

Sull'apprendimento

Seconda lettura del ciclo "Avanti non si torna"

Mansionario minimo e breviario gonfiato

Si dice che le cose buone sono quelle che insegnano qualche cosa. Quelle che lasciano qualche cosa a chi verrà dopo. Si dice che le cose belle portino piacere, rallegrino l'animo, lascino un sorriso nella vastità delle cose necessarie⁴. Si dice ancora che le cose giuste siano quelle che portino giovamento, facciano del bene a tutti e a tutto, senza alcuna distinzione e interesse.

Queste sono alcune elementari certezze sulle quali cominciare a sgarbugliare un nodo molto intricato. Un brutto groviglio in cui si trovano bloccate questioni in realtà abbastanza semplici. L'incrocio di considerazioni di buon senso con assiomi sapienti sembra essere l'unica soluzione per avvicinarsi allo scioglimento della matassa.

Leon Battista Alberti nei Libri della famiglia⁶, trattatello oggi tanto politicamente scorretto da apparir ironico, ricorda che la principale bellezza nelle donne è la rettitudine del loro comportamento. Il passaggio in cui sottolinea: *"...buoni costumi sono a te summo ornamento, però che e' danno splendore e illustrano la virtù quale sta in te⁷ non lascia fraintendimenti su quanto la bellezza e la bontà siano specchio una dell'altra.*

Piace naturalmente pensare che tanta genuina banalità espressa dal *summo maestro* del primo Rinascimento possa valere anche per l'architettura. All'ovvietà di fare il mondo più bello, buono e giusto nessuno si è mai sottratto. A leggere i vecchi trattati, i manifesti delle avanguardie e gli editoriali delle riviste di architettura d'oggi, questa sembrerebbe essere la missione imposta a chiunque si occupi di questa disciplina. Si tratta delle regole d'ingaggio, del mansionario minimo sindacale, del voto per il noviziato, che il giovane architetto ha accettato nel momento in cui ha deciso di entrare nella grande

famiglia. E' ovvio pretenderlo e inevitabile accettarlo, ma piuttosto supponente rimarcarlo ogni qual volta si descriva il proprio lavoro. L'architetto *"deve essere paziente, benigno, non invidioso, non si vanta, non si gonfia, non manca di rispetto, non cerca il suo interesse, non si adira, non tiene conto del male ricevuto, non gode dell'ingiustizia, ma si compiace della verità. Tutto copre, tutto crede, tutto spera, tutto sopporta"*⁸. Salvare il mondo con l'architettura è una banalità sconcertante che non merita troppo spazio di riflessione. E' tuttavia assai interessante analizzare le dinamiche retoriche che circondano la questione, cercando di osservare con occhio distaccato come queste riescano a determinare il linguaggio espressivo della disciplina fino a influire nei suoi aspetti più profondi: lo spazio architettonico e la forma costruita.

Ciò nonostante l'architettura è anche qualcosa d'altro che una missione ecumenica di liberazione del mondo dal brutto, il cattivo e lo scorretto. La ricerca logica e formale fine a se stessa, condotta con tormentata passione da una moltitudine sparsa di studiosi e progettisti dalle origini fino all'oggi, sembra essere un'ineludibile dimostrazione⁹.

E' la carica retorica imposta all'architettura nel proporsi come disciplina dal risvolto economico e sociale che rafforza e amplifica le virtù e i vizi della forma. Virtù e vizi non strettamente legati alle questioni del progetto, ma emergenti al momento che questo diventa parte fondamentale del circuito di mercato. Mercato non solo economico e sociale, ma anche politico e culturale.

L'architettura vive delle sue forme. Per descriverle e trasmetterle vengono impiegate parole e disegni. Le forme sono state pensate e costruite, con naturalezza o con artificio. A esse è stato poi dato un significato e un valore. Una colonna corinzia in gesso o un pilastro lasciato in cemento armato grezzo sono diventati, talvolta simboli di

libertà, democrazia e socialismo, talvolta immagini di oppressione, dittatura e tirannia. Anche la forma più mite, usata dal peggiore dei criminali, è divenuta un terribile strumento di propaganda. Scambiare i criminali con le loro armi ha fatto perdere una parte fondamentale del patrimonio di simboli, segni e immagini della cultura architettonica. E' stato dimenticato il fuoco per paura di nuovi incendi... E' stata buttata via l'acqua con l'infante...

Sacra logica e teologia profana

All'architetto è richiesto di fare cose "belle, buone e giuste". E' una facile filastrocca. Tanto ripetuta da scivolare in una soporifera litania. Ciò che è bello è anche buono e ciò che è buono è di conseguenza anche giusto. Se si scambia la sequenza dei termini può funzionare anche per l'arte culinaria, per lo sport, per la criminologia, per la scelta di una assistente del primo ministro...

"Bella, buona, e giusta". E' un ritornello ripetuto con apodittico meccanicismo dalle origini della letteratura architettonica. Tale determinismo trova fondamento nella teoria dell'architettura classica come un dato indiscutibile, un assunto esente da confutabilità logica, per il quale solo il mistero è in grado di risolvere e scindere quanto di competenza etica da quanto di competenza estetica. Neppure la speculazione filosofica è riuscita a scalfire la dura e presuntuosa crosta degli architetti. Non di rado alla logica è venuta in estremo soccorso la teologia¹⁰.

Spiegare come la disciplina possa avere tali qualità è stata la missione impossibile che si è data la letteratura architettonica degli ultimi duemila anni. Trattati, manuali, enciclopedie, dizionari, manifesti e libelli si sono aggrovigliati in maniera estremamente contorta intorno a una

sola semplice questione: quali sembianze architettoniche potesse avere il mondo perfetto. Il mondo ideale in cui il bello, il buono e il giusto potessero convivere in armonia di forme. Le immagini del Filarete, di Claude-Nicolas Ledoux, di Frank Lloyd Wright sono visioni tracciate sulla carta del grande sogno del paradiso terrestre, sogno atavico che appartiene alla specie umana. Sembra che al "genere architetti" sia dato come incarico divino il dare forma, non solo con le parole, alla grande scenografia onirica della città fantastica del mondo a venire.

Metafora sublime del destino dell'architettura e degli architetti è un capolavoro del cinema di fantascienza: "Blade Runner" di Ridley Scott. Nella Los Angeles del novembre 2019, una metropoli congestionata, piovosa e buia, si compie ogni sorta di vizio e abuso. La scenografia del futuro prossimo, non è differente dal passato presente. Il 2019 sembrava lontano dal 1982, anno in cui è uscita la pellicola. Oggi è alle porte. Ridley Scott cita esplicitamente le atmosfere cupe del celebre dipinto "Nighthawks" di Edward Hopper del 1942, ma l'omaggio raffinato non regge davanti alla confusione assordante delle suggestioni di un viaggio nell'Hong Kong dei primi anni ottanta. Replicanti e umani si affrontano tra le icone di un imperfetto relativo, assunto a simbolo di degrado e corruzione. Il Bradbury Building, capolavoro neorinascimentale sulla 304 South Broadway ingaggiato a scenografia di una lotta gotica e violenta, è buio. Nell'atrio della casa laboratorio del giocattolaio e costruttore di androidi Sebastien la luce della notte filtra fioca fino al pavimento. La Union Station è trasformata in stazione di polizia. Le sue stravaganti e accoglienti forme a cavallo tra *Decò* e *Streamline Style* della fine degli anni Trenta divengono nella pellicola uno spazio grandioso e tetro allo stesso tempo, dove

l' indefinita confusione e disordine del mondo esterno trova nel grande atrio un soffocante silenzio. La luce appare solo negli ultimi minuti quando l'alba sorge su verdi foreste incontaminate. Queste abbagliano l'occhio abituato a quasi due ore di luci soffuse. Si è finalmente liberi, si può respirare, l'orizzonte è aperto. Ma è scomparsa l'architettura.

Solidi ultracorpi e bacelli friabili

Una questione interessante degli ultimi decenni è il fatto che ci si è resi conto che "il futuro non è più quello di una volta"¹². O meglio, ci si è resi conto che non c'è più la visione ottimista e piena di speranza di un progresso capace di portare la liberazione da tutti i mali.

