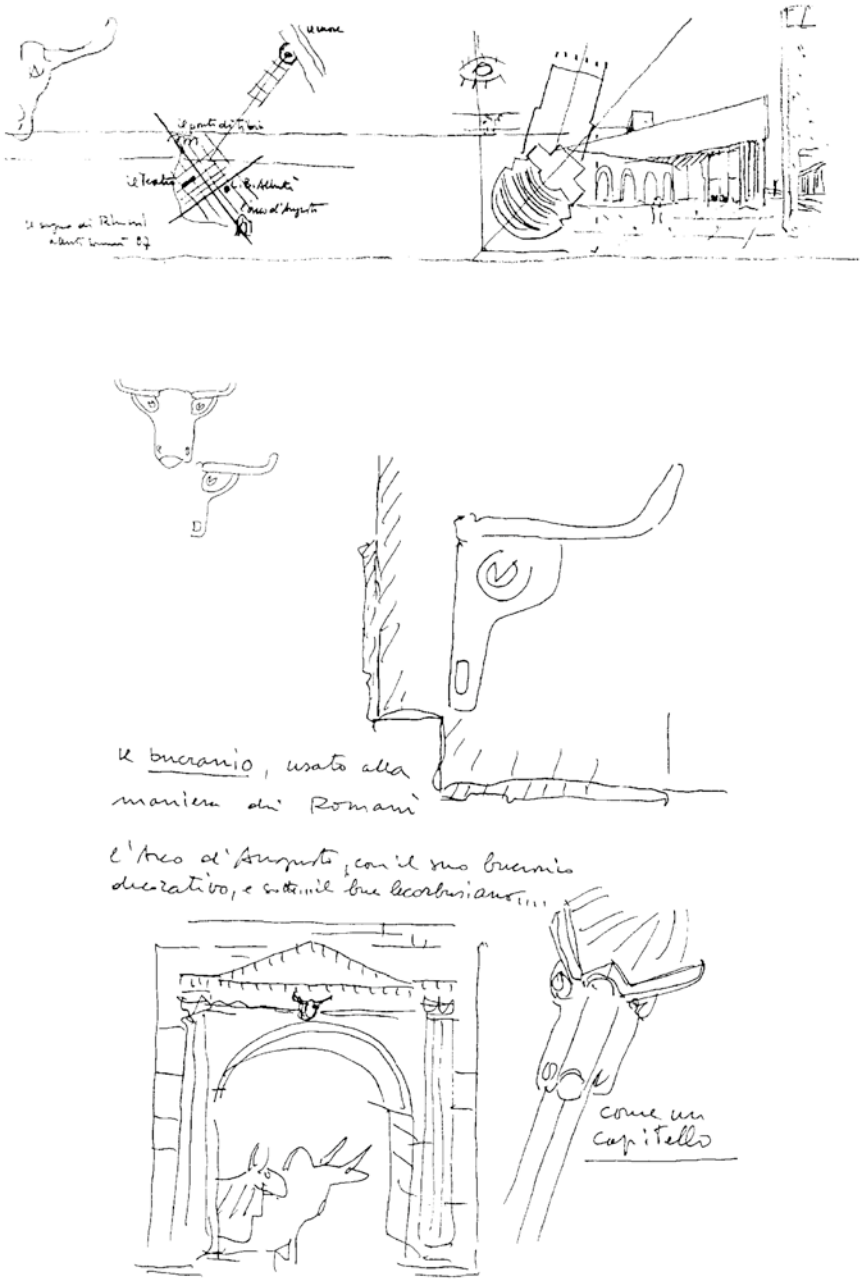


Fig. 38 - A. Samonà, F: De Simone, G. Longobardi, progetto del *Teatro Galli* a Rimini, 1985, dall'alto: disegni di lavoro che precisano alcune scelte di progetto e illustrano il metodo formativo dell'architettura; il simbolo del bucranio

si confronta con il paradigma vitruviano dell'architettura, trasferendovi esperienza. Ossia trasmettendoci, nella sua modificazione, un complesso di avvertimenti sui problemi di coerenza, sui valori fisici e spaziali da salvaguardare al momento di adottare quel determinato tipo, anche solo come riferimento ideativo.

