

Gaetano Cuccia

NOTE SULLA VARIAZIONE
Appunti per una didattica del progetto



Gaetano Cuccia
NOTE SULLA VARIAZIONE
APPUNTI PER UNA DIDATTICA DEL PROGETTO

Contributi di

Fabio Costa
Francesco Maggio
Giuseppe Mazzeo
Giuseppe Sacco

ISBN 13 978-88-8207-246-9
EAN 9 788882 072469

Quaderni, 10
Prima edizione, marzo 2007

Cuccia, Gaetano <1947->

Note sulla variazione : appunti per una didattica del progetto / Gaetano Cuccia. -
Palermo : Grafill, 2007

(Quaderni ; 10)

ISBN 978-88-8207-246-9

1. Progettazione architettonica.

721.01 CDD-21

CIP - Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

Università degli Studi di Palermo
Dipartimento di Storia e Progetto nell'Architettura
La pubblicazione è stata realizzata con il contributo della ricerca
scientifica di Ateneo, anno 2004 (ex quota 60%)

© GRAFILL S.r.l.

Via Principe di Palagonia 87/91 - 90145 Palermo

Telefono 091/6823069 - Fax 091/6823313

Internet <http://www.grafill.it> - E-Mail grafill@grafill.it

Tutti i diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica e di riproduzione sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere riprodotta in alcuna forma, compresi i microfilm e le copie fotostatiche, né memorizzata tramite alcun mezzo, senza il permesso scritto dell'Editore. Ogni riproduzione non autorizzata sarà perseguita a norma di legge. Nomi e marchi citati sono generalmente depositati o registrati dalle rispettive case produttrici.

PARTE PRIMA

NOTE SULLA VARIAZIONE



© GRAFILL S.r.l.

© GRAFELL S.r.l.

Le note che seguono non hanno alcuna pretesa di sistematicità. Sono piuttosto un tentativo di riepilogo e di chiarimento di un punto di vista, sempre ritenuto provvisorio, nato da un rapporto, ormai lungo, intrattenuto con gli studenti dei primi anni del corso di studi in architettura. Si è trattato di un rapporto intenso, a volte difficile, ma sempre basato su un dialogo franco. Questi studenti sono stati degli interlocutori privilegiati, perché più disposti all'ascolto, più facili agli entusiasmi, ma anche più vulnerabili, e pure la ragione prima per cui l'Università esiste.¹

Con loro sarebbe utile poter iniziare una conversazione dicendo: «*Un progetto di architettura si fa così...*». Ciò presupporrebbe però l'esistenza di un solo modo di fare un progetto, un modo per altro riconducibile a una tecnica o, anche, a più tecniche codificate. Qualora ciò fosse – ma non è – vorrebbe dire che la nostra ricerca sarebbe riconducibile a un rapporto di “bottega”, come luogo di esercizio di certezze.

Forse basterebbe, in negativo, potere affermare come non si fa, ma anche questo allora sarebbe riconducibile all'asserzione di quelle prime certezze, facilmente confutabili, piuttosto che nobile incapacità ad affermare in negativo come fa Montale in *Ossi di seppia*.²

¹ Raffaele Simone, *L'università dei tre tradimenti*, Laterza, Bari 1993.

² Eugenio Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1977, p. 47.

Franco Purini³ afferma che per uno studente di architettura la produzione attuale, di grande ricchezza e varietà, unitamente alla qualità e quantità di pubblicazioni di riviste specializzate, rappresenti un forte stimolo alla crescita individuale. Ciò forse è vero per chi ha cominciato a praticare da un tempo non breve l'esercizio del progetto, per chi ormai sappia distinguere una qualche verità contenuta dentro gli eccessi del pluralismo,⁴ per chi possieda già "sicure incertezze", per chi ha già provato a mettere in atto, sperimentandola, la dura fatica del comporre. Chi si accinge a farlo, forse può forse essere indotto in difficili disorientamenti.

Nel novembre del 1936 George Orwell pubblica un saggio intitolato *In difesa del romanzo*⁵ in cui affronta il rapporto tra la qualità letteraria del romanzo e la sua promozione culturale, fra la produzione e la critica. In quel saggio si pone l'accento sulla vastità delle pubblicazioni e sui modi della loro diffusione sulle riviste specializzate in recensioni, dimostrando la complicità fra critici, editori e scrittori e la difficoltà conseguente dell'oggettività del giudizio. È facile riscontrare una forte similitudine con la situazione attuale della produzione architettonica, seppur tentati di attribuire al grado elevato d'informazione un potere formativo. Il giovane studente di

³ Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Bari 2000, p. 3.

⁴ Vittorio Gregotti, *Contro il pluralismo volgare*, in «Casabella» n. 563-1989, p. 2-3.

⁵ *Scritti e divagazioni su arte e società in Orwell. Romanzi e saggi*, Mondadori, Milano 2000, pp. 1353-1361.

architettura si trova nelle condizioni, si perdoni il paragone, del bambino davanti alla vetrina del pasticciere: egli è nell'impossibilità di scegliere, perché non conosce il gusto di tutti i dolci esposti e viene guidato dall'inganno dell'apparenza. Davanti a tanta e tale produzione architettonica, come quella attuale, spesso finisce per rinunciare a scegliere, disorientato e timoroso, frustrato dell'incapacità di produrre, dopo molteplici tentativi a vuoto, "forme" capaci di stupire; qualche altra volta, guidato, o per faticosi percorsi personali, subisce un'inaspettata delusione, una costrizione al ricominciamento. Queste possibilità dovrebbero spingere le riviste specializzate a selezionare, anche con "partigianeria", le opere pubblicate, a rendere conto delle ragioni per cui le pubblicano, della condivisione del perché e del come un progetto o un'opera realizzata sono stati pensati; oppure non pubblicarle, ignorarle, o criticarle con severità sincera, dichiarando la propria appartenenza, o la propria distanza: contribuendo così alla formazione di un'autonoma capacità di giudizio sulla scorta di parametri espliciti seppure non certamente definitivi e immutabili.

A questa problematica situazione informativa non si contrappone, se non in alcuni casi, nelle scuole di architettura, un intento didattico chiaro negli scopi e nei modi⁶ e tale da costi-

⁶ Significativa è stata la mostra allestita a Modena dal 23 al 28 ottobre 2006 e intitolata *Raccolta/Indagine sulla didattica dei Laboratori di Progettazione delle Facoltà di Architettura Italiane*.

tuire un processo lento di apprendimento fatto di acquisizioni concatenate e discrete.

La questione didattica è tutta incentrata sul problema del metodo. Soprattutto ai primi anni del corso di studi in architettura si dovrebbero scoraggiare le tensioni, seppure legittime, dei giovani verso ricerche spinte alla forma. Quelle tensioni dovrebbero essere orientate verso la costituzione di un modo di organizzare i problemi e le risposte ai problemi, verso l'individuazione di una strada, di un percorso rigoroso, disposto a premessa di ogni invenzione. Né preoccuparsi di un linguaggio espressivo⁷ capace di destare stupore, perché esso non può essere costituito a priori, ma deve essere considerato il punto di arrivo che, una volta raggiunto, possa divenire premessa per ulteriori avanzamenti, ricordando che l'attenzione e la pazienza costituiscono le premesse per la messa a punto delle tecniche costitutive del nostro lavoro, e che proprio quella idea di mestiere è probabile che induca a mettere in subordine le preoccupazioni estetiche nei confronti della costruzione come atto etico. La nostra è una "*ricerca paziente*" che presuppone tempi lunghi, esercizio continuo, lentezza di modi, distacco dalla volontà di forma. Occorre "affrettarsi con lentezza", procedere con caparbia, accettando l'errore sempre in agguato, perché i risultati arrivano per somma

⁷ Cfr. *Dieci buoni consigli*, editoriale di V. Gregotti in «Casabella» n. 516-1985, ripreso e riscritto in maniera meno apodittica in *Sulle orme di Palladio*, Laterza, Bari 2000, pp. 138-147.

di azioni legate fra loro attraverso sforzi concentrici, e per approssimazioni in successione derivate le une dalle altre.

Lentezza è una parola che fa pensare innanzi tutto alla capacità di concentrazione, a quella capacità di muovere cioè da diverse direzioni, confluendo verso un centro su cui appuntare la massima attenzione possibile. Si è concentrati quando si è raggiunta la capacità di non udire i rumori di fondo, quando la nostra mente trova il modo, esercitandosi in ciò, di operare degli scarti fra mille sensazioni o disturbi esterni. Solo dopo avere fatto “il silenzio” intorno si è in grado di iniziare una operazione lenta appunto, fatta di sfumature, di allontanamenti e di ritorni - inaspettatamente repentini - al punto da cui ci si era volutamente allontanati.

Lentezza fa pensare anche ad un procedimento continuo fatto di verifiche successive, di ripensamenti, di affinamenti, di rifiuto ad affezioni, di capacità di mettere sempre, continuamente, in discussione quanto raggiunto, ancorché con fatica. Chi procede lentamente distrae volutamente, con intenzione orientata, la propria attenzione da punti particolari, per appuntare lo sguardo, l'udito, i sensi tutti a cogliere una sfumatura, una piccola vibrazione, per fare un collegamento imprevedibile, ma pazientemente cercato, per provare un'altra possibilità.

Milan Kundera, nel suo libro *La lentezza*, romanzo pubblicato da Adelphi nel 1995, raccontando della protagonista e del suo amante, dice che essa, «rallentando la corsa della loro notte, dividendola in parti distinte e separate fra loro, è riusci-

ta a trasformare il breve arco di tempo a loro concesso in una meravigliosa architettura, in una forma». Poiché, continua, “dar forma a una durata è l’esigenza della bellezza, ma è anche quella della memoria”, concetto di struttura mai meglio espresso, poiché la forma stessa è definibile come una struttura complessa e unitaria in cui le parti - né giustapposte né contigue - sottostanno a una legge in grado di determinare il significato delle parti stesse.⁸

Italo Calvino⁹ indica un modo preciso di costruzione di una propria memoria, nel suo caso, letteraria, a partire da una frequentazione assidua dei classici, essendo queste opere le sole con le quali valga la pena di misurarsi.

Naturalmente dovendo noi fare gli architetti e non i letterati, la memoria di cui si parla è la memoria architettonica che non può che derivare dalla pratica della frequentazione di quanto è stato fatto, ma anche scritto, di architettura. Tuttavia occorre, dall’immenso patrimonio che ci interessa, selezionare, scegliere, privilegiare i classici perché la memoria si costituisca come bagaglio personale di conoscenze e non solo come frammento di memoria collettiva che in buona parte deriva invece da quella che si può chiamare cultura involontaria e che fa parte di un patrimonio di tutti. Per Calvino un’opera è un “classico se ci arriva portando su di sé la trac-

⁸ Rudolph Arnheim, *Il potere del centro*, Einaudi, Torino 1994

⁹ Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, Mondadori, Milano 1991, pp. 11-19.

cia delle opere che l'hanno preceduta e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato; è un'opera che non può esserci indifferente ma che serve per definire se stessi in rapporto e forse anche in contrasto con essa; ed è un'opera che tende a sospingere la produzione attuale al rango di rumore di fondo”.

Procedere lentamente, ma con attenzione alla propria azione, vuol dire, appunto, prima rendere distinte le parti, i frammenti, e poi connetterle, dentro il tempo della loro durata. Si pensi a quante sfumature si possano cogliere, per esempio, passeggiando lentamente, in autunno poniamo, lungo una qualsiasi via di una qualsiasi città...

Lentezza è anche modo di essere presenti al mondo e perfettamente presenti a se stessi, attenti a quello che si vede o si ode, alle sfumature, ai dettagli, isolati nella loro piccola complessità, apparentemente estranei gli uni agli altri e poi “rapidamente” ricomposti in un'unica realtà.

Lentezza è virtù che aiuta la capacità di comporre, la volontà di cogliere la forma unitaria di una realtà articolata, quale che sia; è desiderio di intravedere la possibilità di una struttura dietro la semplice apparenza delle cose.

Noi pensiamo per concetti e li traduciamo in parole, le quali hanno un significato in sé, ma quello che ci interessa non è questo significato, bensì il valore che assumono in relazione alle altre parole. Questo valore si costituisce dentro la struttura sintattica della frase o del pensiero e dentro un sistema di riferimento comune a chi parla e a chi ascolta: dentro

un sistema di regole note. Noi di converso progettiamo per forme e le traduciamo in segni, astrattamente simbolici, ma pur sempre significativi in sé e soprattutto nella loro relazione di parti di un tutto. Le componiamo attraverso la struttura sintattica che è la forma significativa, il valore figurativo di tutto il progetto. E ciò accade mediante il disegno che, in questo senso, altro non è che *scrittura* del progetto.¹⁰

Occorre a tal punto ricordare la definizione di composizione che Rudolf Arnheim dà nel suo *Il potere del centro*, Einaudi, 1994.

“La composizione è requisito fondamentale di ogni configurazione visiva strutturata. La composizione si rivela quando, come inevitabilmente accade, vediamo un dipinto, una scultura o un edificio come la sistemazione di forme definibili organizzate in una struttura generale. Perché le figure di un tale lavoro necessitano di essere composte piuttosto che semplicemente aggregate...”.

Lentezza è anche capacità di dilatare il tempo della durata. Peter Handke, nel suo poemetto ripubblicato da Einaudi, che si intitola appunto *Elogio della durata*, sostiene che la sensazione di essa è da considerarsi “... come il momento in cui ci si mette in ascolto”, si affinano i sensi, si cerca di cogliere coscientemente ciò che è fuori di noi. E la durata,

¹⁰ Gian Carlo Leoncilli Massi, *Composizione. Commentari*, Marsilio, Venezia 1985, p. 19.

come qualità dell'essere, diventa possibile - dice più avanti - "... quando si riesce a essere attenti, lenti, sempre del tutto presenti a se stessi sino alle punte delle dita", poiché - conclude infine - "... Durata non c'è nella pietra immortale, preistorica, ma [solamente] dentro il tempo, nel morbido". La durata come tempo occorrente alla conformazione è categoria del progetto, e appartiene al procedimento, al metodo, alla necessariamente lunga e faticosa costruzione della forma.

Alla parola metodo può attribuirsi il significato proveniente dalla sua etimologia, per cui lo si può definire come cammino orientato a un certo scopo, e come insieme di regole certe osservando le quali nessuno darà per vero ciò che sia falso. Alcune di queste regole si possono davvero assumere come certe e sono quelle regole che rappresentano l'insieme delle procedure di produzione che possono in un certo senso farsi coincidere con le tecniche.

Si fa riferimento per esempio alla capacità di rendere chiaro, attraverso il disegno veloce (lo schizzo, lo schema planimetrico, il controllo del volume complessivo mediante una prospettiva) il senso generale di quanto si vuole dire: il tempo e i modi della specificazione stanno dentro il procedimento e ancora di più dentro all'opera finita, concreta.

Si fa riferimento alla capacità di far seguire alla mano il percorso del pensiero e di tradurlo in segni.¹¹

¹¹ Henri Focillon, *Vita delle forme, seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino 1990, pp. 105-130.

Si fa riferimento alla costruzione di un repertorio di immagini, di situazioni, di tipi, di assetti formali, disposti in ordine di catalogo e sempre disponibili al progetto, non per essere saccheggianti, ma per costituirsi come un parametro di confronto, perché il valore della memoria è un caposaldo del progetto.

Si fa riferimento all'abilità - da acquisire con fatica e con perseveranza - di tracciare una pianta o una sezione quanto più possibile vicina a una scala di rappresentazione stabilita; alla impetuosa pratica di selezionare le cose allo scopo di porle in un ordine gerarchico chiaro e trasmissibile; non ultimo, all'abitudine dell'appunto, della misurazione, dell'osservazione attenta, del giudizio critico, della lettura appassionata di progetti e di testi di architettura, ma anche di testi di altre discipline.



Quando Kahn dice che “ogni inizio è sentire in termini di religione”¹, non sembra probabile che riferisca all’esistenza di un soprannaturale. Semmai a un sovrappersonale, a un prodotto di elaborazione lenta, costituito da variazioni appena impercettibili di elementi dati, fondate principalmente – esclusivamente verrebbe da dire – sulla ripetizione e sulla differenza. Ricordiamo tutti la definizione di scuola che dà Khan e ogni volta pensiamo a quella definizione come alla ricerca dell’essenza della cosa da progettare, alla condivisione, alla immutabilità, alla stabilità di quella cosa.

In ciò è possibile che consista la disciplina interiore necessaria al progetto: fissare con esattezza il tema e, dimenticando se stessi, cercarlo con pazienza, perseguirlo, sfrondarlo del superfluo, dirlo attraverso ciò che è veramente necessario, rinunciando “religiosamente” a raccontarsi.

Religione è parola che evoca inesorabilmente eccessi, fanatismi, esasperazioni, contrapposizioni, rifiuti, e condanna a ripetere errori di cui troppo spesso ci siamo pentiti, e chissà quante altre volte dovremo farlo.

La parola religione deriva da *religare* “legare insieme” o da *relegere* “raccogliere in maniera ordinata”.

¹ Da «*Notebooks and Drawings of L. Kahn, 1962*», riportato in Christian Norberg-Schulz, *Louis I. Kahn, idea e immagine*, Officina, Roma 1980, p. 90.

La prima radice etimologica ci costringe a pensare a un corpo disciplinare capace di porsi come un insieme di regole senza le quali risulterebbe impossibile ogni loro infrangimento.

La seconda, invece, alla necessità della riflessione teorica come imprescindibile premessa a ogni elaborazione specifica.

Tuttavia, se per religione intendiamo un profondo rispetto dell'ordine con cui, attraverso il nostro lavoro, diamo forma alle cose del mondo, allora le parole di Khan assumono un senso comprensibile e capace di indicare un tragitto.

Tutto questo, forse, ha a che fare con la bellezza, parola in disuso che spesso ci si è vergognati di pronunciare attribuendole un valore disumanizzante, come se il bisogno di bellezza potesse mettere in subordine gli altri bisogni, quelli materiali, quelli derivanti da un malinteso materialismo. Marx scriveva, nell'*Introduzione alla Critica della filosofia hegeliana*, che “la religione è il respiro dell'anima in un mondo senza anima” e – aggiungeva – che essa “è l'oppio dei popoli”. Come diverso appare il senso di quella frase se si ripete per intero, senza forzature, senza tendenziose omissioni.

Giovanni Paolo II, nella sua lettera agli artisti del 4 aprile 1999, afferma che “nel rilevare che quanto aveva creato era cosa buona, Dio vide anche che era cosa bella” e aggiunge più avanti che “... la bellezza è in un certo senso l'espressione visibile del bene, come il bene è la condizione metafisica della bellezza. Lo avevano ben capito i Greci che, fondendo insieme i due concetti, coniarono una locuzione che li abbrac-

cia entrambi: *kalokagathía*, ossia bellezza–bontà”, forma della verità, allontanamento faticoso dalla menzogna e dall’atto arbitrario e autocompiaciuto, rinuncia all’applauso, all’assecondamento e alla sorpresa, poiché non esiste nulla di più sorprendente di ciò che abbiamo voluto ignorare, forse fingendo di averlo dimenticato.

Noi pure abbiamo qualche colpa se ora siamo costretti a interrogarci su questioni che abbiamo disatteso. Per troppo tempo abbiamo praticato il nostro mestiere (di architetti e di professori) esercitando ostracismi e fingendo incondizionate adesioni. Eppure è quasi certo che almeno a noi stessi non siamo stati in grado di mentire fino in fondo: barlumi di verità li abbiamo scoperti nei nostri nemici, il germe dell’errore in quanti abbiamo chiamato i nostri maestri. Il nostro errore è consistito nell’aver evitato – quasi sempre – di discutere, lealmente, pacatamente e apertamente. Qualche riflessione aspra non ci ha impedito di riconoscere le nostre appartenenze e ci ha fatto anche intravedere qualche piccola luce di cose condivise e qualche bagliore di differenza, con ricadute di cautela nella didattica e, se si presentassero le occasioni, anche nel progetto.

Tuttavia non è difficile convincersi sempre più che invenzione è il ritrovamento di ciò che è noto da sempre e che davvero “*ciò che sarà, è sempre esistito*”. In questo tempo rumoroso e spettacolare, orientato a reinventare l’architettura ogni “*lunedì mattina*”, come diceva che non fosse possibile Mies van der Rohe, sconsolato dal varietà architettonico che ha per

palcoscenico le nostre riviste, s'immagina che si possa tornare a pensare alla nostra disciplina nel modo in cui Gadda de *La cognizione del dolore* si pone nei confronti del romanzo. La questione centrale non consiste nell'invenzione di parole inaspettate, ma nel ritrovamento di relazioni nuove capaci di svelare cose da sempre pensate e mai dette. Anche Borges, ancora giovane, introducendo la sua raccolta di versi *Fervore di Buenos Aires*, scriveva: "Se le pagine di questo libro consentono qualche verso felice, mi perdoni il lettore la scortesia di averle usurpate io, previamente. I nostri nulla differiscono di poco; è banale e fortuita la circostanza che sia tu il lettore di questi esercizi, ed io il loro estensore", alludendo all'azione sovrappersonale che ogni pratica artistica dovrebbe perseguire.

Il tempo che viviamo purtroppo ricorda molto da vicino quello descritto da Hermann Hesse nel suo *Il giuoco delle perle di vetro*, siamo nel pieno della *cultura della terza pagina*, la specificità di tutte le discipline sembra perdere i suoi contorni, travalicare i confini che la sua storia ha definito, sembra che faccia di tutto per cimentarsi con tecniche che non le sono proprie, per attribuire a queste tecniche il compito dell'ostentazione virtuosistica, come per convogliare l'attenzione verso i margini a giustificazione della sfocatura del centro. "Si invitano chimici o pianisti famosi a parlare di politica, attori, ballerini, ginnasti, aviatori e anche noti poeti a esprimersi sull'utilità e gli svantaggi del celibato o sulle probabili cause di crisi finanziarie". Talvolta si interpellano *tecnici*

autentici per affrontare questioni di cui dovrebbero poter discutere, ma anche quelli “glissano”, spostano il loro punto di vista tentando di farlo collimare con quello di chi ascolta, assecondano le aspettative, e hanno successo, e vengono ascoltati con pazienza, attenzione, meraviglia; e rassicurano dicendo le cose che chi ascolta vuol sentir dire; difficilmente procurano di dire cose scomode e meno che mai le fanno: non esiste ragione per cui dovrebbero giocarsi un consenso facile e già acquisito, e remunerativo.

Costoro credono di rappresentare al meglio lo *zeitgeist*, lo spirito dei tempi contraddittori e autocompiaciuti, ostentati nella loro espressività da scenografia televisiva, seppure, talvolta, più sofisticati e meno aggressivi, ma non per questo meno pericolosi.





La copertina della *Storia dell'architettura* di Bruno Zevi del 1961



Coop Himmelb(L)au, *Ufa Cinema Center*, Dresda 1993-1998

3.

Nel 2002 Carlos Martí Arís pubblica per l'editore Christian Marinotti *Silenzi eloquenti*, un testo che per chiarezza strutturale e facile comprensibilità costituisce un punto di vista illuminante sullo stato dell'architettura attuale.

Egli inizia la sua trattazione sulla necessità del silenzio, sintetizzando il suo pensiero con una citazione di José Bergamin in cui si afferma che “se i silenzi non parlassero nessuno potrebbe dire ciò che le parole tacciono”, che rappresenta un disperato appello contro l'urlo assordante della produzione architettonica attuale, che ha come solo obiettivo lo stupore. Poi, a partire da alcune annotazione acutissime su Jorge Luis Borges e il suo bisogno di dissolvere la sua voce individuale nel territorio dell'anonimato, dichiara la necessità, per l'opera di architettura, di parlare all'intelletto dello spettatore mostrando come è fatto e, possiamo aggiungere, perché è fatto in quel modo.

Prosegue poi il suo ragionamento dimostrando come la vera avanguardia, per essere tale, debba, segnata la strada, cedere le sue posizioni e non continuare a prolungare lo stato di “eccitazione innovatrice” che rappresenta. Deve, in breve, ritirarsi per lasciare spazio alla ricerca di *sempre*, poiché il nuovo e l'insolito non rappresentano necessariamente un avanzamento e la forma non è l'obiettivo dell'architettura, ma il risultato che si ottiene con pazienza e umiltà senza travali-



P. Behrens, *Officine AEG*, Berlino 1908-09

care i limiti dati della disciplina, coincidenti con quelli indicati dall'avanguardia dell'inizio del secolo scorso la cui carica, certamente, non può considerarsi del tutto esaurita.

Un capitolo centrale della prima parte del libro si intitola *Le illusioni dello zeitgeist*. Se si dà per certo l'esistenza di "uno" spirito del tempo, si giunge – inesorabilmente – ad affermare che ogni vera arte è l'immediata manifestazione e produzione di quello spirito. L'esistenza di un protagonista collettivo, che svolge il ruolo di guida, aleggia minaccioso contro chiunque sia disposto a deviare dalla strada indicata.

