

città

2

URBAN DESIGN  
INTERIOR DESIGN  
ARCHITECTURAL DESIGN  
VIRTUAL DESIGNNumero speciale  
data: ottobre 2015  
www.arcduccitta.it

# Architettura, Ricerca, Città.

## Perchè una bibliografia critica

Ernesto d'Alfonso

Una bibliografia è la ricognizione selettiva e critica dei libri che istruiscono e sostengono una ricerca.

Da architetto, la ricerca s'interroga sulla costruzione: un fatto, un'opera. Testimone di "saper fare".

Istruzione di tale saper fare a qualunque corpo dotato di sensi e mani operanti attrezzate di strumenti.

1 Al centro dell'attenzione si osserva e pensa la cosa fatta.

Come cosa è nel suo sito del mondo.

Come cosa mirata è demarcazione del sito del mondo e simultaneamente memoria di essa nel suo sito cioè marca mentale; la cosa è ritenuta in mente come immagine nominata. Attraverso un segno mentale duplice: icona e nome.

Come cosa per la scienza e per l'arte è un fatto multimodale: oggetto concreto d'esperienza ed esperimento, ente mentale di riflessione.

Come cosa per la scienza dell'architettura è, nella sua terna di designazioni simultaneamente reali/mentali, marchio di mappa reale/mentale che istituisce l'accordo primario tra pensiero e mondo: adeguamento del pensiero al mondo e del mondo all'agire simultaneamente del corpo e del pensiero.

La cosa è marchio mentale/reale del mondo concreto, groundmark, landmark, timemark.

È esperienza ed esperimento del mondo scoperta di un modo della sua manifestazione e regola del fare secondo la scoperta.

I libri della bibliografia sono stati scelti in quanto scoperti illuminanti di aspetti essenziali di questa sperimentazione/esperimento in sé e nel corso della storia.

2 Frances Yates, *The Art of Memory*, 1966, London, Routledge & Kegan Paul

*L'arte della memoria* illumina il rapporto basico della ritenzione mnemonica dei marchi: loci/imagines, come sfondo/figura. Non in sé ma nella sequenza/coesistenza simultanea in cui sono per la percezione che pensa il suo decorso di percezioni memorizzate, rammemorate nell'insieme per cogliere la posizione nel rapporto d'insieme, cioè la disposizione.

Tratta dunque della costruzione mentale della mappa attraverso la marchiatura, passo passo, dei cammini che conducono alla scoperta della logica necessaria implicazione tra coesistenza e successione nell'esperienza somatica (concreta corporea) del mondo. Cioè il nesso logico necessario tra tempo e spazio nella esperienza del mondo: l'esplorazione/mappatura.

3 Irwin Panofsky, *Meaning in the visual arts*, 1955, Doubleday, Garden City, New York, U.S.A.  
Rudolph Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, 1952, London, Alec Tiranti Ltd

Il secondo e il terzo studiano la penetrazione del numero e della linea nella forma dei corpi artefatti. E, col nome di proporzione indicano il rapporto del tutto con la parte, non come generica distinzione: elemento più piccolo o più grande nella sovrapposizione, ma come esatto rapporto di grandezza essendo ciascuna parte ed il tutto formato da forme regolari che comportano un rapporto esatto di misure. Il primo nella sua storia delle proporzioni verificando il cambiamento nel modo della penetrazione tra egizi, greci, europei vissuti nel medioevo o dopo il medioevo quando ripresero e sistematizzarono la direzione classica ne scopre la funzionalità ad una estetica razionale.

Il secondo, studiando il sistema proporzionale albertiano-palladiano che conduce all'idea di uno spazio moderno ed alla idea architettonica dello spazio omogeneo per linee/superfici parallele e ortogonali, scopre la sintassi architettonica, cioè il grafo geometrico/proporzionale invariante tipologico concretato nell'architettura palladiana ed europea, nel quadrato di nove quadrati.

4 AAVV *La divina proporzione*, 2007, Electa, Milano  
Colin Rowe, *The Mathematics of Ideal Villa and other Essays*, 1976  
MIT Press edition, Cambridge

## Indice

### 0 Prefazione

**Perchè una bibliografia critica** pag. 01  
Escursus ragionato sulle basi filosofiche che giacciono a fonte della bibliografia scelta

### 1 Research

**Bibliografia critica di Lorena Antea Caruana** pag. 03  
Esposizione del percorso bibliografico che mette a fuoco gli argomenti approfonditi con maggior rilievo

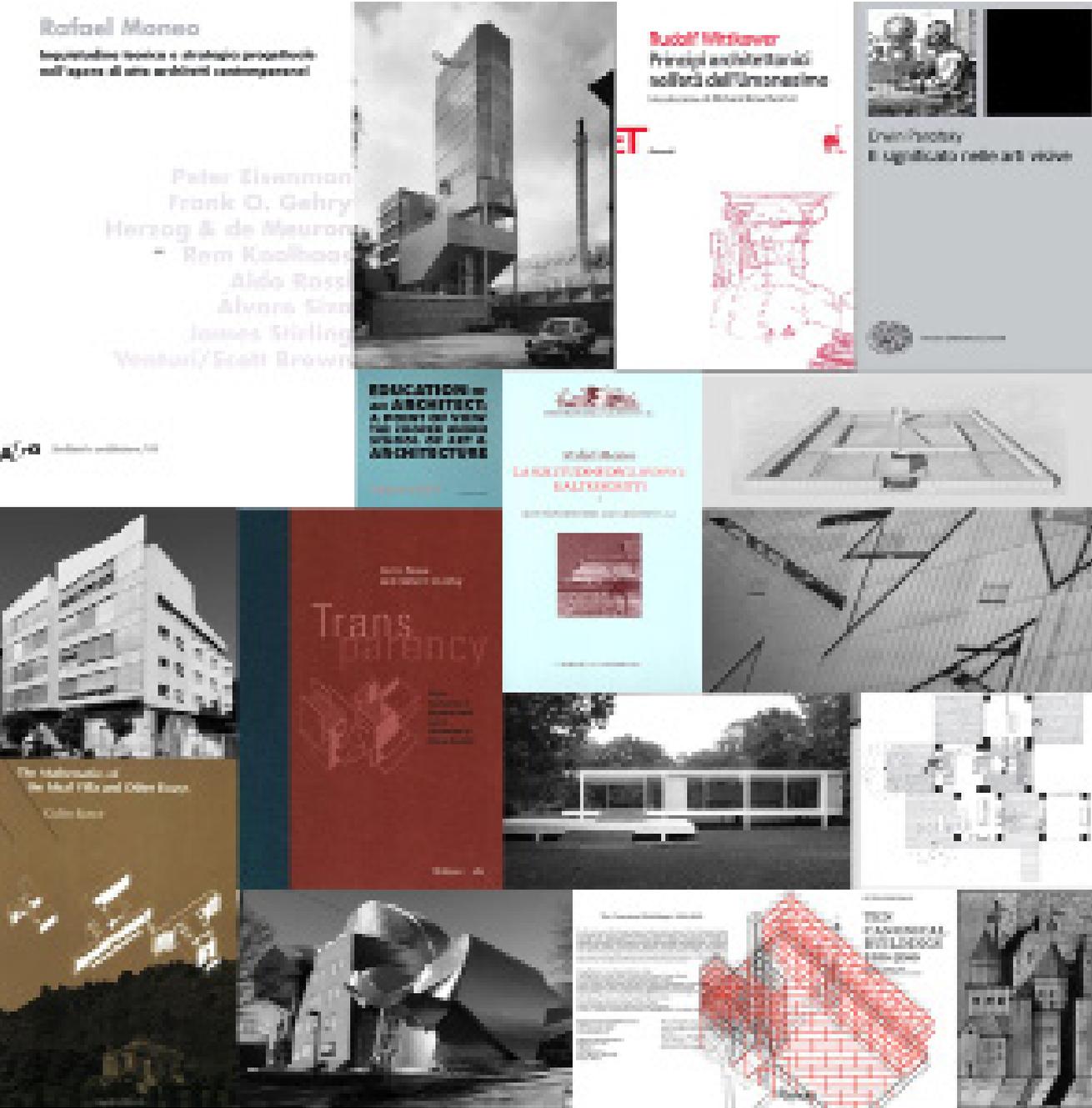
**1.1 Memoria, creazione, identità** pag. 14  
Da *The art of Memory* a *De Divina Proportione*, esplorando i modi in cui matematica e geometria sono utilizzate in architettura