L'architettura, come il cinema e la letteratura, si è nutrita per troppo tempo di sola speranza. Quando Paul Valery scrive i "Regards sur le monde actuel" è il 1931 e non è ancora avvenuto il disastro umano, materiale e culturale della seconda guerra mondiale. Nel 1931 la "soluzione finale" non aveva ancora gettato nella pattumiera della storia "l'attitudine razionale" della cultura europea¹³. Paul Valery è profeta. Scrive in un'epoca in cui si crede fortemente nello sviluppo senza freni e nelle possibilità illimitate che offre la razionalità umana al servizio della scienza. L'immagine della macchina per abitare sovrasta templi e cattedrali, l'aeroplano appare in ogni vista architettonica quanto le diligenze nei quadri del Canaletto. Le meraviglie della tecnica appaiono come oggetti la cui forma si mostra plasmata dalla loro efficienza. L'architetto segue le gesta eroiche dell'ingegnere aeronautico illudendosi di trovare nella meccanica il segreto della perfezione. Rifiuta così ogni composizione formale che non sia il frutto di un processo funzionale. Così proclama un sicuro Mies van der Ro-

he nell'esprimere la sua avversione verso la forma, il linguaggio e lo stile: *"Noi non riconosciamo forma alcuna, bensì soltanto problemi costruttivi. La forma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato. Non esiste alcuna forma in sé. L'effettiva pienezza della forma è condizionata e strettamente legata ai propri compiti: sì, è l'espressione più elementare della loro soluzione. La forma come fine è formalismo; e noi lo rifiutiamo. Altrettanto poco aspiriamo a uno stile. Anche la volontà di stile è formalista. Noi abbiamo altre preoccupazioni. Ci preme sostanzialmente di liberare la pratica del costruire dalla speculazione estetica, per riportare il costruire a ciò che deve essere esclusivamente."*¹⁴

L'uomo, sotto i cieli cupi di un'Europa avviata verso la sua distruzione, viveva di radiose visioni. Alle invettive di Mies van der Rohe, accecato da una comprensibile ansia di purezza meccanica, fa eco un pacato J.P.P. Oud. Più scettico verso le possibilità infinite della tecnica nel riuscire a conformare il mondo, non individua tuttavia una via per conciliare la produzione dell'industria con la bellezza: *"Mi genufletto di fronte alle meraviglie della tecnica, tuttavia non credo che una nave a vapore possa reggere il confronto con il Partenone."*

Posso entusiasarmi di fronte alla bellezza, alle linee pressoché perfette di un'automobile, ma l'aereo mi appare ancora molto goffo.

Ho proclamato che gli artisti si dovevano porre al servizio della macchina, ma ero consapevole che la macchina dev'essere al servizio dell'arte.

*Nutro le più belle speranze nell'affinamento che il modo di produzione meccanica può dare all'architettura, ma temo che l'ammirazione acritica per tutto ciò che è meccanico possa portare a una deplorabile ricaduta."*¹⁵

Ancora negli anni cinquanta, nonostante una letteratura di fantascienza già avviata verso un catastrofismo temperato da ultracorpi e alieni ca-

tapulati sulla terra in improbabili baccelli¹⁶, il mondo riusciva a guardare al futuro e disegnarne pure i contorni formali. La visione si è fermata a quegli anni. Gli ultimi anni in cui il futuro ha prodotto immagini così forti da durare fino ad oggi. "The future is not what it used to be", in inglese suona con una musicalità da apparire un testo degli ultimi Beatles, provoca un salto temporale e logico tale da riferire l'immaginario collettivo del futuro a un tempo ora già passato, non prossimo, ma imperfetto.

Così Gattaca, celebre film di Andrew Niccol, è ambientato nel Marin County Civic Center di Frank Lloyd Wright, costruito nel 1957. Uma Thurman è al volante di una Citroën DS cabriolet a propulsione elettrica. Brasil di Terry Gilliam è invasa di vetturine Messerschmitt KR175 della fine degli anni cinquanta. Æon Flux di Karyn Kusama doveva essere girato a Brasilia, ma il costo proibitivo dell'utilizzo degli edifici governativi ha fatto propendere per una più flessibile Berlino. Le scene più suggestive, ambientate nel 2415, sono girate nella galleria del vento all'Aerodynamische Park di Adlershof degli anni trenta, nella Haus der Kulturen der Welt della fine degli anni sessanta e nei Bauhaus Archiv di Walter Gropius progettati negli anni settanta.

L'architetto gentiluomo e il vitello dorato

Guardare allo sforzo degli architetti nel fare oggetti buoni, belli e giusti è il mestiere arduo del critico. Suo compito importante è cercare le mille storie dietro ogni progetto, ma anche guardare alle forme come appartenenti a un universo sospeso, senza memoria e senza tempo. Un universo di forme e colori in cui i fenomeni brillano di luce propria, come lanterne nell'oscurità

dell'infinito. Le mille storie costruiscono gli alberi genealogici delle architetture, affascinano con l'enfasi delle vite straordinarie dei loro disegnatori, con gli sconvolgimenti della storia, con le immagini fugaci della cronaca mondana. Quanti hanno vissuto e consumato belle avventure, fanno ingrassare di aneddoti i libri di storia e imbastiscono leggende destinate a durare. Gli architetti vengono divorati dal tempo, inarrestabile, e dalle mode, implacabili. Rimangono invece le loro architetture, in carne e ossa oppure ritratte nelle foto e nei disegni. Mantengono nel tempo la loro carica espressiva, con tutta la loro forza retorica, ad ammaliare o annoiare i posteri.

Fenomenologia e genealogia, si è detto, sono piani paralleli che convergono in un punto all'infinito. Su questi si costruisce una lettura disincantata del progetto di architettura.

Riuscire comprendere il valore assoluto delle architetture non è un obiettivo oggettivamente perseguibile dalla critica. Forse solo con un adeguato distacco potrebbe essere possibile formulare un giudizio sufficientemente tagliente per essere efficace. Nell'arena tutti formulano giudizi apodittici. Imparare a dire "mi piace, non mi piace" al posto di "è bello, è brutto" è una questione di minima educazione e umiltà che dovrebbe convenire all'uomo civile. Ma non è così scontato. L'adorazione incondizionata verso i miti viventi conduce non solo alla perdita di uno spirito critico operativo, ma anche a dimenticare le ragioni prime dell'architettura. Il dibattito sembra la feroce diatriba sulla bellezza del vitello d'oro. Il ritorno di Mosè, tantomeno il suo perdono, non è per gli architetti così scontato.

L'architetto gentiluomo dovrebbe accettare che fare begli edifici è anche cosa buona e giusta. Il mondo ha dato a lui una responsabilità più impegnativa di quella del decoratore. Seguendo gli insegnamenti dei maestri¹⁷ alla buona arte è ri-

chiesto di saper insegnare i segreti della sua bontà e fungere da esempio per la sua giustezza, la possibilità di poter trasmettere le sue conoscenze, cioè la capacità di portare il suo sapere da un luogo all'altro, d'*envoyer au-delà*. Non sono necessarie parole complicate, enunciati, teorie, concetti... Il segreto di una buona architettura è sempre evidente nella coerenza tra i propositi e i risultati.

Infinite esperienze e voraci consumi

La buona architettura è dunque un sapere trasmissibile.

Che sia un'arte liberale o un'arte meccanica, per nulla un'arte, scienza o tecnica, metodo o poesia, logica o intuizione, ordine o avventura¹⁸, o tutto questo insieme, è una *querelle* tipicamente accademica. Oggi si rivela piuttosto inutile nel mondo reale della costruzione, il quale è assai poco interessato al dibattito accademico degli architetti. Ma riflettere sui contenuti dell'architettura è invece fondamentale, quando questa diventa oggetto di trasmissione.

E' anche importante ribadire il ruolo fondamentale che detiene ancora la letteratura architettonica. Scrivere di architettura vuole dire riflettere sui contenuti culturali di un progetto. Che le parole volino e gli scritti rimangano è piuttosto dimostrato dai fatti. Gli scritti sopra progetti e costruzioni fissano i contorni in cui le architetture sono inserite e ne permettono una definizione nel tempo a loro relativo. Gli edifici, pur nei loro infiniti mutamenti, mantengono la loro essenza originaria, ma cambia il modo in cui vengono percepiti o, meglio, vissuti. L'architettura è indubbiamente un'esperienza che si consuma nel tempo stesso in cui è provata¹⁹, ma possiede infinite vite pronte a voraci consumi. La letteratura architettonica fissa il pensiero degli architetti, fis-

sa le opinioni della critica, fissa i convincimenti degli storici.