Tuttavia è necessario, al momento di rivolgere lo sguardo al passato, per selezionare uno o più tipi di riferimento, non eliminare alcuno dei due aspetti: né la sua natura concettuale, né la sua *funzione disciplinare o narrativa*; questi lo rendono portatore di una esperienza formativa tematica sull'architettura, trasmissibile in *caratteri costitutivi*, *regolatori* e *distintivi* dello spazio fisico costruito. Tramite i *caratteri* il tipo svolge il compito di far vedere in qual modo, in determinate disposizioni, i rapporti tra le qualità e le quantità d'uso possono assumere un valore ordinatore-disposizionale a cui ci si può riferire per l'organizzazione e la rappresentazione dello spazio.

Sarebbe stato necessario soffermarsi molto più a lungo sul rapporto tra tipo e costruzione della città. Ma ciò, forse, allontanerebbe troppo questo libro da un'utilizzazione didattica, per la fatica di dover far seguire una nozione lungamente dibattuta come quella del tipo architettonico. Sarebbe già un risultato auspicabile che i giovani che si avvicinano ai temi della composizione architettonica ed urbana riescano a collocare la nozione di tipo tra il paradigma operativo vitruviano e la cultura narrativa, come aspetto irrinunciabile del ruolo culturale e civile dell'architettura, intendendo il tipo come rapporto tra punti di vista condivisi nella storia della progettazione e dell'abitare[15].

Dal ri-disegno dei riferimenti alla lettura narrativa

Nella civiltà europea il progetto non si può porre in un distacco assoluto dalla ricca complessità della storia, perché in questa s'inscrive l'identità europea, ricca di problemi e di complessità. Quei problemi sono un mondo in cui siamo ancora immersi e sono un modo per ri-conoscerci come esseri umani complessi in relazione con i benefici culturali di una civiltà.

Né il progetto può accontentarsi dell'esistente e separarsi dal futuro, dalla aspirazione a vedere e a risolvere, almeno nella conoscenza, i nuovi problemi scaturiti dalla storia della nostra evoluzione in quanto specie vivente divenuta capace, forse

15. Per un approfondimento sul concetto di tipo in generale si veda: C. Aymonino, *La formazione del concetto di tipologia in edilizia*, Marsilio, Venezia 1965; Caniggia, Maffei, *Composizione architettonica e tipologia edilizia*, cit.; G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, cit.; C.A. Manzo, *Questioni di uso e forma in architettura*, Clean, Napoli 1984; A. Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Clup, Milano 1979; A. Rossi, *L'architettura della città*, cit.