**1.2 Procedimenti e regole sintattiche** pag.26  
Da *The Texas Rangers* a *Transparency*, spostandosi alla scuola americana: l'architettura de passato convive con nuovi interessi

**1.3 Tabula rasa o eredità. Nuova creazione** pag. 38  
Da *Education of an architect a point of view* to *Opposition*, osservando il modo in cui l'astrattismo americano articola nuove soluzioni e definisce nuovi principi

**1.4 R. Moneo – P. Eisenman, due punti di vista** pag. 50  
Da *Theoretical Anxiety a Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects* to *Ten Canonical Building*, esplorando i punti di vista dei due architetti

**2 Postfazione**  
**Architettura e Scrittura Ernesto d'Alfonso** pag.52  
Ernesto d'Alfonso spiega cosa significhi tornare alle origini, nel momento in cui l'uomo è consapevolmente pronto e pronto a generare un'opera artistica



Il quarto e il quinto ponendo a confronto la teoria classica delle proporzioni con l'architettura moderna, ed in particolare la teoria Albertiano palladiana con il *Modulor* di Le Corbusier. In particolare il quinto utilizzando il grafo della sintassi architettonica palladiana (quadrato di nove quadrati) per un confronto ultrastorico tra opere d'architettura: cioè una di Palladio ed una di Le Corbusier.

5 Alexander Caragone, **The Texas Rangers. Notes from architectural underground**, 1990, MIT Press edition, Cambridge

Colin Rowe and Robert Slutzky, **Transparency**, 1963, Birkhauser Edition

Il sesto e il settimo, ponendo la sintassi architettonica scoperta da Wittkover e verificata nella sua prospettiva ultrastorica (tra opere che appartengono a diversi paradigmi architettonici) da Colin Rowe, entro il processo di formazione della Scuola di Architettura di Austin in Texas che attraverso Hejduk si protende in altre scuole americane.

Ma specificamente il settimo discutendo in sede teorica l'insegnamento del Bauhaus per porre il procedimento cubista del parallelismo lecorbusieriano al centro dell'attenzione. Aprendo alla questione del piano schermo ed alla contrazione architettonica su di esso dei piani successivi in pianta e in alzato come base della tridimensionalità architettonica, la struttura a layers verticali e orizzontali paralleli.

6 A.A.V.V. **Five Architects N.Y.** 1975, Oxford University Print, Oxford  
L'ottavo, sottraendo all'indirizzo funzionalista gropiusiano della *neue*

2

*saklicheit* il fondamento dell'architettura moderna ed indicando nell'opera di cinque architetti americani il modo moderno d'impiego della sintassi architettonica rinnovata in eta moderna

7 John Hejduk, **Education of an architect: a poin of view**, 1999, New York, The Monacelli Press

Rafael Moneo, **Solitude of Buildings and other scripts**, 1985, Harvard University Graduate School of Design

Il nono e il decimo, si possono caratterizzare col titolo *La passione di insegnare*, che coincide con quello del capitolo dedicato all'insegnamento di Hejduk alla Cooper Union nel testo di Moneo. Così al centro dell'attenzione viene proprio il grafo della sintassi architettonica nella capacità genetica di produrre varianti tipogenetiche tridimensionali. In realtà Hejduk proponeva due procedimenti: il *Nine Square Problem* e il *Juan Gris Problem*, come sforzo di elaborazione di grafi tipogenetici di forme architettoniche per il progetto di opere da costruire. Infine, si evidenziano procedimenti di progettazione architettonica nei quali le operazioni sui grafi tridimensionali, evidentemente concretati da disegni assonometrici o da modellini, sono essenziali alla definizione della forma architettonica. Ed evidentemente la verifica della loro versatilità nei confronti delle funzioni così come della ottimizzazione economica e tecnica dell'esemplare da realizzare è potenziato esponenzialmente dall'uso del computer.

8 Rafael Moneo, **Theoretical Anxiety and Design Strategies in the Work of Eight Contemporary Architects**, 2004, The MIT Press, Cambridge

Peter Eisenman, **Ten Canonical Buildings**, 2005, Rizzoli editore, New York

Gli ultimi due libri confermano questo indirizzo della progettazione moderna nei confronti dell'esemplare da costruire. Entrambi pongono al centro lo studio di casi esemplari di architettura contemporanea. Per entrambi la progettazione si distingue per la propria dialettica tra procedimenti operativi di manipolazione morfogenetica dei modelli e ipotesi teoriche da sperimentare.

Entrambi chiedono nella forma nei confronti della figura immagine e nelle operazioni sui grafi tipogenetici per qualificare l'opera d'architettura.

Per entrambi, il progetto (e l'opera) sono necessariamente un "mettere alla prova il paradigma", affrontare quelli che Kuhn chiama i rompicapi proprio perché così facendo se ne può convalidare la capacità di sostenere l'universo dei casi o invece smentirne l'universalità mettendo alla luce i punti limite o di crisi. Perciò è nell'iter fattuale del lavoro progettante che l'elaborazione teorica e la mira strategica si compongono nel definire il progetto. La dimensione teorica non può essere che l'inquietudine di una strategia nell'aggredire il problema dal lato da cui ci si attende possa aprirsi una via d'uscita.

In un confronto, poi, noto che Moneo studia l'opera di otto architetti, Eisenman un'opera di dieci. Cinque autori sono gli stessi. Stirling, Rossi, Venturi, Koolhaas, Gehry. Moneo aggiunge: Eisenman, Herzog & De Meuron. Eisenman aggiunge: Moretti, Mies, Le Corbusier, Kahn, Libeskind.

Il primo tratta esclusivamente autori post-moderni. Il secondo studia opere che appartengono al cinquant'ennio '50/2000.

Per Moneo dunque l'autore, o meglio quella che ho chiamato la biografia stilistica degli autori, è al centro dell'attenzione.

Per Eisenman, è l'opera specifica di un autore ad essere al centro dell'attenzione. Perché ad essa la critica storica dell'architettura moderna di Eisenman, conferisce il valore di testimone dello spirito del tempo di una decade di quegli anni, che considera come tale canonica.

Per quanto riguarda l'architettura l'indirizzo indicato dai due autori mi sembra perseguibile.

Per quanto riguarda la città non basta.

Occorre pensare alla mappatura della città come groundmark, landmark, timemark.

Quanto a me, al centro dell'attenzione è il rapporto tra il problema locale della città all'atto dell'elevazione di scala della città d'oggi che va ben oltre la bigness della großstadt, alle grandezze che inglobano l'intera regione.

Per questa scala della grandezza, gli elementi urbani sono anch'essi di grandezza inusuale. Frampton li chiama megaforme.

Ho preferito il termine morfotipo perché il contenitore preliminare o Big Box è non solo e tanto policellulare, ma, soprattutto composto da subentità di cellule tipologicamente diversificate e tali da rinverirsi per l'interazione tra le stesse (ibridazione direbbe Fenton).