In verità a determinare in modo articolato lo *zeitgeist* contribuiscono attori differenti. Gli storici o i critici, per esempio, che legittimamente spiegano il proprio punto di vista e, se abili, riescono a imporlo come punto di vista condiviso prima che condivisibile. Gli storici o i critici che praticano ostracismi nei confronti di qualche personaggio invisibile o ideologicamente e culturalmente distante. Agli storici e ai critici debbo-



H. Tessenow, *Istituto Dalcroze*, Hellerau 1910-12

no aggiungersi gruppi culturalmente egemoni, spesso vittime anch'essi dello *zeitgeist* presunto o promotori culturali legati a interessi economico-editoriali che si assumono il compito di definire l'ortodossia del fare artistico.

Agli storici, ai critici e ai gruppi culturali egemoni si aggiungono, qualche volta per caso, qualche altra per interesse o furbizia, gli artefici che, esplorando la conoscenza, “dovrebbero trovarsi in condizioni di ampliarla”.

A dimostrare la non unicità di uno spirito del tempo Martí Arís, disponendosi fuori dalla mischia, porta l'esempio Brahms, per le accuse prima subite e per i riconoscimenti tardivi ottenuti.

Se si esaminano l'edificio in Rue Franklin del 1903 di Perret, la casa Battló del 1907 di Gaudí, la fabbrica AEG del 1908 di Behrens, la casa Perls del 1910 di Mies van der Rohe, l'edificio in Michaelerplatz del 1911 di Loos e l'istituto Dalcroze del 1912 di Tessenow, opere racchiuse in un breve



O. M. Ungers, *Residenza dell'Ambasciatore tedesco*
Washington 1987-95

periodo, molto diverse fra loro, capaci di istituire relazioni variate con il passato, tutte volte a segnare le ricerche personali degli anni a venire, quasi tutte premesse ineludibili della migliore architettura del ventesimo secolo, proviamo un forte imbarazzo a definire uno “spirito” di quei primi anni del novecento. Forse avvertiamo la necessità di tornare a meditare in maniera più riflessiva sull’opera di tutti coloro che ci hanno preceduto.

Un confronto analogo potremmo fare sulla produzione architettonica più recente, prendendo in considerazione opere di Frank Gehry, Hans Hollein, Herzog & de Meuron, Oswald Mathias Ungers, Rafael Moneo, Alvaro Siza. Proveremmo un imbarazzo simile, un’incapacità a fornire un qualche ragionamento circostanziato e preciso sullo spirito dei nostri tempi, perché fra essi ci sono artisti che traggono la “loro energia dal contrasto e dal contatto con uno *zeitgeist* che coltivano e aiu-



R. Moneo, *Municipio*
Murcia 1991-98

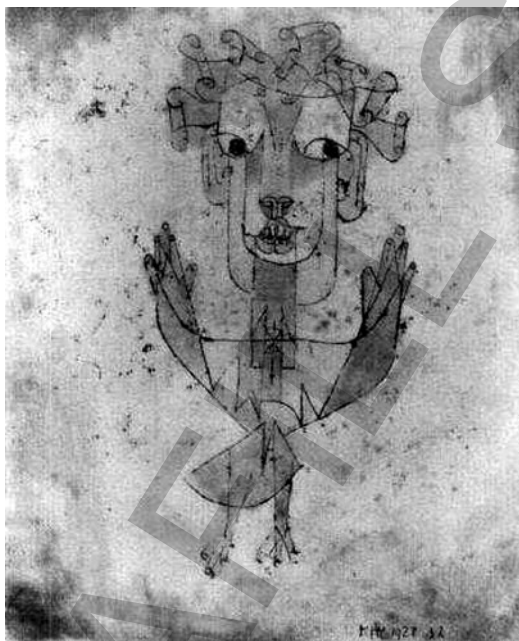


A. Siza, *Casa Duarte*
Ovar 1981-85

tano a modellare, ma del quale si rendono sudditi; altri invece, interpretano la loro epoca e, nello stesso tempo, cercano di trascenderla”.

Forse sono questi atteggiamenti contrapposti, o altri, intermedi, nella loro intensa diversità o differenza, che ci forniscono la chiave di lettura della cultura di un'epoca. Lo *zeitgeist* mostra la sua molteplicità e consente per ciò di non confondere lo spirito dell'epoca con la tendenza che ha saputo costruire intorno a sé il consenso e autocelebrarsi come predominante. Tutto ciò tuttavia non ci impedisce di pensare che occorra rivolgere il viso al passato¹ innanzitutto, per tentare di uscire dai limiti ristretti del proprio tempo. E, se è il caso, schierarsi.

¹ Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e Frammenti*, Einaudi, Torino 1995, p. 80



P. Klee, *Angelus Novus*, 1920
Museo d'Israele, Gerusalemme

Vittorio Gregotti apre nel 1982 la sua direzione di «Casabella» con un editoriale dal titolo *L'ossessione della storia*. In esso afferma che l'Architettura non può sopravvivere utilizzando in modo antropofago la propria tradizione, ma che solo “dentro quella tradizione essa può ritrovare gli strumenti disciplinari per esistere”, volendo con ciò dire che la costruzione dell'opera architettonica deriva dal corpo disciplinare teorico e pratico che rappresenta la materia stessa da elaborare.

Tuttavia afferma che questa ossessione che ha preso noi che operiamo nel presente (forse per un desiderio di legittimazione) è pari almeno all'ossessione del nuovo che ha perseguitato la cultura a partire dai primi decenni del secolo scorso.

In quel caso però si trattava di disporre la propria opera fuori dell'“ombra” della storia, nella luce della dialettica con la storia stessa, si trattava di inventare un nuovo linguaggio, cercando tuttavia una nuova continuità piuttosto che praticando uno strappo, contrariamente a quanto troppo spesso è stato creduto.

Ciascuna disciplina lavora dentro la propria specificità, percorre strade già battute e, qualche volta, riesce a mettere in atto impercettibili spostamenti. Altre volte si lascia ibridare, tenta strade analoghe, mette in atto modi altri di procedere, ma riconduce sempre se stessa ai propri fondamenti, perché

ciascuna disciplina fornisce conoscenze che altre discipline non forniscono sul mondo, ma li orienta sempre per modificare se stessa dal suo interno, per definire un contributo d'interpretazione della realtà – parziale ma imprescindibile – che è in grado di recare con sé.¹

Ciascuna disciplina costruisce il proprio avanzamento sempre su se stessa, senza cercare punti di appoggio esterni, lavora sulle relazioni fra le cose piuttosto che sulle cose stesse perché su quella relazione si costituiscono le differenze, perché “ogni linguaggio può essere unico se – come diceva Orazio nell’*Ars poetica* – un accostamento inconsueto farà di una parola conosciuta una parola nuova”, perché tutto è già composto e non rimane che scriverlo, perché siamo tutti, nel pensiero, riproducibili e ciò che inventiamo sono forse solo “nuove similitudini”.²

Affinchè tuttavia queste somiglianze possano aver luogo occorre appropriarsi di nozioni ed esperienze, e di essere pronti a richiamarle al momento opportuno, a saperle disporre in modo da poter trovare un senso diverso, un nuovo valore o far rinascere lo stesso indefinitamente. Jorge Luis Borges in *Finzioni* ci racconta di un giovane, Funes, che ha la capacità di ricordare qualsiasi immagine appena intravista, oppure ogni sua esperienza, in ogni minimo dettaglio e in modo

¹ Cfr. Elio Vittorini, *Si può tradurre il Partenone?* da: *Diario in pubblico*, Parte Quarta 1948-1956, Einaudi, Torino 1980, 1^a ed. Bompiani 1957.

² Cfr. Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*, a cura di G. Henrik von Wright, M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980.

talmente insopportabile da fargli dire della sua memoria che è un luogo di raccolta d'immondizie e far notare a Borges, nel racconto, la sua incapacità a formulare un qualunque pensiero, perché memoria non è condanna al ricordo di tutto, ma è atto selettivo, critico, messo in atto a partire da un giudizio formulato a costo di fatica e di rinunce, a costo di riflessione lunghe e attente, a forza di aggiustamenti continui e di ridefinizioni di scale di valore.

Memoria è anche capacità di discernimento di somiglianze e di differenze, di appartenenze e distanze, di adesioni e discostamenti. È quanto resta di ciò che si è *lentamente* studiato e appreso dopo averlo privato di tutto ciò che si ritiene superfluo; è l'ultima azione di sfrondamento, il riconoscimento di quanto non è più capace di accettare ulteriori riduzioni, pena la irriconoscibilità.

...

Immaginazione è la facoltà di creare nella mente immagini che configurano una realtà possibile, è capacità della mente stessa di inventare situazioni e figure che non si danno nella realtà o pure di elaborare quelle reali.

Coloro che non sono più giovani ricordano uno slogan del '68 (*L'immaginazione al potere*) che aveva una grande valenza nella direzione di una trasformazione radicale della società.

Immaginazione è atto conoscitivo del già dato e capacità di organizzare il "visibile" in "dicibile", naturalmente dopo averlo compreso nella sua essenza, nella sua immagine sinte-

tica; è capacità cioè di guardare anche all'atto costitutivo della forma.

È capacità di trovare legami improvvisi e insospettati fra cose diverse, attività produttiva del nuovo, ma è soprattutto pensiero che produce, corregge, trasforma, che – partendo dal già dato – riscrive e commenta. E, in quanto commento, “ha la capacità, di dire infine ciò che era silenziosamente articolato laggiù. Di dire per la prima volta quel che tuttavia era già stato detto e di ripetere instancabilmente quello che non era mai stato detto”.³

Detto ciò risulta credibile affermare che la “leggenda” della rottura totale che il movimento moderno abbia incarnato nei confronti della tradizione precedente, che abbiamo sentito ripetere ostinatamente, che è diventato il paravento della conservazione ad oltranza, sia il frutto di una lettura stilistica delle opere del movimento moderno.

Non si è compresa la rigenerazione del vecchio come reinvenzione, che nel moderno è stata praticata, e non si è compresa nemmeno, forse soprattutto, nell'epoca in cui questa rigenerazione avveniva.

Il caso dell'edificio sulla Michaelerplatz a Vienna di Adolf Loos (1909-1911) è emblematico.

Il suo carattere deriva dalla sua qualità di elemento di disegno urbano in continuità con il processo di costruzione della città. Questa opera enuncia alcuni teoremi sul rapporto

³ Michel Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972, p. 21



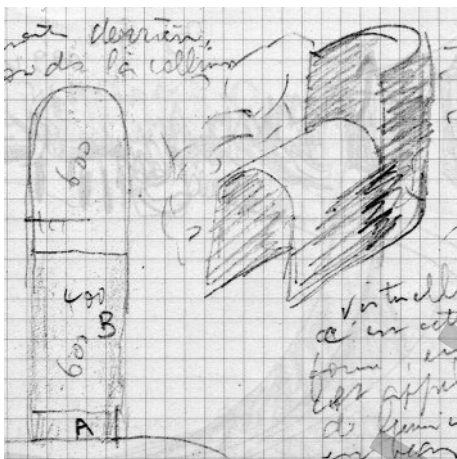
A. Loos, *Edificio in Michaelerplatz*
Vienna 1909-11

“tra la memoria di una grande città e l’invenzione del nuovo, tra la tradizione del costruire e la formalizzazione di una moderna tipologia, tra il passato storico e il futuro dell’architettura”.⁴

Non occorre dire delle vicende burocratiche, per altro significative di una situazione difficile che l’architettura moderna incontrò al suo nascere. Interessa qui il rapporto con la storia che è un materiale costitutivo di questa opera e sta proprio nel luogo in cui essa si colloca.

La Michaelerplatz è punto di incrocio dell’asse del tracciato romano con l’asse del Kohlmarkt. Gli elementi emer-

⁴ Benedetto Gravagnuolo, *Adolf Loos*, Idea Books, Milano 1981, p. 125.



Le Corbusier, disegno dell' *esedra del Canòpo* di Villa Adriana, 1910
Cappella di Notre-Dame du Haut, Ronchamp 1950

genti con cui fare i conti sono tre: la Hofburg, il palazzo Herberstein e la Michaeler Kirche.⁵

Loos seleziona le preesistenze privilegiando la facciata curvilinea dell'Hofburg da un lato e il pronao colonnato e le pareti lisce della Michaelerkirche, ed accoglie questi elementi all'interno del suo progetto.

Tenta inoltre di intessere un dialogo con la città e i suoi caratteri per lavorare nella direzione del recupero della memoria.

Loos a tal proposito afferma: “Vedevo come avevano costruito gli antichi, e vedevo com'essi, di secolo in secolo, di anno in anno, si erano emancipati dall'ornamento, io dovevo

⁵ Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1990, pp. 234-239

agganciarmi al punto in cui la catena si era spezzata, sapevo una cosa [...] la casa non doveva dare nell'occhio".⁶

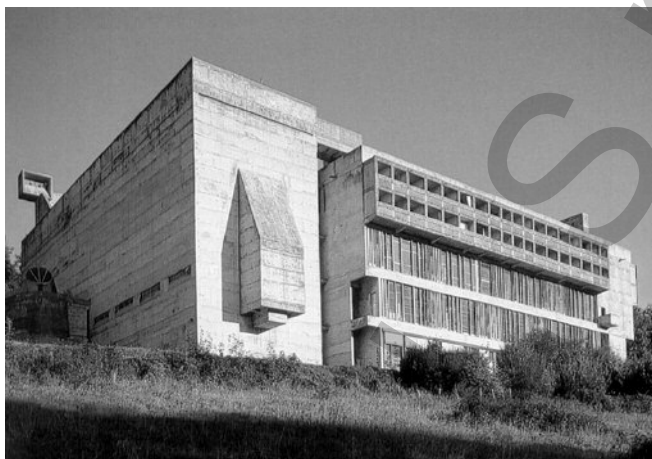
Tutto si risolve assumendo il modello della forma tripartita della colonna, che nel 1922 riproporrà in tutta la sua evidenza nel progetto di concorso del Chicago Tribune, traducendolo in assetto figurativo totale: la base, che corrisponde ai primi due livelli destinati alla sartoria, a cui fa corrispondere il massimo della carica formale; il fusto con i quattro piani destinati agli alloggi, la cui superficie viene scandita da finestre sempre uguali a distanza regolare; il tetto-coronamento, infine, impostato al di sopra di un cornicione fortemente aggettante. L'accusa [!] che gli si rivolse fu quella di voler essere "un artista moderno e di costruire invece una casa come le vecchie case viennesi".⁷

Il 4° carnet del *Viaggio d'oriente* di Le Corbusier è dedicato a Pompei. È ricco di annotazioni sulla luce, sui colori. Quasi ogni disegno è pieno di misure, annotazioni sulle proporzioni, che sfoceranno, a molti anni di distanza nel Modulor, prima del quale, Le Corbusier aveva già costruito i suoi progetti attraverso i tracciati regolatori, la *misura armonica*, cioè la proporzione, il rapporto fra le cose, l'elemento di governo dell'intera composizione, come per *L'Architetto* dipinto da Sironi.⁸

⁶ Adolf Loos, *op. cit.*, p. 251

⁷ Adolf Loos, *op. cit.*, p. 239

⁸ Gian Carlo Leoncilli Massi, *La leggenda del comporre*, Alinea, Firenze 2002, p. 57



Le Corbusier, *Convento di Sainte Marie de la Tourette*
Eveux sur Arbresle 1957

Nel 5° carnet dello stesso *Viaggio d'oriente*, alle pagine 68 e 69, ci sono degli schizzi dell'ambiente absidato con cui termina la grande esedra del Canòpo della Villa Adriana. Passeranno quaranta anni prima che, nel 1950, quegli stessi elementi, reinterpretati, venissero usati come cappelle, e come elementi di captazione della luce nella Cappella di Ronchamp.

Nel 6° carnet ben 10 pagine sono dedicate alla Certosa di Ema. Questa volta di anni ne passeranno quarantasei prima che alcuni degli aspetti indagati durante il viaggio divenissero materiali di progetto al Convento della Tourette.

Tuttavia altrettanto interessante è lo sconvolgimento tipologico del chiostro che Le Corbusier ripropone sul tetto, dopo averlo negato, mettendo in crisi lo spazio che gli era sempre stato proprio.

Non credo sia utile citare Colin Rowe e la lettura della somiglianza con l'Acropoli di Atene che fa l'autore nel suo libro *La matematica della villa ideale*. Interessa piuttosto l'interpretazione innovativa dal punto di vista spaziale che, sempre a la Tourette Le Corbusier fa, nella chiesa, dell'impianto planimetrico a croce, traducendolo in sezione.

Varrebbe la pena ricordare tuttavia l'interpretazione, con villa Stein, dell'impianto palladiano A-B-A-B-A (2-1-2-1-2) e la reinvenzione dello schema che Le Corbusier riesce a praticare a partire da due dei suoi cinque punti: la facciata libera e la pianta libera.⁹

Storia, memoria e immaginazione sono articolazioni dell'idea di *modificazione*, sono concetti che si intersecano e senza i quali “... *fare senza dimenticare, diventare senza smettere di essere, essere senza smettere di diventare*” diviene concetto vuoto.

⁹ Colin Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di Paolo Berdini, Zanichelli, Bologna 1990, pp. 5-19.



A. Palladio, *Villa Malcontenta*
Mira 1550-60 circa



Le Corbusier, *Villa Stein*
Garches 1927

Costruzione è parola che fa pensare al senso della struttura complessa, della temporalità logica, della valenza tettonica, della razionalità dell'atto, dell'indagine sui principi, sulle ragioni prime, originarie. Progetto invece rimanda alla problematicità, al ripensamento, all'ipotesi, alla riflessione, al senso della disciplina che - facendosi - si interroga. La parola architettura, produce il senso della stabilità, del già dato, dell'immobilità del corpo disciplinare da cui estrarre certezze.

Per ciò forse il valore dell'architettura sta nel suo progetto inteso come costruzione meditata di atti destinati a dare risposte convincenti a questioni funzionali, tecnologiche, di senso, e di darle in termini di forma.

Tuttavia è proprio questa coscienza della necessità della forma che impone una nuova "*eticità severa*".

Ludwig Mies van der Rohe, nel 1923, dichiarava il desiderio di liberare tutta l'architettura dalla speculazione estetica. Attraverso quella eticità severa - forse solo con essa - il formalismo, la fuoriuscita nella improvvisazione gestuale, il soggettivismo ostentato, lo sconfinamento autobiografico potranno essere contenuti al massimo, a favore di una nuova oggettività in grado di trasformare l'anonimato in un valore.

Pierluigi Nicolini affermò una volta che alla triade vitruviana occorreva aggiungere un altro concetto fondamentale: la "somialtanza". Sembrava una banalità, ma non lo era. Da



F. O. Gehry, *Museo Guggenheim*
Bilbao 1991-97

lì a poco gli edifici cominciarono a somigliare a grovigli di frammenti, ad animali, a macchine private dalla loro carrozzeria, a oggetti d'uso, a “gabbie per i grilli”, a teche da gioielliere; l'architettura a porsi fuori di se stessa.¹

Somiglianza deriva dalla parola simile, che ha origine, a sua volta, da *sem* delle lingue indeuropee che vuol dire *uno*, origine: qualunque cosa quando somiglia ripete, scrive di nuovo, in quanto somiglia, differisce; proprio perché somiglia afferma la propria identità.

¹ Vittorio Gregotti, *L'architettura nell'epoca dell'incessante*, Laterza, Bari 2006, p. 3

In quella etica della somiglianza si legge ora, finalmente, il bisogno di riportare l'architettura "dentro l'architettura". Qualunque cosa, quando somiglia, ripete, scrive di nuovo, o meglio, in modo nuovo, assume il valore del disvelamento: in quanto somiglia è diverso, proprio perché somiglia afferma la propria identità. Per fare qualsiasi progetto occorre nominarlo, chiamarlo con un nome. Lo stesso Adamo, nel libro della *Genesi*, per appropriarsi del mondo, nomina le cose. Questo è il primo atto, come farlo è tutto dentro il procedimento. Nominare un'opera, darle un nome, costringe alla tipizzazione, alla possibilità di pensare per gruppi. Ciò, inizialmente, respinge l'idea di individualità, ma vi fa ritorno quando trova l'opera concreta. In questo primo concetto è espresso già il dispiegarsi della ripetizione, e anche della differenza. Questo primo atto di nominazione costringe solo inizialmente alla ripetizione, esso non ha un carattere finale o conclusivo, al contrario contiene, potenzialmente, innumerevoli linee di sviluppo perché il tipo è un enunciato che descrive una struttura formale, ma non la determina. Casa a corte è la *domus* romana, o la casa a tre corti di Mies o la casa Gaspar di Campo Baeza. Solo ripetendo si pone la differenza: una cosa è differente se ha un termine di paragone rispetto a cui misurare la propria "*variazione di identità*".

Un altro elemento per comprendere i due termini solo apparentemente contrapposti della ripetizione e della differenza è tutto interno alla questione del rapporto contestuale non mimetico.



Le copertine dei due libri del 1966 di Aldo Rossi e di Vittorio Gregotti

Questi sono gli ambiti teorici dentro cui si possono comprendere tutte le sfaccettature in cui si possono articolare la ripetizione e la differenza, entrambi accettabili, se si vuole operare fuori di ogni ostentazione di appartenenza, legata, magari, alla ricerca ostinata del primato di una posizione rispetto all'altra.

Entrambe le posizioni esprimono condanna verso la varietà, parola che fa pensare ad un'idea di addizione senza regola, ad un carattere di autoreferenza che annulla ogni desiderio, ogni bisogno di rapporto relazionale: spettacolo della disuguaglianza, apparato senza struttura, periodare fuori da un testo, assenza di forma riconosciuta. Entrambe dichiarano la

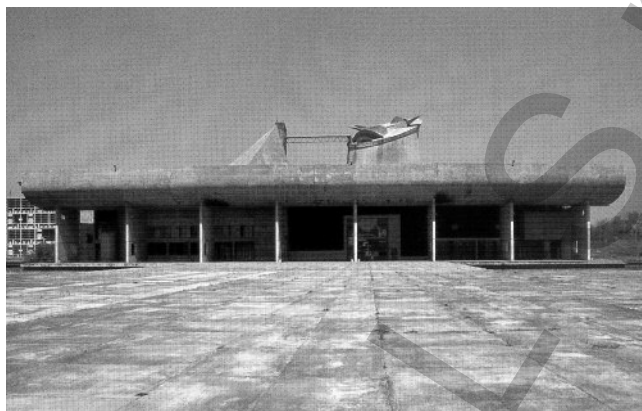


K. F. Schinkel, *Altes Museum*
Berlino 1828-30

loro adesione all'idea di *variazione*. Essa evoca il concetto della modificazione attraverso il riconoscimento critico di una realtà complessa, seppure nella direzione di un piccolissimo spostamento di senso; implica un'azione particolare e circoscritta dove non trova posto alcuna generalizzazione pur mascherata da intenti fondativi; presuppone un tema da elaborare e condurre a chiarezza. La prima posizione si "autointerroga" attraverso la tipologia, la seconda "narra" mediante la topologia: nessuna delle due contraddice l'altra.

Ci sono poi aspetti meno generali, per così dire, aspetti di quella contrapposizione apparente che sono tutte interne al procedimento. La ripetizione di un impianto compositivo chiaro, definito, dicibile, ripreso dal patrimonio della storia e usato in differenza rispetto alla gestione, allo sviluppo figurativo.

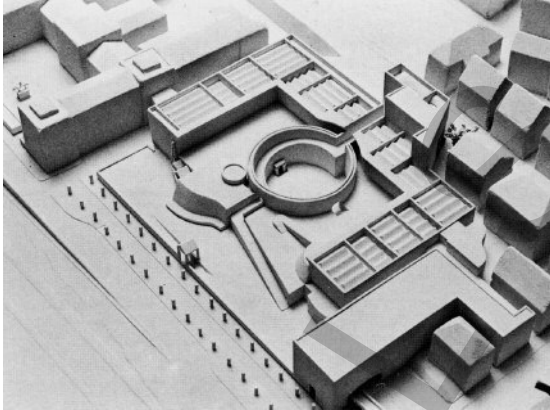
È facile pensare alla variazione di senso (anche questa è una differenza) che parte dalla ripetizione. Oppure alla sequenza metopa-triglifo lungo i fianchi del tempio greco in relazione alla struttura del tetto, che viene continuata sui fron-



Le Corbusier, *Palazzo dell'Assemblea*
Chandigarh 1961

ti corti e per ciò stesso diventa altro, o anche all'uso ripetuto di uno stesso materiale usato con logica puramente costruttiva e altrove come superficie su cui, con intento nobilmente decorativo, far rimbalzare la luce.