La scuola, luogo deputato per eccellenza alla trasmissione del sapere, è solo la prima fase del lungo percorso di apprendimento dell'architettura. Nella scuola si possono trasmettere conoscenze, si è iniziati alla tecnica del mestiere, si mostra l'arte e si scambiano visioni poetiche. Nella scuola s'impara a distinguere il generale dal particolare, le idee dagli oggetti, l'architettura dalle architetture. I libri accompagneranno gli architetti per tutta la vita e per sempre le loro architetture, fissando indelebilmente le ragioni e i desideri alle figure e alle parole.

Come deve studiare l'architetto, dove impara il mestiere, di che cosa deve essere esperto, non sembra facile rispondere. Si fa usualmente riferimento a un aforisma di Pitide, l'architetto di una delle sette meraviglie del mondo, il mausoleo d'Alicarnasso: *"L'architetto deve avere una cultura così profonda e così estesa da essere superiore a qualunque specialista in qualunque campo della conoscenza"*²⁰. Non aiuta certo. Ma soprattutto non chiarisce cosa bisogna sapere e quali sono le cose importanti da conoscere per fare un progetto d'architettura. Vitruvio, educato su testi greci a noi ignoti, rincara la dose: *"Alla scienza dell'architetto contribuiscono molte discipline e svariate cognizioni: egli deve essere in grado di giudicare quanto viene prodotto dalle altre singoli arti."*²¹

L'architetto deve esser capace cioè di organizzare le molte questioni tecniche occorrenti alla buona costruzione attraverso la sua erudizione. Deve cioè possedere esperienza tecnica e conoscenza scientifica. Deve dunque avere metodo. Fin dal primo libro, Vitruvio cerca di sviluppare la questione chiarendo la natura dicotomica della disciplina e le ragioni delle tante differenti materie affrontate nel trattato: *"Si compone di Pratica e Teorica. La Pratica è una continua, e consuma-*

ta riflessione sull'uso, e si eseguisce colle mani dando una forma propria alla materia necessaria di qualunque genere ella sia. La Teorica poi è quella, che può dimostrare, e dar conto delle opere fatte colle regole della proporzione, e col raziocinio. Quindi è che quelli Architetti, i quali si sono senza la Teorica applicati solo alla Pratica, non hanno potuto giungere ad acquistare nome colle loro opere: come al contrario coloro i quali si sono appoggiati alla Teorica sola ed alla scienza, hanno seguita l'ombra, non già la cosa. Ma quelli, che hanno appreso l'uno e l'altro, come soldati provveduti di tutte le necessario armi, sono giunti più presto, e con riputazione al loro scopo..."²²

La questione epistemologica della natura dell'architettura, aperta ben prima di Vitruvio, è un argomento speculativo che ha interessato la storia della filosofia. Vitruvio nel definire l'architettura una scienza, *episteme*, ἡ μὴ, in grado di mettere insieme differenti arti, *technè*, ἐχνη, riesce a lasciare la disciplina in un equilibrio tra teoria e prassi durato alcuni millenni. Il Dizionario Ragionato che redige Eugene Viollet Le Duc riporta una definizione di architettura che riprende la dicotomia classica tra teoria e pratica. Ma mentre per Vitruvio la teoria era unicamente dedicata al mondo del raziocinio e la pratica a quello dell'uso delle mani, per Viollet Le Duc la differenza è più sottile. Quando definisce l'architettura come un'arte che "...si compone di due parti, la teoria e la pratica. La teoria comprende: l'arte propriamente detta, le regole suggerite dal gusto, derivate dalla tradizione, e la scienza, che si fonda su formule costanti e assolute. La pratica è l'applicazione della teoria ai bisogni; c'è la pratica che piega l'arte e la scienza alla natura dei materiali, al clima, al costumi di un'epoca, alle necessità di un periodo..."²³ introduce il ruolo della teoria e della pratica come gli elementi invariati e variabili nell'evoluzione

della disciplina. La teoria rappresenta le cose che rimangono solide sulle quali agiscono le perturbazioni prodotte dalle esigenze pratiche del momento.

Vitruvio sottolinea quanto la disciplina dell'architetto sia una *scientia* che si deve occupare delle opere delle altre *artes*. L'accento sul fatto che l'architettura è *scientia*, quindi conoscenza teorica immateriale, e non *ars*, attività pratica concreta, non è da sottostimare. Vitruvio naturalmente è figlio della cultura romana che mantiene la netta divisione greca del sapere tra *episteme* e *technè*, *scientia* e *ars* appunto.

La dicotomia tra le categorie dell'arte e della scienza che oggi intendiamo, non solo nella lingua comune, ha solo in parte il significato classico. Il mondo dell'*episteme* è astratto, basato sulla conoscenza teorica e sull'amore del sapere fine a se stesso. La *technè* agisce nel mondo concreto dell'esperienza materiale e produce dei prodotti reali dotati di un'effettiva consistenza corporea. Oggi la scienza si sforza di essere concreta e la ricerca speculativa di produrre risultati tangibili, la filosofia, senza troppo farlo apposta, si è ritirata vicino all'arte, che fugge il suo ruolo antico di conoscenza operativa per evadere nell'universo astratto e concettuale. Il cambio di rotta investe anche l'architettura, che cerca nell'arte la sua poesia, e l'arte, che spesso trova nelle forme della costruzione la sua antica concretezza.

Lavoro intellettuale e attività manuale

I trattati del primo Rinascimento illustrano anche le facoltà umane proprie dell'architetto.

"Architetto chiamerò lo colui, il quale saprà con certa, e maravigliosa ragione, e regola, si con la mente, e con lo animo divisare"²⁴ si legge in Leon Battista Alberti. In maniera esplicita e non

differente a quella che intendiamo oggi, s'introduce la differenziazione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale. Nel passo successivo si chiarisce meglio anche il compito: *"...con la opera recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di pesi, congiugnimenti, e ammassamenti di corpi, si possono con gran dignità accomodare benissimo allo uso de gli huomini. Et a potere far questo, bisogna che egli abbia cognitione di cose ottime, e eccellentissime; e che egli le possega..."*²⁵

L'ingegno è dedicato alla conoscenza delle cose, la mano all'esperienza del fare. L'architetto deve avere conoscenza di teorie altissime e anche deve riuscire a metterle in pratica. Il progetto mantiene le sue radici nella conoscenza e i suoi rami nell'esperienza. Questa netta divisione in due, cioè tra intelletto e mano o tra teoria e tecnica, è la base del pensiero antico.

Ancora alla fine dell'Ottocento la divisione dei ruoli tra prassi e teoria fungeva da definizione stessa dell'architettura, per cui: *"è una scienza intellettuale e pratica diretta a stabilire col raziocinio il buon uso e le proporzioni degli artefatti, e coll'esperienza a conoscere la natura de' materiali che li compongono."*²⁶

Non ancora ben definito è il terzo fondamentale elemento del progetto d'architettura: l'immaginazione, la poesia o l'arte impropriamente detta.

Nel 1926 Walter Gropius pone la questione del rapporto tra l'ambito artistico e quello tecnico dell'architetto, in un celebre saggio pubblicato su "Die Form", nei termini di un mutuo lavoro dei due nell'ambito del progetto. Il titolo è significativo: "Dove s'incontrano gli ambiti creativi del tecnico e dell'artista". Dal modo in cui affronta la questione, Walter Gropius non sembra intendere la disciplina attraverso il dualismo classico tra ingegno e mano, ma attraverso un sistema interpretativo idealista in cui la mano la-

vora con l'immaginazione, dove la tecnica è nella mano e l'immaginazione è nello spirito, che può esser identificato nel concetto di poetica. Riconosce quanto la visione a lui contemporanea veda l'artista "creativo" come un soggetto che debba andare a scuola nelle fabbriche per trarre le ragioni della sua arte dalla produzione meccanica. Tra le righe è chiaramente affascinato da tale visione radicale, ma nota quanto sia riuscita a fare presa solo in un ambito molto ristretto e non a produrre risultati di rilievo. L'architettura moderna si trova dunque in un punto d'incontro tra "l'ambito creativo del tecnico e quello dell'artista" nel momento in cui: *"La rivoluzione dello spirito artistico ci ha dato la conoscenza elementare, la rivoluzione tecnica ci ha dato lo strumento per la nuova forma..."*

... Nelle cose spirituali l'economia si afferma più lentamente perchè presuppone maggior conoscenza e rigore di pensiero che non l'economia intesa in senso materiale. Qui sta il punto nodale tra Zivilisation e Kultur: esso illumina la sostanziale differenza che intercorre tra il prodotto della tecnica, l'economia, fra il lavoro privo di entusiasmo, freddo e insipido, della ragione basata sui calcoli, e l'opera d'arte, il prodotto della passione..."