Si evidenzia una sintassi urbana nell'elevazione di scala per la quale infrastrutture, parchi tematici e morfotipi urbani si intrecciano secondo paradigmi nuovi.

Per tale ricerca valgono solo sperimentazioni urbane speciali.

Che esigono ricerche di laboratorio sul campo ●

**L**a matrice del discorso sulla sintassi architettonica emerge nel rapporto matematico tra le parti. Già Rudolph Wirriittkower all'interno del suo *Architectural Principles in the Age of Humanism* del 1949 evidenzia la forza con cui la composizione architettonica ha determinato una regola su cui manierismi possibili sono resi possibili, generando nuove emergenze architettoniche. L'approfondimento delle opere di Palladio risulta quindi il punto cardine del suo scritto, nella maniera in cui non soltanto la produzione dell'architetto padovano articola la sintassi astrattamente e trattando della possibilità di proporre in termini formali una armonia musicale, ma anche a causa dell'estensione dell'uso della regola dalle due dimensioni – tipiche dello strumento del disegno – alle tre dimensioni, attraverso l'impiego dei medi proporzionali.

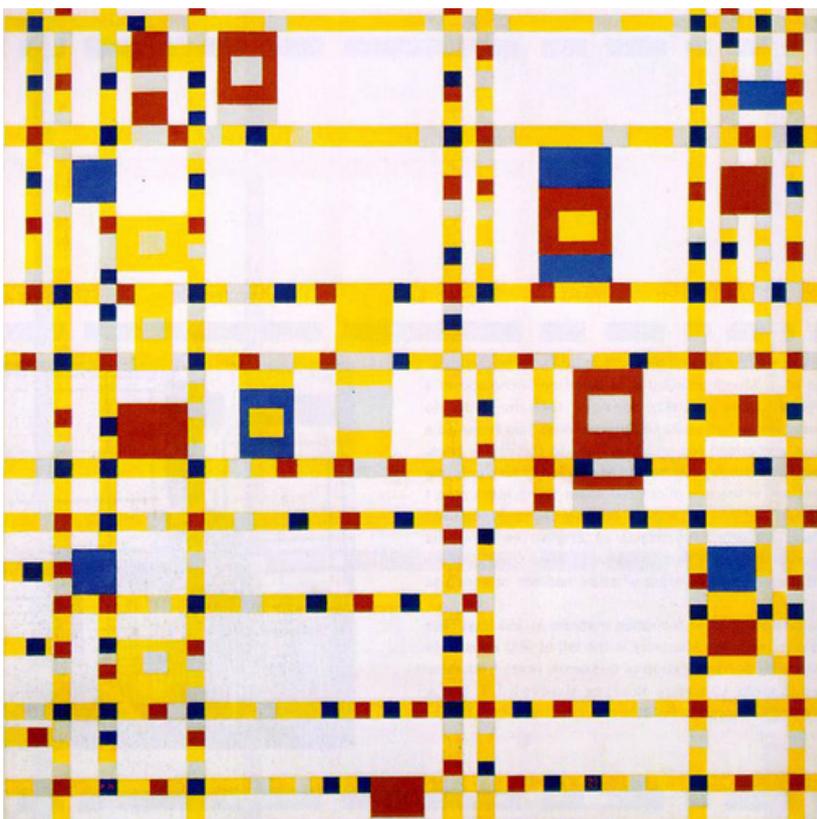
La relazione tra architettura e numero emerge ad ogni modo anche all'interno dello scritto di Frances Yates, *The Art of Memory*. La studiosa inglese concentra la sua attenzione sulla relazione tra geometria, e quindi implicazione numerica contenuta nella stessa, e significato. Il significato contenuto in questi segni e studiato da Frances Yates non si limita ad essere simbolo istantaneo carico di significato di per sé ma è in primo luogo leva per una serie di pensieri associati ad esso e di cui la memoria è strumento fondamentale di lettura. A seconda delle diverse epoche storiche, il riferimento può essere una geometria a due o a tre dimensioni ed i contenuti su cui far leva sono spesso anche non pertinenti rispetto alla geometria di partenza. Non si tratta quindi in questo libro della definizione di una regola da seguire basata sulla matematica bensì sull'uso della matematica sotto forma di geometria come potente strumento per l'impiego dell'arte della memoria.

All'interno del ciclo di conferenze alla Triennale di Milano del 1951 dal titolo *De Divina Proportione*, il ritorno alla misura ed alla definizione della regola assume nuovo respiro internazionale. Il *Modulor* di Le Corbusier in questo caso non fa che confermare un cambio nello spirito del tempo, ipoteticamente inseribile in sequenza cronologica all'interno del libro di Erwin Panofsky *The significance of visual arts*, all'interno del capitolo *Storia della teoria e delle proporzioni del corpo umano come riflesso della storia degli stili*. In questo libro la geometria risulta essere base per la manifestazione degli stili, facendo riferimento in questo caso ad una produzione artistica in senso più ampio, chiamando in causa scultura e pittura oltre all'architettura.

Spostandosi nel tempo e nello spazio, la seconda parte di questo scritto affronta il modo in cui la scuola americana (in particolare la School of Architecture di Austin, nel Texas) ha saputo ereditare e tradurre in nuovi stimoli gli studi del passato e l'implicazione della matematica in architettura. Ogni docente invitato alla scuola ha quindi apportato un proprio contributo circa la definizione di un metodo progettuale con esiti differenti a seconda del percorso. Se quindi Bernard Hoesli insiste sul processo progettuale come principale strumento da controllare e determinante per una architettura del nuovo, Colin Rowe spinge invece sull'analogo storico, un analogo che giunge alla radice della articolazione spaziale antica, per poter proporre una architettura altrettanto potente in termini di relazione tra micro e macrocosmo. È infatti Colin Rowe ad analizzare le opere di Palladio e Le Corbusier con il fine di far emergere analogie e differenze.