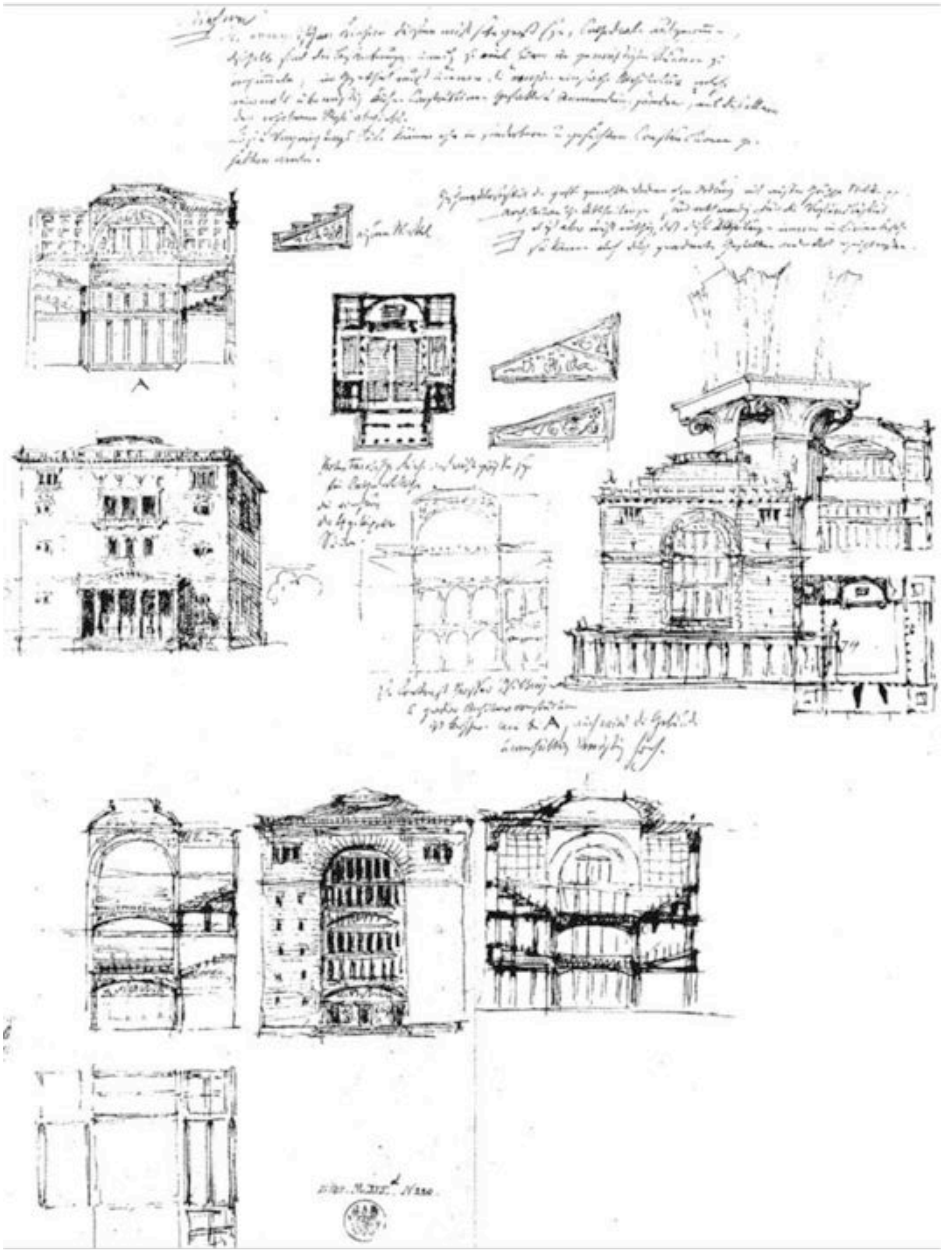


Fig. 39 - K.F. Schinkel, disegni di progetto per una *Chiesa parrocchiale* per l'Architektonisches Lehrbuch: prospettiva, prospetto, sezioni e dettagli

anche troppo, di "fare mondo", di servirsi di strumenti di ogni genere e di inventare sovversioni della (e nella) natura, come se non fossimo di questo mondo. Il progetto è la nostra proiezione tra la terra e il mondo, attraverso uno sguardo che abbraccia passato e futuro nel tempo lungo della nostra epoca, ricca di esperienze e di contraddizioni ancora umane.

Per muoverci in questo arco dello spazio e del tempo e per vivere in questo mondo con la voglia di scoprirlo ancora ospitale, per cercarlo e trovarlo, abbiamo bisogno di metterci sempre nuovamente in viaggio. Perciò progettiamo ancora. E se non desideriamo definire uno scopo e tracciare una rotta ci occorre almeno stabilire un sistema di riferimenti di valore globale per il nostro viaggio. L'architettura, nella sua concretezza materiale, può renderli visibili, ma, come qualunque altra accumulazione stratificata di saperi, richiede tecniche di "scavo" all'interno delle opere costruite.

Si tratta di forme d'apprendimento del *valore di complessità* delle opere nel loro rapporto con la natura. Pensando che in questo modo esse partecipano alla costruzione del "prodotto" più ricco e complesso che la civiltà abbia mai realizzato e che è l'idea architettonica della *città-natura*[16]. Non si tratta di un "prodotto di fabbrica" che si può comprare all'ipermercato. Acquisire questo bene come risorsa culturale non è semplice perché il suo valore sta nella sua complessità. Per comprenderne le potenzialità, bisogna vedere intanto come è fatto. Ciò già consentirebbe di iniziare a passare dall'architettura al progetto. Conoscendo delle opere la loro costruzione in quanto valore di progetto si può scoprire quella specifica *costruzione di conoscenze che le rende appunto architettura*.

