

Praticare la teoria

Riflessioni sulla pedagogia
della progettazione architettonica



a cura di
Alessandro Di Renzo
Elena Giaccone
Saskia Gribling
Costanza Lucarini

con scritti di
Alessandro Armando, Caterina Barioglio, Petar Bojanic, Edoardo Bruno, Daniele Campobenedetto, Renato Capozzi, Alessandra Capuano, Giovanni Corbellini, Martina Crapolicchio, Alessandro Di Renzo, Giovanni Durbiano, Valeria Federighi, Davide Tommaso Ferrando, Giovanni Galli, Lidia Gasperoni, Elena Giaccone, Jorg H. Gleiter, Paola Gregory, Saskia Gribling, Rossella Gugliotta, Angelo Lorenzi, Costanza Lucarini, Riccardo Palma, Carlo Ravagnati, Alessandro Rocca, Andrea Sciascia, Elena Todella, Marco Trisciuglio

Praticare la teoria

Riflessioni sulla pedagogia
della progettazione architettonica

Collana

PROGETTI & STORIE. RICERCHE E MATERIALI DAL DOTTORATO IN ARCHITETTURA

a cura del Dottorato di Ricerca in Architettura. Storia e Progetto del Politecnico di Torino

Volume I

La collana ospita studi, ricerche e riflessioni sia sul progetto di architettura, sia di storia dell'architettura, rispettivamente intesi come la questione e l'oggetto (il problema e la cosa) dell'impegno scientifico contemporaneo intorno all'architettura.

Il tema dei processi e dei procedimenti del fare architettura (concepirla, disegnarla, costruirla, gestirla) costituisce lo sfondo ideale e il fondamento epistemologico delle opere che la collana ospita: volumi collettanei su temi monografici scaturiti da iniziative del dottorato, raccolte di lavori di ricerca originali prodotti nell'ambito del dottorato, riedizioni o traduzioni di opere che quei lavori di ricerca abbiano individuato come da scoprire o riscoprire.

Ogni volume della collana sarà sottoposto alla revisione di *referees* esterni al Comitato Scientifico secondo il metodo di *peer-review double blind*.

Direttore della collana Marco TRISCIUOGGIO

Coordinatore della collana Riccardo PALMA

Comitato scientifico della collana Gustavo AMBROSINI, Alessandro ARMANDO, Chiara BAGLIONE, Isabella Carla Rachele BALESTRERI, Maria Luisa BARELLI, Camillo BOANO, Michele BONINO, Guido CALLEGARI, Luca CANEPARO, Gaia CAMELLINO, Michela COMBA, Giovanni CORBELLINI, Giovanna D'AMIA, Alessandro DE MAGISTRIS, Filippo DE PIERI, Antonio DE ROSSI, Roberto DULIO, Giovanni DURBIANO, Francesca FRASSOLDATI, LIU Jian, Carlo MAMBRIANI, Paolo MELLANO, Sergio PACE, Riccardo PALMA, Susanna PASQUALI, Edoardo PICCOLI, Matteo ROBIGLIO, Michela ROSSO, Paolo SCRIVANO, YANG Rui, ZHANG Li, ZHONG Ge

Praticare la teoria

Riflessioni sulla pedagogia
della progettazione architettonica

aA

a cura di

Alessandro Di Renzo

Elena Giaccone

Saskia Gribling

Costanza Lucarini

con scritti di

Alessandro Armando, Caterina Barioglio, Petar Bojanic, Edoardo Bruno, Daniele Campobenedetto, Renato Capozzi, Alessandra Capuano, Giovanni Corbellini, Martina Crapolicchio, Alessandro Di Renzo, Giovanni Durbiano, Valeria Federighi, Davide Tommaso Ferrando, Giovanni Galli, Lidia Gasperoni, Elena Giaccone, Jorg H. Gleiter, Paola Gregory, Saskia Gribling, Rossella Gugliotta, Angelo Lorenzi, Costanza Lucarini, Riccardo Palma, Carlo Ravagnati, Alessandro Rocca, Andrea Sciascia, Elena Todella, Marco Trisciuglio.

Il volume è stato finanziato
dal Dipartimento di Architettura e Design (DAD)
del Politecnico di Torino

© 2022 Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
1-10123 Torino

prima edizione luglio 2022
ISBN 9791255000143
edizione digitale www.aAccademia.it/praticare-la-teoria

Accademia University Press è un marchio registrato
di proprietà di LEXIS Compagnia Editoriale di Torino srl

Indice

**Camaleonti e aringhe. Per un'antropologia del progetto di architettura
(attraverso l'esperienza del suo insegnamento)**

Marco Trisciuglio

IX

**Una sezione parziale passante per i problemi dell'insegnamento
della teoria del progetto di architettura**

Riccardo Palma

XV

**Aperture. Insegnare la teoria del progetto di architettura
in Italia e all'estero**

Protocolli di teoria del progetto

Petar Bojanic

3

La *Theoria* e la *praxis* per l'*ergon*

Renato Capozzi

9

Le teorie della ricerca architettonica in cinque temi del *modernocontemporaneo*

Alessandra Capuano

21

Architekturtheorie: la teoria come pratica

Davide Tommaso Ferrando

29

Teoria = Ontologia + Estetica

Giovanni Galli

39

**Spazi di eccedenza. Riflessioni ed esperienze didattiche
nell'ambito della pedagogia del progetto**

Lidia Gasperoni

57

Il progetto della teoria

Jörg H. Gleiter

73

Una teoria di edifici

Angelo Lorenzi

83

Didattica della teoria, una sperimentazione tipologica
Alessandro Rocca 93

Necessità della teoria
Andrea Sciascia 103

7 laboratori. Insegnare la teoria del progetto di architettura al Politecnico di Torino

Che mestiere fa(ra)nno gli architetti?
Alessandro Armando, Caterina Barioglio, Daniele Campobenedetto, Elena Todella 127

Un laboratorio delle pratiche: la teoria del progetto attraverso un gioco di strategia
Edoardo Bruno, Giovanni Durbiano, Valeria Federighi 143

Leggere e scrivere
Giovanni Corbellini 157

Viaggiare attraverso le teorie
Paola Gregory 165

Breve descrizione teorica di un corso di teoria del progetto di architettura
Riccardo Palma 177

Per un'archeologia del progetto di architettura
Carlo Ravagnati 191

Stop theorizing / Start theorizing
Marco Triscioglio, Martina Crapolicchio, Rossella Gugliotta 203

Atlante degli Elaborati

Praticare la teoria: un Atlante di esercitazioni per il progetto 218

Mappare 220

Comporre 232

Scrivere 244

Riaperture. 4 questioni per un laboratorio di teoria del progetto di architettura

Sperimentare una teoria. Un prontuario per studenti

Alessandro Di Renzo

267

Di cosa leggiamo quando leggiamo di teoria del progetto di architettura

Elena Giaccone

279

A scuola di teoria del progetto.

La pedagogia del progetto di architettura è posizionamento

Saskia Gribling

291

Educare al testo e alla scrittura: note per una formazione ragionata

Costanza Lucarini

301

Profili degli autori

311

Si deve dare l'immagine di ciò che si vede, dimenticando tutto ciò che c'è stato prima di noi.

Paul Cézanne (lettera a E. Bernard, 23 ottobre 1905)

L'architettura è una grande impresa e non è da tutti poterla affrontare. Chi decide di esercitare la professione di Architetto deve essere provvisto di grande ingegno, ardente passione, ottima cultura e molta pratica e, innanzitutto, di una forte capacità di giudizio e di un ottimo senso critico. Infatti, nell'arte di costruire il primo motivo di lode è valutare bene ciò che conviene, giacché costruire è una necessità; farlo egregiamente risponde sia alla necessità che all'utilità; ma costruire in modo da farsi notare dagli uomini nobili e non essere respinti dai semplici lo sanno fare con arte solo quegli Architetti istruiti nelle discipline, saggi e di esperienza.

Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*

Premessa indispensabile alla esposizione che seguirà è l'aver voluto inserire, nel Corso di studi in Architettura di Palermo – quinquennale a ciclo unico – dall'anno accademico 2019-2020, come modulo integrato del Laboratorio di Progettazione Architettonica del primo anno, l'insegnamento di Teoria della progettazione architettonica.