Si tratta qui di recuperare un iniziale schema palladiano dettato dalla ripetizione di nove quadrati, utilizzato come puro elemento sintattico in grado di generare successive articolazioni sul tema. L'archetipo platonico è in entrambi i casi un riferimento essenziale: declinato in una casa-tempio con accezioni simboliche nel caso di Villa Malcontenta di Palladio ed in un oggetto tridimensionale sintatticamente complesso in Villa a Garches di Le Corbusier. Le analogie tra le due opere sono lo strumento basilare del discorso di Colin Rowe in *Mathematics of Ideal Villa*. Dalla seconda metà del Novecento quindi oltre ad un discorso sulla proporzione e sulla misura come base per l'articolazione sintattica, un posto di sempre maggiore evidenza è assunto dai concetti di *ambiguità* e *complessità*. Una evidente analisi sul tema è fornita da Colin Rowe nel suo libro *Transparency*, in cui lo studio del Cubismo, già a partire dall'opera di Cézanne, mostra una capacità da parte dei pittori di generare sovrapposizione di diversi piani leggibile su di una sola superficie, in cui la *trasparenza fenomenica* permette di generare ambiguità. Per Juan Gris la stessa ambiguità si genera attraverso una impossibilità di definire quale superficie rappresentata sia sintetizzabile in un solo piano. È ancora Le Corbusier il riferimento precipuo trattando il tema della Trasparenza. All'interno di Villa a Garches egli genera una stratificazione della facciata in grado di permettere una lettura di profondità differenti; questa nuova possibilità di linguaggio articola una sintassi già ricca di riferimenti al passato ma soprattutto di innovazioni. Chi è in grado di volgere queste riflessioni in un metodo didattico è John Hejduk. Già presente all'interno della School of Architecture in Texas, John Hejduk intuisce la possibilità espressiva insita nel quadrato di nove quadrati e ne fa uno strumento di progetto del tutto innovativo. Ispirandosi direttamente al pensiero di Arnheim circa lo studio gestaltico, Hejduk adatta il classico quadrato composto di nove quadrati palladiano ad un nuovo percorso. Un nuovo strumento di lavoro da sottoporre ai suoi studenti, dando ad essi la possibilità di esprimere le proprie potenzialità attraverso la composizione che fa uso di una griglia dapprima bidimensionale e solo in seguito tridimensionale. Ma questo è solo l'inizio della proposta metodica sperimentata da John Hejduk nella sua carriera didattica. Come è evidente all'interno di *Education of an Architect: a point of view. The Cooper Union school of Art and Architecture*, Hejduk genera (all'interno della School of Architecture di Austin prima e alla Cooper Union poi) un percorso per lo studente in grado di legare creazione di un modello bidimensionale, assonometrie, modello tridimensionale, lasciando allo studente stesso la possibilità di lavorare sulla sintassi architettonica attraverso una serie di tensioni ed ambiguità: le forme geometriche pensate su due dimensioni diventano, nelle fasi conclusive del percorso accademico, sistemi costruttivi tridimensionali. Il sapere così organizzato confluisce poi all'interno dell'ultimo esercizio: il *Juan Gris Problem*. Anche Rafael Moneo, nell'espone il metodo didattico utilizzato da John Hejduk in *L'opera di John Hejduk o la passione di insegnare* contenuto in *La solitudine degli edifici*, tratta come lo strumento della griglia, generata da un quadrato di nove quadrati, rappresenti il legame tra numero e forma, in una autonomia dell'oggetto rispetto al soggetto che è ben chiara al collega di Hejduk, Peter Eisenman. Nodo esemplare circa il rapporto tra questi due architetti emerge con il libro *Five Architects N.Y.* Qui si esplorano le differenti proposte progettuali presentate dai cinque architetti americani: John Hejduk, Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey & Robert Siegel e Richard Meyer. Le esperienze di questo gruppo sono tra loro differenti, eppure una matrice appare comune: la volontà di generare una architettura di volumi puri che concentra la propria attenzione sulla sintassi architettonica prima ancora che sul significato rappresentato dagli elementi.

Piet Mondrian, *Broadway Boogie Woogie*, MoMa New York, 1942-43.



Se quindi Tafuri parla di esclusivo uso del linguaggio dei segni, volto ad esplorare un mondo di formalità più che di "contenuto". La critica mossa quindi da Tafuri si riferisce ad un recupero di un vocabolario desunto dagli anni Trenta, in particolare dalle architetture di Le Corbusier e Terragni e da applicare ad una piccola scala. Del resto il parere personale del critico emerge proprio nelle righe "inguaribili snob tesi a solleticare le tendenze più élitarie dell'"affluent society".

Con il metodo di insegnamento proposto da Hejduk e assimilato in parte da Peter Eisenman, gli aspetti formali diventano unico elemento di interesse per il progetto, in una completa astrazione e concettualizzazione dell'opera. L'evidenza della radicalità della posizione americana è in questo caso enfatizzata da Eisenman nel suo *Ten Canonical Buildings*, all'interno del quale dieci opere di architetti moderni e contemporanei sono mostrati nella loro capacità di formare la regola e di superare la stessa. Qui si tralasciano i significati simbolici o le letture che sottolineano il rapporto opera-artista ed si mostra invece il modo in cui ogni opera può essere accostata ad un concetto altro, assecondando le proposte post-strutturaliste di Deleuze e Guattari, in cui l'associazione di concetti è scissa da una continuità logica così come intesa nei termini tradizionali.

Il linguaggio acquista qui la sua totale autonomia all'interno dell'oggetto, sia per quanto riguarda la comprensione da parte del soggetto che in relazione ad una ipotetica ermeneutica che si slega completamente dal percorso canonico logico, cronologico, biografico, grafico. Oltre ad aver quindi assimilato le intenzioni di Colin Rowe, in relazione alla capacità di lettura sintattica di un'opera storica per comprenderne la portata innovativa, Peter Eisenman assimila lo strumento del processo progettuale di Bernhard Hoesli, portandolo, in un determinato tempo, ad una estrema definizione. Anche John Hejduk entra, con la manipolazione dell'oggetto in tre dimensioni, in questa sintesi operata dall'architetto americano, attraverso una nuova lettura architettonica che vede l'oggetto come solo testo autonomo ●

## L'arte della memoria

**N**el libro *L'arte della memoria* Frances Yates tratta i sistemi utilizzati dal mondo antico fino al Rinascimento con il fine di ampliare le capacità mnemoniche del soggetto. Il libro affronta inoltre una serie di implicazioni di tipo sociale ed economico desunte da questa capacità, di certo destinata ad essere appresa dai più eruditi esponenti delle società che si succedono nei secoli.

Lo studio di Frances Yates parte appunto dai sistemi di mnemonica utilizzati durante il periodo classico, uno dei quali consiste nel far riferimento ad uno specifico luogo con il fine di sollecitare un pensiero altro da ricordare. In questo caso, il luogo è spesso identificato con uno spazio, uno spazio di tipo architettonico. Simonide (spesso definito negli scritti come inventore della mnemonica, probabilmente invece solo più abile portavoce di un sistema esistente) osserva infatti che il senso della vista è tra tutti il più acuto e che le percezioni che sono ricevute dall'udito o per riflessione possono essere ricordate se avviate alla mente mediante gli occhi. Esistono quindi già in epoca classica due tipi di memoria: quella naturale e quella artificiale. La memoria artificiale si basa su luoghi e immagini e il luogo può essere assimilato dal "locus": posto facilmente afferrabile dalla memoria. Le immagini in questi casi diventano simboli, tratti caratteristici e forme isolate dai contesti con il fine di essere conservate al meglio. Una ulteriore teoria fa riferimento alle immagini. Ne esistono, secondo l'interpretazione della Yates, di due tipi: le immagini preparate appositamente per le cose e quelle preparate per le parole. Le cose sono il soggetto del discorso mentre le parole sono volte alla formazione del linguaggio di cui questo soggetto è rivestito. Queste immagini per le parole necessitano tuttavia di uno spazio maggiore rispetto a quanto utilizzato per le cose per essere ricordate. Accade quindi che la memoria artificiale debba essere usata per fissare discorsi ma anche e soprattutto per tenere in mente una ampia quantità di materiale che possa così essere riesaminato. In particolare, il procedimento serve a chiarire i principi di un'immagine di "memoria per le parole" in cui la mente richiama le parole grazie alla loro somiglianza fonetica con la nozione suggerita dall'immagine.

Tiziano, il tempo governato dalla prudenza, 1565



Frances Yates, *L'arte della memoria*, Edizione Tascabile Einaudi

Cicerone tratta nella sua opera sulla memoria la virtù come "un abito mentale in armonia con la ragione l'ordine della natura". La virtù ha per egli quattro parti: la prudenza, la giustizia, la fortezza e la speranza; ciò che in seguito è definito come "le quattro virtù cardinali". Gli storici infatti attribuiscono grande importanza al controllo morale della fantasia come parte rilevante dell'etica. Il primo superamento della visione di Cicerone descritta nel *Ad Herennium*, in cui il sistema mnemonico è possibile per *imagines agentes*, avviene per opera di Quintiliano, mediante l'introduzione di una nuova tecnica. In particolare questo metodo consiste nella capacità di visualizzare i "luoghi" come *notae stenografiche* all'interno di una tavoletta o sulla pagine, anziché in uno sterminato sistema di loci.

