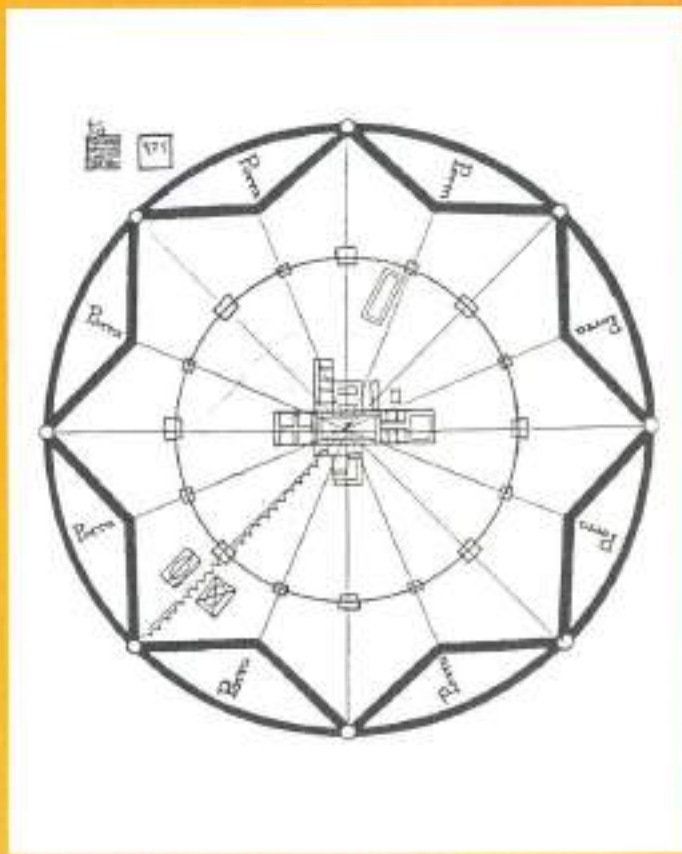


Scopo precipuo della trattazione è approfondire i rapporti intercorrenti tra fase teorica e fase realizzativa all'interno del progetto d'architettura. Ciò che vuole essere evidenziato è, schematicamente, mirato da un lato a comprendere taluni limiti della teoria d'architettura nei rapporti con quelle realizzazioni che da essa in qualche modo dipendono, dall'altro a sottolineare l'impossibilità di codificare un vero e proprio metodo di progettazione architettonica a seguito di una serie di oggettive motivazioni. Con la convinzione profonda che il significato di ogni realizzazione architettonica, lungo l'intero arco della storia dell'architettura, dipende proprio da quel particolare rapporto instaurato, per essa, tra il modello concettuale e il modello realizzativo. Nel senso che teoria e pratica rappresentano due aspetti diversi ma necessari di una manifestazione espressiva unitaria quale il progetto d'architettura o, ciò che è lo stesso, che riflessione teorica e prassi operativa costituiscono, nel pur variegato e opportunamente relazionato rapporto, l'essenza più autentica dell'architettura; e ancora che è proprio dal particolare rapporto temporale tra ideologia e prassi, rapporto di contemporaneità o di successione, che può derivare una particolare scala di giudizio nei confronti della qualità del prodotto architettonico su cui val la pena di soffermare l'attenzione. Alcuni casi illustrati, veri e propri esempi campione, si propongono di sostenere e rafforzare le due tesi di fondo alla base della trattazione.

ALBERTO MANFREDINI nasce a Reggio Emilia nel 1952. Ingegnere (Bologna, 1977) e Architetto (Firenze, 1983) è Ricercatore in Composizione Architettonica presso la Facoltà d'Architettura di Ferrara. Primo Premio CNETO (1977), Primo Premio "Michelocci"-ex aequo (1981), Primo Premio INARCH Regione Emilia Romagna-ex aequo (1990, con E. e G. Manfredini). Collabora continuamente alla rivista *Paraspettro* (membro del Comitato Scientifico) dal 1975; collabora con *L'Architetture: cronache e storia* e con *Progettare per la Sanità*. Ha partecipato a mostre e, come relatore, a convegni, conferenze, tavole rotonde; ha partecipato come coautore o curatore a volumi del discipline specifico ed è autore di numerosissimi articoli e pubblicazioni su riviste specializzate. Ha progettato e realizzato (con E. e G. Manfredini) numerose opere pubbliche. Nell'ultimo decennio la ricerca applicata alla progettazione si è rivolta, dopo esperienze di edilizia residenziale pubblica e di edilizia scolastica, prevalentemente al settore sanitario e ospedaliero. Per una bibliografia sulle opere principali, con esclusione delle riviste di settore, si rimanda a: P. Giambartolomei, *Archivio d'Architettura '85*, Officina, Roma, 1987; AA.VV., *Guida all'Architettura Moderna: Italia - gli ultimi trent'anni*, Zanichelli, Bologna, 1988; AA.VV., *Storia dell'Urbanistica: l'Europa del secondo dopoguerra*, Laterza, Bari, 1988; AA.VV., *E. Manfredini: Architetture '39-'89*, Electa, Milano, 1989; AA.VV., *Guida all'Architettura Italiana del Novecento*, Electa, Milano, 1991; AA.VV., *Architettura del XX Secolo*, Jaca Book, Milano, 1993.

Alberto Manfredini
TEORIA E PRATICA NELLA PROGETTAZIONE ARCHITETTONICA



Alberto Manfredini
**TEORIA E PRATICA
NELLA PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA**

DUE TESI A CONFRONTO

Presentazione di Giancarlo De Carlo

ALINEA
EDIZIONE

© copyright ALINEA EDITRICE s. r. l. - Firenze 1994
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17/19 rosso
Tel. 055/333428 - Fax 055/331013

*tutti i diritti sono riservati:
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo
(compresi fotocopie e microfilms)
senza il permesso scritto della Casa Editrice*

IN COPERTINA:

*pianta della città ideale di Sforzinda di Antonio Averlino
detto il Filarete.*

finito di stampare nell'ottobre 1994

d. t. p.:
"Alinea editrice srl" - Firenze

stampa:
"Italia Grafiche" - Campi B. (Firenze)

ALBERTO MANFREDINI

TEORIA E PRATICA
NELLA
PROGETTAZIONE
ARCHITETTONICA

*presentazione di
Giancarlo De Carlo*

 ALINEA
EDITRICE

INDICE

- 9 Presentazione di Giancarlo De Carlo:
Alla ricerca di una definizione veritiera dell'architettura.

- 13 Prefazione

CAPITOLO PRIMO LA GRANDE SCALA

- 31 Tre città del Rinascimento
Pienza - Urbino - Ferrara
- 38 Tre problemi della città moderna
Periferia e inserimento ambientale, verde, centro antico

CAPITOLO SECONDO LA PICCOLA SCALA

- 52 Tre architetture del Rinascimento
Il Tempio Malatestiano di Rimini - La Basilica di Vicenza - Il corpo est del Palazzo del Te a Mantova
- 64 L'esempio fiorentino della Laurenziana
- 67 L'eccezione di Bramante in Santa Maria in San Satiro a Milano
- 69 Il caso di James Stirling

CAPITOLO TERZO IL LIMITE DELLA TEORIA La triade di Vitruvio e la flessibilità

- 77 Il modulo proporzionale
- 96 Architettura e contesto

- 100 *Il contesto naturale*

- 102 *Il contesto artificiale*

- 103 *Tre piazze trapezoidali*
La piazza di Pienza - La piazza del Campidoglio - La piazza di San Marco

- 109 *Due sistemi urbani del Rinascimento*
L'Ospedale degli Innocenti - La Basilica di Vicenza

- 113 *Due esempi di sensibilità urbana*
La Casa di Biagio Rossetti a Ferrara - Palazzo Valmarana a Vicenza

- 118 *Anno 1932: due casi italiani a confronto*
La Casa del Fascio di Como - La Stazione di Santa Maria Novella a Firenze

- 122 *Quattro progetti contemporanei e una notazione conclusiva*
Il Whitney Museum e il Guggenheim Museum - La piramide di Vetro del Louvre - La nuova sede della BBC a Londra - Notazione conclusiva

CAPITOLO QUARTO L'IMPORTANZA DELLA TEORIA

- 142 **Progetto architettonico e strumento urbanistico**
- 147 **Durabilità e progettazione architettonica**
- 152 **Dettaglio costruttivo e progettazione esecutiva**

- 159 **INDICE DEI NOMI, LUOGHI E MONUMENTI**

- 165 **FONTE DELLE ILLUSTRAZIONI**

*Condotti nel labirinto (...) di porte
spalancate, col condore degli empirici
ne sfonderemo ancora, e non avremo
scrupolo di rimanere scoperti.*

CARLO MOLLINO

GIANCARLO DE CARLO

ALLA RICERCA DI UNA DEFINIZIONE VERITIERA DELL'ARCHITETTURA

Alberto Manfredini è figlio d'arte. Suo padre Enea è l'architetto di qualità che tutti in Italia conoscono per l'intensità e il rigore degli edifici che ha costruito, per la profonda conoscenza del mestiere, per la capacità di tessere i suoi progetti dall'insieme all'ultimo dettaglio con coerenza esemplare. Il fratello di sua madre, Eugenio Salvarani, morto giovane durante un viaggio di lavoro in Africa, era un architetto gentile e raffinato, incline alla speculazione intellettuale.

Fin da bambino, dunque, Alberto aveva girato tra i tavoli da disegno e aveva sentito discutere di architettura da suo padre, suo zio e i numerosi amici architetti, urbanisti, designer, che passavano da Reggio Emilia. Ancora adolescente aveva cominciato a diventare anche lui architetto; nel senso che già misurava, disegnava, andava in cantiere, osservava i complessi processi delle costruzioni di suo padre. Quasi contemporaneamente aveva cominciato a porsi problemi di cultura architettonica e poco dopo a scriverne: senza mai staccare il suo argomentare dalla consapevolezza del fare.

Questa capacità di esplorare idee senza mai dimenticare che debbono tramutarsi in atti e di esaminare fatti senza mai staccarsi dalle loro matrici ideologiche — che è caratteristica dei buoni architetti e gli deriva dalla sua formazione — è sempre presente negli scritti di Alberto Manfredini, e in particolare nel libro che ora sono contento di presentare.

Si tratta di una raccolta di soggetti svariati, ma non casuali. C'è un disegno che li tiene tutti uniti; anzi si potrebbe dire che si è in presenza di un tema costante che si dirama in varie

direzioni, con l'intenzione di fornire uno spettro di interpretazioni il più ampio possibile.

La questione centrale è già enunciata nel titolo — Teoria e pratica nella progettazione architettonica — che già anticipa come non possa esistere nell'architettura una teoria che non sia radicata nella pratica né una pratica significativa che non abbia motivazioni e effetti in una visione complessiva. Questo rapporto di interdipendenza ha sempre preoccupato molto i critici e gli storici di origine accademica, inclini non solo a separare le due cose ma anche a dividere gli architetti in due categorie: quelli che teorizzano e quelli che praticano; essendo soltanto i primi veramente degni di legittimazione culturale.

Bisogna riconoscere che questa distinzione, indipendentemente da ogni luogo comune di critica e storia, esiste anche nella realtà; dove quelli che solo praticano — i praticoni ignari e succubi — sono la grande maggioranza e quelli che solo teorizzano — gli affabulatori supponenti e arroganti — sono in numero limitato in confronto al potere che si attribuiscono. Bisogna però anche dire che gli architetti che valgono e aprono nuove prospettive all'architettura (e quindi alla struttura e alla forma dello spazio fisico, e quindi al modo di consistere nel mondo degli individui e delle società umane) non sono né nella prima né nella seconda categoria; sono quelli che, in assoluta minoranza, riescono a seguire percorsi itineranti senza fine tra teoria e pratica.

Questo, in modo indiretto ma con grande varietà di argomentazioni, sostiene Alberto Manfredini; e lo fa con conoscenza estesa, che però si guarda bene dal trasformare in erudizione. Ciascuno dei quattro capitoli in cui la sua materia è stata divisa è come se corrispondesse a un'esposizione ottica diversa; e, all'interno di ciascun capitolo, i diversi paragrafi sono scelti come con l'intenzione di variare il tempo dell'esposizione; in modo da essere sicuri di avere alla fine almeno qualche immagine che sia ben nitida. Si passa infatti dalla grande alla piccola scala, dal peso reale della speculazione teorica ai suoi confini; e a ogni passaggio ci si ritrova con una pluralità di entrate che provengono dall'architettura antica e da quella moderna, dai trattatisti rinascimentali e dai metodologi del nostro tempo, dai progetti dei secoli scorsi e da quelli contemporanei. Per cui le immagini alla fine non solo risultano nitide, ma possono perfino essere montate insieme in modo diverso da come ci sono state offerte, per com-

porre altri diorami, rivelatori del presente e del futuro dell'architettura.

Uno dei diorami potrebbe prendere il nome dall'ultimo paragrafo del libro, intitolato "dettaglio costruttivo e progettazione esecutiva" e quindi rappresentare uno dei centri del problema. Che Alberto Manfredini affronta con tutta la sicurezza della sua preparazione professionale e culturale. Il dettaglio la dice lunga sul valore di chi progetta: svela l'attitudine a definire uno spazio architettonico generando un sistema di coerenze tra l'insieme e ogni particolare, la disposizione a stabilire comunicazione con i molteplici esecutori dell'opera coinvolgendoli profondamente e creativamente nella sua realizzazione, la capacità di scorrere con naturalezza tra il pensiero e l'azione, tra le idee e i fatti, tra la teoria e la pratica.

Aprile 1994

PREFAZIONE

Stiamo certamente assistendo, dal punto di vista del dibattito architettonico contemporaneo, a un periodo di forte e intenso ripensamento su ciò che ci ha immediatamente preceduto.

Tale situazione, facilmente fraintendibile se superficialmente analizzata, non è del tutto estranea allo sviluppo dell'architettura in generale e alla variegata articolazione dell'architettura moderna in particolare.

In altri termini ciò che potrebbe essere scambiato per una "caduta di tensione" all'interno di un disciplinare specifico in un particolare momento, è piuttosto un consolidamento o un approfondimento degli obiettivi prefissati nel periodo immediatamente precedente, indipendentemente dall'averli o non averli perseguiti, e ciò non solo in "architettura" ma in ogni "scienza umana", come rigorosamente avviene per la ricerca scientifica.

Certamente questo è anche avvenuto per le avanguardie storiche del Moderno in cui alle grandi dichiarazioni d'intenti e a un notevole apparato teorico fanno da contrappunto realizzazioni che spesso contraddicono le enunciazioni di principio o quantomeno non le sanno adeguatamente rappresentare.

Ogni momento di rottura, o momento di avanguardia, come del resto ogni grande scoperta, e non solo scientifica, necessita di un tempo adeguato per verificare nella prassi la veridicità dei propri enunciati.

È impensabile una contemporaneità qualitativa tra postulato teorico e schema pratico.

La qualità, in caso di "contemporaneità", è esclusivamente a vantaggio del primo. Solo in caso di "successione tempo-

rale" il rapporto qualitativo può essere di identità o addirittura essere invertito.

Più che naturale che le realizzazioni prime del Moderno non soddisfacessero quasi mai i postulati e gli enunciati teorici, così come le realizzazioni di buona parte dell'intera storia dell'architettura.

O meglio li seguivano sotto l'aspetto formale ma di rado sotto quello sostanziale. Si adeguavano ai principi figurativi (regole e ricette accademiche) che significava progettare secondo i canoni dell'architettura moderna originando per di più il cosiddetto stile internazionale; generando cioè uno stile.

Raramente il rispetto dei postulati teorici più importanti (rigetto della storia e di ogni sorta di storicismo, analisi della realtà urbana complessa mediante scomposizione, rispetto del principio che la "forma segue la funzione", uso di tecnologie innovative o ritenute tali, ecc.) poté essere seguito sino in fondo, e conseguentemente poche furono le realizzazioni di pari importanza.

Il rigetto della storia e la scomposizione per parti della realtà urbana hanno generato in molti casi architetture in disaccordo con l'ambiente ma soprattutto hanno prodotto l'uso e la codificazione di quel discutibile strumento di pianificazione urbana che è stato ed è lo "zoning"; il voler seguire a ogni costo la funzione ha prodotto l'exasperazione tipologica negandole, nel maggior numero di esempi, ogni connessione morfologica, o nel migliore dei casi rendendo tale connessione estremamente forzata o artificiosa; l'uso delle cosiddette tecnologie moderne con l'abuso delle coperture piane e delle grandi superfici vetrate a ogni latitudine, solo per semplificare, ha posto gravi problemi di durabilità, cioè di durata nel tempo, nella maggior parte degli edifici dell'architettura di quel periodo, ben diversamente da quanto accade con le tecnologie consolidate.

Problematica maggiormente sentita da tutta l'"architettura del ferro" della fine dell'800 e non ancora sufficientemente o ragionevolmente risolta persino nelle cosiddette tendenze contemporanee del "high-tech".

Il ponte in ferro di Pittsburgh del 1840 e la contemporanea cupola di San Gaudenzio dell'Antonelli a Novara, con la loro diversa capacità di porsi nei confronti del tempo, costituiscono l'esemplificazione più appariscente di un fenomeno molto complesso che saprebbe tra l'altro ripuntualizzare, se oppor-

tunamente approfondito, la diversità dei ruoli dell'architettura e dell'ingegneria civile che, nonostante gli sforzi secolari per identificarli, continueranno a essere intimamente e sostanzialmente differenti perché da sempre privi di un comune approccio alla ricerca progettuale.

In altri termini il più fecondo periodo dell'architettura moderna, che è quello tra le due guerre, si caratterizza più per la portata del messaggio innovativo, in termini di principi, enunciazioni teoretiche e tensione culturale che non per la prassi realizzatrice.

Il Bauhaus, De Stijl, il Gatepac, il Razionalismo francese e quello italiano (e non solo essi) riuscirono con i loro massimi esponenti e in maniera corale, nonostante le differenze, a "rompere" definitivamente con il passato e con la tradizione ma le loro realizzazioni furono, per la maggior parte, solo emotivamente e figurativamente vicine ai postulati teorici del movimento senza mai coglierne l'essenza più intima.

Tutte opere incantevoli ma perennemente in bilico tra neoclassicismo e funzionalismo come la biblioteca di Stoccolma di Asplund e le opere dei neoempiristi nord europei o, situazione ancor più singolare, in bilico tra formalismo e funzionalismo come la Casa del Fascio di Terragni a Como o le molte realizzazioni degli altri razionalisti italiani.

Opere e autori differenti, movimenti di appartenenza di diversa matrice culturale e provenienza geografica eterogenea ma, è bene sottolinearlo, intensa e profonda corallità di intenti.

Dibattito architettonico polemico, feroce e vivacissimo ma soprattutto monodirezionale; finalizzato quasi esclusivamente alla affermazione corale del successo dell'architettura moderna e dei suoi risvolti sociali che significa, prima di tutto, successo dei principi teorici più che delle realizzazioni.

Ci vorrà molto tempo per tradurre in termini operativi e concreti, metodologicamente corretti e coerenti, i principi fondativi dell'architettura moderna.

Sarà questa l'eredità più importante del Movimento Moderno necessariamente e ragionevolmente sedimentata a seguito dell'esaurirsi della fase storica propulsiva dovuto alla guerra o, comunque, con essa coincidente.

Il secondo dopoguerra evidenzia il passaggio dall'enunciazione a ogni costo dell'ideologia, alla verifica continua dell'ideologia stessa attraverso una prassi costruttiva, e ancor prima compositiva, differenziata geogra-

ficamente e in cui il dettaglio costruttivo ha determinazione sempre maggiore.

Se Francia, Spagna e Germania operano in questi anni con spirito manierista nel senso che le prime due cercano di approfondire la poetica corbusieriana e la terza le poetiche miesiana e gropiusiana, particolare interesse deriva dalle esperienze dell'architettura delle socialdemocrazie nordeuropee che, sulla scorta delle realizzazioni di Asplund e Markelius, hanno come riferimento principale l'opera di Aalto.

È infatti qui più che altrove che assume ruolo sempre maggiore, nel processo compositivo, il dettaglio costruttivo e il particolare architettonico come superamento definitivo dell'astrazione teorica degli enunciati dell'avanguardia e come riflessione concreta sui modi costruttivi.

Inghilterra e Svizzera da un lato e Italia dall'altro rappresentano, nel periodo, posizioni opposte ma simmetriche.

È soprattutto in tali ambiti geografici che la revisione delle dottrine architettoniche degli anni tra le due guerre, la riflessione sui modi costruttivi e lo sforzo di adeguamento e adattamento dell'architettura e dell'urbanistica a realtà sociali, politiche ed economiche in rapido divenire, ma fortemente differenziate, daranno luogo a una sorta di incomunicabilità tra le culture architettoniche di tali paesi che manterranno in comune l'esclusivo obiettivo della concretezza progettuale e operativa.

La Gran Bretagna si caratterizza, negli anni dell'immediato dopoguerra, attraverso una duplice azione, diversificata rispetto alle azioni promosse nel resto d'Europa.

Insiste sia sull'aspetto teorico e ideologico nelle discipline urbanistiche (vivendo in maniera autonoma e fortemente accentuata il problema della ricostruzione) verificandolo concretamente nella realizzazione delle *new-towns*; sia sul piano architettonico pratico con una revisione accurata e ragionata dei fondamenti teorici del Moderno anticipando anche di molto, nelle più interessanti realizzazioni del cosiddetto neoempirismo inglese, quanto prenderà corpo, nel continente, anche negli anni '70.

La Svizzera, che non ha conosciuto la guerra e che non ha problemi di ricostruzione, saprà anticipare, al pari della Gran Bretagna, realizzazioni di molto posteriori nel resto d'Europa.

All'Inghilterra che produce tra il '50 e il '60 le residenze

stirlinghiane di Preston (negli anni in cui in Svizzera inizia a operare l'Atelier 5), l'Italia oppone le esperienze e le realizzazioni del cosiddetto neorealismo architettonico. Periodo connotato dal ritorno alla tradizione, peraltro già anticipato nel '36 da Pagano nella mostra sulla cultura contadina; dalla ricerca della sincerità costruttiva (non più volumi puri candidamente intonacati e figurativamente indifferenziati ma realizzazioni in cui struttura, elementi portati e decorazione contribuiscono, nella differenza, all'unitarietà dell'oggetto architettonico); dall'enfasi, tutta italiana, nella riproposizione della mediterraneità.

E il tutto stimola Banham, nelle pagine di "Architectural Review", a criticare ferocemente, in quegli anni, la cultura architettonica italiana ritenuta, erroneamente, in decisa fase involutiva.

La presa di posizione della critica architettonica inglese rafforza la convinzione che in quel periodo, non più di avanguardia ma di revisione, il ritardo della teoria e della critica, dunque della fase ideologizzante, rispetto alla progettazione dell'architettura e alla sua realizzazione, è in esatta antitesi con quanto avviene in momenti di rottura.

Se è lecito schematizzare si può affermare che i quindici anni che vanno dal '45 al '60 sono caratterizzati dalla contestazione dei codici degli anni '30, da un loro approfondimento e dal consolidamento di quei valori perenni, presenti in nuce nella poetica razionalista, ma mai sufficientemente tradotti, salvo qualche rara eccezione, nelle realizzazioni dell'epoca.

A questo si deve aggiungere l'exasperato frantumarsi di quella corallità di intenti e di proposizioni che aveva caratterizzato la fase dell'avanguardia e che finirà con il produrre non più l'architettura di una "scuola" o di un "movimento" ma esaspererà l'architettura dei "singoli" spesso, da allora, alla ricerca del "monumento".

Così come va rilevata la mancanza decisa di quella continuità (che molti ancor oggi si ostinano a vedere e riconoscere) che si voleva ci fosse a ogni costo (romanticamente pensando a "Casabella-continuità"), tra il razionalismo di prima della guerra e i momenti successivi.

L'unico elemento di continuità è rappresentato invece, se proprio lo si vuol trovare, dalla continuità operativa dei progettisti ma non dal loro modo di porsi nei confronti della ricerca progettuale.

Il decennio che va dal '60 al '70 è caratterizzato da una ripresa dello stile internazionale, con il consolidarsi trionfale del *courtain-wall*, e da un rifiorire di studi teoretici, soprattutto da parte degli anglosassoni, mirati da un lato a una rivalutazione della storia e dello storicismo, dall'altro rivolti alla critica violenta dell'architettura e dell'urbanistica del periodo immediatamente precedente di cui si decretano, non del tutto a torto ma con forse troppa enfasi, fallimento e fine.

Si è alle soglie del vivacissimo dibattito architettonico sul Post-Moderno che, almeno in Italia, va fatto risalire alla tanto dibattuta "Sezione Architettura" della XV Triennale di Milano, curata da Rossi nei primi anni '70, che intese diffondere e sancire l'ultima vera grande svolta dell'architettura contemporanea.

*"Insensibili agli scandali da vecchi giornalisti d'architettura e alle incertezze di ogni dilettante, preoccupati solo delle difficoltà reali che la società in cui viviamo pone all'architettura come a ogni tecnica o arte, abbiamo raccolto questi esempi come proposte che stanno all'interno dell'architettura razionale consci delle difficoltà che sorgono dal confronto e delle stesse contraddizioni che il confronto suscita"*¹.

Così era l'introduzione al catalogo della mostra che se generò allora una forte concatenazione di perplessità, soprattutto a opera dei presunti epigoni del movimento moderno italiano, o di parte dei suoi stessi esponenti, oggi non può non positivamente sorprendere.

Non vi fu, in quella sede, alcuna esaltazione del Movimento Moderno; anzi se ne misero a fuoco i limiti ideologici e tecnologici, con la convinzione però, e questa fu la cosa più importante, che ci sarebbe ancora stato modo, per un'architettura di tale matrice e di tali origini, di inserirsi ulteriormente nella contemporaneità.

Si deve riconoscere a quella Triennale il merito di aver fatto conoscere buona parte di coloro che caratterizzarono e caratterizzano tuttora il panorama architettonico contemporaneo: dai fratelli Krier a Stirling (ma lo Stirling di Derby e non più quello di Leicester o Cambridge), i Five, Reichlin e Ungers, solo per citarne alcuni.

Non ci fu quasi nessuno di coloro che successivamente non ebbero più modo di esprimersi (per ragioni il cui esame porterebbe troppo lontano), e se da allora ci furono anche molte deviazioni (molti si fecero tentare dalle mode pagandone poi le conseguenze), i più perseguirono la strada non sempre facile, e

spesso non riconosciuta nel dovuto modo, del continuo aggiornamento e revisione del linguaggio moderno dell'architettura.

Questo avvenne tanto in Europa, quanto negli Stati Uniti d'America e in Giappone, seppure quest'ultimo caso meriterebbe altro tipo di valutazioni.

Si deve pure riconoscere, a quel particolare periodo della nostra storia recente, il merito di aver sancito il superamento delle nozioni di tipologia e di morfologia in nome di quel "principio insediativo" che sarà poi alla base dei "piani progetto" della terza generazione; di aver caratterizzato le Facoltà d'Architettura con una diversa e innovativa sensibilità didattica che si coglie nelle tesi di quegli anni; di aver avviato e stimolato un proliferare di iniziative, ora quasi ingestibili, a livello dell'editoria specifica; di essere riuscito infine, operando a tutto campo nel settore teoretico, a formulare con chiarezza una posizione di tendenza, che costituì il punto di forza e l'origine del dibattito architettonico che dai primi anni '70 finì con lo stemperarsi, sul limitare degli anni '80, proprio a contatto di quella prassi realizzatrice con cui si sono misurati e si misurano oggi in misura sempre crescente, e da cui avevano preso le distanze allora, coloro che furono i protagonisti teorici soltanto di ieri.

È dalla metà degli anni '60 che comincia a porsi il problema della relazione tra oggetto architettonico e contesto di appartenenza per rendere sistematico tale rapporto attraverso la codificazione di una nuova disciplina che vorrebbe essere il "Disegno Urbano" inteso quale scienza umana che si occupa, in modo interdisciplinare, dell'analisi e dell'intervento sullo spazio fisico. Tali procedure, almeno in ambito italiano, possono intendersi come maturazione di un processo ideologico costruito e dibattuto un decennio prima, a partire cioè dalla metà degli anni '50, sulle pagine di "Casabella" a opera di quanti vollero sollevare una serie di critiche positive e propositive ai principi del Movimento Moderno. Spetterà tuttavia agli anni '80 "fare della resistenza della fisicità urbana e territoriale e della sua lunga durata, il materiale più rilevante del progetto. Tale rilevanza oscillerà tra la conservazione, la restituzione stilistica, il silenzio monumentale e la concezione del progetto come dialogo con l'esistente (...). Tradizione e innovazione, passato e futuro, conservazione e modernizzazione, internazionalismo e identità specifiche diverranno i poli principali del dibattito"². L'esperienza berlinese, di quegli anni, dell'IBA

(solo per citare un caso), che si inserisce decisamente in questo tipo di problematiche, consente di sottolineare la dicotomia tra fase ideologica e prassi operativa. I principi teorici alla base di tale iniziativa erano infatti mirati al "disegno urbano" di grandi brani di Berlino. Ciò non è avvenuto se non in pochissimi esempi. Nella sostanza e nella generalità dei casi la lettura della verifica pratica dei principi teorici consente di poter affermare che non si è trattato di un nuovo progetto "della città" ma, al solito, di un progetto o di una serie di progetti "nella città" e "per la città", disattendendo in tal modo il postulato iniziale.

Ritornando ai primi anni '70 è da notare come all'animato e complesso dibattito culturale del periodo faccia riscontro, tranne qualche rara eccezione costituita da chi già prima d'allora sapeva costruire (cioè dai non più giovani), un livello decisamente "mediocre" delle realizzazioni.

Lo studio e l'acquisizione di idee fresche e nuove avviene ancora una volta a scapito dell'approfondimento del "fenomeno" costruttivo che solo ora comincia a essere veramente percepito nella sua complessità.

Il momento attuale, privo come si è detto di forti tensioni culturali, si caratterizza invece, ed è questa l'importanza del momento che viviamo, proprio per la ricerca della qualità costruttiva indipendentemente da come, almeno nel nostro paese, la si possa conseguire.

Ma ricerca della qualità costruttiva non significa solo attenzione al dettaglio di ridolfiana memoria.

Sarebbe estremamente riduttivo pensare in questi termini. La ricerca della qualità costruttiva va intesa in senso ampio e dilatato. È fenomeno estremamente complesso. È una categoria dell'essere; un modo di vedere le cose; un metodo di analisi della realtà con sempre maggiori approfondimenti in grado di proporre sinteticamente l'integrazione tramite l'atto conclusivo della ricerca progettuale.

Soprattutto significa, o dovrebbe significare, progettare in maniera sempre più "semplice" a fronte di un contesto variegato e sempre più "complesso".

Ma si tratta di una ricerca per certi versi ingrata, perché non è generatrice di opinione nella maggior parte dei casi, come lo è quella teoretica; tuttavia è indispensabile per caratterizzare l'architettura della contemporaneità.

Solo in tal modo si è in grado di compiere lo scatto decisivo

che separa il disegno dalla realizzazione nel rispetto sostanziale di un'ideologia; ponendo in tal modo termine al ciclo coerente, temporalmente molto lungo in architettura, che inizia con il pronunciamento ideologico ha fine solo con la verifica ultima, nella prassi costruttiva, degli enunciati iniziali.

Il passaggio naturale tra teoria e prassi, tra ideazione e realizzazione, è in architettura possibile solo con il progredire della qualità costruttiva nell'accezione dianzi precisata.

L'Aldo Rossi del Cimitero di Modena è, sotto il profilo della qualità costruttiva, sempre per esemplificare, ben diverso da quello delle recenti realizzazioni di Berlino. La differenza non sta nell'ideologia ma proprio nella prassi, che è qualità costruttiva. Là del tutto assente, qui presente e ineccepibile.

Invece la critica architettonica, dopo le lucide e puntuali considerazioni degli anni '80, anziché approfondire queste tematiche pare nuovamente "brancolare" ricercando a ogni costo quel che, almeno oggi, non può trovare e cioè la presenza di nuove tendenze architettoniche.

Ecco pubblicizzata (già da troppo tempo) la Spagna, quando la Spagna è estremamente indecisa sulla "rotta" da seguire.

Ecco l'attenzione nuovamente riposta sulla Svizzera, quando la revisione regionalistica del Moderno è di fatto acquisita, o su qualche suo maestro che ha già detto tutto quello che doveva e che sempre più tende a un autocaricaturismo ampolloso; e innumerevoli sono gli esempi di tal genere.

Ecco infine codificata la poetica del "decostruttivismo", del tutto marginale e inessenziale per il forte pragmatismo del momento storico che viviamo.

E ancora non si coglie il bisogno autentico, da parte dell'architettura e degli architetti, di attingere a una concretezza nuova che sappia, attraverso le idee, contribuire alla trasformazione della realtà e alla costruzione di un mondo diverso, superando i troppi eccessi formali degli anni '80 ma concludendone i postulati teorici.

Così come si dovrebbe analizzare il nuovo ruolo del progettista e della struttura professionale in tale nuovo contesto rilevandone le innegabili contraddittorietà.

Se positiva è infatti la prassi intesa quale ricerca della qualità costruttiva (nella terminologia già specificata) in antitesi a una ideologia sempre più assente, negativa è invece l'assenza ideologica nella misura in cui è in grado di generare, e purtroppo genera, quella detestabile prassi comportamentale

che può significare compromesso, equivoco ma soprattutto "opportunità" o peggio opportunismo.

Il grande tema che si dovrebbe approfondire deriva proprio dalla compresenza, nella realtà contemporanea, delle prassi costruttiva e comportamentale che pur avendo una matrice comune, che è quella della riflessione e della verifica e non solo in ambito architettonico, costituiscono gli elementi opposti di un problema unitario.

Non riflettere a sufficienza sulle conseguenze possibili dovute a loro incontrollate e incontrollabili interazioni, come si sta facendo del resto ora, potrebbe portare da un lato a una involuzione autentica della cultura architettonica, e dall'altro a un fortissimo incremento di quelle negatività che già agiscono, livellando al basso.

In particolare ciò che ci si propone di evidenziare è, schematicamente, mirato da un lato a comprendere taluni limiti della teoria d'architettura nei rapporti con quelle realizzazioni che da essa in qualche modo dipendono, soprattutto quando ridotto è l'intervallo temporale che separa la fase ideologica da quella operativa; dall'altro a sottolineare l'impossibilità di codificare un vero e proprio metodo di progettazione, o meglio a precisare temi e problemi connessi con un'operazione di tal genere.

Sempre con la convinzione che teoria e pratica rappresentano però due aspetti diversi ma indispensabili di una manifestazione espressiva unitaria qual'è il progetto d'architettura ovvero, come già da tempo del resto sostenuto, che riflessione teorica e prassi architettonica costituiscono, pur nel variegato e opportunamente relazionato rapporto, l'essenza più autentica dell'architettura.

Nel senso che il significato di ogni realizzazione architettonica, lungo l'intero arco della storia dell'architettura medesima (cioè dalle origini alla contemporaneità), dipende proprio da quel particolare rapporto instaurato, per essa, tra ideologia e prassi.

I capitoli che seguono intendono sostanzialmente approfondire e precisare le due tesi di fondo esposte in questa prefazione che ne costituisce la miglior chiave di lettura.

CAPITOLO PRIMO

LA GRANDE SCALA

NOTE

1. AA. VV., *Architettura Razionale: XV Triennale di Milano*, F. Angeli Editore, Milano, 1973, p. 22.

2. V. Gregotti, *La città visibile*, Einaudi, Torino, 1993, p. 9.

La ricerca per codificare un metodo di progettazione, o meglio un tentativo per ricondurre a regole certe il controllo progettuale e la successiva esecuzione, indipendentemente dalla scala di intervento, è facilmente riconducibile all'epoca rinascimentale, vale a dire a quel periodo che vede assumere all'architetto, tra il '400 e il '500, nuovi e diversi ruoli operativi.

Nel senso che prima d'allora, e nella maggior parte dei casi, l'architetto è parte integrante del processo di costruzione e realizzazione vivendo collettivamente e coralmente a fianco delle maestranze realizzatrici e finendo addirittura, in numerose occasioni, con l'identificarsi in esse.

Il ruolo del progettista, quale estensore di elaborati progettuali, quello di esecutore e quello di teorico o teorizzatore di regole e comportamenti progettuali si chiarisce e si connota con sempre maggior precisione nel periodo rinascimentale che, è bene sottolineare, finisce sempre più per assumere le caratteristiche di "movimento", di un periodo cioè che cerca di ricondurre ogni progettazione architettonica a principi di ordine generale.

E questo avviene al di là del più o meno condivisibile bipolarismo che vede opporre Medioevo e Rinascimento come opposizione tra corale o "collettivo" e "individuale".

Questo avviene pure oltre le tre grandi categorie di "rinnovamento" dell'architettura (che sono poi il recupero dell'antico, l'invenzione tecnologica e la misurabilità dello spazio architettonico) finendo per concretizzarsi in una vastissima teoria di regole e principi architettonici rivolti a soddisfare le esigenze universalistiche della nuova cultura che, formatasi nella Firenze del '400 e sviluppatasi nell'Italia del '500, caratterizzerà anche, per buona parte, l'Europa del '600.

Dal criticismo di Alberti verso il testo vitruviano, ai trattati romantico-letterari di Filarete, di Francesco di Giorgio, di Serlio, di Leonardo e di Vasari, sino alla sintesi revisionista di Palladio nei "Quattro Libri" e a "Li Cinque Ordini dell'Architettura" in cui la grande eredità della terza maniera è ridotta, a opera di Vignola, all'elenco schematico degli unici elementi ritenuti invariati: gli ordini architettonici, vero e proprio repertorio linguistico da divulgare.

Ma fino a che punto ci sia identità tra postulato teorico e prassi applicativa e fino a che punto sussista il contrario è ciò che maggiormente interessa evidenziare sia alla "grande" che alla "piccola scala".

In altri termini è importante constatare come non ci sia mai piena rispondenza tra teoria e realizzazione, almeno in architettura, perchè per sua natura il momento teorico in quanto tale è avulso da qualsivoglia realtà e contesto e solo la verifica realizzativa, poichè la fase realizzativa altro non è se non la verifica del momento teorico, può valutarne la validità.

In più è interessante notare come pure all'interno della medesima fase teorica ci siano talvolta apparenti contraddizioni che derivano invece dallo sviluppo, cioè dall'evoluzione, della fase realizzativa e come, fra teoria e prassi, ci sia sempre distanza e mai identità tranne che nel caso in cui chi codifica un principio teorico pure pervenga a realizzare tale principio, e tranne che nel caso particolare del progetto esecutivo e del dettaglio costruttivo (ma per tutt'altra serie di motivazioni, come si verificherà successivamente).

Perchè quando ci fosse identità, e talvolta è accaduto e accade, la qualità risiede prevalentemente nel momento teorico.

Perchè la qualità, nella fase realizzativa e nell'ipotesi di coincidenza dei due momenti, risente della non sufficiente sedimentazione, che in architettura è sempre richiesta, del momento teorico.

In tale esemplificazione ci si riferisce evidentemente a quei periodi dell'architettura in cui progetto e realizzazione appartengono a una ideologia compositiva unitaria, perchè in caso contrario nessun riscontro sarebbe possibile o metterebbe addirittura in crisi le fondamenta di tali enunciazioni. Per qualità, sia del risultato progettuale che di quello realizzativo e, ancor prima, dell'affermazione teoretica, ci si intende riferire al principio della coerenza.

Tale principio, lo si deve rilevare, va inteso in senso esclusivo all'interno di ciascuno dei due momenti esaminati, cioè coerenza del momento teorico e coerenza del momento realizzativo.

Non si intende cioè per coerenza la maggiore o minore rispondenza tra postulato teorico e prassi realizzatrice; ma ci si riferisce esclusivamente alla coerenza di quanto sviluppato in ciascuna delle due fasi considerate, limitatamente a questo attributo, disgiunte.

In questo senso può essere utile confrontare due aspetti teorici, opposti ma simmetrici, relativi a una particolare concezione urbana, contenuti nel Trattato d'Architettura di Filarete e nel De Re Aedificatoria di Alberti, entrambi della metà del '400, per vederne il riscontro e la verifica nella prassi realizzatrice.

La visione urbana di Averlino è utopistica, dunque teorica e astratta, e prescinde totalmente dal sito.

La valle dell'Inda scelta per l'ubicazione della sua Sforzinda è una eccellente invenzione romantica e letteraria che non può in alcun modo essere tradotta acriticamente in realtà operativa, anche perchè troppo distante dalle esigenze reali della società civile del periodo (solo molto più tardi le raccomandazioni del Filarete saranno riprodotte quasi rigorosamente in Palmanova della fine del '500 e in Gramsciole della fine del '600, attestando ulteriormente la distanza, anche temporale, esistente tra postulato teorico e sua concreta attuazione).

Tali teorie solo marginalmente vengono tradotte in pratica nella seconda metà del '400 cioè quasi contestualmente alla loro codificazione.

Filarete stesso è il primo a discostarsene nell'operazione dell'Ospedale Maggiore a Milano in cui semmai è la memoria formale, ma nulla di più, di quelle teorie a permanere durante la realizzazione del grande cantiere milanese.

Il discorso utopico sulla geometria, che finisce per essere fine a sè stesso, quale matrice di un ordine compositivo complesso, viene invece tradotto in una delle più interessanti creazioni del Rinascimento: il giardino all'italiana; ed è lì, e non altrove, che trova la sua più alta caratterizzazione, per quanto sempre e comunque astratta.

Nel giardino all'italiana, più che in qualsiasi altra esemplificazione, è infatti possibile cogliere lo scollamento tra teoria e realtà.

La violenza imposta alle essenze arboree, in nome di un disegno rigorosamente geometrico e preconstituito, che vede assumere alle siepi di bosso, solo per citare un caso che può valere per molti altri, le forme più disparate dei volumi geometrici puri (prismi, piramidi, sfere, cilindri e quant'altro), attesta, più di ogni altra considerazione, da un lato la volontà di dominare la realtà e la natura con regole geometriche astratte e "utopiche" e dall'altro dimostra ulteriormente il postulato iniziale.

Diversamente dagli utopisti Alberti non cerca di stabilire per la città una forma geometrica obbligata, anzi non la stabilisce affatto.

Le sue sono e vogliono essere indicazioni progettuali talvolta contraddittorie, all'interno dello stesso trattato, e in bilico permanente tra passato, presente e futuro.

Dalla lettura del testo albertiano e dalle precisazioni che lui intende porre nella formulazione dei principi basilari della composizione urbana, emerge un intenso intreccio e un legame difficilmente dissolubile tra ciò che è memoria medioevale, ciò che è spirito umanistico e ciò che è presagio della sensibilità barocca.

In altri termini Alberti, che è conscio di essere in pieno umanesimo e rinascimento, non ignora affatto l'esperienza medioevale che lo ha preceduto riuscendo addirittura ad anticipare esperienze di molto posteriori.