*...l'opera d'arte deve funzionare in senso spirituale e materiale proprio come il prodotto dell'ingegnere..."*²⁷. L'architettura è un'opera d'arte che deve funzionare come un aeroplano, conclude un Gropius che dimostrava di aver ben guardato le immagini di *Vers une Architecture*. Solo qualche anno prima Le Corbusier, proprio nello stesso libro, non aveva lesinato attributi nel descrivere il ruolo dell'architetto, preveggendo tempi assai più duri di quelli che si saranno poi concretizzati nel secolo successivo: *"Gli ingegneri sono sani e virili, attivi ed utili, morali e gioiosi. Gli architetti sono disincantati e disoccupati, astiosi e fanfaroni. Il fatto è che presto non a-*

*vranno più niente da fare!"*²⁸. Oggi però tutti sembrano essere d'accordo che l'architetto è un poco erudito, un poco tecnico e un poco poeta. Della sua utilità e competenza se n'è occupata soprattutto la letteratura divulgativa dedicata ai profani²⁹, la cronaca e anche, in maniera piuttosto retorica, la musica leggera:

*e gli architetti son dei cani
concepiscono mostruosità
ti prego fulmina le loro menti
perché da loro nasce il vero terrore
vogliono distruggere le favole dei nonni
che han costruito una Venezia per noi
vogliono distruggere le favole dei nonni
che han costruito una Venezia per noi*³⁰

Il dibattito teorico sul ruolo professionale dell'architetto nella società si è confinato negli editoriali delle riviste di architettura limitandosi a cercare il giusto dosaggio delle tre facoltà umane. Evidentemente è ben difficile immaginare un buon architetto privo anche di una sala delle tre. Allo stesso modo è difficile immaginare una buon'architettura priva di spessore culturale, senza concretezza, senza una visione del mondo, cioè senza quello spirito capace di suscitare emozioni come grazia, tranquillità, inquietudine, indignazione...

L'anima operosa e i pensieri concreti

*"Pertanto la memoria, la ragione propriamente detta e l'immaginazione costituiscono tre maniere differenti in cui la nostra anima opera sugli oggetti dei propri pensieri"*⁸¹.

E' forse il passaggio più importante contenuto nell' Encyclopédie. Si trova nell'introduzione e fornisce una chiave di lettura per affrontare la mole di sapere contenuta nelle migliaia di pagine successive. Se si prova a leggere anche l'architettura attraverso queste poche parole di

preambolo si apre la visione di un mondo ordinato e completo, in cui ogni cosa trova un posto e una funzione. La magia trascendente della fiducia nella ragione risucchia verso l'ordine classificatorio con decisione, sciogliendo ogni titubanza.

In quest'ottica il progetto d'architettura nasce dal lavoro di memoria, ragione e immaginazione, le "tre maniere differenti" in cui l'uomo lavora sugli "oggetti dei propri pensieri".

Sulla memoria intellettuale si fondano le teorie, con l'esperienza razionale si affinano le tecniche, l'immaginazione è il motore passionale della poetica.

La memoria vive sul passato, l'esperienza trova la sua validità nel presente, l'immaginazione si proietta nel futuro. Queste tre facoltà sono le grandi risorse umane dell'architettura.

La trasmissione della teoria pone questioni e dubbi. Il dubbio è una porta aperta, una garanzia per il progresso umano e scientifico. Un insegnamento teorico è ostico, "fa pensare", sconforta, non dispone soluzioni e ricette. Si occupa di cose generali, del rapporto tra le cose più che delle cose stesse, non affronta l'esteriorità degli oggetti, ma il loro senso. L'importanza dell'insegnamento teorico non si percepisce immediatamente. E' un lavoro in profondità, importante e necessario, è insegnamento dell'architettura nella sua dimensione lunga e nel suo tempo lento.

La trasmissione delle tecniche è più soddisfacente e gratificante, si tratta d'insegnamento corto e veloce, direttamente legato al tempo presente. Queste svaniscono veloci, divengono obsolete, sono presto superate dagli avvenimenti, non del mondo, ma della crescita personale. L'esperienza dell'architetto matura nel tempo più lungo di una sola vita umana.

La trasmissione della poesia è cosa delicata, troppo delicata. La scuola mostra in ogni mo-

mento la sua inadeguatezza all'insegnamento del *l'esprit de goût*.

Il mestiere dell'architettura è così un'attività di conoscenza, esperienza e poesia attraverso l'applicazione di teoria, tecniche e poetica. L'equilibrio delle tre rimanda a un discorso senza tempo: l'armonia tra l'utilità, la solidità, la bellezza. All'architetto è chiesta con forza l'unità di cultura, scienza e arte.

Lo spessore culturale, dono della teoria, la sua concretezza, dono delle tecniche, e l'emozione, dono della poetica, sono quanto distingue una buona architettura da una cattiva.

*"l'architecte est un poète qui pense et parle en construction"*¹⁸². E' un bellissimo aforisma di Auguste Perret. In poche parole riassume bene le tre azioni cui l'architetto non può fare a meno: immaginare, pensare, parlare.

Attività riflessiva e ricordi celesti

Il lavoro teorico è la base dell'insegnamento a scuola e l'oggetto di studio sui libri. La teoria permette di leggere l'architettura nella sua dimensione culturale e storica, dalla quale trae regole generali e insegnamenti. Essa non si occupa delle cose come si svelano all'occhio umano, ma si occupa dalle relazioni che si sviluppano tra queste.

La teoria dell'architettura non è la descrizione delle forme del passato e del presente, è la chiave di lettura del loro significato. Si può dire che la teoria è il momento in cui l'architetto cerca di formulare in un discorso compiuto, cioè argomentare, tutti pensieri e le riflessioni che lo hanno guidato durante il progetto. Dal momento che sviluppa una teoria, l'architetto affronta in maniera consapevole con le facoltà intellettuali, non solo le questioni tecniche e operative, ma anche tutte le scelte formali e simboliche del suo

lavoro. La pratica della costruzione diviene così una professione liberale dal nome di "architettura", il mestiere del muratore acquisisce lo *status* scientifico e filosofico di una vera e propria disciplina accademica. Nel voler rimarcare il ruolo della teoria come argomentatrice delle ragioni utili a costituire regole di gusto valide universalmente, Quatremère de Quincy carica, nel suo Dizionario, il lemma dedicato del variegato compito di coprire più aspetti, da quelli legati all'esperienza a quelli più propriamente astratti: *"Dando della parola teoria l'idea, sotto cui viene comunemente intesa, vale a dire quella che comprende il complesso delle cognizioni di un'arte, che si acquista collo studio o che si riceve per mezzo della istruzione, si possano riconoscere tre gradi di studio o d'istruzione teorica. Siamo d'avviso che debba distinguersi la teoria dei fatti e degli esempj, che denomina teoria pratica; la teoria delle regole e dei precetti che si chiama teoria dialettica, e la teoria dei principj o delle ragioni sulle quali poggiano le regole, e che viene appellata teoria metafisica"*¹⁸³.

L'idea di teoria per Quatremère è *"opposta a quella di pratica, in quanto che l'azione morale o spirituale, che ragiona e combina, è differente dall'azione corporea e manovale, che foggia ed eseguisce"*. In questa definizione articolata di teoria si deve porre attenzione a distinguere la *"teoria pratica"* dalla *pratica intelligente"*, che era stata definita, nella voce dedicata, come: *"Vitruvio ce l'ha benissimo definita. Secondo lui la pratica consiste in una applicazione continuata alla esecuzione dei disegni che ci siamo proposti, e secondo i quali si dà la forma conveniente alla materia con cui si esegue ogni sorta di lavoro"*³⁴.

L'intelletto, , è una paziente attività riflessiva, coglie l'unità e intuisce i caratteri generali delle cose. Le intuizioni sono immagini vaghe, le prime idee che, tra loro messe in relazione, costituiscono la struttura delle teorie. La teoria è

scienza pura, non operativa, che procede per lo più per formulazioni astratte. Non ci sono risultati ai quali trovare verifica e riscontro razionale.

La teoria costruisce la sua struttura sulla conoscenza. La conoscenza è il ricordo ordinato e cosciente di quanto ha preceduto e di quanto esiste. E' la memoria delle cose e delle idee, di quelle che sono state e di quelle che oggi rimangono. E' il bene più prezioso della cultura umana. La memoria individuale riempie d'immagini e pensieri l'archivio personale dell'architetto. La memoria collettiva è il senso comune del passato, modella la coscienza civile e il senso d'appartenenza alla comunità.