È facile pensare a Stirling del museo di Stoccarda che ripete un volume dentro un altro volume e lo mette in crisi scoperciandolo, scavandolo, facendone un elemento passante; o a Siza dell'Expo di Lisbona dove ripropone rappresentazioni di autodafè raffigurate in alcune incisioni del XVII e XVIII secolo. È facile pensare infine alle ripetizioni e alle differenze condivise, patrimonio di una collettività, come a Siviglia, “dove nei tempi passati, chi si faceva costruire una casa dicesse all'architetto o semplicemente al muratore quale doveva essere la misura del patio e aggiungeva poi di ricavare attorno ad esso le stanze che era possibile ottenere, [...] perché le cose da fissare sono poche ma



J. Stirling, *Nuova Galleria di Stato*
Stoccarda 1977-84

non si debbono sbagliare; esse sono il senso della costruzione”, come ci ricorda Aldo Rossi.²

Ma fino alla metà degli anni ‘50 anche i nostri piccoli centri si trasformavano per sostituzioni minute: ciò che veniva proposto era sempre uguale a se stesso eppure sempre diverso, perché le regole elaborate e tramandate, e le conoscenze che consentivano la costruzione, erano patrimonio comune. I modi di abitare non erano il risultato di complesse imposizioni e, per avere una ragione temporale profonda, la casa si costituiva in “*architettura di lunga durata*”; i monumenti erano già costruiti o avevano avuto il tempo di diventare tali, e le piccole sostituzioni non venivano caricati del compito improbabile della meraviglia, il loro valore era contenuto nel

² Aldo Rossi, *Autobiografia Scientifica*, Pratiche Editrice, Parma 1990, p. 16

proprio carattere di necessità, con tutte le implicazioni che questo termine contiene. Le misure erano date e il committente, come a Siviglia, diceva al muratore a quale piano desiderava che fosse disposta la cucina: spettava a lui interpretare quei bisogni e tradurli in spazio. Egli era in grado di “fare” per molte volte la stessa casa, senza “ripeterla” una sola volta.

A tutto ciò la condizione attuale dell’architettura sembra che abbia posto termine. Essa “non solo non riesce più a riconoscersi nella sua storia, ma non riesce nemmeno a ricostruire le sue ansie” e tentare quindi una fuoriuscita dalle sue contraddizioni.

Occorre pertanto tornare a ricercare con insistenza un’architettura “*senza tempo*”, perché recuperare la storia non vuol

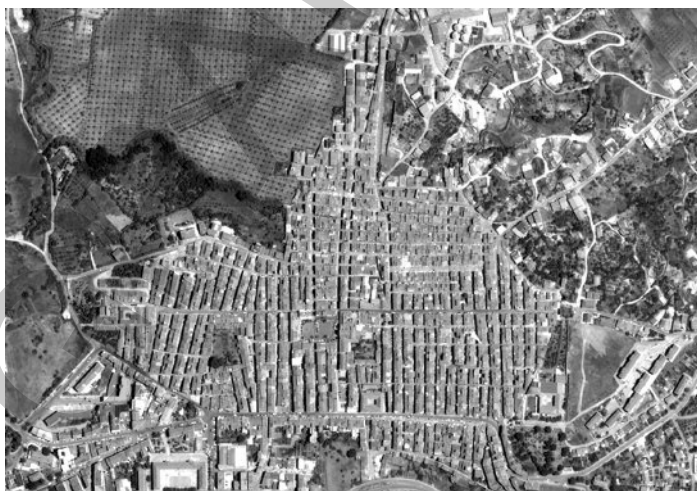
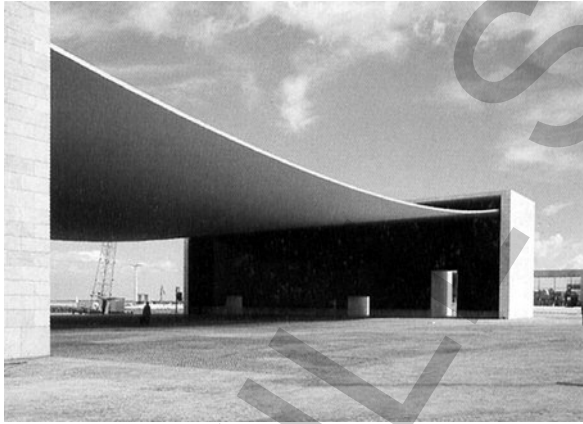


Foto aerea di Lercara Friddi (Palermo)
Paese di fondazione

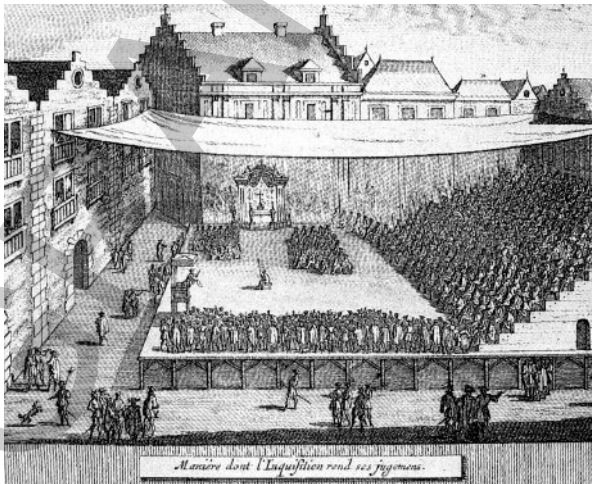
dire rinunciare all'autonomia, ma misurare la dimensione della differenza che si è saputo produrre.

Occorre tentare di giungere, attraverso un graduale processo di riduzione, di rinuncia al superfluo, a un crescente grado di astrazione. Occorre innanzitutto mirare all'essenzialità di un linguaggio, tornare a riflettere su temi cruciali quali l'idea di tipo, sul rapporto con la storia e la geografia dei luoghi, sul concetto di modificazione, sul ruolo della tecnica, sull'idea stessa di bellezza, sui valori di una classicità per fortuna non estinta.





A. Siza, *Padiglione del Portogallo all'Expo 98*
Lisbona 1995-98



Il tribunale dell'Inquisizione
Incisione del XVIII secolo

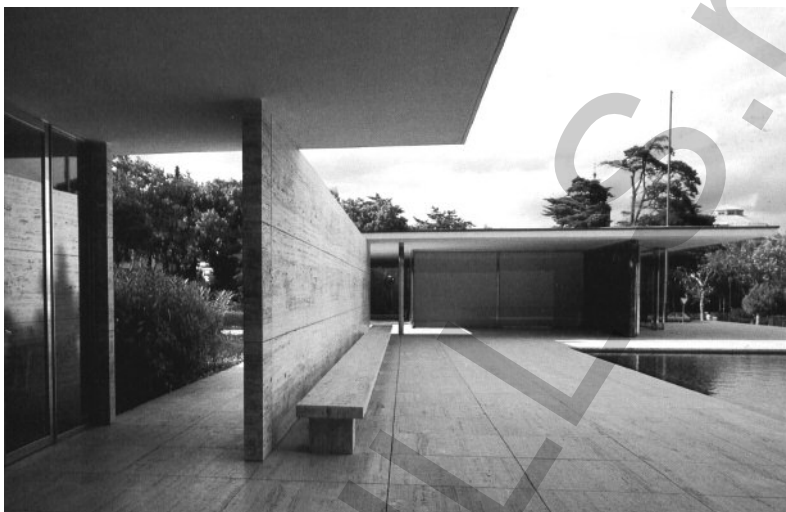
“La precisione per gli antichi egizi era simboleggiata da una piuma che serviva da peso sul piatto della bilancia dove si pesano le anime [...] e indicava anche l’unità di lunghezza, [...] e anche il tono fondamentale del flauto”.¹

Præcidere nella lingua latina aveva il significato di abbreviare, evitare, tralasciare, togliere, tagliare via, e perciò precisare è parola che possiede significati talmente legati ai “modi” del fare che, qui, vale la pena di richiamare.

Precisione innanzi tutto sembra possedere il significato dell’approfondimento: precisare vuol dire esprimere con una maggiore articolazione il proprio pensiero, tirare fuori tutte le connessioni che entro il pensiero stesso vengono in un primo momento schematicamente espresse, pur contenendo già tutte le potenzialità di sviluppo. Quest’idea contiene anche il carattere della necessità, dell’essenzialità espressiva affinché quanto c’è da dire non sia sovraccaricato di cose superflue che rendano più vago il senso, poiché il modo corretto di porsi il problema teorico in architettura sta “... nel prendere in considerazione quello che si ritiene giusto e conveniente, e riproporre di ciò, per così dire, l’indispensabile”.²

¹ Italo Calvino, *Lezioni americane*, Garzanti, Milano 1989, p. 57.

² Giorgio Grassi, *L’architettura come mestiere (Introduzione a H. Tessenow)*, in Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano 1995, p. 25.



L. Mies van der Rohe, *Padiglione tedesco*
Barcellona 1929

Tutto questo va perseguito sforzandosi di comprendere quei confini, oltrepassati i quali si produce un accumulo di comunicazione che non sempre determina l'effetto della chiarezza, ma che rischia invece di rendere i contorni sfocati, in un accumulo di *espressioni* non necessarie che possono rasentare l'incoerenza: occorre cioè dire innanzitutto a se stessi qual è l'idea a partire dalla quale si vuol compiere un ragionamento, e quindi iniziare a distinguere, a esplicitare, a "ridire" con parole più comprensibili ciò che si ha da dire.

Precisione vuol dire per prima cosa riconoscere, e forse anche fittiziamente istituire, un ordine fra le cose in cui si vuole immettere un'ipotesi di trasformazione, si vuole cioè, riconosciuto un assetto, istituire nuove relazioni, trovando la misura dei propri atti espressivi, senza preoccupu-

pazione alcuna per la forma, perché la forma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato, e provare, con la faticosa rinuncia al superfluo, “liberare tutta l’attività edilizia dalla speculazione estetica, e fare di nuovo del costruire ciò che è sempre stato, costruire”.³

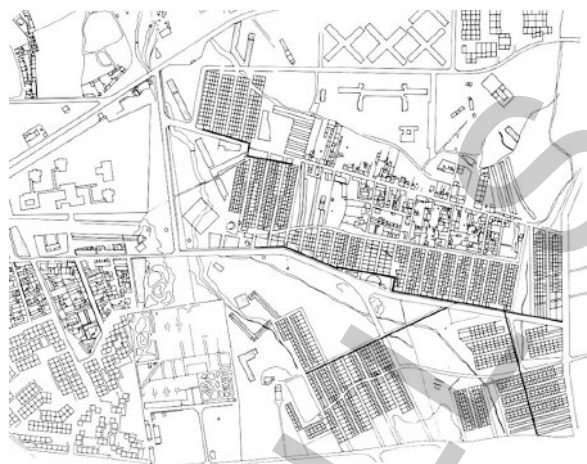
Occorre tornare a privilegiare non più gli oggetti ma gli spazi compresi, nella loro concretezza materiale, il “vuoto come realtà fisica”,⁴ l’intervallo intercorrente,⁵ opportunità per un evento, quello che in oriente viene denominato e venerato come il *ma*.

Precisione significa anche leggibilità di ogni parte del progetto, nelle articolazioni di quella diramazione del tutto che è il dettaglio, e della sua assoluta necessità in relazione a tutti gli altri elementi con cui contribuisce a definire un assunto chiaro, definito, leggibile e, per tutto ciò, dimostrabile, con un obiettivo di nitidezza espressiva in cui le parti e il tutto costituiscono un sistema di connessioni tale che nulla può essere tolto o aggiunto, nulla può essere sostituito o cambiato seppure le soluzioni possibili siano molteplici.

³ Mies van der Rohe, *Bauen*, pubblicato in «G» n. 2-1923 e riportato in Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Le architetture e gli scritti*, Skira, Torino 1996.

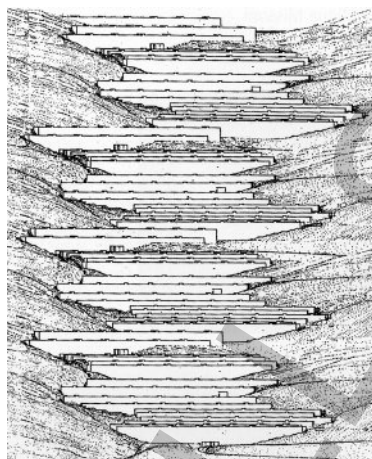
⁴ M. Cacciari, *Adolf Loos e il suo Angelo*, in Introduzione a *Des Andere*, Electa 1981, p. 2 e in Fernando Espuelas, *Il vuoto. Riflessioni sullo spazio in architettura*, Christian Marinotti, Milano 2004.

⁵ Edward Hall, *La dimensione nascosta*, Bompiani, Milano 1968.



A. Siza, *Quartiere Malagueira*
Evora 1988

Tuttavia questo non vuol dire ostinarsi in operazioni di derivazione né, meno, in passaggi di scala pedissequi o in tentativi caparbi di far coincidere l'idea con la sua trascrizione. Essere precisi vuol dire – qualche volta – avere la capacità di mettere in relazione elementi distanti nel tempo e nello spazio, ribaltare situazioni apparentemente fissate una volta per tutte, rendere temporaneamente indecifrabile ciò che, se osservato attentamente, è in grado di mostrarci tutta la logica della sua costruzione, tutti gli intenti del suo significato, tutta la sua complessità. Un progetto preciso appare come fosse senza residui, come se avesse subito un lentissimo processo di decantazione, come se si fosse scrollato di dosso la fuliggine del chiacchiericcio, per concentrarsi su quanto è necessario al fine di dare risposte specifiche al luogo con cui si confronta, alla sua geografia, alla sua storia.



V. Gregotti

disegno per il Piano di edilizia economica e popolare, Cefalù 1976-79

Un altro aspetto della precisione sta, per così dire, in una parzialità di risposta rispetto al coacervo di questioni che il progetto ogni volta deve affrontare. Questa parzialità potrebbe assumere le sembianze dell'incompletezza se solo si dimenticasse che con l'architettura non è possibile dare risposte complessive, ma si può tentare di gettare ogni volta una piccola luce su aspetti particolari che sono il risultato di scelte, di selezioni, quasi di noncuranza, di apparente trascuratezza che ha come obiettivo il rifiuto dell'affettazione e dell'esibizionismo e che, infine, si traduce in una forma di "sprezzatura".⁶ Questo perché il progetto non deve limitarsi a ripetere ma, pur senza tentare operazioni che tenda-

⁶ Gian Carlo Leoncilli Massi, *La leggenda del comporre*, Alinea, Firenze 2000, p. 29.



Raffigurazione della Luna egizia
Dea Nut



C. Scarpa, *Arcosolio della tomba Brion*
San Vito di Altivole, 1970-75



no alla rifondazione, costruire le proprie ragioni intorno all'idea della differenza, limitandosi a "commentare" elementi che si ritengono salienti per la capacità di istituire nuovi assetti, nuovi significati.

Per essere precisi poi occorre mettere in atto una meditazione non affrettata, con l'intento di far divenire ciò che inizialmente è indistinto, confuso e parzialmente astratto, un sistema complesso ma nitido. Perché al fine di essere precisi occorre andare in due direzioni "da una parte verso la riduzione degli avvenimenti contingenti a schemi astratti con cui si possano compiere operazioni e dimostrare teoremi; e dall'altra parte verso la ricerca delle parole per rendere conto con la maggiore precisione possibile dell'aspetto sensibile delle cose",⁷ attraverso, naturalmente gli strumenti che si posseggono e che sono interni a ogni specificità disciplinare.⁸

⁷ Italo Calvino, *op. cit.*, p. 72.

⁸ Per un approfondimento si rimanda a V. Gregotti "Six memos" per l'architettura, in «Casabella» n. 548-1988, pp. 2-3: e *Della precisione*, in «Casabella» n. 573-1990, pp. 2-3.

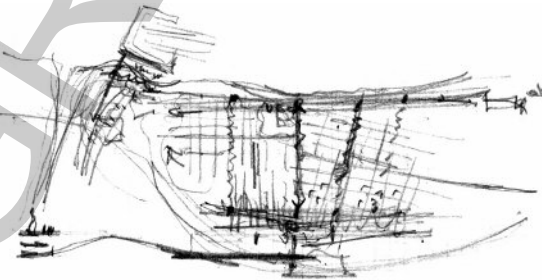


O. Wagner, *Cassa di Risparmio postale*, Vienna 1903-12



I grandi temi insediativi continuano ad avere una forte capacità attrattiva, persino quando le aree, su cui si vogliono esercitare le proprie attitudini alla predizione, non hanno vocazione ai temi dell'ingegneria del territorio e non sopportano opere di edificazione infrastrutturali di servizio a scala esagerata.

Ogni tanto si dimentica, forse volutamente, che i centri piccoli o piccolissimi del nostro territorio regionale costituiscono una fitta rete di ambiti che attendono di essere spiegati per esprimere tutte le potenzialità di cui sono capaci. Essi possiedono tracce, testimonianze e frammenti storici di notevole interesse insediativo che, se correttamente letti e orientati, possono costituire punti di partenza per una trasformazione adeguata e per una modificazione contenuta nelle quantità e, soprattutto, nei modi.



Disegno della città di S. Agata Militello (Messina)





Il tracciato ferroviario e un vuoto urbano adiacente al Castello
S. Agata Militello 2005

Su essi si tenta di mettere in campo, per ragioni che sfuggono, idee di sviluppo che possono orientare verso inserimenti capaci di produrre deformazioni incontrollate e che, in ogni caso, rischiano di tradursi in interventi di forte incoerenza contestuale.

Con ciò non si vuole dichiarare alcuna preclusione nei confronti di interventi che, per alcuni aspetti, potrebbero divenire “rifondativi”; s’intende solo affermare che la questione del progetto di architettura ma anche, forse soprattutto, di quello urbano è questione di misura: il problema è soprattutto dentro i modi dell’intervento, seppure, qualche volta, ciò che si propone rischia di orientare fortemente ogni intervento nella direzione dell’autoreferenza piuttosto che del commento, come crediamo che debba essere. Eppure quel tipo di intervento urbano può divenire prezioso se si sposta l’attenzione nella direzione dell’attenta lettura delle situazioni specifiche

per andare nella direzione della diversificazione dei criteri di progetto tentando di renderli coerenti con i luoghi stessi che reclamano ipotesi di modificazione.

Questi temi, se non posti in maniera aberrante, dovrebbero consentire comunque di stabilire forme di equilibrio fra ipotesi di conservazione e idea di sviluppo, senza produrre deragliamenti nel percorso evolutivo della città, ma definendo tendenze di trasformazione coerente con la condizione dei luoghi. Ciò naturalmente implica il riconoscimento delle frammentazioni e delle discontinuità che si sono determinate nel tempo, ma anche l'individuazione della sedimentazione storica come elemento di stabilità se non come valore. Questi stessi temi poi hanno un valore generale e collettivo che, quale che sia il tipo di iniziativa che li promuove, dovrebbero essere in grado di gettare una piccola luce su aspetti concreti dell'idea di crescita e di trasformazione che si intende perseguire; dovrebbero essere in grado cioè di rendere manifesta l'idea di città su cui si fonda la loro presunta necessità.

Ora, se teniamo ferme le legittime esigenze dei piani, che hanno fra gli obiettivi principali l'individuazione delle linee di sviluppo delle aree per le quali sono concepiti, occorre pur tenere presente che quei piani trovano concretezza dentro lo spazio di quelle aree, e di esse possono accelerare una crescita senza qualità; se non dimentichiamo, questo rischio il nostro margine di errore si riduce sensibilmente. Per perseguire un simile risultato occorre tenere presenti alcuni temi.

Per prima cosa occorre imparare a saper vedere e riconoscere gli spazi a disposizione che sono in grado di costituirsi come luoghi compresi fra il costruito. Ad essi è possibile attribuire il ruolo di elemento di descrizione delle relazioni fra le parti già edificate, e di vuoto capace di evidenziare valori e gerarchie. Di questi luoghi compresi, di questi vuoti, non necessariamente ampi, le nostre città sono ricche e, se ci disponiamo ad ascoltarli, da essi possiamo trarre indicazioni e suggerimenti per tessere fitte trame di relazioni e di rimandi costruiti su un grande risparmio di mezzi.

Un secondo tema consiste nella capacità di ripercorrere i processi di costruzione, di coglierne il senso, di comprenderne le ragioni e di correggerne, se è il caso, le implicazioni, deviandone il percorso già delineato qualora in esso riscontrassimo gli effetti di uno sviluppo futuro incoerente o contraddittorio rispetto ai caratteri dei luoghi.

Un altro tema molto spesso disatteso è quello dei limiti o, per meglio dire, delle aree di confine. Sono queste aree di ibridazione involontaria, luoghi in cui le parti non si riconoscono, nelle quali una cosa non comincia a esaurirsi e l'altra non comincia ad affiorare: sono aree di estraneità dove finiscono con il convergere funzioni senza architettura, dove si consumano azioni senza spazi, dove volutamente è impossibile "abitare" perché sono luoghi non posseduti.

C'è poi la questione della "trascuratezza dei retri" su cui concentrare l'attenzione. Essi determinano luoghi privi di identità, carichi, se vogliamo, di struggente malinconia che

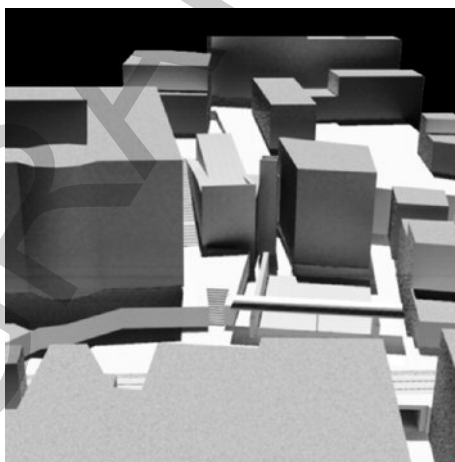
ricorda la periferia pasoliniana, tuttavia sempre in attesa di un'attenta operazione di progetto. Attorno ad essi basta gettare l'esca di una risoluzione parziale di un nodo, di un punto saliente, di un piccolo frammento, per innescare un procedimento di riqualificazione figurativa e urbana che può condurre a esiti inaspettati.

Esistono infine piccole aree che hanno impressi i segni della città nelle loro articolazioni, che presentano apparentemente incomprensibili diversità rispetto ad aree omogenee, ma che tuttavia è come se contenessero le tracce del *dna urbano* che le ha generate. Vi sono altre piccole aree incompiute che per assurdo mostrano in assenza il loro stato di appartenenza ai luoghi e alla storia di quei luoghi. Sono tutti questi luoghi, che sembrano le azioni di un racconto senza struttura, che costituiscono un testo scritto a metà, che possono costituire la materia per esercizi minimi di progetto i quali, non supportando operazioni eclatanti, spostano il centro del problema nella direzione della relazione fra essi e fra essi e la città.

Le scelte radicali, le maniere forti, i gesti estemporanei, non sono in grado di condurre a soluzioni realistiche per aree urbane di media consistenza, e tali atteggiamenti, qualora conducano a realizzazioni concrete, comportano la rinuncia – per legittimi motivi di tempi e di costi – ad una sufficiente definizione alle scale che dell'architettura sono proprie. È interessante rendere abitabili quei luoghi potenziali la cui conformazione costituisce la ragione del nostro mestiere.

Con poca “spesa” si può arricchire la città, operando sui piccoli manufatti, sulla materia del loro intorno, sulle minute pertinenze, disegnando sommessamente il suolo, delimitando uno spazio, piantando un albero, non tralasciando gli spazi interni.

Occorre, per affrontare i problemi urbani, manovrando piccole quantità, individuare alcune aree sensibili e verificare la possibilità di istituire relazioni fra parti di città, rinunciando alla tentazione aberrante di “cambiarne i connotati”, perché la città è fatta di monumenti, ma anche, soprattutto, di piccole, discrete, semplici architetture.



Progetto degli studenti F. Celestra, F. Corda, A. Di Mino, T. Bulfamante.
Tutor Arch. F. Costa

Workshop di Progettazione Architettonica - S. Agata Militello, dic. '05-gen. '06

Semplice vuol dire con una sola piega, ma non per questo “privo di composizione”,¹ perché dire con semplicità qualunque cosa significa esprimere con chiarezza non la sua “elementarietà” bensì tutta la sua articolazione.

Un progetto di architettura è semplice quando è in grado di esprimere tutta la complessità su cui si fonda, quando è in grado di dire le ragioni che lo hanno determinato e “spiegare” le risposte che ha saputo fornire. Tuttavia il rischio di leggere la semplicità nell’accezione fornita da Arís è sempre in agguato e può implicare due rischi.

Per un verso può indurre al ritiro dalla complessità del reale e il conseguente scivolamento sulla china della pura contrapposizione alla originalità a tutti i costi, oppure alla imposizione del mercato nella direzione della pura banalità della “*scenografia iperattuale*”²; per altro verso può sospingere verso un atteggiamento di rinuncia all’invenzione e proseguire in ostentazione della pura schematicità ovvero del manierismo del silenzio, a cui attribuire un valore poetico, sebbene il silenzio sia da considerare sempre un valore da custodire per evitare che la parola diventi rumore.

¹ Cfr. il capitolo *La chiarezza come obiettivo*, in Carlos Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti, Milano 2002, p. 43.

² Ugo Rosa, *Scenografia iperattuale: dalla rappresentazione del reale al reale come rappresentazione*, «Casabella» n. 733-2005, p. 3.