Nel periodo classico molti sono i filosofi che trattano il tema della mnemonica. Non si ha certezza sulla redazione di un testo in merito da parte di Aristotele, come suggerito da Diogene Laerzio. Tuttavia, il filosofo ne discute i contenuti e ne fa riferimento nei *Topica*: raccomandazione di affidamento alla memoria di argomentazioni che ritornano con maggior frequenza, o per meglio dire, "cose" della dialettica che sono riconosciute in relazione ai luoghi in cui sono depositate.

Mentre quindi Ippia di Elide è considerato l'ideatore del sistema di educazione basato sulle arti liberali, Marziano Capella le conosce nella loro forma latina più tarda presentando poi le opere in una forma romanzesca ed allegorica che la rende attraente al Medioevo. Le personificazioni femminili di cui si avvale sono per molti aspetti conformi alle regole per immagini della memoria artificiale.

È da sottolineare un cambiamento nella mentalità medievale. In questo periodo della storia ciò che maggiormente appare attraente agli occhi del cristiano fedele è il tema della salvezza e della dannazione, articoli di fede e vie che portano al Cielo attraverso le virtù. Lo studioso medievale non si può rivolgere alla descrizione dei procedimenti mnemotecnici di Quintiliano perché non ne conosce il bilancio di vantaggi e svantaggi, quando si tratta nel dettaglio del tema della memoria artificiale. Le regole di Tullio, per lo studioso medievale, sono regole che devono essere obbedite anche quando non si

hanno gli strumenti per comprenderle appieno. Nella *Seconda Retorica*, Tullio si esprime sulla memoria artificiale. Si tratta, per l'uso delle immagini nella memoria artificiale, di cose grossolane e sensibili da assimilare, per cui non si riesce a ricordare cose "spirituali" e sottili senza un'immagine. La teoria aristotelica dipende da associazione e ordine. Tullio insegna quindi che per ricordare facilmente ci si deve immaginare un certo ordine di luoghi in cui le immagini di tutte le cose sono distribuite in un certo ordine.

Nel medioevo, ed in particolare con Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, la memoria artificiale si trasferisce dalla retorica all'etica: sotto memoria come parte della prudenza nel parlano Alberto e Tommaso e non si considera quindi come una delle virtù cardinali. Nell'alto medioevo ad ogni modo la retorica classica tradizionale assume forma dell'*ars dictaminis*, tecnica di epistolografia e di stile applicabile nella pratica dell'amministrazione. Ma ciò che maggiormente desta interesse è la vena di misticismo che percorre la scuola e la sua tendenza a porre la retorica in una cornice di tipo cosmico, elevandola ad una sfera di quasi santità che possa competere quasi con la teologia.

Da ricordare in questo contesto è il *De Bono* scritto da Alberto Magno, un trattato sul bene in cui sono evidenziate le quattro virtù cardinali: fortezza, temperanza, giustizia e prudenza. Alberto Magno realizza qui una serie di *articulus* con il fine di esporre gli oggetti di discussione. La memoria sarebbe situata nella parte sensitiva dell'anima, mentre la prudenza nella parte razionale. Mentre la memoria, intesa come registrazione di impressione ed eventi passati non costituisce *habitus*, la prudenza è un *habitus* morale. In questo caso quindi la memoria sarebbe parte della prudenza. La memoria quindi non soltanto rappresenta un forziere per le forme e per le immagini ma anche per le *intentiones* ricavate dal potere valutativo. Alberto Magno parte quindi da quattro precetti mnemonici:

- 1\_ Inventare simulacri e immagini perchè le intenzioni semplici e spirituali scivolano via facilmente, la conoscenza umana è più forte in relazione ai sensibili
- 2\_ Stabilire un ordine nelle cose ricordate perchè da un punto venga reso agevole il passo al punto successivo
- 3\_ Conservare le immagini con nitidezza
- 4\_ Meditare con frequenza ciò che si desidera ricordare

Le due idee principali seguite da Tommaso d'Aquino sono i luoghi e le immagini. L'obiettivo della solitudine è infatti predisporre la sollecitudine a ricordare. Ma il cambiamento rispetto alle immagini classiche è comunque evidente: le immagini scelte per essere forte stimolo nell'arte dell'oratore nell'epoca romana sono state cambiate dalla pietà medievale in "simboli corporei" di sottili e spirituali intenzioni. Alberto e Tommaso non sembrano comunque aver appreso il carattere mnemotecnico delle regole dei luoghi, bensì essi le interpretano in senso

devozionale. Ma prima ancora della scolastica le *imagines agentes* erano state "moralizzate" in figure umane belle o orribili come simboli corporei e memorizzate come distribuite in un edificio solenne. Del resto attraverso i secoli i fraintendimenti diventano più frequenti, c'è infatti la possibilità che un uso morale o didattico dell'arte della memoria possa essersi sviluppato molto prima o praticato in qualche trasformazione cristiana durante l'alto medioevo. Si assiste quindi alla "metamorfosi medievale dell'arte della memoria classica" che non ha origine in Magno e d'Aquino ma che esiste già in un periodo precedente rispetto ad essi. Lo sforzo degli scolastici è teso a incorporare Aristotele nel sistema di vizi e virtù già esistenti. Del resto in età scolastica, con la sua insistenza sull'astratto, sulla modesta valutazione della poesia e della metafora sia stata valutata anche in un'età che vede una straordinaria fioritura di immagini e di un nuovo tipo di immagini nell'arte religiosa. Se Tommaso d'Aquino fissa nella memoria la sua *summa* con l'ausilio di "simboli corporei" distribuiti in luoghi secondo l'ordine delle sue parti, la *summa* astratta poteva essere resa corporea nella memoria con qualcosa di simile a una cattedrale gotica piena di immagini nei suoi luoghi ben distribuiti. I simboli corporei, distribuiti secondo un preciso ordine, erano invece destinati a dare un grande risultato nell'uso comune. Se l'invenzione di questo sistema è imputato a Simonide, di certo si deve a Tullio la sua diffusione e a Tommaso di esserne stato il santo patrono. Già nella metà nel XV secolo, Jacopo Rigone scrive un trattato di *Ars Memorativa* all'interno del quale compendiate la memoria artificiale in due cose: loci e *imagens*, secondo quanto insegnato da Cicerone e confermato da Tommaso d'Aquino. È da sottolineare infatti il fatto che, spesso, durante il medioevo Cicerone e Tommaso fossero uniti in una unica fonte di insegnamento. Seppur, durante l'età della scolastica, la conoscenza rimase nei fondamenti la medesima, essa appare arricchita e complessificata. La prima citazione delle regole di memoria di San Tommaso è una versione abbreviata delle regole della memoria tomistica:

"ci sono quattro cose che aiutano l'uomo a ricordare.

La prima è che egli disponga le cose che desidera ricordare in un certo ordine, la seconda è che aderisca ad esse con passione, la terza è che la riporti a similitudini insolite, la quarta è che le richiami con frequente meditazione.

In quel periodo la memoria artificiale comincia a presentarsi come una sorta di disciplina devozionale laica sostenuta ed incoraggiata dai frati. L'arte della memoria è qui creatrice di una serie di immagini traboccata in seguito in opere creative d'arte e di letteratura. Nel Medioevo infatti la memoria è utile per stimolare l'intensa visualizzazione di molte similitudini, nello sforzo di fissare

lo schema della salvezza e la trama delle virtù e dei vizi.

La *Divina commedia* diventa quindi un esempio supremo di come la conversione della summa astratta in una summa di simboli sia un esempio di memoria; questa conversione forma un ponte tra astrazione e immagine. Le sacre scritture si esprimono quindi attraverso metafore poetiche e parlano di cose spirituali sotto sembianze di cose corporee.