Non essendo egli "utopista" ci si potrebbe spingere a definirlo come "razionalista", o meglio "realista" per il fatto che la sua sensibilità opera in senso diametralmente opposto all'astrazione di Filarete, al punto che egli ragiona su una vasta teoria di valenze urbane capaci di influenzare e determinare, con la prevalenza di alcune rispetto ad altre, la dinamica della configurazione urbana.

Nel capitolo V del libro IV del suo trattato (dedicato alle Opere di carattere universale) descrive i percorsi principali all'interno di un complesso urbano ed è portato a differenziarli a seconda del tipo di città cui tali percorsi debbono riferirsi, ponendosi in tal modo non solo come teorizzatore della "città nuova" ma come riformatore della "città presente", che è forse la peculiarità che maggiormente interessa.

In particolare egli scrive: "Quando si giunge in una città, se questa è famosa e potente esigerà strade diritte e molto ampie, confacenti al suo decoro e alla sua dignità". E poco

più avanti: "Se invece è una colonia o una semplice roccaforte, le vie d'ingresso più sicure non son quelle che conducono dritto alla porta bensì quelle che svolgono a destra o a sinistra lungo le mura, meglio ancora se passando proprio sotto la merlatura. E all'interno della città non dovranno passare in linea retta, ma piegare con ampie curve, come anse di fiume, più volte da una parte e dall'altra"¹.

La prima parte del discorso esprime la sensibilità rinascimentale e verrà solo parzialmente tradotta negli interventi papali romani di Nicolò V in cui l'adattamento alle esigenze pontificie, e il rinnovamento di parti del tessuto urbano di Roma cercano di avvenire nel rispetto di questi stessi canoni.

Ma ciò può avvenire, determinando quasi contestualità tra postulato teorico e prassi attuativa, solo perchè l'artefice è unitario nel senso che è Alberti stesso a operare a Roma per Nicolò V, e le pagine del trattato potrebbero addirittura essere viste come un "a posteriori": rappresentare cioè la verifica di un modello progettuale sperimentato, o in via di sperimentazione, piuttosto che anticiparne o codificarne lo sviluppo.

Mentre il trattato di Averlino è senza dubbio un "a priori" nei confronti delle realizzazioni quattrocentesche giacchè è facilmente tangibile e percepibile la distanza tra i due momenti, quello teorico e quello pratico, in Alberti ciò non avviene perchè la codificazione teorica è per lui se non addirittura successiva alla realizzazione almeno contemporanea e certo non anticipatrice.

Questo giustifica pure la seconda parte del discorso contenuto sempre nel capitolo V del libro IV laddove taluni hanno voluto intravedere una esaltazione dell'urbanistica medioevale. Il che non è. È dall'esperienza precedente che egli coglie ciò che gli serve per codificare un particolare tipo di percorrenze che destina ai centri minori.

Nel capitolo VI del libro VIII (su Gli Ornamenti degli Edifici Pubblici profani) infatti scrive: "Quanto alle strade di città le adoreranno ottimamente (...) due file di porticati di egual disegno, e di case tutte di una stessa altezza".

Questa descrizione che potrebbe parere in lieve contraddizione con le affermazioni del libro IV, ne è in realtà complementare anticipando di fatto, quando parla di strade prospettiche costeggiate da edifici simmetrici, la concezione urbana barocca che vede negli interventi sistini romani di Fontana il proprio apice e nella Strada Nuova di Galeazzo

Alessi a Genova la più fedele rappresentazione, di un secolo però posteriore all'enunciazione teorica, giacché l'intervento alessiano è del 1550.

Sorge a questo punto spontaneo interrogarsi sui rapporti esistenti tra teoria e prassi all'interno dell'opera albertiana per vedere se ci sia contemporaneità o successione temporale all'interno dei due momenti e per comprendere da che parte stia la "qualità" cioè quella "coerenza" d'intenzioni dianzi precisata.

Anche se si è rilevato che nel caso di Alberti, in contrapposizione a quanto avviene per Averlino, l'aspetto teorico prevalente è talvolta posteriore al momento realizzativo, si potrebbe addirittura arrivare ad affermare che, nel caso specifico, ci sia contemporaneità tra teoria e prassi proprio perchè a operare all'interno delle due fasi è, come si è già detto, lo stesso autore (nella fattispecie Alberti).

Solo e soltanto in tal caso si ha contemporaneità dei due momenti. Ma pure in tale situazione, conformemente a quanto asserito e come si vedrà successivamente, non vi è contemporaneità dell'aspetto qualitativo che, in caso di coincidenza delle due fasi, insisterà con maggior coerenza sull'apparato ideologico.

Quando a operare intervengono altri il rapporto teoria prassi diviene inevitabilmente conseguente, dal punto di vista temporale, nel senso che è estremamente difficile trovare riscontro ampio, nelle realizzazioni, con il momento teorico.

Se si focalizza l'attenzione su tre esempi di intervento alla grande scala, due pressochè contemporanei, Pienza e Urbino, e uno di quasi un secolo posteriore, Ferrara, ci si rende conto di come estremamente difficile sia riscontrare in essi la concretizzazione globale delle teorie albertiane intese quali teorie riformatrici della città presente, o delle teorie degli altri trattatisti del Rinascimento.

Nel senso che tali teorie producono certo delle mutazioni all'interno della sensibilità progettuale precedentemente acquisita, ma da sole non bastano a codificare un nuovo modello e tanto meno un nuovo "metodo" di composizione architettonica e urbana.

Tre città del Rinascimento

Pienza

Osservando la planimetria di Pienza, al di là dei contenuti già noti e oltre le considerazioni che si esporranno successivamente in tema di attenzione al contesto, si può constatare come delle teorie albertiane sia prevalentemente presente la ricerca, che viene qui più che altrove certamente concretizzata, del concetto di "bellezza architettonica" intesa non come valore assoluto ma come valore relativo, desunto cioè dalle reciproche relazioni di più elementi (in questo caso degli oggetti architettonici) mirate alla ricerca della proporzione.

Della concezione urbana di Alberti è presente ben poco, sia nella città che nella piazza.

Perchè non purrebbe corretto affermare, come si sostiene da più parti, che la strada longitudinale di Pienza sia incurvata secondo l'intendimento albertiano; è semmai vero il contrario e che cioè la strada longitudinale del borgo medioevale di Corsignano, con i suoi lievi punti di flesso, può ben a ragione inserirsi, unitamente ad analoghe situazioni tipiche di tanti centri antichi medioevali, tra le matrici, anche ideologiche, che stanno alla base della codificazione del V capitolo del IV libro del *De Re Aedificatoria* (fig. 1).

In altri termini ciò che avviene a Pienza non ha esclusivo riscontro, in termini di progettazione urbana, con la trattatistica del periodo.

Avrà riscontro in termini di progettazione architettonica, e dunque alla piccola scala, e se ne vedranno le conseguenze altrove.

Urbino

Pure l'esperienza di Urbino pare avere pochi riferimenti alla trattatistica del periodo se non per le due torri cilindriche del fronte verso valle che trovano riscontro formale nell'opera teorica di Francesco di Giorgio e ancor più negli edifici pubblici di Sforzinda di Filarete, così come pervenutici attraverso il codice Magliabechiano.

La "Città in forma di Palazzo", come fu definita dal Castiglione, oltre a essere organizzata in funzione e attorno

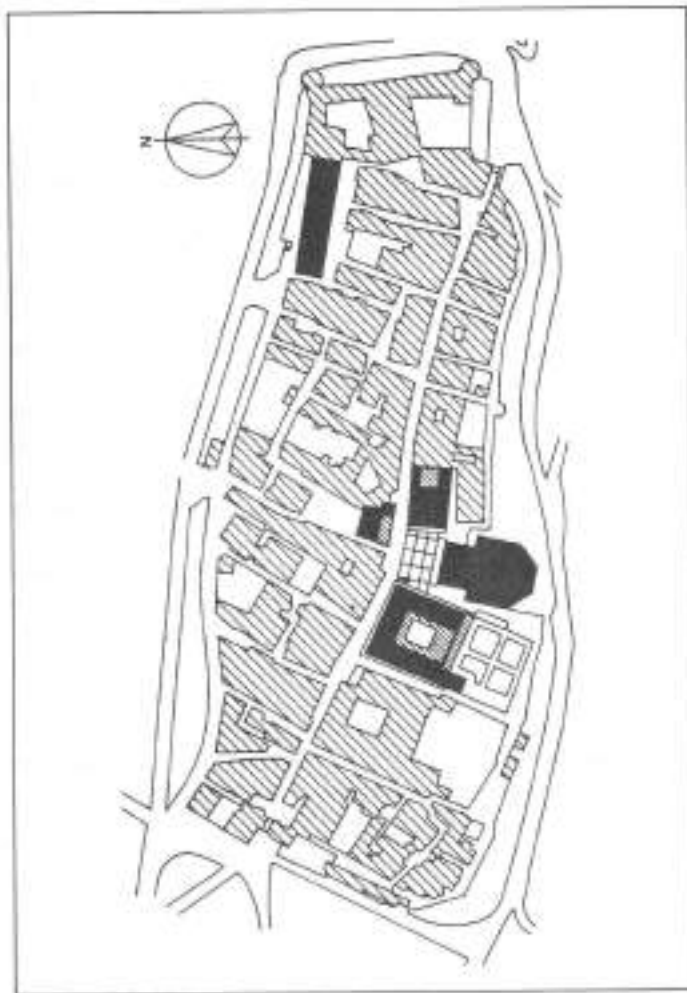


Fig. 1. *Pienza*: la strada longitudinale del borgo medioevale di Corsignano, con i suoi lievi punti di flesso, può inserirsi tra le matrici, anche ideologiche, della concezione urbana di Alberti.

alla residenza di Federico da Montefeltro, e indipendentemente dal complesso e ancora non sufficientemente risolto problema dell'attribuzione (cioè quanto vi sia di Francesco di Giorgio e quanto vi sia di Laurana nella concezione architettonica della residenza ducale), trascende certamente i limiti conclusivi della trattatistica del periodo.

Si è infatti in presenza di un vero e proprio sistema urbano la cui composizione si imposta su un articolato sistema di

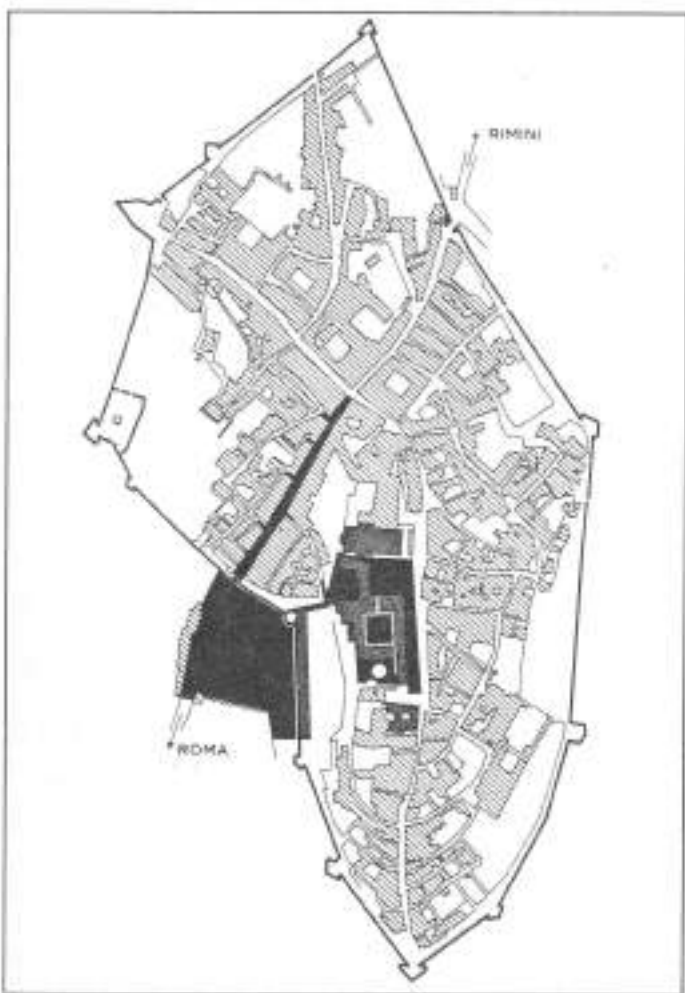


Fig. 2. *Urbino*: contestualmente al Palazzo sorge il quartiere di Valbona lungo un percorso rettilineo che intende unire il Mercatato all'antica porta per Rimini.

piazze e su elementi architettonici a forte connotazione urbana: la grande corte interna, il giardino pensile, la piazzetta esterna di raccordo tra la residenza ducale, il Duomo e il tessuto urbano dell'intorno, la grande piazza, pure pensile, del Mercatato a quota sottostante con i relativi sistemi di collegamento verticale e il fronte con le già citate torri cilindriche.

In più è da rilevare che "non si sarebbe potuto costruire tutto il fronte occidentale del palazzo, dal Castellare al corti-

le del Pasquino, se non si fosse gradonato il terreno (...) fino alla profonda gola di Valbona (...). Alla fine della concatenazione c'è il Mercatale, che non è più una cavità ma un pieno (...) e dal Mercatale parte la grande rampa a lumaca che porta alle stalle e agli annessi della Data; dopodichè proseguiva sino al piede del palazzo, dove attraverso una scala segreta forse si poteva entrare, oppure continuare a risalire fino al lato settentrionale del Castellare per raggiungere la piazza e l'ingresso principale²².

Contestualmente al Palazzo sorge il quartiere di Valbona lungo un percorso rettilineo che intende unire il Mercatale all'antica porta per Rimini (fig. 2).

Ma pure in questo intervento viario non si trova nulla di quanto contenuto nella trattatistica.

Ferrara

Il caso di Ferrara è certamente tra i più singolari e non solo per il fatto che in essa siano individuabili due tipi di intervento urbano ma soprattutto per la particolarità intrinseca del secondo dei due.

Tali interventi sono costituiti dalla cosiddetta addizione di Borso della seconda metà del '400 e dalla cosiddetta addizione Erculeale degli inizi del '500 (fig. 3).

Il primo è un intervento che ha tutte le caratteristiche che contraddistinguono il rinnovo urbano. All'interno del nucleo medioevale, e più precisamente nella sua parte sud separata dal borgo di San Giorgio dal Po di Volano, è inserito un sistema viario ortogonale che sa ben riconnettersi al tessuto esistente medioevale e che per certi versi, a meno della presenza dei "porticati", parrebbe in linea con il postulato teorico albertiano.

Ma proprio il fatto di essere in sintonia con il postulato teorico denuncia il limite oggettivo di tale intervento di rinnovo.

Ciò che si vuol dire è che in sostanza il nuovo tessuto viario, pur riconnettendosi in più punti al preesistente tessuto medioevale, è da questo avulso.

Non è sufficiente la compatibilità della densità edilizia dell'intervento rinascimentale con quella del contorno medioevale per garantire la qualità e la coerenza dell'insieme complessivo.



Fig. 3. Ferrara: pianta della città alla fine del '500. In basso a destra l'addizione di Borso. In alto l'addizione Erculeale.

La dicotomia morfologica tra sistema nuovo e sistema preesistente è quanto mai evidente sia attraverso una lettura planimetrica che attraverso una lettura "spazio-temporale", percorrendo cioè le connessioni tra i percorsi medioevali e rinascimentali.

Completamente diversa è la situazione dell'addizione Erculeale di Biagio Rossetti. Si tratta intanto non più di un rinnovo di un tessuto urbano esistente ma di un ampliamento vero e proprio della città, addirittura del suo raddoppio.

I canoni rinascimentali, così come codificati nei trattati, vengono costantemente disattesi e l'originalità dell'operazione risiede proprio nell'autonomia compositiva più ampia, scevra da qualsiasi regola predefinita e precostituita.

Il nuovo tessuto viario è sì costituito da trame rettilinee che si accordano alle strade della città medioevale, ma qui,

più che altrove, l'insistenza progettuale e la ricerca compositiva, sia alla scala cittadina che a quella architettonica, è esclusivamente finalizzata alla creazione di ambiti spaziali nuovi dalla forte caratterizzazione urbana.

La piazza Ariostea come nuovo cuore dell'ampliamento, il celebre quadrivio di corso Ercole I d'Este con corso Biagio Rossetti, organizzato secondo una disposizione gerarchica degli edifici che vi insistono: Palazzo dei Diamanti, Palazzo Prosperi Sacrati, Palazzo Turchi di Bagno e il vuoto di Parco Massari di connessione al secondo quadrivio di via Aria Nuova e via Guarini sempre con corso Ercole I d'Este e su cui insiste Palazzo Mosti.

Poche regole urbanistiche (e mai codificate), molti elementi dalla forte caratterizzazione architettonica, che pur non esclude un'altrettanto vigorosa valenza urbana, posti come caposalda del nuovo sviluppo caratterizzato da molti vuoti ancora da colmare, anche per la presenza della monumentale Certosa.

E ancora la nuova sensibilità che vede legare la nuova struttura urbana al territorio circostante tramite l'accurato artificio compositivo che contraddistingue la sezione del fronte bastionato rossettiano.

Chi percorre corso Ercole I d'Este o comunque le vie perpendicolari alla cinta muraria di Rossetti, non avverte infatti il diaframma delle mura ma finisce con il percepire esclusivamente la campagna che vi sta oltre. Cosa che non avviene per chi invece da nord si avvicina alla cinta muraria.

Tutti e tre gli esempi considerati finiscono da un lato con il mettere in crisi le concezioni teoriche del fenomeno urbano, nel senso che costantemente le disattendono, se non totalmente nei principi generali, certamente nel particolare della piccola ma anche della grande scala.

Ciò che di qui discende, e che val la pena di sottolineare, è che difficilmente la progettazione architettonica può fondarsi tout court su regole o principi teorici codificati, per loro intima natura estranei a quella realtà operativa in cui è la composizione e la progettazione ad agire invece diffusamente con insistenza e competenza.

Semmai il riferimento più autentico per la progettazione architettonica e urbana è costituito proprio dalle realizzazioni che si pongono come modello e, al limite, come codice pratico, e non più teorico, per le realizzazioni successive. E questo avviene sia alla grande come alla piccola scala. Un solo

esempio, a livello architettonico, che può valere per molti altri deriva dal confronto del prospetto verso valle del Palazzo Piccolomini di Pienza con il fronte verso Valbona della residenza ducale di Urbino.

L'edificio di Rossellino rompe con la codificazione del tipo edilizio toscano concretizzato nell'albertiano Palazzo Rucellai per interpretarlo secondo la propria sensibilità progettuale e adattarlo, adeguandolo, a un'esigenza della grande scala che è il rapporto con gli spazi naturali esterni.

Attenzione che è tipica e caratteristica pure della residenza urbinata. Ci si riferisce al fronte sud, aperto con ampi loggiati verso la valle dell'Orcia. La necessità di integrare alla realtà territoriale circostante l'edificio, rendendolo partecipe degli spazi esterni, anzi ad essi intimamente legandolo, ha comportato l'adozione di uno schema distributivo e di un prospetto diversi dalle codificazioni dei trattati.

E similmente ciò avviene a Urbino dove la frantumazione del fronte a valle, con una serie di artifici ed espedienti compositivi, integra indissolubilmente il palazzo alla percezione fisica e visiva della vallata sottostante.

Per quanto concerne Ferrara, l'addizione di Borso mostra ancora una volta come il tradurre, in termini di contemporaneità, un postulato teorico in prassi realizzatrice dia luogo spesso a incongruenze.

Quanto più la traduzione pratica è fedele a un concetto teorico, tanto più la qualità rimane nel solo momento teorico.

Ben diversamente succede per l'addizione Ercolea.

L'autonomia completa nei confronti della trattatistica precedente, la sua articolazione per parti e per "pezzi architettonici" di grande rilevanza quali "cerniere" attorno a cui organizzare la composizione architettonica e urbana, contribuiscono a fare, di questo esempio, un vero e proprio modello di riferimento anche se, forse con la sola eccezione di Modena, pure tale modello verrà disatteso.

Tre problemi della città moderna

Periferia e inserimento ambientale, verde, centro antico

Niente di meglio della lettura anche generica e schematica della periferia urbana del mondo occidentale per evidenziare la dicotomia esistente, in termini di qualità (dunque di coerenza), tra postulato teorico e schema pratico.

Da un lato stanno i principi teorici del Movimento Moderno rivolti alle tematiche urbane.

Il nemico feroce contro cui combattere e lottare è l'elemento più caratteristico della città neoconservatrice del post industrialismo: *la rue corridor*.

La via corridoio, stretta tra due mura, è per i moderni la non città per eccellenza cui va contrapposto il modello del quartiere residenziale estensivo costruito e realizzato secondo determinate regole geometriche, dimensionali e igieniche.

Principi urbanistici tipici di un momento storico particolare, cioè di un momento di avanguardia che vuol dire momento di rottura con un passato prossimo, e ancor prima remoto, in cui non ci si riconosce più e da cui si vuole e si deve prendere distanza.

Principi entusiastici e affascinanti ma pur sempre principi teoretici.

Dall'altro lato sta la concretizzazione di tali principi le cui conseguenze si sopportano tuttora, purtroppo, perché i problemi della città contemporanea e della sua periferia sono la naturale prosecuzione, la inevitabile e necessaria conseguenza dell'applicazione acritica di enunciazioni teoriche a una realtà operativa troppo complessa per essere schematizzata.

Ciò che è mancato è stata la sedimentazione di quei principi, sedimentazione peraltro inarrestabile su cui si è cominciato a riflettere solo da qualche decennio e grazie a cui si è capito che il problema va completamente ribaltato per essere nuovamente riaffrontato.

L'aver voluto a ogni costo combattere la *rue corridor* ha determinato l'affermazione della corbusieriana *Ville Radieuse* sorta dalle ceneri del *Plan Voisin*. E il risultato è che la periferia europea, e non solo quella, è caratterizzata da tanti brani di *Ville Radieuse*, tutti separati l'uno dall'altro, privi di

ogni elemento di connessione o, per usare un termine abusato che peraltro puntualizza bene il concetto, privi di ogni sorta di tessuto connettivo, privi cioè dei luoghi per lo scambio e per la vita di relazione presenti invece nella *rue corridor*³.

O meglio della *Ville Radieuse* sono stati recepiti esclusivamente aspetti formali; e tali aspetti formali, castigati e travisati, sono stati riproposti prescindendo totalmente dalla filosofia autentica alla base del pensiero corbusieriano, ingenerando la nota serie di equivoci di fondo al riguardo.

Mentre sulla scorta dell'esperienza di *Broadacre City* nascono nella migliore delle ipotesi i quartieri residenziali a bassa densità (che intendono sancire il trionfo della casa unifamiliare), nella peggiore, come sostiene taluno con ironia, i suburbi delle grandi metropoli.

È vero che in pieno Movimento Moderno si puntò pure l'attenzione sulla separazione rigorosa tra percorsi pedonali e meccanizzati⁴; ma tale separazione solo di rado fu attuata poiché presunte ragioni economiche spesso negarono tale impostazione.

Poi ci fu la teorizzazione dello *zoning* sorta come identificazione di aree funzionali omogenee che ha prodotto, salvo qualche eccezione, i piani regolatori con cui quotidianamente ci si misura e che peraltro si conoscono in ogni risvolto⁵.

Anche questa fu l'applicazione pratica di un principio teorico di per sé stesso efficace, che però ha mostrato i propri limiti nel momento in cui è stato applicato senza una sufficiente sedimentazione "culturale".

Se si pensa al caso italiano, a partire dall'immediato secondo dopo guerra, val la pena di soffermare l'attenzione su tre fra i principali errori di valutazione che hanno condizionato le nostre periferie al di là delle considerazioni generali precedentemente svolte.

Ci si riferisce ai problemi dell'inserimento ambientale, del verde e a quello dei centri antichi.

Per quanto riguarda l'inserimento ambientale si deve porre l'attenzione sull'assurdità di proposte tratte da postulati culturali estranei alla realtà italiana.

Con la sola eccezione di Ridolfi e di pochissimi altri, soprattutto nel nord del paese, durante il cosiddetto periodo del neorealismo architettonico (le cui esperienze maggiormente significative rimangono, a mio parere, quelle dell'Emilia Romagna a opera degli architetti di formazione milanese),

quanto è stato progettato e realizzato dimostra una volta di più la grande difficoltà e la mancanza di coerenza che ogni trasposizione formale (e quindi non culturale e non sostanziale) ha posto e pone (perché questo meccanismo perverso si verifica ancora riscuotendo immeritato successo) nella progettazione di nuovi nuclei urbani periferici.

Può essere importante ricordare tre esempi ormai storicizzati che viceversa riscossero, forse immeritatamente se colti da questa angolazione, grande successo di critica (figg. 4, 5 e 6).

Ci si intende riferire al Falchera di Torino, basato e impostato più sulle esperienze scandinave che non sulla cultura locale, nonostante l'affermazione (peraltro poco verosimile) dei progettisti secondo cui i riferimenti compositivi sarebbero da ricercare nei celebri "rustici" di Stupinigi; all'unità d'abitazione orizzontale del Tuscolano a Roma, certamente con più affinità con la città araba che non con i problemi della periferia della capitale; a La Martella di Matera di cui basta ricordare la trionfale ed entusiastica presentazione sulla Casabella di quegli anni⁶. E le illustrazioni del progetto di

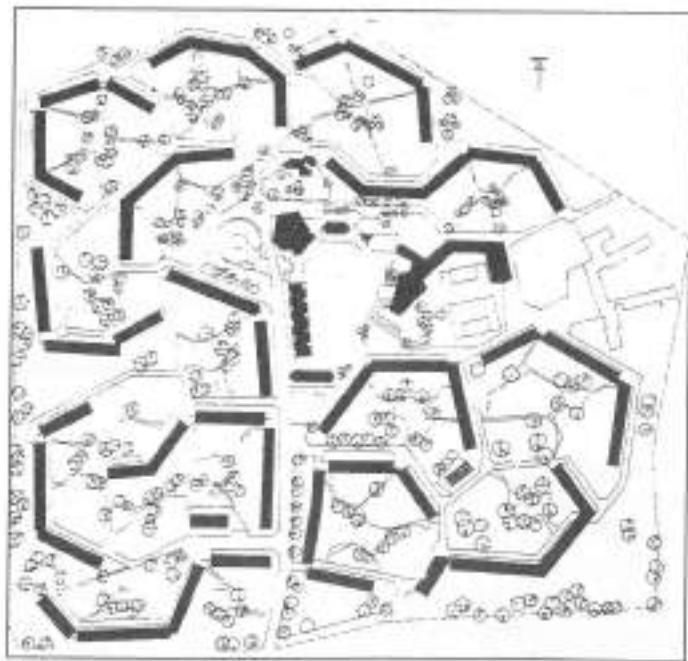


Fig. 4. *Quartiere Falchera*, Torino, 1951

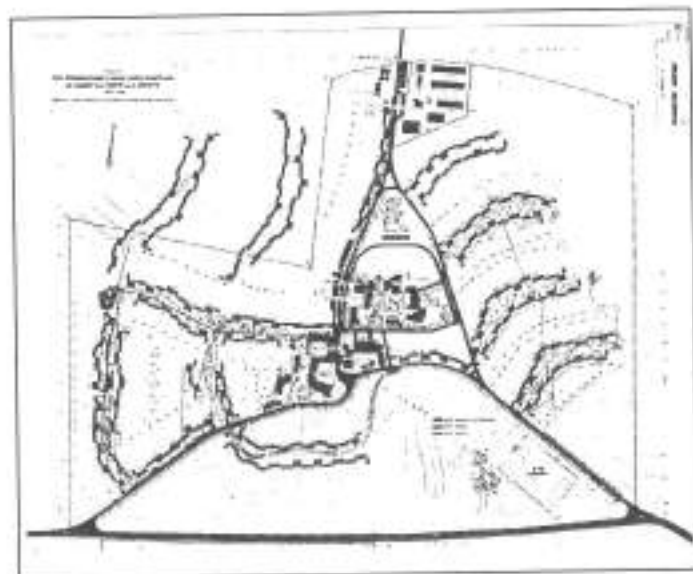


Fig. 5. *Quartiere La Martella*, Matera, 1951

questo nuovo quartiere coordinato da Quaroni erano animate da personaggi con cap, pipa, bastone da passeggio e cane levriero: animazioni anglosassoni, per non dire londinesi, che con gli agricoltori della Basilicata, ovvero con la stratificazione sociale ed economica con cui tale intervento avrebbe dovuto rapportarsi, nulla avevano a che vedere.

Lo stesso accade nella maggior parte dei Peep e degli interventi di edilizia convenzionata e sovvenzionata della

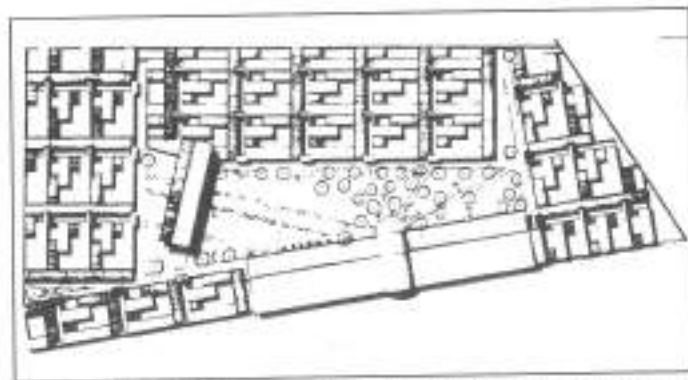


Fig. 6. *Unità d'abitazione orizzontale*, quartiere Tuscolano, Roma, 1954

contemporaneità, dove questa mancanza di identità con la città reale è vissuta quotidianamente dagli abitanti di tali nuovi quartieri, sovente veri e propri contenitori residenziali senza "forma" e senza "sostanza", cioè senza architettura.

E contro questa importazione di modelli culturalmente lontani non si può non sottoscrivere la tesi di chi dice che "ci sono persone male informate che rincorrono false piste: trasformare un bel pezzo di Parigi in un improponibile pezzo di New York; progettare un supermercato, come se fosse faubourg Saint-Honoré. Viaggino, costoro, godano ciò che vedono, ma ci lascino tranquilli".

Vuoi per ragioni di internazionalismo, vuoi per ragioni di imitazione, nella stragrande maggioranza dei casi la ricostruzione post bellica e l'edificazione di nuovi quartieri residenziali, ha comportato la presa di coscienza, con conseguente ipotesi progettuale (e spesso realizzativa), della cosiddetta esigenza di intervenire con il verde all'interno dei nuovi nuclei. E tale posizione si riscontra pure oggi in un gran numero di casi.

È bene rilevare come la cultura del verde, inteso quale tessuto connettivo, così come è stata impiegata e tradotta in Italia, non ha nulla di quella "mediterraneità" che ha sempre contraddistinto gli interventi urbani nel nostro paese. Piuttosto appartiene alla cultura anglosassone o più generalmente alla cultura d'oltralpe, dopo aver caratterizzato tutta l'epopea razionalista.

La cultura architettonica italiana ha sempre visto il verde lambire dall'esterno i nuclei residenziali; non lo ha mai considerato un asse portante della composizione.

Le eccezioni ci sono (Campo dei Miracoli a Pisa, San Biagio a Montepulciano, Santa Maria della Consolazione a Todi e pochissimi altri) ma sono quantitativamente irrilevanti perché l'uso che del verde viene fatto, in tali esempi, è mirato esclusivamente all'enfatizzazione dell'attributo di "monumentale" dell'opera architettonica e non si caratterizza come un uso di fruizione urbana.

Perché il verde come fruizione urbana non ha mai appartenuto alla nostra cultura contraddistinta invece da centri abitati in cui piazze e strade selciate e assolate assolvevano completamente ed egregiamente alla funzione.

E poi c'è stato il lungo ed equivoco dibattito sui centri

antichi concretizzatosi nell'esperienza bolognese in cui è stato teorizzato e poi esportato un po' ovunque in Italia. L'equivoco di fondo, perché di equivoco si è trattato e si tratta, si basa principalmente sulla definizione intrinseca data a una parte della città, certamente non la più importante, perché ogni brano di una realtà urbana non può essere scisso da ciò a cui è legato (la dinamica urbana si articola e si sviluppa esclusivamente per l'interrelazione reciproca d'ogni sua parte), ma sicuramente la più antica; e sulle categorie di intervento (ripristinativo tipologico, restauro e risanamento conservativo, ecc.).

La definizione di "centro storico", così come comunemente acquisita, è tra l'altro una definizione geometrica, esclusiva e semplicistica.

Meglio sarebbe stato, come del resto è avvenuto e avviene "oltr'alpe" introdurre il concetto di ambiente architettonico o di spazio storico. Perché è un ambiente architettonico che solitamente è insostituibile, così come la tensione degli spazi in esso contenuti e i significati che tali spazi comunicano.

In tal senso, all'interno dei centri antichi si sarebbe dovuto cercare semmai di saper distinguere quei complessi architettonici che ricoprendo un significato di memoria per tutta la collettività andavano effettivamente recuperati, da quelli invece che, non rivestendo la stessa importanza, andavano ripristinati solo in funzione della necessità d'uso che la domanda sociale d'oggi esprime anche, se del caso, decontestualizzandoli.

I criteri di intervento citati non hanno mai saputo rispondere effettivamente alle esigenze dell'architettura perché l'unica operazione possibile, in materia di recupero edilizio e di riabilitazione urbana, che è poi il "restauro critico", come sintesi di un processo dialettico i cui termini di analisi e sintesi sono la ricerca storica e filologica da un lato e l'atto creativo dall'altro, quasi mai è stata perseguita, almeno nel nostro paese.

Inoltre non è ancora sufficientemente acquisito il concetto che "restaurare l'architettura" dovrebbe significare ricostituire e ricomporre gli spazi che l'hanno determinata indipendentemente dalla qualità dei "materiali" che la costituiscono, e tanto più indipendentemente da un recupero formale e non sostanziale di elementi che sono privi di un riscontro oggettivo con la realtà contemporanea.

Similmente non è ancora sufficientemente condivisa l'op-

portunità di indirizzare maggiormente l'attenzione al recupero degli ambienti urbani che non al ripristino di singoli elementi, spesso episodici, che contribuiscono alla formulazione dello spazio, in architettura, solo se in rigorosa relazione tra di loro.

Al di là delle ossessive, frustranti, limitative e purtroppo ancora vigenti normative in materia, è evidente che è alla qualità e attualità complessiva dello spazio architettonico che bisogna tendere piuttosto che a un ripristino episodico di dettagli che finiscono con l'essere privi di qualsivoglia significato.

Nel momento attuale in cui non c'è più sviluppo e speranza ma piuttosto scarsità e disperazione, ciò che maggiormente dovrebbe importare è cercare di riconferire dignità all'esistente con operazioni prima di tutto economicamente convenienti.

Pure questi tre ultimi casi (quello dell'ambientamento, del verde e del centro antico), ma soprattutto l'ultimo, fanno comprendere i rischi che derivano dall'applicazione pratica, non sufficientemente sedimentata, di un principio teorico.

Quando poi tale fondamento teorico viene addirittura imposto, per legge, alla prassi operativa, al di là dei risvolti culturali e antistorici connessi con scelte di tal genere, ecco venir meno uno dei fondamenti più importanti della composizione architettonica che è la verifica a posteriori di un postulato teorico.

Si può ora con sufficiente approssimazione affermare, a seguito anche delle schematiche esemplificazioni proposte, come, da sempre, la spesso non idonea aderenza tra ideologia e prassi abbia dato luogo a incoerenze nel divenire architettonico. Incoerenze contro cui ci si deve battere per tentare di ripristinare, nell'accezione precisata in premessa, quella "qualità" complessiva di cui si sente sempre più la mancanza e di cui si avverte sempre più il bisogno.

NOTE

1. L. B. Alberti, *L'Architettura*, Il Polifilo, Milano, 1989. Tutte le citazioni successive relative al testo albertiano si riferiscono all'opera citata.
2. G. De Carlo, *Gli Spiriti dell'Architettura*, Ed. Riuniti, Roma, 1992, p. 336.
3. Tra le critiche ai principi informativi della Ville Radieuse può essere interessante riportarne una pressoché contemporanea alla codificazione di quei principi.

Si tratta di un saggio di Gianfranco Comini pubblicato nel 1935 sulla rivista *Circoli* di cui si riporta un ampio brano. "Lasciamo stare che, se la città del futuro avrà una media di pontano cinquanta piani, in quarantasette almeno qualcuno non potrà godere la felicità: La Ville Radieuse ha una funzione tranquillizzante, e fra l'altro eliminerà le cause pubbliche di ogni nevrosi. Ma, usciti di casa, dove ritroveremo la città? Tra fabbrica e fabbrica (tutto continuo) come in una sorta di dominio) s'estenderanno, imperverseranno innumeri parchi; gli alberi copriranno agli occhi dei passeggiatori quelle torrite stature, e uno potrà vagare indisturbato nella foresta, poiché una rete stradale apposita, alta da terra quattro o cinque metri, sarà riservata al traffico dei veicoli. Sarà molto se alcune arterie specializzate ricoglieranno la vita di rappresentanza, edifici di piacere e di lusso, passeggio boulevardiero, automobili a passo d'uomo. Insolente, sperperata vegetazione: in un'indifferenziata natura che dilagherà da tutte le parti, unica soluzione possibile sarà la noia. (...) Le Corbusier abbandona spesso il fantasma generico della città-corridoio e se la prende con la Parigi esistente. Un suo piano regolatore di Parigi è agli atti da un pezzo. E proprio i punti obbligati di simpatia e d'amore che son comuni a lui e al boulevardier in cristallizzazione tradiscono le incrinature del suo sistema (...). Si diceva dunque che le allegazioni di fatto di Le Corbusier sono quanto mai fragili. Questa, per esempio: la Ville Radieuse esporrà a un attacco aereo solo un decimo della superficie urbana. Ma è chiaro che una bomba su dieci farà un danno cento volte più esteso. Oppure: il viadotto che supererà i dislivelli d'Algeri potrà rivendicare la bellezza che non si nega al ponte romano del Gard. Ma archi di acquedotto non attraversarono mai il Foro, alti da quanto il Palatino. (...) Ripetiamo che Le Corbusier è astutissimo. L'Occidente (per osare un'allusione larga) non lo confuta, lo rifiuta. Davanti alla sua felicità naturalistica e necessitata protesta, recitiamo: *A nous la liberté!*".

4. Discorso peraltro antico poiché già Leonardo teorizzò che "(...) per le strade alte non devono andare carri, né altre simil cose, anzi sieno solamente per li gentili uomini".

5. A proposito dello zoning è interessante notare come già il razionalismo albertiano prevedesse una sorta di zonizzazione. Nel I capitolo del Libro VIII sugli Ornamenti degli Edifici Pubblici profani Alberti infatti scrive: "Riuscirà pure d'insigne ornamento per la città il distribuire le diverse botteghe degli artigiani in diverse zone e quartieri appositi: in prossimità del foro i banchieri, i decoratori, gli orefici; più in là le spezierie, le sartorie e in genere gli esercizi reputati più rispettabili; in zone periferiche si apposteranno infine quelli sporchi o puzzolenti, specialmente le fessissime concierie, da relegarsi in zona rivolta a nord, perché da quella parte il vento di rado spira verso la città, e quando lo fa è così robusto da spazzar via i cattivi odori anziché portarveli dentro. Probabilmente taluno vorrebbe che i paraggi delle abitazioni dei maggiori fossero del tutto scevri dal contatto impuro della plebaglia. Altri preferirebbe che tutti i quartieri cittadini fossero provvisti senza eccezione di tutto quanto possa essere di utilità a chiunque; pertanto non sdegnerebbe che alle case degli ottimali si frammiscelassero rivendite e botteghe". L. B. Alberti, *op. cit.* p. 286.

6. G. De Carlo, *A proposito di La Martella*, Casabella-continuità n. 200, febbraio-marzo, 1954, pp. V-VI-VII-VIII.

7. R. Gabeni, *Sui margini di attese deluse in: Disegnare le periferie*, NIS, Roma, 1993, pp. 204 e ss.

CAPITOLO SECONDO

LA PICCOLA SCALA

Pure alla scala architettonica è interessante evidenziare lo stretto rapporto tra teoria e prassi per cercare di mostrare cosa succeda quando l'altra è la perfetta traduzione dell'una secondo una sequenza di contemporaneità o quando i due momenti siano separati secondo una sequenza di successione temporale.

Quando Alberti codifica le membrature esterne di un edificio, o meglio cerca di codificarne gli elementi fondamentali, pone una netta distinzione, come si sa, tra pilastro e colonna (e conseguentemente tra i due tipi di lesena che da essi derivano).

La differenza sostanziale tra i due riguarda esclusivamente il sistema di appartenenza. Nel senso che il pilastro appartiene al muro, mentre la colonna non appartiene a nulla in quanto elemento di mero ordine architettonico, e dunque a sè stante e autosufficiente.

Consequentemente gli archi dovrebbero essere sostenuti da pilastri, mentre sopra le colonne dovrebbe essere prescritta una trabeazione orizzontale (così come raffigurato, solo per fare un esempio, nella "Flagellazione" di Piero).

A questa sintesi di principi, che volutamente si è resa in forma schematica, Alberti perviene non in maniera univoca ma attraverso una lunga serie di considerazioni che iniziandosi nel Libro I (su Il Disegno) troveranno poi, nell'articolazione dell'opera, appropriato sviluppo per avere conclusione, seppur parzialmente contraddittoria, nel Libro VII (su Gli Ornamenti per gli Edifici di Culto). Nel capito-

lo X del Libro I, in cui si prova a definire il paramento murario nella sua completezza, quando cioè in esso sono compresenti aperture, non ha ancora chiarito, in maniera sufficiente, il ruolo di appartenenza dei due elementi dianzi citati.

"Una fila di colonne, non è altro che un muro attraversato da molte aperture", o come più pittorescamente espresso nella traduzione classica del 1550 del Bartoli relativamente allo stesso passo del trattato albertiano *"essi ordini di colonne non sono altro che un muro aperto e fesso in più luoghi"*.

E in più si cimenta in una descrizione degli elementi comuni delle colonne che valgono a caratterizzarle come genere, mentre successivamente ne descriverà le differenze che intendono codificarne la specie.

In particolare, *"cominciando dunque dal basso, diremo che ogni colonna è sostenuta da un basamento. Sopra tale basamento, pareggiato al piano dell'area, si soleva costruire un piedistallo, che noi chiamiamo dado, altri forse chiamerannouscino. Sopra di esso sistemavano la base, e sulla base la colonna; sopra la colonna infine il capitello. La colonna era proporzionata in modo da ingrossarsi nel mezzo e restringersi in alto; e nel punto di maggiore grossezza essere di un piede più larga che nel punto più alto"*.

Se però nella prima fase attribuisce una sorta di affinità tra muro e colonna, quando identifica il colonnato con un muro aperto e fesso, nella successiva descrizione generale della colonna l'identità, o meglio l'identificazione con la massa muraria perde ogni riferimento e ogni significato, e finisce con il definire la colonna come l'archetipo dell'ordine architettonico che sarà poi alla base delle regole sulle sovrapposizioni.