Quel che è in grado di declinare la semplicità è la coscienza che l'architettura non è semplice in partenza, ma che può solo faticosamente divenirlo a forza di pazienti aggiustamenti, tendenti a trasformare la complicazione della congerie dei dati di partenza in una struttura complessa ma limpida, consapevoli che - come diceva Wittgstein nel suo trattato - “... *tutto ciò che si può dire lo si può dire chiaramente*”. È per questo che la ricerca della semplicità è basata sulla convinzione che non esista, in nessun campo del sapere, livello di complessità tale da non potere essere espresso con chiarezza e in tutta la ricchezza di articolazione, poiché la rinuncia a ogni piccolo aspetto di questa articolazione rischia di portare inesorabilmente alla semplificazione.

Un edificio semplice non è quello gestito attraverso una forma “elementare”, ma è un sistema in cui tutte le sue parti concorrano a istituire un'unità e trovano le proprie ragioni in rapporto alle altre parti e, tutte insieme, rispetto al problema posto e, quindi, alla specifica soluzione architettonica.

Un edificio semplice è costituito quasi sempre da spazi complessi, tuttavia assolve al doppio compito di custodire nascondendo e, nello stesso tempo, a svelare celando questa complessità. Il rapporto che esiste tra l'assetto dello spazio interno e l'immagine esterna di un edificio assomiglia a quello che intercorre tra il volto e la maschera (si ricordi qui il termine *persona* con cui gli etruschi definivano la maschera teatrale), dove essa è non mezzo di confusione con altri, ma strumento di autoidentificazione da contrapporre, riconducendo

la metafora all'interno della nostra area disciplinare, alla ricerca dell'"immagine mercato" che ha come fine solamente se stessa, e devia l'attenzione sui modi dell'apparire, volutamente dimenticando quelli dell'essere.

Occorre anche ricordare che è necessario ripercorrere, ad ogni piccola soluzione parziale, tutte le ripercussioni spaziali e figurative che quella implica, il che significa che ogni ragione va inserita in una messa a sistema unitario di tutte le ragioni stesse.

Semplice è anche ciò che non produce frastuono, che non è rumoroso, che è cioè limpido per sedimentazione di ogni "impurità". Per giungere a questo stato di quiete occorre che trascorra del tempo, un tempo lungo fatto di riflessione, di rinuncia, di riscrittura paziente di cose che si sanno per costante frequentazione, ma che pure vanno rimate. Per ciò stesso semplice vuol dire anche l'opposto dell'improvvisato e, di conseguenza, fondato sull'acquisizione della memoria come base di una nuova forma.

Semplice significa anche estremamente radicato in un luogo, per averne colto i caratteri, le necessità e per averli restituiti in un modo altro da quello in cui erano disposti con il solo obiettivo di affermare la differenza come centro, attorno a cui costruire la qualità. Ciò altro non è che l'affermazione del gregottiano "*principio insediativo*"³ come l'insieme

³ Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

delle ragioni della necessità di essere in un certo modo per un certo luogo⁴ e con un obiettivo dato.

Queste ragioni, anche quando saranno mutate nel tempo le condizioni del contesto, resteranno radicate nell'opera e forniranno, a chi saprà vederle, il supporto concreto della qualità, i valori di scontro e di dialogo anche con ciò che non esiste più, che ormai è assente.

Quanto descritto fin qui, la questione della ripetizione e della differenza, il rapporto del progetto con la storia e, in negativo, lo scivolamento “*fuori di sé*” di una parte dell'architettura attuale, è sostenuto dall'idea della variazione. Essa vuol dire porsi in maniera critica rispetto a un “già dato” e, per questo, porsi prima di tutto in rapporto di continuità con esso o, meglio, di passaggio rispetto a esso in direzione di una ricerca della differenza senza discontinuità, senza strappi. Quest'idea vale sia per chi si sente vicino al contestualismo critico non mimetico, sia per chi prediliga i *terreni della tipologia*⁵, giudicandoli “un passaggio obbligato per definire la disciplina e fondare una teoria”.⁶ Ciò che importa è operare

⁴ Cfr. Antonio Monestiroli, *La metopa e il triglifo*, Laterza, Bari 2002, p. 30.

⁵ Cfr. «Casabella» n. 509/510-1985, numero monografico dedicato alla nozione di «tipo» in architettura.

⁶ Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Allemandi, Torino 1999, vol. 1, p. 15.

fuori da ogni ostentazione di appartenenza, legata, magari, alla ricerca ostinata del primato di una posizione sull'altra. Il nemico, se c'è, è altrove.



A. Loos, Villa Moller
Vienna 1927



Le Corbusier, Casa Curutchet
La Plata 1949-55



© GRAFILL S.r.l.



© GRAFELL S.r.l.

PARTE SECONDA

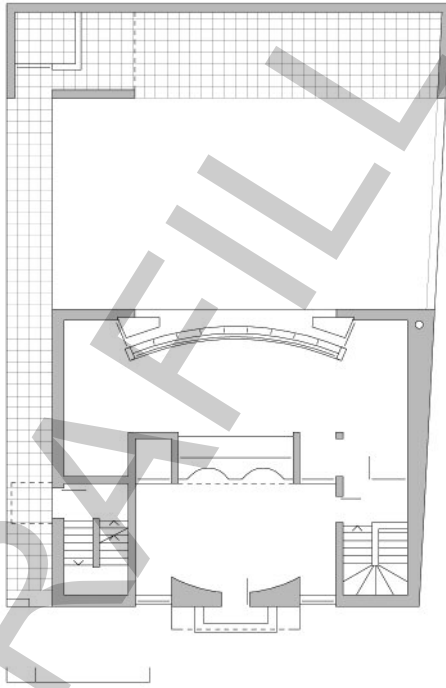
© GRAFELL S.r.l.

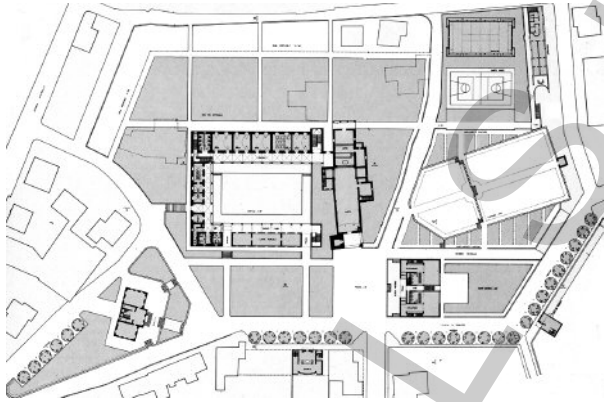


Luigi Snozzi
Banca Raiffeisen
Monte Carasso, 1984

Nel 1978 Luigi Snozzi, a seguito di un referendum popolare relativo al piano regolatore appena approvato, viene chiamato dal Comune di Monte Carasso, presso Bellinzona, a studiare l'inserimento della scuola elementare nel vecchio monastero accanto alla chiesa, al centro del paese, in luogo della collocazione periferica che ne dava il piano. L'occasione si trasforma presto in una proposta alternativa di ridisegno complessivo del centro urbano.

Obiettivo è la ridefinizione del senso dell'area come centro "monumentale", luogo pubblico per eccellenza¹, con le diverse istituzioni civiche del piccolo borgo. Ciò a partire dalla ridefinizione, o chiarificazione, o rivelazione², della forma urbana attraverso piccole operazioni di aggiunta e sottrazione di parti di costruito e ridisegno del suolo, da attuare per tappe successive, secondo un'idea di pianificazione "dinamica"³, in grado di consentire una maggiore partecipazione e una continua verifica sul campo con le eventuali correzioni.⁴ Capisaldi del piano sono la costruzione di uno spazio pubblico, libero, attorno al complesso monumentale della

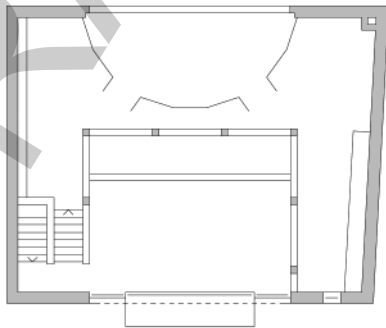
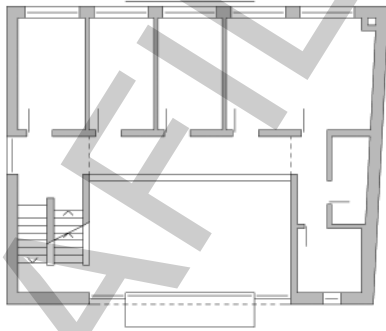
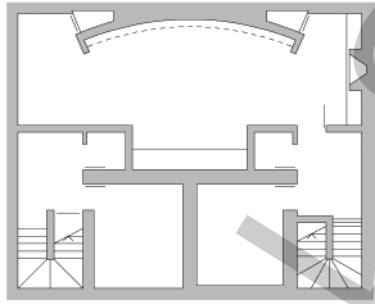




chiesa e del convento, e la chiara definizione dei limiti fisici del vuoto così determinato, con la costruzione, a valle, di una strada alberata di circoscrizione, lungo la quale attestare piccoli edifici pubblici, e a monte di un fronte edificato più compatto e continuo, di residenze private e una palestra. Al vuoto, inteso come spazio interstiziale, è affidato il ruolo fondamentale di fissare le relazioni fra le parti: il nuovo, da costruire in autonomia formale e “stilistica” rispetto al contesto, e le preesistenze storiche da salvaguardare, al di fuori di ogni atteggiamento aprioristicamente conservativo.⁵ Alla qualità di queste relazioni è dunque affidato il compito della costruzione del senso del luogo.⁶

La banca Raiffeisen, progettata solo dopo l’approvazione del piano e realizzata nel 1984, è uno dei primi edifici realizzati sul bordo della strada alberata.

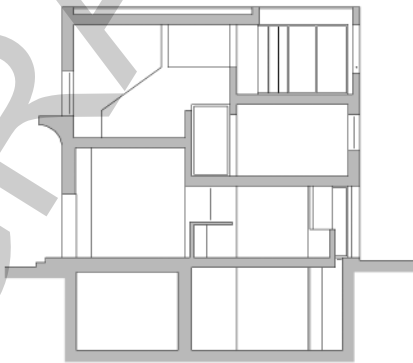
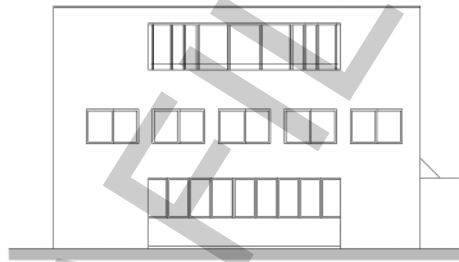
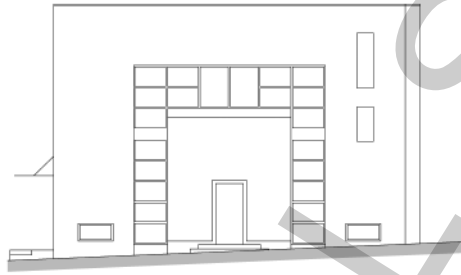
Di fronte la chiesa, si inserisce nel quarto lato della piazza sulla quale si fronteggiano anche il Municipio, il monaste-





ro e la prevista scuola materna, fissando, con la propria presenza, la regola insediativa, per allineamento e altezza, dell'edificazione successiva degli edifici contigui. Occupa la metà anteriore di un lotto pressoché rettangolare, più profondo che largo, per tutta la larghezza, a meno di uno stretto percorso laterale di servizio all'abitazione del direttore, che occupa i due piani superiori, e al giardino retrostante.

La pianta è tripartita in fasce trasversali, simmetriche, secondo un ritmo A-B-A; le due laterali, molto più strette, contengono le scale e gli spazi di servizio. La fascia centrale accoglie invece gli spazi "serviti", la sala per il pubblico della banca e il soggiorno della casa. Banca e casa si "incastrano", l'una nell'altra in sezione, per effetto di uno sfalsamento di mezzo livello tra i solai verso la piazza e quelli verso il giardino: cosicché gli spazi "collettivi" della banca e della casa, verso la piazza, hanno un'altezza maggiore rispetto a quelli più privati, rivolti verso l'interno del lotto.





La sezione per piani sfalsati, è concepita per far giungere il sole da sud a tutti gli spazi dell'appartamento, e di superare quindi il difetto di orientamento verso nord della facciata sulla piazza.⁷ Una ulteriore tripartizione della pianta, stavolta in senso longitudinale, individua al centro una stretta fascia di servizi e di spazi di connessione; nell'abitazione diventa un corridoio a tutta altezza, che, distribuendo le camere, collega visivamente tutti gli spazi dell'abitazione, dal piano inferiore delle camere, al soggiorno su due livelli, fino al terrazzo.

Dall'interazione della pianta con la sezione, scaturiscono, volta per volta, piano per piano, variazioni sugli assetti, ora a "C", ora ad "H", che si sovrappongono e si fondono nello spazio continuo della casa.

All'esterno l'edificio è un "cubo discretamente ornato"⁸ in calcestruzzo a vista, con i lati brevi quasi ciechi e con gli altri due, sulla piazza e sul giardino, segnati da poche bucatore, dove necessitano, e uno scavo profondo, corrispondente in



pianta al modulo centrale, che attraversa tutto il blocco ed è attraversato in diagonale dalla luce.

Sul fronte verso la piazza, costruito sul rapporto ricorrente di 3:4, lo scavo vetrato determina un portale da cui fuoriesce il volume, intonacato di bianco, dell'ingresso alla banca, vera facciata a sé stante, "facciata nella facciata"⁹, col suo cornicione, ad evidenziare la sua doppia funzione. Sul fronte opposto, modulato sul rapporto di 2:3, una leggera declinazione di uno dei lati ciechi che asseconda l'irregolarità del lotto, produce un lieve spostamento dell'asse centrale. Qui lo scavo è interrotto dalla sequenza regolare delle finestre delle camere, che denuncia senza mediazioni la variazione di assetto interno. Un volume convesso, anch'esso intonacato di bianco, emerge dal fornice al piano terra, e fa da contraltare alla concavità semicilindrica vetrata del terrazzo.

¹ Luigi Snozzi, *Il piano*, in Luigi Snozzi, *Progetti e architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1984, p. 102.

² Pierre-Alain Croset, *Luigi Snozzi: tre edifici per il piano di Monte Carasso*, in «Casabella» n. 506-1984, p. 52.

³ Kenneth Frampton, *L'opera di Luigi Snozzi 1957-1984*, in Luigi Snozzi, *Progetti e architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1984, p. 24.

⁴ Luigi Snozzi, *op. cit.*, p. 102.

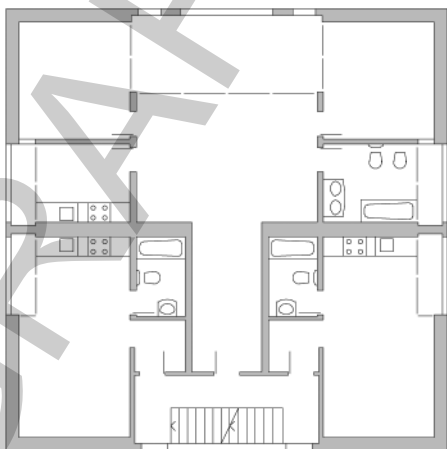
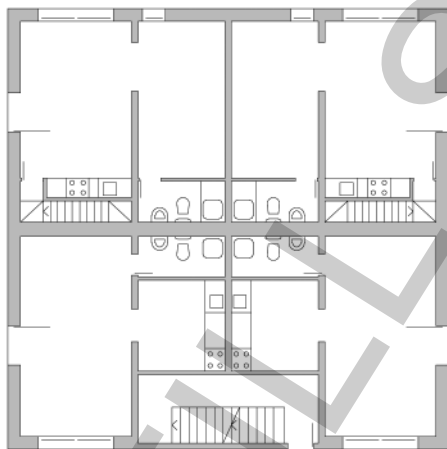
⁵ Pierre-Alain Croset, *op. cit.*, p. 52.

⁶ Vittorio Gregotti, *Sulle tracce dell'architettura*, in Luigi Snozzi, *Progetti e architetture 1957-1987*, Electa, Milano 1984, p. 31.

⁷ Pierre-Alain Croset, *op. cit.*, p. 62.

⁸ *Ibidem.*

⁹ *Ibidem.*





Aurelio Galfetti
Case “Bianco e Nero”
Bellinzona, 1986-87

Le due case a Bellinzona sono denominate “Bianco e Nero” per i colori del loro paramento murario.

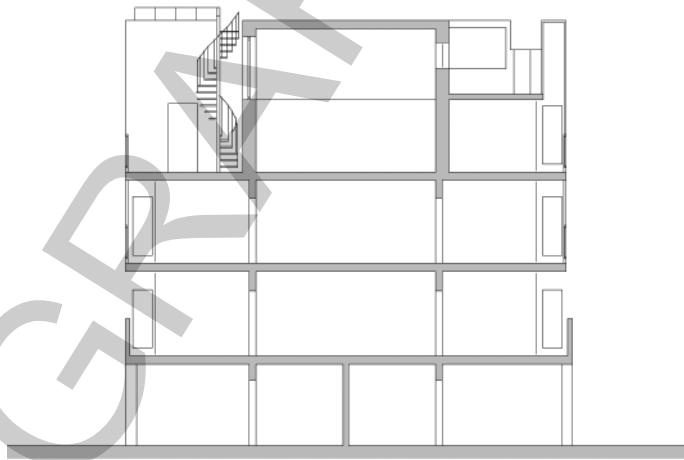
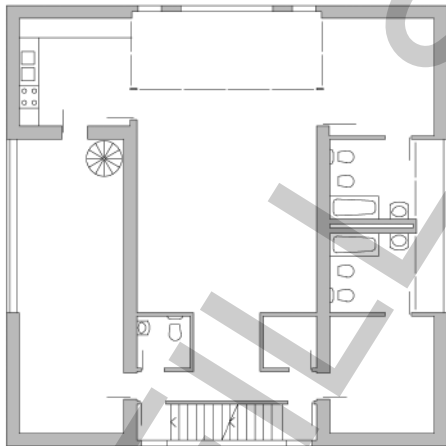
I due edifici si trovano all’interno di un sistema caratterizzato da regole semplici come il rispetto degli allineamenti o delle altezze massime che hanno prodotto uno spazio urbano di dignitosa qualità.

La casa “Bianco”, situata a sinistra rispetto alla strada di accesso, è a pianta quadrata con lato di 13,55 metri. Le abitazioni di entrambi gli edifici, alti quattro piani, si differenziano non solo per le dimensioni, ma soprattutto per la necessità di “... trasformare ciascun appartamento in una vera casa”.¹

La consapevolezza di questo tentativo è il presupposto affinché l’edificio si legga nel suo carattere di unicità piuttosto che nella qualità dei singoli appartamenti.

Questo carattere unitario è ancor più accentuato se si legge il volume evitando un giudizio sugli alloggi che, necessariamente, presentano qualità differenti.

Galfetti lavora su un impianto planimetrico molto semplice, il quadrato, basato su un rigore geometrico fortemente

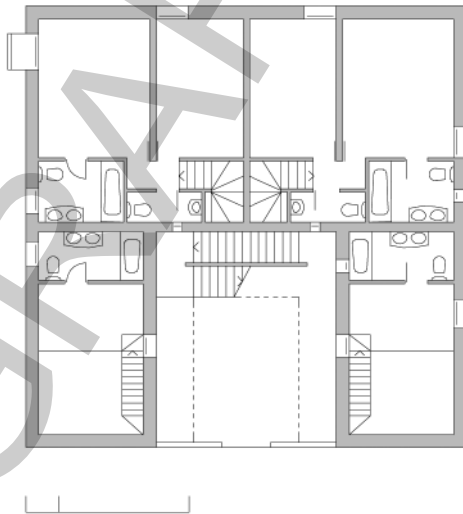
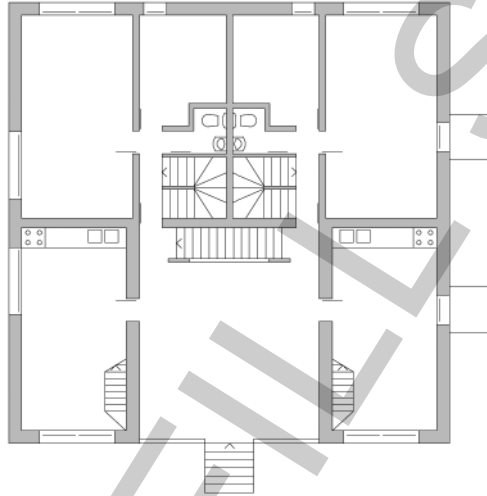




legato al concetto di simmetria che lo costringe ad ottenere cucine ampie come camere da letto o ripostigli non necessari per compensare ciò che accade in simmetria.

Ma se da un lato questo produce alcune debolezze dell'impianto planimetrico di entrambe le case, d'altra parte denota la ricerca della variazione sul tema che, sia nelle case "Bianco e Nero" che in altri edifici, come casa "Portone" a Bellinzona e Casa "Leonardo" a Lugano, ricorda lo straordinario lavoro di Ungers per il centro storico di Magburg in cui l'architetto tedesco propone la tematizzazione di un vocabolario architettonico.

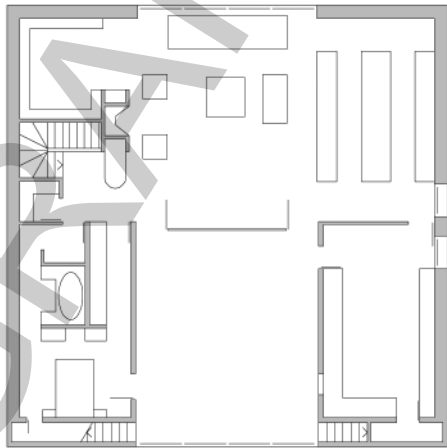
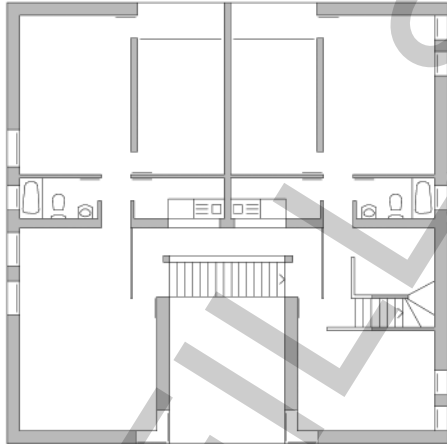
La "scuola ticinese", espressione questa che ha determinato parecchie controversie, ha subito l'influenza non solo del razionalismo italiano, e soprattutto quella di Alberto Sartoris, ma anche l'autorità esercitata da Le Corbusier, e ciò è riscontrabile nelle due case di Aurelio Galfetti nelle quali le terrazze si aprono verso il cielo come l'attico di casa *de Beistegui*.

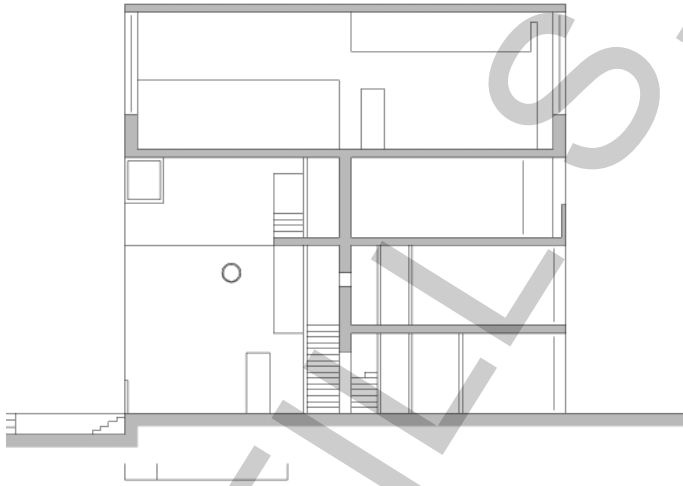


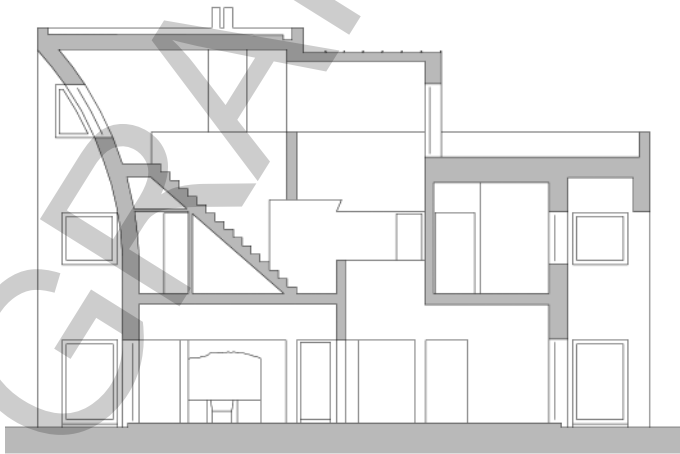
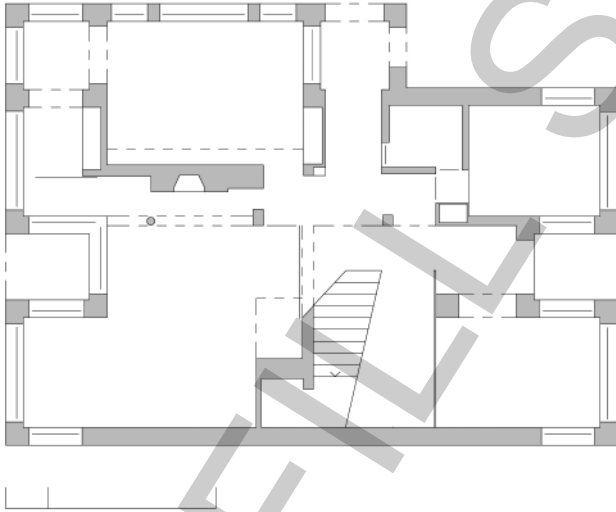
L'influenza del maestro svizzero è presente anche all'interno con la costruzione di doppie altezze su appartamenti di forma rettangolare che ricordano la sezione della casa Citrohan e, ai piani attici, con percorsi verticali che conducono sino al tetto, all'interno di una vera e propria *promenade architecturale*.