Si potrebbe addirittura pensare, a causa di immagini pagane a cui si attribuisce un ulteriore significato, che la memoria artificiale possa essere stata un tramite piuttosto insospettato per la sopravvivenza delle immagini pagane durante il Medioevo.

Petrarca si può considerare come personalità in grado di effettuare una transizione da memoria medievale a memoria rinascimentale. Petrarca è, insieme a d'Aquino, ricordato nel trattato di Romberch, primo a riportarne le opere, dando avvio ad una riproposizione delle stesse all'interno di molti trattati del Cinquecento.

I trattati di memoria descrivono in genere le tecniche mnemoniche di carattere classico, decisamente più meccanico di quelle similitudini corporee che hanno radici certamente medievali. Ci sono quindi due tipi di trattati: quelli che derivano da una tradizione scolastica e gli altri. Tra questi manuali quello scritto da Pietro da Ravenna diviene il più conosciuto. La disposizione dei loci di memoria in posti tranquilli, il miglior tipo di edificio atto a contenere queste disposizioni, la descrizione è, nel trattato, dettagliata. La chiesa rappresenta l'edificio che per eccellenza ha carattere di contenimento delle immagini. Egli, facendo tre o quattro volte il giro della chiesa che in modo autonomo, sceglie, fissa nella memoria le immagini utili a ricordare. In questi luoghi egli memorizza favole o quaresimali. Per le immagini, Pietro fa riferimento al mondo classico quando, al posto degli edifici, utilizza per ricordare le immagini di persone. Il suo procedimento usa anche immagini di particolari che non si slegano del tutto dalla tradizione medievale. Come secondo tipo di sistema locale, Romberch propone di utilizzare i segni dello zodiaco come idonei a dare un ordine ai luoghi di semplice



Nardo di Cione, *Paradiso*, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella

fissazione. L'ordine di costellazioni come sistema di luoghi è utilizzato persino con il fine di ricordare sermoni su vizi e virtù in Inferno e Paradiso. Anche questo quindi ha un impiego in epoca medievale.

A partire da quest'epoca iniziano inoltre ad essere introdotti gli alfabeti visivi. Essi sono modi di rappresentare le lettere dell'alfabeto mediante immagini. Possono essere costruiti in diversi modi: con figure di oggetti la cui forma ricorda la lettera dell'alfabeto, mediante figure di animali disposti in modo ordinato. Le immagini ricordano le cose mentre le iscrizioni memorizzate al di sopra di esse sono memoria per le parole che riguardano le cose. Fra i tipi di immagini di tendenza rinascimentale si trovano gli emblemi e le imprese. Le imprese rappresentano il tentativo di fissare un'intenzione spirituale per mezzo di un simbolo.

Con l'arrivo del Rinascimento infatti un'oratoria di tipo laico genera nuove tecniche, spogliatesi del loro associazionismo di stampo medievale. Il culto di Cicerone come oratore può incoraggiare un interesse per l'arte intesa classicamente come parte di retorica. Già Erasmo vede l'arte della memoria come appartenente ad una cultura ecclesiastica non apprezzata e i libri stampati stanno distruggendo le abitudini della memoria. La trasformazione di quest'arte dal medioevo attraversa una fase di perdita della propria forza. Me è proprio in questo periodo di transizione che l'arte della memoria giunge ad una nuova fase della sua vita: nel passaggio tra arte legata ai simboli e alla salvezza, si trasforma in arte ermetica ed occulta, ed in questa forma occupa un posto centrale nella cultura d'Europa.

Un esempio di ciò è dato da Giulio Camillo, detto Delminio, umanista e filosofo tra i più dotti in merito alle tradizioni mistiche ebraiche che sono chiamate *Cabala*, e profondamente versato nelle filosofie degli egiziani, dei pitagorici e dei platonici. La sua fama è ai più nota per la definizione e realizzazione del noto *Teatro della memoria*. Nella sua descrizione, il teatro di compone di sette gradini separato da sette corsie corrispondenti ai sette pianeti. Chi si appresta a studiare questo complesso sistema si sente una sorta di spettatore dinanzi al quale sono poste le sette misure del mondo in spettacolo o teatro. Gli elementi di maggiore rilievo occupano i posti più bassi del teatro. Per comprendere meglio la fama del teatro di Camillo mi avvalgo direttamente

della descrizione proposta dalla Yates: "Per coloro che si trovavano fuori dalla tradizione occultistica del Rinascimento, si trattava dell'opera di un ciarlatano e di un impostore. Ma su coloro che erano inseriti in questa tradizione esso esercitava un fascino sconfinato, giacché si proponeva di dimostrare come l'uomo, il grande miracolo, capace di imbrigliare i poteri dell'universo con magia e Cabala (come è detto nell'orazione di Pico sulla dignità dell'uomo), era in grado di sviluppare poteri magici come oratore, parlando dal fondo di una memoria organicamente associata alle proporzioni dell'armonia del mondo. Francesco Patrizi, il filosofo ermetico di Ferrara, parla con entusiasmo di come Camillo abbia affrancato gli insegnamenti dei maestri della retorica dall'angustia dei limiti, estendendoli agli spazi più vasti della scena dell'intero mondo."

La composizione del teatro di Camillo deve essere considerata come una distorsione del teatro reale di Vitruvio, in cui ad ognuno dei sette passaggi vi sono sette cancelli o porte, decorate con una moltitudine di immagini. Camillo trasferisce l'idea delle porte decorate delle frons scenae alle immaginarie porte delle corsie dell'auditorium, che dovevano rendere impossibile ad un pubblico di trovarvi posto. Camillo utilizza quindi la pianta di un teatro reale, quello classico descritto da Vitruvio, adattandolo però ai suoi scopi mnemonici. Camillo però non perde di vista il fatto che il suo Teatro si basi su principi dell'arte mnemonica classica. Seguendo il costume dei teatri antichi in cui le persone più importanti sedevano ai posti collocati più in basso, Camillo definisce sette misure ideali sulle quali collocare le "cose" in ordine di importanza. Il secondo gradino rappresenta a tal scopo il primo giorno della creazione immaginata come il banchetto offerto da Oceano agli dei. Il terzo grado è detto "grado dell'antro" e rappresenta uno stadio ulteriore della creazione quando gli elementi si mescolano per formare le cose o "elementata". Il quarto è la creazione dell'uomo inteso come uomo interiore: anima e mente. Il quinto grado è l'anima dell'uomo che si unisce con il suo corpo. L'ultimo grado è infine assegnato alle arti, nobili o vili che siano. Camillo porta quindi l'arte della memoria all'interno delle nuove correnti che percorrono ora il Rinascimento. Il suo teatro ospita le teorie di Ficino e Pico, magia e cabala, ermetismo e verbalismo che sono impliciti nel platonismo del Rinascimento, e trasforma l'arte classica della memoria in arte occulta. Anche l'uso dei talismani da parte di Ficino fu altamente soggettivo e in larga parte immaginoso. Le sue pratiche di magia, incantesimi poetici o musicali, o il ricorso alle immagini puntano sul mettere l'immaginazione in condizione di accogliere gli influssi celesti. Il suo uso interno delle immagini talismaniche

deve trovare veicolo appropriato per il suo funzionamento nella versione occultizzata dell'arte della memoria. Se queste immagini mnemoniche hanno un potere talismanico (il potere di attirare gli influssi e gli spiriti celesti) una simile memoria doveva essere quella di un uomo divino, in intima associazione con i poteri del cosmo. Le immagini planetarie fondamentali sono quindi considerate come talismani o dotate di virtù talismaniche. L'arte della memoria di tipo ermetico è con Camillo strumento per la formazione del mago, strumento attraverso il quale il divino microcosmo può riflettere il macrocosmo cogliendone il suo significato dall'alto. L'arte della memoria è quindi ora arte occulta e segreto ermetico. In questo modo, Camillo tenta di mantenere il mistero circa gli impulsi che stanno dietro ai risultati artistici del Rinascimento, di quelle armonie perfette e proporzioni che gli artisti ed i poeti sanno infondere all'interno delle loro opere. Secondo la Yates: "Il teatro è, così, al centro del Rinascimento veneziano ed è organicamente legato ad alcuni dei suoi prodotti più caratteristici, la sua oratoria, le sue immagini, e possiamo aggiungere, la sua architettura. La ripresa di Vitruvio da parte degli architetti veneziani, culminante in Palladio, è certamente uno dei caratteri più tipici del Rinascimento veneziano: anche qui, Camillo, con il suo adattamento al teatro vitruviano ai suoi fini mnemonici è al centro."