Qual è l'origine di tale necessità?

Le ragioni di questa scelta, condivisa all'unanimità con il Consiglio di Corso di Laurea, hanno una radice lontana e in buona parte autobiografica. Rispetto a tale genealogia è utile spiegare da quale seme è germogliata questa esigenza didattica che traduce il mio interesse per la teoria *tout court*.

Ha avuto un ruolo determinante l'esperienza vissuta, nei primi anni Ottanta del secolo scorso presso la Facoltà di Architettura di Palermo, come allievo di Vittorio Ugo² sia nel corso di Disegno e rilievo e contemporaneamente, sempre al primo anno, in quello di Composizione architettonica. Quest'ultimo risentiva fortemente della grande caratura intellettuale di Ugo, che svolgeva in modo originale questo insegnamento con una forte componente teorica.

Il corso di Composizione architettonica aveva un *corpus* di lezioni *ex cathedra*, che trovavano puntuale riscontro nel libro *Dimensioni dell'architettura*³, la cui conclusione dava l'avvio all'esercizio di "scomposizione" di alcune architetture scelte dagli allievi.

Di cosa si trattava? Si disegnava a china su cartoncino un'architettura – io scelsi la Casa del Fascio a Como di Giuseppe Terragni⁴ – e poi la stessa era esaminata dalle diverse prospettive offerte da alcune parole chiave: materiale, componente, parte, tipo, nucleo, limite, origine e principio.

Quindi alle tavole di ridisegno se ne sommavano altre in cui la scrittura alfabetica, che esplicitava la scomposizione, si componeva con disegni e foto. Questo tipo di impostazione voluta da Ugo trova ancora oggi pieno riscontro in alcune proposizioni tratte dall'introduzione all'edizione italiana⁵, curata dal docente palermitano, dell'*Essai sur l'architecture* di Marc-Antoine Laugier, pubblicata a Parigi nel 1755.

Riteniamo che proprio nella teoria, considerata come discorso che tende a legittimare un campo disciplinare all'interno di una data cultura controllando e verificando criticamente i processi della progettazione tramite alcune nozioni-chiave, risieda il pregio principale dell'opera. E non tanto perché questa elabora una "teoria", ma perché dimostra la necessità "della" teoria, mettendo in stretta relazione il discorso sull'architettura come modo di essere specificatamente orientato del pensiero e la concretezza dello spazio progettuale e dei luoghi del progetto, attraverso la descrizione e la verifica critica⁶.

Le affermazioni di Ugo sembrano riverberare alcune valutazioni di Vittorio Gregotti presenti in un editoriale della rivista «Casabella» dei primi anni Ottanta del XX secolo intitolato, per l'appunto, *Necessità della teoria*⁷. D'altra parte, la riflessione di Gregotti – docente a Palermo tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta del XX secolo⁸ – dalla pubblicazione de *Il Territorio dell'architettura*⁹ esercitava una grande influenza in Italia e in Europa e aveva trovato nella città della Conca d'Oro un terreno di sperimentazione particolarmente fertile. È evidente come molte considerazioni sul paesaggio e sul principio insediativo

erano state verificate nel capoluogo siciliano nei progetti del quartiere Zen 2¹⁰ (Amoroso, Bisogni, Gregotti, Matsui e Purini) e in quello dei Dipartimenti di Scienze dell'Università di Palermo¹¹ (Gregotti e Pollini).

In *Necessità della teoria* il Direttore di «Casabella» affermava:

Da quando è entrato in crisi (per ragioni storiche a tutti ben note) il livello di riflessione teorica a mio avviso più specifico della nostra disciplina, rappresentato dalla tradizione del trattato da Vitruvio sino a Guarino Guarini o a Fischer von Erlach, la teoria disciplinare è diventata critica, estetica, ideologica, poetica, ma ha cessato di essere materiale per il progetto architettonico. [...] Negli ultimi cinquant'anni poi, alcuni importanti avanzamenti teorici nel nostro campo sono derivati da trasposizione di idee provenienti da altri campi disciplinari. È vero anche che spesso momenti interessanti o creativi si sono formati ai margini del territorio disciplinare dell'architettura, dando luogo ad importanti articolazioni del nostro mestiere e della nostra ricerca. Ma ciò è tanto più ricco di conseguenze quanto più una disciplina è certa delle proprie identità, del proprio centro. Per dialogare creativamente con gli altri bisogna innanzitutto essere se stessi. Per questo bisogna insistere sulla ricerca teorica come fondamento diretto della propria azione specificatamente disciplinare¹².

aA

105

Scrittura architettonica e scrittura alfabetica

Dal pensiero di Gregotti affiorano diverse questioni alcune delle quali hanno un riscontro immediato sulle riflessioni successive. Bisognerà comprendere in che modo un allievo debba trovare una relazione con la *tradizione* e, soprattutto, come intendere e affrontare la ricerca teorica.

Per comprendere quest'ultimo compito si pone l'accento sull'essenza dell'interazione fra la scrittura alfabetica e quella architettonica e, sulla scia dell'esercizio didattico voluto da Ugo, si avanza l'ipotesi che si possa riflettere sulla seconda solo grazie al contributo della prima.

Si desidera supportare questa posizione con quattro diverse citazioni. La prima di Carlo Sini, la seconda di Aldo Rossi, la terza di Antonio Monestiroli e la quarta di Giorgio Grassi.

Parliamo adesso della scrittura del sapere alfabetico, alla quale conferisco tanta enfasi dando per scontato quello che non dovrei, cioè che vi sia chiaro che, come oramai ci risulta sempre più evidente da un po' di anni, noi non avremmo nessuna scienza senza la pratica della scrittura alfabetica; essa ha messo in cammino il sapere scientifico occidentale¹³.

Architettura, ha scritto Le Corbusier, significa formulare con chiarezza i problemi, tutto dipende da questo, questo è il momento decisivo. Così questa architettura pensata ritorna continuamente nei maestri antichi e moderni, ritorna quasi ossessivamente negli scritti di Adolf Loos che dichiara che l'architettura la si può descrivere ma non può essere disegnata anzi questo carattere di formulazione logica che ne permette la descrizione è caratteristico della grande architettura: il Pantheon lo si può descrivere, le costruzioni della Secessione no¹⁴.

Mi è capitato spesso di imparare più dalle relazioni dei progetti di alcuni che considero miei maestri, che dai progetti stessi. Proprio perché nelle relazioni sono contenuti i desideri, si riconosce un mondo possibile che tutti, ognuno con le proprie capacità, possono costruire. Per quel che mi riguarda ho cercato di descrivere un modo di lavorare, di dichiarare gli obiettivi che mi sono posto durante il lavoro [...]¹⁵.

Per me, pur essendo lo scrivere l'attività più ostica e faticosa che potessi scegliere (ma forse l'ho fatto proprio per questo), scrivere è stata subito una necessità, fin dall'inizio, anzi soprattutto all'inizio, per cercare di capire il "che cosa" e il "perché" del lavoro che mi ero scelto e per un disperato bisogno di chiarezza nel groviglio di opposte tendenze che circolavano. Poi col tempo è diventato anche un vizio (ragionare scrivendo). Un vizio e un irrinunciabile mezzo di conoscenza, il bisogno di un interlocutore, un bisogno di aiuto e insieme di complicarsi le cose, il bisogno di una guida e anche di un controllo severo. Come il disegno di architettura, che è anche lui un insostituibile strumento di conoscenza, ma solo se sappiamo opporci alla sua tendenza a rendersi autonomo e a diventare una cosa diversa. Il bisogno di scrivere e il bisogno di disegnare, senza mai abbandonarsi né allo scrivere né al disegnare. E, per quanto riguarda il disegno, la scelta appunto di un disegno impersonale e di precisione.

Il disegnare e lo scrivere come due momenti tecnici complementari, ma che esprimono in realtà due opposte esigenze, che rispondono l'una al bisogno di arrivare a una risposta (di valutare, definire e infine decidere), cioè al bisogno di tenerle aperte (di allontanare la risposta, di opporsi alla parzialità e schematicità della risposta), lasciando aperta la possibilità di rivedere e di riprendere in ogni momento quelle stesse questioni e perfino di contraddirsi¹⁶.