La selezione di opere illustrate non sono perciò solo opere "fantasmatiche" o emblematiche della complessità della nostra civiltà europea, di cui abbiamo ancora bisogno, ma anche espressioni di un ri-disegno delle opere in cui insieme al *valore della conoscenza* si cerca di riscoprire la nostra appartenenza ad una *cultura narrativa*. Seguendo l'idea che l'architettura è tanto razionalmente calcolata quanto ragionevolmente narrata oltre i limiti della ragione e che è uno dei pochi saperi ad essere costitutivamente *sostenibile*, trasmettendo alle generazioni future l'ereditarietà di una civiltà che è al tempo stesso *narrazione umanistica e progetto scientifico-tecnico*. Così nel ri-disegno entra sia la narrazione scritta della costruzione dell'opera sia la ricerca del capo di un filo narrativo a cui riannodarsi per continuare oggi il racconto della civiltà umana.

Occorre studiare inizialmente l'architettura come si fa per qualunque pezzo scritto, quando, leggendo, si sottolinea e si annota a lato qualcosa. Con la sola differenza che la lettura di un disegno avviene ri-disegnando. Questo ripercorrere

16. Cfr. *Architetture ecologiche*, a cura di I. Macaione, A. Sichenze, FrancoAngeli, Milano 1999 e A. Sichenze, *Città-Natura in Basilicata*, De Agostani, Novara 2000.