È invece nel capitolo XV del Libro VII, proprio all'inizio, che perviene alla definizione conclusiva ed esaustiva, seppure non del tutto scevra da qualche contraddittorietà, di pilastro e di colonna precisandone gli ambiti e le modalità di applicazione nonché la sfera di appartenenza.

"Per i colonnati ad arco si richiedono colonne a pianta quadrata. Quelle rotonde infatti risultano difettose, per il fatto che il piede dell'arco non poggia interamente sul piano della sottostante colonna, bensì poggia sul vuoto nella misura in cui la superficie del quadrato supera quella del cerchio in esso inscritto".

Quindi archi sostenuti da pilastri, ma subito dopo aggiunge che per rimediare *"a questo inconveniente"* (quello appunto degli archi sostenuti da colonne) *"gli esperti dell'antichità sovrapposero al capitello della colonna un altro plinto a pianta quadrilatera, alto talora un quarto, talora un quinto, del diametro della colonna corrispondente, e disegnato a gola diritta. La larghezza di questo plinto quadrangolare è, alla sua base, uguale alla massima larghezza del capitello; alla sommità vi sono delle sporgenze, la cui larghezza è uguale all'altezza del plinto. In questo modo i lati e gli angoli dell'arco venivano a poggiare su qualcosa di più comodo e sicuro"*.

È questa l'apparente contraddizione che parrebbe insita in tale principio compositivo, sottolineata per di più, poco oltre nel Libro VII, dalla definizione che Alberti dà dell'arco laddove dice che *"abbiamo già detto in precedenza che l'arco è un architrave curvo"*.

In altri termini se egli prescrive sopra la colonna la trabeazione e sopra il pilastro l'arco, pur tuttavia ammette la possibilità di sovrapporre alle colonne anche l'arco mediante l'artificio del plinto sopradescritto, che se storicamente rinvia a tutta la produzione di Brunelleschi, e non solo al porticato degli Innocenti ma pure a San Lorenzo e a Santo Spirito, rimanda anche alla contemporaneità dello stesso Alberti e in particolare al caso del Duomo di Pienza.

Sul fatto poi che tale elemento, definito plinto, possa interpretarsi come *"tronco"* virtuale di trabeazione, riconfermando in tal modo il postulato iniziale, non val la pena di soffermarsi ulteriormente.

Un secondo postulato teorico della piccola scala su cui si vorrebbe insistere, tra i pur molteplici del trattato albertiano, riguarda l'esigenza che i *"templi"* siano eretti a un livello superiore rispetto alla quota media d'imposta dei fabbricati circostanti. Nel capitolo V del Libro VII scrive infatti che *"a nostro giudizio lo spazio occupato dal porticato e da tutto il tempio dev'essere in posizione rialzata e prominente sul terreno del resto della città, il che conferisce all'edificio grande importanza"*.

Si sono volutamente prescelte tali due enunciazioni teoriche di Alberti, o ciò che è lo stesso tali due presunti principi compositivi, per riscontrarne la corrispondenza completa in una sua opera, il Tempio Malatestiano di Rimini, che ne rappresenta la verifica finale.

Tre architetture del Rinascimento

Il Tempio Malatestiano di Rimini

Poco importa sapere con precisione (almeno contestualmente a questo discorso) fino a che punto alla realizzazione abbia contribuito Alberti e fino a che punto Matteo de' Pasti. Ciò che è importante è cercare di vedere che cosa accada applicando, fino al parossismo, dei concetti teorici a una realizzazione architettonica.

"La contemporaneità tra la stesura del trattato e la progettazione del tempio di Rimini si esprime" infatti "in una serie di coincidenze tra affermazioni teoriche e valori architettonici concretamente realizzati"¹, ma con innegabili risvolti contraddittori.

Nella fattispecie il problema è ancor più complesso perchè l'intervento non nasce autonomamente ma di fatto si configura come un intervento architettonico su una preesistenza, come del resto avviene nella maggior parte delle realizzazioni del Rinascimento.

Il tema che si presenta ad Alberti è appunto quello di involucre, con una nuova membratura muraria, un edificio religioso medioevale a pianta longitudinale.

Senza entrare nel merito dell'analisi planimetrica, esplorando cioè i risultati conseguiti nella pianta di "arrivo" rispetto a quella di "partenza", nell'ambito delle teorizzazioni tipologiche di Alberti, si tenterà di vedere cosa ha significato, per l'opera architettonica, l'applicazione rigorosa delle due regole teoriche sopra precisate.

L'impaginato di facciata del Tempio Malatestiano è scandito da semicolonne che sorreggono una trabeazione mentre l'arco del portale di ingresso si innesta direttamente alla massa muraria.

L'aver voluto però cercare a ogni costo una sorta di basamento su cui innalzare il tempio ha generato un problema non risolto.

Non potendo infatti variare la quota di calpestio del pavimento interno esistente, la porta di ingresso è secante il basamento stesso (fig. 7). Per cui se da un lato il nuovo fronte è innalzato sullo zoccolo, è fin troppo ben percepibile che la quota reale di calpestio è a un livello più basso, determinando in tal modo un non coerente livello compositivo del già citato

fronte. Ma ciò che è peggio, sotto il profilo complessivo, è quanto avviene lungo i fianchi laterali.

Al di là e oltre le critiche negative, esclusivamente di qualità figurativa, rivolte nel recente passato da Giulio von Schlosser, si deve constatare come la fedele applicazione del dettato albertiano comporti uno dei limiti più autentici di questo intervento.

D'accordo che la teoria delle quattordici arcate, sette per parte, è sostenuta da sedici pilastri, otto per ogni lato, così come è vero che le aperture sono in numero dispari e i pilastri in numero pari e il tutto sorge dal prosieguo dello stesso basamento della facciata ed è quindi a una quota superiore a quella di campagna. Ma è altrettanto vero che l'aver concentrato l'attenzione compositiva sulla rigorosa applicazione di un modello teorico ha comportato, ancor più che sul fronte, il totale disinteresse per la preesistenza.

Disinteresse che si traduce in termini compositivi negativi. Basta considerare, per rendersene conto, il rapporto tra le finestre esistenti della basilica medioevale e le nuove arcate che le stanno davanti. Il rapporto non sussiste, è del tutto casuale. Le nuove arcate si succedono secondo un loro proprio e autonomo ritmo e le finestre preesistenti cadono dove capita (fig. 8). L'aver in altri termini concentrato l'attenzione compositiva sulla traduzione rigorosa del modello teorico ha comportato di aver concentrato l'attenzione esclusivamente sul paramento esterno prescindendo da ciò che tale paramento avrebbe dovuto contenere.

Il modello teorico, quando storicamente non ancora sufficientemente sedimentato, possiede in sé qualità certamente maggiore della contemporanea realizzazione, che non riesce a raggiungere pari coerenza.

La Basilica di Vicenza

Diversamente da Alberti, sia perchè è passato quasi un secolo, sia perchè la trattazione teorica si è storicamente sedimentata, nell'intervento sul Palazzo della Ragione di Vicenza, la cosiddetta Basilica Palladiana di cui si tratterà successivamente a proposito di Architettura e Contesto, Palladio si pone in termini progettuali molto particolari nei confronti della preesistenza.

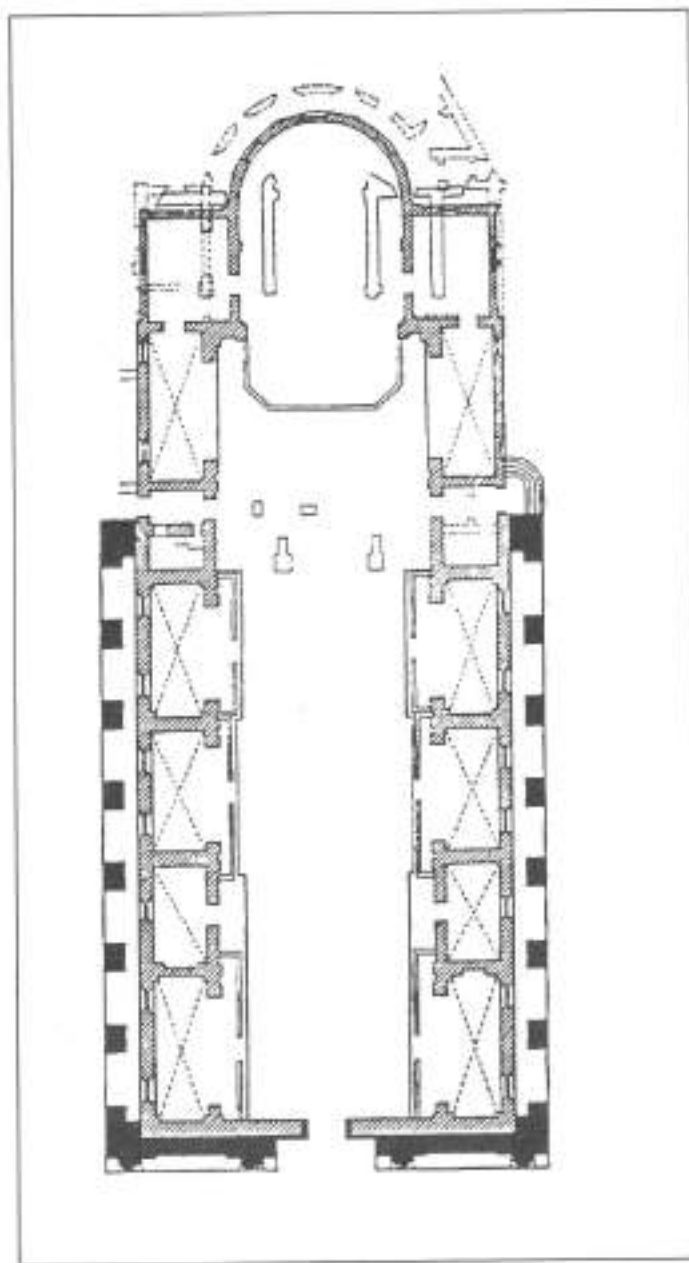


Fig. 7. L.B. Alberti, *Il Tempio Malatestiano*, Rimini. Planta dello stato attuale con l'involucro albertiano segnato in nero. Il tema progettuale che si presenta ad Alberti è quello di involucrare, con una nuova membratura muraria, un edificio religioso medioevale a pianta longitudinale.

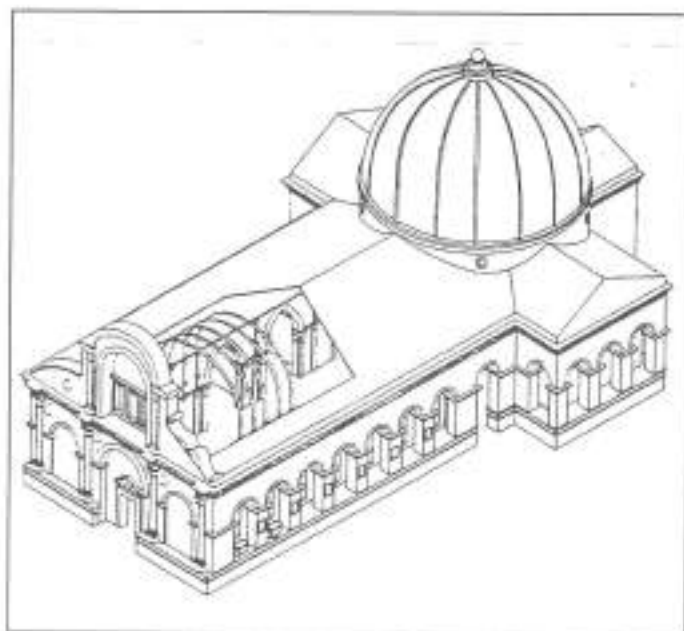


Fig. 8. L.B. Alberti, *Il Tempio Malatestiano*, Rimini. Ricostruzione assonometrica di F. Borsi. Anche se il nuovo fronte è innalzato sullo zoccolo la quota vera di calpestio, all'interno della Chiesa, è a un livello inferiore.

Il tema è analogo a quello del Tempio Malatestiano. Si tratta di involucrare, ora a Vicenza come prima a Rimini, un preesistente edificio medioevale. Oltre le note considerazioni storiche sulla particolare facciata, sull'uso di quel particolare ornamento architettonico costituito da una singolare associazione tra pilastro e colonna esplicitato nel IV Libro di Serlio, e per questo definita "serliana", peraltro già sviluppata da Alberti nel XIV capitolo del Libro VII (*Alcuni erigono un altro pilastro a metà tra una colonna e l'altra, per maggior solidità. La larghezza di tale pilastro equivale al triplo del diametro di una colonna, o al massimo al quadruplo*) e al di là delle note enunciazioni sul fatto che tale impaginato di facciata derivi da talune realizzazioni romane di Bramante e Raffaello, ciò che maggiormente interessa evidenziare è proprio il modo di porsi nei confronti della preesistenza.

Tale nuova e diversa sensibilità progettuale comporta un'integrazione totale tra vecchio e nuovo edificio. L'uno diventa parte integrante dell'altro e il secondo si prova ad-

dirittura a correggere talune incongruenze del primo. E la realizzazione non è preceduta da un discorso teorico.

Anzi nel caso di Palladio la pubblicazione del progetto della Basilica Vicentina, nel capitolo XX del "Terzo Libro dell'Architettura", non costituisce un "a priori" ma si pone come verifica o più semplicemente come illustrazione di una realizzazione esemplare.

*"Et un'altra ve n'è in Vicenza, della quale solamente ho posto i disegni, perchè i portichi, ch'ella ha d'intorno, sono di mia invenzione: e perchè non dubito che questa fabbrica non possa essere comparata a gli edifici antiqui; e annoverata tra le maggiori, e le più belle fabbriche, che siano state fatte dagli antiqui in quà, sia per la grandezza, e per gli ornamenti suoi: come anco per la materia che è tutta di pietra viva durissima; e sono state tutte le pietre connesse, e legate insieme con somma diligenza. Non occorre ch'io ponga le misure di ciascuna sua parte, perchè nei disegni son tutte notate ai suoi luoghi"*².

L'edificio preesistente medioevale non è ignorato, come nell'esperienza riminese di Alberti, ma perfettamente integrato alla nuova membratura esterna.

L'interesse di 22 piedi delle aperture esistenti al piano terreno viene riproposto, nella nuova facciata, come interesse dell'intercolumnio dorico maggiore; quello cioè che oltre a ritmare la cadenza delle serliane che costituiscono l'impaginato di facciata sostiene quella trabeazione di supporto ai piedistalli dell'analogo ordine ionico del piano superiore, tangente la chiave di volta dell'arco centrale delle medesime serliane.

Ma il problema compositivo più rilevante deriva dal combinare tale interesse di 22 piedi con la profondità del nuovo porticato che è di 16 piedi per poter dare continuità all'effetto "cintura" che il portico viene ad avere nei confronti dell'edificio esistente involustrandolo lungo tutto il suo perimetro. Non trattandosi di un porticato a pianta quadrata ma rettangolare (di lati 16 x 22) la soluzione del problema comporta un artificio compositivo per la soluzione d'angolo che garantisca però la costanza dell'interesse di 10 piedi dell'apertura centrale ad arco della serliana con i 22 piedi d'interesse dell'ordine maggiore che è la misura fondamentale delle aperture della preesistenza.

Ebbene tutto questo è possibile con la particolare configurazione del pilastro angolare estremo, che deriva sostanzialmente dalla combinazione di due pilastri intermedi con l'evi-

denziamento, appunto, dell'angolo tramite un'ulteriore aggiunta e ridistribuendo la differenza dimensionale nelle due campate architravate delle due serliane angolari (figg. 9 e 10).

L'altro artificio compositivo, derivato dal rapporto con la preesistenza, è facilmente percepibile percorrendo il loggiato del piano superiore lungo il suo asse centrale, in maniera cioè equidistante sia dal nuovo paramento che dal paramento preesistente. Se si osserva la membratura medioevale si nota come essa abbia un lieve "giù di piombo", strapiombi cioè lievemente verso l'interno. Se la nuova membratura esterna, quella del Palladio per intenderci, fosse stata realizzata perfettamente verticale, la percezione spaziale del percorso loggiato sarebbe risultata scalibrata. Ed ecco che per ripristinare l'equilibrio, per correggere "otticamente" la situazione, l'artificio costruttivo di Palladio consiste nel far strapiombare della stessa quantità, ma di segno opposto, cioè verso l'esterno, la nuova facciata. Vero e proprio esercizio di "balance", come definirebbe Kahn tale artificio progettuale, che non diviene mai regola compositiva anche perchè non generalizzabile ma contestuale solo a quel tipo di situazione, e che riesce a generare un'opera che integra una preesistenza traendo addirittura da essa gli stimoli progettuali più interessanti.

Ma c'è di più nel senso che la Basilica Vicentina è certamente più "albertiana" dell'esempio di Alberti dianzi esaminato.

Se ci si riferisce infatti al concetto di bellezza architettonica così come codificato da Alberti nel capitolo II del Libro VI (su Gli Ornamenti) e ben chiarito nella già citata traduzione di Cosimo Bartoli, e che cioè la bellezza è come "un concerto di tutte le parti accomodate insieme con proporzione e discorso, in quella cosa in che le si ritruovano; di maniera che non vi si possa aggiungere o diminuire, o mutare cosa alcuna, che non vi stesse peggio", si constata come per tale concetto non si intenda un valore assoluto ma un valore relativo. Valore desunto cioè dai rapporti, armonici o non armonici poco importa, tra più elementi. E il filo conduttore che lega tali elementi altro non è se non la proporzione. Tale proporzione è fallace e artificiosa nel Tempio Malatestiano: è un "a priori" non sufficientemente verificato e sedimentato nei suoi rapporti con la preesistenza. Ciò non avviene, anzi avviene esattamente il contrario, proprio nella Basilica Palladiana.

In altri termini nel caso citato dell'esempio di Alberti l'applicazione rigorosa dei principi teorici finisce per ca-

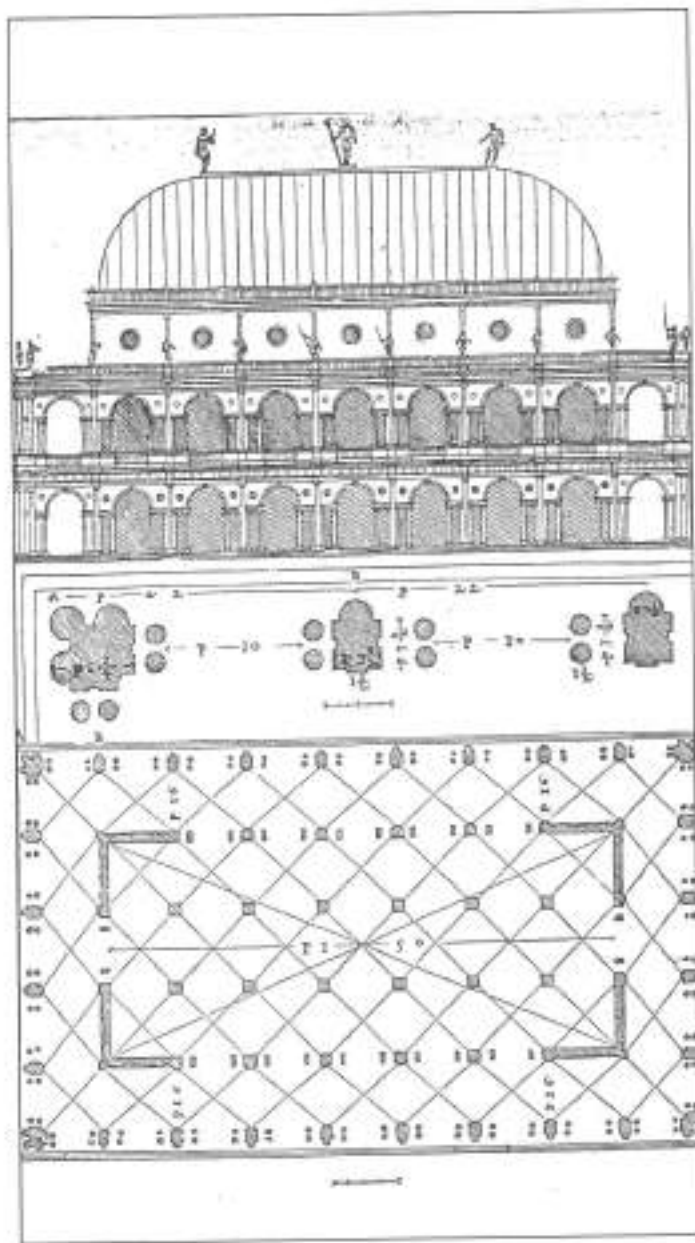


Fig. 9. A. Palladio, *La Basilica*, Vicenza. Prospetto e pianta. Trattandosi di un porticato a pianta rettangolare, la soluzione del problema comporta un artificio compositivo per la soluzione d'angolo che garantisca la costanza dell'interasse dell'apertura centrale ad arco della serliana.

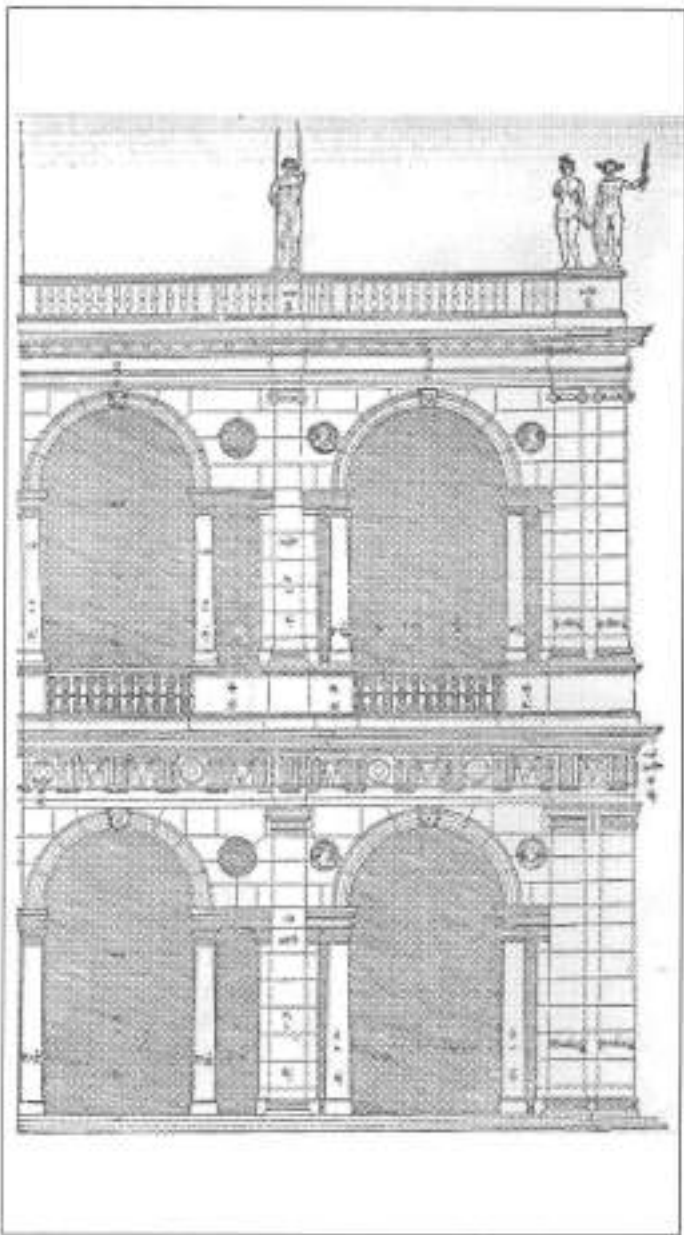


Fig. 10. A. Palladio, *La Basilica*, Vicenza. Particolare di facciata. La particolare configurazione del pilastro angolare estremo deriva dalla combinazione di due pilastri intermedi con evidenziazione dell'angolo tramite un'ulteriore aggiunta. La differenza dimensionale è compensata nelle due campate architravate delle serliane angolari.

dere nella sterilità dell'accademia, mentre in Palladio la scioltezza e competenza compositiva, pur non supportata da un apparato teorico specifico adeguato, perchè come si è già detto l'aspetto teoretico del caso specifico è un "a posteriori", finisce con lo stemperarsi in architettura.

Ancora una volta si è in grado di affermare come il precedentemente definito principio della "coerenza" sia nell'un caso (Alberti) presente nell'aspetto ideologico, mentre nell'altro (Palladio) sia tutto nella prassi compositiva.

Il corpo est del Palazzo del Te a Mantova

Dalla lettura del Palazzo del Te di Giulio Romano è possibile approfondire ulteriormente i rapporti tra ideologia e prassi in composizione architettonica per constatare come pure in tale intervento, che riguarda un'operazione progettuale su un complesso preesistente, la "qualità", nell'accezione contestuale a questo testo, sia a vantaggio dell'opera realizzata piuttosto che dell'aspetto teoretico.

Questo avviene, come si vedrà, proprio grazie alla necessaria sedimentazione dei postulati teorici del quattrocento che, come si cercherà di provare, trovano particolarissima e "moderna" applicazione in tale esempio del cinquecento.

Chi percorresse, in senso orario, il piano terreno del mantovano Palazzo del Te, incominciando dall'ingresso nord della loggia delle Muse, inizierebbe il percorso dalla Sala dei Cavalli (fig. 11).

Di lì, attraverso la Sala di Psiche, quella dei Venti e la Camera delle Aquile, dopo lo stacco costituito dalla loggia di Davide, raggiungerebbe la Sala dei Giganti dopo aver percorso la Camera degli Stucchi e quella dei Cesari.

È proprio sul lato est, quello con il prospetto sulle peschiere, che conviene soffermarsi maggiormente perchè è lì, più che altrove, che è possibile vedere riassunte le caratteristiche primarie della poetica di Giulio Romano.

La Sala di Psiche e quella dei Giganti costituiscono i punti estremi di tale corpo di fabbrica e l'inizio e la fine di un percorso spaziale tra i più discontinui della storia dell'architettura. La esasperata discontinuità spaziale all'interno di tale percorso, che trova momenti di sosta nelle uniche pause iniziale della Sala dei Cavalli e intermedia della loggia di Davide, è strumentale per la lettura e la compren-

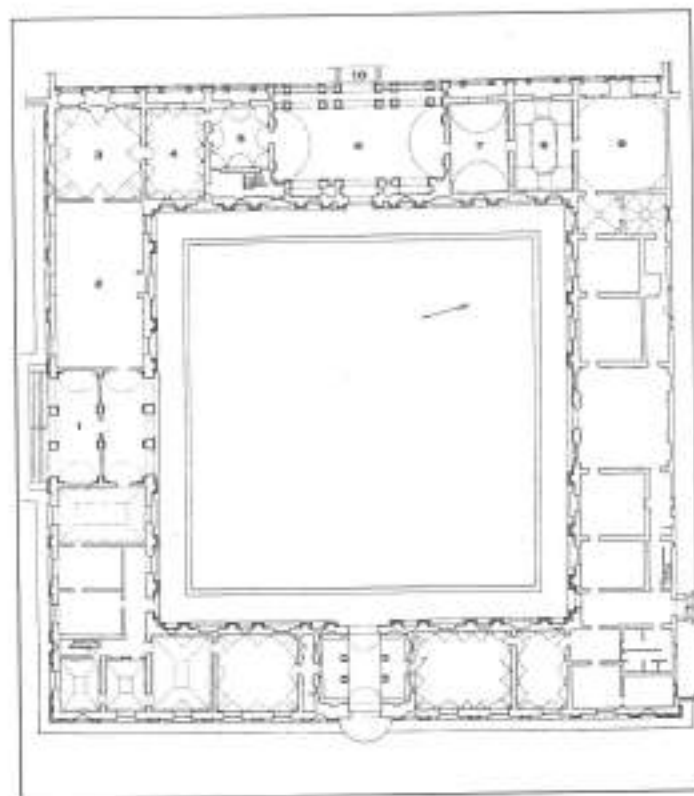


Fig. 11. G. Romano, *Il Palazzo del Te*, Mantova. Pianta piano terreno: 1-loggia delle Muse; 2-sala dei Cavalli; 3-sala di Psiche; 4-sala dei Venti; 5-camera delle Aquile; 6-loggia di Davide; 7-sala degli Stucchi; 8-sala dei Cesari; 9-sala dei Giganti; 10-prospetto est.

La sala di Psiche e quella dei Giganti costituiscono i punti estremi del corpo est ancorchè l'inizio e il termine di un percorso spaziale estremamente discontinuo.

sione del prospetto verso la peschiera, anche se il tutto deriva certamente dalla situazione della preesistenza che Giulio non corregge ma strumentalizza alla propria poetica ed esalta nella sua proposta progettuale.

Una lettura superficiale dell'opera architettonica di Giulio potrebbe riproporre il luogo comune del trionfo dell'"eresia" sulla "norma", della "varietas" esasperata oltre ogni limite, del "capriccio" a ogni costo e del rifiuto totale di ogni sistema classico. L'inversione dell'ordine o la predilezione per l'ordine "bestiale", lo "scartamento" negli

impaginati di facciata, il rinnovato gusto per il "rustico" e per il "tragico" potrebbero ricondurre all'accezione generica di Manierismo; per cui importante sarebbe rilevare quanto c'è di "sprezzatura" e quanto invece è pura "affettazione" in tutto ciò.

In altri termini il punto centrale del problema sta proprio nel tentare di valutare il ruolo e il peso, nell'opera di Giulio, assunto da queste due "categorie" cinquecentesche, diverse ma simmetriche nel senso che pur appartenendo entrambe al momento ideologico finiscono con l'influenzare, in maniera equivalente, la prassi.

In più l'uso dell'una comporta una poetica consapevole e autonoma, mentre l'uso dell'altra ("nihil est odiosus affectatione" diceva Quintiliano) contribuisce a sfumare una poetica autonoma in moda, in tendenza, in maniera.

Probabilmente Giulio Romano non si avvale né dell'una né dell'altra in modo esclusivo, ma ancora una volta opera una mescolanza sapiente delle due³.

Compendia e sintetizza tutto ciò di cui dispone con "disinvoltura" e "artificiosità", intendendo in più dominare una preesistenza. Il linguaggio che ne deriva è autonomo ed estremamente complesso e può essere riassunto nell'analisi del prospetto est. Per chi opera in pieno cinquecento, forse con la sola eccezione di Bramante, il controllo dello spazio architettonico e il linguaggio difficilmente prescindono dall'uso delle regole e delle norme quattrocentesche. Giulio Romano farebbe addirittura per taluni "tabula rasa" del passato, ma non è esattamente così.

Se si esamina il corpo est del Palazzo del Te nei rapporti fra spazio interno e prospetto sulla peschiera è facile rendersene conto⁴.

Sulla discontinuità spaziale interna già s'è detto e a una lettura in superficie del prospetto pure l'impaginato della facciata parrebbe risolto in modo arbitrario come arbitraria parrebbe la connessione spaziale dei vani interni.

La grande loggia di Davide costituisce il legamento tra due facciate, simmetriche in modo polare (fig. 12).

Ognuna di esse è caratterizzata da una doppia coppia di serliane. L'intervallo tra gli archi non è costante. Si osservi la facciata alla destra della loggia di Davide partendo da sinistra e ci si soffermi sui tre interspazi tra i quattro archi: tutti diversi. Il primo è diviso simmetricamente da una coppia di paraste in due intervalli eguali alle cui estremità stanno le colonne

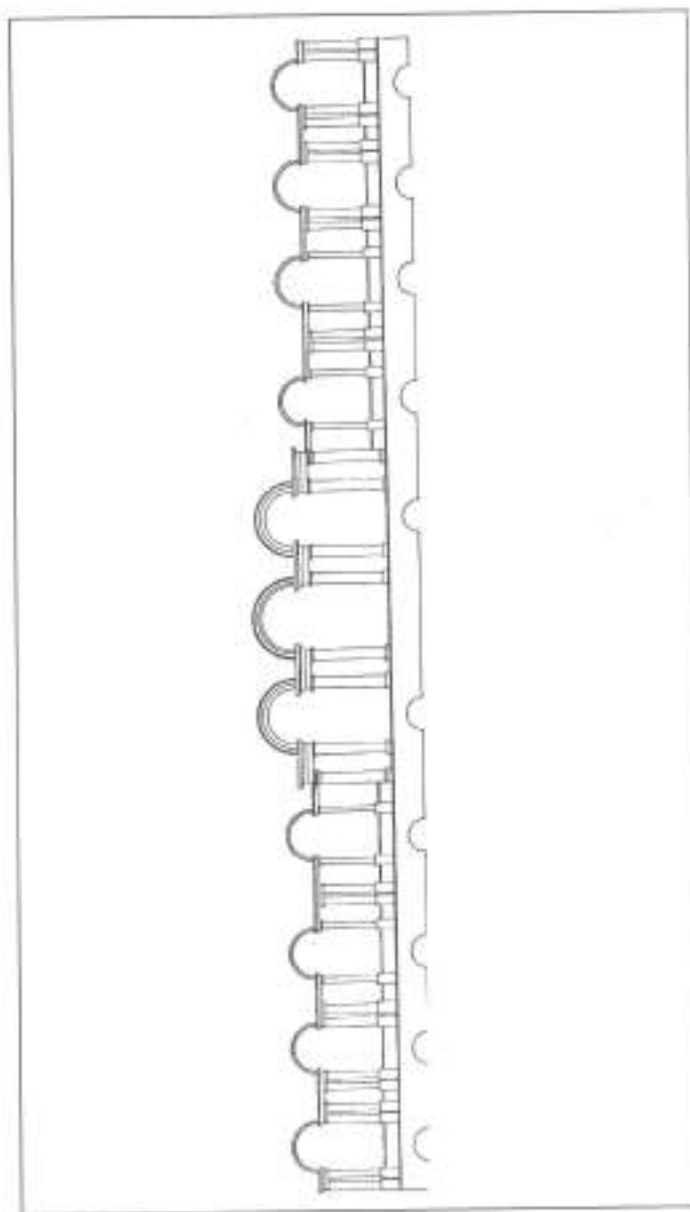


Fig. 12. G. Romano, *Il Palazzo del Te*, Mantova. Schema della combinazione delle serliane del prospetto del corpo est sulle peschiere. La loggia di Davide costituisce il legamento tra due facciate simmetriche in modo polare. Ognuna di esse è caratterizzata da una doppia coppia di serliane. L'intervallo tra gli archi non è costante ma risponde a una scelta progettuale precisa.

d'imposta degli archi. Il terzo è costituito da un pieno scandito alle estremità da una coppia di paraste.

Il problema, il nodo compositivo, è come risolvere il secondo interspazio in modo da omogeneizzare la coppia di serliane di sinistra con quella di destra. Questo interspazio è l'unico risolto non simmetricamente ma è proprio tale soluzione a determinare l'unitarietà dell'impaginato complessivo. Tale interspazio è individuato nel suo estremo di sinistra da una colonna, mentre in quello di destra da una coppia di paraste. L'intervallo tra colonna e coppia di paraste è uguale ai due intervalli del primo interspazio.

La "magia compositrice" di Giulio riesce a razionalizzare, all'esterno, uno spazio interno discontinuo. E lo fa con "sprezzatura" e "affettazione" dimostrando una scioltezza compositiva nell'uso degli ordini e una chiarezza di obiettivi progettuali del tutto eccezionali, che contribuiscono a eliminare qualsiasi attributo di "capriccio" o "caso" o "divertimento" alla sua architettura che, letta in questo modo, denuncia il rigore e la coerenza di matrice quattrocentesca (poco importa, secondo le regole albertiane, se gli archi si impostano su colonne anziché su paraste) applicati però con una scioltezza diversa, per esempio, dal rigore brunelleschiano di Santo Spirito, che è poi la scioltezza della "modernità" come si vedrà successivamente.

Discorso analogo, ovviamente, vale, sostituendo alla parola "destra" il termine di "sinistra", per il lato sinistro del prospetto, in virtù della già citata simmetria polare del medesimo.

L'esempio fiorentino della Laurenziana

Ulteriore esempio su cui val la pena di soffermare l'attenzione è il vestibolo della Laurenziana.

Ciò che è indotto dalla preesistenza è, nella biblioteca di Michelangelo, leggibile nello scarto spaziale tra Vestibolo e Sala di Lettura (fig. 13).

Ma è una discontinuità solo apparente, dominata compiutamente dal rigoroso controllo metrico dello spazio nella Sala di Lettura e dall'unidirezionalità del senso di percorrenza del medesimo: il Vestibolo deve intendersi quale

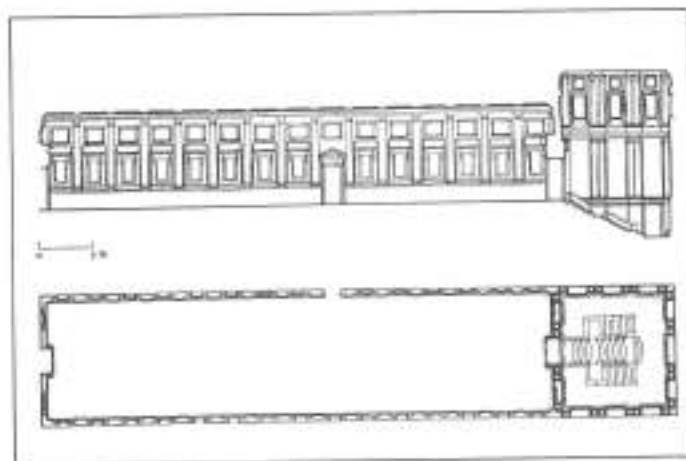


Fig. 13. Michelangelo, *La biblioteca Laurenziana*, Firenze. Sezione longitudinale e pianta.

momento spaziale propedeutico all'acquisizione della "semplicità" dello spazio della Sala di Lettura, la cui severa ritmica è la deduzione logica della "misurabilità" quattrocentesca dello spazio architettonico.

E la Laurenziana prende corpo solo a partire dal primo quarto del cinquecento; ha cioè gli stessi anni del Palazzo del Te.

La discontinuità spaziale riscontrata, apparente o reale che sia poco importa, deriva dalla soluzione data a problemi oggettivi. L'intervento michelangiolesco non doveva infatti turbare la vita dei religiosi del livello sottostante la sala di lettura, il cui piano di calpestio venne in tal modo univocamente determinato. Per quanto concerne l'altezza del vestibolo una prima soluzione di Michelangelo prevede uniformità spaziale tra vestibolo stesso e Sala di Lettura con continuità d'altezza tra i soffitti dei due ambienti.

Tale soluzione è peraltro scartata dal committente (Papa Clemente VII), perché l'illuminazione del Vestibolo sarebbe esclusivamente affidata, nell'ipotesi progettuale della continuità spaziale, a una soluzione zenitale che avrebbe comportato, per dirla con il pontefice, "ch'è bisognerebbe soldare due frati delli Jesuati, che non attendessino ad altri che a nettare la polvere"⁵.

Per eliminare l'illuminazione zenitale e adottare delle aperture nelle pareti, si è dovuto innalzare il volume del vesti-

bolo così come esso si presenta nella sua attuale configurazione. La discontinuità spaziale deriva, in questo caso, da motivazioni funzionali e non formali.

Ciò che preme sottolineare è il modo autonomo, personale, eterodosso, ma a un tempo estremamente razionale, con cui Michelangelo interpreta, in questo lavoro, l'ordine architettonico, adeguandolo alle esigenze strutturali del Vestibolo della Laurenziana così come evidenziato da Ackerman nel suo volume sull'architettura michelangiotesca.

La natura peculiare dell'ordine architettonico del Vestibolo della biblioteca è caratterizzata dal fatto che le colonne sono ricavate all'interno della membratura muraria o meglio sono ad essa compenstrate tramite un inserimento che trova giustificazione esclusiva nella vicenda statica delle membrature medesime. E questo in disaccordo ampio e totale con i principi teorici del Rinascimento ortodosso in cui sia le colonne che le lesene erano sempre "a sporgere" dalla massa muraria per sostenere vuoti architravi, vuoti trabeazioni oppure archi come pure Michelangelo stesso usa, solo per citare un caso, negli studi per la facciata di San Lorenzo.

Ma nel caso della Laurenziana le fondazioni hanno lo stesso spessore delle pareti. Il porre, in questa particolare configurazione statica, delle colonne sporgenti rispetto al filo delle membrature avrebbe comportato un notevole lavoro di sottofondazione ma soprattutto un difficile equilibrio tra nuova fondazione e fondazione preesistente.

L'aver operato invece, come ha fatto Michelangelo, all'interno del medesimo spessore della membratura, ha significato prima di tutto non perturbare la configurazione statica delle fondazioni aumentando solamente i carichi, sulle fondazioni medesime, di quel valore dovuto all'innalzamento del Vestibolo stesso. Incremento di carichi peraltro tollerato dalle strutture fondative come la prova del tempo ha poi permesso di dimostrare.

Ancora una volta è verificata l'impossibilità di tradurre un postulato teorico (nella fattispecie la posizione delle colonne rispetto al filo delle membrature murarie così come codificato dal Rinascimento ortodosso) in prassi operativa tout court.

Sarà proprio la realizzazione pratica del progetto, che non può prescindere dal luogo e dai condizionamenti oggettivi ad esso intrinsecamente connessi, a costituire la miglior verifica del principio teorico, o meglio il suo adattamento a un caso specifico, e ad attestare ulteriormente l'impossibilità dell'esi-

stenza di contemporaneità qualitativa tra ideologia e prassi come esemplarmente emerge dalla lettura critica di questo esempio michelangiotesco.

L'eccezione di Bramante in Santa Maria in San Satiro a Milano

Più indietro nel tempo rispetto all'ultimo caso di studio esaminato, e più precisamente sul finire del '400, Bramante opera a Milano in maniera decisamente singolare sia nei confronti di una preesistenza che nei rapporti con l'ideologia teorica dominante di Alberti relativamente al tipo edilizio della chiesa ideale che è, per tutto il Rinascimento, la chiesa a "pianta centrale".

Nel capitolo IV del Libro VII (Gli Ornamenti degli Edifici di Culto) del suo trattato Alberti codifica infatti, quale pianta privilegiata per il tipo edilizio del tempio, quella centrale. *"Che in natura prevalga la forma circolare, è manifesto da tutto ciò che nell'universo dura, si genera o si trasforma (...)* La pianta circolare è quella delimitata da un cerchio (...). Tra le piante poligonali gli antichi ricorrevano a quelle esagone ed ottagonone, e anche decagone (...). Le piante circolari e quelle poligonali ammettono con grande convenienza un buon numero di absidi". In sostanza *"Alberti raccomanda per le chiese nuove figure geometriche fondamentali: oltre al cerchio, il quadrato, l'esagono, l'ottagono, il decagono e il dodecagono, figure tutte determinabili in base al cerchio; e illustra come costruirne la lunghezza dei lati partendo dal raggio della circonferenza circoscritta"*⁶.

E tali figure si configurano tutte, nessuna esclusa, come piante di tipo centrale.

Ebbene l'eccezione, o meglio l'eccezionalità, dell'intervento milanese di Bramante per Santa Maria in San Satiro sta proprio nell'essere riuscito a tradurre operativamente il dettato albertiano, limitatamente allo spirito compositivo della pianta centrale (fig. 14).