Sini, Rossi, Monestiroli e Grassi¹⁷, da quattro punti di vista diversi, confermano l'importanza della scrittura alfabetica per la ricerca *tout court* e, in particolar modo, per quella architettonica grazie alla quale

si può dare corpo alla descrizione, alla verifica critica permettendo, addirittura, di immaginare qualcosa che non è presente né nel progetto né nell'architettura costruita.

Nel gioco fra le due scritture – alfabetica e architettonica – emergono i fumetti proposti da Giuseppe Samonà come procedura descrittiva dei temi del Piano Programma per il centro storico di Palermo. Tale modalità proposta dall'architetto palermitano resta un esempio ancora oggi denso di significato e meritevole di rinnovate attenzioni¹⁸.

Teoria e scrittura

La complessa etimologia della parola teoria rimanda, fra i tanti significati, soprattutto al “vedere”, ma questo verbo esprime la necessità di mettere a fuoco una determinata questione. Come i miopi contraggono i muscoli del bulbo oculare per leggere in modo più chiaro una figura che si trova a una certa distanza, allo stesso modo per fare teoria la scrittura alfabetica diventa la *conditio sine qua non* per cui è possibile costruire un discorso verificabile¹⁹ e trasmissibile.

Se la scrittura alfabetica si presenta quindi come *logos* sull'architettura, allora nella formazione degli allievi – senza la pretesa di individuare né *un* centro, né tantomeno *il* centro della disciplina – rimangono indispensabili i trattati, seppur affrontati, nei limiti del tempo a disposizione, in modo episodico.

Se ragionare sulla scrittura e sui trattati è un modo per definire l'*humus* del corso di Teoria della progettazione architettonica, è stato altrettanto importante – negli anni in cui il Laboratorio di Progettazione Architettonica era privo di tale integrazione – porre in discussione alcuni termini. Parole che implicavano delle questioni ampie esplorate da una compagine molto estesa di docenti, in larga parte non di architettura.

I temi affrontati a partire dall'anno accademico 2015 – 2016 sono stati: *Colore, soglia, prospettiva; Tradurre, interpretare, copiare, imitare; Guardare, osservare, vedere; Immaginare, inventare, creare*. E dopo i sei verbi individuati da Le Corbusier, nell'ultimo anno, prima dell'introduzione dell'apposito modulo, si è discusso, per l'appunto, della necessità della teoria²⁰.

Il corso, i nomi e i temi

Fatta questa premessa desidero descrivere brevemente il percorso che compio nell'insegnare Teoria della Progettazione Architettonica. Nella tela che predispongo è parte integrante il professore Santi Di Bella – docente di Storia della Filosofia dell'Università di Palermo – il quale, rispetto alla lezione, stende la mano di fondo o definisce meglio

i contorni di una figura. Più frequentemente Di Bella descrive con profondità i periodi storici sottesi agli argomenti di Teoria.

Il progetto verso cui tendiamo è quello di un corso frequentato sia dagli allievi architetti, sia dai giovani filosofi ma per ottenere questo risultato, bisogna spingersi ancora un po' oltre nell'organizzazione e in quella che reputiamo una positiva sovrapposizione.

Che corso faccio? La sintesi che propongo è un po' la somma algebrica tra il programma delle lezioni e il più veritiero registro delle lezioni per capire quali sono nel complesso i temi trattati.

Desidero iniziare con un semplice elenco di nomi: Marco Vitruvio Pollione, Leon Battista Alberti, Andrea Palladio, Claude Perrault, Étienne-Louis Boullée, Jean-Nicolas-Louis Durand, Gottfried Semper, Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Giuseppe Samonà, Ernesto Nathan Rogers, Aldo Rossi e Vittorio Gregotti.

La sequenza dei nomi si trasforma nei seguenti argomenti:

1. *Analogia e proporzione fra natura e architettura.*
2. *La critica ai trattati e la rottura delle leggi della proporzione.*
3. *Architettura come messa in scena della natura versus convenienza ed economia.*
4. *Il principio del rivestimento versus la verità della struttura.*
5. *Architettura e città tra XIX e XX secolo e il fenomeno dell'urbanesimo.*
6. *Lo Stile internazionale versus Complessità e contraddizioni nell'architettura.*
7. *L'Unità architettura urbanistica e la poetica del caso per caso e delle preesistenze ambientali.*
8. *Elemento soggettivo e il rapporto tra architettura e tempo.*
9. *Fenomenologia e architettura.*

Compiuta la mutazione da nomi in argomenti, l'obiettivo non è quello di ripetere in pillole il percorso didattico, piuttosto quello di raccontarlo allo stesso modo in cui si susseguono i numeri della matematica pitagorica, definita anche matematica del discontinuo, perché composta solo da numeri interi. L'obiettivo è spiegare, *en passant*, le ragioni che hanno motivato la scelta di alcuni argomenti, lasciando come implicite alcune considerazioni che includerebbero, tornando a Pitagora, i numeri irrazionali e quindi molte argomentazioni comprese fra le figure e i temi principali.

Enunciati

Il già citato *Dimensioni dell'architettura* di Ugo è il testo di riferimento per introdurre i significati del termine teoria che il docente palermitano compie attraverso un'approfondita ricerca etimologica tra la lingua greca e quella latina. Ma nell'impostazione generale nel corso ha un ruolo fondamentale anche *Architettura per i musei* di Aldo Rossi e, in particolare, fra i tanti passaggi significativi si estrapola il seguente:

Osserviamo ora un monumento: il Pantheon. Prescindiamo dalla complessità urbana che presiede a questa architettura. In certo senso noi possiamo riferirci al progetto del Pantheon o addirittura ai principi, agli enunciati logici, che presiedono alla sua progettazione. Io credo che la lezione che posso prendere da questi enunciati sia del tutto attuale quanto la lezione che noi riceviamo da un'opera dell'architettura moderna; o possiamo confrontare due opere, e vedere come tutto il discorso della architettura, per quanto complesso, possa essere compreso in un solo discorso, ridotto a degli enunciati base.

Allora l'architettura si presenta come una meditazione sulle cose, sui fatti; i principi sono pochi e immutabili ma moltissime sono le risposte concrete che l'architetto e la società danno ai problemi che via via si pongono nel tempo. L'immutabilità è data dal carattere razionale e riduttivo degli enunciati architettonici²¹.

aA

109

Se la ricerca inizia dai principi, dagli enunciati architettonici, diviene un passaggio obbligato il *De Architectura libri decem* di Vitruvio, che è il cuore propulsivo del linguaggio classico dell'architettura, ben rappresentato dal richiamo ai «criteri»²² e all'importanza data alla *analogia*²³ tra corpo umano e architettura. Dopo una descrizione complessiva dell'opera dell'architetto romano, l'attenzione si sofferma soprattutto sui libri I, III e IV nei quali si ritrova una parte consistente dei temi che per circa duemila anni influenzeranno il dibattito architettonico.

Fra le onde di propagazione del trattato di Vitruvio resta centrale l'opera di Leon Battista Alberti nell'intima coerenza che lega la sua riflessione teorica alle sue architetture. In questo complessivo rigore interessa sottolineare come nel *De Re Aedificatoria* non vi sia traccia delle sue opere tranne che per un piccolo riferimento al materiale utilizzato per San Francesco a Rimini²⁴.

«Nella sua linee più generali il trattato è da un lato il resoconto di un'analisi sistematica e approfondita dell'architettura romana, dall'altro

il tentativo di costruzione di una teoria del progetto»²⁵. Si potrebbe ragionare a lungo sulla *concinnitas*, ma trovo di maggiore interesse sottolineare il rapporto tra rilievo e progetto; tra la necessità di conoscere direttamente l'architettura e poi inventare. Si usa evidentemente il verbo inventare nel senso etimologicamente più corretto, cioè quello di trovare. E il trovare è rassicurante per chi inizia un proprio percorso nell'architettura e comprende come è possibile stabilire una relazione diretta con la propria fonte, sceglierla, studiarla, capirne la logica e saperle dare nuova vita.

L'autore del Tempo Malatestiano resta irraggiungibile ma presente come un monito dal quale emerge l'idea del progetto come unica tecnica a disposizione dell'architetto²⁶.