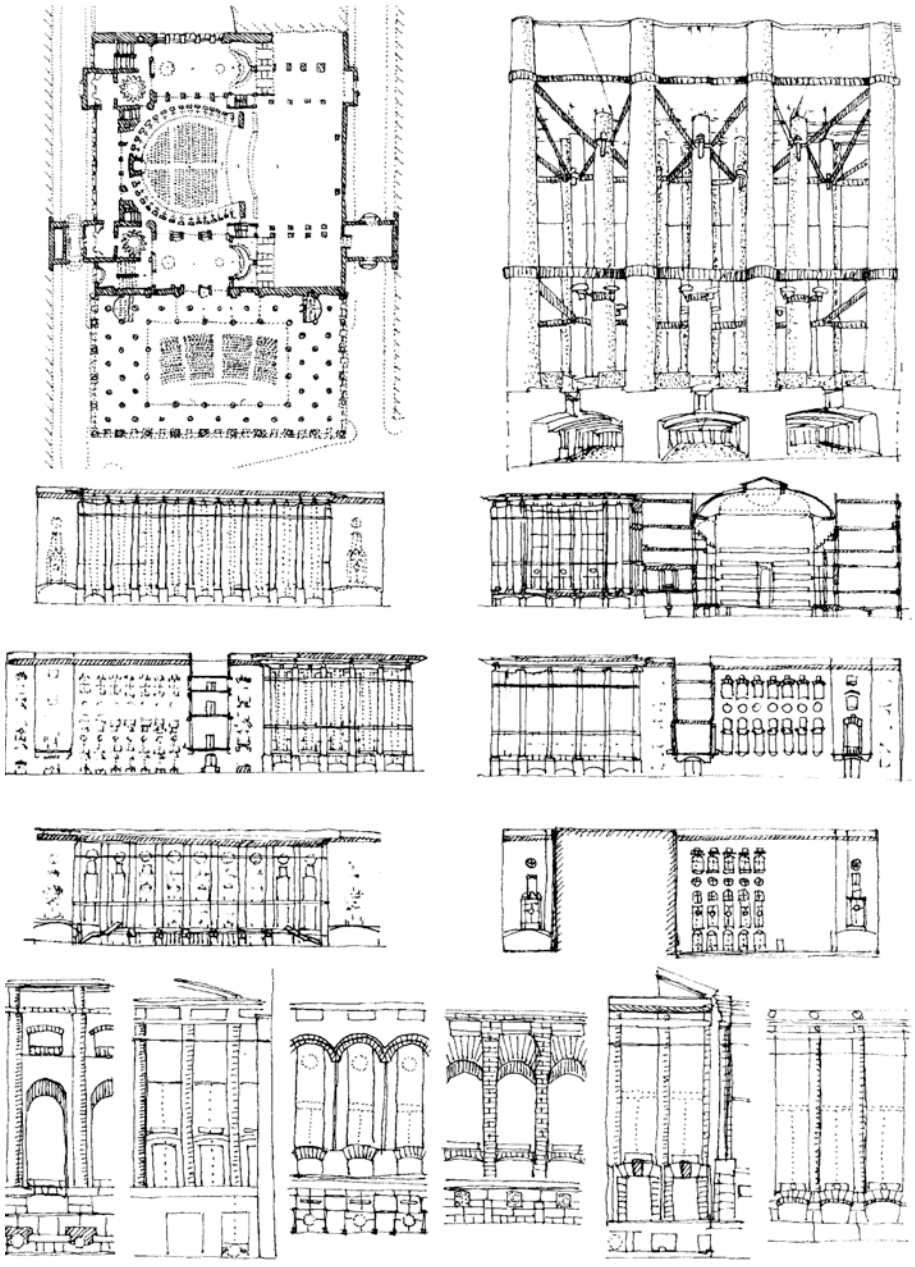


Fig. 40 - L. Quaroni, progetto per l'ampliamento del *Teatro dell'Opera*, Roma, 1983

linea su linea, traccia su traccia è tuttavia denso d'interrogativi che non solo hanno a che fare con la comprensione dell'oggetto, ma anche, in qualche modo, con la ricerca del progetto in parte contenutovi e di un confronto con questo, col suo *focus*, per comprenderne la sua evoluzione attraverso il tempo e le condizioni del presente. S'inizia con una "lucidatura", come la definiva Ludovico Quaroni[17]. Successivamente, però, nell'appropriarsi tecnicamente del desiderio di "abitare il riferimento", la lettura si trasforma lacunosamente in una *ri-scrittura*. Da questo momento non si "lucida" più, ma si legge *nel progetto*, ossia si *legge trascrivendo* e appuntando da quel punto del presente in cui si è. E il procedimento entra nel progetto stesso e nel passaggio da una versione all'altra, come si vede nei disegni di progetto dell'atrio del *Teatro dell'Opera* di Quaroni (fig. 40) o in quelli del *Teatro di Sciacca* di Giuseppe Samonà. Per conoscere l'architettura occorre leggerla. Ma per leggerla occorre riscriverla (ri-disegnarla) in quanto *costruzione di conoscenza*: volontà di costruzione nello spazio mossa da un desiderio di realizzazione di un *dove*. In effetti già chiedersi *dove desidera essere* la nostra vita significa iniziare a scrivere sulle possibilità di un

17.«Quando io dico "disegnare" non intendo parlare del "disegno". Il disegno potrà essere bello, se effettivamente sarà carico di sostanza progettuale, come i disegni di Scarpa, anche per rendervi conto che si tratta di disegni fatti direttamente per la progettazione, per la sua costruzione del sistema immagine-struttura-funzione dell'edificio. E questo "disegnare" va anche portato fuori del progetto che si deve fare: perché per progettare un edificio è necessario un bagaglio di idee concettuali, strutturali e formali, che si deve acquisire da altri architetti, antichi o moderni; ma poiché nella scuola, in questa scuola, la Storia dell'Architettura che si insegna non è finalizzata direttamente alla progettazione, è necessario andare a cercare, al vero o sui libri, sulle riviste, le cose che interessano, per studiarle. E non esiste la possibilità di impadronirci di un "sistema linguistico", in architettura se non si analizzano i disegni e le fotografie del soggetto scelto, disegnando tutto, lucidando per bene; lucidare non significa fare rapidamente una fotocopia: significa analizzare linea per linea, superficie per superficie l'edificio in modo da afferrarne il funzionamento, lo spazio, i valori plastici. Significa immaginarsi un colore, nella fotografia in bianco e nero, o significa, colore non colore, immaginarsi i materiali impiegati, la loro superficie, l'effetto al tatto. Nel lucidare o nel copiare una fotografia, sarà anche necessario risolvere l'incognita delle parti in ombra. Sarà una vostra creazione, quella di "inventare", in armonia con il resto quanto non appare chiaro nella fotografia o nel disegno. Ma soprattutto voi riuscirete a camminare, a salire, a vivere dentro un edificio anche riprodotto a scala piccolissima, e questo vi sarà di giovamento sicuro. In fondo è un percorso rovesciato, rispetto a quello della progettazione. Progettare è tutt'uno, ma attenzione: ogni parte, ogni progetto particolare va rapportato all'insieme: ogni città fa parte di un territorio, con una sua storia, con sue tradizioni, in architettura e nella vita, fino alle piccole cose, ai cibi e al vialetto. Ogni parte della città, ogni quartiere o struttura speciale, fanno parte della città, con un'unità di "sistema" non indifferente, almeno nel passato. E ogni casa pur essendo una struttura autonoma, deve tuttavia considerare i "rapporti di buon vicinato" con quanto c'è intorno, si tratti, oltre il cielo, di alberi, di monti o di mare, si tratti di edifici: tutte cose con le quali la casa in parola deve, come si dice, "comporre", cioè stabilire, se non un sistema, un'assonanza». L. Quaroni, «Architettura e dintorni», in *Bollettino del Dipartimento di Progettazione Architettonica e Urbana (Progettare)*, numero speciale, 1984.