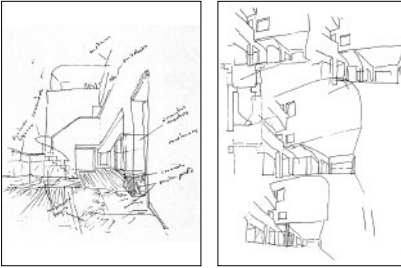
Le case a Bellinzona sono caratterizzate dalla ricerca figurativa di una pacata monumentalità e rappresentano una ricerca sull'abitare che produce l'unicità dell'organismo edilizio piuttosto che la banale ripetibilità per sovrapposizione della stessa pianta.

¹ Aurelio Galfetti, *Quattro palazzine in Canton Ticino*, in «Casabella» n. 550-1988, p. 10.









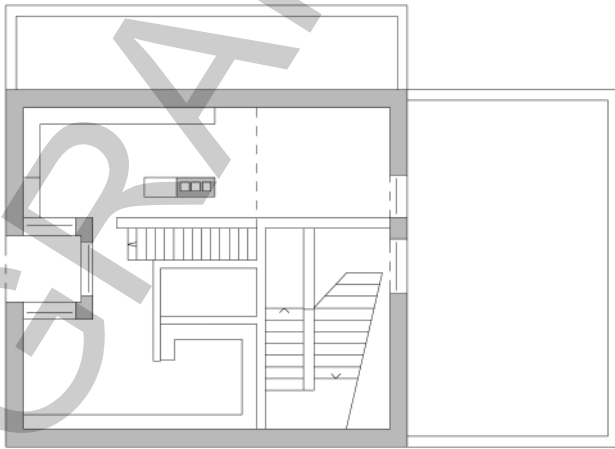
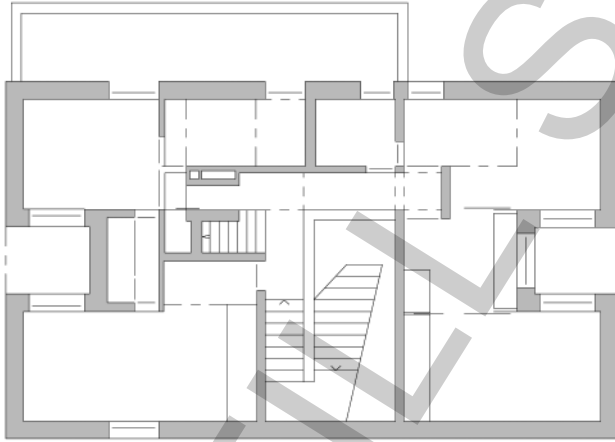
Alvaro Siza
Casa Avelino Duarte
Ovar, 1981-1984

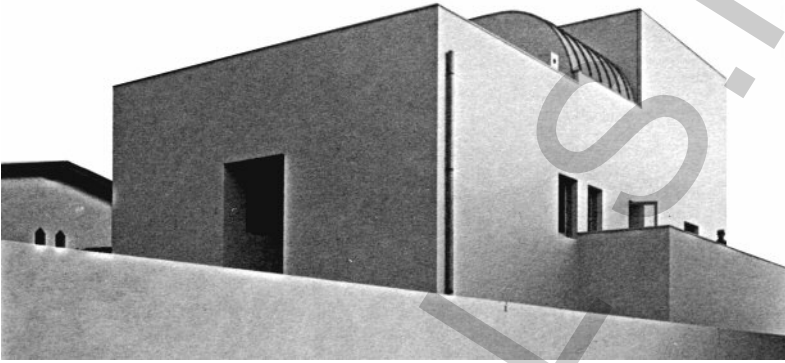
La casa si trova a Ovar, un piccolo centro a circa trenta chilometri da Oporto.

È stata progettata e realizzata tra il 1981 ed il 1984, e rappresenta una delle opere più significative del periodo per la “riconoscibilità” dei temi, ovvero il rivestimento dell’edificio, la relazione tra interno ed esterno ed i chiari riferimenti figurativi ad Adolf Loos.

L’abitazione è posta su un’area rettangolare con il lato maggiore di dimensioni quasi tre volte quello minore ed è arretrata rispetto al recinto di una misura pari al lato minore della casa stessa.

Il volume è segnato da uno “scavo” centrale a tripla altezza che segna l’ingresso della casa. Il piano terra contiene gli spazi di soggiorno, la cucina ed un servizio oltre la scala che è intesa quasi come elemento scultoreo. Il piano superiore, che presenta un affaccio sulla scala, è composto dalle stanze da letto e dai servizi; da esso, attraverso una scala ad una rampa perpendicolare rispetto alla scala principale, si accede allo studio.

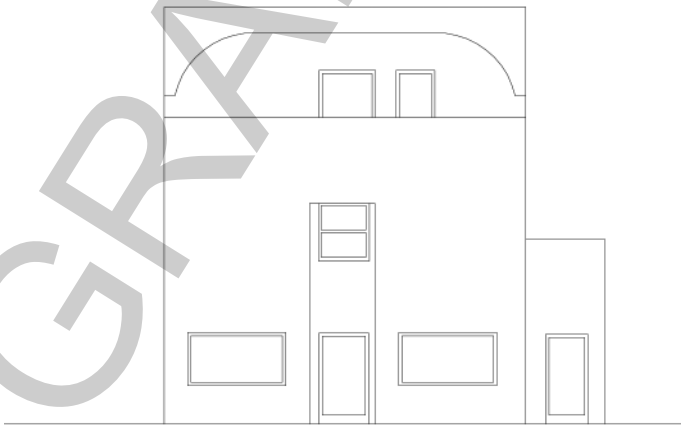
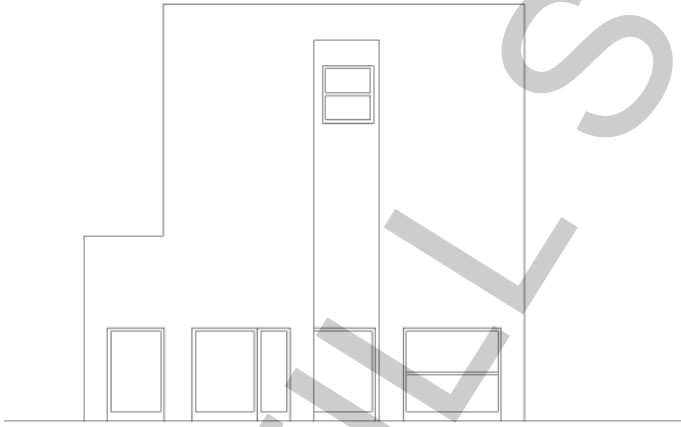




L'espedito del piccolo ballatoio al primo piano e della scala di accesso allo studio, permette una lettura complessiva della casa, nel senso che è possibile comprendere le relazioni tra tutti gli spazi. Si determina una facciata interna che prelude al tema dell'incorporazione.

L'invaso della scala è coperto da una volta che ricorda le "viennesi" casa Steiner e casa Horner. Il volume della volta, per volersi dichiarare compitamente all'esterno, determina un rapporto non coerente con la geometria dello studio.

Il dichiarato riferimento all'opera di Loos dimostra l'atteggiamento di Alvaro Siza nei riguardi della progettazione architettonica in cui nulla si inventa o è dato al caso. "Io non faccio mai un oggetto fisso e concluso, mi rendo perfettamente conto che tutto ciò che utilizzo l'ho visto da qualche parte. E questo non vale solo per me ma per chiunque... L'architettura va trasformata e ciò comporta l'uso di modelli. Altrimenti non vi è trasformazione bensì invenzione. Non



credo all'invenzione. Non conosco un solo elemento di cui io possa dire che un architetto l'abbia inventato".¹

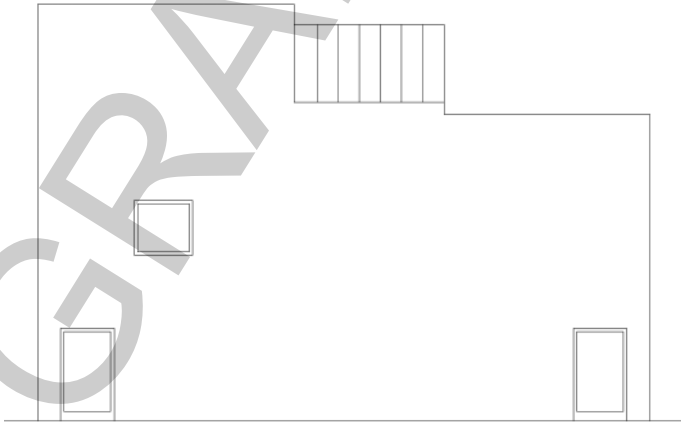
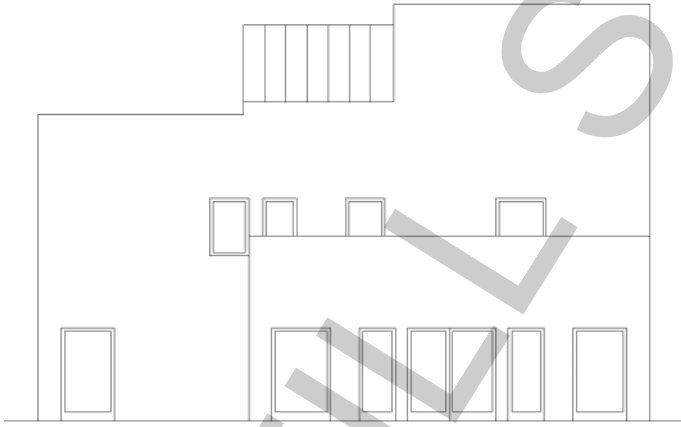
Il riferimento, inteso come materiale dell'architettura, non è soltanto mera operazione formale, ma soprattutto un sostanziale modo concettuale di approccio al progetto.

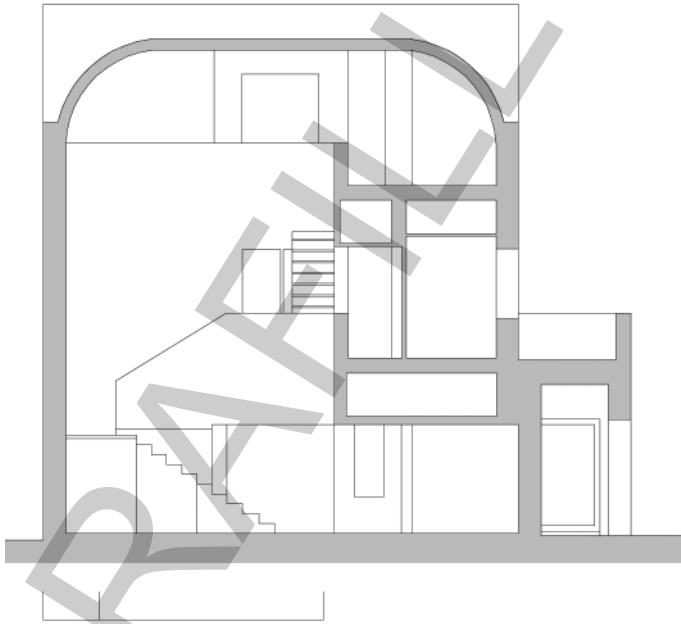
In casa Avelino Duarte il riferimento "loosiano" è più concettuale che formale. Il tema della "maschera" è evidente: la casa, muta all'esterno, nasconde la domesticità alla complessità del mondo.

La casa ad Ovar è poco "appariscente" all'esterno, per Loos sinonimo di "eleganza", mentre all'interno è impregniata dall'uso sapiente di marmi e legno.

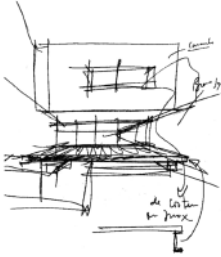
Alvaro Siza, usando un ridotto numero di "materiali", raggiunge il dominio del progetto e la conseguente consistenza della forma.

¹ J. D. Besch, *Elogio della trasformazione*, presentazione in *Alvaro Siza Vieira. Progetti per l'Aja*, in «Casabella» n. 538-1987, p. 4.





© GRAFELL S.r.l.



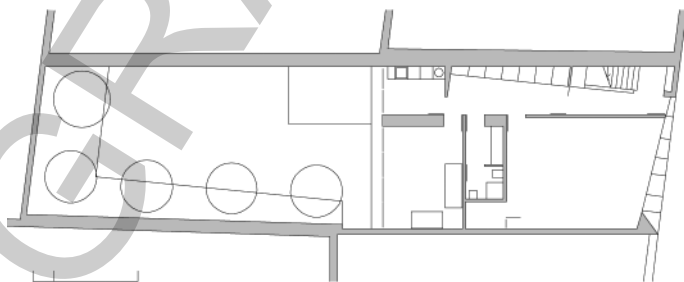
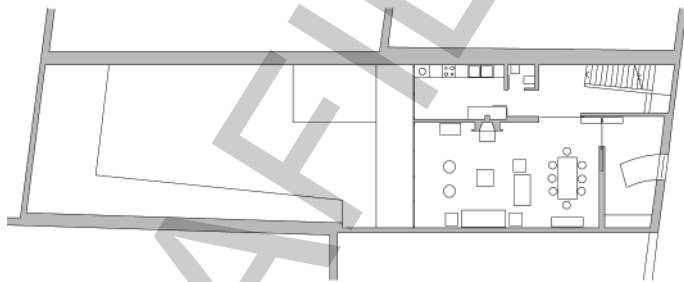
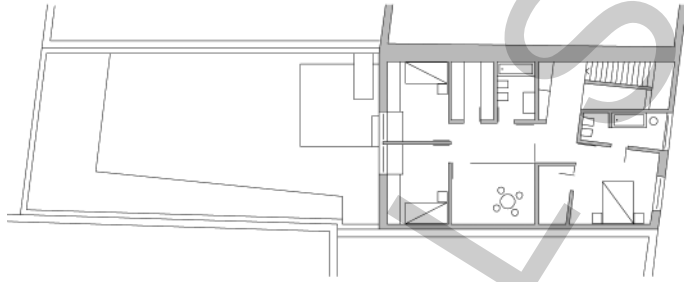
Edoardo Souto de Moura
Casa in Rua do Crasto
Oporto, 1996-2001

Il tema della casa unifamiliare è stato per molti anni uno dei temi maggiormente affrontati da Edoardo Souto de Moura. La casa in Rua do Crasto, ad Oporto, progettata e realizzata tra il 1996 ed il 2001, attesta il proprio fronte principale sulla strada ed è adiacente ad un'altra casa a tre piani e ad un altro lotto di successiva edificazione e pertanto ha due muri ciechi. Il lotto, così come gli altri contigui all'edificio, è stretto e lungo e l'edificio ne occupa poco più di un terzo dell'intera superficie.

La casa si affaccia sulla strada da un lato e sul giardino interno dall'altro, motivo, questo, molto caro all'architetto il quale, anche in altre realizzazioni, ha adottato lo stesso impianto compositivo progettando l'edificio su di un lato del lotto disponibile.

L'abitazione è composta da tre piani. Il piano terra, parzialmente interrato rispetto al giardino, contiene il garage, la lavanderia, un servizio ed uno spazio per gli ospiti.

L'ingresso all'abitazione è posto lateralmente all'edificio e rispetto al prospetto assume un tono dimesso. Alla





semplicità dell'ingresso, in continuità alla grande porta del garage, corrisponde una complessità interna del vano scala che contiene un sistema di risalita leggero, disposto parallelamente al fronte. La scala, a forma trapezoidale, produce la rotazione degli ambienti della camera matrimoniale posti all'ultimo livello.

La scala è in acciaio e legno ed è disegnata dall'architetto in tutti i suoi dettagli; tutto nell'abitazione è progettato, atteggiamento e cura che pervade tutta l'attività di Souto de Moura.

Il primo piano dell'abitazione contiene la cucina, il grande soggiorno con camino ed un piccolo studio, mentre il secondo piano la stanza da letto matrimoniale e le stanze dei figli.

Il repertorio formale dell'architetto è perfettamente riconoscibile in questa abitazione nel grande infisso scorrevole



che separa il soggiorno dal giardino, nell'arredo inteso come parte integrante dello spazio progettato, nel lucernario.

Come in altri progetti l'abitazione di Oporto presenta una riflessione sulla "pelle" che si contrappone allo studio della "comodità" degli spazi.

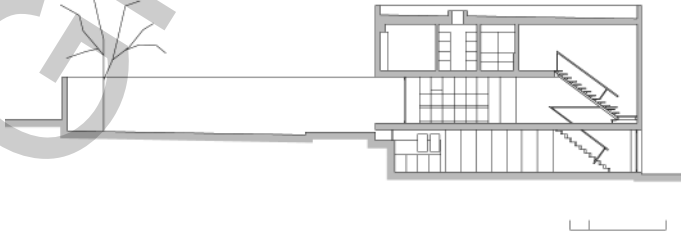
Edoardo Souto de Moura ritiene che il prospetto principale della casa sia quello veramente importante perché rappresenta il "volto" dell'edificio ed in questa sua affermazione si avvicina al pensiero di Robert Venturi che sosteneva che un edificio può avere soltanto una facciata veramente significativa.

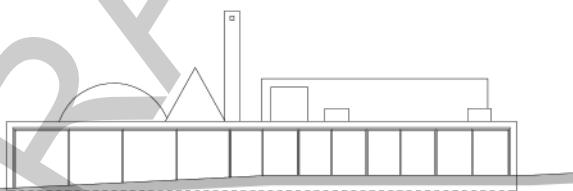
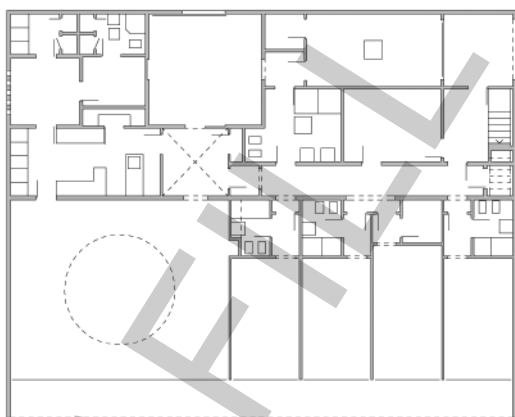
La facciata su Rua do Crasto rivela un'influenza dei modelli formali "loosiani". Il prevalere dei pieni sui vuoti, caratteristica dell'architetto boemo, è scardinata dalla totale sottrazione volumetrica della parte basamentale che ospita il garage. Dal prospetto principale e da quello sul giardino si evince come il volume della casa sia sospeso

sui muri perimetrali, la cui continuità non è mai messa in discussione da alcun elemento.

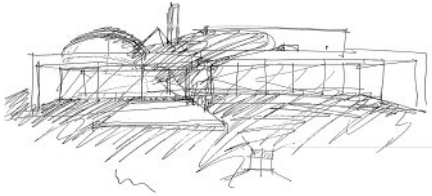
Questa configurazione genera una continuità spaziale tra il giardino ed il piano del grande soggiorno, diviso in due fasce longitudinali, una stretta che contiene gli spazi serventi ed un'altra, più ampia, che contiene il soggiorno concluso dal piccolo studio sul lato della strada.

Se Souto de Moura, in questa casa, imita i muti prospetti di Loos, al contrario ignora la complessità interna delle case del maestro boemo realizzando tre livelli uniformi di cui uno appena denunciato dalla finestra, visibile dal giardino, posta al di sotto del piano di calpestio del piano di soggiorno.





GRAFFINI S.r.l.



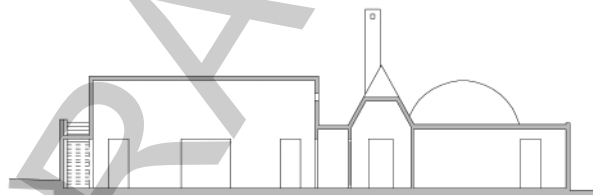
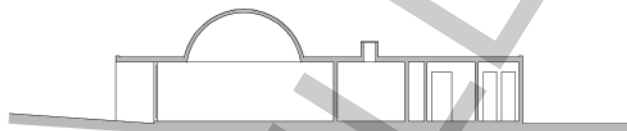
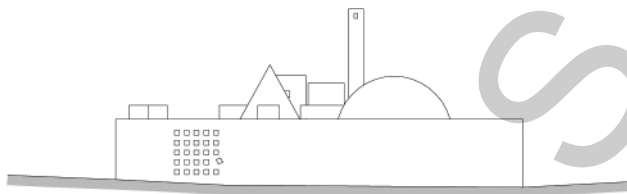
Edoardo Souto de Moura
Casa a Quinta do Lago
Algarve, 1984-1989

La casa è situata a Quinta do Lago in Algarve, nel sud-ovest del Portogallo, all'interno di una lottizzazione "turistica" nei pressi di un campo da golf.

Il progetto, iniziato nel 1984, si conclude nel 1989. Souto de Moura non sembra preoccuparsi molto [!] delle relazioni contestuali, anzi afferma con decisione che l'obiettivo principale della sua architettura non è quello di integrare un edificio nel suo intorno ma soprattutto quello di fare un "progetto come si deve" poiché un buon progetto è sempre "integrato" nel contesto.

L'impianto della casa è molto semplice. La sua forma è un rettangolo di metri 20,50 x 16,50. Un muro disposto in corrispondenza dell'asse longitudinale determina da un lato il soggiorno e le camere da letto, dall'altro i servizi.

La casa appare a prima vista come un recinto, una sorta di piccola fortezza delimitata da muri pieni, bucati in modo discreto in corrispondenza di un vuoto, un patio. Su di un lato, invece, manifesta se stessa aprendosi sul giardino e sulla piscina.





Il muro, sul retro, scompare dando luogo a una superficie trasparente di “miesiana” memoria.

Alla casa si accede attraversando un patio di forma quadrata, nel quale Souto de Moura, ci indica la sua classicità. I lati del patio sono segnati dalle aperture e da incavi murari o opposti ai vani aperti o contigui ad altri allo scopo di determinare un'immagine simmetrica. Questo stratagemma dà misura e ritmo al patio. Da esso si accede al vero e proprio ingresso, di forma quadrata, coperto con una piramide. Il tema della copertura è la caratteristica di questa casa; dal tetto si innalzano forme pure, solidi geometrici che definiscono ognuno spazi interni. La semisfera, la piramide, il cilindro, il prisma verticale e il prisma disteso sottolineano rispettivamente il soggiorno, l'ingresso, i servizi, il corridoio, il camino del salone.

Il tetto, accessibile da una scala posta a fianco del garage, diventa una passeggiata architettonica, una *promenade*



architeturale “lecorbuseriana”, fatta da muti elementi opachi e da lucernai per i servizi che l’architetto usa, come sua consuetudine, per evitare la finestra. Questo non è un espediente ma una vera e propria presa di posizione di Souto de Moura nei confronti del muro.

Infatti, come l’architetto portoghese afferma, “Il problema è capire fino a che punto, nella proposta per frammenti del neoplasticismo, è possibile interrompere una parete per introdurre una finestra.

La comprensione della relazione tra le esigenze di un’apertura e quelle di un muro, o, più precisamente, tra le proporzioni e la posizione relativa dei due elementi, è tra i problemi più complessi dell’architettura. Potrei sintetizzare la mia ricerca con un’espressione: muro/non muro *versus* finestra/muro, spiegando così che un’apertura può manifestarsi o come assenza di un muro o, piuttosto, come una tradizionale finestra”.¹

Le parole dell'architetto portoghese riguardo la sua posizione su alcuni temi dell'architettura possono essere prese a prestito per una la descrizione di questa casa.

Tralasciando l'impianto distributivo che, come in tutte le sue opere, è sapientemente controllato, Souto de Moura, in questo progetto, esprime la sua idea di architettura attraverso i temi e i modi. In questo senso la casa in Algarve appare come un manifesto, una sorta di "progetto didattico".

Al recinto su tre lati si contrappone il muro di vetro del soggiorno e delle camere da letto in cui le usuali finestre sarebbero state non soltanto superflue ma inutili. L'elemento architettonico diventa espressione di un concetto, perde i riferimenti lessicali e geometrici.

Girare attorno a questa casa consente di scoprirla a poco a poco; scoprirla a tratti è forse metafora della passeggiata sul tetto, forse la *promenade architecturale* sta nel percorrerla in tutti i suoi luoghi.