Si può sostenere che dopo circa seicento anni lavoriamo sui contenuti del *De Re Aedificatoria*? Possiamo riconoscerlo o meno ma è la lezione di Alberti che trasforma definitivamente il ruolo dell'architetto. Grazie alla approfondita conoscenza della matematica e dell'icnografia da parte del progettista – con la premessa della filosofia pitagorica e dei contenuti del *Timeo* di Platone²⁷ – l'architettura può diventare punto d'incontro fra macro e microcosmo.

Per ragioni di sintesi tralascio alcuni passaggi dedicati a Palladio per enucleare, pur nei limiti di una sintesi stringata, la rottura delle leggi della proporzione armonica. Per introdurre questo argomento, come per Alberti e Palladio, resta utile il volume di Rudolph Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, il cui ultimo capitolo è dedicato proprio a questo tema. L'argomento trova piena spiegazione ne *Ordonnance des Cinq Espèces des Colonnes selon la Méthode des Anciens*²⁸ di Claude Perrault di cui si segnala la significativa ermeneutica di Maria Luisa Scavini e Sergio Villari²⁹.

È didatticamente efficace offrire agli allievi punti di vista differenti e cerco di aggiungere prospettive critiche contrapposte per andare un po' oltre la superficie della conoscenza. In effetti, gli argomenti messi in sequenza nel programma si compongono frequentemente in maniera dialettica.

Perrault, straordinario studioso, medico e architetto – morto a causa di una infezione contratta durante una vivisezione – nella prefazione de *L'ordine dell'architettura* utilizza un vaglio finissimo per passare in rassegna buona parte dei trattati di architettura. Nei confronti di queste conoscenze – diventate apodittiche e ideologiche – si contrappone frontalmente.

Perrault critica quelle certezze che per circa due secoli avevano, con convinzione assoluta, trasformato il progetto di architettura in una operazione di matematica applicata.

Quello che viene meno per Perrault non è l'analogia tra architettura e corpo umano, affermato da Vitruvio nel libro III, ma le certezze dei vari trattatisti che hanno dato agli ordini architettonici misure sempre diverse³⁰.

Da questa critica, se resta viva e operante l'analogia fra architettura e corpo umano, va totalmente in frantumi quella fra architettura e musica.

Ciò dimostra quale fondamento possa avere l'opinione di chi crede che le proporzioni da osservare nell'architettura siano cose certe e invariabili, come lo sono le proporzioni cui si devono la bellezza e il diletto degli accordi della Musica; le quali non dipendono affatto da noi, bensì dalla natura che le ha fissate e stabilite con norme esatte, e tali da non poter essere cambiate senza urtare immediatamente anche l'orecchio meno sensibile³¹.

aA Anche in questa rapida disamina è facile comprendere quante pagine dei trattati sono messe sotto accusa dallo scienziato parigino e mi piacerebbe tradurre l'effetto della sua critica immaginando un'opera di Emilio Isgrò, con molte opportune cancellature.

Se la tesi della prima parte del programma è rappresentata dalla sequenza *De Architectura libri decem*, *De Re Aedificatoria* e *I quattro libri dell'architettura* e da alcuni dei trattati successivi, l'*Ordonnance d'Architecture* di Perrault rappresenta l'antitesi che segna i prodomi del periodo illuminista.

Infatti, passando dal Seicento al Settecento, nel secolo dei Lumi, il programma include *Architettura saggio sull'arte*³² di Etienne-Louis Boullée, che a sua volta critica Perrault laddove quest'ultimo disconosce il rapporto tra natura e architettura.

Quando leggo e rileggo *Architettura. Saggio sull'arte*, piuttosto che ripetere all'infinito: «Cos'è l'architettura? La definirò io con Vitruvio l'arte del costruire? Certamente no. Vi è, in questa definizione, un errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. La concezione dell'opera ne precede l'esecuzione. I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine»³³, la frase che prediligo a distanza di anni è: «E adesso, lettore, ti chiedo: non devo avanzare l'opinione che l'architettura sia ancora nella sua infanzia dal momento che non si ha nessuna certezza sui fondamenti di quest'arte?»³⁴.

Quest'ultima traduce con immediatezza il nuovo rapporto tra architettura e natura esaltando gli effetti che questa produce in noi.

Attraverso Boullée nel programma si presenta con forza la componente artistica dell'architettura, e dopo il saggio *Architettura per i musei* emerge un approfondimento del *modus operandi* dello stesso Aldo Rossi. Infatti, l'architetto milanese, per una parte consistente dell'introduzione, che precede l'opera di Boullée, anticipa alcuni dei temi che tratterà circa venticinque anni dopo nell'*Autobiografia scientifica*³⁵.

Alla lezione di Boullée si è soliti contrapporre l'insegnamento del suo allievo Jean-Nicolas-Louis Durand³⁶, docente all'École Polytechnique. Senza confutare questa tesi, bisogna sottolineare anche alcuni elementi di continuità rispetto ai tanti di discontinuità. Seguendo questa impostazione, piuttosto che fare leva soltanto sul *Petit* e sul *Grand Durand*³⁷, è significativo ricordare come i *Rudiments Operis Magni et Disciplinae* siano uno studio di passaggio tra la poetica dello stesso Boullée e quella che successivamente Durand svilupperà nella sua attività di docente alla Scuola Politecnica. D'altra parte, Boullée

[...] comincia verso la fine della sua vita a lavorare a una raccolta d'architettura privata con l'apparente intento di trattare in modo più diretto le questioni del “meccanismo della composizione” secondo l'espressione di Durand. Nel testo di accompagnamento dell'opera che ci è pervenuto con i suoi altri scritti, Boullée spiega che i suoi disegni per case private costituiscono un mezzo per far comprendere meglio le sue “productions du grand genre” e il resto di questa pubblicazione dimostra che essa è dedicata alle simmetrie piuttosto che ai caratteri dell'architettura³⁸.

aA

Inoltrandosi nell'Ottocento si prosegue introducendo le figure di Gottfried Semper e di Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc e la riflessione dei due architetti, come si è anticipato, può essere riassunta ponendo uno accanto all'altro i temi de *Il principio del rivestimento* e de *La verità della struttura*.

Da *I quattro elementi dell'architettura*³⁹ al *Prinzip der Bekleidung*, Semper sviluppa una teoria in cui il recinto – elemento di divisione fra interno ed esterno – diventa, dopo le ricerche avviate da Jakob Ignaz Hittorff sulla policromia, il coagulo concettuale, attraverso l'arte tessile, in cui la questione spaziale si separa da quella tettonica⁴⁰.

Con Semper – all'opposto delle critiche mossegli da Lionello Venturi che lo accusò di una ripugnante concezione materialista perché colpevole

di aver dato «valore generale e pretesa estetica al motivo tecnico» – prevale la dimensione simbolica dell'architettura.

A proposito dei materialisti Semper scrive:

Il punto debole di questa teoria è quello di aver stabilito un legame troppo stretto fra il momento creativo e il materiale adoperato, partendo dall'ipotesi erronea che il mondo delle forme architettoniche nasca esclusivamente dalle condizioni pratiche e tecniche delle costruzioni, e che solo su questa base continui a svilupparsi. Al contrario il materiale è al servizio dell'idea e, quando questa emerge nel mondo sensibile, esso non è l'elemento determinante di un simile processo⁴¹.

Non a caso Semper

[...] avanza una radicale critica contro le “teorie emerse negli ultimi tempi, secondo cui il tempio dorico, nella sua versione definitiva, non avrebbe avuto precedenti o modelli di rilievo, ma sarebbe nato semplicemente dai requisiti concreti del materiale impiegato, la pietra, come Atena che nasce armata di tutto punto dalla testa di Zeus”. Fuor di metafora, il principale obiettivo polemico è la tesi di Viollet-le-Duc “il quale fa derivare la forma cilindrica della colonna dalla sua praticità: secondo lui infatti i cavatori potevano trasportare i fusti facendoli rotolare giù dalle cave. Non è uno dei tanti passi nei quali l'autore di *Der Stil* schernisce il funzionalismo esaltato, rivendicando al di sopra delle esigenze pratiche il primato del simbolico⁴².”

aA

113

In effetti con Viollet-le-Duc, conseguentemente all'attenzione prestata all'architettura medievale, emerge la verità strutturale come tema centrale nel concepimento della forma architettonica⁴³.