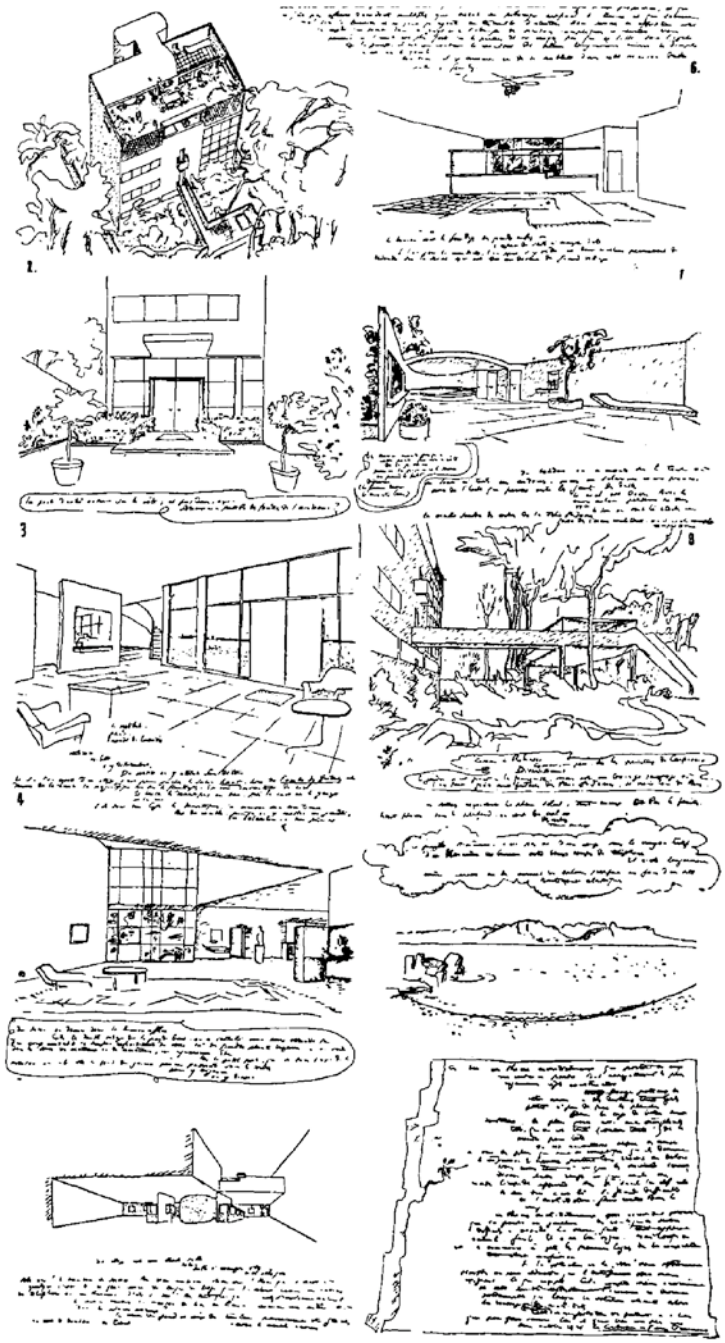


Fig. 41 - Le Corbusier, *Villa Meyer*, Parigi, 1925: lettera di Le Corbusier a Madame Meyer