Per compiere tale operazione progettuale egli ricorre addirittura all'artificio della pittura (o meglio di un suo genere particolare che è il trompe l'oeil) per trasformare uno spazio "longitudinale" in uno "centrale", dominando una preesistenza urbana (una strada: l'attuale via del Falcone), di impedimento alla risoluzione, architettonica e spaziale, del problema.

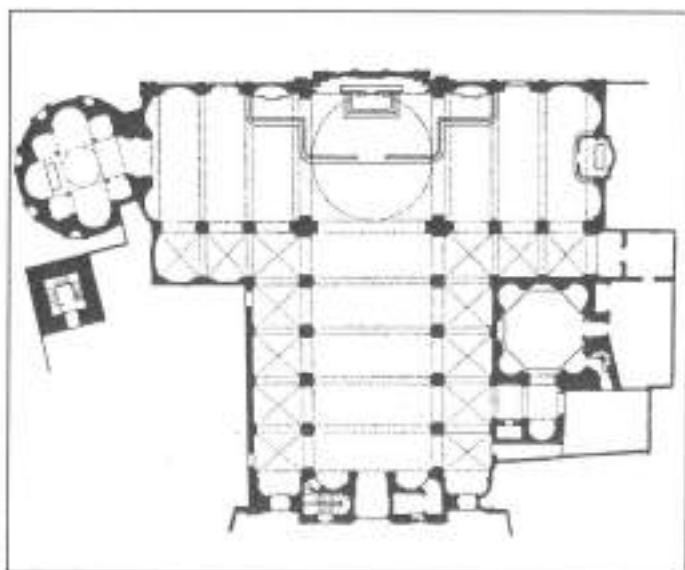


Fig. 14. D. Bramante, *Santa Maria in San Satiro*, Milano. Pianta. L'eccezionalità dell'intervento milanese di Bramante per Santa Maria in San Satiro risiede nell'essere riuscito a tradurre operativamente il dettato albertiano, limitatamente allo spirito compositivo della pianta centrale, addirittura in una pianta longitudinale.

Così facendo, ricorrendo a quella che il purovisibilismo definirà come "visione ottica", raddoppiando oltre l'altare la lunghezza della navata della chiesa (ma solo dipingendola nell'abside), riesce a produrre, e a ottenere, una pianta centrale, sotto l'aspetto della sensazione e fruizione spaziale; conservando però la lucidità e la razionalità funzionale della pianta longitudinale che riesce, meglio della centrale, a separare le due funzioni tipiche, all'interno dell'organismo religioso, del clero e dei fedeli.

E in ciò è costretto pure dall'esistenza di quella preesistenza urbana, proprio dietro l'abside, che non avrebbe consentito uno sviluppo longitudinale dell'organismo architettonico.

Che sia stato questo a determinare la soluzione progettuale poco importa. Importa invece ribadire come alla fine Bramante sia riuscito a proporre in termini albertiani, in linea con i principi teorici codificati, una realizzazione architettonica che il "luogo" dell'intervento non avrebbe mai potuto consentire.

Al punto che Santa Maria in San Satiro dovrebbe essere considerata la chiesa a pianta centrale per eccellenza del Rinascimento Italiano.

E se tale esempio potrebbe poter contestare la tesi fin qui sostenuta della dicotomia presente, all'interno della composizione architettonica, tra momento ideologico e momento pratico, finisce invece per confermarla e sottolinearla ulteriormente.

Il caso di James Stirling

Emblematico quanto a discontinuità spaziale nella concezione compositiva dello spazio architettonico e emblematico per poter sostenere che la qualità della realizzazione nei confronti del postulato teorico (che nella fattispecie sono i postulati teorici prima del moderno e poi del postmoderno) è possibile solo e soltanto se c'è sufficiente sedimentazione temporale tra ideologia e prassi, è proprio il corpus di progetti e realizzazioni di Stirling.

Ciò che maggiormente preme sottolineare sono i due aspetti peculiari della sua attività, o meglio della sua poetica, che hanno contribuito da un lato all'affermazione e alla caratterizzazione della sua opera, e dall'altro hanno indotto, nella teoria e nella cultura architettonica contemporanea, giusti momenti di riflessione ancorchè di disorientamento.

Ci si riferisce prima di tutto alla particolare accezione di "funzionale" e "razionale" che ha sempre caratterizzato, con coerenza e costanza, la sua attività dalle origini sino alle ultime opere; successivamente alla conquistata nozione di nuova "complessità" che contraddistingue lo Stirling dell'ultimo periodo.

Nonostante ci sia chi individua nella sua opera due periodi distinti anteriori e posteriori al progetto per il Derby Town Centre del '70 (fig. 15), il primo a pieno titolo inserito nel Movimento Moderno e il secondo da questo discostato, non si può non rilevare come tale interpretazione sia maggiormente rivolta agli aspetti formali che non a quelli sostanziali della sua composizione, e sia pertanto eccessivamente epidermica.

C'è pure chi ha provato a individuare analogie compositive nella concezione dello spazio architettonico in

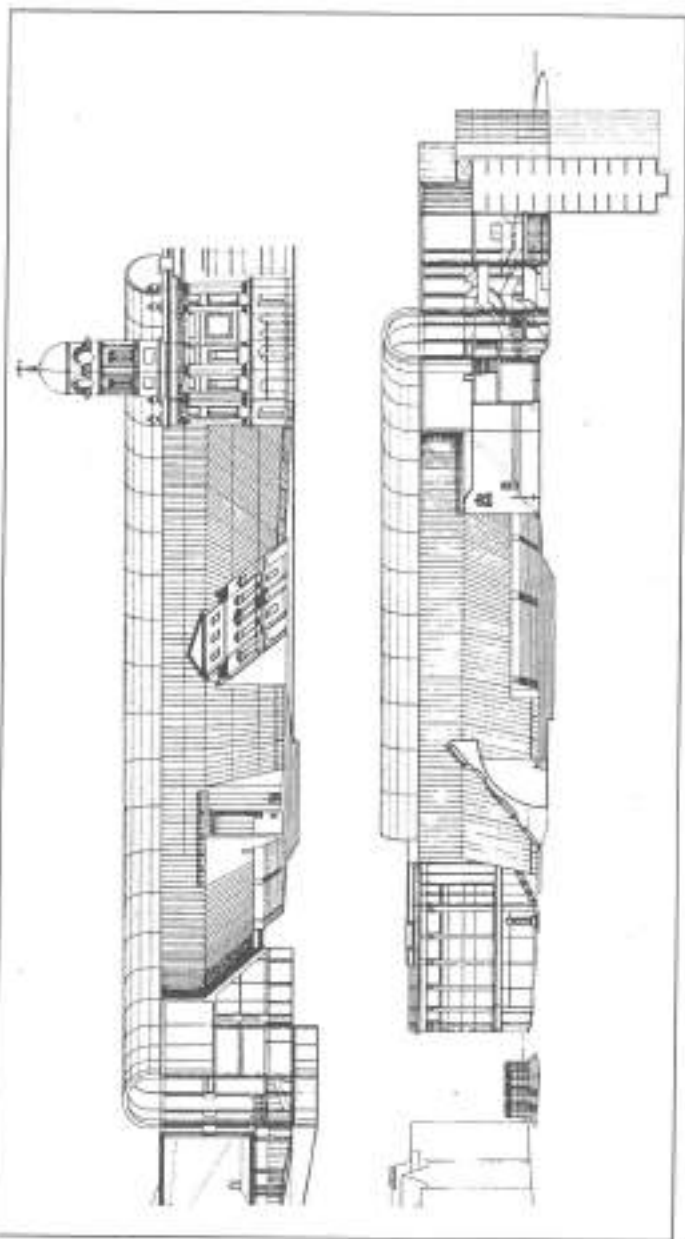


Fig. 15. J. Stirling, *Centro civico*, Derby. Sezioni longitudinali. Nell'opera di Stirling il progetto per il centro civico di Derby si pone come demarcazione tra una fase, precedente, più propriamente legata al Movimento Moderno, e un'altra, successiva, da questo maggiormente discostata.

Stirling e in Johnson, tentando di mostrare come entrambi, anche se appartenenti a generazioni diverse, pur provenendo dal Movimento Moderno se ne siano sempre più, analogamente, discostati.

Nulla di più mendace può essere detto a proposito di Stirling per il fatto che dovrebbe essere considerato tra i pochissimi coerenti. È il suo linguaggio che varia con il tempo; è il suo processo progettuale che si affina sedimentando taluni elementi ed enfatizzandone altri; ma il tutto all'interno di una poetica compositiva personale, autonoma e coerente.

Individuati cioè dei caposaldi compositivi, egli è a essi costantemente fedele. La "variatio" interessa solo il linguaggio.

E tali caposaldi sono sostanzialmente due: il più importante è certamente la libera e personale interpretazione dei concetti di "funzionale" e di "funzionalità"; il secondo, e certamente non secondario, è la cosiddetta "discontinuità spaziale" sempre presente nella sua opera. Dalle residenze di Preston (fig. 16) realizzate tra il '50 e il '60 alle realizzazioni museografiche e sino al suo ultimo lavoro, che è lo stabilimento Braun di Melsungen in Germania (fig. 17), il concetto di "funzionale" è certamente "sui generis".

Ma anche per lui, come si vedrà, sarà difficile scindere l'aspetto razionale da quello formale. Come ricorda Quinlan Terry⁷, che gli fu collaboratore negli anni '60, solo per citare un caso, la fatica e gli sforzi enormi, in termini di progettazione esecutiva, che dovette compiere James Gowan, per tradurre operativamente e concretamente i lucernari in "diagonale" dei laboratori d'ingegneria di Leicester, sottolineano questo singolare aspetto di una composizione architettonica altrettanto singolare (fig. 18).

Peraltro l'aver compreso da sempre che il rigore o meglio l'estremizzazione funzionale sono aspetti talvolta negativi della composizione e che la "funzionalità" di per sé stessa ha scarso significato perché le esigenze sono continuamente mutevoli, e che una organizzazione funzionale oggi diviene necessariamente irrazionale domani, ha determinato da un lato la già citata libera interpretazione di tale concezione, e dall'altro ha ripuntualizzato il ruolo del contenitore.

Non già flessibile a ogni costo, che significherebbe sempre e comunque assenza di architettura vera, ma esclusivamente aderente alle istanze del momento storico per cui il



Fig. 16. J. Stirling, *Complesso residenziale*, Preston, Pianta piani terra, primo e secondo.

contenitore è stato realizzato, con la consapevolezza, talvolta ironica, che tali esigenze vengono presto storicizzate.

E il linguaggio architettonico si fa sempre più "ironico" quanto maggiore è il desiderio di esteriorizzare tale consapevolezza.

A sottolineare questa visione particolarmente sincera della composizione dell'architettura concorre in misura non irrilevante l'uso di quella particolare "discontinuità spaziale" che accompagna il suo iter compositivo dalla Facoltà di Storia di Cambridge alla Nuova Galleria di Stoccarda e che non ha analogie, nella storia dell'architettura moderna.

Il voler evitare a ogni costo l'uso e il ricorso a regole e "ricette formali", oltre a evidenziare la modernità intrinseca, contribuisce ad accreditare la tesi che in composizione architettonica non ci possano essere regole generali il cui rispetto garantisca, da solo, la buona riuscita dell'architettura.

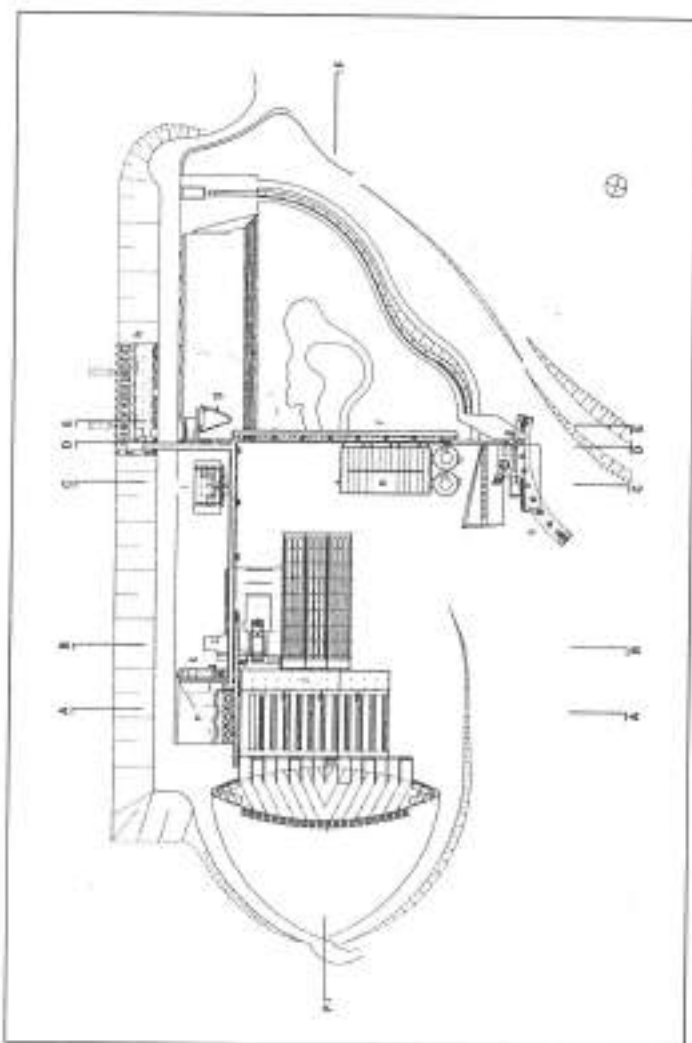


Fig. 17. J. Stirling, *Stabilimento Braun*, Melsungen. Planimetria generale.

Così come ancora una volta si deve riaffermare il principio che è impensabile una contemporaneità qualitativa tra postulato teorico e schema pratico, come quando, già in precedenza, si è sottolineato che la scioltezza compositiva nell'uso degli ordini architettonici, da parte di Giulio Romano, contribuisce a eliminare qualsiasi attributo di "capriccio" o

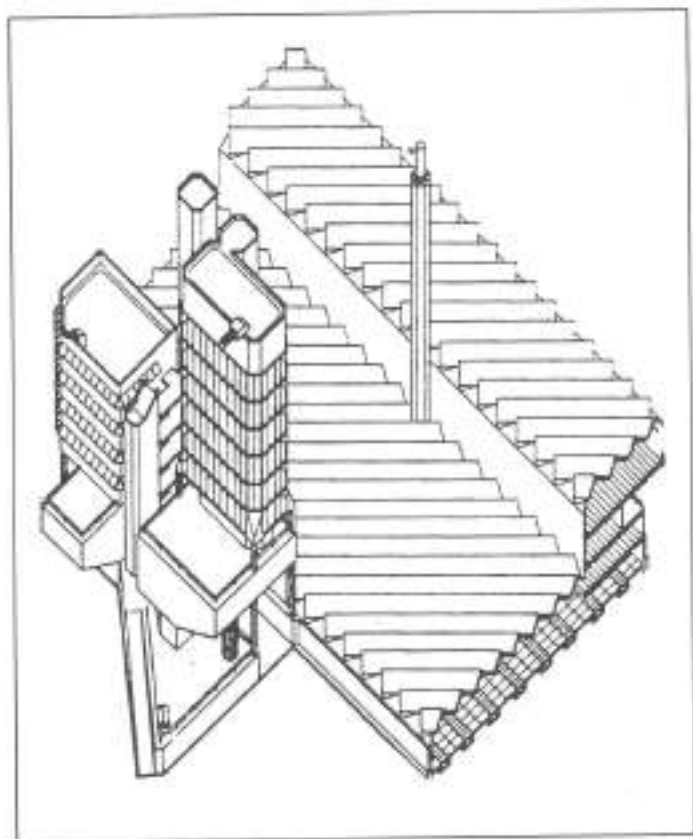


Fig. 18. J. Stirling, *I laboratori della scuola di ingegneria, Leicester*. Assonometria.

“divertimento” alla sua architettura denunciandone addirittura il rigore e la coerenza di matrice quattrocentesca.

È in questo senso che ci si sente di affermare che Stirling ha esplorato sino in fondo le potenzialità molteplici del Movimento Moderno senza mai ripetersi, ed è in questa direzione che vanno lette le sue ultime realizzazioni.

Come Giulio Romano è l'antimanierista per eccellenza perchè sa impostare la sua composizione non con quella “affettazione” che contribuisce a sfumare una poetica personale in moda e in tendenza, bensì con quella “sprezzatura” che comporta l'uso di una poetica consapevole e autonoma; così James Stirling è stato ed è l'antistoricista per eccellenza in quanto è riuscito a perseguire un'architettura della

contemporaneità d'accordo “complessa” ma certamente scevra da ogni sorta di “moda”.

I suoi musei in particolare confermano la ricerca di una nuova “complessità”, tanto diversa dalla “semplicità” del Movimento Moderno e ancor più diversa, perchè contemporanea, dalla complessa “semplicità” di Ungers.

Il carattere “grottesco” della londinese Clore Gallery, soprattutto nei suoi rapporti con l'edificio preesistente, e ancor più del Museo Sackler di Harvard così come i frequenti “giù di scala” della già citata Galleria di Stoccarda, unitamente al rigore costruttivo e compositivo suffragato, nel caso tedesco, dalla chiarezza esemplare nella suddivisione rigorosa, seppure spazialmente e visivamente intrecciata, tra percorsi urbani e percorsi strettamente d'uso della struttura espositiva, confermano una volta di più come Stirling abbia saputo evitare, in un'epoca in cui la citazione e lo storicismo hanno riscosso e riscuotono ancora immeritati e ingiustificati consensi, errori e anacronismi simmetrici a quelli del Movimento Moderno.

E certamente in questo contesto egli si pone come il maggiore, perchè il più libero e più “disinvoltato” epigono (non in senso riduttivo ma solo generazionale) del Movimento Moderno.

Nel senso che ne ha manipolato i codici formali e i lessici spaziali, d'accordo a proprio piacimento, ma sempre nell'unico modo possibile, che è quello della coerenza compositiva.

E tale coerenza egli riesce a perseguire e raggiungere senza codificare alcun principio teorico; semmai riuscendo a sedimentare, verificandole a posteriori, le diverse ideologie incontrate durante l'arco della sua attività.

NOTE

1. P. Portoghesi, *Introduzione al trattato albertiano citato*, p. XI.
2. A. Palladio, *Il Libro Terzo dell'Architettura*, cap. XX, p. 42, edizione originale, Venezia, 1570.
3. Giulio Romano si avvale di una poetica autonoma, con la convinzione e l'ambizione di indurre moda e tendenza, senza peraltro mai tentare di codificarla all'interno di un corpus teorico. E il '500, nel “Principe” Machiavelli codifica la “Virtù” come qualità eroica e attiva della vita e Guicciardini, nei suoi “Ricordi”, si pronuncia per la “Discrezione”, che poi è nobile rassegnazione.

Castiglione oltre alla codificazione di “sprezzatura” e “affettazione” nega l'anonimato del Volgare Toscano in nome di un'estensione della lingua ai vocaboli “splendidi d'ogni parte d'Italia” persino “francesi e spagnoli”, contaminazione contro cui insorgerà l'accademia della Crusca.

C'è Giuseppe Arcimboldi, "specializzato" nella produzione di figure umane allegoriche composte di oggetti e di prodotti della natura, in cui si unisce al gusto bizzarro e morboso del manierismo nordico (*Wunderkammer*) la tradizione delle "caricature" leonardesche prima e poi giuliesche.

In urbanistica c'è il crollo della "città ideale", o meglio si sono messi a fuoco, come già evidenziato in precedenza, i limiti dell'una rispetto alla città reale, in quella dialettica di rapporti che si è visto derivare dal contatto tra "utopia" e "realità".

Con Pienza e Ferrara si sono chiuse le istanze urbane più profonde (sperimentate ora, peraltro, dagli spagnoli e dai portoghesi nelle colonie americane).

L'attenzione va riponendosi più sull'oggetto architettonico che sul sistema urbano. E "semplicità" e "complessità" sono compresenti sulla scena architettonica.

Questo mondo, in bilico perenne tra eterodossia e norma, è il mondo anche di Giulio Romano. In questo "mondo" c'è chi segue pedissequamente la "machievellica virtù" scardinando ogni principio classico in nome della "complessità", come Buonaiuti nella scala di San Jacopo Soprano o nel più noto impasto della porta degli Uffizi; e c'è chi persegue la "gucciardiniana discrezione" come nella "semplicità" e "razionalità" delle opere di Michelangelo e Palladio.

4. cfr. M. Tafuri, *Giulio Romano*, cat. mostra, Electa, Milano, 1989, p. 15.

5. J. S. Ackerman, *L'architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino, 1988, pp. 46-47-184.

6. R. Wittkower, *Principi architettonici dell'età dell'umanesimo*, Einaudi, Torino, 1964, p. 9.

7. Q. Terry, *A whimsical idol of our time*, AR n. 1152, february, 1993, pp. 10-12.

CAPITOLO TERZO

IL LIMITE DELLA TEORIA

La triade di Vitruvio e la flessibilità

È evidente che la composizione architettonica e la progettazione architettonica, nell'accezione che Quaroni e la scuola romana hanno riservato al disciplinare progettuale tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, non sia codificabile, e quindi trasmissibile attraverso manuali o regole o trattati, e ciò si è anche, seppure in modo schematico, evidenziato nei capitoli precedenti.

È evidente per la natura intrinseca del metodo progettuale architettonico, che è un metodo induttivo, che procede dal particolare all'universale o meglio, come scriveva Durand¹, dal noto verso l'ignoto. Un processo induttivo non è facilmente riconducibile a regole proprio per il fatto di ribaltare completamente il discorso che avviene, per esempio, nella trasmissibilità dei fondamenti scientifici, come la scienza delle costruzioni, che seguono la logica matematica e conseguentemente il metodo deduttivo. Quest'ultimo, procedendo dall'universale al particolare, comporta invece, di per sé stesso, la necessità della codificazione di regole trasmissibili senza la conoscenza delle quali non è possibile comprendere il significato complessivo della materia.

È da questo che deriva la grande difficoltà dell'insegnamento delle discipline compositive nelle scuole d'ingegneria, dove la forma mentis generalizzata è proprio quella del metodo deduttivo. In architettura peraltro si possono, anzi

si debbono trasmettere delle regole, che pur essendo fondamentali, sono comunque complementari al processo meramente compositivo; che è il più importante perché è con esso che si integrano, in una dialettica di rapporti spesso volte complessa e articolata, e si risolvono, i problemi dello spazio architettonico.

Affinché il processo compositivo sia il più rigoroso e coerente possibile è comunque necessario che chi lo affronta conosca il maggior numero possibile di regole (non compositive) che sono riconducibili a quattro gruppi fondamentali: quello delle regole della Scienza e Tecnica delle Costruzioni, tanto importante per acquisire o affinare quello che Nervi definì come "il sesto senso del costruttore"; quello della Tecnologia dell'Architettura, per saper "ben costruire", e delle tecnologie in genere; quello dell'organizzazione distributiva degli spazi funzionali; infine quello della conoscenza storica su ciò che è avvenuto e avviene nel disciplinare specifico. La premessa a una composizione coerente, architettonica o urbana poco importa, è proprio l'acquisizione di quella grande quantità di dati, a monte della progettazione vera e propria, che per loro natura possono e debbono essere codificati per essere, appunto, trasmessi.

La stessa triade di Vitruvio e le sue traduzioni in epoca rinascimentale e, in seguito, le sue interpretazioni tra '600 e '700, non intendono mai porsi come strumento progettuale ma semmai come postulato teorico da un lato e verifica a posteriori della qualità architettonica dall'altro.

L'architettura, scrive Vitruvio, "*Ea nascitur ex Fabrica et Ratiocinatione*" nasce cioè dalla costruzione logica del pensiero che si traduce concretamente in manufatto costruito seguendo un processo metodologico induttivo che, come si è visto, è il processo progettuale che finisce con il configurare il cosiddetto "pensiero architettonico" che si articola in modo diametralmente opposto al cosiddetto "pensiero scientifico" e non solo perché quest'ultimo si avvale, come processo operativo, del metodo deduttivo.

Caratteristica peculiare del pensiero scientifico è il continuo superamento di sé stesso.

"*Essere superato*", infatti, come ha scritto Paolo Rossi, "*è per il pensiero scientifico uno scopo oltre che un destino*"¹².

Il che è fuorviante per l'architettura nel senso che chi pensasse di applicare le regole del "pensiero scientifico" al

"pensiero architettonico" finirebbe per compromettere certamente la qualità del risultato progettuale prima, e, successivamente, della realizzazione perché finirebbe anzitutto con il formulare regole progettuali proprie del quadruplice filone dianzi menzionato ma non del comporre.

Il processo compositivo si concretizza pertanto, nella sua complessità e completezza, attraverso l'integrazione del metodo induttivo (l'aspetto che Quaroni definisce come momento intuitivo o della razionalità profonda) quindi non codificabile, perché tipico del momento compositivo puro, con il metodo deduttivo (logico e razionale) delle valenze complementari al momento compositivo in senso stretto (che sono, come già visto, gli aspetti tecnologici, ecc.) che si avvale invece, in quanto codificabile, di regole precise e definite.

La difficoltà della composizione architettonica sta proprio nel saper sempre valutare, in ogni fase del processo progettuale, ciò che è codificato e codificabile da ciò che invece non lo è e non può esserlo. E buona parte degli equivoci di fondo su questo argomento deriva proprio dalla impreparazione specifica o dalla non conoscenza del processo compositivo nella sua intima essenza.

Le codificazioni storiche delle regole progettuali, o meglio delle presunte regole progettuali, è bene ripeterlo, non hanno mai inteso porsi come strumento di progettazione; semmai è vero il contrario.

Quando Vitruvio dice che "*Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, ratio utilitatis, ratio venustatis*", intende specificare a posteriori le qualità del manufatto architettonico o meglio dell'organismo architettonico.

Componente tecnologica, componente funzionale e aspetto figurativo debbono, in ogni opera d'architettura, essere compresenti senza mai prevaricarsi. Non c'è posto per l'eccesso, di qualsiasi natura esso sia o possa essere, in progettazione architettonica.

La composizione, in questa ottica, è tanto più coerente quanto più meditata e mediata è l'integrazione, sia a livello progettuale che realizzativo, delle tre componenti.

Alberti, nel capitolo V del IX Libro del *De Re Aedificatoria* (su Gli Ornamenti degli Edifici Privati), scrive che "*Da quanto sopra si può ricavare, senza soffermarsi troppo a lungo su altre considerazioni di questo genere, che*

tre sono le leggi fondamentali su cui si fonda per intero il metodo progettuale che andiamo indagando: il numero ("numerus"), cioè che noi chiameremo dellimitazione ("finitio"), e la collocazione ("collocatio"). Ma vi è inoltre una qualità risultante dalla connessione e dall'unione di tutti questi elementi: in essa risplende mirabilmente tutta la forma della bellezza; e noi la chiameremo concinnitas, e diremo che essa è veramente nutrita di ogni grazia e splendore. È compito e disposizione della concinnitas l'ordinare secondo leggi precise le parti che altrimenti per propria natura sarebbero ben distinte tra loro, di modo che il loro aspetto presenti una reciproca concordanza".

Al di là delle considerazioni filologiche che vedono assimilare tali tre categorie albertiane alle tre categorie estetiche della quantità, della qualità e della relazione, e oltre gli studi storici mirati all'individuazione delle differenze e analogie tra le categorie albertiane del De Re Aedificatoria e le simmetriche albertiane del De Statua, ciò che maggiormente ci interessa evidenziare è la similitudine con le categorie vitruviane.

L'analogia tra l'utilitas di Vitruvio e il numerus albertiano o meglio la sua accezione di finitio è evidente così come evidente è l'analogia tra la vitruviana firmitas e la collocatio di Alberti. Infatti il numerus quale scelta della misura adatta per le diverse membrature deve rispondere al concetto complessivo di utilità o di funzionalità mentre la collocazione, da taluni ritenuta addirittura espressione di controllo del complesso rapporto tra edificio e ambiente, in realtà ha molte affinità con la solidità di memoria vitruviana con tutto ciò che essa comporta.

E la concinnitas albertiana altri non è se non la venustas di Vitruvio, cioè la componente figurativa o, come dicono tutte le traduzioni dei testi classici ivi comprese le più recenti, seppure impropriamente a mio parere, la bellezza.

Al termine del capitolo I del Libro VI (quello sugli Ornamenti) il riferimento di Alberti alla triade vitruviana è evidente: "Del tre criteri fondamentali che informano la tecnica costruttiva in ogni campo — che gli edifici risultino adeguati alle loro funzioni, abbiano la massima solidità e durata, e siano eleganti e piacevoli nella forma — abbiamo terminato di trattare i primi due. Rimane dunque il terzo, che è di tutti il più nobile, oltreché indispensabile".

Che è poi la bellezza di cui tratta a metà del capitolo suc-

cessivo quando si prova a definirla: "Ad ogni modo, senza stare a dilungarci, definiremo la bellezza come l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio".

È tale definizione viene ulteriormente ripresa e sottolineata pure nel capitolo V del Libro IX (sugli Ornamenti degli Edifici Privati) laddove dice che "ogni organismo è composto di determinate parti ad esso proprie; se alcuna di esse viene tolta, ovvero ingrandita o rimpicciolita, ovvero trasferita in una posizione non adatta, avverrà certamente che in tale corpo ciò che nel suo insieme costituiva l'armonia dell'aspetto ne venga guastato".

Orbene queste non sono regole progettuali; sono semmai orientamenti per una progettazione "armonica" e coerente ma soprattutto costituiscono efficacissimo strumento di analisi di un processo progettuale e di lettura di un progetto realizzato.

Si pongono quindi come verifica a posteriori del risultato raggiunto attraverso un metodo induttivo e non come un a priori da far precedere al metodo deduttivo.

Si tratta di principi d'ordine generale cui ricondurre l'analisi della progettazione, principi tendenti pur sempre a incrementare la "distanza" tra postulato teorico e prassi applicativa, ma a meglio definire il principio della coerenza all'interno di ciascuna delle due fasi (l'ideologica e l'operativa) che è poi coincidente con quella qualità che deve essere assunta quale obiettivo primario sia della progettazione che della realizzazione, attraverso le loro molteplici procedure e sottofasi, che, infine, della gestione e della fruizione.

Palladio riprende a sua volta i concetti albertiani, che sono poi quelli di Vitruvio, per fornircene, nel I Libro del suo trattato, subito dopo il proemio, una particolare versione.

"Devesi avanti che a fabricar si cominci, diligentemente considerare ciascuna parte della pianta, e impiedi della fabbrica che si ha da fare. Tre cose in ciascuna fabrica devono considerarsi, senza le quali niuno edificio meriterà esser lodato; e queste sono l'utile, o commodità, la perpetuità e la bellezza: per ciò che non si potrebbe chiamar perfetta quell'opera, che utile fusse, ma per poco tempo; ovvero che per molto non fusse comoda; ovvero ch'avendo ambedue queste, niuna grazia poi in sè contenesse. La commodità si avrà quando a ciascun membro sarà dato luogo atto, sito accomo-

dato (...) Alla perpetuità si avrà riguardo, quando tutti i muri saranno diritti a piombo, più grassi nella parte di sotto, che in quella di sopra (...) il pieno venga sopra il pieno e il voto sopra il voto (...). La bellezza risulterà dalla bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti tra loro, e di quelle al tutto: conciosiachè gli edifici abbiano da parere uno intero e ben finito corpo: nel quale l'un membro all'altro convenga, e tutte le membra siano necessarie a quello che si vuol fare".

Quanto detto per Alberti potrebbe essere ripetuto per Palladio in maniera sostanzialmente identica.

Tuttavia in Palladio sono presenti in nuce due principi d'ordine generale estremamente importanti per la formulazione di una coerente composizione: la flessibilità e la durabilità.

Quando infatti egli segnala negativamente un'architettura per il fatto di essere "utile", ma "per poco tempo", fa riferimento alla scarsa adattabilità nel tempo delle esigenze funzionali ivi contenute.

Il richiamo al concetto di flessibilità è quanto mai evidente e su di esso val la pena di soffermare l'attenzione per l'abuso generalizzato che di tale termine, nell'attuale periodo, s'è fatto, con innegabili danni riscontrabili nei risvolti compositivi, cioè nella pratica progettuale.

Flessibilità ha significato troppe volte, e purtroppo lo significa tuttora, libertà compositiva e capacità di adattamento del progetto, ma ancor più della realizzazione, alle esigenze (tecnologiche e funzionali) in continuo divenire.

Il discorso da fare è duplice. Da un lato si deve decisamente rigettare l'identità che vuole eguagliare flessibilità a libertà compositiva.

Il condividerlo significherebbe ignorare, in senso generale, l'ideologia che è alla base della progettazione architettonica ma soprattutto significherebbe ignorare gli aspetti concorrenti, nella loro complessa dinamica di rapporti, alla formulazione dell'idea progettuale e alla sua concretizzazione; significherebbe pure dimenticare che il processo progettuale non è un processo di tipo lineare ma di tipo differenziale e che cioè si definisce tramite un'integrazione di molte variabili; e ancora che tale processo non è di natura dialogica ma dialettica e infine che anche la "libertà" ha le proprie regole comportamentali senza le quali non sa-

rebbe più libertà ma qualcosa d'altro e, presumibilmente, di peggio.

In altri termini si deve finire per comprendere come la "libertà compositiva" sia un concetto non solo privo di senso e di fondamento, se assunto nella formulazione dianzi precisata, ma soprattutto fuorviante se rapportato, o ciò che è peggio identificato, con il concetto di flessibilità compositiva. Dall'altro si deve decisamente contestare il principio dell'adeguamento continuo del progetto e della realizzazione alle esigenze in divenire. Prima di tutto perché così facendo si commetterebbe un errore di scala cioè si finirebbe per ricondurre ancora il "pensiero architettonico" al "pensiero scientifico" che, come si è visto, seguono, per intima natura e per processo logico, strade opposte (cioè non è compito dell'architettura superare continuamente i risultati conseguiti ma semmai il sedimentarli).

Poi perché il ricorrere alla flessibilità a ogni costo (che tra l'altro sarebbe un'utopia) comporterebbe la codificazione di un progetto che si avvale di analisi solo diacroniche, quando un progetto coerente si deve avvalere pure di analisi diatopiche. È ancora perché così operando si perpetuerebbe, in maniera diversa ma analoga, l'equivoco nelle procedure d'approccio alle problematiche dell'architettura da parte degli strutturalisti (a partire dal Bauhaus di Ulm) quando la "semantica" parve diventare uno strumento di analisi progettuale tra i più rigorosi, che in termini di sintesi non seppe peraltro produrre nulla di rilevante. Da ultimo perché questa visione falsata del concetto di flessibilità comporterebbe, come ha recentemente scritto Gregotti, "nessuna forma definita, assoluta plasmabilità e intercambiabilità delle soluzioni dentro questo ambito: cioè nessuna architettura"¹.

L'altro punto molto importante che deriva da un'attenta analisi della categoria palladiana della "perpetuità" riguarda un aspetto singolare e quanto mai pertinente dell'architettura contemporanea che è la "durabilità" su cui peraltro ci si soffermerà esplicitamente.

L'interpretazione, infine, che Francesco di Giorgio Martini fornisce della triade vitruviana, nel suo "Trattato di ingegneria, architettura e arte militare" ("*Due cose son grandemente necessarie: fabrica e ratiocinatio. La fabrica è circa all'uso e pensiero dell'oprare. Ratiocinatio è dimostrare le cose innanzi che fabricate sieno, con proportionata ragio-*

ne"), è pur sempre un postulato teorico che intende porsi come verifica a posteriori della qualità architettonica.

Analoga interpretazione fornisce l'abate Carlo Lodoli tra il XVII e il XVIII secolo e il suo *"Devonsi unir et fabrica et ratiocinatione e sia funzion la rappresentazione"* ne è la conferma evidente.

Il modulo proporzionale

Il primo degli equivoci di fondo dell'ormai non più recente dibattito sulla presunta composizione modulare, che per certi versi si trascina ancora, seppure in modo sostanzialmente diverso, è basato molto probabilmente su una scarsa valutazione di chi si è provato a codificare e normare un presunto strumento progettuale, il modulo, che per l'intrinseca natura induttiva, che esso in nuce contiene e possiede, difficilmente può essere codificato, trasmesso e applicato in maniera "universale". O meglio codificate possono essere le conseguenze che derivano da una particolare composizione modulare ma mai le motivazioni induttive, dunque compositive e progettuali, che sono alla base di tale processo. Nel senso che se è vero che il modulo "moderno" nasce e si sviluppa per contribuire alla coordinazione dimensionale nell'industria delle costruzioni (e oltre al modulo nascono i macromoduli, i tartan, le griglie scozzesi, ecc.) è anche vero che c'è stato e c'è chi erroneamente snatura tale ruolo preciso e definito addirittura estendendolo al processo compositivo.

In tal modo la composizione architettonica rimane esclusivamente affidata a regole geometriche, il cui uso aprioristico non garantisce la qualità del risultato, con il conseguente errore di valutazione di cui si diceva precedentemente che ha prodotto, tra gli altri, il non trascurabile (in quanto pernicioso) trionfo della "carta a quadretti".

In ciò si è equivocato non solo tra il modulo-proporzione (che è sempre esistito nell'Architettura e di cui si tratterà successivamente) e il modulo-combinazione (quello "moderno" descritto dalle convenzioni internazionali e alla base della coordinazione modulare), ossia tra il modulo-oggetto e il modulo-misura, secondo la nota definizione di Argan⁴, ma addirittura, all'interno dello stesso ruolo del modulo proporzionale, tra gli aspetti sintetici e quelli più propriamente analitici e, nell'ambito di questi ultimi, spesso esasperando oltre

ogni logica la fase di lettura critica di un processo progettuale sovente falsandone le motivazioni più autentiche.

Il secondo degli equivoci di fondo è consistito nel tentare, attraverso la coordinazione modulare, di pervenire alla cosiddetta qualificazione della quantità architettonica in edilizia⁵ o, ciò che è lo stesso, alla quantificazione della qualità della medesima che poi, alla luce dell'esperienza, non si è mai verificato se non in qualche episodio che è rimasto, nel migliore dei casi, alla fase di archetipo di un processo realizzativo complesso mai compiutamente attuato e, nel peggiore, ha invece sottolineato il fallimento della tesi di base.

Certamente il problema del modulo, sin dalle origini dell'architettura, si è articolato seguendo una duplice via: quella sintetica che lo vede come ausilio nella progettazione architettonica, o meglio come strumento di controllo dell'iter progettuale, e quella analitica che lo utilizza come strumento di indagine e di lettura del costruito.

Alla prima categoria appartiene la ricerca di dimensioni fondamentali, nelle arti applicate, sulla base di nozioni matematiche (geometriche, aritmetiche e algebriche). Così come il relazionare tali dimensioni (per esigenze di praticità) ai numeri normali⁶, o il ricercare dimensioni antropometriche, compatibili con la natura fisica dell'uomo (a partire dal quattrocento con Marsilio Ficino: *"di tutte le cose misura è l'uomo, di quelle che sono in quanto sono e di quelle che non sono in quanto non sono"* sino al Modulor di Le Corbusier). Alla seconda categoria appartengono invece le ricerche sul rapporto delle proporzioni in architettura spesso associate all'analisi delle frequenze musicali, gli studi di armonia compositiva (dal *De Divina Proportione* di Luca Pacioli ai tracciati regolatori di Corbusier sempre in bilico tra analisi e sintesi) e soprattutto l'esigenza di una coordinazione modulare sulla base di ricerche sulla prassi progettuale presso i popoli civili (indipendentemente dal luogo e dal tempo) come la ricerca sulla particolare modularità dell'interasse delle colonne greche.

Ciò che maggiormente interessa è porre l'attenzione su due esempi della prima categoria, sul modulo cioè inteso come strumento di ausilio o, meglio, di controllo progettuale per elencare pregi e limiti sia dell'uno che dell'altro.

Ci si intende riferire da un lato a Brunelleschi, con particolare riferimento all'operazione di Santo Spirito e ad alcune derivazioni e implicazioni in epoca tardorinascimentale a

opera di Palladio, dall'altro alla teorizzazione del Modulor da parte di Le Corbusier.

Brunelleschi è certamente in assoluto uno dei massimi utilizzatori della cosiddetta "composizione modulare". Le misure a base della progettazione di ogni sua opera sono intere, cioè multiple o sottomultiple del modulo che, nella fattispecie, si basa sul braccio fiorentino.

Già di per sé questa prima osservazione meriterebbe un'analisi approfondita, soprattutto nei risvolti e nei confronti di un corretto approccio alla progettazione esecutiva. Ma l'importanza che assume nel disciplinare specifico tale particolare fase progettuale (appunto quella esecutiva), non consente approfondimenti, seppure schematici, di questo aspetto.

L'opera emblematica, dal punto di vista della composizione modulare per quote intere, è proprio la Chiesa di Santo Spirito in Firenze (fig. 19). L'intera organizzazione planoaltimetrica dell'edificio si basa infatti, come noto⁷, su un modulo base di 5,5 braccia fiorentine che corrisponde al raggio delle absidiole delle cappelle delle navate laterali. Moltiplicando tale modulo per la serie aritmetica di numeri interi compresi tra 1 e 5 è possibile ricavare, nessuna esclusa, tutte le misure fondamentali, sia a livello planimetrico che altimetrico, che caratterizzano tale organismo edilizio.