L'architettura è oggetto di studio teorico nel suo complesso, ma su alcune questioni particolari si è costruita una visione generale e trasversale della disciplina.

Nello specifico è possibile leggere le architetture nel modo in cui: si riconoscono per la loro forma, si insediano nel luogo, sono legate al lavoro dell'uomo, rappresentano l'idea costruttiva. Le quattro modalità costituiscono vere e proprie discipline di ricerca che si possono riconoscere rispettivamente come "tipologia", "topologia", "tradizione", "tettonica".

La tipologia è stata per la teoria architettonica una sorta di religione obbligatoria. Lo studio tipologico ha fondamento culturale come ricerca sulla forma pura degli edifici, indipendentemente dalla loro funzione o dalla loro dimensione. La classificazione in famiglie formali diviene una "promessa di forma futura", sulla scorta di una "consuetudine di forma passata".

La Tipologia si occupa di descrivere gli edifici attraverso una classificazione dei loro caratteri generali. Il tipo è uno strumento di comodità con il quale si ordina, si raggruppa, un certo numero di elementi secondo categorie definite dalle caratteristiche comuni.

Alla base di uno studio tipologico vi è la descrizione di un numero molteplice di fenomeni, oggetti o individui con proprietà assimilabili. L'edificio singolo non gioca alcun ruolo se non confrontato con altri. E' una sorta di gioco sociale delle forme architettoniche. Il fine è la definizione di gruppi omogenei, caratterizzati dalla possibilità di essere ricondotti ad altrettanti tipi, formali o funzionali.

Si tratta di un campo di studio dell'architettura che non fornisce strumenti di valutazione e non può risolversi in giudizi di merito. Lo studio tipologico si è da sempre posto come strumento positivo di accrescimento del sapere e ha usato come tecnica privilegiata quella dell'osservazione. L'ordine e la sistematizzazione degli oggetti sono un impegno di genere compilativo il cui fine è la pura quantità di elementi analizzati. L'utilità o meno dei risultati è lasciata invece all'uso che della classificazione ne viene in seguito fatto. E' uno strumento di conoscenza che pretende una, seppur ipotetica, neutralità scientifica. Tutte le operazioni atte alla definizione di un tipo, dalla classificazione alla costruzione di analogie, non sono compiute per amor di conoscenza, ma hanno come scopo e mezzo il progetto concreto di architettura.

Il progetto riferisce il suo universo formale a qualcosa di esistente, a qualcosa già definito e appartenente al patrimonio dell'architettura. Questa natura formale del tipo porta a una lettura dell'architettura che inibisce ogni interpretazione sociologica o psicologica della disciplina. Lo studio tipologico non deve essere inteso come un argine alle idee o come un freno ai processi poetici quanto una ricchezza reale di riferimenti per le intuizioni.

La tipologia dunque ordina le architetture attraverso la loro classificazione formale e usa il mezzo del disegno come unica risorsa materiale. La forma non risiede nell'architettura stessa, cioè

nell'oggetto fisico, ma nella sua rappresentazione. Alla realtà mondana dell'edificio si sostituisce una rappresentazione celeste, più simbolica e più astratta, atta a celebrare i caratteri che si vogliono strumentalmente esaltare. Il tipo, data la sua principale caratteristica di raccogliere gli elementi di generalità, non può rappresentare l'immagine pronta di un oggetto da copiare o duplicare. E' l'idea di un elemento generale che deve servire come regola per progettarne dal principio uno nuovo.

Il nome deriva dal greco *typos*, ὄψ, impronta, e viene usato fin dall'umanesimo come termine per indicare il carattere della stampa. Il suo uso come sinonimo di "figura" e la sua estensione a concetto di "figura di Cristo" definisce bene l'ambiguità semantica a cui induce il termine. Tipo non definisce una figura compiuta, ma un elemento per assemblare figure finite, un mezzo per riprodurre infinite variazioni di composizione letterarie. Di un'architettura si rappresenta la sua forma, o letteralmente, dell'architettura si classifica la sua impronta. Per questa ragione possono essere progettati infiniti edifici differenti su un tipo originario, che non si rassomigliano tra loro, ma mantengono delle caratteristiche formali generali in comune. Il dizionario di Quatremère de Quincy alla voce "tipo", non definisce direttamente un elemento dell'architettura, ma struttura una regola che si conforma come uno schema. Le regole sono costruite sull'esperienza, da questa autorevolmente suggellate, e servono per organizzare elementi tra loro simili nei caratteri formali di volta in volta ripetuti. La continua ripetizione provoca impercettibili affinamenti e modifiche dello "schema tipo" stesso, finanche sostanziali trasformazioni. E' compito dell'architetto agire sulla scelta del tipo e sulla sua interpretazione a seconda delle esigenze particolari.

Una lettura della disciplina del tipo in chiave storica porta a cercare il tramandarsi di forme edilizie sia nella letteratura, trattati e manuali, sia nella consuetudine costruttiva minore. Tale lettura, in una dimensione temporale, mette in luce come il tipo sopravviva a ogni evoluzione stilistica dei linguaggi architettonici, mantenendo una sua continuità e un livello d'identità autonomo. Ne risulta una sostanziale antinomia nel progetto di architettura tra quanto rimane un punto fisso radicato nella forma della città, il tipo, e quanto invece muta nel tempo attratto dai fenomeni artistici, l'immagine. Tale antinomia è in realtà lo specchio di un atteggiamento formale opposto tra architettura e arte. Senza nulla togliere a nessuna delle due discipline, si può dire che l'arte procede per icone e produce immagini, mentre l'architettura procede per tipi e produce solidi. Quando l'arte produce solidi, raggiunge l'architettura e quando l'architettura produce immagini ha già sconfinato in una dimensione metafisica. Naturalmente quest'aforisma, dedotto da un celebre passo di Giulio Carlo Argan³⁵, non può essere concluso come definizione delle discipline, ma può essere assunto come tracciamento dei confini tra una e l'altra.

All'interno della triade vitruviana la classificazione tipologica assume, a seconda del campo di indagine, differenti accezioni. Nella *firmitas* le architetture possono essere classificate secondo le loro caratteristiche costruttive, nell'*utilitas* secondo la loro destinazione d'uso, nella *venustas* la tipologia assume una dimensione storica e propone uno sguardo soggettivo al mondo dei fenomeni esteriori. Se la *venustas* si intende come lo specchio dell'immensa bellezza di Dio il tipo può essere definito come una categoria di avvicinamento a un modello ideale di perfezione. Nella realtà l'equilibrio della bilancia vitruviana a tre braccia è di continuo compromesso e le dif-

ferenti visioni dell'architettura portano a un differente utilizzo dello strumento del tipo.

Nei due secoli passati la questione della tipologia ha avuto un ruolo fondativo che oggi sembra essere improvvisamente diventato appannaggio ristretto solo di alcune scuole di architettura e alcuni maestri delle passate generazioni. Le ragioni della perdita di smalto della questione tipologica è probabilmente legata all'affermarsi di una cultura formale slegata dalle radici del passato, generalmente avversa a un approccio realista, interessata alla differenziazione più che all'uniformità, allo spettacolare più che alla banalità. Naturalmente al disinteresse ostentato dai progettisti per la storia e la classificazione non risponde automaticamente una perdita di qualità e neppure di significato. Il trionfo della religione tipologica nei passati trent'anni non ha prodotto risultati migliori o peggiori di quanto ne possa produrre il disinteresse verso questa riscontrabile negli ultimi dieci.

La topologia studia l'architettura nel suo rapporto con lo spazio e con il luogo. E' conosciuta come disciplina della matematica, variante qualitativa della geometria classica quantitativa. In architettura la topologia si occupa di tutte le forme non euclidee che possono essere assunte e prodotte dall'uomo, attraverso un processo soggettivo ed emozionale. La topologia è la disciplina che osserva come gli edifici s'insediano nel luogo: dal territorio costruito al paesaggio naturale, dal centro antico al suburbio contemporaneo. Il luogo e il carattere dell'architettura sono uniti a doppio senso, tanto da divenire strumento di lettura l'uno dell'altra.

Mentre la geometria si occupa di grande, piccolo, minore o maggiore, la topologia si occupa d'interno ed esterno, di sinistra e destra... Risulta così essere una scienza delle forme nello spazio.