progetto ecologico[18]. La scelta di un riferimento può avvenire per ragioni diverse e, in un certo senso, tutti i disegni contenuti nel libro potrebbero appartenere a questa argomentazione, con la differenza che alcuni rimandano ad un valore globale dell'architettura, altri ad un valore paradigmatico parziale perché portatori soltanto di caratteri e qualità limitate, ben identificate e denominate, collegate a concetti di spazio, di luogo, di ambiente, di forma, di ordine, etc. Per illustrare questo capitolo sono state scelte opere antiche, moderne e contemporanee, in cui è particolarmente evidente l'aspetto narrativo. La *Villa Snellmann* (figg. 35-36), per esempio, di Gunnar Asplund dimostra come la definizione degli spazi interni da una parte, e la scelta del decoro e degli ornamenti nei prospetti intervengono, in quella che Vitruvio chiamava *dispositio*, per narrare la trasformazione del tipo della casa rurale in una sua evoluzione che la porta ad acquisire una nuova identità borghese. Non necessariamente, però, la cultura narrativa interviene in quei due concetti che i linguisti chiamano sintagmi e paradigmi. La voglia di definire la complessità narrativa dell'architettura può avvenire semplicemente dedicando una particolare attenzione agli elementi materiali che compongono una facciata: è il caso, per esempio, del *Palazzo postale* (fig. 33) di Vaccaro a Napoli. Altri modi di narrare emergono esplicitamente nelle lettere ai clienti o nelle lezioni degli architetti, obbligati a compiere uno sforzo esplicativo commentando con frasi, parole, "fumetti" le scene dell'opera o le parti da costruire, come nei disegni di Schinkel (fig. 39) o di Le Corbusier (fig. 41), oppure nella descrizione dell'opera da costruire da parte di Ridolfi (fig. 32). Infine la narrazione si dichiara addirittura sotto forma normativa nei disegni per il concorso di progettazione del *Teatro di Rimini* (figg. 37-38) del gruppo di Alberto Samonà. Si apre un problema. È vero che Adolf Loos dichiara che "ornamento è delitto" e non vi è dubbio che, da questo punto di vista, il "postmoderno" degli anni Ottanta del XX secolo è criminale. Ma questo problema resta mal posto. La questione riguarda la cultura narrativa, la modalità e la specificità che le è propria. Tutti i disegni narrano.

18. «Una vecchia casa, un portico in ombra, un tetto di tegole, una sbiadita decorazione araba, un uomo seduto contro il muro, una vecchia via deserta, un albero mediterraneo […]: questa fotografia antica (1854) mi commuove perché, molto semplicemente, è là che vorrei vivere. Questo desiderio penetra dentro di me a una profondità e con radici che non conosco: calore del clima? Mito mediterraneo, apollineismo? Assenza di eredi? Rifugio solitario? Anonimato? Nobiltà? Qualunque cosa avvenga (di me stesso, delle mie motivazioni, della mia ossessione) io ho voglia di vivere là, *in consonanza* - tale consonanza non è mai soddisfatta dalla foto turistica. Per me, le fotografie dei paesaggi (urbani o agresti che siano) devono essere abitabili, e non visitabili. Se l'osservo bene in me stesso, questo desiderio di abitazione non è né onirico (io non sogno un sito stravagante) né empirico (io non cerco di comprare una casa lasciandomi convincere dal manifesto pubblicitario di un'agenzia immobiliare); il mio desiderio è fantasmatico, esso nasce da una sorta di veggenza che sembra portarmi avanti, verso un tempo utopico, o riportarmi indietro, non so verso quale regione di me stesso; duplice movimento che Baudelaire ha cantato nell'*Invitation au voyage* e nella *Vie antérieure*». R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980.