Moltiplicando il modulo per 1 si ha, ovviamente, il modulo stesso, cioè la profondità delle nicchie, ed è una misura planimetrica; moltiplicandolo per 2 si ha l'interasse dell'ordine piccolo, sempre a livello planimetrico, che determina e caratterizza il deambulatorio principale perimetrale costituito, secondo il progetto originario (prima cioè dell'intervento avallato dai Sangallo, quando la facciata avrebbe dovuto essere caratterizzata da quattro porte), da quaranta quadrati invece dei trentotto attuali (con la facciata attuale a tre porte); moltiplicando il modulo per 3 si ha, questa volta a livello altimetrico, la misura che caratterizza a un tempo la quota d'imposta delle volte delle navi minori che coincide con l'altezza dell'ordine minore; dalla moltiplicazione per 4 del modulo base è possibile ottenere, a livello planimetrico, la misura dell'interasse dell'ordine maggiore che, essendo doppia dell'interasse dell'ordine minore, determina lo spazio (cioè la sua larghezza) della nave centrale e del transetto e consente la misurabilità di tale spazio mediante la successione di sei quadrati di lato pari all'interasse maggiore (sempre nell'ipotesi

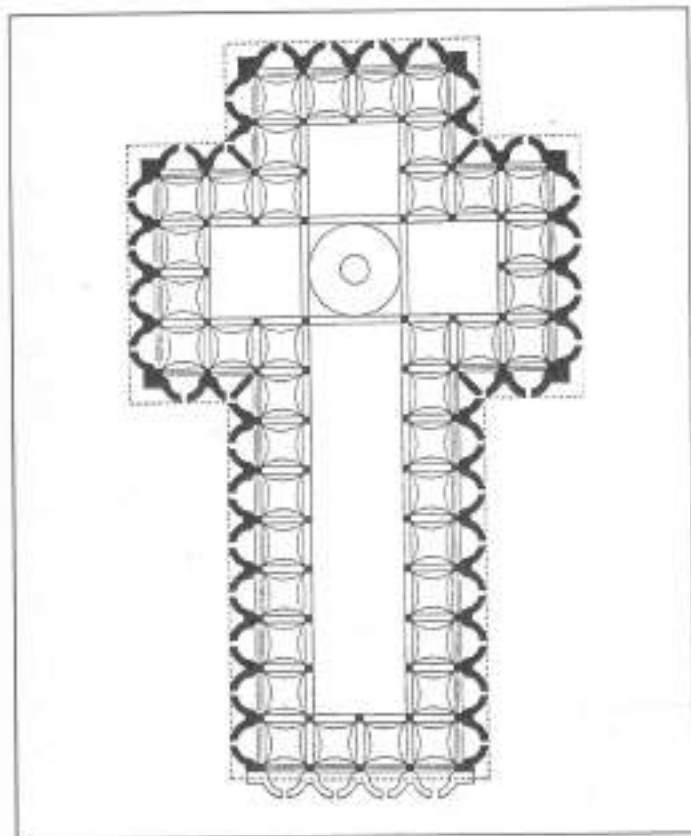


Fig. 19. F. Brunelleschi, *Chiesa di Santo Spirito*, Firenze. Pianta. L'intera organizzazione planoaltimetrica dell'edificio si fonda su un modulo base che corrisponde al raggio delle absidiole delle cappelle delle navate laterali.

originale, perché nella configurazione attuale non è più percepibile il primo quadrato dell'ingresso in virtù dell'eliminazione, su questo lato, delle due campate di deambulatorio). Sempre da tale moltiplicazione per 4 è poi rilevabile, a livello altimetrico, la misura dell'altezza della chiave di volta degli archi delle navi minori; infine, e sempre a livello altimetrico, moltiplicando il modulo di base per il numero intero 5 si ottiene la misura corrispondente (nel disegno originario) alla quota d'imposta degli archi del transetto (nella configurazione attuale) corrispondenti probabilmente alle volte della navata maggiore (nella configurazione primitiva).

L'uso chiarissimo, preciso e sapiente del modulo nell'opera brunelleschiana è certamente anche un artificio di semplificazione progettuale, ma soprattutto costruttiva, oltre che di coesione coerente tra tutti gli elementi che, organicamente, pervengono alla determinazione di un modello progettuale unico e unitario. Tuttavia tale elaborazione intellettuale, ancor prima che progettuale, non viene mai codificata tramite regole o schemi ma fonda le basi della sua importanza e della sua successiva trasmissibilità solo ed esclusivamente nel momento realizzativo.

L'importanza del "caso" Brunelleschi sta proprio nella presa di coscienza, intuitiva o razionale poco importa, dell'impossibilità di codificare un metodo progettuale modulare in particolare o un metodo progettuale in generale.

Il modulo è e diviene, per Brunelleschi, strumento progettuale utilizzabile semmai per la verifica a posteriori dell'opera realizzata senza mai codificarsi come postulato teorico. La "misurabilità" dello spazio rinascimentale è in Santo Spirito certamente un "a priori" che solo successivamente, "a posteriori", è univocamente analizzabile e leggibile con il ricorso al modulo. Operazione progettuale quindi in cui la qualità risiede tutta nella fase operativa. La qualità dell'ideologia, che è autonoma e personale, risiede invece nella coerenza del metodo applicato dall'autore all'intera sua opera e ripreso successivamente da Palladio il cui esempio del Redentore, che può valere per moltissimi altri e in particolare per due altre chiese venete, cioè per San Giorgio Maggiore e San Francesco della Vigna, ne attesta continuità e analogia.

Continuità quanto alla prassi progettuale che consente di individuare, attraverso la lettura della particolare elaborazione della facciata, ogni elemento compositivo interno. Il timpano centrale, sorretto dall'ordine maggiore, definisce ampiezza e altezza della navata centrale mentre i due ordini minori estremi, oltre a sorreggere la copertura delle cappelle laterali, ne denunciano, all'esterno, l'altezza (fig. 20).

L'intera composizione della facciata è poi impostata su una unità di misura modulare che, nel caso di San Francesco della Vigna, è costituita dal diametro delle colonne di facciata.

Analogia nel non codificare, nemmeno nei "Quattro Libri d'Architettura", un metodo di progettazione ma nel divulgarlo e parteciparlo attraverso la percezione e l'analisi dell'opera realizzata.



Fig. 20. A. Palladio, Chiesa del Redentore, Venezia. Fronte. Il timpano centrale, sorretto dall'ordine maggiore, definisce ampiezza e altezza della navata centrale mentre i due ordini minori estremi, oltre a sorreggere la copertura delle cappelle laterali, ne denunciano, all'esterno, l'altezza.

Il contrario invece accade per il Modulor di Le Corbusier che intende porsi come metodo di composizione e di progettazione ma non per il "tracciato regolatore" della cui importanza ci si occuperà successivamente. Si è di fronte, in questo caso, più che alla codificazione di un metodo progettuale rigoroso, alla formulazione di un insieme di dimensioni preferenziali su cui orientare la progettazione architettonica.

Interessante è ricostruire parte di quelle motivazioni che sono state alla base della genesi del Modulor riprendendo le parole stesse di Le Corbusier.

*"Il reste encore ceci à expliquer: Les Parthénon et temples des Indes, les cathédrales furent construits selon des mesures précises, constituant un code, un système cohérent voire affirmant une unité essentielle. Plus encore, le sauvage en tous temps et en tous lieux, le porteur des hautes civilisations, l'Égyptien, le Chaldéen, Le Grec, etc. ... ont construit et par conséquent mesuré. De quel Outil ont-ils disposé? D'outils éternels et permanents, d'outils précieux puisqu'il sont attachés à la personne humaine. Ces outils avaient nom: coudée, doigt, pouce, pied, etc. ... Allons immédiatement au fait: ils étaient partie intégrante du corps humain, par conséquent aptes à servir de moyen de mesure aux huttes, maisons et temples qu'il s'agissait de construire"*⁸.

La curiosità critica, analitica e sintetica a un tempo, verso l'edificazione del passato è tesa all'individuazione di un sistema coerente di misure, caratterizzato da un modulo base legato alle dimensioni geometriche della persona umana.

L'esigenza di un sistema di misurazione antropometrico che fosse di ausilio per la soluzione dei problemi reali della società civile in cui Le Corbusier vive, diviene ancor più palese quando, successivamente, si prova a sintetizzare le problematiche da risolvere in materia di edilizia residenziale.

"La grande industrie doit s'occuper du bâtiment et établir en série les éléments de la maison.

Il faut créer l'état d'esprit de la série:

l'état d'esprit de construire des maisons en série,

l'état d'esprit d'habiter des maisons en série,

l'état d'esprit de concevoir des maisons en série (...)

*Et pour ce faire: normaliser"*⁹.

Il maggior ausilio progettuale per la soluzione di questi temi risiede, secondo l'autore, in un vero e proprio metodo, a un tempo armonico e coerente, dotato di una variegata gam-

ma di misure di base che hanno forse il limite di riferirsi, come detto, all'uomo quale entità fisica, con le sue dimensioni sempre "fisiche", ignorandone l'aspetto psicologico, sociale, politico, culturale, che è poi il limite di tutte le corbusieriane "machine à..." in particolare e, a livello più generale, è forse uno dei grandi limiti del "funzionalismo" in architettura.

Questo sistema progettuale estremamente complesso, quale appunto il Modulor (da module e section d'or), si basa sull'interrelazione di due serie di Fibonacci comunemente note come "serie rossa" e "serie blu". Non si tratta di "una griglia modulare a maglie regolari, ma di un insieme di dimensioni preferenziali derivate dall'uso contemporaneo delle due serie"¹⁰.

La dimensione fondamentale della serie rossa è 183 centimetri (che è la misura dell'altezza dell'uomo ideale in posizione eretta), mentre la dimensione fondamentale della serie blu è pari a 226 centimetri (che è la misura dell'altezza dell'uomo ideale, in posizione eretta ma con un braccio alzato). La metà di quest'ultima, vale a dire 113 centimetri, interrelata ai 183 centimetri della serie rossa, costituiscono i primi due termini consecutivi da cui è possibile ricavare l'intera serie rossa.

L'intera serie blu è ottenuta invece raddoppiando i termini omologhi della serie rossa. Ciò che si ricava è, schematizzando, un sistema proporzionale di rettangoli aurei e di quadrati doppi, di qualche utilità, probabilmente, per la soluzione di taluni problemi di coordinazione modulare.

Ma al di là e oltre le critiche note verso il Modulor (come, solo per citare un caso, quelle di Arnheim) val la pena di esprimere alcune valutazioni in relazione al discorso generale che ci interessa e cioè dove risieda, in questo caso, la dicotomia tra ideologia e prassi; dove maggiormente risieda la "qualità" e che tipo di problemi possa aver ingenerato un'operazione di tal genere. Certamente vale quanto s'è detto per Alberti e che cioè il momento teoretico possiede, di per sé stesso, pure in questo caso, maggior "qualità" delle realizzazioni contestuali, avocando in tal modo, a sé medesimo, il principio della coerenza. Ma c'è di più. Finché è Le Corbusier a sperimentare il Modulor la qualità della progettazione è pur sempre garantita. Quando invece sono altri a usare tale sistema ecco nascere i grandi equivoci.

E nascono perché sono molti coloro che non sanno di-

stinguere ciò che è codificabile da ciò che codificabile non può essere, e che quindi finiscono erroneamente per identificare il Modulor con un metodo compositivo.

Per cui le progettazioni degli epigoni di Le Corbusier o dei corbusieriani (e ce ne sono state e ce ne sono ancora troppe), prodotte ed elaborate nel rispetto pedissequo e acritico delle dimensioni metriche del Modulor, sono decisamente discutibili.

L'aver accettato acriticamente un modello progettuale e averlo pedissequamente riproposto, da un lato e nel migliore dei casi ha prodotto architetture senza personalità e peculiarità, dall'altro ha evidenziato ulteriormente i limiti connessi con un sistema di principi per la progettazione che, comunque lo si voglia vedere, è sempre personale (nel senso che appartiene concettualmente a chi l'ha concepito e non può essere trasmesso a livello di scuola), irripetibile e soprattutto irriproducibile.

Irriproducibile non per ragioni di plagio, evidentemente, né tantomeno per motivazioni benjaminiane ma irriproducibile proprio perché irriproducibile è l'ideologia che sta a monte della presunta codificazione di un metodo.

Discorso simile ma non analogo vale per il "tracciato regolatore" di Le Corbusier che consente di affrontare un duplice ordine di argomentazioni.

Il primo aspetto consente di allontanare definitivamente una certezza storiografica e che cioè il Movimento Moderno e i suoi esponenti si siano imposti come avanguardia, e dunque come momento di rottura, facendo tabula rasa della storia e dello storicismo.

Nulla di più mendace in generale e, a maggior ragione, in particolare per Le Corbusier. C'è stata, e sino a che punto ciò sia avvenuto per consapevolezza e convinzione piuttosto che per imitazione è poco rilevante, semmai la "controinformazione" di chi, nel Movimento Moderno (critico o architetto militante), ha operato per rendere credibile tale tesi. Che se può essere strumentale per giustificare certe prese di posizione ideologiche, o talune realizzazioni, non corrisponde certamente alla verità oggettiva.

L'architettura moderna, sin dalle sue origini, si pone con continuità nei confronti della storia e non solo dal punto di vista formale, come potrebbe parere, solo per citare un caso, l'AEG a Berlino di Behrens che affida alla prefigurazione classica l'immagine architettonica. Anche

e soprattutto dal punto di vista sostanziale come nell'attenzione al cosiddetto tracciato regolatore che per Le Corbusier non è altro che la ricerca, in composizione architettonica, dell'armonia o piuttosto la ricerca di quella "balance" così indispensabile per poter far compiere, alla progettazione, lo scatto qualitativo. Ricerca che trae peraltro le proprie motivazioni indietro nel tempo.

Parlando di sé stesso Le Corbusier scrive che *"un jour, sous la lampe à pétrole de la petite chambre à Paris, des cartes postales illustrées étaient répondues sur la table. Mon oeil s'est attaché à l'image du Capitole de Michel-Ange à Rome. Sa main a retourné une autre carte, face blanche, et intuitivement en a promené l'un des angles (angle droit) sur la façade du Capitole. Subitement une vérité admissible est apparue: l'angle droit gère la composition; des lieux (lieu de l'angle droit) commandent toute la composition. Ceci lui est une révélation, une certitude. La même épreuve réussit sur un tableau de Cézanne (...) La composition (...) est ordonnée par des règles"*¹¹.

Il secondo aspetto riguarda appunto il significato e il ruolo che il tracciato regolatore assume nella composizione architettonica in generale e in quella di Le Corbusier in particolare.

La prima considerazione è che esso pare essere ben più di una prefigurazione classica e rinascimentale.

Parrebbe addirittura assumere il ruolo di regola compositiva, di sicura derivazione storica, per la codificazione di quell'architettura moderna con cui combattere lo storicismo e l'architettura neoclassica. Ovvero al contrario parrebbe assumere il ruolo di strumento di analisi e lettura delle architetture realizzate per verificarne la rispondenza a canoni d'armonia o equilibrio prefissati.

Né l'uno né l'altro come successivamente specificherà lo stesso Le Corbusier. *"Le tracé régulateur n'est, en principe, pas préconçu; il est choisi tel ou tel, selon l'appel de la composition déjà dûment formulée, bel et bien née. Le tracé, sur plan d'équilibre géométrique, ne vient que mettre de l'ordre, de la clarté, accomplissant ou réclamant une véritable purification. Le tracé régulateur n'apporte pas d'idées poétique ou lyrique; il n'inspire nullement le thème; il n'est pas créateur; il est équilibreur. Problème de pure plasticité"*¹².

A corredo di queste affermazioni ecco le illustrazioni di

opere pittoriche, il prospetto della casa a Garches e una composizione urbana, tutte calibrate sull'uso del tracciato regolatore.

Che non è più la codificazione di regole precise o di misure preferenziali da rispettare, come nel caso del Modulor, ma è, appunto, l'ausilio per la ricerca dell'armonia all'interno della composizione, ausilio non codificato perché non codificabile ma la cui metodologia può essere trasmissibile, proprio per le motivazioni note e precisate dianzi (fig. 21).

Architettura e contesto

È soprattutto nell'ultimo decennio, anche se nel nostro paese tali particolari attenzioni possono farsi risalire — come accennato nella prefazione — addirittura alla metà degli anni '50, che da parte di molti progettisti e di buona parte della critica architettonica viene data importanza, ovvero c'è molto interesse, alle tematiche della cosiddetta progettazione ambientale, cioè ai rapporti di interrelazione che devono sempre sussistere, nella composizione architettonica, tra ciò che si progetta e ciò con cui l'oggetto del progetto viene necessariamente a rapportarsi, sia esso un contesto edificato o naturale. Ma in che rapporto il progetto può essere posto con il contesto? La risposta a questa domanda non può essere metodologica. Non è cioè possibile offrire un sistema di regole compositive certe su cui orientare la progettazione (anche a seguito delle considerazioni precedentemente svolte). È invece possibile offrire un ventaglio di possibili approcci al problema progettuale nel contesto, variabile a seconda della natura intrinseca della preesistenza e a seconda delle motivazioni del progetto stesso, mirato proprio all'approfondimento di quel particolare rapporto enunciato nell'interrogativo iniziale.

Ci può essere un approccio di tipo analogico in senso stretto che analizzando la situazione preesistente si propone di pervenire a un prodotto progettuale che basa le proprie matrici compositive, alimentandole, sul rigoroso confronto con le preesistenze.

Così come può sussistere un approccio in cui la progettazione opera prevalentemente all'interno delle preesistenze cercando di precisarne talune peculiarità. Valorizzando ed

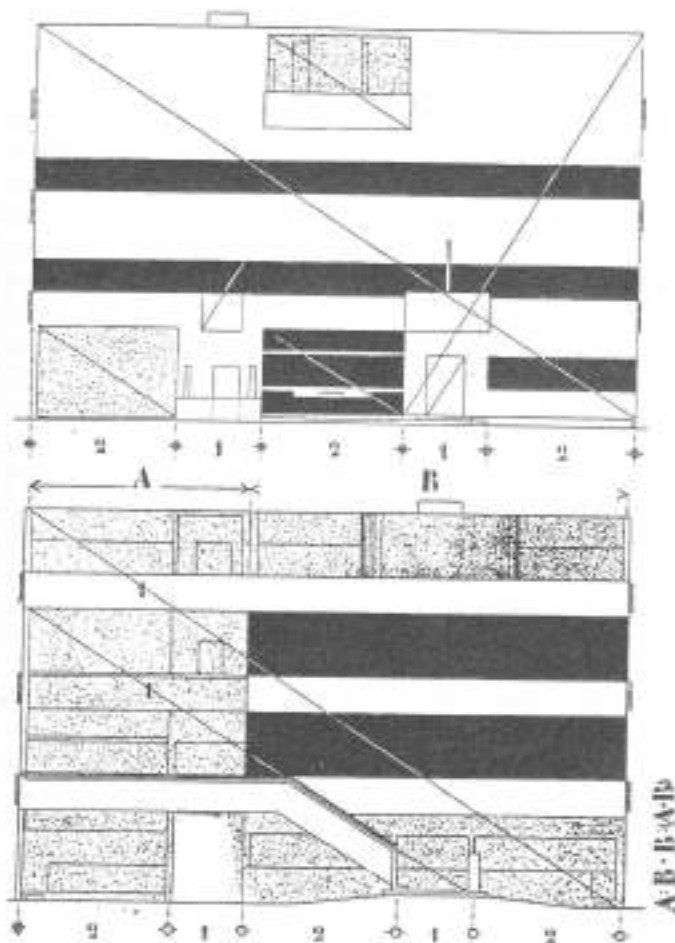


Fig. 21. Le Corbusier, *Casa a Garches*. Prospetti nord e sud. Il prospetto è calibrato tramite l'uso del tracciato regolatore inteso come ausilio, non codificato, per la ricerca dell'armonia all'interno della composizione.

enfaticizzando cioè potenzialità urbane e architettoniche contenute in nuce all'interno del sistema contestuale.

Quando poi l'esistenza della preesistenza costituisce di per sé stessa l'ambito progettuale (è il caso del restauro urbano e del restauro architettonico) l'approccio progettuale è mirato prevalentemente alla precisazione delle relazioni funzionali all'interno del sistema preesistente.

Ulteriore approccio, apparentemente meno complesso degli altri ma nella sostanza estremamente più difficile, deriva dalla contestazione dei principi basilari all'interno del contesto, di maniera che se i primi tre approcci possono essere ascritti, pur con sfumature diverse, alla cosiddetta progettazione "in sintonia", l'ultimo, cioè il quarto, è assimilabile alla cosiddetta progettazione per "contrasto", evidentemente nei confronti del contesto d'appartenenza del progetto.

Sull'ultimo aspetto, o meglio sulla sua apparente minor complessità, val la pena di precisare una questione disciplinare di ordine generale. Vale a dire che non esistono progettazioni semplici e progettazioni complesse. Nel senso che l'approccio progettuale, quale atteggiamento concettuale, deve essere sempre e comunque unitario, in termini oggettivi, indipendentemente dalle diverse situazioni del progetto e del relativo contesto che ne costituiscono i caratteri soggettivi. Molto più semplicemente la progettazione sarà semplice per chi già conosce l'"operazione progettuale" nella sua globalità, complessa per chi invece la affronta per la prima volta o semplicemente vi si avvicina con scarsa esperienza specifica. Più o meno semplici e più o meno complessi sono invece gli "oggetti" della progettazione e i sistemi contestuali con cui tali oggetti vengono necessariamente a rapportarsi. Comunque, schematizzando, è possibile affermare che partendo dalla incontestabile osservazione che un progetto di architettura, nel momento in cui viene realizzato, finisce inevitabilmente con il turbare un equilibrio esistente consolidato, il corpus di attenzioni, alla base di qualsiasi progettazione, deve essere tale, a livello di prassi (cioè a livello operativo), da arrecare il minor turbamento possibile alla situazione preesistente.

In più deve a essa legarsi (non ha importanza se in sintonia o in contrasto) in maniera indissolubile; e l'obiettivo sarà raggiunto quanto più l'insieme, costituito da nuovo intervento e preesistenza, sembrerà omogeneo e unitario.

A livello di ideologia (cioè a livello concettuale ancor prima che progettuale, che nella fattispecie è poi il livello metaprogettuale) dovranno essere assunte le maggiori informazioni possibili (e non solo a livello spaziale) sull'ambito di intervento, e dovranno esserne desunte le linee guida su cui correttamente impostare la nuova progettazione. Seppure in maniera assai schematica e semplificata, intervenire in un contesto significa praticamente operare nel

senso dianzi precisato.

Preme peraltro sottolineare al riguardo due aspetti.

Il primo, di ordine storico, mira a far comprendere come in realtà l'attenzione alle problematiche del contesto e del "genius loci", seppure enfatizzate nell'ultimo periodo, costituiscono in realtà una delle "costanti" del divenire architettonico nel senso che laddove è lecito parlare di buona architettura, indipendentemente dall'epoca storica di appartenenza, non si può prescindere dal contesto (nel senso più ampio di contesto fisico, sociale, culturale, ecc.) in cui tale architettura è collocata. Citiamo un caso italiano relativamente recente che è il neorealismo. Lo si cita perché meglio di qualsiasi altra esperienza del nostro paese aderisce alle istanze sopra esposte.

Momento particolarmente felice per l'architettura che trae motivazione nella nostra cultura, che è quella della mediterraneità, e che ha come data di inizio il '36, coincidendo con la già citata mostra di Pagano sull'architettura rurale inaugurata proprio in quell'anno, ma che troverà profonda caratterizzazione e massima espressione negli anni '50.

E il neorealismo è nato, in architettura, perché le frange estreme, o meglio ultime, del razionalismo italiano erano ormai sbiadite e flebili, non sapevano più rispondere alle esigenze reali della gente e per di più avevano contribuito (seppure in misura non preponderante perché il razionalismo italiano è arrivato tardi e forse, con l'unica eccezione di Terragni, non ha mai avuto personalità gigantesche) alla divulgazione di quello "stile internazionale" che in nome dei principi del Movimento Moderno, diede origine, a seguito di una troppo forte omogeneizzazione compositiva, ad architetture sovente estranee alla cultura delle società d'appartenenza.

È questo forse il ruolo più importante assunto, nella cultura architettonica, dal neorealismo.

Il secondo, ma non per questo secondario, aspetto sui problemi del contesto risiede nella forte distanza che sussiste, nel disciplinare specifico e relativamente a questo punto, tra ideologia e prassi. Nel senso che il problema del contesto è problema compositivo per eccellenza. Come già visto in precedenza la codificazione di un metodo generale e generalizzabile non è pertanto possibile. Anche per il fatto che è soprattutto il contesto a generare la "differenza" nel "tipo" caratterizzando conseguentemente la "differenza" nella "morfologia". In altri termini è il contesto a determinare le

differenze all'interno del "sistema insediativo", intendendo con tale termine il coagulo tra tipologia e morfologia, secondo le non più recenti tendenze al riguardo della critica architettonica. Ogni ambito contestuale è infatti un ambito complesso, con caratteristiche e valenze del tutto particolari. Tale condizione impedisce di per sé stessa la codificazione o la formulazione di un metodo progettuale oltretutto per il motivo che ciò che potrebbe valere in un contesto potrebbe essere completamente ribaltato in un altro. E da sempre l'attenzione dei progettisti veri, di quanti cioè hanno sempre inteso l'architettura come ulteriore "anello" di una "catena" continua, è sempre stata quella di cercare di "saper distinguere" per poter "sensibilizzare" e "accordare" il proprio intervento a un ambito unitario ma con caratteristiche proprie ben definite. Per chiarire e giustificare le tesi illustrate ci si avvarrà dell'illustrazione di diversi esempi all'interno della schematizzazione che vuole suddividere gli interventi progettuali in rapporto al contesto naturale e al contesto edificato. È evidente che è il secondo aspetto, quello del contesto artificiale, che maggiormente interessa per il fatto di aver dato luogo negli ultimi tempi, o meglio nell'ultimo trentennio, alle tematiche relative al cosiddetto "progetto di ricomposizione urbana".

Ed è su questo che maggiormente ci si soffermerà, non prima di aver posto l'attenzione su qualche esempio relativo al primo aspetto.

Il contesto naturale

L'eccellenza dell'inserimento ambientale del teatro greco di Epidauro può essere emblematica delle tematiche relative al primo aspetto. La fusione tra edificazione e natura è, in questo esempio, totale nel senso che l'una diviene funzione dell'altra e viceversa ed entrambe contribuiscono alla qualità "magica" dell'ambiente senza soggiacere o sottostare a nessuna prefigurazione o codificazione precostituita. Ciò che avviene puntualmente nel recente intervento sul teatro romano a Sagunto di Giorgio Grassi.

Il caso dei "Sassi" di Matera rappresenta un esempio unico di architettura spontanea come unico è l'inserimento ambientale. Il Sasso Barisano e il Sasso Caveoso sono caratterizzati da uno dei più importanti interventi abitativi di architettura rupestre lungo una profonda gravina.

Contributo fondamentale alla esclusività dell'inserimento naturale deriva dall'uso del materiale impiegato, del tutto autoctono. È evidente che proprio il fatto di essere un esempio di architettura spontanea, comporta di per sé stesso l'assenza di ogni regola.

Interventi dunque non senza ideologia (perché nessuna operazione progettuale può prescindere dalla speculazione intellettuale, neppure se a livello inconscio, come è il caso dell'architettura spontanea) ma in cui è la prassi a esercitare il maggior peso e quindi ad assumere quasi integralmente gli attributi di "qualità" e "coerenza".

Così tutta l'opera di Wright o più in generale il movimento organico quasi nella sua generalità ha saputo rapportarsi, anche per definizione, con il contesto naturale (tutte le "case della prateria", ma soprattutto Taliesin West) e con quello artificiale (sino all'ultimo intervento non realizzato per la Fondazione Masieri sul Canal Grande).

Fra i casi italiani recenti val la pena di menzionare un complesso turistico della metà degli anni '70 progettato da Mandolesi vicino a Otranto, in una delle oasi naturalistiche più importanti, che è quella dei Laghi Alimini. L'intervento è estremamente corposo, in termini volumetrici, e l'attenzione del progettista al contesto naturale è stata fortissima come eccellente è il risultato finale. Non è stato difficile risolvere il problema dell'ambientamento per chi si avvicina da "terra" al complesso turistico. Una grande pineta lo avvolge e lo ingloba rendendone difficile la percezione. Il vero problema da risolvere era invece verso "mare". In quel tratto di litorale del basso adriatico il mare è del tipico verde dannunziano che contraddistingue solo quel mare; la sabbia è bianchissima e a pochi metri dall'acqua si erge in una duna di qualche metro di altezza su cui la macchia mediterranea costituisce la cerniera tra la spiaggia e il prato verde su cui è posato il complesso architettonico. Il problema della percezione dell'intervento per chi viene dal mare è risolto brillantemente con un artificio compositivo. L'edificio, che è a due piani fuori terra, è terrazzato (fig. 22).

Ma le altezze dei due piani di tre metri non sono visibili perché il prospetto è frantumato in sette parti da un sistema di fioriere per cui le altezze che effettivamente si percepiscono anziché corrispondere a due livelli di tre metri ciascuno, corrispondono a sette livelli di poco più d'un metro di altezza. Gli infissi non sono percepibili perché sempre in ombra gra-

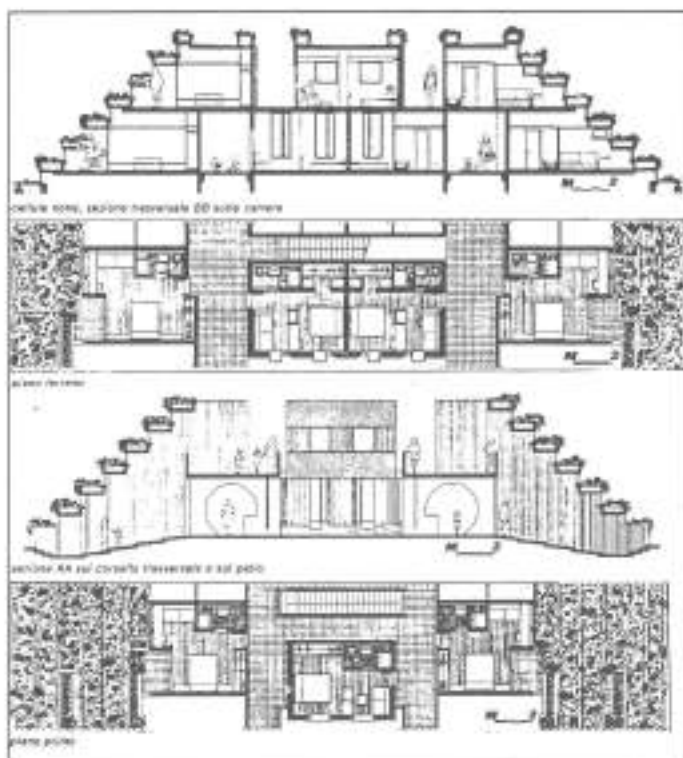


Fig. 22. E. Mandolesi, P. Cidonio, F. Finzi, *Villaggio turistico ai Laghi Alimini*, Otranto. Pianta e sezioni. Le quote dei due piani di tre metri non sono percepibili come tali perché il prospetto dell'edificio è frantumato in sette livelli da un sistema di fioriere. Le altezze che effettivamente si percepiscono anziché corrispondere a due livelli di tre metri ciascuno, corrispondono a sette livelli di poco più d'un metro.

zie all'oggetto delle fioriere. Il grande complesso alberghiero si configura quasi come una serie di gradonate naturali disegnate su un declivio ed è di difficilissima percezione.

Pure in tale esempio l'importanza risiede per intero nella forza del progetto e della realizzazione.

Il contesto artificiale

Per quanto concerne questo secondo aspetto, cioè della progettazione architettonica in ambiti edificati, val la pena di rammentare sia l'aspetto teorico che, quando presente, è caratterizzato dai limiti tipici di quanto è stato esposto nel primo capitolo e successivamente specificato; sia le conse-

guenze ultime legate a tale particolare problema. Per ciò che riguarda l'aspetto teorico si può citare un solo caso, che vale per molti altri, relativo al trattato albertiano.

Nel capitolo II del Libro IX (su Gli Ornamenti degli Edifici Privati) Alberti, seppur succintamente, affronta e indica le attenzioni progettuali per quel progettista che debba intervenire in un ambito edificato.

"Bisogna evitare che lo zoccolo della casa sia troppo più elevato di quanto comporti l'esigenza di armonia dell'edificio vicino. Anche l'ampiezza dei portici avrà un limite dipendente dalla forma dei muri attigui".

Per ciò che invece si riferisce alle "conseguenze ultime" si vuol far riferimento alla cosiddetta "crisi del grande progetto di ricomposizione urbana" dovuta in parte alla mancanza di aderenza del progetto alle esigenze della società civile e in parte all'incapacità della disciplina (la composizione architettonica e urbana) di dimostrare, nella prassi operativa, la propria validità.

"Non va dimenticato che il progetto urbano della modificazione critica della tipologia e del sito (...) è nato anche dalla crisi dell'avanguardia sperimentale, del nuovo come valore e dell'utopia che avevano gloriosamente dominato la prima metà di questo secolo (...). Ma le ragioni della stanchezza attuale del progetto urbano sono (...) complesse e molteplici. Prima fra tutte, poiché il grande progetto urbano è l'esito di un processo di interazione complesso, l'assenza del referente e quindi la difficoltà di costruire una rappresentatività che non sia solamente autoreferenziale e quindi la difficoltà della costituzione di un linguaggio comune che prenda le mosse dalla funzione che esso assume dalla costruzione del contesto piuttosto che dalla ossessione della diversità"¹³. Gli esempi che di seguito saranno illustrati tendono a riflettere buona parte delle osservazioni precedenti.

Tre piazze trapezoidali

La piazza di Pienza

Se un discorso generale sulla cittadina della Valle dell'Orcia è già stato compiuto a proposito di "grande scala", quando si è cercato di evidenziare i rapporti differenti tra città ideale e città reale, che nel caso specifico sono rapporti tra l'"utopismo" di Filarete e il "razionalismo" di Alberti, poco è stato detto sul sistema progettuale esemplare che è alla base

della composizione della piazza e sul particolare rapporto con il contesto sia edificato, del borgo medioevale preesistente, che naturale, costituito dalla vallata retrostante la cattedrale in direzione di Monticchiello. L'antico borgo medioevale di Corsignano (così si chiamava Pienza prima dell'intervento, della metà del '400, di Rossellino) è organizzato lungo una strada di crinale che corre in direzione est ovest e che presenta un punto di flesso grosso modo nel centro del paese.

È qui che si organizza la piazza principale caratterizzata e determinata dai quattro edifici che la delimitano: la Cattedrale, il Palazzo Piccolomini, il Palazzo Borgia e il Palazzo del Pretorio (fig. 23).

La Cattedrale è arretrata verso valle, su una balza, in modo da garantire l'apertura della piazza. L'asse di simmetria della Cattedrale è assunto come asse portante della composizione e tende a coincidere con la bisettrice dell'angolo convesso che costituisce il flesso della strada. I due palazzi laterali alla Cattedrale, e cioè il Palazzo Borgia a est e la residenza papale a ovest, sono allineati lungo il fronte stradale esistente in modo da garantire la continuità del tessuto. In virtù di questo allineamento i due fronti della piazza risultano divaricati al punto da determinare la tipica forma trapezoidale con base maggiore coincidente con la facciata della Cattedrale e base minore, sul lato opposto oltre la strada, con un fronte stradale del tutto particolare. Su di esso trovano ubicazione un pieno sfondato e un vuoto. Il primo è costituito dal piccolo Palazzo del Pretorio bucato, al piano terra, da un porticato di uso pubblico che oltre a costituire una proiezione, oltre la strada, della piazza vera e propria, consente di percepirla in maniera maggiormente dilatata.

Il secondo da una piccola strada, ortogonale al corso principale, di collegamento tra i due sistemi di piazze che costituiscono il cuore di Pienza: la piazza rappresentativa e monumentale a nord con la piazzetta del Mercato a sud.

I quattro edifici che delimitano la piazza sono inoltre legati da un intreccio compositivo complesso che si proverà a evidenziare¹⁴.

Rispetto all'asse fondamentale della composizione i Palazzi Borgia e del Pretorio bilanciano, con la loro massa, il volume maggiore di Palazzo Piccolomini. Bilanciamento enfatizzato pure dall'ubicazione della torre di Palazzo Borgia e della Cattedrale situati dalla medesima parte.

Ma questo bilanciamento volumetrico, dunque

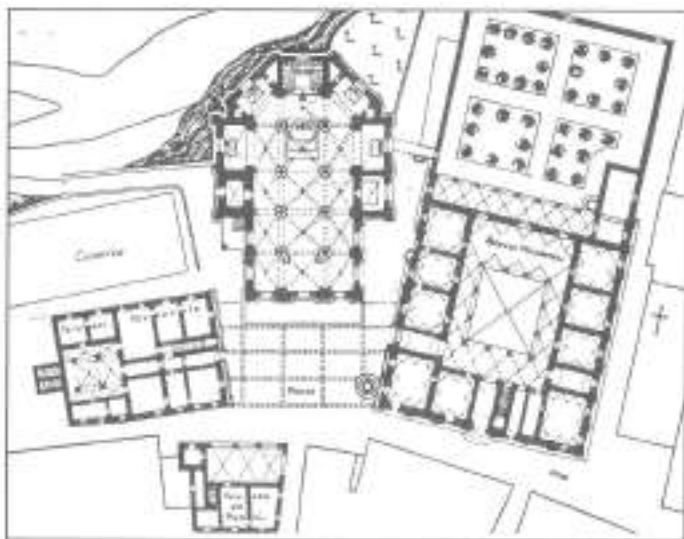


Fig. 23. *La piazza di Pienza.* L'asse di simmetria della Cattedrale è assunto come asse portante della composizione e tende a coincidere con la bisettrice dell'angolo convesso che costituisce il flesso dell'attuale corso Rossellino. I due Palazzi laterali alla Cattedrale, e cioè il Palazzo Borgia a est e la residenza papale a ovest, sono allineati lungo il fronte stradale esistente in modo da garantire la continuità del tessuto.

quantitativo e "tattile", non sarebbe stato qualitativamente equilibrato, sotto l'aspetto "ottico", senza l'aggiunta, dalla parte opposta dell'asse, cioè verso Palazzo Piccolomini, di quel piccolo pozzo che costituisce l'elemento equilibratore ultimo, essenziale per l'accordo finale della composizione.

Ma oltre a essere legati da un equilibrio volumetrico sottile, gli edifici sono pure legati fisicamente da un tessuto connettivo costituito dal disegno della piazza. Tale disegno, estremamente semplice, è costituito da un reticolo ortogonale. Quattro segmenti della maglia riprendono e portano all'esterno, oltre il sagrato, le tre navate della Cattedrale determinando la prima misura della maglia del reticolo (coincidente con la misura dell'ampiezza delle navate stesse).

La seconda misura della maglia è determinata da altrettanti segmenti ortogonali ai primi che congiungono le lesene dei Palazzi Piccolomini e Borgia e di queste hanno l'interasse.

Quindi, riassumendo, si sono visti i Palazzi Borgia e Piccolomini come estreme frangie della composizione in continuità col preesistente contesto edificato; poi si è detto della natura dialogica della composizione tra i quattro nuovi

edifici, cioè all'interno di un nuovo contesto. Due parole infine sui rapporti tra nuovo intervento (la piazza nel suo complesso) e contesto naturale.

L'aver ubicato la Cattedrale in quella posizione e con quell'orientamento consente di averla illuminata fortemente, al suo interno, nel mezzogiorno, dalle finestre absidali "vetrate" con l'alabastro di Volterra.

L'aver ubicato i Palazzi Borgia e Piccolomini lungo il fronte stradale preesistente determina quella particolare divaricazione spaziale ai lati della Cattedrale che provoca artatamente un'apparente lacerazione nel tessuto urbano mirata principalmente alla percezione della vallata e del contesto ambientale.

Aspetto sottolineato dalla particolare configurazione tipologica di Palazzo Piccolomini già descritta a proposito della "grande scala". Se la torre di Palazzo Borgia costituisce poi un riferimento, a livello urbano, per individuare l'ubicazione della piazza, la torre della Cattedrale si pone come vero segno urbanistico di riferimento per rendere individuabile la cittadina nel suo complesso, da chi percorresse la valle dell'Orcia, che è il suo contesto naturale. Operazione di "balance" raffinatissima senza alcuna codificazione "a priori" di regole in cui "ogni cadenza, ogni volume, ogni sagoma diventa simbolo di chiarezza, di onestà, di controllata e ragionata eleganza"¹⁵.

La piazza del Campidoglio

A oltre un secolo di distanza dall'esperienza della piazza di Pienza, Michelangelo concepisce la sistemazione della piazza del Campidoglio che si concretizza come vero e proprio progetto urbano.

La preesistenza su cui si trova a intervenire è costituita da uno spazio amorfo, senza alcuna caratterizzazione, sul colle capitolino. "Lo spazio era chiuso su due lati, a est del medioevale Palazzo Senatorio e a sud dal quattrocentesco Palazzo dei Conservatori. L'unico accesso pavimentato era costituito da una scalinata discendente dal transetto dell'Aracoeli; a ovest la pendice del colle (...) scendeva ripida verso la città"¹⁶. Il problema è della massima complessità. Il Palazzo Senatorio e quello dei Conservatori sono ubicati in maniera casuale, non sono affatto armonizzati, e non determinano alcuno spazio architettonico. L'accesso a questo luogo, che diverrà il centro civico di Roma, è di fatto inesistente. La soluzione che Michelangelo intende conferire al problema è quella della concezio-

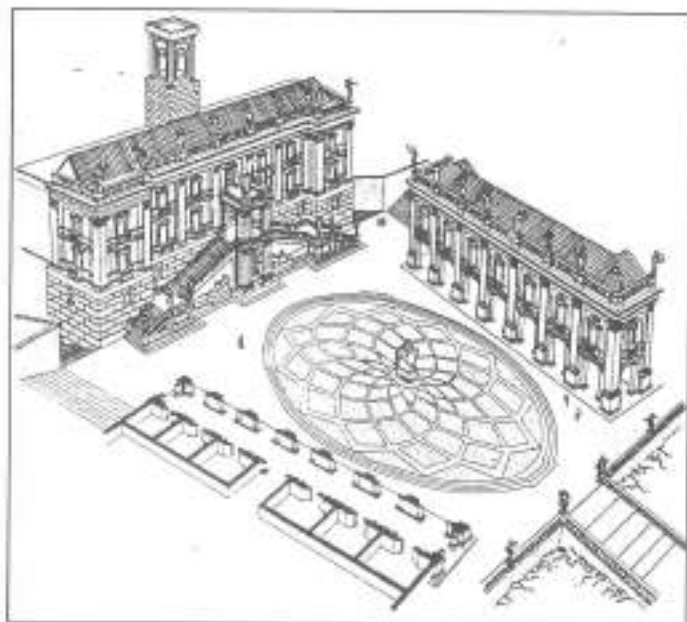


Fig. 24. *La Piazza del Campidoglio*. L'asse di percorrenza longitudinale è sottolineato da cinque elementi: la gradinata di accesso allineata lungo tale asse; l'asse maggiore dell'ellisse coincidente con tale asse; la statua equestre di Marco Aurelio al centro dell'ellisse; il portale di accesso al Palazzo Senatorio come termine di tale asse e la torre del Palazzo Senatorio che sottolinea ulteriormente l'asse teorico di percorrenza.

ne di uno spazio urbano omogeneo e unitario organizzato secondo una composizione simmetrica con asse di percorrenza preferenziale longitudinale. Si tratta prima di tutto di ottenere una composizione volumetricamente equilibrata.

Perciò, individuando nell'asse di simmetria del Palazzo Senatorio, oltre che l'asse longitudinale di percorrenza privilegiato, il perno della composizione, prevede l'edificazione di un nuovo corpo di fabbrica (il cosiddetto Palazzo Nuovo), il terzo, in posizione simmetrica, rispetto a tale asse, nei confronti del Palazzo dei Conservatori. Un primo obiettivo è perseguito e la piazza trapezoidale ha infine preso corpo. Si tratta ora di omogeneizzare tra loro, a livello architettonico, i tre edifici. Michelangelo interviene sui due edifici esistenti, e in particolare nei fronti sulla piazza, accostandovi una nuova facciata che interrompe subito dopo il risvolto delle testate.

Il particolare disegno della piazza medesima contribuisce poi a legare i tre edifici (fig. 24).