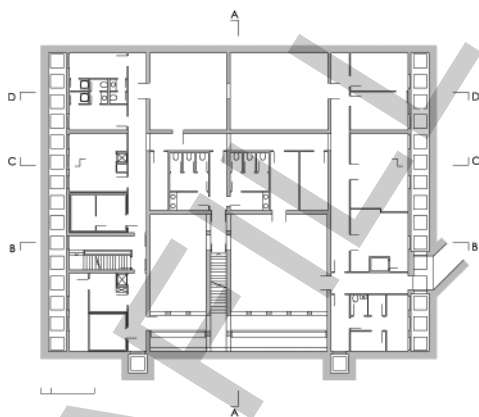
¹ Guido Giangregorio, *Quarantacinque domande a Edoardo Souto de Moura*, Clean, Napoli 2002, p. 71.

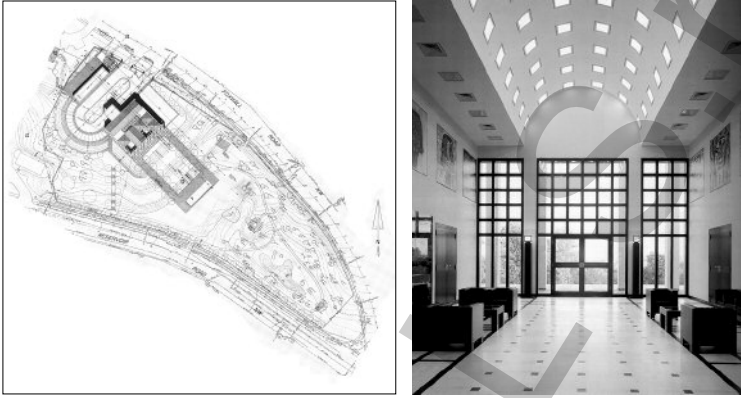
© GRAFELL S.r.l.



Oswal Mathias Ungers
*La nuova residenza
dell'ambasciatore della
Germania*
Washington, 1992-94

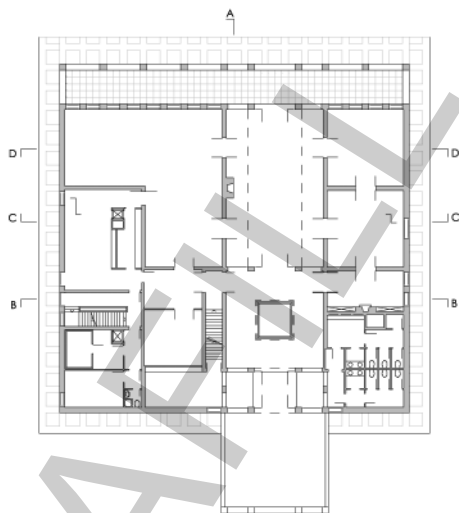
A testimonianza della complessità che sta dietro ogni vicenda progettuale, è bene ricordare brevemente come la storia di questo progetto veda il susseguirsi di tre distinte fasi, che hanno inizio con il concorso a inviti bandito nel 1982. Ungers fu l'unico progettista a prevedere un ampliamento della precedente residenza storica dell'ambasciatore, facendone il fulcro di un impianto a doppia corte in cui, l'apparente semplicità della geometria di un doppio quadrato, diviene matrice di una complessa pluralità di spazi, con la volontà di mimare una sua vecchia idea, quella di "una piccola città nella città". Bisogna aspettare il 1988 per vederlo vincitore della seconda fase di concorso. Nel frattempo la Villa Harriman, dimora realizzata tra la fine XVIII e l'inizio XIX secolo, era stata demolita poiché, secondo una posizione culturale certo lontana dalla nostra, i costi per il suo restauro sarebbero stati troppo onerosi. Nel progetto di seconda fase l'impianto viene ruotato di 90 gradi e scompare la tipologia a corte in favore di uno sdoppiamento dell'edificio, un blocco a matrice quadrata cui si affianca un secondo blocco





rettangolare di lunghezza pari al lato del quadrato, il quale è scandito a sua volta dall'accostamento di tre quadrati. Entrambi i progetti ereditano dall'antica residenza il carattere di edificio che domina la sommità della collina, quasi arroccati a causa della nettezza del margine a valle segnato dal muro di contenimento della terrazza.¹

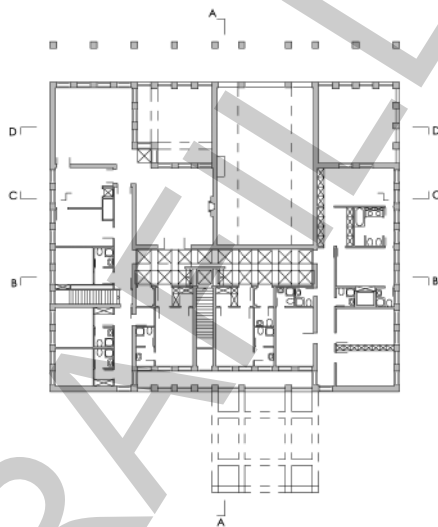
L'edificio, realizzato tra il 1992 e il 1994, fonde elementi delle due fasi di concorso, recuperando l'iniziale orientamento e mantenendo l'impianto compositivo del secondo. Un netto avanzamento è però costituito dal nuovo rapporto che si instaura con il contesto. L'edificio si apre alla città dall'alto di questa collina, il cui declivio viene sistemato con dei terrazzamenti raccordati da piani inclinati erbosi, fino allo specchio d'acqua che chiude l'impianto a valle. La restante parte dell'area è un parco ricco di alberature il cui progetto asseconda l'orografia del terreno secondo le logiche di un giardino "all'inglese".





Persiste l'idea di un edificio che racchiude una complessa varietà di spazi a richiamare una città in miniatura, ma la forma che manifesta è quella di una costruzione asciutta, in cui la ricchezza dell'articolazione interna si manifesta nelle coperture a falde rivestite in rame che emergono dalla forma elementare dell'involucro. Il percorso che ha condotto Ungers verso un crescente grado di astrazione, ha come nodo centrale l'utilizzo della geometria²; tutto in questa architettura è proporzionato sul modulo del quadrato di base. Come osserva Kenneth Frampton, questa casa è "l'apoteosi del suo modulo *quadrat*", che si spinge fino al progetto degli arredi, con un grado di dettaglio che, afferma ancora Frampton, farebbe "commuovere un certosino".³

La colorazione dell'edificio è affidata al rivestimento in pietra calcarea bianca, una dolomia americana chiamata *Vermont Buff* la quale possiede riflessi gialli o grigi, mentre gli infissi sono realizzati con un legno di quercia molto scuro.



Sezione D-D



L'edificio presenta due livelli fuori terra oltre a un piano interrato, rispondendo a un programma funzionale che distribuisce sapientemente gli spazi privati e di servizio da quelli di rappresentanza. L'intero piano terra è destinato ad accogliere i circa novemila ospiti che ogni anno si succedono, mentre al piano superiore si trovano l'abitazione dell'ambasciatore e tre piccoli appartamenti per il personale di servizio.

Un portico fortemente aggettante sottolinea l'accesso posto su un asse di attraversamento, la sua posizione scardina la tentazione di simmetria centrale della composizione. Lungo questo asse viene introdotta la variazione più significativa al rigoroso ordine geometrico che governa la costruzione: in corrispondenza dell'ingresso l'*intercolumnio* centrale si dilata di un modulo comprimendo quelli adiacenti. Questa variazione si proietta lungo l'intero asse fino a raggiungere il portico che si estende per l'intera facciata sul fronte opposto, rompendone la monotonia ritmica. Lungo questo asse, dopo l'ingresso, si accede alla sala di ricevimento⁴, spazio a tutta altezza, coperto da una volta a botte e affacciato sul giardino e sul paesaggio.

Una forma "rigorosa, pregnante e disciplinata"⁵ come la definisce lo stesso Ungers, per un edificio che possiede il delicato ruolo di misurare in terra straniera la stessa idea che un paese ha di sé, in un progetto che combina abilmente tradizione e modernità.



¹ Per un approfondimento sui progetti che partecipano alle due fasi di concorso del 1982 e del 1988 cfr. F. Neumeyer, *Oswald Mathias Ungers-Architetture 1951-1990*, Electa, Milano 1991, pp. 160-165 e M. Kieren, *Residenza dell'Ambasciatore tedesco a Washington D.C.*, in «Casabella» n. 617-1994, pp. 60-66.

² Per una chiara esposizione del “pensiero architettonico” di Ungers cfr. O. M. Ungers, *Aforismi sul costruire case*, in «Lotus» n. 90-1996, pp. 7-12.

³ Cfr. K. Frampton, *In nome del padre*, in «Domus» n. 766-1994, pp. 18-19.

⁴ Tre disegni in prospettiva degli spazi di rappresentanza sono pubblicati in M. Kieren (a cura di), *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997.

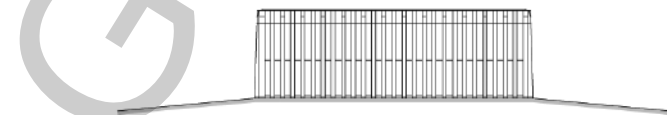
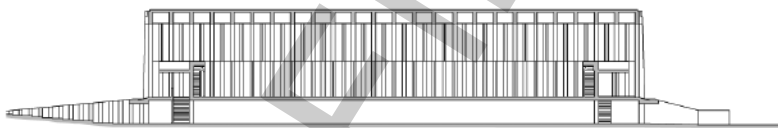
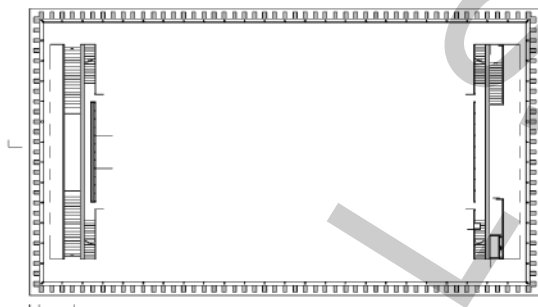
⁵ Un brano della relazione di progetto di seconda fase è riportata in O. M. Ungers, *La nuova residenza dell'Ambasciatore della Germania a Washington DC*, in «Domus n. 766-1994, p. 10.



Livio Vacchini
Palestra
Losone, 1990-97

Una palestra con tre campi da gioco ad uso esclusivo della compagnia militare di Losone è il tema del concorso a cui partecipa Livio Vacchini. Nonostante la sua destinazione originaria, questa architettura è divenuta presto una struttura a funzione flessibile aperta anche al pubblico.

Il contesto in cui è inserito l'edificio è fortemente caratterizzato dal paesaggio montuoso ticinese che fa da sfondo alla costruzione da qualsiasi punto la si osservi. L'area di pertinenza della palestra è sistemata con una lieve pendenza che raggiunge l'edificio sollevandolo come su un podio. Nessun percorso preciso di avvicinamento viene definito, il prato termina a ridosso delle pareti perimetrali come se non fosse concesso avvicinarsi. Si manifesta un blocco monolitico, un prisma a pianta rettangolare le cui pareti sono costituite da una fitta teoria di pilastri in calcestruzzo armato a formare una "facciata continua" per i quattro fronti.¹ Una sorta di struttura impenetrabile, apparentemente senza accessi, che sembra negare ogni relazione con l'esterno. Nonostante questo carattere introverso dell'edificio, il ritmo dei vuoti tra i pilastri





lascia spazio ad aperture che si sviluppano per tutta l'altezza consentita. Il rapporto tra interno ed esterno si risolve nell'opposizione fra l'assenza di un accesso diretto e la trasparenza in ogni direzione.

Il tema del grande spazio longitudinale costituisce l'idea base del progetto. Esso viene affrontato attraverso la riduzione degli elementi costruttivi e formali, in un processo di sintesi che conduce alla realizzazione di un'architettura composta da un'unica piastra di copertura poggiata sulle pareti perimetrali del prisma. L'elemento parete viene frazionato in una sequenza di pilastri distanti tra loro 70 cm. come esito di un'indagine strutturale che ha voluto trovare un equilibrio tra il minimo spessore della parete e la massima distanza possibile tra due pilastri contigui. La copertura è un elemento monolitico, un'unica piastra alta 140 cm. costituita da un reticolo di travi gettate in opera e tesate con la tecnologia della precompressione.² Questa piastra della dimensioni di circa



30 x 55 m. è sostenuta dai pilastri perimetrali con un vincolo di appoggio semplice. Nonostante l'utilizzo del calcestruzzo armato, la struttura non risulta intelaiata; il sistema costruttivo, come afferma lo stesso Vacchini, è concettualmente antico di millenni, lo stesso sistema trilitico dei *dolmen*.³

Nella definizione formale degli elementi strutturali, è leggibile la volontà di riproporre, nel segno di una semplicità archetipica, i principi dell'ordine classico. Una lettura della geometria degli elementi verticali dà conto della tripartizione dell'elemento pilastro: il basamento è segnato dall'inclinazione della superficie d'imposta al piede; il fusto presenta alla base una dimensione pari a 70 x 43 cm., per rastremarsi fino alla dimensione di 43 x 43 cm., infine la parte sommitale è segnata dall'altezza della piastra di copertura. Per non interrompere la continuità formale dei pilastri, è stato infatti adottato un accorgimento che consiste nell'avanzamento delle teste delle travi di copertura, le quali

definiscono la parte terminale dei pilastri. Nella palestra di Losone la forma dell'edificio è il risultato di un processo che parte da una concezione dell'architettura intesa innanzitutto come fatto costruttivo. Qui la tecnologia viene utilizzata come matrice di una forma governata da un ordine compositivo e da un rigore formale assoluti.

In distacco rispetto alla scatola strutturale, si estende per l'intera altezza, una superficie vetrata che riveste l'intero perimetro. La luce può entrare da ogni direzione, mentre muovendosi al suo interno le pareti perimetrali si dissolvono nelle aperture tra i pilastri. Gli accessi rafforzano l'impianto, ponendosi in corrispondenza dell'asse longitudinale. Questi consentono di raggiungere la grande sala dal basso: rampe e cordonate conducono al piano interrato per poi consentire la risalita con un sistema di scale che si addossa a due setti in cemento armato, unica presenza che emerge nel grande interno.

Vacchini preferisce il silenzio al fragore di una incalzante necessità di espressione. Nel progetto della palestra si sostanzia la critica a una modernità che rifiuta la storia e la tradizione in nome di una maggiore autonomia, soddisfacendo l'aspirazione verso un'architettura che, come afferma lo stesso architetto, si ponga al di fuori del tempo.

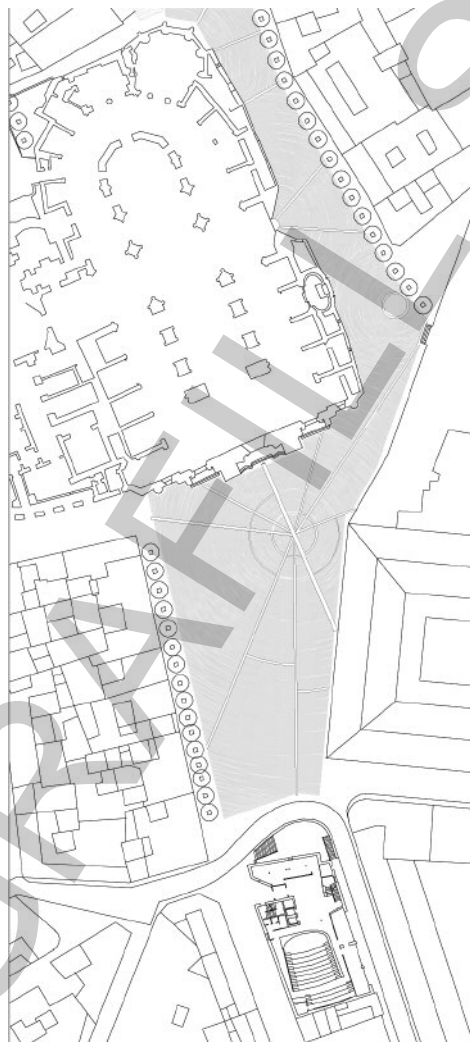


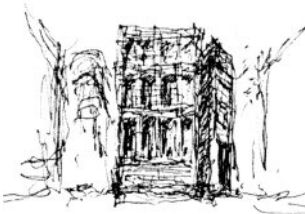
¹ Per una riflessione sulla “non-orientazione” degli edifici pubblici di Vacchini cfr. J. Lucan, *Livio Vacchini. L'implacabile necessità del tutto*, in P. Dish (a cura di), *Livio Vacchini Architetto*, ADV, Lugano 1994, pp. 22-34.

² Cfr. R. Masiero, *Livio Vacchini. Opere e progetti*, Electa, Milano 1999, pp. 176-184.

³ Per una riflessione di Vacchini sul progetto della palestra cfr. R. Masiero, *Livio Vacchini, Oltre la metafora*, in «Casabella» n. 665-1998, p. 84 e L. Vacchini, *Opinioni e Progetti di*, in «Casabella» n. 630/631-1996, p. 113.

© GRAFELL S.r.l.

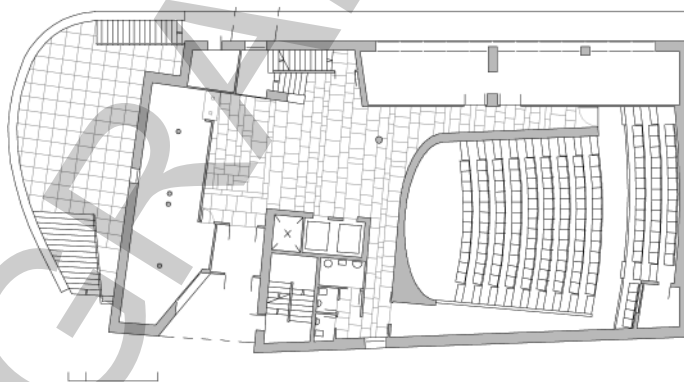




Rafael Moneo
Casa Comunale
Murcia, 1997-98

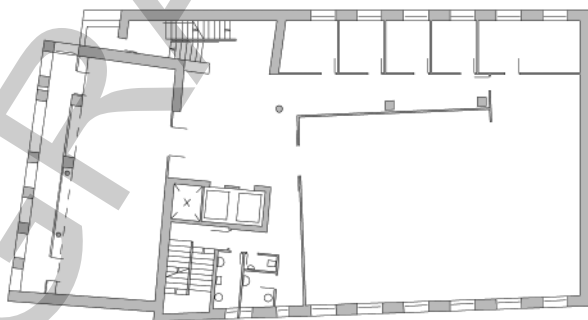
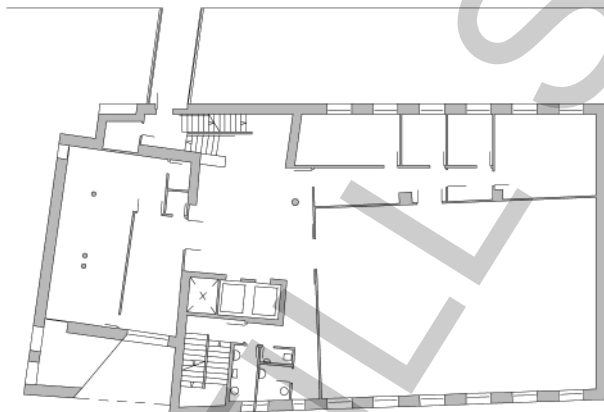
La nuova sede del municipio di Murcia si colloca nella centrale piazza Belluga, in un contesto fortemente caratterizzato dalla presenza delle facciate monumentali della Cattedrale e del palazzo del Cardinale che dà il nome alla medesima piazza. Su questo spazio urbano insistono alcuni edifici a carattere residenziale che, con la loro discreta presenza, riconoscono il valore delle due imponenti architetture barocche. Sul fronte opposto alla cattedrale si trovava un terreno di proprietà pubblica, un vuoto determinato dalla demolizione di un edificio barocco, che ha determinato la perdita del senso di contenimento dello spazio della piazza. Per realizzare in questo luogo la nuova sede della municipalità, il comune ha indetto un primo concorso che, sulla scia delle polemiche che hanno accompagnato i suoi esiti, ha portato l'amministrazione ad affidare l'incarico a Rafael Moneo.

Il nuovo edificio è chiamato ad affrontare una molteplicità di temi che vanno dalla ricostruzione di uno dei margini della piazza, al difficile rapporto tra antico e moderno. Il travagliato processo che ha avuto al centro l'interrogativo sul



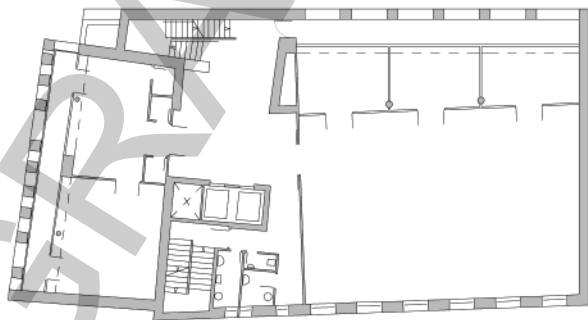
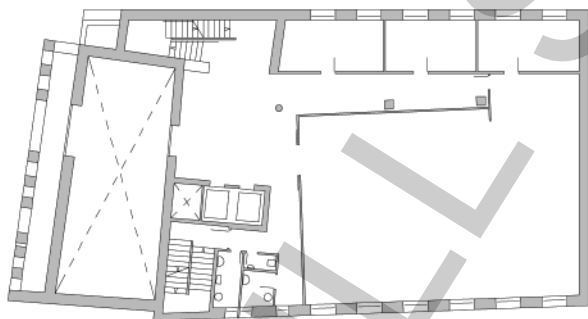


come confrontarsi con questo luogo e su quale aspetto dovesse possedere il nuovo edificio, conduce ad una soluzione sicuramente singolare. Rafael Moneo decide di lavorare nella direzione del mantenimento di uno “spirito celebrativo del barocco”, e disegna il prospetto del municipio assegnandogli un ruolo volutamente subalterno rispetto a quello di protagonisti che posseggono la cattedrale e palazzo Belluga. Si vuole che l’edificio divenga “uno spettatore in più”¹ all’interno della piazza, uno spettatore speciale, che rappresenta il potere civile nel suo riappropriarsi dello spazio urbano più importante della città, ponendosi in opposizione simbolica rispetto al potere che storicamente fu esercitato dalle istituzioni religiose. Questa volontà si traduce, in termini architettonici, con la realizzazione di una facciata *retablo*, (con riferimento al termine di matrice catalana che identifica una tavola dipinta di grandi dimensioni e divisa in settori scanditi da membrature architettoniche). La facciata del municipio, non rispetta





l'orientamento dell'edificio preesistente, viene invece orientata verso la cattedrale, alla ricerca di un dialogo più forte con essa. Il nuovo prospetto non cerca relazioni di ortogonalità con gli altri lati della piazza, lo spazio irregolare è così definito da quattro fronti tra loro indipendenti. Viene rispettato l'allineamento sulla via San Patricio, mentre sulla via Freneria l'edificio si spezza in corrispondenza dell'ingresso principale. La facciata si slega dai principi dell'ordine classico preferendo adottare uno schema compositivo diametralmente opposto al concetto classico di ritmo verticale, l'incon-sueta geometria si rifà a “una partitura musicale numerica”.² Dal basso verso l'alto, il prospetto, tende ad un'apertura crescente del fronte. Quasi cieco al piano seminterrato e al piano terra, a partire dal primo piano il prospetto dell'edificio arretra lasciando a filo una griglia di pilastri che, in modo apparentemente casuale, inquadra quanto è offerto dallo spazio monumentale antistante. Salendo, le aperture



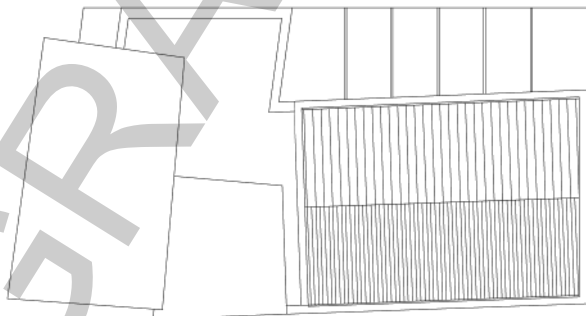
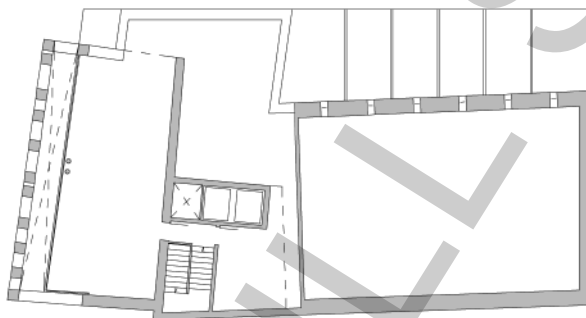
sempre più strette e dalla disposizione “irregolare”, culminano nell’ordine gigante dell’ultimo livello. Nella composizione fa eccezione la grande apertura che corrisponde alla sala a doppia altezza che lega il primo ed il secondo piano. Il ritmo orizzontale è scandito, agli ultimi tre livelli, da fasce di pietra di colore più chiaro.