Tratteremo quindi il tema dell'arte della memoria come intesa durante il Rinascimento. Giordano Bruno, noto filosofo ed ex frate domenicano, si specializza nella memoria artificiale suscitando sulla sua persona un forte interesse in merito alla conoscenza e pratica dell'arte della memoria legata alla forma rinascimentale occultistica. All'interno delle immagini di Bruno c'è la magia, con un velo di oscurità rispetto a quella in cui Camillo si avventura. All'interno delle sue prime due opere: *Ombre e Circe* è spiegata la divisione del trattato di memoria in regole per i luoghi e per le immagini. Il periodo è quello in cui Giordano Bruno si reca a Parigi. Nonostante compaiano evidenti differenze vi è una medesima intenzione tra dialogo bruniano e Teatro di Camillo. L'arte della memoria magica del medioevo e la sua adozione di regole mnemoniche di Tullio era esposta con attenzione e minuzia. La differenza che qui si rintraccia tuttavia rispetto all'atteggiamento di Alberto Magno è dato dalla attenzione ai punti in cui Alberto avrebbe potuto cadere. Nonostante Bruno fosse quindi un ammiratore di d'Aquino, i suoi interessi si concentrano più sulla percezione di questi come mago, riflettendo una tendenza del tomismo rinascimentale sviluppata successivamente rispetto a Campanella. Giordano Bruno dà grande attenzione al numero trenta, seppure questo appaia associato alla magia. Nel *clavis angelicae* si descrive infatti in che modo sia possibile evocare "trenta ordini buoni e principi dell'aria" che dominano su tutte le parti del mondo. Il suo successo nel creare una nuova via tra arte classica e lullismo

Nardo di Cione, *Inferno*, dettaglio, Cappella Strozzi, Santa Maria Novella

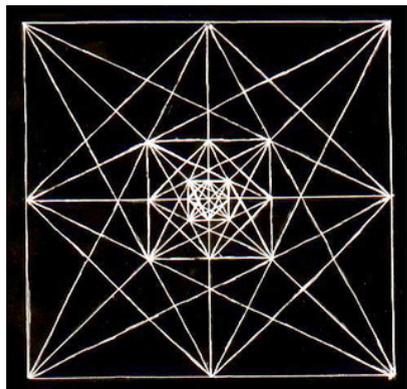


si fonda sulla volontà di occultizzazione spianta agli estremi. Bruno rappresenta quindi un uomo in grado di utilizzare ogni tipo di procedimento magico per quanto pericoloso o vietato che fosse pur di raggiungere l'organizzazione della psiche dall'alto per mezzo di contatti con i poteri cosmici. Fa riferimento quindi ad immagini che derivano dalla scienza astrale e dalla magia astrale degli egizi, senza alcun pregiudizio di fonti. Rispetto alle immagini dei decani vi sono una lista di immagini astrali in ombre e quarantanove immagini di pianeti, sette per ogni pianeta. Queste immagini rappresentano le divinità dei pianeti e le loro influenze, alla maniera dei talismani planetari. Seguendo un'incisione che rappresenta le dodici case, Bruno presenta una lista di ulteriori trentasei immagini, tre per ognuna delle case. Vi aggiunge inoltre immagini di sua invenzione, composte e sulle quali avrebbe scritto in seguito un intero libro. Eppure, le immagini delle stelle sono anche per Ficino, nel suo *de vita cielitius comparanda*, intermediaria tra le idee del mondo sovraceleste e il mondo subceleste degli elementi. È quindi possibile agire nel mondo inferiore purchè si sia a conoscenza del modo in cui adattare e manipolare le immagini astrali. Uniformandosi interiormente con le immagini astrali, grazie alle quali le specie individuali del mondo trovano unità, è possibile agire nel mondo inferiore.

Con il fine di controllare la memoria è quindi necessario che i numeri, e gli elementi, siano disposti secondo un determinato ordine. Con l'ausilio di forme facilmente ricordabili (le figure dello zodiaco) si potrà conseguire un'arte figurativa tale da rafforzare non soltanto la memoria ma anche i poteri dell'anima. La filosofia ermetica, secondo cui l'uomo nella sua origine è divino e organicamente collegato ai governatori astrali del mondo, si compone di immagini archetipe estratte dal loro caos confuso e trasposte in un ordine tale da conferire all'uomo poteri divini. Giordano Bruno rappresenta così la mente che opera il passaggio tra *imagines agentes* e memoria, utilizzando quest'ultima come potere artificiale per elevarsi.

L'uso di un elenco di immagini da utilizzare per la memoria è in realtà di per sé aderente alla tradizione ortodossa di mnemonica classica. Quindi, con il fine di inserire immagini efficaci di grandi personaggi sulla ruota Bruno persegue la sua idea di combinazione tra arte classica della memoria e lullismo. All'interno dell'*Ars memorie*, inclusa nel libro, e

Tre scale delle sequenze di Saturno, Giordano Bruno



che segue lo schema del tradizionale *Ad Herennium* nella discussione di luoghi e immagini, Bruno analizza vari tipi di immagini mnemoniche che considera dotate di un differente grado di potenza. Il suo sistema si basa quindi sulla magia e le immagini astrali più prossime alla realtà rispetto alle cose del mondo sublunare; "ombre" intermedie fra un mondo ideale e oggetti del mondo sublunare. La tavola non rappresenterebbe quindi tutta la complessità e le cinque suddivisioni si muovono all'interno dei trenta compartimenti delle ruote. La memoria è qui quella di un uomo divino, di un mago provvisto di poteri divini grazie ad una immaginazione imbrigliata all'azione dei poteri cosmici.

La concezione di Bruno di un universo in cui opera la magia prepara la via alla concezione di un universo meccanico su cui opera la matematica. Il suo tentativo è quello di far agire delle leggi magico-meccaniche non all'esterno ma all'interno della personalità, attraverso la riproduzione della psiche di meccanismi di tipo magico. Queste forze astrali tuttavia sono strumenti del divino, oltre alle stelle attive vi sono quindi, nella concezione filosofica bruniana, forme divine ancora più alte. Il sistema di memoria aspira ad una unificazione del livello delle stelle come preparazione per il raggiungimento di una unità più alta. Il fine è quello di raggiungere l'Uno, al di là delle apparenze. Soltanto dopo aver seguito ed aver affrontato il sistema di memoria è possibile accostarsi alle trentine mistiche e filosofiche del principio. Lo scopo del suo sistema mnemonico è quello di porre le condizioni all'interno, nella psiche, per un ritorno dell'intelletto all'unità attraverso l'organizzazione delle immagini significative per un ritorno all'unità. Attraverso questa organizzazione sistemata le immagini interiori delle cose più prossime alla realtà e meno opache si mostrano nella loro realtà e non come appaiono nel mondo esterno. L'arte classica della memoria consiste nel realizzare questa visione unificante nell'interiorità dove solo si può attuare perchè le immagini interiori sono più prossime alla stessa. Appare tuttavia importante fare un confronto tra il sistema utilizzato da Giordano Bruno e quello impiegato da Camillo. La tradizione cristiana è più semplicemente organizzata nella tradizione occulta dell'opera di Pico. Egli tenta di raggiungere non la trinità ma l'Uno. L'Uno che egli si pone di raggiungere non ha lo scopo di essere al di sopra bensì all'interno del mondo. Nessuno studioso del Rinascimento potrebbe ignorare gli spiragli di innovazione che aprono le menti di entrambi. Il mondo può essere afferrato, tenuto, compreso, grazie ai poteri dell'immaginazione.