Tale argomento diventerà tra XIX e l'inizio del XX secolo sempre più determinante nello sviluppo dei sistemi intelaiati trovando, ad esempio, nell'edificio al 25 bis di rue Franklin di August Perret⁴⁴, una straordinaria interpretazione. Rimane il fatto inconfutabile che né l'autore del *Der Stil* né quello del *Dictionnaire raisonné de l'Architecture* colgono nella loro attività di progettisti le conseguenze ultime della loro riflessione teorica. Ma sulla scia dei volumi dedicati all'architetto di Amburgo – pubblicati prima in Germania e poi nel resto del mondo per celebrare il centenario della sua morte – si inserisce *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea* di Giovanni Fanelli e Roberto Gargiani⁴⁵. I due storici sviluppano una significativa ermeneutica sulle conseguenze del pensiero di Semper sull'architettura del XX secolo.

Da questa particolare angolazione critica, che stabilisce un ponte culturale fra Europa e Stati Uniti d'America⁴⁶, il corso includendo tali

acquisizioni teoriche si apre agli effetti sull'architettura e sulle città dell'inurbamento. Tale fenomeno, iniziato con la prima rivoluzione industriale, prosegue con sempre maggiore veemenza tra XIX e XX secolo ponendosi come una delle cause determinanti del Movimento Moderno.

In questa fase l'avanzamento disciplinare non si misura più attraverso progetti e realizzazioni di chiese e palazzi, ma grazie agli esiti raggiunti nelle abitazioni dei ceti meno abbienti⁴⁷. In questa sostanziale rivoluzione culturale il corso di Teoria della progettazione architettonica – dopo un rapido *excursus* sui alcuni dei protagonisti – propone un confronto dialettico tra *Lo Stile internazionale*⁴⁸ di Hitchcock e Johnson e *Complessità e contraddizione nell'architettura*⁴⁹ di Robert Venturi. Molta parte delle argomentazioni ruotano attorno alla contrapposizione tra *less is more* e *more is no less* al contempo enucleando come l'architettura di Le Corbusier sia protagonista di tutte e due le letture contrapposte.

L'accelerazione nel programma prodotta da questo confronto introduce il percorso della ricerca italiana descritta attraverso quattro figure principali: Saverio Muratori, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà ed Ernesto Nathan Rogers.

Una maggiore attenzione è dedicata a Rogers e a Samonà per il peso che la loro riflessione ha avuto nella ricerca e nella didattica dei docenti della Facoltà di Architettura di Palermo.

aA

Narrare del pensiero di Giuseppe Samonà – almeno in parte riassunto dal volume *Unità architettura urbanistica*⁵⁰, curato da Pasquale Lovero, che raccoglie buona parte dei suoi saggi e articoli, è un modo per ripercorrere – rispetto alla formazione avuta a Palermo da allievo di Ernesto Basile – una parte consistente della ricerca architettonica italiana nel XX secolo. In questo percorso, che per i primi tre decenni del XX secolo permane molto ottocentesco⁵¹, si innestano, dalla fine degli anni Quaranta, alcune straordinarie accelerazioni. Fra queste, insieme ad altre opere, spiccano alcune case unifamiliari⁵² per giungere, insieme a De Carlo, Di Cristina e Sciarra, tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, alla redazione del Piano Programma per il Centro storico di Palermo che costituisce, ancora oggi, un documento di straordinaria ricchezza progettuale per la città. Poco prima del suo piano per Palermo è utile ricordare, all'interno della sua consistente attività di approfondimento teorico, il saggio intitolato *La città in estensione*, come antidoto alla campagna urbanizzata.

Al contributo di Samonà si aggiunge parallelamente quello di Ernesto Nathan Rogers che trova una parziale sintesi nella raccolta dei suoi editoriali, *Esperienza dell'architettura*⁵³, pubblicati sulla rivista «Casabella» e per certi aspetti anche in alcune architetture realizzate dai BBPR a Palermo. Il rapporto con la storia, la questione delle preesistenze ambientali⁵⁴ e gli effetti della fenomenologia di Husserl, della ermeneutica di Enzo Paci, sono temi ampiamente trattati da Rogers e costituiscono una peculiarità della ricerca italiana differentemente interpretata da Gregotti e Rossi.

Il territorio dell'architettura – i cui contenuti erano stati anticipati da una dispensa che accompagnava i corsi del professore di Novara quando insegnava presso la Facoltà di Architettura del capoluogo siciliano – aveva avuto a Palermo una eco molto più ampia se confrontato a *L'architettura della città*. Ciononostante, il contributo di Rossi, che ha avuto una risonanza mondiale, costituisce all'interno del mio corso una sorta di spina dorsale che si distende da *Architettura per i musei* all'introduzione del volume di Boullée *Architettura saggio sull'arte* e da *L'architettura della città* sino a *L'autobiografia scientifica*. Attraverso questi scritti e una selezione delle sue opere emergono molti contenuti significativi relativi alla teoria della progettazione architettonica. Fra i molti temi significativi che si possono estrapolare si sottolinea il ruolo dell'elemento soggettivo nell'attività progettuale⁵⁵ e il modo in cui l'architettura interagisce con il tempo nella sua dimensione atmosferica e cronologica⁵⁶.

aA

115

L'apporto di Gregotti, che ha una pietra d'angolo nel volume più volte citato edito dalla Feltrinelli, ha poi trovato nel corso degli anni una continua e intensa attività pubblicistica⁵⁷ e professionale sino alla sua recente scomparsa. Pur riconoscendo centralità concettuale, ad esempio, al concetto di *modificazione*⁵⁸ in questa occasione, riferita alla teoria della progettazione architettonica, si predilige continuare a sfiorare alcuni contenuti presenti ne *Il territorio dell'architettura*. A conclusione delle pagine dedicate all'introduzione Gregotti scrive: «Il lettore avvertirà inoltre in tutto questo libro la presenza di due gruppi di idee: il pensiero fenomenologico, particolarmente nella versione che ne danno Maurice Merleau-Ponty e in Italia Enzo Paci, e le tesi dello strutturalismo, per le ricerche che sono state fatte con questo metodo nel campo della semiologia e dell'antropologia»⁵⁹.

Rispetto a questa doppia ascendenza di idee a Palermo – soprattutto attraverso la lezione di Pasquale Culotta⁶⁰ – hanno avuto una loro propagazione la fenomenologia e il concetto di *epochè*. E questo tipo

di filosofia è diventata, nel corso degli anni, un antidoto alle mode e alle ideologie nella Facoltà di Architettura di Palermo, dove *Il diario fenomenologico*⁶¹ di Paci è stata una testimonianza piccola solo nel formato di un pensiero profondo trasmesso tra le generazioni di docenti.

Per comprendere l'apporto della fenomenologia sulla teoria della progettazione architettonica in Italia è sufficiente recuperare i contributi che lo stesso Paci ha pubblicato su «Casabella–Continuità» diretta da Rogers o rileggere l'antologia riproposta da «aut–aut»⁶² nel 2007, con un bel saggio di Francesco Rispoli⁶³.

Anche aggiungendo questo ultimo tassello il programma esposto attraverso brevi commenti restituisce, solo in parte, i contenuti del corso. Una navigazione certamente incompleta sull'oceano vasto della conoscenza dove ogni protagonista incontrato spicca come un grande *iceberg*. Rispetto a ognuno di questi, il corso di Teoria della progettazione architettonica, più che proporre descrizioni esaustive, offre agli allievi degli strumenti con i quali tracciare una rotta nel mare dell'architettura.