Si tratta infatti di un'ellisse, con asse maggiore lungo l'asse preferenziale, che li lambisce tutti, nel senso che è ad essi quasi tangente. La simmetria della composizione è dunque risolta.

Rimane da enfatizzare l'asse di percorrenza longitudinale che è sottolineato da cinque elementi. La gradinata di accesso allineata lungo tale asse; la statua equestre di Marco Aurelio posizionata (ora non più) al centro dell'ellisse è quindi sempre lungo tale asse; il nuovo portale di accesso al Palazzo Senatorio come termine di tale asse e infine l'edificazione della torre del Palazzo Senatorio, sempre lungo tale direttrice, che sottolinea ulteriormente l'asse teorico.

Il tutto senza turbare l'equilibrio esistente, anzi riordinandolo e riorganizzandolo senza per questo codificarlo in maniera rigida e vincolante.

La piazza di San Marco

Attenzione al contesto significa pure garantire, lungo archi cronologici spesso notevoli, l'immutabilità di una fisiologia urbana, o di un ambito spaziale, senza peraltro escludere, o pregiudicare, interventi architettonici con essa compatibili. Tali garanzie si attuano non con regole teoriche e dogmatiche che pretendano di classificare i più svariati tipi di intervento (come si è visto nella parte su periferie e centri antichi) ma con sensibilità e intuizione progettuale. Un esempio che può valere per molti è un'altra piazza trapezoidale: quella di San Marco a Venezia. In essa ogni periodo storico della città ha costruito la propria architettura. C'erano verso il mille, in quel punto, due chiese dedicate a San Geminiano, una demolita nel secolo XIV poi ricostruita altrove, ma sempre in quella zona, e demolita nel secolo XV. La facciata di San Marco presenta accomunati caratteri bizantini, romanici e gotici; le colonne sono greche, romane, orientali. Le Procuratie Vecchie hanno carattere rinascimentale; le Procuratie Nuove sono state progettate dallo Scamozzi e realizzate dal Longhena nel '700; hanno carattere barocco. La loggia del Sansovino è della metà del '500 ed è ancora rinascimentale. L'ala napoleonica cominciata agli inizi dell'800 è neoclassica. La libreria di San Marco, percepita nel passaggio dalla piazza alla piazzetta omonima, è di un barocco severo e non ha nulla in comune con la loggia Foscarina di Palazzo Ducale che le sta proprio di fronte (fig. 25). "Tutto questo guazzabuglio di stili fa di piazza San

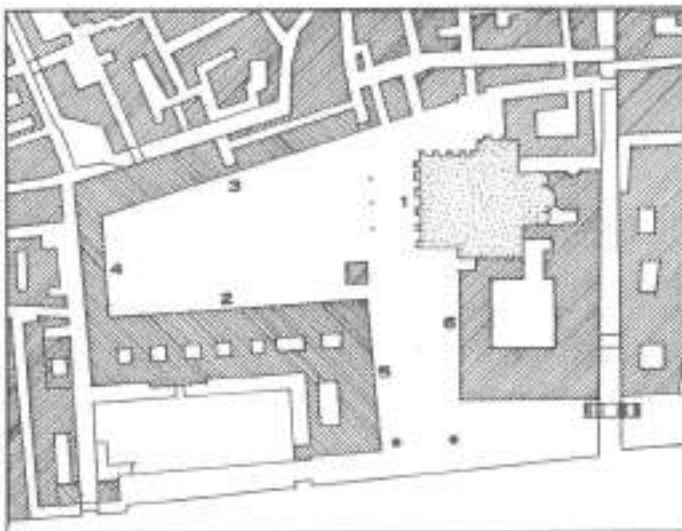


Fig. 25. *Piazza San Marco*. Ogni periodo storico della città vi ha costruito la propria architettura. (...) La facciata di San Marco presenta accomunati caratteri bizantini, romanici e gotici (...); le Procuratie Nuove sono state progettate dallo Scamozzi e realizzate dal Longhena (...); l'ala napoleonica è neoclassica (...); la libreria di San Marco (...) è di un barocco severo (...); 1 - San Marco; 2 - Procuratie Nuove; 3 - Procuratie Vecchie; 4 - Ala Napoleonica; 5 - Libreria.

*Marco una delle più belle piazze del mondo, nella misura in cui edificio centrale del mondo veniva definito da Ruskin l'arcipelagista di Palazzo Ducale*¹⁷.

Due sistemi urbani del Rinascimento

Che forte fosse l'attenzione ai problemi del contesto in epoca rinascimentale è fuor di dubbio. Ma che tale attenzione fosse così evidente ancor più che in realizzazioni "moderne" non è altrettanto ovvio. È per ciò che si vuole soffermare l'attenzione su due esempi che compendiano sinteticamente questo tipo di problematiche, uno del primo e uno del tardo Rinascimento.

L'Ospedale degli Innocenti

L'esempio brunelleschiano dell'Ospedale degli Innocenti, del primo quattrocento fiorentino, costituisce ancor oggi la miglior sintesi tra progetto architettonico e inserimento urba-

nistico, ossia tra specificità del tema e morfologia urbana (fig. 26). Il celebre porticato, vero e proprio filtro tra città dei sani e città dei malati, con la sottostante gradinata "albertiana" di cerniera e di raccordo tra la piazza urbana e la struttura specializzata, sono allineate lungo l'asse, visivo e ideale (coincidente con via dei Servi), di congiunzione tra la Chiesa dell'Annunziata e la cupola del Duomo. Attenzioni così caratterizzate per riportare una tipologia edilizia specializzata a una morfologia complessiva per sua natura non specializzata, difficilmente sono state poste in essere nel disciplinare specifico delle costruzioni ospedaliere¹⁸.

La Basilica di Vicenza

Già illustrata per taluni aspetti nel capitolo della "piccola scala" consente ora di esprimere alcune valutazioni in termini generali di inserimento urbanistico ma soprattutto consente, nel rapporto con un tipo edilizio ricorrente in Palladio (quello delle Ville), di evidenziare i limiti della teoria a vantaggio della prassi, o meglio di verificare i limiti di quest'ultima quando pretende di seguire acriticamente la prima. Quanto al primo aspetto è evidente che si è di fronte a uno dei più importanti sistemi urbani della storia dell'architettura. Nel senso che l'edificio, cioè il tipo edilizio che deriva dall'intervento palladiano, non solo è perfettamente inserito nell'ambiente ma, ciò che è assai importante, è ad esso intimamente legato al punto che l'uno trova connotazione solo se in rapporto all'altro, e l'altro non può, per estrinsecarsi ed esprimersi al meglio, non avvalersi delle grandi potenzialità urbane intimamente connesse con l'uno.

Questa complessa dialettica di rapporti si articola in realtà con grande naturalezza. La percezione che della Basilica si ha percorrendo le vie limitrofe del cuore del centro antico di Vicenza è totale e totalizzante. I percorsi pedonali principali sono sempre in comunicazione fisica e visiva con i punti nevralgici del piano terreno della Basilica.

Ciò può essere verificato percorrendola nell'immediato intorno lungo le piazze dei Signori e delle Biade a una quota, e con piazza delle Erbe a un livello inferiore. Infine è possibile valutare le potenzialità urbane della Basilica considerandola non solo come il baricentro fisico e visivo della città ma, ciò che è più interessante, come il punto di accumulazione dei percorsi principali (fig. 27).

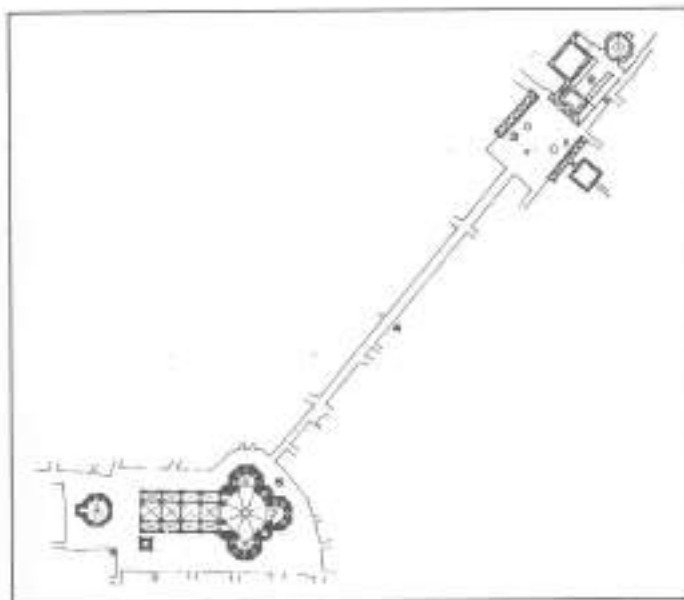


Fig. 26. *L'Ospedale degli Innocenti*, Firenze. Il celebre porticato è allineato lungo l'asse, visivo e ideale (coincidente con via dei Servi) di congiunzione tra la Chiesa dell'Annunziata e la cupola del Duomo. Tale operazione progettuale costituisce ancor oggi la miglior sintesi tra progetto architettonico e inserimento urbanistico: 1-Ospedale; 2-Chiesa dell'Annunziata; 3-Porticato del Sangallo; 4-Via dei Servi; 5-Duomo.

E questo lo si verifica percorrendo, oltre ponte San Paolo, via Pescaria sino alla già citata piazza delle Erbe. Oppure lambendo il fianco destro della Cattedrale e percorrendo contrada Garibaldi. Così come volgendo le spalle alla Chiesa di San Giacomo, percorrendo l'asse viario ortogonale al corso Andrea Palladio. Ma la percorrenza più interessante per la percezione di quanto esposto è certamente lungo contrada Porti e successivamente contrada del Monte dove la percezione dell'imponente impianto palladiano avviene subito al primo flesso, in corrispondenza cioè di Palazzo Colleoni. Se nella Basilica vicentina l'attenzione ai problemi del contesto è certamente una delle principali attenzioni progettuali, lo stesso non si può dire per le Ville, anche se alla critica ufficiale piace invece sottolineare come esse intendano sempre porsi con un significato territoriale e siano quindi il risultato di una felice analisi preliminare del contesto. È vero semmai il contrario. Le Ville sono le "vittime" di una teoria progettuale esasperata organizzata in regole universali. Nel momento in cui tali regole (teoria) ven-

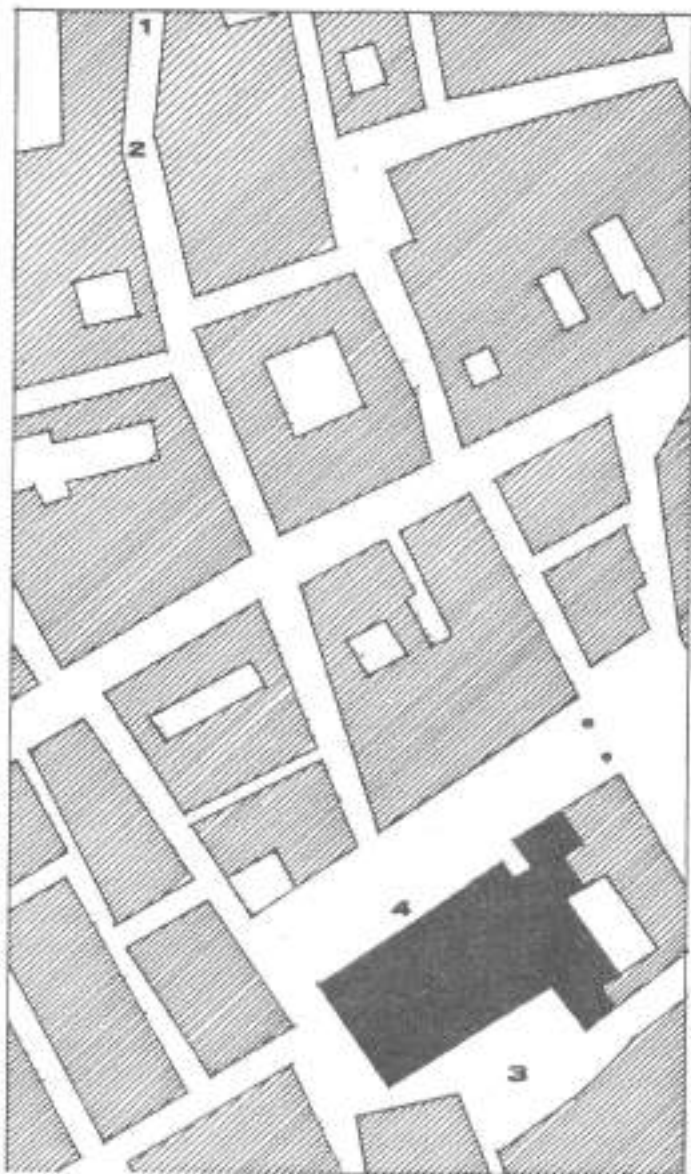


Fig. 27. *La Basilica di Vicenza*. È possibile valutare le potenzialità urbane della Basilica considerandola non solo come il baricentro fisico e visivo della città, ma pure come il punto di accumulazione dei percorsi principali. La percorrenza più interessante è lungo contrada Porti e successivamente contrada del Monte dove la percezione dell'impianto palladiano avviene subito al primo flesso, in corrispondenza di Palazzo Colleoni: 1-contrada Porti; 2-Palazzo Colleoni; 3-piazza Erbe; 4-Basilica.

gono trasferite supinamente in organismo architettonico (pratica) ecco emergere i limiti dell'una nei riguardi dell'altra. E questo sorprende essendo lo stesso Palladio, come peraltro già visto, contrario alla codificazione di regole di carattere universale perchè "anco gli antichi variarono, né però si partirono mai da alcune regole universali"¹⁹. L'esempio della vicentina Villa Capra (La Rotonda) può valere per molti altri casi. La pianta centrale, rigorosamente simmetrica, con quattro ingressi porticati accessibili da un sistema di scale rivela, proprio in quest'ultimo, la mancanza totale di attenzione nei confronti del contesto (fig. 28).

Se l'accesso su tre dei quattro sistemi di scale è coerente nel senso che è preceduto da un percorso in lieve declivio, la quarta scala inizia (o finisce a seconda di come è percorsa) sull'orlo di un fortissimo pendio ignorando completamente la natura del luogo. È un'ulteriore riprova che lo schema teorico, non adeguato alla realtà di appartenenza del manufatto architettonico, non può essere tradotto *tout court* in prassi realizzatrice.

Due esempi di sensibilità urbana

La Casa di Biagio Rossetti a Ferrara e Palazzo Valmarana a Vicenza

Intervenire nel contesto significa affinare fortemente la sensibilità progettuale per spingere l'approfondimento del progetto anche a livello di dettaglio costruttivo e di impaginato complessivo di facciata. Per quanto riguarda il dettaglio non possiamo non rammentare la soluzione architettonica che Biagio Rossetti dà agli sguanci della porta di ingresso della propria abitazione ferrarese di via della Ghiara (l'attuale via XX Settembre). La facciata dell'edificio fronteggia l'attuale via Caprera che non è ortogonale al piano della facciata ma è lievemente declinata²⁰. Per legare l'edificio al tessuto antistante l'artificio progettuale consiste proprio nel declinare dello stesso angolo gli strombi del portone d'ingresso che non risultano in tal modo perpendicolari al filo della muratura esterna ma paralleli all'asse di via Caprera (fig. 29).

L'impaginato complessivo di facciata come elemento di accordo al contesto è invece sintetizzato nel prospetto principale del palladiano Palazzo Valmarana in cui è proprio dalla

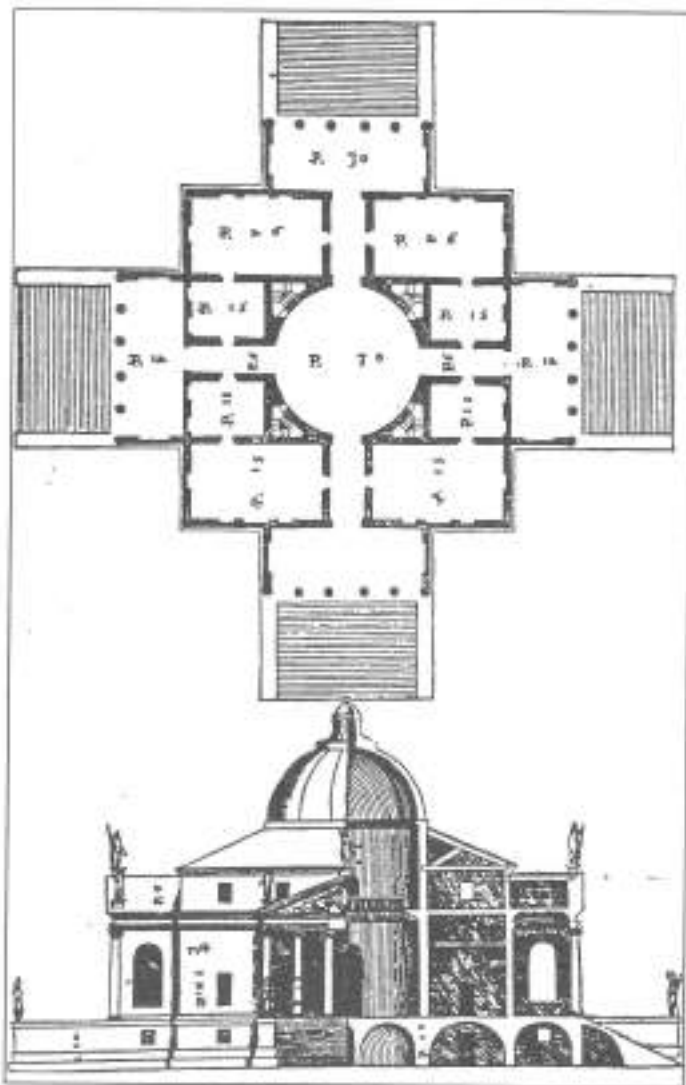


Fig. 28. A. Palladio, *La Rotonda*, Vicenza. Pianta, sezione-prospetto.

sperimentazione pratica che è possibile valutare appieno il valore dell'ideologia, laddove, come anche in questo caso, c'è perfetta identità tra estensore della norma e progettista. Se il fronte principale del palazzo di Vicenza soddisfa le "presunte" regole compositive e normative dei libri palladiani, il suo inserimento nel minuto tessuto urbano avviene solo attra-

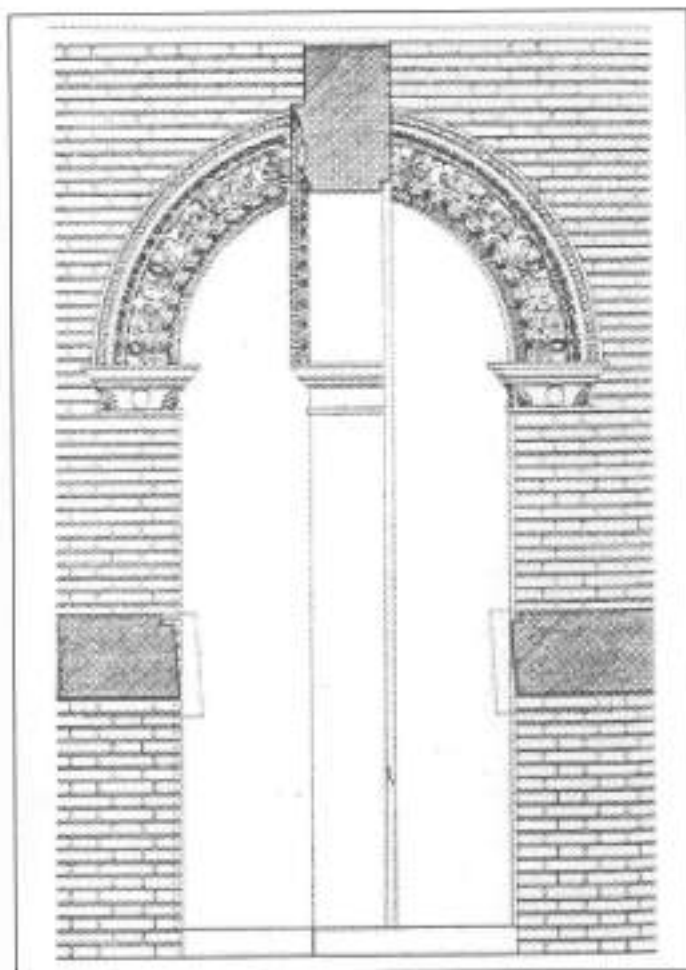
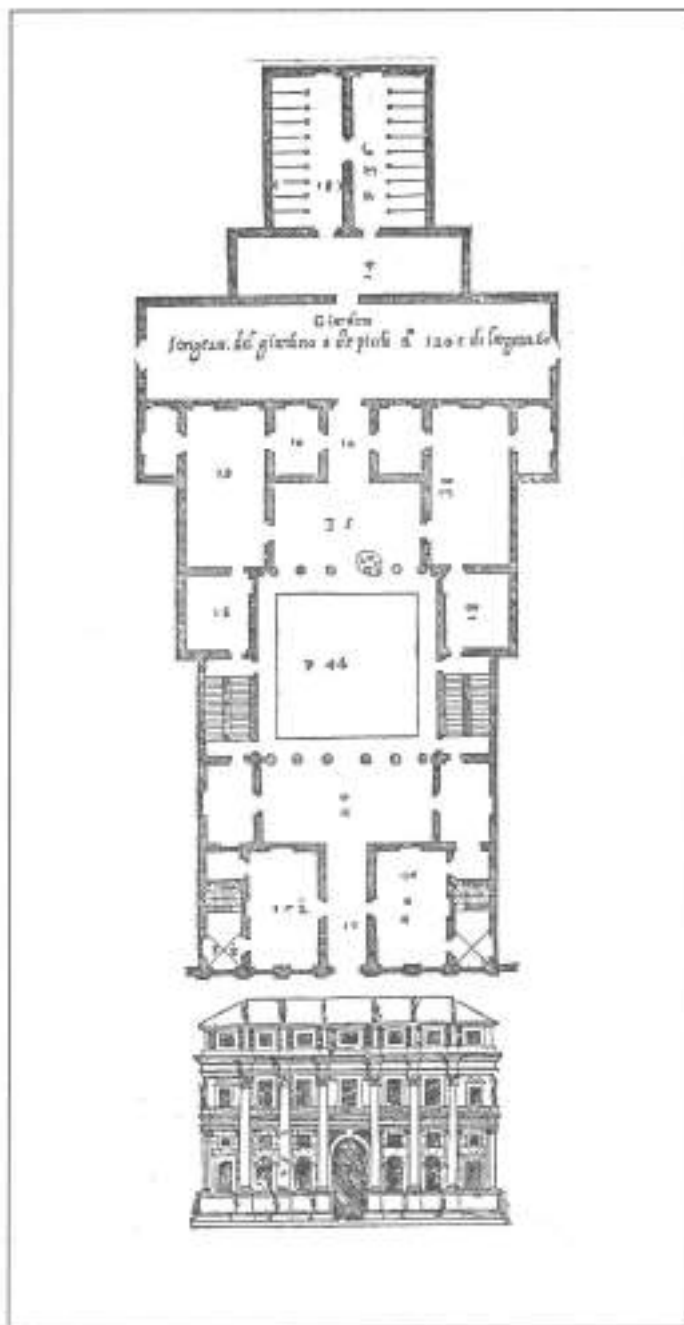
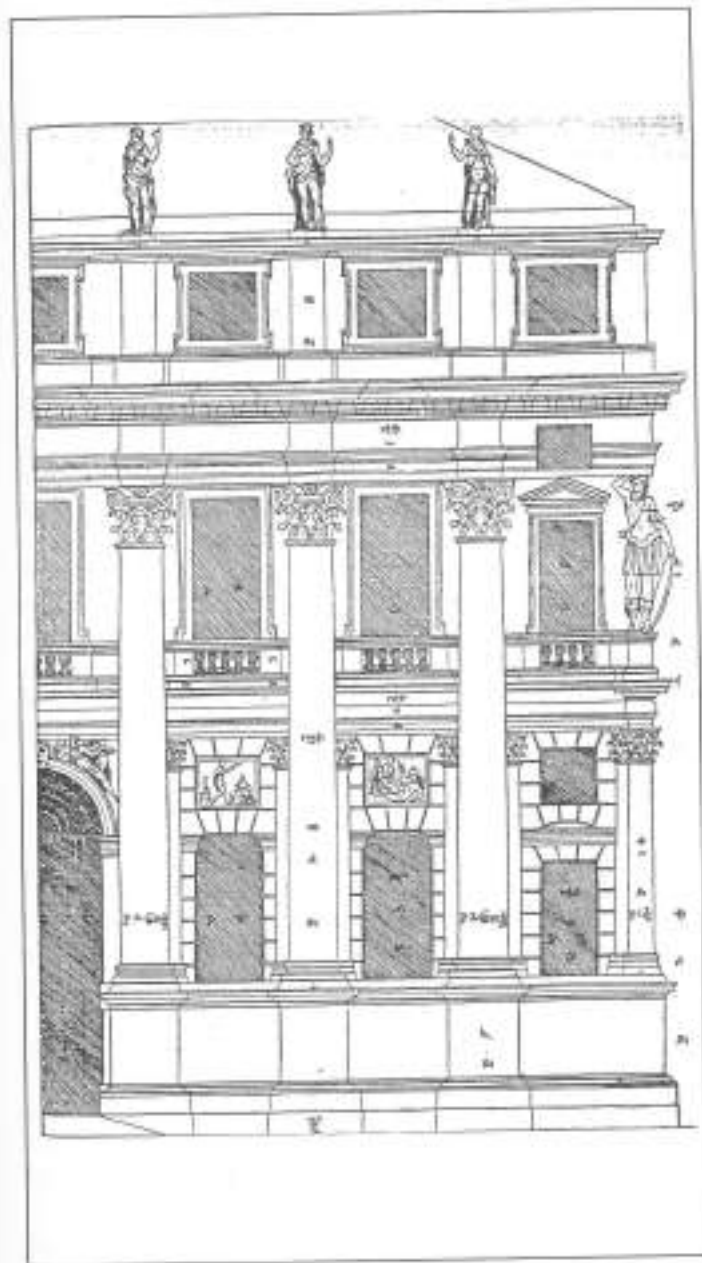


Fig. 29. *Casa di Biagio Rossetti*. Particolare del portone d'ingresso dell'edificio di via XX Settembre a Ferrara. Per meglio legare l'edificio all'antistante via Caprera, che interseca via XX Settembre con un angolo non retto, l'artificio progettuale consiste nel declinare dello stesso angolo gli strombi del portone d'ingresso che anziché essere perpendicolari al filo esterno della muratura risultano paralleli all'asse di via Caprera.

verso un atto progettuale non codificabile a priori. L'inserzione di due ordini minori, tra l'impaginato delle facciate dell'edilizia residenziale esistente e l'ordine gigante del palazzo patrizio, contribuisce all'individuazione di una qualità urbana ineccepibile ma di matrice esclusivamente progettuale e non normativa, cioè induttiva e non deduttiva (figg. 30-31).

Fig. 30. A. Palladio, *Palazzo Valmarana*, Vicenza. Pianta e prospetto.Fig. 31. A. Palladio, *Palazzo Valmarana*, Vicenza. Particolare di facciata. L'inserimento nel minuto tessuto urbano preesistente avviene tramite l'inserzione di due ordini minori tra l'impaginato delle facciate dell'edilizia residenziale esistente e l'ordine gigante del palazzo patrizio.

Anno 1932:

due casi italiani a confronto

La Casa del Fascio di Como e la Stazione di Santa Maria Novella a Firenze

Nell'anno 1932 (o più precisamente negli anni compresi tra il '32 e il '36) lo scenario dell'architettura italiana, estremamente fecondo sia sotto l'aspetto della ricerca e della critica architettonica ma soprattutto del dibattito culturale, sia sotto l'aspetto realizzativo (fortemente ricco cioè sia sotto il profilo dell'ideologia che della prassi), si caratterizza per due progetti tanto importanti quanto diversi per motivazione e per conseguenze: la Casa del Fascio a Como di Terragni e la Stazione di Santa Maria Novella a Firenze del Gruppo Toscano. La notorietà e la quantità di studi su tali lavori consente di concentrare l'attenzione sull'aspetto che maggiormente interessa, e cioè il diverso modo di rapportarsi con le preesistenze o, ciò che è lo stesso, il loro modo di porsi nei confronti del contesto urbano. In questo si è facilitati dalla particolare e analoga ubicazione che, all'interno delle città di appartenenza, le due architetture vengono ad avere anche per il fatto di essere entrambe in relazione con un monumento storico. La Cattedrale nel caso di Como e la Chiesa di Santa Maria Novella, o più precisamente la sua abside, nel caso di Firenze. Per quanto riguarda Como il legame con il contesto è del tutto inesistente anche se c'è chi ha più volte ricordato come Duomo e Casa del Fascio pare siano sempre esistiti. Al riguardo Alberto Sartoris sostiene che *"uno dei contributi di Terragni all'architettura italiana è quello di una metodologia per la lettura del territorio e quindi per una progettazione che si disponga in una logica di continuità nel tessuto urbano. I progetti e le realizzazioni di quegli anni venivano pensati in rapporto a questa metodologia che afferma o indica che il più piccolo edificio è una parcella della città e quindi che ogni particella deve conseguire la massima esaltazione qualitativa e interpretativa (...). Terragni (...) sapeva che l'edificio sarebbe andato d'accordo con l'intorno se fosse stato armonioso. Il tema della connessione alla città è in tal modo risolto. Nella Casa del Fascio (...) c'è la ricerca quasi ossessiva di un rapporto col Duomo"*²¹. Francamente il discorso regge a fatica. Prima di tutto perché anche il Duomo di Como, pur inglobato nel cuore della città, è di per sé stesso avulso dal contesto urbano. Non determina alcuno spazio

architettonico ma è in esso contenuto. È una tipica espressione di ciò che comunemente si definisce come *objet trouvé*. E lo stesso potrebbe dirsi per la Casa del Fascio. In più i due edifici sono da sempre (cioè dal tempo della costruzione dell'opera di Terragni) separati anche fisicamente da una linea ferroviaria, modesta fin che si vuole, ma che finisce con il determinare una frattura insanabile in questa parte della città. Le immagini fotografiche ricorrenti, miranti alla percezione della cupola del Duomo dal piano attico della Casa del Fascio, non indicano affatto che i due edifici sono intimamente legati da un particolare rapporto o da un'attenzione comune nei riguardi del contesto. Indicano semplicemente che i due edifici sono vicini. Ma poi nemmeno questo è in realtà verificato. Vuoi per la ferrovia, vuoi per la distanza oggettiva in rapporto al volume dei fabbricati, in sostanza essi vivono una propria vita autonoma, indipendenti l'uno dall'altro e ciascuno indipendentemente dal resto della città che è poi il contesto urbano. E ciò è ben condiviso da Gregotti che nel suo progetto (fig. 32) per la sistemazione della nuova stazione comasca delle Ferrovie Nord Milano tra il Duomo e la Casa del Fascio, affermando che *"intervenire significa in questo caso separare"*²², sottolinea ed enfatizza la separazione fisica e visiva tra i due oggetti architettonici proprio perché tale separazione è difficilmente sanabile ed eliminabile. La Casa del Fascio è edificio semmai emblematico, e il Danteum di Terragni lo è forse ancor di più, per affrontare l'importante tema, mai sufficientemente approfondito, del rapporto tra formalismo e funzionalismo nell'architettura razionalista italiana (fig. 33). Nel senso che tali opere consentono di misurare il limite oggettivo di un'ideologia (non solo compositiva) che dice di vedere nella sola funzione il leit-motiv dell'intero processo progettuale ma che, in realtà, si avvede dei limiti di tale atteggiamento e ricorre a una serie di artifici compositivi che con la "funzionalità" poco o nulla hanno a che vedere. È infatti estremamente difficile ritrovare, in questi lavori, quella coincidenza o coerenza tra *architettura e tipo* proprie dell'"idea architettonica razionalista".

Diverso è l'atteggiamento di Terragni in un altro intervento comasco, quello per l'ampliamento di Casa Vietti²³. Ma in tutta la sua opera, come forse in quella di tutti i razionalisti italiani del periodo, il tema così caro a Rogers delle "preesistenze ambientali"²⁴ è sovente e ripetutamente disatteso.



Fig. 32. Gregotti & Associati, *Nuova Stazione Ferrovie Nord Milano, Como*. "Intervenire significa in questo caso separare, costituire nuovi luoghi urbani, nuovi circostanti. I punti più delicati divengono i luoghi di passaggio, la capacità del nuovo elemento di essere organismo in sé e di costituirsi nello stesso tempo sui diversi fronti come schermo positivo di definizione".

Il caso del corpo per i viaggiatori della Stazione di Santa Maria Novella a Firenze vede invece ribaltato il problema (fig. 34). Il monumento con cui dialogare ha parte attiva nella "forma" della città sia perché determina, con la sua presenza, una piazza urbana sia perché individua univocamente dei percorsi preferenziali (le vie che lo lambiscono). Il corpo della stazione avverte questa situazione. Cerca di essere volumetricamente in sintonia anche con l'intorno urbano. L'altezza del corpo di fabbrica è contenuta nel perimetro pro-

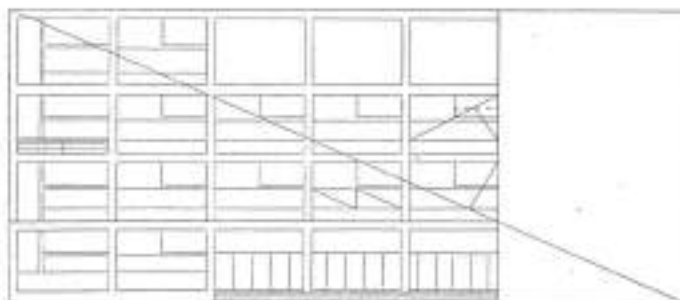


Fig. 33. G. Terragni, *Casa del Fascio, Como*. Studio per il prospetto verso il Duomo. La Casa del Fascio, come del resto il Danteum, è un edificio emblematico per affrontare il tema su formalismo e funzionalismo nell'architettura razionalista italiana.

prio per questo e si innalza dove si può innalzare in prossimità della testa dei binari. Dove cioè può più faticosamente essere percepita da chi percorra lo spazio urbano tra Chiesa e Stazione anche per il fatto di godere (in quanto stazione di testa) di una quota di calpestio notevolmente superiore a quella dell'intorno. La copertura è rigorosamente piana (siamo in epoca razionalista) ma il pur debole cornicione classico di coronamento del volume puro tenta, e ci riesce, seppur

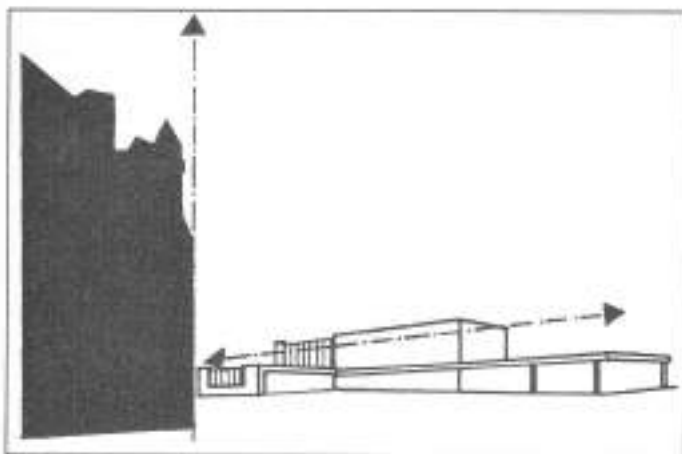


Fig. 34. Gruppo Toscano, *Stazione di Santa Maria Novella*. Il monumento con cui dialogare (l'abside della Chiesa di Santa Maria Novella) ha parte attiva nella "forma" della città perché oltre a determinare una piazza urbana individua delle linee di percorrenza preferenziali. Il corpo per i viaggiatori della stazione avverte questa situazione ed è volumetricamente in sintonia pure con l'intorno urbano.

formalmente, di accordare il nuovo all'antico. In più il colore della materia del paramento di facciata si pone in perfetta sintonia con i materiali che contraddistinguono la parte absidale del monumento. Due interventi pressoché contemporanei in ambito urbano, ma con un approccio al problema progettuale del contesto radicalmente diverso.

Quattro progetti contemporanei e una notazione conclusiva

L'analisi di alcuni progetti contemporanei consente da un lato di approfondire ulteriormente i rapporti che vedono interrelati progetto e contesto, e dall'altro consente di sottolineare come in architettura ci sia sempre continuità, pur nella differenza dei luoghi, dei tempi e dei modi, nell'affrontare il problema progettuale in generale e quello dei suoi rapporti con il contesto in particolare. Gli esempi illustrati possono ritenersi esplicativi, seppure parzialmente, dei quattro tipi di approccio compositivo così come evidenziati nella premessa di questo capitolo.

I primi due progetti sono relativi all'integrazione e all'ampliamento di due celebri musei newyorkesi²⁵. Per cui il tema del contesto è limitato al rapporto che il nuovo intervento viene ad avere con l'edificio preesistente.

Il terzo caso, che è costituito dalla Piramide di Vetro del Louvre, tenta di mettere in evidenza la grande valenza urbana dell'asse parigino Louvre-Nanterre. L'ultimo, certamente il più interessante, può considerarsi riassuntivo della condizione progettuale contemporanea nei riguardi sia del contesto edificato, preesistente alla nuova edificazione, che del contesto urbano più ampio di cui nuova edificazione e preesistenze costituiscono e costituiranno parte integrante. Si tratta del progetto di concorso, non realizzato, per la nuova sede della BBC a Londra di Foster.

Il Whitney Museum e il Guggenheim Museum

L'ampliamento e risistemazione del Whitney Museum di Michael Graves compromette inequivocabilmente la volumetria preesistente di Breuer. In linea generale tale intervento consiste nel raddoppiare sul fronte stradale la volumetria esistente tentando di omogeneizzare entrambe

con un corpo molto più alto, all'interno, che le compenetri e racchiuda.

Il risultato finale denuncia ampiamente i limiti dell'intervento che non a torto ha suscitato e suscita fortissime perplessità e polemiche.

Discorso completamente ribaltato nell'ampliamento del Museo di Wright sulla quinta strada, di fronte a Central Park, a opera di Charles Gwathmey e Robert Siegel (fig. 35).

Se nel progetto di Graves è estremamente difficile pensare il nuovo intervento compatibile con l'esistente, nel progetto Gwathmey le nuove volumetrie proposte, pur alterando l'armonia e la balance complessiva, non modificano la percezione originaria dell'opera di Wright o quantomeno il nuovo intervento può essere ritenuto compatibile con l'esistente nel senso che non altera i rapporti volumetrici e il contenuto spaziale dell'opera primitiva. Due modi diversi di rapportarsi con una preesistenza. Il primo dei quali, negativo sotto l'aspetto del linguaggio e dell'ideologia, può appartenere a quel particolare "post-moderno" che vede privilegiare la moda e gli eccessi mentre il secondo, positivo, può essere inserito nel cosiddetto "post-moderno" che privilegia l'attenzione nei riguardi del divenire dell'epoca storica, pur mantenendo una sorta di continuità "elettiva" più che "effettiva" con l'ideologia del movimento moderno e che spesso è, dagli storici, definito come neomoderno o semplicemente moderno. Il rapporto ideologia-prassi è, in questi due esempi, oltre che strettissimo pure evidente, anche se in entrambi è estremamente difficile valutare se il rapporto temporale tra i due sia di contemporaneità o di successione temporale.

La Piramide di Vetro del Louvre

Questo progetto nasce prima di tutto da un'esigenza precisa: quella di razionalizzare gli spazi museografici esistenti all'interno del Louvre adeguandoli alle esigenze contemporanee del "museo moderno". La necessità di rendere godibili gli scavi archeologici nella Cour Carrée, unita all'esigenza di collegarla più vigorosamente alla Cour Napoléon, ma soprattutto il bisogno di realizzare nuovi collegamenti tra i vari settori del Louvre, se da un lato ha necessariamente comportato l'uso del sottosuolo all'interno delle due corti, dall'altro ha imposto di riconsiderare il problema dell'accesso alla struttura museale. È un ingres-

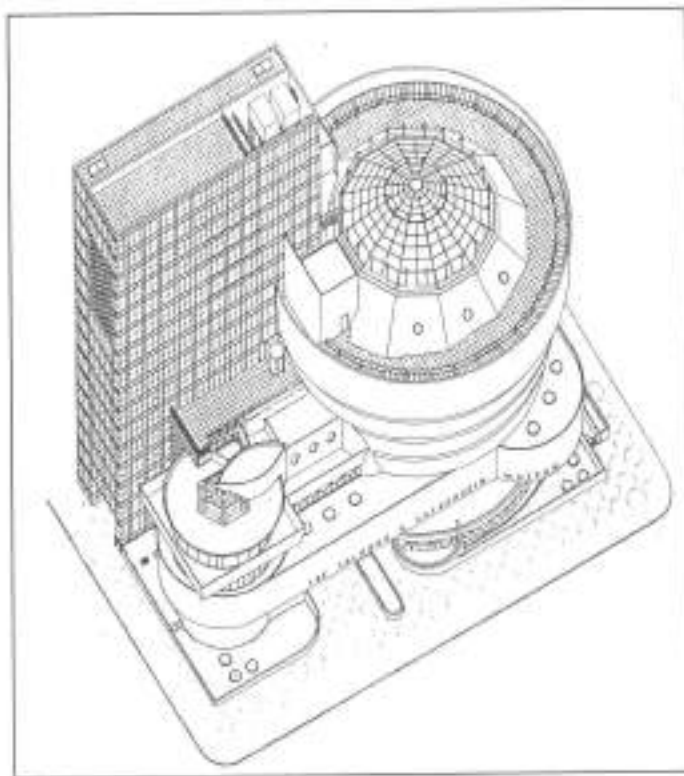


Fig. 35. C. Gwathmey e R. Siegel, *Ampliamento del Guggenheim Museum*. Le nuove volumetrie proposte, pur alterando la "balance" complessiva originaria, non modificano la percezione primitiva dell'opera di Wright salvaguardandone i rapporti volumetrici e il contenuto spaziale.

so baricentrico, che può smistare, seppure in tempi diversi, migliaia di visitatori. È per tale ragione che non poteva trovare ubicazione che all'interno della Cour Napoléon. Tema di difficile soluzione soprattutto sotto il profilo dell'inserimento ambientale di una nuova struttura nei rapporti con un monumento "mitico" giustamente "mitizzato". È vero che il Louvre non è nato in maniera unitaria e organica e che praticamente ogni periodo storico vi ha lasciato il proprio segno e prodotto qualche "completamento".