Mentre le dimensioni della geometria euclidea sono intelligibili e assolute, quindi oggettive, le forme topologiche divengono "esperienze spaziali", quindi relative e soggettive. Si può considerare "la vita in uno spazio" come una continua accettazione delle relazioni che intercorrono tra le sue forme. Naturalmente le geometrie euclidee, determinate da assi cartesiani, da linee rette, da figure dalle tre dimensioni facilmente definibili sono sufficienti per la definizione di figure e divengono insufficienti per la descrizione di uno spazio qualitativo in cui le relazioni emozionali prevalgono su quelle matematiche. La geometria euclidea si occupa di mondi ideali, numerici e razionali, che insistono in spazi isotropi e omogenei, nei quali non vi sono sorprese e incognite. In questo senso lo spazio della terra, naturale ed emozionale, diviene un "luogo" grazie all'appropriazione "relativa" da parte dell'uomo. In un punto nello spazio neutro, definito da coordinate, viene circoscritta, entro confini determinati da misure e dimensioni, un area. Questa per divenire un *topos*, ὁ ὄς, un luogo, deve subire un processo di appropriazione da parte dell'uomo, il quale ne trasmette inevitabilmente una dimensione emozionale, soggettiva, quindi qualitativa. La tesi fondante la topologia è che la forma esatta degli oggetti non è in grado di soddisfare tutti i quesiti posti dalla geometria, ma che alcuni sono legati alle modalità in cui questi sono connessi.

Un teorema che bene riesce a esprimere le potenzialità dello studio topologico è quello della "sfera pelosa" per il quale "*non esiste un campo vettoriale continuo e non nullo di vettori tangenti alla sfera stessa*". In termini più semplici la questione è che "*non si può pettinare in modo continuo il pelo di una sfera pelosa*". In architettura la stessa questione s'incontra quando si tenta invano di rivestire in senso continuo un parallelepipedo con un assito parallelo e regolare.

Un altro appassionante esempio di quesito topologico che interessa direttamente l'architettura è quello del nastro di Möbius in cui si rende evidente la potenzialità delle figure topologiche non orientabili. Le superfici ordinarie, quelle che interessano la gran parte degli elementi architettonici e strutturali, hanno sempre due lati, o meglio due facce, per cui è sempre possibile colorarne idealmente uno dei due senza mai intaccare il secondo, salvo attraversando un bordo, o meglio uno spigolo. Anche per le superfici di volumi più complessi, come la sfera o il cilindro, è possibile stabilire convenzionalmente un lato "interno" o "esterno", oppure un lato "superiore" o "inferiore". E' possibile cioè utilizzare almeno due colori non rischiando di avere linee di demarcazione differenti da bordi o spigoli. Nel caso del nastro di Möbius, realizzato attraverso l'unione dei due lati corti di una striscia dopo aver attorcigliato uno di essi per mezzo giro di torsione, tale condizione viene a mancare: esiste una superficie con un solo lato e un solo bordo. A questo punto se si tenta di verniciare il nastro con un pennello, cominciando da un punto casuale, dopo aver percorso un giro ci si trova dalla parte opposta, dopo averne percorsi due ci si ritroverà sul lato iniziale e si noterà che la porzione verniciata arriverà ad occupare l'intera superficie del nastro. Da questo si evince che la faccia è unica e non sarà possibile utilizzare un secondo colore.

Un terzo celebre problema topologico è quello dei "Sette ponti di Königsberg" formulato da Eulero nei primi decenni del settecento. Si tratta di uno dei primi quesiti la cui risoluzione non dipende da nessun tipo di misura trattandosi di un risultato topologico. La città è tagliata dal fiume Pregel e da alcuni affluenti minori. Tra questi vi sono due isole connesse tra di loro e con la porzione di città sulla terra ferma da sette ponti. Il problema pone la questione se sia possibile se-

guire un percorso che attraversa ogni ponte una sola volta e tornare al punto di partenza. Leonhard Euler dimostrò che la passeggiata ipotizzata non era possibile. Il problema viene formulato in termini di "teoria dei grafi", astruendo i punti, detti vertici, e le linee, detti grafi, dalla situazione contingente. Eulero ha dimostrato empiricamente che per un grafo qualsiasi un cammino con le caratteristiche desiderate è possibile solo se il grafo non ha vertici che sono raggiunti da un numero dispari di spigoli. Tale cammino è oggi chiamato circuito euleriano. Dato che il grafo relativo a Königsberg ha quattro vertici, il cammino non esiste. La teoria dei grafi ha strette connessioni con la topologia in quanto la raffigurazione di un grafo può essere modificata spostando i vertici e distorcendo le linee che li collegano mantenendo i collegamenti effettivi.

La tradizione è ciò che lega direttamente l'architettura al lavoro dell'uomo, al suo mestiere di costruire. E' un universo disordinato di sentimenti e conoscenze in continua evoluzione, regolate da tacite leggi accettate dalla comunità civile. La conoscenza della tradizione è, per l'architetto, il calarsi nel mondo della realtà in lento movimento. E' uno strumento culturale per rispettare regole e abitudini condivise. La tradizione è un patrimonio dell'umanità, retto da tanto ferree leggi morali, quanto vaghi precetti formali.

La tettonica è il legame "intellettuale" che l'architettura mantiene con la costruzione. Essa non è la verità strutturale e materiale, ma è il sistema di rappresentazione architettonica della propria identità costruttiva, la messa in scena formale della natura ideale. La tettonica non risponde alla condizione statica di un edificio, descrive l'idea costruttiva, la gerarchia tra gli elementi, la gravità, il radicarsi a terra, l'elevarsi verso il cielo. Essa rappresenta in termini aristotelici

"le cose come dovrebbero essere", non "le cose come sono".

Le piccole e grandi teorie s'inseguono l'una con l'altra, "come le cime delle montagne" costruendo una straordinaria catena di continuità con l'esperienza degli antichi maestri. In questo l'architetto, come un filosofo, lavora con la testa sulle idee senza tempo.

Mestiere terreno e dimensione illune

Negli anni di apprendistato e formazione un architetto impara sviluppare un metodo pratico e coerente di comporre un progetto in tutti i suoi particolari. Il percorso d'apprendimento del mestiere, molto lungo e faticoso, durerà per tutta la vita. La stesura del progetto è il momento in cui la ragione umana, nella precisa accezione aristotelica di *logos* e quindi intesa come capacità di ragionamento per sillogismi, mette a frutto quanto l'intelletto, in una più indeterminata accezione aristotelica di *noûs* e quindi intesa come attitudine all'intuizione, ha conosciuto e immaginato. La ragione compie un'attività pratica per giungere a delle conclusioni attraverso l'uso della sua capacità discorsiva strutturata per sillogismi. Ha il compito di definire i caratteri particolari delle idee, che grazie alle tecniche prendono forma e acquisiscono una dimensione concreta.

I ragionamenti deduttivi, che procedono dal generale al particolare, e i ragionamenti induttivi, che al contrario procedono dal particolare al generale, strutturano il progetto di architettura come processo logico di continua dialettica a doppio senso di scorrimento. Il progetto di architettura, grazie alla sua natura ambivalente di processo intuitivo e deduttivo, è difficilmente riconducibile all'interno del dibattito filosofico. I tentativi da parte della teoria dell'architettura di procedere in parallelo all'evoluzione del pensiero

filosofico classico e di mutuare dal pensiero moderno e contemporaneo un sistema interpretativo è stato tanto interessante, quanto privo di utilità pratica.

E' effettivamente difficile definire quanto possa prevalere in termini assoluti il momento dell'intuizione su quello del ragionamento. Il primo rimane in ogni modo necessario perché garanzia della verità prima dell'idea d'architettura, il secondo perché garanzia di coerenza del suo sviluppo attraverso le fasi della messa in opera del progetto. E' interessante casomai ricercare nella lettura delle architetture quanto e come l'intuito individuale rimanga e conduca lo sviluppo del progetto come opera collettiva condivisa in tutte le sue fasi da un numero elevato di soggetti ragionanti.