Note

1. Lo scritto trae spunto da due lezioni tenute *on line* presso il Politecnico di Torino, il 17 marzo 2021 e al Politecnico di Bari, il 19 maggio dello stesso anno.
2. Vittorio Ugo (1938-2005) è stato docente della Facoltà di Architettura di Palermo dal 1965 al 1986. Successivamente insegnerà presso il Politecnico di Bari e il Politecnico di Milano, svolgendo ricerche nel campo della teoria dell'architettura e della rappresentazione architettonica.
3. V. Ugo, *Dimensioni dell'architettura*, Co.gras, Palermo 1982.
4. Cfr. *Giuseppe Terragni 1904/1943*, «Rassegna», n. 11, settembre 1982.
5. Cfr. M.-A. Laugier, *Saggio sull'architettura*, a cura di V. Ugo, Aesthetica, Palermo 1987. In seguito, Ugo curerà un'ulteriore monografia dedicata alla figura di Laugier dopo quella pubblicata a Londra da Wolfgang Herrmann. Cfr. V. Ugo (a cura di), *Laugier e la dimensione teorica dell'architettura*, Dedalo, Bari 1990.
6. V. Ugo, *Presentazione. Teoria e progetto – Le dimensioni essenziali dello spazio del λογοζ*, in M.A. Laugier, *Saggio sull'Architettura*, tr. it. Aesthetica, Palermo 1987, p. 21.
7. V. Gregotti, *Necessità della teoria*, in «Casabella», n. 495, ottobre 1983; anche in V. Gregotti, *Questioni di architettura*, Einaudi, Torino, p. 62.
8. Cfr. A. Sciascia, *Il ricordo dell'esperienza di Vittorio Gregotti a Palermo*, in «ingenio», n. 81, 2020, pp. 1-8.
9. Cfr. V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.
10. Cfr. A. Sciascia, *Tra le modernità dell'architettura. La questione del quartiere Zen 2 di Palermo*, L'Epos, Palermo 2003.
11. Cfr. A. Sciascia, *Vittorio Gregotti e Gino Pollini con F. Azzola e H. Matsui, Piano urbanistico di sistemazione dell'ex parco d'Orléans e nuovi dipartimenti di scienza dell'Università di Palermo 1972 – 1980*, in V. Gregotti, G. Marzari (a cura di), *Luigi Figini e Gino Pollini, Opera completa*, Electa, Milano 1996, pp. 432-436.
12. V. Gregotti, *Necessità della teoria*, cit., p. 63.
13. C. Sini, *Pensare il progetto*, Tranchida Editori Inchiostro, Milano 1992, p. 90.
14. A. Rossi, *Architettura per i musei*, in G. Canella, M. Coppa, V. Gregotti, A. Rossi, A. Samonà, G. Scimemi, L. Semerani, M. Tafuri, introduzione di G. Samonà, *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo, Bari 1968, p. 126.
15. A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma-Bari 2008, p. 161.
16. G. Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana*, FrancoAngeli, Milano 2007, pp. 7-8.
17. Sempre nel merito del rapporto tra scrittura e ricerca si desidera includere altre due citazioni utili a rafforzare la riflessione esposta. La prima delle due è fortemente connessa alla esperienza didattica, che anno dopo anno, rinnovo chiedendo agli allievi di scrivere una recensione, dopo la proiezione di un film. «Come si scrive una recensione? O almeno come la scrivo? Intanto è proprio la scrittura il suo cuore. È nel lavoro dello scrivere che si forma. Prima il critico è stato spettatore fra spettatori. Ma ora, al computer, torna ad attraversare il film con gli occhi della memoria. E lo fa a partire da un particolare, piccolo o grande, da cui si sente dominato. Quel particolare è una porta che gli si apre su un territorio in cui si dispone a smarrirsi. La scrittura è come un viaggio: chi non si perde almeno un po', non varca alcuna soglia. Non c'è peggior viaggiatore né peggior scrittore di chi, già alla partenza, conosca la sua meta e le strade per arrivarci. Succede così che, finita la recensione, il critico provi un gradevole stupore: non sapeva di sapere quello che ora si trova a leggere. Scrivendo, ha scoperto

domande inaspettate. Ognuna di esse gli sembra ben più importante di qualunque risposta il clima generale suggerisca alla sua pigrizia. Si tratta di una bella sensazione, caro signor Benso. In fondo questo è il motivo per cui il critico continua a fare il suo mestiere». Roberto Escobar, *Eastwood, l'eutanasia e la scelta del critico*, «Il Sole 24-Ore», 13 marzo 2005, p. 30.

La seconda è tratta da *Una storia semplice* di Leonardo Sciascia.

«Il magistrato si era intanto alzato ad accogliere il suo vecchio professore. “Con quale piacere la rivedo, dopo tanti anni!”».

“Tanti: e mi pesano” convenne il professore.

“Ma che dice? Lei non è mutato per nulla, nell’aspetto”.

“Lei sì” disse il professore con la solita franchezza.

“Questo maledetto lavoro...Ma perché mi dà del lei?”.

“Come allora” disse il professore.

“Ma ormai...”.

“No”.

“Ma si ricorda di me?”.

“Certo che mi ricordo”.

“Posso permettermi di farle una domanda?... Poi gliene farò altre, di altra natura...Nei componimenti d’italiano mi assegnava sempre un tre, perché copiavo. Ma una volta mi ha dato un cinque: perché?”.

“Perché aveva copiato da un autore più intelligente”.

Il magistrato scoppiò a ridere. “L’italiano: ero piuttosto debole in italiano. Ma, come vede, non è poi stato un gran guaio: sono qui, procuratore della Repubblica...”.

“L’italiano non è l’italiano: è il ragionare” disse il professore. “Con meno italiano, lei sarebbe forse ancora più in alto”.

La battuta era feroce. Il magistrato impallidì. E passò a un duro interrogatorio».

Leonardo Sciascia, *Una storia semplice*, Adelphi, Milano 1989.

Le due citazioni confermano, da un punto di vista letterario, quanto la scrittura (l’italiano) sia indispensabile al ragionare e a scoprire/inventare quello che poi “si trova a leggere”.

18. «A questa base grafica si associa una organizzazione a fumetti di estrema concisione e acutezza critica, che dovrebbe rappresentare il codice dei segni iconografici di base legati alla percezione di tutte le immagini della rappresentazione morfologica della città. I fumetti costituiscono, cioè, il complemento mentale personalizzante in lingua parlata del referente inteso nei segni della sostanza dell’espressione e del contenuto di immagini di immediata percezione. Da questa unione si forma il linguaggio secondo dell’architettura e dell’urbanistica espresso dai segni geometrici delle immagini architettoniche e dalla lingua parlata associati nella coerenza esaustiva e liberatrice dei fumetti, alcuni dei quali possono essere anche molto lunghi e analitici». G. Samonà, *Schema metodologico*, in C. Ajroldi, F. Cannone, F. De Simone (a cura di), *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo. Per il Piano Programma del Centro Storico 1979-1982*, Officina Edizioni, Roma 1994, p. 35.

19. Infatti, se la teoria consente di definire un campo a parte «... un ambito di legittimità disciplinare, di specificità metodica e fattuale, nel contesto generalissimo della cultura e dei modi del pensiero e della produzione. Identifica cioè, per mezzo di un discorso verificabile, la consistenza particolare dell’architettura come disciplina, ne redige

l'archivio, produce e formalizza l'insieme delle proposizioni valide sul modo e sulle condizioni di apparizione, di esistenza e di disparizione dei luoghi dell'abitare (o, al contrario, sulle loro condizioni d'impossibilità)». V. Ugo, *Dimensioni dell'architettura*, cit., p. 9.

20. Cfr. A. Sciascia, *Incipit Lab.*, Officina Edizioni, Roma 2022.

21. A. Rossi, *Architettura per i musei* cit., p.126. Rispetto al punto di vista espresso da Rossi è significativo il confronto con alcune proposizioni di Giorgio Grassi: «Qui sono costretto a fermarmi per fare una riflessione a partire proprio da questo progetto (Palazzo Rucellai), una riflessione che ha una motivazione anche e soprattutto personale. A questo punto mi rendo conto che sto per scontrarmi ancora una volta con una 'legge', diciamo così, tipicamente sperimentale, con una legge micidiale e contraddittoria, che già in altre occasioni ho cercato di ignorare, per poi ritrovarmela davanti nel momento più critico del mio lavoro con tutto il suo carico di dubbi e di sospetti. Questa legge che vien fuori dalla pratica, dall'esercizio del mestiere, ma che, inspiegabilmente almeno per me, è contro ogni logica e anche contro il senso comune, ci dice molto semplicemente che quanto più ci si ostina a tentare di dedurre, nel corso del nostro lavoro, principi certi e trasmissibili capaci di andare oltre quel nostro lavoro (ricerca motivata dal bisogno di essere rassicurati nel corso del lavoro: la famosa "ansia di certezza" dei razionalisti di tutti i tempi), tanto più ci si rende conto a proprie spese che questi principi, che a noi hanno dato buoni risultati nel nostro lavoro, quando cerchiamo di considerarli per quello che credevamo che fossero, appunto principi generalizzabili, applicabili altrove o da altri, invariabilmente si dimostrano non solo inefficaci, ma anche controproducenti, si dimostrano cioè soltanto dei vincoli, degli ostacoli capaci di produrre, invece che regole valide per più esperienze anche diverse, soltanto delle repliche, delle riproduzioni, soltanto delle inutili e patetiche copie, non dei principi generalizzabili né delle regole utili, ma solo dei modelli inservibili, buoni soltanto per dei poveri di spirito». G. Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana* cit., pp. 102-103.