Come i due progetti di Bernini, della fine del '600, solo in minima parte condotti a termine. Come il gran progetto di Colbert di collegare Louvre e Tuileries per fonderli in un unico organismo architettonico. O l'elaborazione progettuale di

Perrault, solo per citarne alcuni, caratterizzata dalla teoria di grandi corti che avrebbero dovuto focalizzarsi su un anfiteatro, che mai fu portata a compimento. Il tema progettuale affidato a Pei, chiaro nei suoi intendimenti e nelle sue finalità, e che suscitò a suo tempo ferocissime polemiche tra conservatori e modernisti, presuppone un intervento moderno che sia in sintonia con la preesistenza monumentale. L'aver sviluppato la maggior parte delle richieste progettuali di nuovi spazi sotto il livello di campagna costituisce, già di per sé, un efficace escamotage per eludere il problema, o meglio, per conferirgli la soluzione più consona. Ma il contatto tra interno ed esterno, tra sottosuolo per gli spazi specializzati e piano di campagna per la vita di relazione e di fruizione degli spazi esterni, anche a seguito dell'ubicazione prescelta, il centro della Cour Napoléon, costituisce il punto più delicato della composizione. Pei risolve tale problema nell'unico modo possibile. Non affida il complesso sistema degli ingressi a una struttura architettonica vera e propria, ma copre il "buco" dell'ingresso con un elemento neutro, senza peso e senza spessore: una piramide dalla esile struttura interamente rivestita di lastre trasparenti. Lo spazio della Cour Napoléon non è compromesso irrimediabilmente (mentre qualsiasi altra soluzione, diversa dall'adottata, sarebbe stata meno compatibile con il monumento). Si avverte, ed è vero, il volume della piramide, anche a dispetto della sua trasparenza, ma si continuano a percepire senza fatica le tre facciate che definiscono la corte. Pure penetrando all'interno della nuova struttura, la qualità e la trasparenza delle membrature non precludono la percezione dello spazio architettonico esistente e nemmeno il colore delle facciate storiche è falsato dall'interposizione della membrana trasparente.

Sotto il profilo urbano, ed è ciò che più ci importa, la presenza di questo elemento architettonico nuovo, apparentemente estraneo al tessuto della città, che si percepisce, ma che è senza massa pur avendo volume, contribuisce a sottolineare ulteriormente un asse viario urbano preesistente e un altro, allineato con esso, di recentissima previsione. Tale asse, come noto, è profondamente radicato nella morfologia parigina per il fatto di costituire la congiunzione tra una parte della città storica e una parte del suo intorno periferico di recente edificazione. La congiungente spaziale che si diparte dalla Cour Napoléon e si spinge all'Arc du Triomphe e che dall'Étoile, oltre la Senna, giunge sino alla Défense costitui-

sce un asse urbano fortemente portante che connette la città storica alla periferia contemporanea (fig. 36).

Il Louvre da un lato e la Défense dall'altro costituiscono i due termini di un confronto e i punti iniziale e finale di un percorso di difficile o impossibile percezione visiva (per gli eccessi della grande scala) ma di sicuro effetto morfologico per la spazialità urbana di Parigi. Questo sottosistema urbano viene ulteriormente evidenziato dalla presenza di due elementi: l'Arco delle Telecomunicazioni della Défense di Buffi (come mera elaborazione esecutiva di un'idea di Spreckelsen) a un'estremità di tale percorrenza e la "piramide di vetro" di Pei, nel cuore del Louvre, all'estremo opposto.

Il significato più emblematico della realizzazione sta proprio nel sapersi porre all'interno di uno spazio urbano come elemento di individuazione di un sistema compositivo unitario anche se con "peso" minimo. Notre Dame du Haut a Ronchamp di Le Corbusier, per esemplificare il concetto, si qualifica e si connota in virtù di una decisa monofunzionalità: è oggetto architettonico pregevolissimo ma di nessuna potenzialità urbana. Può costituire un riferimento urbanistico ma non si integra alla vita di un intorno essendo completamente estraneo a ogni idea di spazio di relazione. Il proprio valore intrinseco si basa esclusivamente sulla specificità del proprio spazio architettonico. La piramide di Pei solo apparentemente potrebbe parere in tal senso. È intrecciata a complessi spazi architettonici al di sotto di essa, a loro volta esemplarmente connessi ad ambiti spaziali storicizzati, ma è pure partecipe di una complessità più ampia e articolata: quella determinata dall'intera vita di una città articolata lungo un particolare asse urbano. Asse storico ideato da Le Nôtre a partire dalle Tuileries, incrementato da Haussmann, e in epoca recente prolungato, oltre la Senna, sino alla Défense. Destinato ulteriormente a prolungarsi a seguito del Concorso Internazionale "Grand Axe" (luglio '90), volto alla riorganizzazione di un comparto urbano fortemente problematico, che dall'Arco della Défense prosegue, in linea retta e per oltre due chilometri (allineato con l'asse storico) in direzione di Nanterre, trovando conclusione nell'ulteriore e ultima ansa della Senna. L'analisi della soluzione progettuale induce poche perplessità, una volta noti gli elementi al contorno, i vincoli, le necessità di riferimento per la composizione dell'insieme, ma soprattutto il ruolo che tale intervento continua a rivestire per il contesto urbano. Semmai è lecito

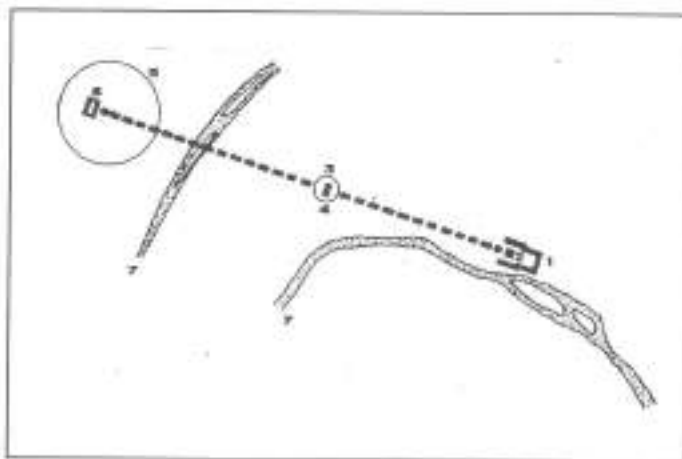


Fig. 36. L'asse urbano Louvre-Nanterre. La piramide di vetro contribuisce a enfatizzare la parte iniziale di un asse viario urbano preesistente e di un altro, allineato con esso, di recentissima previsione. La congiungente spaziale che si diparte dalla Cour Napoléon e si spinge all'Arc du Triomphe e che dall'Étoile, oltre la Senna, giunge sino alla Défense, è destinata a trovare conclusione nell'ulteriore e ultima ansa della Senna in direzione di Nanterre. 1-Louvre; 2-Piramide di Vetro; 3-Place de l'Étoile; 4-Arc du Triomphe; 5-Défense; 6-Arco delle telecomunicazioni; 7-Senna.

interrogarsi sull'opportunità di un intervento di questo genere in un contesto del tutto particolare e unico nell'ambito dell'architettura occidentale. Sino a che punto tale realizzazione sia scaturita da esigenze oggettive del Museo della città di Parigi, o piuttosto sia stato generato dal mai sopito desiderio di "grandeur" della committenza, o da entrambe le cose insieme costituisce il dubbio legittimo che solo la verifica del tempo, dell'uso e della critica architettonica e urbanistica approfondite, potranno, seppure di molto a posteriori dalla realizzazione, forse completamente dissipare.

La nuova sede della BBC a Londra

La poetica compositiva di Norman Foster si basa su un apparato teorico certamente complesso. Volendolo schematizzare è possibile estrapolare da esso tre temi o tre principi fondamentali che sono rigorosamente intrecciati in tutta la sua opera caratterizzandola fortemente. Tali temi si possono definire con *Technology* (intendendo con tale termine il processo di produzione in continua evoluzione tecnologica), con

Craftsmanship (come particolare processo di costruzione in cui primario è l'apporto delle qualità artigianali) e infine con *Context* (che è l'importanza del contesto storico, sociale e ambientale in cui inserire il progetto). L'architettura di Foster deriva da un'attenzione del tutto particolare a questi tre punti nodali dell'intera genesi progettuale sua e di quella parte dell'architettura moderna contemporanea che riconosce le proprie matrici culturali e compositive nelle esperienze, teoretiche e pragmatiche, di quel razionalismo storico che ebbe un ruolo determinante alla formazione del Movimento Moderno.

L'interesse per la sua opera non risiede nel fatto che in essa è, comunque, costante l'interazione e la presenza di questi tre principi che intendono sancirne la poetica. L'interesse deriva dalla considerazione di come alla definizione autentica di tale poetica concorra l'atteggiamento, diverso dall'usuale, che il progettista assume proprio nei confronti di tali principi. È probabilmente il più attento Foster, tra gli esponenti della cosiddetta "architettura high-tech", a non rompere con un passato disciplinare consolidato e acquisito e a non indulgere in un "manierismo tecnologico" i cui risvolti non possono essere, oggi, considerati positivamente. Il volerlo definire a ogni costo quale esponente dell'"high-tech" significa ridurre ingiustificatamente la portata del suo messaggio ad aspetti formali e non sostanziali. La componente tecnologica è certamente presente in maniera forte, ma nella sua architettura assume un ruolo marginale nel senso che gli obiettivi del divenire architettonico non vengono mai disattesi in nome della tecnologia. Semmai è vero il contrario e cioè che l'uso più appropriato della tecnologia è esclusivamente strumentale per la codificazione di un'architettura della contemporaneità, colta e raffinata, attenta al futuro, ma collegata al passato con cui sempre riesce a riconnettersi. La sensibilità nei confronti della città, l'attenzione alla soluzione di difficili problemi urbani, la puntigliosità nell'analizzare il contesto edificato al fine di cogliere le più giuste valenze per inserire, in sintonia con la preesistenza, il proprio manufatto architettonico, vanno ben oltre la semplice assunzione di tecnologie nuove o diverse dalla consuetudine. Il risolvere questo tipo di problemi non con l'uso di tipologie imitative o con l'adozione di forme e materiali già presenti nel "luogo", ma concentrando l'analisi sugli aspetti morfologici, gli consente di prevedere e concepire tipi edilizi perfettamente rispondenti

all'uso contemporaneo che si avvalgono di tecnologie raffinate e di materiali ad esse rispondenti peraltro sempre compatibili con il contesto ambientale. L'architettura che ne deriva, se analizzata alla scala architettonica, potrebbe parere eterogenea; valutata sotto il profilo della morfologia urbana non può non sorprendere. Negli interventi urbani Foster riesce, nell'elaborazione del progetto, ad assolvere egregiamente le esigenze delle scale architettonica e urbanistica relazionandole tra loro in modo esemplare. Le due scale sono, nella sua opera, finemente interrelate. È difficile esprimere valutazioni sull'una prescindendo dall'altra o viceversa. E questo avviene con il Willis-Faber Building del '72 a Ipswich "che di notte è trasparente e non rinvia ad altro che a se stesso, e che di giorno rispecchia il contesto urbano"²⁶. Così come avviene nella recente Mediateca di Nîmes (fig. 37) in cui il sistema distributivo dell'edificio è strettamente relazionato alla Maison Carrée (monumento romano del III secolo dopo Cristo che costituisce, tra l'altro, una delle ultime illustrazioni del IV Libro dell'Architettura di Palladio) al punto da inserire perfettamente, in una realtà storica consolidata, il nuovo manufatto architettonico facendogli pure compiere l'inevitabile salto qualitativo di scala: da "oggetto" a "sistema urbano". Ma dove maggiormente è possibile cogliere questa preoccupazione progettuale e avvertire questa rara sensibilità compositiva è nell'intervento per la nuova sede della BBC, in uno dei più delicati punti della City londinese.

L'isolato su cui intervenire è un cardine importante dell'asse nashiano che collega il parco St. James a Regent's Park (fig. 38).

Ne costituisce, in particolare, il secondo punto di flesso (prende il nome di Langham Place) che separa spazialmente Regent Street da Portland Place. Preesistenza ambientale con cui rapportarsi è il tempio neoclassico di All Souls, pure di Nash, e percorso da enfatizzare e risolvere con il nuovo edificio, nel rispetto della morfologia esistente, è quello che ha, nel Cavendish Square e nel British Telecom Tower, i riferimenti urbani iniziale e finale (fig. 39). Le volumetrie presenti nelle immediate adiacenze del nuovo isolato urbano, quelle ad alta densità su Langham Place che caratterizzano l'intera Regent Street e quelle a bassa densità di Cavendish Square, richiedono e impongono un non facile raccordo. Se a questi elementi di contorno si uniscono le problematiche intrinseche alla tipologia dell'edificio (uso cittadino del piano terreno

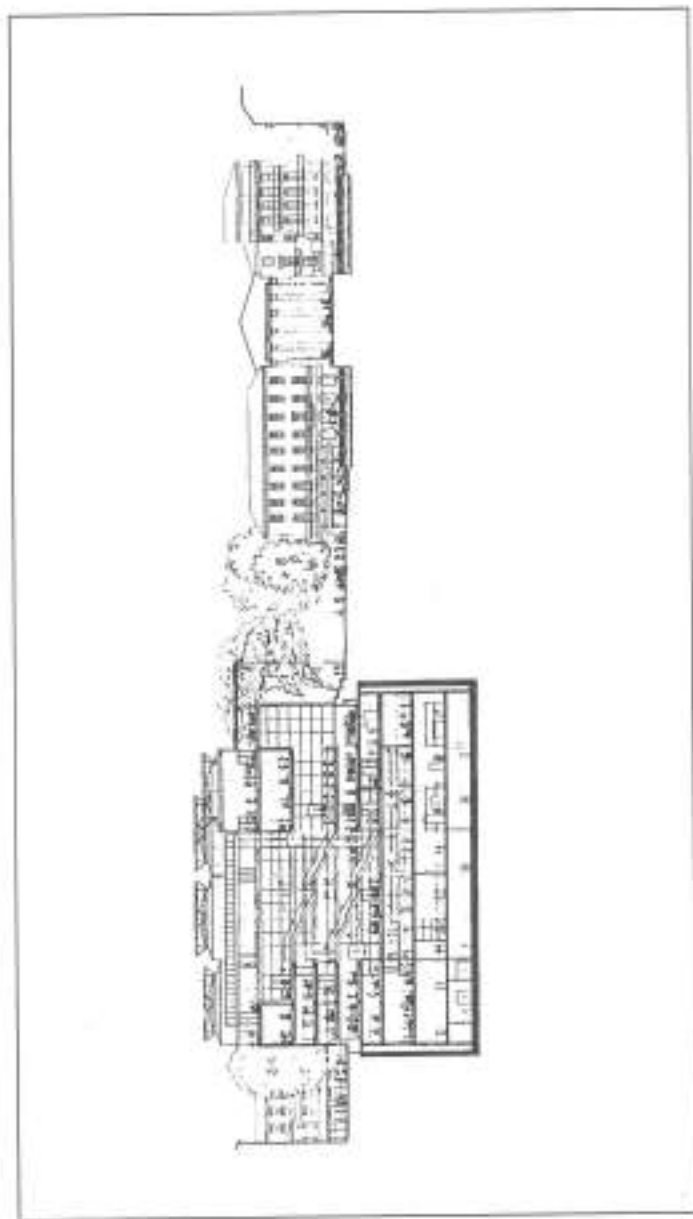


Fig. 37. N. Foster, *La Mediateca*, Nîmes. Sezione longitudinale. L'organizzazione distributiva (sia a livello altimetrico che planimetrico) è talmente relazionata alla Maison Carrée e al suo intorno urbano che riesce a far compiere all'edificio l'irregabile passaggio qualitativo da "oggetto" a "sistema urbano".

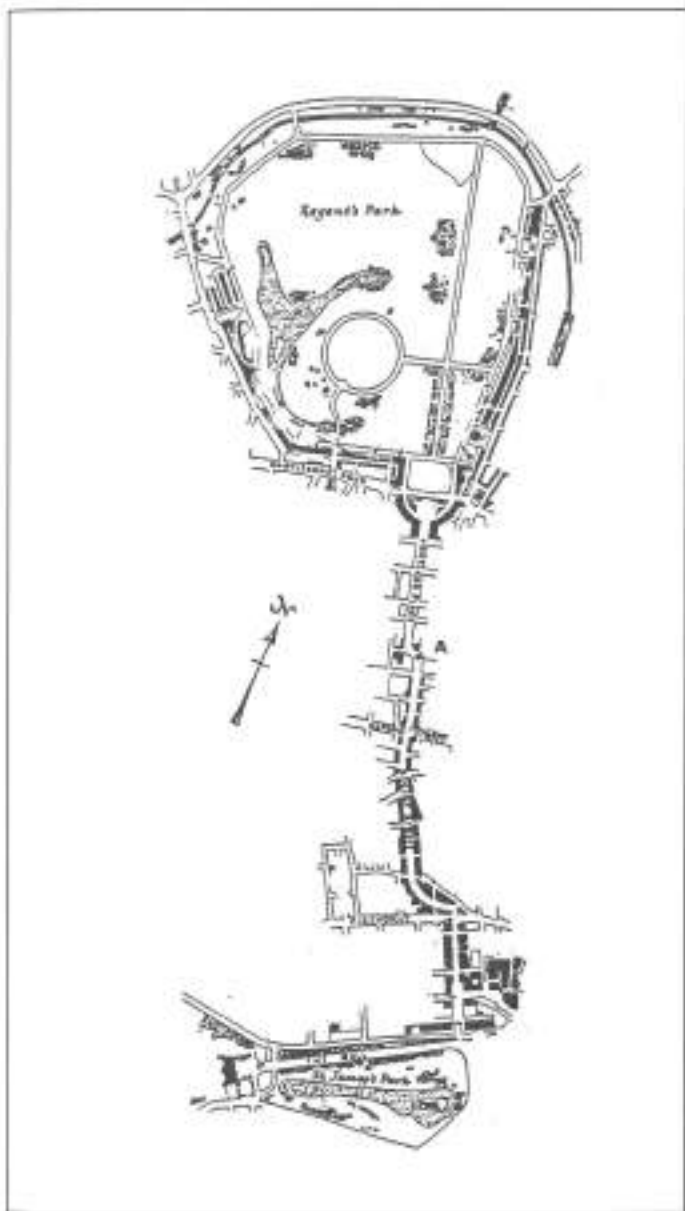


Fig. 38. J. Nash, *Piano per Regent's Park*. A: Langham Place

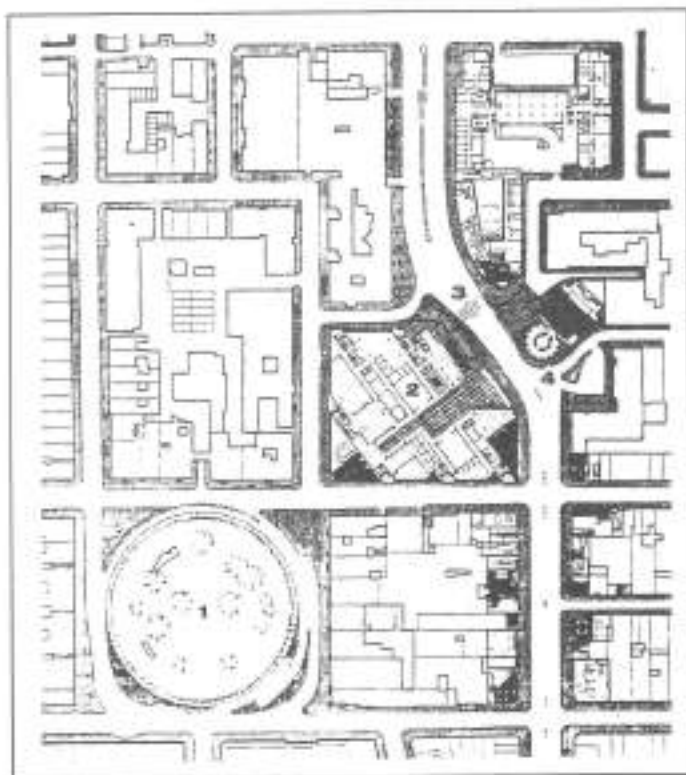


Fig. 39. N. Foster, *Nuova sede BBC, Londra*. Planimetria generale: Il nuovo percorso da enfatizzare e risolvere con il nuovo edificio, nel rispetto della morfologia esistente, è quello che ha nel Cavendish Square e nel British Telecom Tower i riferimenti urbani iniziale e finale. 1-Cavendish Square; 2-Nuovi studi BBC; 3-Langham Place; 4-All Souls; 5-British Telecom Tower.

con rigida separazione tra percorso pubblico e percorso al servizio del centro di produzione radiofonico; configurazione degli studi tale da garantire massima flessibilità nell'uso degli spazi interni senza interferenza con gli studi limitrofi; ecc.), l'analisi del progetto, alle due scale di intervento, non può non constatarne la rispondenza in ogni sua parte. La volumetria del nuovo isolato si inserisce e si raccorda al contesto anche grazie alla particolare tipologia "a strati successivi" adottata (fig. 40).

La galleria pedonale del piano terreno, orientata secondo l'asse Cavendish-All Souls, si dilata volumetricamente, nelle due dimensioni, in prossimità di Langham Place, de-

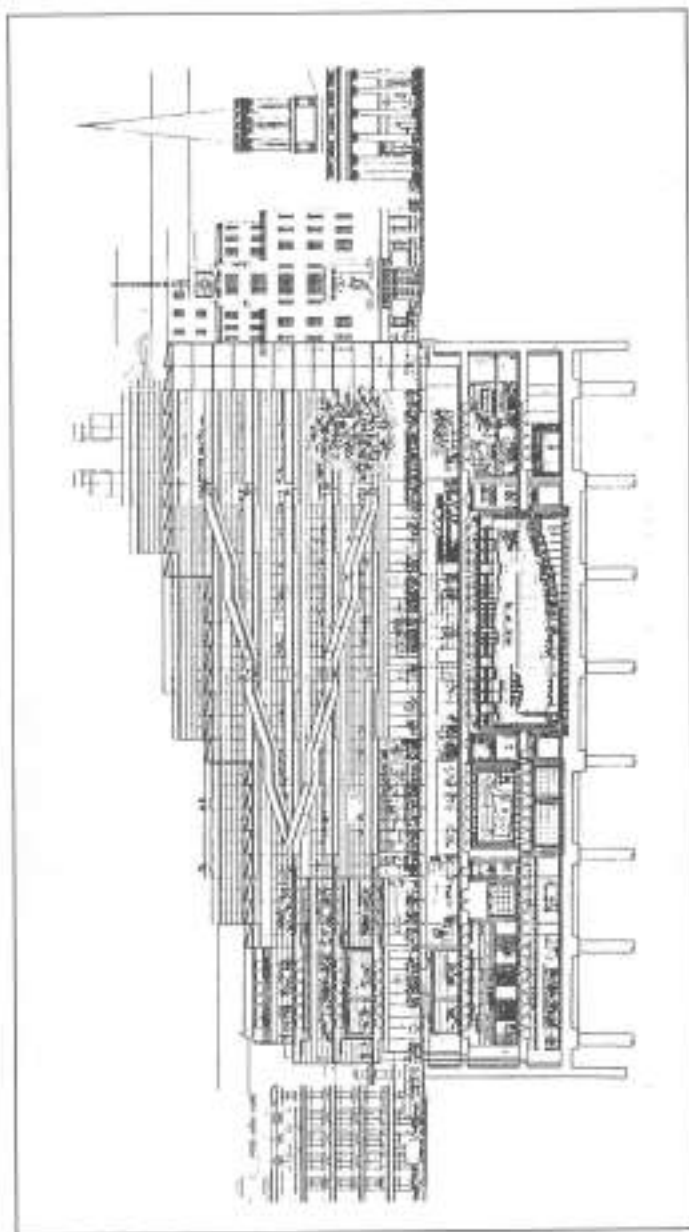


Fig. 40. N. Foster, *Nuova sede BBC, Londra*. Sezione longitudinale sul percorso pedonale pubblico. La volumetria del nuovo isolato si inserisce e si raccorda al contesto anche grazie alla particolare tipologia a "strati successivi" crescenti a partire dalla minore densità edilizia esistente su Cavendish Square sino alla densità maggiore su Langham Place.

finendo una pausa nel percorso per proiettarsi successivamente all'esterno, dove si rapporta con il tempio di Nash tramite una superficie vetrata, neutra, che oltre a consentire la percezione della preesistenza la sa integrare alla nuova edificazione. La particolare soluzione d'angolo dell'edificio su Regent Street, per chi proviene da Oxford Circus, invita alla fruibilità di Cavendish Square da cui, attraverso la galleria pedonale vetrata, si percepisce nuovamente All Souls e più in là Telecom Tower. Si tratta di un inserimento estremamente "pensato" di un sistema urbano dalla morfologia saldamente integrata alla struttura della città con esclusione aprioristica di qualsiasi falso storico. Non si è risolto un problema esteriore di facciata o di prospetto come si è fatto, e ancora si fa, al di qua delle Alpi; si è legato realmente, e non virtualmente, un nuovo organismo alla vita vera di un brano della città contemporanea mirando alla cucitura tra percorsi presenti e di previsione ma soprattutto mirando alla conservazione delle tensioni spaziali esistenti negli ambiti urbani. In più l'adozione di un tessuto connettivo pedonale che omogeneizza, integrandoli, il nuovo con l'antico riesce a disarticolarsi in una teoria di spazi per la collettività che, a seguito della soluzione progettuale adottata, assumono importanza primaria sia per la comprensione architettonica della composizione che per la sua fruizione urbana. L'inserimento degli elementi contemporanei nel tessuto storico è risolto sempre evitando il rigetto della nuova struttura da parte dell'organismo urbano. L'opera di Foster è recentissima, almeno negli esempi che ci interessano, freschissima, non collaudata e verificata per il lungo periodo. Sotto il profilo della "durabilità" e della conservazione nel tempo potrebbe denunciare qualche debolezza che da sola però non basterebbe a vanificare un impegno e una ricerca progettuale tra i più significativi della fine del XX secolo.

Notazione conclusiva

Si è accennato a taluni problemi sul contesto non perché il contestualismo sia divenuto una moda oggi ricorrente o come ritengono taluni perché il contestualismo in architettura, essendo come l'ermeneutica in fenomenologia, debba a ogni costo essere proposto, analizzato e sviscerato in ogni parte.

Non lo si è trattato come "moda" perché si ritiene, come si è sempre ritenuto, che l'architettura di "sempre" abbia "sempre" trasceso le "mode". Nel senso che l'architettura, che è poi solo l'architettura costruita, basa le proprie motivazioni sugli aspetti perenni delle "cose" e non su quelli effimeri; i quali ultimi possono facilmente indurre in tentazione con gli esiti che ben si conoscono. Ciò che è effimero e che eventualmente trascendesse in moda, finirebbe poi con l'aver vita breve. E la vita breve non si addice all'architettura per il solo motivo che non è mai stata una sua prerogativa. Non lo si è neppure trattato sotto quell'aspetto ossessivo e talvolta ossessionante, che costituisce uno dei troppi eccessi della critica architettonica, che è l'aspetto filosofico. In troppi e da troppe parti e con troppo differenti motivazioni si sono provati ad assimilare architettura e filosofia tentando di usare i metodi di analisi e di sviluppo tipici di una disciplina anche per l'altra con i grandi equivoci di fondo che sono derivati.

Il già citato strutturalismo, per esempio, può valere per moltissimi altri casi.

Mentre sarebbe meglio riportare l'attenzione all'interno dell'architettura, all'interno della sua essenza più intima che è poi quella del progetto, senza il quale non ci sarebbe architettura alcuna, per far chiarezza all'interno di un percorso operativo che, per quanto semplice si riesca a rendere, è pur sempre fenomeno complesso soprattutto a seguito della estremamente complessa dinamica di rapporti che contraddistingue la società civile della contemporaneità. Si è parlato del contesto sostanzialmente per due motivi. Il primo per tentare di far chiarezza nell'inevitabilmente variegato attributo che si dà oggi a questo termine e alla condizione progettuale che ad esso intende rapportarsi.

Condizione progettuale che, come è stato scritto, è perennemente in bilico tra una lunga casistica di atteggiamenti. Atteggiamenti che paiono basarsi sulla "tradizione della rogersiana teoria delle preesistenze ambientali (...)"; o sulla versione di un regionalismo più o meno critico; o nel senso di una postmoderna presenza del passato; o nella accezione di una teoria della modificazione; o nella attitudine a svolgere il progetto nel rapporto tra vecchio e nuovo; o nella relativizzazione del linguaggio forte del movimento moderno; o nel variare un'unica sostanza architettonica tramite

*diversi accidenti; o nel gioco tra luogo e modello; o nel situazionismo di chi ascolta le molteplici voci del luogo; o, infine, nell'attitudine de-costruttiva*²⁷.

Il secondo, che poi è quello esposto in premessa a questo capitolo, per puntualizzare l'attenzione su un aspetto progettuale eccellente che, al di là e oltre le più recenti caratterizzazioni, ha sempre contraddistinto il divenire architettonico in una però non sempre facile interazione tra ideologia e prassi. Già Alberti, infatti, nel I capitolo del Libro X (su il Restauro degli Edifici) specifica l'importanza del manufatto architettonico all'interno del proprio contesto. In tal senso il "restauro" è per lui strumentale alla precisazione del ruolo particolare esistente tra architettura dell'edificio e architettura della città.

"Non tutti i guasti provenienti dall'esterno, tuttavia, sono affatto irrimediabili; né, d'altra parte, i difetti dipendenti dall'architetto sono sempre tali da poter essere riparati. Giacché le costruzioni sbagliate da cima a fondo e sfigurate in ogni loro parte non permettono rimedio alcuno; e quelle in situazione tale da non poter essere migliorate se non scomponendone l'intero disegno, non val tanto la pena di modificarle quanto piuttosto di demolirle per ricostruirle da capo. Ma su ciò non mi soffermerò oltre. Passeremo invece a trattare di quegli edifici che si possono realmente migliorare con restauri; e cominceremo da quelli pubblici. In questo campo il problema più importante e più vasto è costituito dalla città, o meglio, se è giusta l'idea, dall'ambiente in cui si inserisce la città".

NOTE

1. cfr. J.N.L. Durand, *Lezioni di Architettura*, Città Studi, Milano, 1986.
2. V. Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991, p. 15.
3. V. Gregotti, *op. cit.*, p. 20.
4. G. C. Argan, *Progetto e Destino*, Il Saggiatore, Milano, 1968, p. 113.
5. cfr. K. Wachsmann, *Una rivolta nelle costruzioni*, Il Saggiatore, Milano, 1960.
6. E. Neufert, *Industrializzazione edilizia*, Bauverlag, Milano, 1966, p. 26.
7. cfr. L. Benevolo, *Storia dell'Architettura del Rinascimento*, Laterza, Bari, 1977, p. 78.
8. Le Corbusier, *Le Modulor*, Editions de l'architecture d'aujourd'hui, collection Asceval, Clermont-Ferrand, 1950, pp. 18-19.

9. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 34.
10. A. Petruccioli, nota scheda sul modulo in L. Quaroni, *Progettare un edificio*, Mazzotta, Milano, 1977, p. 183.
11. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 26.
12. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 34.
13. V. Gregotti, *Progetto urbano: fine?*, Casabella, ottobre, 1992, p. 2.
14. AA.VV., *Fondamenti di composizione architettonica*, NIS, Roma, 1987, p. 189.
15. G. Pagano, *Pienza: un esperimento riurano*, Casabella-costruzioni, n. 133, gennaio, 1939, p. 2.
16. J. S. Ackerman, *op. cit.*, p. 64.
17. Da una lettera di Gabriele Mucchi a Enea Manfredini in data 24. 4. 1978.
18. Per le strutture ospedaliere ha sempre funzionato l'alibi, peraltro ormai insostenibile, che le "forme" architettoniche prodotte da esigenze così complesse dovrebbero essere accettate così come sono in nome di quelle esigenze funzionali che da sole, comunque, disattendono le esigenze dell'architettura e dell'urbanistica anche per il fatto di costituirne l'elemento sempre variabile e non sempre il più importante. Non a caso si è citato l'Ospedale degli Innocenti. Non lo si è citato a caso perché ancor oggi, in materia di progettazione ospedaliera il tema del contesto è sempre e comunque disatteso nella stragrande maggioranza dei casi. Situazione inaccettabile perché causa di ulteriore impoverimento della qualità urbana che ha veduto, in epoca moderna, l'unica eccezione del progetto, non realizzato, per il nuovo Ospedale di Venezia di Le Corbusier.
19. A. Palladio, *op. cit.*, Libro I, cap. XX, p. 48.
20. cfr. B. Zevi, *Saper vedere l'urbanistica*, Einaudi, Torino, 1971, p. 99.
21. A. Sartoris in *Giuseppe Terragni*, a cura di A. Artioli e G. C. Borellini, Beta Gamma Edizioni, Viterbo, 1993, pp. 59-60.
22. V. Gregotti, *La città visibile*, Einaudi, Torino, 1993, p. 202.
23. Per casa Vietti cfr. G. Pagano, *Annali del restauro*, Casabella-costruzioni, n. 182, febbraio, 1943.
24. E. N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, Casabella-continuità, n. 204, febbraio-marzo, 1954, p. 5; R. Pane e E. N. Rogers, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, Casabella-continuità, n. 214, febbraio-marzo, 1957, p. 2.
25. Cfr. A. Manfredini, *Gli interventi contemporanei nei Musei di New York*, Parametro, n. 150, ottobre, 1986, pp. 3 e ss.
26. F. Werner, *Contestualismo*, Lotus, n. 74, novembre, 1992, p. 123.
27. P. Nicolini, *Contestualismo*, Lotus, n. 74, novembre, 1992, p. 10.

CAPITOLO QUARTO

L'IMPORTANZA DELLA TEORIA

Sinora si è cercato di mettere in evidenza i limiti oggettivi dell'ideologia architettonica nei confronti della prassi nell'ambito più generale del progetto d'architettura, o meglio di quella sua particolare parte che è la composizione architettonica. Si è cercato cioè di far comprendere l'impossibilità di una codificazione della teoria nel disciplinare specifico sostanzialmente a seguito di due motivazioni. La prima è che per sua intima natura il processo progettuale non può essere codificato in quanto processo induttivo; la seconda è che quando ciò è avvenuto, ben difficilmente la prassi è riuscita ad assecondare completamente la teoria. Nelle situazioni in cui ciò si è verificato la realizzazione che ne è risultata non può prescindere da perplessità oggettive come si è cercato di dimostrare attraverso la lettura di numerosi progetti e realizzazioni che, per l'arco cronologico che vengono a interessare, possono ritenersi come esempi campione per l'intera storia della composizione architettonica. Le tre considerazioni successive sono relative a problematiche della grande e della piccola scala. La prima è rivolta all'approfondimento dei rapporti tra progetto architettonico e strumento urbanistico; la seconda, relativa alle tematiche della "durabilità", sottolinea i concetti dianzi precisati; la terza, sul progetto esecutivo, tenta di chiarire ciò che, in composizione architettonica, deve invece essere rigorosamente codificato per pervenire a quella qualità complessiva del progetto che pur avendo sempre caratterizzato l'architettura "di cui ancora si parla", è sembrata sempre più scadere, almeno nel nostro paese, per lasciare il posto a una serie di equivoci e fraintendimenti che, seppure in

misura non ancora sufficientemente evidente, stanno probabilmente ora per essere chiariti come tali e, conseguentemente, per essere, si spera definitivamente, abbandonati. Si tratta in sostanza di tre considerazioni generali mirate all'approfondimento di alcuni aspetti essenziali per il controllo della qualità architettonica.

Progetto architettonico e strumento urbanistico

Non è possibile affrontare tale discorso senza accennare, seppure schematicamente, alle due fasi operative più significative del modo di "fare urbanistica" che hanno contraddistinto la cultura specifica del nostro paese sino a quando si è assistito, in tempi recenti, a un ripensamento complessivo sulle metodologie di pianificazione e modificazione del territorio. I due momenti cui si intende far riferimento si richiamano a due modi, opposti ma simmetrici, di intervento sull'ambiente che si rapportano con precisione ad ambiti storici e politici altrettanto ben delineati. Sino agli anni del cosiddetto "boom economico" la gestione del territorio si esprime tramite strumenti urbanistici prevalentemente disegnati, nel senso che sono le tavole di piano a individuare e definire, attraverso una elementare simbologia grafica, gli standard più significativi. È la concretizzazione, a livello operativo, di quell'urbanistica "pratica" teorizzata nei manuali di Rigotti e Piccinato¹ che si esplica attraverso un piano regolatore in cui il *planning* razionalista dello zoning costituisce la vera e propria ossatura portante. La seconda fase di gestione del territorio, tipica degli anni successivi al '60, è contraddistinta dalla presenza di nuove componenti disciplinari all'interno dell'urbanistica italiana e si avvale delle esperienze e degli insegnamenti di Geddes e Goodman (importate a opera prevalente di Giancarlo De Carlo e di Carlo Doglio). Si assiste, in questa fase, a una interdisciplinarietà molto accentuata tra competenze diverse (urbanistiche, giuridiche, sociologiche, economiche, ecc.) che troverà identificazione nel cosiddetto "piano-processo" e nelle cosiddette "ipotesi metropolitane" in cui la programmazione economica viene ad assumere sempre più ruolo determinante nelle scelte urbanistiche. L'organizzazione e il controllo dello sviluppo dello spazio fisico edificato e non edificato sono demandati preva-

lentemente, pure in questa seconda fase, all'applicazione degli standard urbanistici e dei parametri edilizi, affidando completamente ai piani particolareggiati di attuazione dei piani regolatori generali, il controllo della qualità del disegno urbano e, in ultima istanza, il controllo qualitativo dell'architettura. Ma anche questo importante secondo momento ha contribuito, seppure involontariamente, alla proliferazione di quelle periferie tipiche della realtà urbanistica italiana. Nella maggior parte dei casi prive di qualsiasi morfologia urbana, ma soprattutto carenti di quel tessuto connettivo indispensabile sia per legarle alla città in senso stretto, di cui avrebbero dovuto rappresentare la naturale prosecuzione, sia per omogeneizzare, al loro stesso interno, gli ambiti spaziali che vi avrebbero dovuto trovare collocazione. Pure se molte volte ci sono state esperienze positive, non si può non sostenere come il volto recente delle città sia stato prevalentemente caratterizzato in termini negativi proprio per la mancanza di un disegno complessivo che ha generato da un lato dei "vuoti" scarsamente significativi e dall'altro dei "pieni" caotici e indifferenziati in cui la connessione con il "cuore" della città, laddove ci sarebbe dovuta essere, è invece completamente assente. È anche per questo, cioè per la mancata realizzazione, almeno in molti comuni italiani, di quei piani particolareggiati che avrebbero dovuto attuare gli strumenti urbanistici generali, che si è verificato quel profondo ripensamento sulla gestione del territorio, cui si accennava precedentemente; ripensamento mirato a esplorare nuove strade e in particolare a rifocalizzare l'attenzione su un particolare tipo di progetto urbanistico.

Tale nuova metodologia di piano, disegnando nei dettagli la nuova città, avrebbe dovuto consentire da un lato un controllo migliore della qualità architettonica e dall'altro avrebbe dovuto riqualificare e ricomporre un territorio compromesso dal disordine costruttivo e dal degrado. Questa vera e propria inversione di tendenza, seguita da parte delle amministrazioni più illuminate, si contraddistingue per la collaborazione strettissima tra urbanisti e architetti, nel senso che l'efficacia del progetto urbanistico dovrebbe poter essere verificata attraverso l'analisi di appropriati progetti architettonici, intesi quali progetti-campione da realizzare in aree particolarmente significative della città.

Dall'interazione piano-progetto dovrebbero poter emergere, oltre che gli elementi di connessione tra i due, anche

quegli aspetti necessari per modificare l'uno nei rapporti con l'altro e viceversa.

La via dell'architettura del piano, o del piano-progetto, è certamente una strada ancora da approfondire, e i risultati, seppur parziali, che cominciano a essere ora tangibili non sono ancora in grado di esprimere appieno né le potenzialità connesse con tale visione dello strumento urbanistico, né tantomeno gli inevitabili limiti rapportabili alla mancanza di distinzione che, in tale piano, viene a instaurarsi tra architettura e urbanistica.

Non è cioè ancora oggi sufficientemente chiaro, alla luce del contemporaneo dibattito urbanistico, sino a qual punto, operando in questi termini, si possa ridurre la libertà progettuale di quanti dovranno tradurre, in termini di intervento nello spazio fisico, tali strumenti urbanistici. Nel senso che non pare ancora evidente se sia opportuno prevedere il controllo dell'architettura attraverso l'urbanistica e non invece pervenire a un controllo dell'architettura attraverso gli strumenti di sua stretta competenza; e questo avviene per il fatto che il livello di definizione del piano progetto è molto vicino alla scala architettonica. Se non la definisce almeno la connota nelle sue volumetrie essenziali e in più ne prefigura le tensioni spaziali possibili all'interno di ambiti già sufficientemente delineati.

Se quindi l'architettura del piano ha rappresentato e ancora rappresenta un'esperienza positiva in cui lo zoning esce chiaramente e finalmente perdente, tuttavia varrebbe forse la pena di approfondire il dibattito urbanistico sui margini e sui gradi di libertà che si presentano a chi dovesse operare, alla scala architettonica, all'interno di un piano progetto.

C'è pure chi afferma che pur non volendo coartare la libertà progettuale, *"la prima cosa che i nuovi progetti urbanistici debbono studiare e chiarire riguarda dunque un'area trascurata e purtuttavia della massima importanza. Attraverso abachi, schemi, disegni, indicazioni relative ai materiali ed alle tecniche, essi debbono chiarire, con il dovuto acume critico, la costituzione e le prestazioni fisiche di ogni materiale urbano; con ciò recuperando una lunga tradizione della progettazione urbana, una tradizione assai più lunga e spesso delle vicende che hanno portato al degrado delle nostre città. Per rendersi conto della rilevanza di questa mossa basta riflettere a cosa sarebbe stata l'edilizia pubblica nel nostro paese se l'INA-Casa e Ridolfi non avessero prodotto*

(...) suggerimenti (...) e schemi (...) per la progettazione: una pratica varie volte poi aggiornata e rinnovata".

Ma sarebbe forse meglio, in questo caso, parlare di progetto architettonico anziché di progetto urbanistico, attribuendo al primo, invece che al secondo, quei compiti e quegli obiettivi tipici del controllo della qualità progettuale.