L'opera di architettura è il prodotto finale di una complicata e inestricabile catena di sillogismi incrociati. La presenza costante dell'idea iniziale è la garanzia di coerenza di un lungo lavoro sottoposto a innumerevoli deviazioni provocate dalle sopravvenute ragioni necessarie. Si è visto come nella disciplina architettonica sia prevalsa talvolta la superiorità dell'intuizione sul ragionamento e quanto talvolta la supremazia funzionale abbia tentato di screditare ogni principio intuitivo della disciplina. Il ruolo egemone della razionalità nel progetto è stata condizione necessaria per affermare lo statuto scientifico dell'architettura e il suo affrancamento come mestiere professionale riconosciuto. La genialità al servizio del potere aveva posto per un millennio la figura dell'architetto come figura individuale dotata di fini capacità intuitive, ma non funzionale alla trasmissione del sapere attraverso gli strumenti mediati della stampa e dell'accademia. E' evidente che il ruolo della ragione come semplice strumento operativo al servizio di un'intuizione iniziale non è sufficiente per spiegare le dinamiche evolutive del progetto di archi-

tettura. Questo si sviluppa come continuo rimando tra il campo delle idee e la loro messa in pratica, marcando la presenza delle une in tutte le fasi di sviluppo e costruzione del progetto di architettura.

Sensazione, sentimento, desiderio, percezione e fede sono comunemente indicati come termini in opposti e complementari alla ragione. Nella lingua tedesca si usano i termini *Verstand* e *Vernunft* per definire due fasi, apparente ben distinte, del progetto. La prima fornisce il *Konzept*, solo in parte contenente il termine italiano di concetto e da non confondere con il più comune *Begriff*, la seconda è in grado di sintetizzare l'idea in forme concrete. Il *Konzept*, sintesi astratta e generale di più stimoli esterni particolari, considera l'architettura come facoltà spirituale da tenere a distanza dalla propria corporeità, come idea incorrotta, come estetica pura senza necessità di traduzione in progetto. E' evidente come *Verstand* e *Vernunft* possano essere scissi nella loro lettura astratta, ma come difficilmente riescano a sopravvivere nella disciplina se non accoppiati. Lo stesso *Konzept* architettonico, unità di pensiero deduttiva e derivata da un ragionamento di sintesi, non è definibile se non attraverso immagini figurate, strumenti corrotti da una corporeità a lui avulsa. I questi termini il *Konzept* è il primo gradino concreto di una costruzione teorica e la più astratta delle configurazioni del progetto.

Non bisogna dimenticare che la materia fondamentale d'insegnamento nelle università è la "progettazione". Questa è un'attività finalizzata al disegno di uno spazio architettonico, *Architektonische Raum*, e di una forma costruita, *Gebaute Form*³⁶. Tutte le altre discipline concorrono a formare la coscienza e la sapienza di un progettista. Sono importanti, ma altrettanto im-

portante è riuscire a trovare il modo di mantenerle complementari. Nel leggere e descrivere un progetto è sempre un utile esercizio isolare spazio e forma dalle implicazioni e dalle conseguenze in modo da sviluppare un punto di vista puro e incorrotto.

Le tecniche sono gli strumenti che rendono le intuizioni progetti, e rendono i progetti costruzioni. Esse producono cambiamenti materiali, dei quali se ne possono valutare gli effetti e i risultati. E' possibile per questo formulare giudizi, valutare quanto prodotto, promuoverle o dimenticarle. Il ruolo principe delle tecniche nel progetto d'architettura è la loro trasmissibilità, cioè la possibilità di divenire la base solida di un insegnamento razionale della disciplina. Esse sono, allo stesso tempo, oggetto e mezzo didattico.

Le tecniche sono gli strumenti operativi dell'architetto, utilizzati per la composizione formale di un progetto. Si tratta dei trucchi del mestiere, costruiti con l'esperienza e affinati nella pratica. La tradizione di mestiere è fondata sul loro uso ed è in continua e progressiva evoluzione. L'esperienza si forma con il ripetersi continuo d'operazioni meccaniche e si esercita fisicamente nella fatica quotidiana. In questo l'architetto, come un artigiano, lavora con le mani sulla materia nel tempo presente.

Talento innato e cime tempestose

La visione poetica dell'architettura è l'immaginazione dell'architetto.

L'immaginazione, come dicono gli inglesi, è "*the mind behind the eye*" cioè la capacità di "*saper vedere con gli occhi della mente*", visualizzare i pensieri. Letteralmente l'immaginazione viene definita come la "*capacità di rappresentarsi cose non presenti*" e unificare il mondo reale con quello ideale, la natura con lo spirito^{36a}. Possede-

re l'attitudine a esplicitare il proprio punto di vista intimo e particolare sulle cose è un talento innato, una facoltà individuale che si sviluppa nelle vicissitudini della vita, dove fiorisce la poesia. Come sentenza Mephistopheles³⁷: "*Grauer Freund, ist alle Theorie und grün des Lebens goldner Baum*"

Aristotele nella Poetica argomenta, in maniera così convincente da influenzare tutta la cultura occidentale, come la poesia, e più in generale l'arte, possano essere una forma di liberazione dall'esperienza del mondo concreto trasformando quest'ultima in una sorta di gioco artificioso nel campo dell'immaginario. E' l'immaginazione che produce l'esperienza sublime del bello^{37a} riuscendo a produrre intuizioni pure, e allo stesso tempo, recuperare vecchie intuizioni.

Grazie al potere dell'immaginazione il mondo delle scelte necessarie si apre allo spazio indefinito della poesia. La poesia è il momento in cui il genio individuale lavora sullo spirito collettivo, in cui il sogno e la passione interiore prendono il sopravvento sulle cose materiali. L'atteggiamento personale, il "saper vedere", rende riconoscibili i tratti della poetica di un maestro e delinea il carattere di un architettura.

Nella storia della filosofia il termine "immaginazione" è stato usato come sinonimo di quello di "fantasia". La fantasia è nell'arte retorica la capacità dell'oratore di abbellire il proprio discorso con elementi al limite del vero, ma mai falsi, in modo da affascinare con storie particolari senza rischiare di non essere creduto o essere ridicolizzato. L'immaginazione corre in aiuto a Platone nel mettere in relazione il mondo delle Idee con quello delle cose sensibili. La *phantastikè*, è la facoltà che riesce a evocare nel mondo reale quanto conosciuto "prima". In questi termini non si tratta della classica *eiaistikè*, la copia, che si limita a operare nel processo imitativo delle cose reali nel mondo reale.

Oggi "immaginazione" e "fantasia" sono due termini ben differenziati e che possiedono statuti ben definiti rispetto ai settori disciplinari in cui trovano utilizzo. Quando nei testi di letteratura architettonica si incontra il termine di "fantasia" si intende generalmente il concetto pratico di "capacità creativa" del progettista e quando si incontra il termine "immaginazione" ci si riferisce al concetto intellettuale di "richiamare e riprodurre immagini". La differenza, più impercettibile che sottile, sembra derivare da una cultura architettonica profondamente influenzata dal pensiero idealista^{37b}. E' il rapporto ambiguo tra "immaginazione" e "conoscenza" ha caratterizzato il dibattito culturale e politico nel definire i limiti e le possibilità dell'influsso dell'una sull'altra. L'immaginazione, o la fantasia, è stata vista talvolta come accrescitrice della conoscenza, talvolta come vera e propria traviatrice. La celebre acquaforte di Goya contenuta nella serie dei "Caprichos" del 1799 e conosciuta come "il sonno della ragione genera mostri" è emblematica per rappresentare il paradosso filosofico generato dalla questione. La nota autografa "*La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas*" smentisce e rafforza allo stesso tempo la frase del titolo "El sueño de la razón produce monstruos" riprodotta sul verso che dà il titolo all'opera.

E' fuori dubbio che, nonostante il rischio di cadere nel delirio, l'immaginazione sia parte fondamentale non solo del processo creativo, ma anche di quello cognitivo. E' l'immaginazione che forma l'idea di architettura. Seguendo, anche con la superficialità che impone il contesto della disciplina e del mestiere di architetto, il pensiero di Aristotele è facile comprendere come la "fantasia" possa contribuire a formare i lineamenti dell'immagine e come questa sia collegata all'oggetto concretamente percepito. Gli incubi di Go-

ya sono per Aristotele dei sogni e delle visioni che da svegli sono comunque sovrastati dalla realtà sensibile. La formazione di immagini da trasformare in figure reali è il lavoro poetico dell'architetto. Le immagini, rimanendo all'interno di una visione filosofica, alimentano l'intelletto, la facoltà di elaborare i concetti³⁸. Tutte le idee sono, tuttavia, solo grazie all'immaginazione, che è capace di cogliere somiglianze e analogie, collegate tra loro. Francesco Bacone mette in guardia quanto l'immaginazione sia pericolosa in quanto poesia e non scienza e ricorda come "*l'immaginazione mette in opera divorzi e matrimoni illegali tra le cose*"³⁹.