22. «Noi però esponiamo, come richiede l'ordine, nel modo che abbiamo appreso dai predecessori, affinché se qualcuno vorrà procedere attendendosi in tal modo a questi criteri, abbia proporzioni delucidate, con cui possa creare realizzazioni di sacri templi in ordine dorico corrette e senza difetti». Vitruvio, *De Architectura*, a cura di P. Gros, traduzione e commento di A. Corso e E. Romano, Vol. I-II, Einaudi, Torino 1997, p. 381.

23. «La composizione dei templi risulta dalla "simmetria", e gli architetti debbono osservare in modo estremamente scrupoloso i principi di essa. Ed essa nasce dalla proporzione, che in greco è detta *analoghia*. La proporzione è la commensurabilità sulla base di una unità determinata dalle membrature in ogni impianto e in tutta quanta tale opera, con cui viene tradotto il criterio delle relazioni modulari. E infatti non può alcun tempio avere un principio razionale della composizione senza "simmetria" e proporzione, se non l'ha avuto aderente al principio razionale *precisamente* definito proprio di un uomo dalla bella forma». Vitruvio, *De Architettura* cit., pp. 237-239.

24. «Alberti sembra riferirsi al cantiere del Tempio Malatestiano a Rimini», Valeria Giontella, nota 114, p 76. In Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, tr. it., Bollati Boringheri, Torino, 2010.

25. G. Grassi, *Leon Battista Alberti e l'architettura romana* cit., p. 41.

26. Su questo argomento restano valide le considerazioni svolte da Giulio Carlo Argan espresse nella voce *Tecnica* del *Dizionario Architettura e Urbanistica*.

27. Il *Timeo*, scritto da Platone intorno al 360 a.C. costituisce il dialogo platonico che ha esercitato maggiore influenza sulla successiva riflessione filosofica e sulla speculazione scientifica. Cfr. Platone, *Il Timeo*, Harmakis, Montevarchi (AR) 2017.

28. C. Perrault, *Ordonnance des Cinq Espèces des Colonnes selon la Méthode des Anciens*, Paris 1683.

29. Cfr. C. Perrault, *L'ordine dell'architettura*, tr. it. Aesthetica Preprint, Palermo 1991.

30. *Ivi*, p. 35.

31. «Ciò dimostra come la bellezza di un edificio abbia in comune con quella del corpo umano anche il fatto di non consistere tanto nell'esattezza di una data proporzione e nel rapporto che le dimensioni delle parti hanno le une rispetto alle altre, quanto nella grazia della forma: la quale altro non è se non la gradevole modificazione, su cui una bellezza perfetta ed eccellente può fondarsi anche senza che tale proporzione vi si riscontri esattamente osservata». C. Perrault, *L'ordine dell'architettura* cit., p. 33.

32. Aldo Rossi, nel 1967, pubblica la traduzione del manoscritto dell'opera di Boullée, intitolato *Architecture. Essai sur l'art*, conservato presso la Biblioteca Nazionale di Parigi con i disegni allegati (MS. 9531), rifacendosi alla prima trascrizione di Helen Rosenau, *Boullée's Treatise on Architecture*, Tiranti, London 1953. Cfr. E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, tr. it. di A. Rossi, Marsilio, Padova 1967.

33. E.L. Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte* cit., p. 55.

34. *Ivi*, p. 56.

35. A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990.

36. In uno scritto del 1832 è sprezzante il giudizio che Gottfried Semper esprime su Durand «il primo tipo è costituito dagli assegnati di Durand, messi in corso da questo cancelliere dello scacchiere per semplice mancanza di idee». Nonostante l'opinione dell'architetto tedesco bisogna riconoscere l'enorme influenza del docente della Scuola politecnica sulla cultura architettonica dell'Ottocento e del Novecento, attraverso il suo diretto insegnamento e grazie all'onda di propagazione delle sue pubblicazioni. Cfr. G. Semper, *Osservazioni preliminari sull'architettura dipinta e sulla plastica presso gli antichi*, tr. it. in G. Semper, *Architettura Arte e Scienza. Scritti scelti 1834-1869*, a cura di B. Gravagnuolo, Clean, Napoli 1987, p. 87.

37. Per "Petit Durand" si intende la pubblicazione J.-N.-L. Durand, *Précis des Leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique*, Paris, I ed. 1802-1805, II ed. 1809. Per "Grand Durand" si fa riferimento all'opera J.-N.-L. Durand, J.-G. Legrand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*, Gillé Fils, Paris 1801.

38. W. Szambien, J.-N.-L. Durand. *Il metodo e la norma nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1986, p. 84.

39. Cfr. G. Semper, *I quattro elementi dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1991. L'opera originale, dal titolo *Die vier Elemente der Baukunst*, fu edita a Braunschweig, nel 1851, per i tipi dell'editore Friedrich Vieweg und Sohn.

40. «La parete è l'elemento costruttivo che richiama alla mente formalmente lo spazio chiuso come tale, in modo insieme assoluto e senza riferimenti a concetti secondari, e inoltre lo rende riconoscibile all'occhio.

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

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

A partire da qui, si giunge all'invenzione della tessitura (*Weben*): dapprima con fili d'erba

o fibre vegetali naturali, in seguito con fili tessuti di materiali vegetali o animali. La varietà dei colori naturali dei fili suggerì ben presto di impiegarli in ordine alternato: così nacque il motivo. Presto si andò oltre i supporti naturali dell'arte, in virtù della preparazione artificiale del materiale; vennero ideate la tintura e la maglieria (*Wirkerei*) di tappeti colorati per rivestire le pareti, per coprire e allestire tettoie.

Non interessa granché, in questo contesto, quale sia stata la graduale evoluzione di tale scoperta, ma è certo che l'impiego di tessuti grezzi che avevano il loro punto di partenza dai recinti, come mezzo per separare la casa, *home*, ovvero la vita all'interno da quella esterna e come organizzazione formale dell'idea di spazio, precedette senz'altro la parete costruita, ancora molto semplicemente, in pietra o in altro materiale.

Le armature che servivano a mantenere queste delimitazioni dello spazio, a rafforzarle e a sostenerle, sono requisiti che non hanno nulla a che fare, direttamente, con lo spazio e la suddivisione (*Raumabteilung*). Sono estranee all'originaria idea architettonica e, in un primo tempo, non sono elementi che definiscono la forma.

Lo stesso vale per i muri costruiti in mattoni non cotti, pietra o altri materiali che, nel loro complesso, quanto a natura e destinazione, non hanno alcun rapporto con i concetti spaziali, ma vengono edificati per motivi di difesa e fortificazione, devono garantire la durata della delimitazione o servire da sostegni ed elementi portanti per delimitare lo spazio sovrastante, per scorte e altri carichi; il loro scopo, in breve, è estraneo all'idea originaria, ovvero quella della chiusura dello spazio». G. Semper, *Lo Stile nelle arti tecniche e tettoniche o estetica pratica*, tr. it., Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 117-118.