Pare lecito esprimere tale affermazione nel momento storico attuale in cui, talvolta, i principi e le motivazioni che sono state e sono alla base dei piani-progetto vengono estesi pure ai piani particolareggiati. In questo ultimo caso è bene porre l'attenzione sui rapporti intercorrenti tra piano particolareggiato e progetto d'architettura per affrontare, seppure sommariamente, l'ancora non risolto problema del come perseguire, garantire e pervenire al controllo della qualità architettonica. Per quanto riguarda la natura del piano particolareggiato o di strumenti ad esso analoghi, val la pena di precisare alcune questioni. Finché tali strumenti rimangono completamente a monte della progettazione, e in certo senso estranei alle fasi vere e proprie del progetto d'architettura, ponendosi come sintesi finale del lungo e fondamentale processo di analisi preprogettuale (tesi a precisare taluni aspetti quantitativi o tutt'al più fornendo degli indirizzi estremamente generali o delle linee guida in senso lato), l'autonomia del processo progettuale è certamente salvaguardata. Così come salvaguardato è il controllo qualitativo delle peculiarità di tali strumenti che oltre alla precisazione delle quantità in gioco nel progetto possono pure consistere nell'individuazione delle volumetrie fondamentali dell'intervento, delle relazioni intercorrenti tra tali volumetrie, che sono da un lato il principio di aggregazione delle medesime e dall'altro gli spazi architettonici che dalla loro particolare giustapposizione derivano e conseguono. È proprio alla formulazione di tali ambiti architettonici e alla salvaguardia di quelle tensioni spaziali sempre ad essi connesse che è preposto lo strumento del piano particolareggiato. Ma queste sono le peculiarità di quel modello di piano particolareggiato dai forti limiti che, non essendo mai decollato, ha generato e indotto quelle riflessioni e quei ripensamenti di cui si diceva precedentemente. Cionondimeno è evidente come in tale situazione sia pure salvaguardata l'autonomia, l'unicità e l'unitarietà del progetto architettonico che pur operando in presenza di vincoli quali quelli dianzi esposti non rinuncia all'autonomia dell'aspetto compositivo, del linguaggio espressivo e delle scelte di natu-

ra tecnologica. Ma alla distanza si è visto che pur non compromettendo l'autonomia compositiva, estremamente difficile è stato ed è garantire il controllo complessivo della qualità architettonica in un piano particolareggiato del tipo "tradizionale".

Deve essere comunque chiaro che privare un progetto architettonico delle proprie prerogative significa certamente nella migliore delle ipotesi castigarlo ingiustificatamente e, nella peggiore, stravolgerne la natura. Questo al di là e oltre il fatto che strumenti di controllo della qualità progettuale, particolarmente esasperati o spinti all'eccesso, riescano effettivamente a garantire l'omogeneità e la coerenza delle realizzazioni. Potrebbe essere importante comprendere che si dovrebbe cercare di scindere l'obiettivo da perseguire dagli strumenti operativi per raggiungere l'obiettivo prefissato. Se importante è il "fine", altrettanto importanti sono i "mezzi" per perseguirlo.

Se coerente deve essere l'obiettivo, altrettanto lo devono essere le strade di attuazione in nome anche di una coerenza disciplinare che deve sempre precedere quella operativa.

Quando un piano particolareggiato si spinge nella definizione accurata, spinta seppure non all'eccesso, dei tipi edilizi che dovranno caratterizzare l'intervento cui si riferisce, già interviene nella fase della progettazione architettonica. Se poi il livello di approfondimento del piano particolareggiato si spinge oltre, fornendo per esempio una sorta di abaco di dettagli costruttivi con cui connotare i tipi edilizi (e gli esempi al riguardo cominciano a essere molteplici), il livello di incoerenza, sotto l'aspetto disciplinare, indipendentemente dalle ragioni soggettive che possono aver comportato tale scelta, è ancor più evidente.

A questo riguardo è bene precisare due motivazioni: la prima è che operando con un piano particolareggiato di tal genere si pretenderebbe di definire la progettazione architettonica in maniera deduttiva, dall'universale al particolare, disattendendo l'intima natura del processo progettuale. La seconda è che codificando una serie di particolari tecnologici si finirebbe per compiere un'operazione arbitraria sotto il profilo autentico dell'architettura. Nel senso che tali dettagli sono intimamente connessi con la natura strutturale dei tipi edilizi. Non precisando la quale il dettaglio tecnologico non assolverebbe più alle note funzioni di particolare costruttivo ma finirebbe per assumere esclusivamente

connotazioni di linguaggio architettonico nel migliore dei casi e, nel peggiore, con l'assumere il ruolo di definizione della "pelle" dei tipi edilizi medesimi. Che alla fine è un fatto formale e non sostanziale per l'architettura. Generando in tal modo, e inevitabilmente, tutta una serie di equivoci sia nelle procedure più elementari del processo progettuale sia sotto il profilo professionale in senso stretto.

L'esperienza dell'INA-Casa e i dettagli costruttivi di Ridolfi, si muovevano su un altro piano. Fornivano suggerimenti e schemi, non regole e norme. Non avevano alcuna pretesa di porsi come strumenti urbanistici di controllo, ma con coerenza operavano all'interno del disciplinare architettonico.

Viene spontaneo domandarsi allora, analogamente a quanto detto per l'architettura del piano, se sia ancora opportuno cercare di perseguire il controllo della qualità dell'architettura attraverso gli strumenti dell'urbanistica invece che con quelli propri dell'architettura.

Certamente il problema è ben lungi dall'essere risolto, anche se si tratta di problema antico, ed estremamente difficile è pensare di poter offrire delle alternative valide a quanto sinora proposto, soprattutto quando tali alternative intendano porsi come normative per la codificazione di regole da seguire pedissequamente.

Durabilità e progettazione architettonica

È sufficientemente chiaro cosa si intenda per durabilità dal punto di vista tecnologico; è forse meno chiaro cosa si intenda per capacità all'invecchiamento dell'architettura dal punto di vista strettamente compositivo. Che pure è estremamente importante per il fatto che la durabilità è un obiettivo che va perseguito sin dall'impostazione progettuale (prima di tutto a livello delle scelte di base) in quella particolare fase della progettazione architettonica in cui tutte le componenti (o meglio tutte le variabili) debbono essere prese in considerazione, nessuna esclusa.

Accennare sotto questo profilo alle tematiche della durabilità impone necessariamente di riandare con la memoria alle esperienze del Movimento Moderno. Perché è

soprattutto da allora che tale tema comincia a manifestarsi in tutta la sua importanza, mettendo addirittura in luce un limite fortissimo nel rapporto tra ideologia e prassi. Tra ideologia di una particolare tecnologia e il suo sistema di realizzazione che si vedrà successivamente. E perché è soprattutto il tema della durabilità dell'architettura a costituire la critica oggettiva, forse la più pertinente, verso la maggior parte delle opere del Movimento Moderno. L'edificio gropusiano del Bauhaus di Dessau invecchiò in brevissimo tempo. Basta confrontare le immagini della inaugurazione con quelle di qualche anno posteriori per pensare cosa sarebbe stato del Weissenhofsiedlung senza i restauri recenti.

È vero che il quartiere fu realizzato troppo velocemente ma è altrettanto vero che il Weissenhof, come la maggior parte delle realizzazioni "moderne", sorse anche per divulgare tecnologie nuove e migliori rispetto a quelle dello storicismo neoclassico ed eclettico. Ma mentre le realizzazioni ottocentesche erano, nella maggior parte dei casi, ineccepibili sotto il profilo della durabilità, quelle del Movimento Moderno, sempre nella maggior parte dei casi, non lo furono affatto. Volumi puri intonacati di bianco (grigio sporco dopo brevissimo tempo), coperture piane per qualsiasi latitudine (quasi mai veramente impermeabili all'acqua), calcestruzzi a vista (in poco tempo degradati), ampio uso di infissi vetrati (di scarsa protezione all'aria e all'acqua), e moltissimi altri fattori concomitanti, se contribuirono al salto qualitativo del sistema compositivo-distributivo e strutturale dell'architettura, pure sottolineano la fragilità nel tempo delle tecnologie impiegate. La rilettura delle esperienze di quegli anni contribuisce, anche se sotto il profilo critico la questione non è sufficientemente posta nel dovuto rilievo, a innescare quel processo di revisione e di critica nei confronti del Movimento Moderno che, iniziato sul finire degli anni '50, è ancor lungi dalla soluzione e che trova per esempio ora, nell'ultimo Stirling (fig. 41) dove le coperture a vetro hanno manifestato qualche problema di "tenuta") o nell'Humana Building di Graves, come del resto in tutta la produzione recente di Ungers (solo per citarne alcuni), alcune risposte costruttive che, in termini di durabilità, sono positive, propositive e alternative a quanto si era configurato durante il Movimento Moderno e consolidato nell'International Style. Ma cosa era precisamente acca-

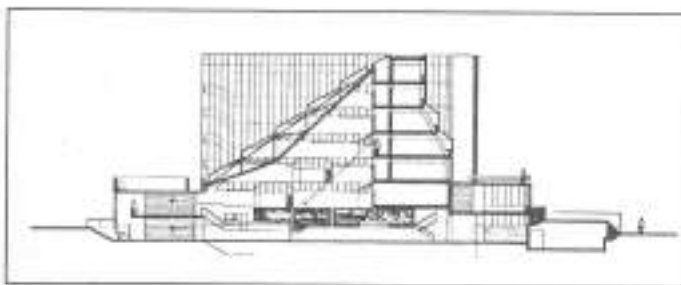


Fig. 41. J. Stirling, *Facoltà di Storia*, Cambridge. Sezione.

duto? La risposta a questo interrogativo dovrebbe essere, anzi è, complessa e variegata. Al solito si dovrà schematizzare per meglio esprimere quanto si vuole che emerga soffermandosi sull'esperienza del conglomerato cementizio armato. *"Il cemento armato dura per l'eternità. È questa l'idea, in realtà assai semplice, che gli inventori e i propagatori del cemento armato si proponevano di diffondere innanzitutto presso il grande pubblico ma anche presso gli architetti, gli ingegneri, gli impresari. François Hennebique, depositario di un brevetto per una staffa in ferro affondata nel cemento, sarà uno dei più attivi propagandisti della superiorità del cemento armato e contribuirà efficacemente a trasformare questa idea in verità"*¹⁴.

Verità estremamente relativa, alla resa dei conti o meglio alla durata, che finisce con il coincidere con l'esatto contrario del presupposto iniziale.

La teoria sul conglomerato cementizio armato, come approfondimento di una particolare parte della Scienza e Tecnica delle Costruzioni, nasce proprio negli anni immediatamente successivi alla trattazione teorica del problema del de Saint Venant. Nasce in quegli anni in cui la nuova ideologia tecnologica, con i nuovi sistemi di misura unificati (il sistema metrico decimale), unitamente alla scoperta e ai particolari usi di materiali nuovi, costituiscono il cardine ideologico e operativo, nonché l'esito finale, di quella che, qualche tempo prima, fu definita come prima rivoluzione industriale.

Ebbene il caso del conglomerato cementizio armato denuncia, ancora una volta, i limiti che derivano dall'applicazione integrale di un'ideologia (nella fattispecie i sistemi di calcolo) a una prassi operativa (l'acciaio, il cemento, gli inerti e l'acqua) senza le necessarie verifiche dovute alla

sedimentazione temporale. Qualche eccezione degna di nota c'è, come la Casa del Fascio di Como in cui si prova a dare una soluzione al problema della durabilità delle strutture in conglomerato cementizio armato a vista e alle ampie superfici esterne "piene" e "bianche".

La soluzione che Terragni predispone è esemplare. Si avvale del ricorso al rivestimento in marmo bianco. Dalla relazione di progetto è possibile evincere le motivazioni che sono alla base di tale scelta tecnologica che è, prima di tutto, scelta compositiva.

"3016 metri quadrati di lastre di vari spessori (da 6 cm a 2) si adagiano sulle murature perimetrali rivestendo di uno spessore di marmo tutte le parti in vista del fabbricato. Questo rivestimento va inteso non come un fatto decorativistico, ma come una necessità pratica, e come un problema risolto. L'Italia, ricchissima di pietre naturali (calcari, saccaroidi, gneis, graniti, brecce, ecc.) è nella fortunata situazione di poter fornire ai suoi architetti moderni la soluzione conveniente (se confrontata al costo di certi rivestimenti in graniglia, praticati all'estero) del problema delle grandi, nude pareti che la rigorosa esegesi della moderna architettura pretende nelle nostre costruzioni. È indispensabile pertanto opporre all'azione disgregante degli agenti atmosferici (acqua, sole, vento, sabbia, gelo) che il clima del nostro paese riunisce o alterna con frequenza nei loro massimi, una superficie che resista nelle migliori condizioni (...). Architetti stranieri, in visita alle nostre costruzioni razionaliste hanno più volte notato il largo impiego che noi italiani facciamo del marmo; edotti, poi, dei costi del materiale e confrontandoli con quelli dei surrogati esteri, essi si rendono perfettamente conto della posizione di vantaggio che noi abbiamo di poter usufruire di così ottimo ed elegante intonaco".

Tuttavia il desiderio e lo spirito di ricoprire le strutture portanti è solo di Terragni e di pochissimi altri razionalisti. Il problema infatti continua a perdurare di modo che tra la fine degli anni '50 e i primi anni '60 il tema del conglomerato cementizio armato, alla stregua di molti altri materiali, diviene un problema di patologia. E le tematiche dell'invecchiamento, della durata e della fatica delle strutture e dei materiali entrano a ragione, e a pieno titolo, nel rinnovamento degli studi sulla materia. Non solo, dichiara e denuncia i propri limiti pure sotto l'aspetto figurativo ed espressivo. Nato, usato, applicato e teorizzato come materiale in grado di esprimere

forme nuove, unitarie, monolitiche, quasi fossero "fusioni" al pari della ghisa, trova il limite più emblematico nella torre Einstein a Potsdam di Mendelsohn che, come noto, doveva essere una fusione unitaria di conglomerato cementizio armato ma che poi, per ragioni economiche, fu realizzata in materiale laterizio e successivamente intonacata. Ecco venir meno l'indispensabilità del calcestruzzo per la codificazione di talune forme. Che dire poi delle tematiche connesse con il gravoso problema della "ripresa dei getti" nei risvolti con la durabilità delle strutture medesime o addirittura di una particolare parte di esse costituita dall'armatura.

Tutti problemi la cui risposta, nonostante la copiosità degli studi al riguardo, è incerta ancora oggi. Certo è che in quegli anni, in quei fatidici anni '50-'60, si tenta di fornire qualche risposta al problema, risposta meno elitaria (come nel caso di Terragni), ma generalizzabile a una gran serie di situazioni. L'Italia affronta questo tema con il Neorealismo che oltre a essere caratterizzato dagli aspetti già evidenziati, intende porsi come concreta risposta ai limiti di durabilità dei calcestruzzi e degli intonaci. Questi ultimi sono quasi banditi dalla nuova espressività architettonica mentre i primi vengono relegati a mera immagine strutturale con l'evidenziazione del solo telaio portante (sulla cui peraltro scarsa durabilità ci si misura quotidianamente). Mentre il razionalismo svizzero e il neoeempirismo inglese continuano nella sperimentazione del calcestruzzo a vista senza peraltro ancora ricorrere alla formulazione di particolari additivi. Il celebre edificio dell'Ordine dei Medici a Londra, con le realizzazioni di Lasdun e Martin di quell'epoca o l'intera opera di Roth in Svizzera lo attestano. È forse da questo momento che nell'architettura moderna, dopo la grande rottura delle avanguardie storiche, storia dell'architettura e storia della tecnologia riprendono, in misura sempre più intrecciata, anche se meno eccezionale di quanto avviene in epoca razionalista, il cammino comune che ha sempre contraddistinto l'architettura. Ma la critica militante del momento è assente, non comprende o peggio non percepisce ciò che sta accadendo.

Limita le proprie considerazioni più ad aspetti esteriori che sostanziali, come peraltro troppo sovente accade, finendo in tal modo per generare qualche fraintendimento.

Tutti i problemi di durabilità degli edifici moderni e contemporanei derivano sostanzialmente da due condizioni che

si possono presentare in maniera singola, oppure in simultaneità. O meglio la gran quantità di problemi, legata alla mancanza di durabilità del manufatto architettonico, può sostanzialmente essere ricondotta a due ordini di motivazioni. Carezza nell'impostazione compositiva iniziale, carezza nella scelta tecnologica più adeguata o compresenza di entrambi questi fattori. Per carezza di scelta tecnologica ci si riferisce al problema del "dettaglio", o meglio alla sua assenza, e per carezza d'impostazione compositiva ci si intende riferire alla mancanza di semplicità e chiarezza negli sviluppi esecutivi dell'idea compositiva di partenza attraverso il cosiddetto progetto esecutivo. Di entrambi si parlerà immediatamente a livello particolare. A livello generale si deve rammentare come, all'interno del processo progettuale, tali due aspetti siano gli unici codificabili e trasmissibili proprio per il fatto di appartenere a una logica deduttiva; ed è proprio dall'errata interpretazione di tali due momenti che, come si è visto, si è erroneamente pensato, da parte di taluno, di codificare l'intero processo compositivo.

Dettaglio costruttivo e progettazione esecutiva

È improprio ritenere che oggi lo sviluppo esecutivo "esemplare" del progetto attraverso l'elaborazione del dettaglio costruttivo non sia più praticabile o proponibile. Pure impropriamente si potrebbe essere portati a ritenere che la domanda progettuale si rivolga a progetti sempre meno definiti e approfonditi e che conseguentemente i progettisti dovrebbero cercare di adeguarsi a questo nuovo tipo di richiesta demandando la definizione del dettaglio alla competenza e sensibilità dell'attuatore. Non c'è nulla di più mendace ora, nel momento in cui si vede sempre più accentuata la distanza, soprattutto in Italia, tra due culture diverse: la cultura del progetto e la cultura dell'industria e della costruzione, ovvero tra progettazione e processo produttivo (complice in questo anche la difficilmente sanabile differenza tra le motivazioni differenti che stanno alla base di tali culture). Si potrebbe obiettare che già Alberti puntasse sulla distinzione di competenza tra le diverse categorie del progetto e della esecuzione. Ma non si può non rammentare come ciononostante la cultura dell'esecuzione fosse parte integrante del suo pensiero e con-

tinuasse sempre ad avere e a mantenere un peso e un ruolo determinante nel procedimento creativo. C'è sempre stato uno scambio, un travaso continuo, all'interno di un unico patrimonio culturale con finalità e unitarietà d'intenti certamente più in sintonia allora che non ora nella contemporaneità, tra progettazione ed esecuzione, pur nella logica e inevitabile distinzione di ruoli. È sufficiente riandare con la memoria alle Cattedrali Gotiche o alle Cupole Rinascimentali in cui profonda conoscenza della tecnologia costruttiva, piena coscienza dell'importanza del dettaglio usato in quel particolare modo e per quel particolare scopo, unitamente all'alto livello qualitativo delle maestranze coinvolte coralmente e collettivamente all'interno del processo produttivo, convivevano con la comprensione, sensibile e competente, della committenza. Altrettanto improprio è pensare che vi siano stati periodi storici in cui l'interesse verso il tema del dettaglio sia stato maggiore che in altri. L'architettura, per sua intima natura e lungo tutta la sua storia, ha sempre richiesto, per poter essere definita tale, il rigoroso impegno, sul piano costruttivo del dettaglio, di tutte le componenti preposte, ai diversi livelli, alla costruzione del processo progettuale. C'è stata semmai una diversa interpretazione del fenomeno architettonico da parte della critica ufficiale. Quando essa cioè si muoveva più sul piano dell'analisi costruttiva che non, per esempio, sull'analisi sociale o sui risvolti formali, o quanto meno quando poneva nella medesima rilevanza, valutandoli con lo stesso peso, sia gli aspetti costruttivi che gli altri punti nodali della composizione, finiva inevitabilmente per produrre equivoci di fondo. Così è stato in Italia per il già ampiamente citato Neorealismo in cui tutta la critica ufficiale ebbe ruolo determinante nell'enfatizzare l'interesse insistente e puntiglioso dei progettisti verso lo studio del dettaglio, spesso equivocando tra dettaglio costruttivo e dettaglio decorativo.

Che la durabilità sia, per l'opera architettonica, essenziale, è fuor di dubbio ed è già stato rilevato; così come innegabile è l'importanza del dettaglio costruttivo per la formazione di tale durabilità. Un'architettura che sapesse "invecchiare" e cioè che sapesse porsi nei confronti del "tempo" in maniera durevole, non potrebbe prescindere da un rigoroso studio sui suoi nodi costruttivi. Laddove i dettagli sono soppesati e valutati nei loro molteplici risvolti l'architettura è riuscita a "invecchiare", e questo in ogni periodo storico. Laddove questa

attenzione si è indebolita, vuoi per dare maggiore spazio ad altri aspetti, vuoi perchè il problema non fu sinceramente sentito, problemi di durabilità sono sempre emersi.

È proprio lo studio accurato del dettaglio ad accrescere la qualità dell'architettura, eliminando gli aspetti effimeri per potenziarne quelli perenni. È solo con lo studio rigoroso del dettaglio che è possibile riproporre due valori fondamentali dell'architettura quali la verità e sincerità costruttiva e il valore "pedagogico" sempre connesso con ogni manifestazione progettuale. È in questo ambito perfettamente comprensibile e condivisibile l'affermazione di Perret laddove dice che "*il n'y a pas de détail dans la construction*". Nel senso che il dettaglio non è un "dettaglio" perchè estremamente importante e determinante per la concretizzazione dell'idea architettonica.

Ogni architettura che si possa ragionevolmente ritenere tale, al di là delle tendenze e oltre l'aderenza a questa o quella chiave di lettura, deve necessariamente instaurare con il dettaglio un rapporto dialettico costruttivo che trova ampia e piena articolazione esclusivamente nel progetto esecutivo rigoroso e coerente. Da un lato l'esistenza di un progetto esecutivo rigoroso consentirebbe e consente la riduzione di quella distanza molto dannosa, all'interno del processo progettuale e realizzativo, esistente, come detto, tra progettazione e processo produttivo. Dall'altro l'aver definito ogni dettaglio sotto l'aspetto tecnologico e costruttivo significa pure avere analizzato e preventivato ogni tipo di onere e di costo, garantendo in modo maggiore la committenza da imprevisti di ordine economico. Questo oggi in Italia non avviene nella maggioranza dei casi. Le rare eccezioni, che pure ci sono, peraltro confermano la regola che sovente è invece determinata, gestita e governata da un mutato rapporto all'interno del trinomio committente-progettista-realizzatore, che è poi segno di un'intrinseca caduta di tensione propositiva (compositiva, esecutiva e tecnologica ma ancor prima "politica"). Tali attenzioni nei confronti del progetto, per troppo tempo ritenute secondarie, trovano invece sempre maggiore spazio nelle realizzazioni contemporanee, ma al di fuori del nostro paese. Un esempio: Botta (fig. 42), Foster, Isozaky e Stirling solo per citarne alcuni. Quattro architetti diversissimi per provenienza, matrice culturale e visione dell'architettura si pongono con il medesimo impegno, e con la stessa caparbia intransigenza, nei confronti del dettaglio costruttivo e del progetto

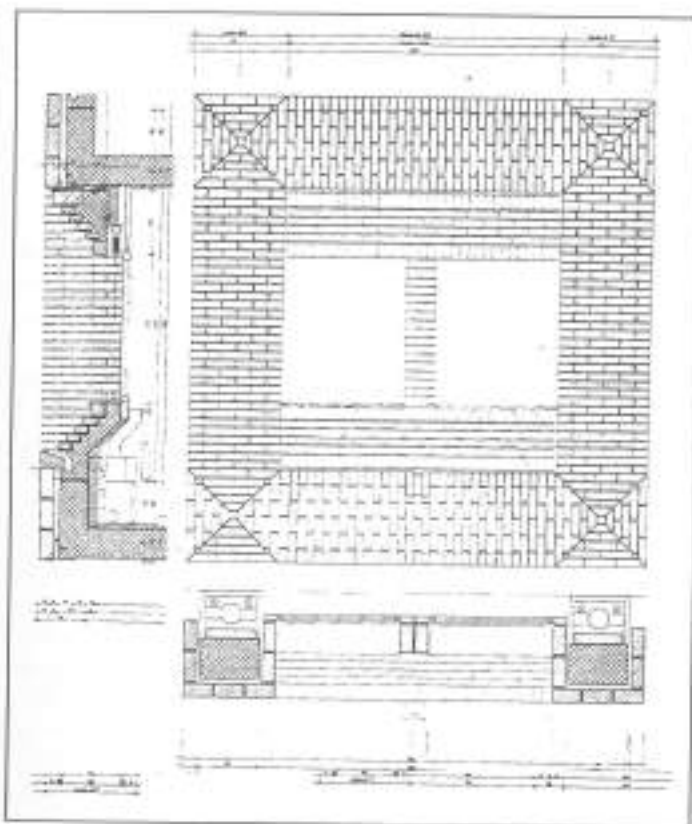


Fig. 42. M. Botta, *Edificio Ransita I*, Lugano. Particolari di facciata.

esecutivo di cui costituisce l'intima essenza. I loro progetti esecutivi sono esemplari, ineccepibili e da manuale almeno quanto quelli di Mies. Talvolta si tende oggi a credere che nella stragrande maggioranza dei casi l'architettura imponga elaborati più approssimativi così come si è portati a ritenere anacronistici quei progettisti che giustamente perseguono quella che dovrebbe essere la consuetudine progettuale. Questo è determinato dal particolare rapporto committente-progettista che è troppo spesso caratterizzato da una succube e acritica sudditanza del secondo nei confronti del primo, che, a sua volta, è troppo sovente dipendente dai problemi di finanziamento delle opere. Ne deriva l'imposizione di tempi troppo rapidi di elaborazione progettuale che contribuiscono

alla nascita di un prodotto che è inevitabilmente frutto di scelte affrettate e che porta a soluzioni non sufficientemente approfondite con tutto ciò che consegue.

Poiché all'ingiustificata e progressiva accelerazione dei tempi progettuali fa riscontro il sempre maggior allungamento dei tempi del ciclo progetto-realizzazione, si comprende come ciò possa concorrere a un impauverimento e a un decadimento dell'architettura forse senza precedenti. Perché in una situazione di tal genere è evidente come venga dato sempre maggior spazio a professionalità senza motivazione e preparazione, più o meno compromesse.

E tali professionalità sono state e sono con invadenza presenti, e lo dimostra, solo per citare un caso, una ricognizione sullo stato delle periferie urbane dal dopoguerra a oggi, cui del resto si è accennato nel primo capitolo.

Sono la "maggioranza silenziosa" che ufficialmente non fa opinione culturale ma che alla fine, perché è la più numerosa, genera opinione professionale ponendo indirettamente condizionamenti perniciosi all'intero divenire architettonico, proprio per il fatto di essere maggiormente a contatto con la committenza. Si è così giunti a influire sulle sue scelte, sovvertendo valori consolidati, mettendo in dubbio convinzioni acquisite, soprattutto se la committenza è debole o impreparata o, ciò che è peggio, in malafede. E chi non sapesse o non volesse rispondere alla domanda di questa particolare committenza, finirebbe per isolarsi dalla concretezza operativa privandosi di quella "dimensione profonda e articolata del mestiere" più a contatto con la tradizione, l'esperienza e la conoscenza, per ritrovare la propria identità in speculazioni accademiche che riguardano più il disegno e la forma anziché la sostanza. L'attuatore o l'esecutore che quasi sempre coincideva con le maestranze realizzatrici nel senso che ad esse era legato da un sincero rapporto, diretto o indiretto, mirato alla buona esecuzione dell'opera, proprio grazie alla partecipazione corale delle maestranze stesse al processo realizzativo, si trova ora in situazione completamente diversa. Con l'aggiudicazione dell'appalto il realizzatore ritiene praticamente esaurito il proprio ruolo che sempre più si specializza al solo livello economico, demandando spesso la realizzazione dell'opera ad altra struttura organizzativa¹.

In altre parole se molti possono essere i criteri e le metodologie per adeguarsi a una "cultura" delle costruzioni

in rapidissima evoluzione, questo non deve avvenire a scapito della buona qualità dell'architettura costruita, come del resto attestano i quattro esempi prima menzionati, i molti esposti nella trattazione e i moltissimi che si sono sottaciuti. In più, e infine, è da rilevare come progetto esecutivo e dettaglio d'architettura per il fatto di essere metodologicamente codificabili e trasmissibili, oltre ad assumere un ruolo centrale nel progetto d'architettura costituiscono, all'interno del complesso corpo ideologico alla base della composizione architettonica, la sola parte di "teoria" che dovrebbe integralmente tramutarsi in "prassi". In questo caso, ma solo in questo, la contemporaneità qualitativa tra postulato teorico e sperimentazione pratica è garantita. All'interno di questo aspetto si può addirittura affermare che la qualità del risultato, che è poi la qualità del progetto, è tanto maggiore, ovvero è maggiormente coerente, quanto più vi è, tra essi, identificazione.

NOTE

1. G. Piccinato, *Le teorie dell'urbanistica italiana*, Urbanistica, n. 76-77, dicembre, 1984, pp. 28 e ss.
2. B. Secchi, *Nuove regole per la città*, Casabella, n. 604, settembre, 1993, p. 21.
3. *Concetto armato: ideologia e forme da Hémehlique a Hilberseimer*, Rassegna, n. 49, marzo, 1992, p. 5.
4. G. Terragni, *I marmi della Casa del Fascio*, Quadrante, n. 35-36, ottobre, 1936, p. 51.
5. Se a questo si aggiungono il successo che ancora riscuote, nonostante le proposte di legge recenti, l'istituto dell'appalto concorso, la legittimazione delle società d'ingegneria, la conferma dell'istituzione della concessione nell'appalto pubblico, non si può non rilevare come anziché a una ricomposizione del binomio committente-progettista-realizzatore, si vada in realtà verso un ulteriore progressivo scollamento di tradizioni consolidate, che neppure la concessione di costruzione e gestione pare poter ridurre. Il fatto che il progettista si dovrebbe adeguare oggi (a cosa poi non è dato di capire), che dovrebbe dover sfruttare a fondo l'estetica del computer, che i dettagli non s'avrebbero da fare (perché "ci pensa l'ingressa" e perché si dovrebbero fare più progetti in fretta e meno studiati) appartiene a questo stato di cose peraltro non nuovo nella sua profonda sostanza (che già il cosiddetto "boom" degli anni '60 aveva, nei suoi risvolti deteriori, proposto), ma che non può in alcun modo essere condiviso per il fatto di volersi porre oggi in maniera quasi perentoria. L'assenza del dettaglio può essere comoda, facile ed economica per taluni progettisti, può essere meno impegnativa per taluni realizzatori e direttori di lavori, ma disattendendo le naturali esigenze del progetto e della realizzazione, va comunque evitata. E le nuove proposte di legge, in materia di opere pubbliche, pur se in linea con quanto avviene nel resto d'Europa, non paiono certamente tendere a un miglioramento della situazione descritta. Non possono pertanto essere condivise tali nuove proposte legislative che in nome degli orientamenti europei tendono a equiparare le strutture professionali (che producono servizi intellettuali) alle imprese (che producono beni), per di più introducendo una serie di vincoli che oltre a non avere nulla a che vedere con il controllo della qualità architettonica, paiono esclusivamente mirati all'indebolimento e alla frustrazione delle strutture professionali sovvertendone i valori più autentici.

INDICE DEI NOMI, LUOGHI E MONUMENTI

(n) sta per citazione in nota

- Aalto Alvar, 16
- Ackerman James, 66
- Alberti Leon Battista, 26, 28, 29, 30, 45(n), 49, 51, 52, 53, 56, 57, 60, 67, 81, 82, 84, 93, 103, 136, 152
- Alessi Galeazzo, 29
- Alimini,
— Villaggio turistico, Mandolesi, 101, 102
- Antonelli Alessandro, 14
- Arcimboldi Giuseppe, 76(n)
- Argan Giulio Carlo, 86
- Arnheim Rudolf, 93
- Asplund Erik Gunnar, 15, 16
- Atelier 5, 17
- Banham Reyner, 17
- Bartoli Cosimo, 50, 57
- Basilicata, 40
- Bauhaus, 15, 85
- Behrens Peter, 94
- Berlino,
— IBA, 19, 20
— Officine AEG, Beherens, 94
- Bernini Gianlorenzo, 124
- Botta Mario, 154, 155
- Bramante Donato, 55, 62, 67, 68
- Breuer Marcel, 122
- Broadacre city, 39
- Brunelleschi Filippo, 51
- Buffi Jean Pierre, 126
- Buonarroti Michelangelo, 106, 107, 108
- Buontalenti Bernardo, 76(n)
- Cambridge,
— Facoltà di storia, Stirling, 18, 72, 148, 149
- Campidoglio, 106
- Castiglione Baldassarre, 75(n)
- Clemente VIII, 65
- Como,
— Casa del Fascio, Terragni, 15, 118, 119, 150
— Casa Vietti, Terragni, 119
- Cozzani Gianfranco, 45(n)

- De Carlo Giancarlo, 142
 Dei Pasti Matteo, 52
 Derby,
 — Town Centre, Stirling, 18, 69, 70
 Dessau,
 — Bauhaus, Gropius, 148
 De Stijl, 15
 Doglio Carlo, 142
 Durand Jean Nicolas Louis, 79
- Emilia-Romagna, 39
- Ferrara, 34, 37
 — Addizione di Borso, 34, 37
 — Addizione Ercolea, Rossetti, 34, 37
 — Borgo San Giorgio, 34
 — Casa di Biagio Rossetti, 113, 115
 — Palazzo dei Diamanti, 36
 — Palazzo Mosti, 36
 — Palazzo Prosperi Sacratì, 36
 — Palazzo Turchi di Bagno, 36
 Fibonacci, serie di, 93
 Ficino Marsilio, 87
 Filarete, Antonio Averlino detto il, 26
 — Ospedale Maggiore, Milano, 27
 — Sforzinda, 27
 Firenze,
 — Biblioteca Laurenziana,
 Michelangelo, 64, 65, 66, 76 (n)
 — Ospedale degli Innocenti,
 Brunelleschi, 51, 109
 — Palazzo Rucellai, Alberti, 37
 — S. Jacopo Soprano,
 Buontalenti, 76 (n)
 — San Lorenzo, Brunelleschi, 51, 56
 — Santo Spirito, Brunelleschi, 51, 64, 87, 88, 90
 — Stazione S. M. Novella,
 Gruppo Toscano, 118
 Five Architects, 18
 Fontana Domenico, 29
 Foster Norman, 122, 127, 128, 129, 134
 Francesco di Giorgio Martini, 26, 31, 32, 85
- Garches,
 — Casa unifamiliare, Le Corbusier, 96, 97
 Gatepac, 15
 Goddess Patrick, 142
 Genova,
 — Strada Nuova, Alessi, 29
 Gowan James, 71
 Grammichele, 27
 Grassi Giorgio, 100
 Graves Michael, 122, 123, 148
 Gregotti Vittorio, 85, 119, 120
 Gruppo Toscano, 118
 Guicciardini Francesco, 75 (n)
 Gwathmey Charles, 123
- Harvard,
 — Museo Sackler, Stirling, 75
 Hausmann George Eugène, 126
 Hénoebique François, 149
- IBA, 19
 INA-Casa

- Ridolfi, 144, 147
 Ipswich,
 — Willis-Faber Building, 129
 Isozaky Arata, 154
- Johnson Philip, 71
- Kahn Louis, 57
 Krier Leon e Robert, 18
- Lasdan Denis, 151
 Laurana Luciano, 32
 Le Corbusier,
 — Algeri, 45 (n)
 — Modulor, 87, 92, 93, 94
 — Plan Voisin, 38
 — Ville Radieuse, 38,
 Leicester,
 — Facoltà Ingegneria, Stirling, 18, 71, 74
 Le Nôtre André, 126
 Leonardo da Vinci, 26, 45 (n)
 Lodoli Carlo, 86
 Londra,
 — All Souls, 129, 132, 134
 — Cavendish Square, 129, 132, 134
 — Clore Gallery, Stirling, 75, 148
 — Langham Place, 129, 131, 132
 — Nuova sede BBC, Foster, 122, 127, 133
 — Oxford Circus, 134
 — Portland Place, 129
 — Regent's Park, 129, 151
 — Regent Street, 129, 134
- Sede ordine medici, 151
 — St. James Park, 129
 Longhena Baldassarre, 108
- Machiavelli Nicolò, 75 (n)
 Mandolesi Enrico, 101
 Mantova,
 — Palazzo del Te, G. Romano, 60
 Markelius Sven, 16
 Martin Leslie, 151
 Matera,
 — La Martella, Quaroni, 40
 — Sasso Barisano e Caveoso, 100
 Melsungen,
 — Stabilimento Braun, Stirling, 71, 73
 Mendelsohn Erich, 151
 Mies van der Rohe Ludwig, 155
 Milano,
 — Ospedale Maggiore, Filarete, 27
 — S. M. in S. Satiro, Bramante, 67, 68
 — Triennale XV, 18
 — Via del Falcone, 67
 Modena, 27
 — Cimitero S. Cataldo, Rossi, 21
 Montepulciano,
 — S. Biagio, A. da Sangallo il Vecchio, 42
 Monticchiello, 104
- Nash John, 134
 Nervi Pierluigi, 80

- New York,
— Guggenheim Museum, Wright,
Gwathmey, Siegel, 122
— Whitney Museum, Breuer, Graves,
Nicolò V., 29
Nîmes,
— Maison Carrée, 122
— Mediateca, Foster, 129, 130
Novara,
— San Gaudenzio, Antonelli, 14

Otranto,
— Villaggio turistico, Alimini, Mandolesi, 111

Pacioli Luca, 87
Pagano Giuseppe, 17, 99
Palladio Andrea, 26, 53, 56, 57, 60, 76(n), 83, 84, 90, 110
Palmanova, 27
Parigi,
— Arc du Triomphe, 125
— Arco delle telecomunicazioni,
Spreckelsen, Buffi, 126
— Défense, 126
— Louvre, 122, 124
— Piramide di vetro, Pei, 123
Pei Ieoh Ming, 125, 126
Perrault Claude, 125
Perret Auguste, 154
Piccinato Luigi, 142
Pienza, 31, 103
— Cattedrale, Rossellino, 51, 104, 105

- Palazzo Borgia, Rossellino, 104, 105
— Palazzo del Pretorio, Rossellino, 104
— Palazzo Piccolomini, Rossellino, 37
Pisa,
— Campo dei Miracoli, 42
Pittsburgh, 14
Potsdam,
— Torre Einstein, Mendelsohn, 151
Preston,
— Unità residenziale, Stirling, 17, 71

Quaroni Ludovico, 79, 81
Quintiliano, 62

Reichlin Bruno, 18
Ridolfi Mario, 39
Rigotti Giorgio, 142
Rimini,
— Tempio malatestiano, Alberti, 51, 52, 57
Rogers Ernesto Nathan, 119
Roma,
— Palazzo dei Conservatori, 106, 107, 108
— Palazzo Senatorio, 106, 107, 108
— Piazza del Campidoglio, Michelangelo, 106, 107, 108
— Quartiere Tuscolano, Libera, 40
Romano Giulio, 60, 62, 73, 75(n), 76(n)
Ronchamp,
— Nôtre Dame du Haut, Le Corbusier, 126

- Rossetti Biagio, 35, 113
Rossellino Bernardo, 104
Rossi Aldo, 18, 21
Rossi Paolo, 80
Roth Alfred, 151
Ruskin John, 109

Sagunto,
— Teatro romano, Grassi, 100
Sansovino Jacopo, 108
Sanzio Raffaello, 55
Sartoris Alberto, 118
Scamozzi Vincenzo, 108
Schlosser Giulio von, 53
Serlio Sebastiano, 26, 55
Sforzinda, 27, 31
Siegel Robert, 123
Spreckelsen Otto, 126
Stirling James, 18, 69, 70, 154
Stoccarda,
— Nuova Galleria, Stirling, 72, 75, 148
— Weissenhof, 148
Stoccolma,
— Biblioteca, Asplund, 15
Stupinigi, 40

Talesin West, 101
Terragni Giuseppe, 15, 99, 118, 119, 121, 150, 151
Terry Quinlan, 71
Todi,
— S. Maria della Consolazione, 42

Torino,
— Quartiere Falchera, 40

Ulm, 85
Ungers Oswald Mathias, 18, 75, 148
Urbino, 31, 37
— Duomo, 33
— Mercatale, 33
— Palazzo Ducale, 34, 37

Vasari Giorgio, 26
Venezia,
— Il Redentore, Palladio, 90, 91
— Palazzo Ducale, 108, 109
— Piazza San Marco, 108
— Procuratie Nuove, Scamozzi, 108
— Procuratie Vecchie, 108
— S. Francesco della Vigna, 90
— S. Giorgio Maggiore, 90
Vicenza, 110
— Basilica, Palladio, 53, 57, 110, 111, 112
— Palazzo Valmarana, Palladio, 113, 116, 117
— Villa Capra, Palladio, 113, 114
Vignola, Jacopo Barozzi detto il, 26
Vitruvio Pollione, 79, 80, 81, 82, 83
Volterra, 106

Wright Frank Lloyd, 101, 123
Wunderkammer, 76(n)

FONTE DELLE ILLUSTRAZIONI

Ove non è stata citata la fonte, si intende che le illustrazioni sono inedite o elaborate dall'autore.

- Fig. 1. Da L. Benevolo, *Storia della città*, Laterza, Bari, 1975, p. 537
- Fig. 2. Da L. Benevolo, *op. cit.*, p. 542
- Fig. 3. Da L. Benevolo, *op. cit.*, pp. 556-557
- Fig. 5. Da *Casabella-continuità*, n. 200, febbraio-marzo, 1954, p. 140
- Figg. 7-8. Da B. Zevi, *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino, 1983, p. 37
- Figg. 9-10. Da A. Palladio, *Il Libro Terzo dell'Architettura*, cap. XX, edizione originale, Venezia, 1570, pp. 42-43
- Fig. 11. Da AA. VV., *Giulio Romano*, Electa, Milano, 1989, p. 318
- Fig. 17. Da J. S. Ackerman, *L'Architettura di Michelangelo*, Einaudi, Torino, 1988, p. 42
- Fig. 18. Da A. Bruschi, *Bramante*, Universale Laterza, Bari, 1973, p. 63
- Fig. 19. Da L. Benevolo, *op. cit.*, p. 514
- Fig. 21. Da *Le Corbusier 1910-65*, Zanichelli, Bologna, 1987, p. 54
- Fig. 22. Da *L'Architettura: cronache e storia*, n. 243, gennaio, 1976, pp. 520 e ss.
- Fig. 23. Da L. Benevolo, *op. cit.*, p. 538
- Fig. 24. Da J. S. Ackerman, *op. cit.*, p. 64
- Fig. 26. Da A. Pizzigoni, *Brunelleschi*, Zanichelli, Bologna, 1989, p. 47
- Fig. 28. Da A. Palladio, *Il Libro Secondo dell'Architettura*, cap. III, edizione originale, Venezia, 1570, p. 19
- Fig. 29. Da B. Zevi, *Saper vedere l'urbanistico*, Einaudi, Torino, 1971, p. 99
- Figg. 30-31. Da A. Palladio, *Il Libro Secondo dell'Architettura*, cap. III, edizione originale, Venezia, 1570, pp. 16-17
- Fig. 32. Da V. Gregotti, *La città visibile*, Einaudi, Torino, 1993, p. 202
- Fig. 33. Da *Quadrante*, n. 35-36, ottobre, 1956, p. 54

Fig. 34. Da B. Zevi e C. Benincasa, *Venti monumenti italiani*, Seax, Torino, 1984, p. 370

Fig. 35. Da *Techniques et Architecture*, n. 408, giugno-luglio, 1993, p. 78

Fig. 37. Da *The Architectural Review*, n. 1157, luglio, 1993, p. 26

Figg. 39-40. Da *The Architectural Review*, n. 1083, maggio, 1987, pp. 52 e 58.

Fig. 42. Da M. Botta, *Architetture '60-'85*, Electa, Milano, 1985, p. 78