L’impianto dell’edificio è determinato dall’intorno urbano, la sua geometria è il risultato di sistemi ortogonali autonomi che, in generale, diventano occasione per la definizione degli spazi. L’incontro dei vari sistemi genera spazi interstiziali, liberi e fluidi in cui si producono il movimento e la comunicazione.

Al piano terra, in corrispondenza della via Polo Medina, si collocano l’accesso e gli uffici di informazione turistica della città. Nell’ammezzato negozi e uffici si organizzano ortogonalmente sulle direttrici dettate dalle vie San Patrizio e Freneria, e alla stessa quota avviene il collegamento “a ponte” con l’antico edificio comunale. La grande sala a doppia altezza del primo piano si affaccia sulla piazza offrendo, attraverso il portico generato dalla facciata *retablo*, lo spettacolo della monumentale facciata barocca della cattedrale.³

Il rivestimento è realizzato in *lumachella*, una pietra arenaria locale, a cui è affidato il compito di integrare cromaticamente l’edificio con il contesto del paesaggio urbano.

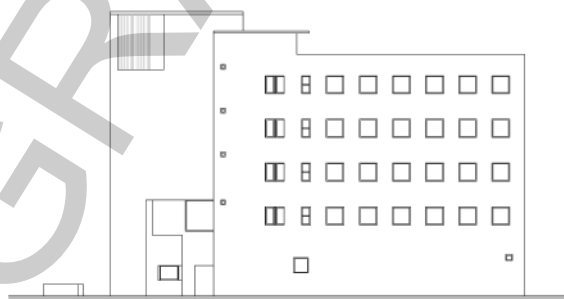
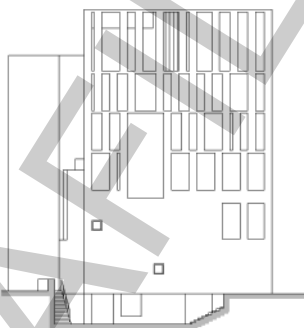
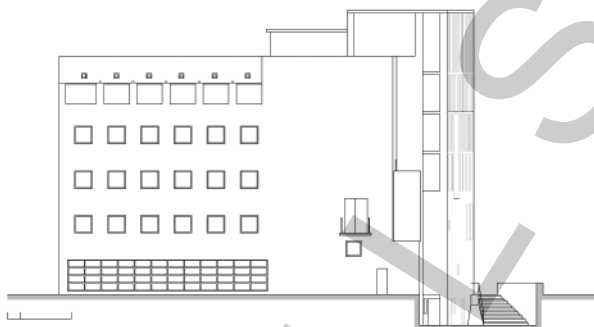


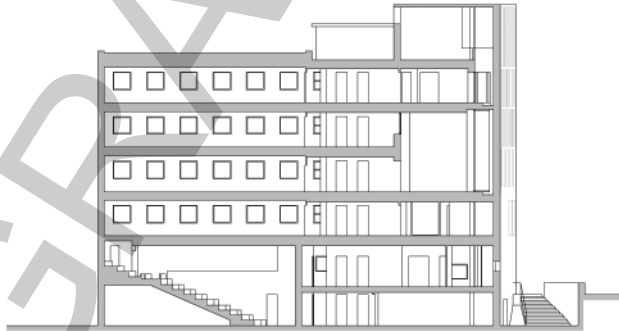
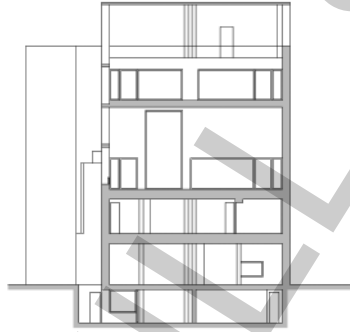


¹ Cfr. J. R. Moneo, *Nuovo edificio municipale*, in «Casabella» n. 666-1999, pp. 20-22.

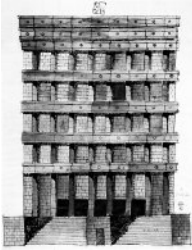
² Cfr. J. M. Martín, *Numeri e ritmo veneziano*, in «Casabella» n. 666-1999, p. 22.

³ Per una dettagliata descrizione della distribuzione funzionale cfr. J. R. Moneo, *Ayuntamiento de Murcia*, in «El Croquis» n. 98-2000, p. 82.





© GRAFELL S.r.l.



Aldo Rossi
Albergo “Il Palazzo”
Fukuoka, 1987

In *Altre voci, altre stanze*, Aldo Rossi scrive “... la coerenza si misura in tempi lunghi, come solo in tempi lunghi si arriva al significato del silenzio. Sempre di più amo le citazioni o i frammenti del passato, anche i frammenti materiali, le ricostruzioni, tutto ciò che assume un significato nuovo nel contesto [...]. Mi sembra che le cose riappaiano con la permanenza del mito e che quindi noi traduciamo sempre un disegno antico”.¹

Attraverso queste poche parole Aldo Rossi riesce a descrivere con esattezza il senso della propria ricerca teorica. Una intenzione chiara già nel 1968 quando, nell’articolo *Architettura per i musei*, afferma “Il primo principio di una teoria credo che sia l’ostinazione su alcuni temi [...]. Questa ostinazione è il segno più evidente della coerenza autobiografica”.²

Questa ostinazione permette il dispiegamento di un’esperienza che matura nel tempo permanendo comunque inalterata la riconoscibilità degli inizi, continuamente, ossessivamente sperimentati per ripetizione e per variazione. Si pensi ad



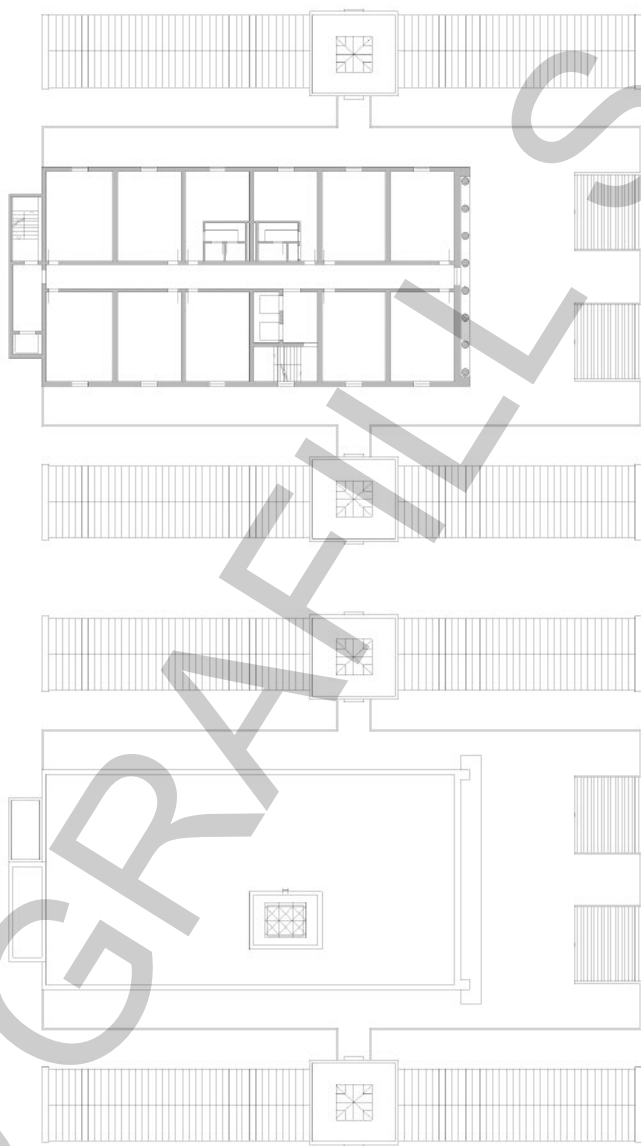
esempio quante volte Aldo Rossi abbia citato, negli acquarelli o negli schizzi o nelle tavole di progetto di tanti edifici differenti, sempre il disegno della stessa casa, la Villa a Borgo Ticino, costituita da quei corpi allungati, quasi dita di una mano, coperti a botte e sospesi su esili pilastri tra i rami degli alberi di un terreno in pendio.

Daniele Vitale, riprendendo il saggio di Ezio Bonfanti *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, parla di un "... comporsi dell'architettura per "elementi" geometricamente e costruttivamente semplici, tra loro accostati e sovrapposti, [...], "pezzi" elementari o "parti" composite montate e rimontate secondo le tecniche proprie della paratassi".³

Cerco, anche per mezzo di alcune citazioni che ritengo opportune, di descrivere insieme la persona e il lavoro. Sono convinto che il progetto d'architettura identifichi e descriva il carattere dell'autore, ne costituisce l'*abito*. Dico questo anche nel senso espresso da Martin Heidegger nel saggio *Costruire abitare pensare*.⁴

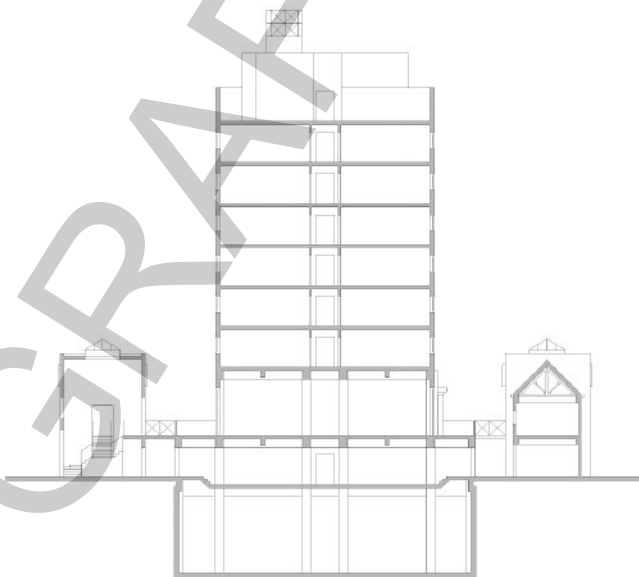
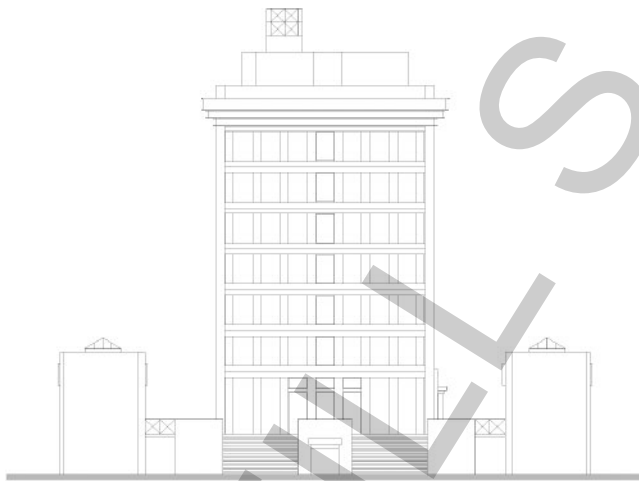
L'albergo a Fukuoka, in Giappone, è identificato anche come *palazzo*.

Attribuire un nome alle cose è di estrema importanza. Il nome indica una cosa esatta, e non un'altra. Il termine palazzo non può essere così altrimenti inteso se non nel significato del *tipo*. Quella del tipo è una delle questioni su cui Aldo Rossi fonda la propria teoria architettonica esaminandone in profondità ogni aspetto nel suo libro più importante, *L'architettura*



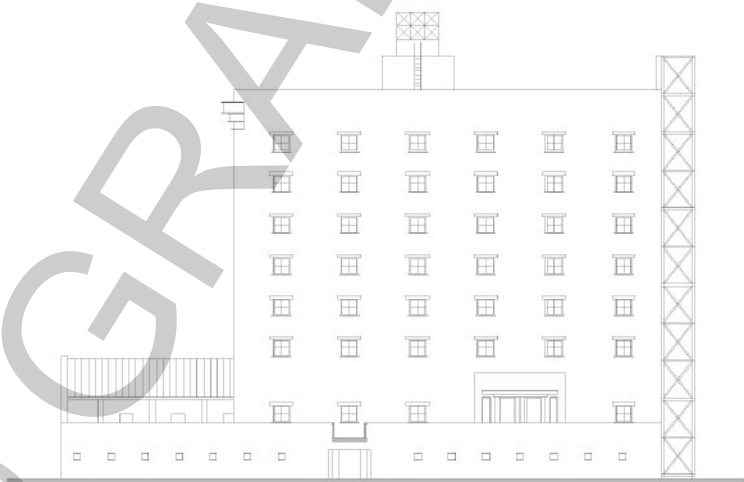
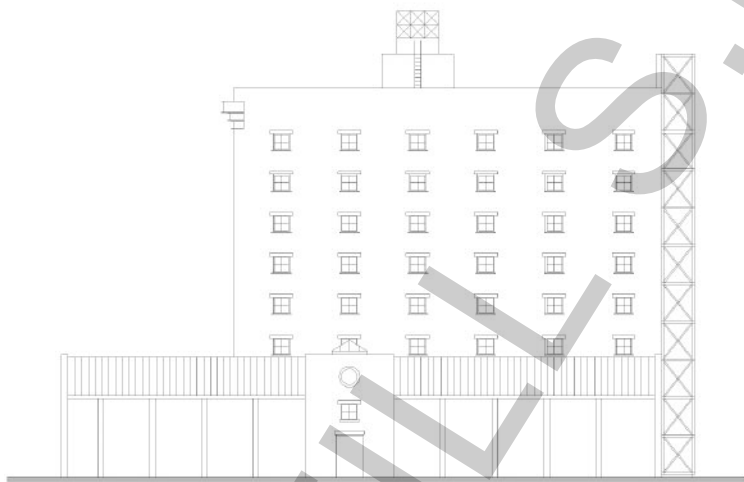
della città, pubblicato nel 1966.⁵ Nello stesso anno è pubblicato *Il territorio dell'architettura* di Vittorio Gregotti.⁶

Molti anni prima del progetto per Fukuoka e della sua costruzione Daniele Vitale pubblica un articolo dal titolo *Ritrovamenti, traslazioni, analogie* che avrebbe potuto descriverne con largo anticipo il metodo e i caratteri. Nonostante il lungo tempo intercorso questo scritto è prova di una straordinaria coerenza: "... meno evidente, in quei primi progetti, era l'importanza che avrebbero assunto con il tempo i meccanismi della ripetizione e della variazione che caricano l'oggetto di significati nuovi e lo spostano in nuovi luoghi, lo fissano sempre più nella forma e insieme lo arricchiscono di suggestioni diverse, ricavate da nuovi paesaggi e nuove esperienze. [...] Per Rossi si tratta di riportare ai loro termini essenziali forme e schemi ricorrenti nella realtà del mondo costruito, dove il procedimento di riduzione serve a caricare gli elementi di una nuova intensità, e insieme a conferire loro significati ambigui, imprevisti, straniandoli dal contesto delle relazioni urbane. In questa essenzialità, così pregnante, così carica di allusioni, sta il carattere icastico degli oggetti progettati da Aldo Rossi. Essi si definiscono per opposizione all'ambiente, come oggetti autonomi, conclusi, in sé finiti, si pongono sempre come alternativa".⁷ Daniele Vitale raccontando del Teatrino Scientifico, del Teatro del Mondo e del Cimitero di Modena raccontava l'albergo a Fukuoka. È Rossi stesso, in *Le distanze invisibili*, a darne conferma "Il mio ultimo progetto, almeno quello che sta sorgendo in Giappone, è nato in qual-



che modo dalla ripetizione di un progetto fatto per il lago di Como: la palestra di Olginate. È come se una costruzione del lago prevedesse l'Oriente [...], ma nel contempo Fukuoka fosse la possibilità di esistere in una nuova architettura".⁸

La palestra a Olginate si eleva su un basamento scavato da un'ampia scala. I progetti di Rossi prestano sempre grande attenzione al rapporto con il suolo: o si tratta di un distacco da questo ottenuto per mezzo di pilastri o di setti, è il caso della villa a Borgo Ticino o dell'edificio al quartiere Gallaratese a Milano o il volume è direttamente poggiato su un piano come un oggetto; un piano che costituisce una piazza o un piano infinito come il Campo dei Miracoli a Pisa. L'albergo è poggiato su di un basamento che diviene in alto un piano di travertino dal quale si elevano senza altra mediazione i prospetti. La facciata della palestra è costituita da un solo livello fuori terra, e questa, ripetuta in alzato, costituirà la matrice opportunamente variata per il fronte principale dell'albergo di Fukuoka. I prospetti laterali sono fronteggiati da due corpi molto più bassi ma ugualmente lunghi, la caffetteria ed il ristorante. Anche in questo caso Aldo Rossi utilizza la storia come *materiale del progetto* riscrivendo analogicamente lo *yatai*, una piccola costruzione sempre presente lungo i canali di Fukuoka dove vengono preparate pietanze del luogo. Ne propone anche una descrizione estremamente vivida ricorrendo alla memoria dei carrettini, presenti per molto tempo in Italia, utilizzati per la preparazione delle granite di ghiaccio tritato e mescolato a sciroppi dai colori accesi, verde menta,



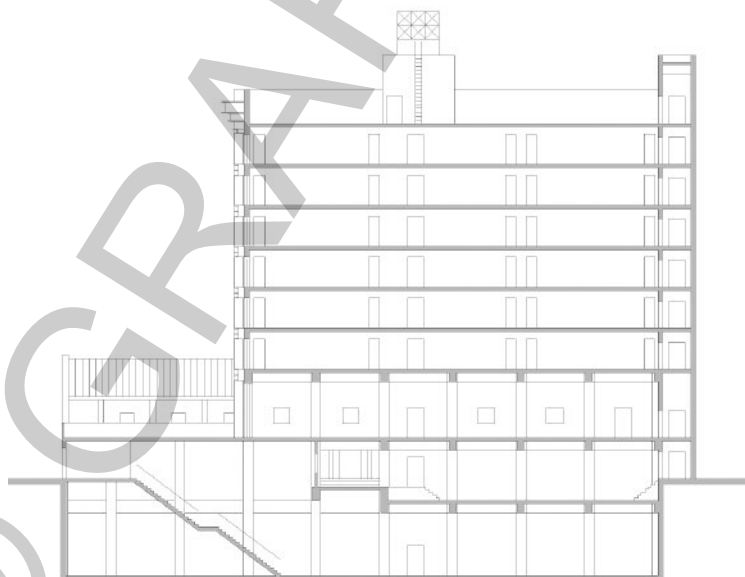
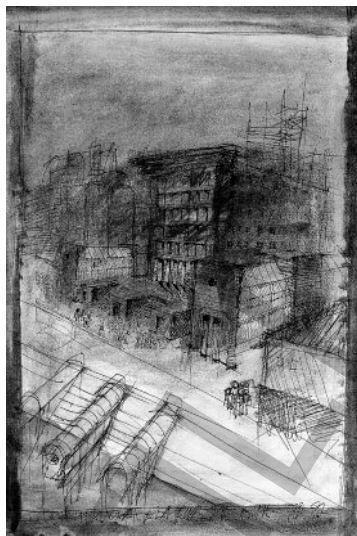
rosso, arancio o giallo, simili per la viscosità a vernici.⁹ È la stessa memoria delle cabine dell'Elba, il ricordo dei colori, degli odori, degli amori giovanili, dell'albergo Sirena.¹⁰ Anche la memoria è *materiale* del progetto.

E la memoria e l'analogia traslano in Giappone la casa dello studente a Chieti, un progetto del 1976: i due corpi laterali lunghi dell'albergo ne ritrovano i prospetti e le sezioni degli elementi coperti a capanna con le falde fortemente inclinate.

Il modo di disegnare non è casuale. Dichiarò come Aldo Rossi pensò l'architettura e la scrisse. L'attenzione è sempre rivolta soltanto agli elementi più importanti che determinano la forma precisa dello spazio, agli elementi che attengono alla decorazione; nessuna presenza è concessa all'ornamento.

Un elemento di decorazione è ad esempio la cornice metallica fortemente aggettante. Impressiona come la composizione, di questa e degli elementi metallici orizzontali ripetuti ad ogni piano, ad interrompere la continuità verticale delle colonne, riesca a conferire all'edificio un carattere preciso. L'immagine è ottenuta per mezzo di elementi tradizionali dell'architettura occidentale, ma il risultato è quello di un edificio inequivocabilmente giapponese, progettato solo per quel luogo.

Nelle tavole di progetto tanto è volutamente tralasciato, abbandonato al destino futuro, ma riguarda sempre tutto ciò che, comunque disegnato, non riuscirà mai a modificare la forma. Per questo molte definizioni secondarie sono delegate



totalmente ad altri e con tanto di indicazione precisa nei disegni, come “*stair by local architect*” o “*room by interior designer*”. Per Rossi il disegno di dettaglio di una scala o degli arredi non ha la forza di modificare lo spazio, e questa è la misura della coerenza con i propri assunti. È come se un’allusione ad una precisa volontà didattica fosse contenuta nei disegni.

In *Alcuni miei progetti*, una introduzione ai lavori compiuti tra il 1959 ed il 1971, a proposito del progetto dell’unità d’abitazione milanese, sull’arredo, inteso diversamente rispetto l’accezione “scarpiana” del *provvedere per il necessario*, si legge “... Nel progettare un complesso di abitazioni per il quartiere Gallaratese a Milano ho compiuto proprio questa riflessione. Ho pensato che la questione fondamentale risiedesse nella tipologia. [...]. Ho attribuito un’importanza minore all’organizzazione interna delle abitazioni: ne ho disegnato solo alcune, secondo criteri personali e secondo le norme vigenti a Milano. In verità ritengo che ciascuno dovrebbe disporre la propria casa secondo i propri gusti, così come sceglie le tappezzerie e i quadri”.¹¹

La composizione del *palazzo* giapponese è essenzialmente simmetrica. La simmetria viene parzialmente negata all’interno e quando questo avviene è sempre per motivi legati all’organizzazione funzionale degli spazi. In questo modo la disposizione delle scale, degli ascensori, del ristorante interno all’edificio principale ed ancora degli spazi dei servizi non prevede mai un corrispettivo rispetto all’asse lungo di simmetria. Nei sei piani destinati alla residenza

lo spazio delle singole camere può essere variato secondo il disegno delle medesime.

La simmetria è invece perseguita all'esterno con estremo rigore. Simmetrici sono i corpi laterali lunghi separati dall'edificio in asse dai due vicoli nominati rispettivamente *del Sole* e *della Luna*. Simmetriche sono le ampie scalinate che dalla quota della strada conducono alla piazza in travertino raggiungibile anche attraverso le scale contenute all'interno delle due torri inserite negli *yatai*. Qui il principio della simmetria è sostenuto sino in fondo: ogni torre presenta due lati compresi tra il volume di ogni singolo *yatai*, e altri due lati che costituiscono i fronti lungo il vicolo e lungo la strada laterale. Proprio su questi, in asse con le sottostanti aperture Rossi dispone ben quattro orologi. Il modello *Momento*, ingrandito opportunamente, diviene in questo luogo quasi un oggetto da *pop art*, punto di riferimento urbano.

¹ Cfr. Aldo Rossi, *Altre voci, altre stanze*, in Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi Architettura 1988-1992*, Electa, Milano 1992.

² Cfr. Aldo Rossi, *Architettura per i musei*, in AA. VV., *Teoria della progettazione architettonica*, Dedalo Libri, Bari 1968.

³ Cfr. Ezio Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in «Controspazio» n. 10-1970.

⁴ Cfr. Martin Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in «Lotus International» n. 9-1975.

⁵ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Clup, Milano 1978, 1^a ed. Marsilio, Padova 1966.

⁶ Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

⁷ Cfr. Daniele Vitale, *Ritrovamenti, traslazioni, analogie*, in «Lotus International» n. 25-1979.

⁸ Cfr. Aldo Rossi, *Le distanze invisibili*, in Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi Architetture 1988-1992*, op. cit. e in da Giorgio Ciucci (a cura di), *L'architettura italiana oggi: racconto di una generazione*, Edizioni Laterza, Bari 1989.

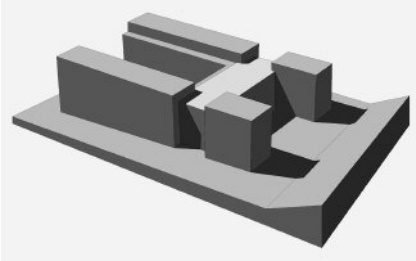
⁹ Cfr. Aldo Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante "Il Palazzo" a Fukuoka, Giappone, 1987*, relazione in Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi Architetture 1988-1992*, op. cit.

¹⁰ Cfr. Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999.

¹¹ Cfr. Aldo Rossi, *Alcuni miei progetti*, in Alberto Ferlenga, *Aldo Rossi Opera completa 1959-1987*, Electa, Milano 1987.



© GRAFELL S.r.l.