41. G. Semper, *Lo stile nelle arti tecniche e tettoniche*, cit., p. 13. Lo stesso concetto trova una definizione forse ancora più precisa nelle proposizioni seguenti: «Dobbiamo far dimenticare i mezzi che devono essere impiegati per dare espressione all'arte [...] il compito più gravoso che la teoria stilistica deve assolvere è dimostrare come anche l'architettura greca giustifichi quanto si è detto, come in essa predomini il principio che ho cercato di delineare, secondo cui l'opera d'arte deve far dimenticare, nell'immagine, gli strumenti e i materiali attraverso i quali viene realizzata, bastando a se stessa in quanto forma», *ivi*, nota 12, p. 120.

42. B. Gravagnuolo, *Semper e lo stile*, in G. Semper, *op. cit.*, p. 369.

43. «La sincerità, risolutiva del rapporto forma/funzione nell'architettura medievale, fondando l'unità di verità e bellezza, si identifica col gusto. La razionalità strutturale delle costruzioni medievali si colora così di un nuovo attributo: la sincerità, appunto, cosciente espressione del vero nella quale si iscrive il rifiuto di ogni finzione e maniera, e questo in ogni epoca». M.A. Crippa, *Saggio introduttivo*, in E. Viollet-le-Duc, *L'architettura ragionata*, tr. it. Jaca Book, Milano 1982, p.26.

44. Cfr. Perret: *25 bis rue Franklin*, in «Rassegna», n. 28, 1986.

45. G. Fanelli, R. Gargiani, *Il principio del rivestimento. Prolegomena a una storia dell'architettura contemporanea*, Laterza, Roma-Bari 1994.

46. «Le teorie di Semper, probabilmente assimilate attraverso John Wellborn Root e Louis Henry Sullivan, possono aver agito in Wright come conferma di orientamenti e soluzioni derivati anche dalle case dei pionieri, articolate attorno al focolare, e dall'architettura giapponese fatta di pareti come diaframmi.

I “quattro elementi dell'architettura” di Semper – il focolare come “primo segno del passaggio all'insediamento stabile, dopo la caccia, la lotta e la vita nomade nel deserto” e gli elementi che ne assicurano la protezione: la sostruzione (“terrapieno o terrazza”) necessaria “laddove venivano già erette nel bassopiano abitazioni stabili”; il recinto, la cui forma originaria è “lo steccato costruito con rami d'albero

intrecciati”; il tetto, che assume “un’importanza suprema, presentandosi all’inizio come tenda portatile o collocata a livello del suolo sopra a una buca del terreno” – coincidenti con gli elementi fondamentali delle “*prairie house*” più o meno esplicitamente suggeriti da Wright nel testo del 1908 *In the Cause of Architecture*. Roberto Gargiani, *Loos, Wright: il «delitto» contro la verità della struttura*, in R. Gargiani, G. Fanelli, *Il principio del rivestimento* cit., p. 27.

47. «Fino allora l’architettura era stata determinata dall’“alto”, quindi l’abitazione si limitava a riflettere forme significative sviluppate in rapporto alla chiesa e al palazzo. L’architettura moderna invece, prende l’avvio dall’abitazione, così che tutti gli altri compiti, edilizi sono considerati “estensioni” delle abitazioni, per usare la definizione di Le Corbusier», cit. in C. Norberg-Schultz, *Genius Loci*, Electa, Milano 1979, p. 194.

48. Cfr. H.R. Hitchcock, P. Johnson, *Lo Stile Internazionale*, Zanichelli, Torino 1982. L’edizione originale, dal titolo *The International Style: Architecture Since 1922*, è edita a New York nel 1932.

49. Cfr. R. Venturi, *Complessità e contraddizione nell’architettura*, Dedalo, Bari 1984. L’edizione originale, dal titolo *Complexity and contradiction in architecture*, è edita a New York, da W.W. Norton, nel 1966.

50. G. Samonà, *L’unità architettura urbanistica. Scritti e progetti 1929-1973*, a cura di P. Lovero, FrancoAngeli, Milano 1975.

51. Cesare Ajroldi, nel suo libro *La Sicilia, i sogni le città*, cita quanto gli aveva raccontato lo stesso Samonà in merito ad un suo colloquio con Manfredo Tafuri che un giorno ebbe a dirgli «“Professore, lei è un grande architetto, ma un architetto dell’Ottocento”». Cfr. C. Ajroldi, *La Sicilia, i sogni le città. Giuseppe Samonà e la ricerca di architettura*, Il Poligrafo, Padova 2014, p. 163.

52. Fra le ville di Samonà si possono ricordare la villa realizzata per il fratello Alberto a Gibilmanna e la villa Scimemi a Mondello. Per la più complessa vicenda che riguarda le ville di Falconarossa si veda: A. Sciascia, *Le ville di Falconarossa*, in G. Marras, M. Pogačnik (a cura di), *Giuseppe Samonà e la scuola di architettura di Venezia*, Il Poligrafo Padova 2006, p. 139.

53. E.N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, Einaudi, Torino 1958.

54. Id., *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella-Continuità», n. 204, febbraio-marzo 1955; anche in Ernesto Nathan Rogers, *Architettura, misura e grandezza dell’uomo*, Scritti 1930-1969, a cura di S. Maffioletti, Il Poligrafo, Padova 2010, p. 528.

55. Cfr. A. Sciascia, *L’elemento soggettivo e la didattica della progettazione architettonica*, in C. Ajroldi, M. Aprile, A. Sciascia (a cura di), *Note sulla didattica del progetto*, Caracol, Palermo 2008, p. 107.

56. «Il doppio senso del tempo, atmosferico e cronologico, presiede ad ogni costruzione; questo doppio senso dell’energia è ciò che vedo chiaramente nell’architettura, come potrei vederlo in altre tecniche o arti [...] Boullée afferma testualmente di avere scoperto l’architettura delle ombre quindi di avere scoperto l’architettura della luce e a me mostrava chiaramente che luce e ombra non sono che gli altri aspetti del tempo cronologico, la fusione di tempo, atmosferico e cronologico, che mostrano l’architettura e la consumano e ne danno un’immagine breve eppure così lunga». Cit. in A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Pratiche editrici, p. 8 e p. 57.

57. Tra gli innumerevoli scritti di Vittorio Gregotti, pubblicati in Italia e all’estero, si segnalano: *Dentro l’architettura*, Bollati Boringheri, Torino 1991; *Le scarpe di Van Gogh. Modificazioni nell’architettura*, Einaudi, Torino 1994; *Diciassette lettere sull’architettura*;

Laterza, Roma-Bari 2000; *Contro la fine dell'architettura*, Einaudi, Torino 2008; *Architettura e postmetropoli*, Einaudi, Torino 2011; *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi, Torino 2013; Inoltre, nel volume Vittorio Gregotti, *96 Ragioni critiche del progetto*, con prefazione di Jean-Louis Cohen, RCS, Milano 2014, sono stati raccolti e pubblicati tutti gli editoriali del Direttore di «Casabella» scritti nel decennio 1986-1996.

58. V. Gregotti, *Modificazione*, in «Casabella», n. 489-499, gennaio-febbraio 1984, numero monografico dedicato all'indagine dell'idea di "modificazione" nella progettazione architettonica contemporanea.

59. *Ivi*, pp. 7-8.

Sul rapporto tra fenomenologia e strutturalismo sono significative le parole di Enzo Paci: «Ogni soggetto ha in sé le strutture del mondo: così la fenomenologia non si preclude nemmeno le esigenze oggettive dello strutturalismo, come non si preclude quella della linguistica, alla quale il primo Husserl ha portato notevoli contributi», in E. Paci, *Diario fenomenologico*, Bompiani, Milano 1973, p. 9.

60. Cfr. A. Sciascia, *Architettura e fenomenologia a Palermo. Paci, Rogers, Gregotti, Culotta e Leone*, in E. Palazzotto (a cura di), *Esperienze nel restauro del moderno*, Franco Angeli, Milano 2013, p. 67

61. E. Paci, *Diario fenomenologico*, Bompiani, Milano 1961.

62. Enzo Paci, *Architettura e filosofia*, «aut-aut», n. 333, gennaio-marzo 2007.

63. F. Rispoli, *La ragione di Ulisse. Il colloquio tra Paci e Rogers*, in Enzo Paci, *Architettura e filosofia*, cit., p. 57.

Finito di stampare
per i tipi di
Accademia University Press
in Torino
nel mese di novembre 2022

€ 35,00