L'opera prima di Jean Paul Sartre, "L'Immaginazione" lavora sul principio dell'incommensurabilità tra la percezione e l'immaginazione. Il concetto verrà elaborato successivamente per costruire una vera e propria "teoria delle emozioni". Leggendo le pagine affascinanti di Sartre vengono alla mente le tavole di Étienne-Louis Boullée e di Claude-Nicolas Ledoux come un unico *corpus* di architettura visionaria spinta da quel "demone dell'immaginazione" che turbava il sonno della fanciulla di Goya. L'immagine degli architetti francesi è una vera e propria visione, ai limiti tra verosimile e irrealtà, in cui la "coscienza immaginifica" non è la percezione del mondo concreto. Lo spirito ideale rivoluzionario provoca un distacco dalla contingenza materiale e porta alla costruzione di un mondo ideale in cui il contenuto "altro" è sovrastante. La vita immaginaria è per Sartre autonoma dal pensiero. Quasi fosse guidata dai fumi dell'oppio, l'opera d'arte è tracciata dal sogno ed è libera dalla schiavitù del pensiero. L'architetto rivoluzionario, al soldo di nessuno e distante dai rivoluzionari di mestiere legati alle richieste concrete, è un dannunziano "insonne dormiente" che in maniera lisergica immagina coi disegni un mondo diverso. Un mondo diverso non necessariamente

migliore o peggiore. Il "meglio" è un prodotto della democrazia liberale e dello spirito riformatore in grado di produrre le visioni oniriche di un Frank Lloyd Wright, il "peggio" di un pessimismo conservatore molto cupo e aristocratico in grado di esplorare il mondo profondo delle "carceri" e delle "antiche rovine". L'immaginario è dunque il luogo psicologico delle immagini che l'uomo produce per visualizzare il mondo in cui vorrebbe vivere. È il terzo grado imitativo di Aristotele. "*L'immaginazione ha un potere irrealizzante nei confronti delle cose*"⁴⁰ e riesce a portare la conoscenza oltre la materialità e produrre miti e sogni, arte e poesia.

Ma la poesia non può essere oggetto d'insegnamento. Il ruolo del maestro è quello di indurre a formare un atteggiamento personale verso le questioni del proprio mestiere. Un maestro può, grazie al clima che instaura nel suo gruppo d'allievi, incoraggiare a condividere emozioni in maniera collettiva e risvegliare con la passione le immagini della memoria con visioni poetiche.

L'architetto, come un poeta, lavora con il cuore sulle immagini del passato e sulle visioni del futuro.

Note

4 Heinrich Heinrich Tessenow, *Hausbau und dergleichen*, Cassirer, Berlin 1916 (trad. it.: Giorgio Grassi, Sonia Gessner, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano 1974)

6 Leon Battista Alberti, *Libri della famiglia* (1437), Einaudi, Torino 1994

7 Leon Battista Alberti, *De Iciarchia* (1468), in: "Opere Volgari", vol II, Laterza, Bari 1966

8 San Paolo apostolo, *Prima lettera ai Corinzi* 12, 31b-14, "La carità non avrà mai fine"

9 cfr. Andri Gerber, Tina Unruh, Dieter Geissbühler; *Forschende Architektur*, Quart Verlag, Luzern 2010

10 Antonio di Pietro Averlino, o Averulino, detto il Filarete, *Trattato di architettura* (1460-1464), a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, Il Polifilo, Milano 1972

12 "*Le problème avec notre époque est que le futur n'est plus ce qu'il était!*" oppure anche "*L'ennui avec notre époque, c'est que le futur n'est plus ce qu'il avait*"

l'habitude d'être! Paul Valery, Regards sur le monde actuel (1931), Flammarion, Paris 1933

13 cfr. Theodor Adorno, Max Horkheimer, Dialektik der Aufklärung, Philosophische Fragmente, Querido, Amsterdam 1947; Theodor Adorno, Negative Dialektik, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1966

14 Mies Van der Rohe, Bauen, in "G, 2 sett. 1923"

15 Jacobus Johannes Pieter Oud, Höllandische Architektur, Bauhausbücher 10, Langen, München 1929

16 "Invasion of the Body Snatchers" (vers. it.: L'invasione degli Ultracorpi) Don Siegel, USA 1956

17 Cfr. Salvatore Settis, Il futuro del classico, Einaudi, Torino 2007

18 Cfr. Guillaume Apollinaire, "La Jolie Rousse", Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916, Mercure de France, Paris 1918.

19 Steen Eiler Rasmussen, Experiencing Architecture, the MIT press, Cambridge 1959 (trad. it.: "Architettura come esperienza", Pendragon, Bologna 2006)

20 Di Pitides non rimangono scritti, l'aforisma è riportato in maniera simile da numerose fonti classiche, senza tuttavia alcun riscontro effettivo, fino ad acquisire lo statuto di una delle prime definizioni di architetto.

21 Marco Vitruvius Pollio, De Architectura (trad. it.: Berardo Galiani, "L'Architettura di M. Vitruvio Pollione", Stamperia Simoniana, Napoli 1758)

22 Marco Vitruvius Pollio, De Architectura...

23 Eugene Viollet Le Duc, Dictionnaire raisonné de l'Architecture Francaise du XI au XVI siecle, Bance et Morel, Paris 1854-68

24 Leon Battista Alberti, De re aedificatoria (1452), (trad. it.: Giovanni Orlandi, Il Polifilo, Milano 1966).

25 Leon Battista Alberti, De re aedificatoria...

26 Andrea Memmo, Elementi di architettura lodoliana : ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa, F.lli Battara, Zara 1833

27 Walter Gropius, Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers?, in: „Die Form, n.5, febbraio 1926 (trad. it. Di Mara de Benedetti, in: Antologia dell'architettura moderna, Zanichelli, Bologna 1988)"

28 Le Corbusier, Vers une architecture, Crès, Paris 1923 (trad. it.: "Verso un'architettura", Longanesi, milano 1973)

29 Per citarne solo alcuni: Tom Wolfe, Maledetti architetti, Bompiani, Milano 1982 (From Bauhaus to Our House; 1981); Alain de Botton, Architettura e felicità, Guanda, Milano 2008; Franco La Cecla, Contro l'Architettura, Bollati Boringhieri, Milano 2008

30 lirica tratta da "Deus" di Adriano Celentano, in: "Deus, Clan, Milano 1981"

31 Denis Diderot, Système figuré des Connaissances, in Encyclopédie, Discours préliminaire 1751

32 Auguste Perret, Contribution à une théorie de l'architecture, Cercle d'études architecturales, A. Wahl, Paris 1952

33 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique d'architecture, comprenant dans son plan les notions historiques, descriptives, archaelogiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art, Librairie d'Adrien Le Clerc, Paris 1832 (trad. it.: "Dizionario Storico di Architettura", Antonio Mainardi, Negretti, Mantova 1847-1850)

34 Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, Dictionnaire...

35 cfr. Giulio Carlo Argan, Storia dell'arte come storia della città, Editori Riuniti, Roma 1983

36 AA.VV., 100 Jahre Staatsbauschule Stuttgart, DVA, Stuttgart 1951

36a Cfr. Walter Schulz, Die Vollendung des Deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings, Verlag für Recht und Gesellschaft, Stuttgart 1954

37 Johann Wolfgang von Goethes, Faust, Eine Tragödie, Cotta'sche Verlagsbuchhandlung, Tübingen 1808 (trad. it.: Giovanni Vittorio Amoretti, "Faust", Feltrinelli, Milano 1991

37a Cfr. Ernst Cassirer, Kants Leben und Lehre, Cassirer, Berlin 1918 sulla "Critica della ragion pura"

37b Cfr. Brigitte Hilmer, Schein des Begriffs, Hegels Logik der Kunst, Meiner, Hamburg 1997 sull'"Enciclopedia delle Scienze Filosofiche"

38 Cfr. Cleto Carbonara, La filosofia di Plotino, Ferraro, Napoli 1954 sulle "Enneadi"

39 Cfr. Benjamin Farrington, The Philosophy of Francis Bacon, Univ. of Chicago Press, Chicago 1964 sul "Progresso del sapere"

40 Jean Paul Sartre, L'Imagination, Alcan, Paris e 1936, L'imaginaire, psychologie-phénoménologique de l'imagination, Gallimard, Paris 1940