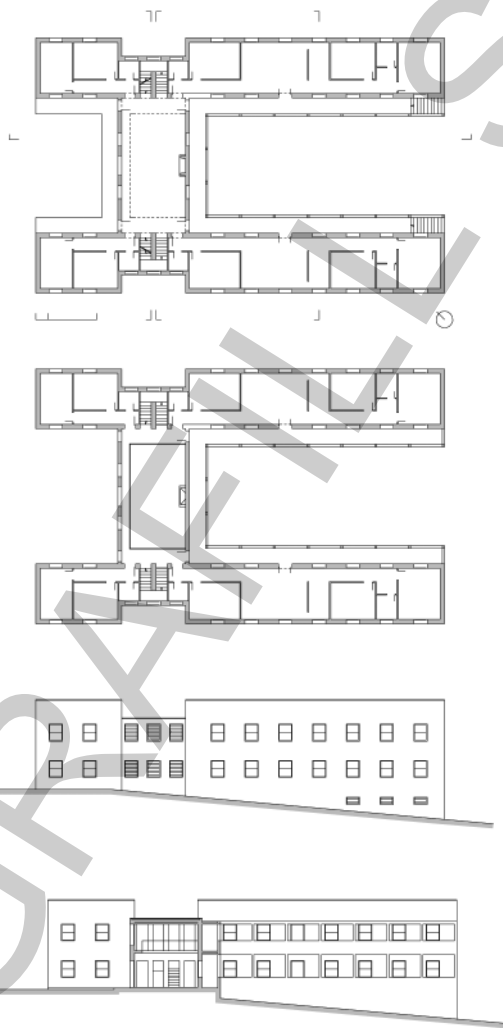


Giorgio Grassi
Casa per quattro fratelli
Miglianico, 1978

In *L'architetto e i suoi modelli*, introduzione di Juan José Lahuerta all'opera di Giorgio Grassi, è contenuto un breve capitolo dal titolo *Com'era*.

“In una recente conferenza sui suoi progetti berlinesi Grassi ha manifestato la sua inquietudine di fronte al panorama disarticolato offerto dall'architettura contemporanea e ha dichiarato che un simile spettacolo non può che indurlo a orientare i suoi interessi verso il lavoro dell'architetto “com'era”. [...] Così, mentre l'esibizionismo dell'architettura si avvale della continua sorpresa causata dal suo costante dis-conoscimento, nel mestiere “com'era” non si esibirebbe nulla, non si renderebbe visibile nulla, proprio perché in esso tutto potrebbe riconoscersi”.¹

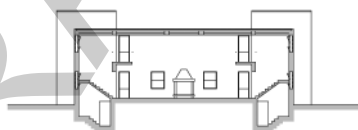
È citato Adolf Loos quando questi affermava che “la casa deve apparire confortevole, il palazzo di giustizia minaccioso, la banca sicura e per ottenere questi effetti l'architetto deve rifarsi alle costruzioni che già hanno dato prova di poterli produrre: per essere pienamente quello che sono, le cose devono *sembrarlo*”.²



Le indicazioni del maestro viennese si riferiscono al concetto di *decorum*. Nel nostro tempo esso è la *memoria dell'antica proporzione*.

L'architettura come mestiere è l'introduzione di Giorgio Grassi a *Osservazioni elementari sul costruire* di Heinrich Tessenow, scritto nel 1916; un saggio tale da far apparire quel libro come scritto da due autori. Affiora subito la questione del *decorum*, ovvero come in passato l'architettura fosse in grado di mostrare sè stessa attraverso la coincidenza tra l'immagine e l'uso, e come essa oggi non abbia più neppure un ruolo definito. Queste considerazioni appaiono maggiormente preoccupanti se si pensa che *L'architettura come mestiere* è pubblicato nel 1974 e che già allora Grassi scriveva che “nella stessa particolare sovrastruttura del capitalismo non c'è posto per l'architettura. Per esempio non ha un valore di mercato”.³ Oggi appare chiaro quanto fosse premonitore questo scritto, apparso durante un periodo in cui non si parlava certamente di “globalizzazione” e di “internet”, quando un evento accaduto in un luogo qualsiasi necessitava di un tempo per essere “trasmesso” al mondo. Ugo Rosa affronta questo argomento nel tagliente editoriale *Scenografia iperattuale: dalla rappresentazione del reale al reale come rappresentazione*.⁴

Il compito di Grassi è arduo, non si tratta, come per le battaglie del movimento moderno, di combattere altre posizioni schierandosi apertamente, ma di opporsi alla negazione dell'architettura. Tuttavia egli dice che è possibile “riconoscere



una condizione di vantaggio: se la battaglia per l'architettura non ha oggi una controparte definita, in questo è riconoscibile il privilegio, [...], di non doversi porre in una condizione di avanguardia".⁵

È quindi praticabile un *ri-conoscimento* delle cose a partire da alcune semplici *osservazioni elementari sul costruire*. Heinrich Tessenow perseguiva l'idea dell'architettura come mestiere, con l'assiduità e la fatica del lavoro artigianale, insistendo nel disegnare case con tetti a falde e con finestre alte e strette quando la moda imponeva tetti piani e finestre a nastro. Ai suoi studenti di architettura, riflettendo sulla possibile soluzione più semplice di un problema, Tessenow diceva: "Van de Velde filosofava e si alambiccava davvero un po' troppo il cervello, però non è detto che non si debba studiare durante tutto un semestre come risolvere una finestra. Ha forse ragione Poelzig quando mi chiede perché mai voi continuate a disegnare delle finestre così antiche, alte e minutamente suddivise, piuttosto che basse e larghe? Già, ma la domanda è appunto: perché questo è sbagliato e questo è giusto, perché? Me lo chiedo davvero seriamente...".⁶

La stessa domanda che Giorgio Grassi si sarà posto durante il suo percorso teorico, seguito con esemplare coerenza, sempre, dai primi progetti al concorso per la Potsdamerplatz a Berlino. Un rigore, personale espressione del silenzio, che ha sempre determinato il carattere della sua architettura, come per i progetti urbani così anche per le più piccole case; per esempio la Casa dello studente a

Chieti, del 1976-79, e la casa per quattro fratelli a Miglianico, del 1978, in provincia di Chieti.

Il luogo, il tipo e la funzione determinano la forma estremamente precisa della casa a Miglianico. Essa è posizionata su un'area allungata, delimitata per due lati dalla strada provinciale e da una strada di campagna. La strada provinciale è in prossimità del limite urbano di Miglianico, la casa subito dopo. Le due strade rispetto al sito hanno quote differenti, variabili tra quattro e cinque metri per la provinciale e tra due e tre metri per la campestre. I raccordi sono di conseguenza costituiti da scarpate, a differente pendenza, ricoperte da vegetazione boschiva.

La pianta è ad H, con asse di simmetria parallelo ai fronti più lunghi, e disposta secondo la linea di massima pendenza. Questa decisione consente subito di leggere la casa come commento, o strumento di misurazione, nei confronti dell'altimetria continuamente differente del terreno.

Il progetto è anche il risultato di una inconsueta coincidenza. La casa è infatti disegnata per la residenza delle distinte famiglie di quattro fratelli e di conseguenza basata sul tipo tradizionale della villa di campagna o rustica. La casa quindi intesa come restituzione dell'immagine di una insolita vicinanza familiare e come costituzione di un luogo, scena da fissare nella memoria. Un'architettura del silenzio che prende vita con l'*abitare* e con il ricordo. Lo spazio domestico dà forma al ricordo. Le abitazioni infatti, organizzate su due piani fuori terra, distribuite da un corridoio parallelo al log-

giato, insieme agli altri spazi della casa quali la corte d'ingresso, le scale, le foresterie e i loggiati, si affacciano su un unico grande spazio centrale a doppia altezza, vero e proprio ingresso aulico. Uno spazio collettivo dove simbolicamente sono posti un grande camino in asse e al centro un lungo tavolo. Tutti questi elementi vengono espressi morfologicamente all'esterno con precisione: la grande sala costituisce l'elemento trasversale dell'impianto planimetrico e, ortogonalmente ad essa, gli alloggi da una parte e le foresterie dall'altra compongono i prospetti lunghi dell'edificio.

Un'ultima annotazione riguarda la possibilità di articolazione dello spazio indotta dalla pianta ad H: essa permette infatti di individuare immediatamente due corti aperte, circondate per tre lati dai prospetti interni, le cui possibilità di variazione sono innumerevoli. Giorgio Grassi, tra queste, decide di disegnare la prima più piccola, in piano e lastricata, attribuendole il ruolo d'ingresso. La seconda, molto più lunga, mostra una sezione trasversale minore, rispetto alla precedente, perché su tre lati lo spazio è diminuito dalla presenza di un loggiato a due piani cui si accede dalle abitazioni e dalla sala a doppia altezza. Tuttavia i fronti corti rivolti a sud-est, privi di qualsiasi bucatura, sono più alti del loggiato e permettono la doppia lettura dello spazio della corte, ulteriormente variato dall'attacco a terra. Questo ultimo elemento appare come contrappunto dell'andamento del terreno, in questa parte della casa presente secondo il suo naturale pendio.

Il tetto piano è in questo caso la scelta più opportuna. Esso è costituito da due solai sovrapposti e coperto da uno strato di ghiaia in modo da apparire uniforme per materia e per colore. L'uniformità determina anche il carattere delle altre superfici, l'intonaco e tutti i rivestimenti in pietra, in unico materiale, il travertino levigato.

*L'opera quanto più apparirà semplice e di facile soluzione, quasi prevista, tutto al suo posto, ordinato, signorile come dice Loos, tanto più si sarà avvicinata al suo scopo. E celerà tutta la fatica e il duro lavoro.*⁷

¹ Cfr. Juan José Lahuerta, *Com'era*, in *L'architetto e i suoi modelli*, introduzione a *Giorgio Grassi. I progetti, le opere e gli scritti*, Electa, Milano 1996.

² *Ibidem*.

³ Cfr. Giorgio Grassi, *L'architettura come mestiere* (Introduzione a H. Tessenow), in Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano 1995.

⁴ Cfr. Ugo Rosa, *Scenografia iperattuale: dalla rappresentazione del reale al reale come rappresentazione*, in «Casabella» n. 733-2005.

⁵ Cfr. Giorgio Grassi, *op. cit.*

⁶ Cfr. Giorgio Grassi, *op. cit.*, in part. tratto da *1929-1932 Appunti di uno studente di architettura della Technische Hochschule di Berlino-Charlottenburg*, una lezione di Heinrich Tessenow agli studenti del suo corso.

⁷ Cfr. Giorgio Grassi, *op. cit.*



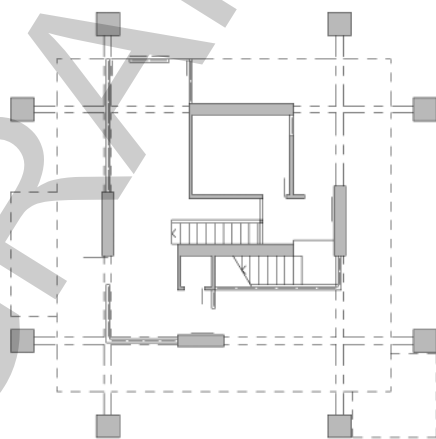
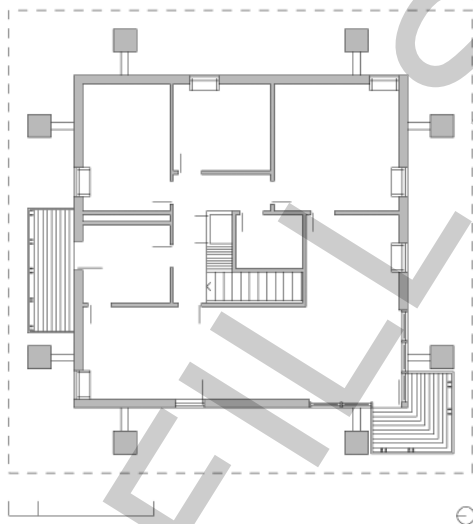
Gino Valle
Casa Quaglia
Sutrio, 1953-54

Perché Gino Valle? La necessaria brevità di questo scritto non permette di osservare in profondità tutte le possibili implicazioni del lavoro paziente dell'architetto. In questo caso, più che in altri, vale la precisazione data a questa ricerca: appunti e annotazioni.

Diversi sono stati i tentativi di etichettarlo, Pierre-Alain Croset lo descrive ricorrendo a ben quattro *ismi*: professionismo, eclettismo, regionalismo, antintellettualismo.¹

Può darsi che sia efficace, anche suggestivo, definire il percorso teorico di Gino Valle come una sorta di *Biblioteca di Babele* di Jorge Luis Borges: "... Io affermo che la Biblioteca è interminabile. [...] la rivelazione d'una camera circolare con un gran libro circolare dalla costola continua, che fa il giro completo delle pareti [...].

In realtà, la Biblioteca include tutte le strutture verbali, tutte le variazioni permesse dai venticinque simboli ortografici".² Tutto questo, occorre dire, contiene il possibile rischio dell'invaghimento di *Aschenbach*: "... egli ebbe la sorprendente coscienza di uno strano dilatarsi del proprio essere:



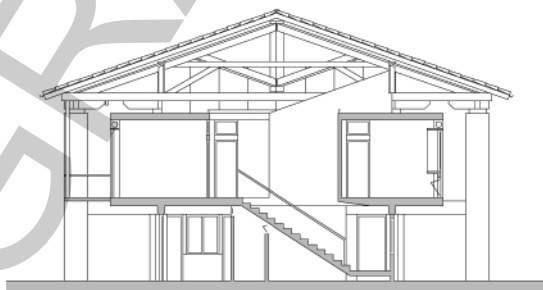
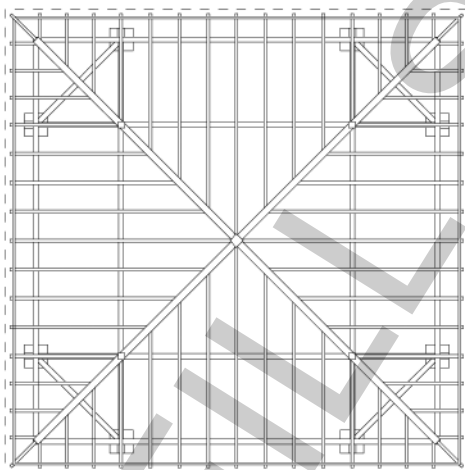
qualcosa come una irrequietezza vagabonda, una giovanile frenesia di lontananze”.³

È la nostalgia dell’antico mestiere dell’architetto, del sapere appreso a bottega, del lavoro artigiano attorno al tavolo da disegno per la definizione di ogni dettaglio. Un modo di vedere piccolo tra le cose che accomuna altri, Mario Ridolfi, Carlo Scarpa, Umberto Riva.

Di Gino Valle non si guardino soltanto gli edifici ma anche la raffinatezza degli oggetti di disegno industriale. Sono tutti esempi di come egli sia riuscito a stabilire una relazione vera tra il progetto d’architettura e la sua concreta produzione o costruzione. Valle affermava “per me non esiste architettura se non è diventata materia” e “non mi sento di discutere di sistemi di riferimento culturali o di idee precedenti l’architettura realizzata: per me conta solo questa”.⁴ Queste parole appaiono contraddittorie nei confronti di Vittorio Gregotti, soprattutto quando questi parla della consapevolezza teorica come dura necessità per il progetto.⁵ Entrambi dicono il vero. Il lavoro di Valle non va mai fuori dalla *tradizione*, non rischia mai di divenire una “... biblioteca febbrile, i cui casuali volumi corrono il rischio incessante di mutarsi in altri e tutto affermano negano e confondono come una divinità in delirio”.⁶

Il suo modo di pensare l’*abitare* è vicino a quello di Alvar Aalto, l’unico maestro che Valle ammira esplicitamente.

A proposito della definizione di “eclettico” Pierre-Alain Croset articola un attento ragionamento sulla “tensione”



presente nelle architetture di Gino Valle sulla scorta dell'analisi compiuta da Sandro Marpillero a partire dalla nozione di *gioco linguistico*, definizione elaborata per la prima volta da Ludwig Wittgenstein. Secondo questi studi la particolare tensione si determinerebbe attraverso "... l'affermazione di una rigorosa regola – tipologica, costruttiva, geometrica – e l'introduzione di "scarti" e "differenze" non percepibili come "segni isolati" bensì come prodotti generati dalla stessa regola".⁷

Sono esemplari a questo proposito due tra le prime case, casa Quaglia e la casa per il giornalista Arturo Manzano progettata e costruita tra il 1965 e il 1966 in periferia di Udine.

Casa Quaglia, un progetto del 1953-54, si trova al limite urbano di Sutrio, un paese della Carnia. Il clima, caratterizzato da frequenti piogge e nevicate, e la probabile norma dettata dal locale regolamento edilizio, impongono all'architetto la necessaria presenza del tetto a falde. La decisione che ne consegue è di estremo rigore: un impianto basato sul quadrato ed un'elaborazione della forma attraverso il tema della "cosa dentro la cosa". Il principio compositivo a partire dal quadrato è perseguito con grande coerenza sino alla copertura a padiglione, a quattro falde. Questa appare "sospesa" sul volume sottostante perché sostenuta da otto grandi pilastri, anch'essi a pianta quadrata, disposti a coppie in prossimità dei vertici del quadrato. Questi ultimi, chiaramente individuati in alto dal perimetro della copertura, vengono letti come vertici virtuali attraverso quella assenza compresa tra ogni



coppia di pilastri. Sotto la copertura un prisma bianco contiene lo spazio abitato disposto su due piani. L'involucro del primo livello è costituito da setti che, disposti lungo i lati del quadrato, non intersecandosi non determinano alcun vertice, e da vetrate. Un setto interno al volume precisa la posizione della scala che conduce al piano superiore. È uno spazio, ottenuto per decostruzione, i cui fronti arretrati determinano immediatamente due episodi importanti: la presenza di un portico intorno alla casa e la lettura del volume soprastante, molto in aggetto, come "sospeso". In realtà è poggiato su quattro travi in calcestruzzo armato. Sono proprio le travi incrociate a determinare una ulteriore doppia lettura: del quadrato alla base prima, e di quello in alto poi, attraverso le intersezioni con i pilastri. Esse sono poggiate in mezzzeria sui quattro setti, elementi rompitratta, che ne consentono la lettura continua.

Il rapporto figura-fondo è determinato da uno straordinario contrappunto cromatico tra il volume bianco contenuto ed il colore bruno degli elementi fittili strutturali tutti intorno, i pilastri da 80 cm e i setti, e infine dalle tegole della copertura.

In relazione al soggiorno ed alla cucina sono disposti due balconi con struttura in legno appesa tramite tiranti alle travi del tetto, anch'esso in legno. Proprio questo costituisce uno degli elementi di maggiore interesse della casa. Al piano superiore infatti la disposizione degli spazi per il soggiorno, per le camere da letto e per la cucina lungo il perimetro deter-



mina uno spazio centrale, luogo di arrivo della scala, la cui articolazione in sezione permette di vedere in alto il tetto ligneo e il disegno delle capriate.

In *L'avventura soggettiva*, Pierre-Alain Croset riporta una descrizione di Gino Valle del 1970 del proprio modo di lavorare “Io non so niente, non so assolutamente niente di cosa succede quando comincio un progetto. Non mi prefiguro mai niente. Lo trovo, e questo mi interessa moltissimo. E più invecchio, più ho esperienza, più capisco che questo è il mio lavoro, trovare cose”.⁸ Per tutto questo.

¹ Cfr. Pierre-Alain Croset, *Gino Valle. Progetti e architetture*, Electa, Milano 1989.

² Cfr. Jorge Luis Borges, *La biblioteca di Babele*, in *Finzioni*, tratto da Domenico Porzio (a cura di), *Jorge Luis Borges. Tutte le opere*, vol. I, “I Meridiani”, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1984.

³ Cfr. Thomas Mann, *La morte a Venezia*, tratto da Roberto Fertonani (a cura di), *Thomas Mann. Romanzi brevi*, “I Meridiani”, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1977.

⁴ Cfr. Pierre-Alain Croset, *op. cit.*

⁵ Cfr. Vittorio Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri Editore, Torino 1991.

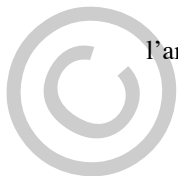
⁶ Cfr. Jorge Luis Borges, *op. cit.*

⁷ Cfr. Pierre-Alain Croset, *L'avventura soggettiva*, in *Gino Valle. Progetti e architetture*, *op. cit.*

⁸ *Ibidem.*

© GRAFELL S.r.l.

© GRAFELL S.r.l.



Si ringrazia
l'architetto Marco Alesi per avere curato l'uniformità e l'impaginazione
dei disegni della seconda parte del libro.

© GRAFELL S.r.l.

Fonti delle illustrazioni

p. 22/2: www.arcspace.com/architects/coop_himelblau/ufa/index.htm; p. 24: Stanford Anderson, Peter Behrens, Electa 2002; p. 25: Marco De Michelis, Heinrich Tessenow 1876-1950, Electa 1991; p. 26: «Domus» n. 766-1994; p. 27/1: «El Croquis» n. 98-2000; p. 27/2: «El Croquis» n. 68+69-1994; p. 28: http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/shadowtime/images/klee_engel_higher-res.jpg; p. 33: <http://de.wikiped-ia.org/wi-ki/Bild:Loos-haus.jpg>; p. 34/1: Le Corbusier, Voyage d'Orient, Varnets, Electa-Fondation L.C. 1987; p. 34/2: Le Corbusier, Ronchamp, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1975 ; p. 36: Philippe Poitíé, Le Corbusier: Le Couvent Sainte Marie de La Tourette, Fondation L.C.Birkhäuser, 2001; p. 38/1: Paolo Marton, Civiltà delle ville venete, Magnus 1986; p. 38/2: www.tu-harburg.de/b/kuehn/lec12.html; p. 40: Peter Gössel e Gabriel Leuthäuser, Architettura del XX secolo, Taschen GmbH 2005; p. 43: http://www.courses.psu.edu/nuc_e/nuc_e405_g9c/berlin/musen/altesmuseum.html; p. 44: G. Marzullo e Luca Montuori, Chandigarh, Edizioni Kappa 2004; p. 45: Quaderni di Casabella, J. Stirling- Wilfords, La Nuova Galleria di Stato di Stoccarda, Electa 1985; p. 46: Google Earth; p. 48/1: Kenneth Frampton, Alvaro Siza. Tutte le opere, Electa 2000; p. 48/2: De Agostini, Baedeker, Lisbona, De Agostini 1999 -; p. 50: I. Solà Morales, C.Cirici, F.Ramos, Pabellon de Barcelona, G.G. 1987, Barcellona; p. 52 e 53: «Casabella» n. 478-1982; p. 54/1: «Lotus international» n. 8-1974; p. 54/2: IUAV, Carlo Scarpa, Tomba monumentale Brion, CD allegato a «Casabella» n. 678-2000; p. 56/1 e 2: Walter Zedenicek, Otto Wagner, Zeichnungen und Pläne; p. 67/1: <http://www.eartmagazine.com/readart.asp?f=&id=3446&cat=36&langue=IT> A; p. 67/2: <http://www.galin-sky.com/buildings/curutchet/index.htm>; p. 71: Luigi Snozzi, Progetti e architetture 1957-1987, Electa 1984; p. 73: «Casabella» 506-1984; p. 75, 77, 78: Peter Dish (a cura di), Luigi Snozzi, Costruzioni e Progetti-Buildings and projects 1958-1993, ADV Publishing House, 1994; p. 81 e 83: «Casabella» n. 550-1988; p. 89/1 e 2 e p. 91: «Casabella» n. 514-1985; p. 97, 99/1 e 2: «El Croquis» n. 124-2005; p. 100: Antonio Esposito, Giovanni Leoni, Eduardo Souto de Moura, Electa 2003; p. 103, 104, 105, 106: «Casabella» n. 564-1990; p. 108: AA.VV., O. M. Ungers. Architetture 1951/1990, Electa 1991; p. 111/1 e 2 e p. 113: «Domus» n. 796-1994; p. 117, 119, 120: R. Masiero. Livio Vacchini. Opere e progetti, Electa 1999; p. 123, 125, 127/1 e 2: «El Croquis» n. 98-2000; p. 137 e 146: Alberto Ferlenga, Aldo Rossi. Architetture 1988-1992, Electa 1992; p. 159: Pierre-Alain Croset, Gino Valle. Progetti e architetture, Electa 1989.

© GRAFELL S.r.l.

Indice

PARTE PRIMA

Note sulla Variazione	7
-----------------------	---

PARTE SECONDA

La misura della discrezione <i>Fabio Costa</i>	71
---	----

Cinque case semplici <i>Francesco Maggio</i>	81
---	----

Il disegno della monumentalità <i>Giuseppe Mazzeo</i>	109
--	-----

“Traduciamo sempre un disegno antico” <i>Giuseppe Sacco</i>	137
--	-----

Fonti delle illustrazioni	171
---------------------------	-----



© GRAFELL S.r.l.



Finito di stampare nel mese di marzo 2007
presso Officine Tipografiche Aiello & Provenzano S.r.l.
Via del Cavaliere, 93 - 90011 Bagheria (Palermo)

© GRAFELL S.r.l.

© GRAFELL S.r.l.