Se il Medioevo trasforma la mnemonica classica in un'arte solenne e religiosa, artisti della memoria occulta del Rinascimento come Camillo e Bruno vedono il loro operato in rapporto di continuità con quanto fatto in passato.

A partire dagli anni '80 del '500 Giordano Bruno inizia a dedicarsi ai suoi *Sigilli*.

Questi, sono proposizioni dei principi e delle tecniche dell'arte ma magicizzate, complicate con il lullismo ed il cabalismo e sviluppate in misteri difficili da perscrutare. Le regole di Bruno hanno un maggior grado interpretativo rispetto a quelle di un normale trattato di memoria. Il primo dei suoi sigilli è il *Campo*. Esso rappresenta la memoria o la fantasia lavorate dall'arte dei luoghi e delle immagini. Le immagini hanno bisogno di essere potenti per scuotere il carattere di impressionante. Il secondo è il sigillo riferito al *Cielo*. Una sfera divisa in modo appropriato è in grado di creare luoghi e posizioni. La descrizione della figura si integra con un diagramma basato sull'oroscopo. Sono a questo punto descrivibili due tipi di figurazioni utilizzate da Bruno: la prima è quella della memoria basata sulle immagini astrali come quelle di cui fornisce esempi in *Ombre*, la seconda è quella che fa riferimento ad una memoria di tipo classico e che utilizza i luoghi negli edifici.

Bruno lavora quindi su due sistemi di idee: la memoria e l'astrologia. La tradizione di memoria insegna che ogni cosa è più facilmente ricordabile se associata ad una immagine impressionante o emozionante, e ogni immagine deve essere legata all'altra per associazione. A questo punto Bruno tenta di far funzionare i sistemi di memoria legando questi principi con il sistema astrologico utilizzando immagini dotate di potenza magica, luoghi semimatematici o magici e ordini che si legano all'astrologia. L'idea contenuta quindi nel teatro di Camillo è qui elaborata in modo più scientifico. Bruno desidera costruire un sistema in grado di proiettare all'interno il sistema astrologico e riflettere le mutazioni e combinazioni dei rapporti variabili dei pianeti con lo zodiaco. Esso sarà in condizione di sfruttare i meccanismi della natura stessa per organizzare la psiche. La formazione domenicana di Bruno ha impresso molto a fondo nella sua mente la teoria tomistica dell'arte di memoria a servizio di intenzioni religiose e spirituali. Quando Bruno parla di avvicendamenti di luce e tenebra e luce che ora con lui fa ritorno, egli intende sempre la filosofia ermetica o egizia, e la religione magica degli egiziani che conosce il modo di costruire statue degli dèi attraendo quaggiù intelligenze celesti e divine. *La Figuratio e le Statue* non sono trattati completi di memoria bruniana bensì esempi del modo di adoperare i sigilli Zeusi il Pittore e Fidia lo Scultore basando la memoria su immagini mitologiche che contengono la filosofia bruniana. Queste sono oggetto di una intenzionalità dell'immaginazione e si suppone siano trasformate da influssi astrali e magici in immagini atte ad attirare sulla persona poteri celestiali o demoniaci. Nel suo ultimo libro scritto probabilmente in Svizzera è presente una divisione in tre parti. La terza ed ultima consiste nei *Trenta Sigilli* che Bruno raccoglie, e che appaiono persino più oscuri dei precedenti. Qui tuttavia non si ha una conclusione come nel Sigillo dei Sigilli. Durante il Rinascimento, la magia delle immagini può essere interpretata

come magia artistica: l'immagine infatti si riveste di poteri estetici se dotata di proporzioni perfette. Se la mente dell'uomo è divina, perchè l'uomo è il grande miracolo ermetico, allora c'è in essa l'organizzazione divina dell'universo e una idonea arte della memoria può intercettare i poteri del cosmo che sono insiti nell'uomo stesso. Bruno, a questo punto, trasforma Simonide in un mistagogo. L'intero processo conoscitivo è, secondo Bruno, unitario ed è fondamentalmente un processo immaginativo. Non esiste infatti per lui un intelletto astrante come facoltà separata e la mente lavora solo con immagini, seppur queste contengano diversi gradi di potenza. La funzione dell'immaginazione – di ordinare le immagini nella memoria – è vitale nel processo conoscitivo. Attraverso il *Sigillo dei Sigilli* si raggiunge il quinto grado di conoscenza che Bruno classifica in quindici "contrazioni". Le forme più alte della concentrazione psichica sono state raggiunte da egizi, babilonesi, persiani, essi hanno prodotto tutti i grandi capi religiosi dai poteri miracolosi. Giordano Bruno presenta se stesso come uno di loro, capo di una religione ermetica o culto misterico interiore tramite quattro guide: amore, arte, mathesis (uso magico di forme geometriche) e magia.

I Sigilli sarebbero presentazioni in partenza incomprensibili di ogni tipo di tecnica mnemonica, caricata di connotazioni magiche per stendere un'impenetrabile cortina di mistero tra il lettore non iniziato e il Sigillo dei Sigilli. Molti lettori avrebbero buttato via prima di raggiungere la fine.

Vi è da specificare, che gli sforzi per un contributo all'arte della memoria di Bruno non è un fenomeno isolati. Secondo Yates quindi Giordano Bruno ha rilevanza storica rispetto ad alcuni fenomeni: sviluppando la memoria occultista in direzione delle società segrete, preludono alla funzione che arte e memoria e lullismo svolsero per lo sviluppo di un metodo scientifico.

Bruno utilizza l'ordine delle costellazioni come piano di base per il suo discorso sulle virtù e sui vizi. Le potenze personificate dell'anima che guidano la riforma dei cieli sono giovè, giunone, saturno, marte, mercurio, minerva, apollo e le sue maghe Circe e Medea. Le figure percepite all'interno dell'anima hanno l'apparenza di statue o pitture, ci troviamo così in un regno dei sistemi di memoria occultistica basato su statue animate magicamente come immagini di memoria.

Certamente il viaggio di Bruno in l'Inghilterra deve aver rappresentato una delle più alte esperienze di quegli anni, un'impressione strettamente collegata con le maggiori figure del Rinascimento inglese. Quando Bruno arriva in Inghilterra, Shakespeare ha infatti 19 anni, e prima del 1592 lo scrittore appare già figura ben insediata nel panorama del tardo Rinascimento inglese.

Con l'avanzare del XVI secolo gli educatori umanisti dedicano molte meditazioni alla retorica e alle sue partizioni. La memoria artificiale è in

questo momento lasciata da parte con il fine di adottare un sistema di tipo naturale. Fra i maggiori riformatori di questo ritorno vi è Pierre del la Ramèe, noto come Petrus Ramus. In Ramo è possibile distinguere la memoria "naturale" da quella "prudenziale"; in quest'ultimo termine si sospetta l'influsso della memoria intesa come parte della prudenza. Anche se alcuni aspetti della vecchia arte della memoria sopravvivono, vi si aggiunge qui l'uso dell'immaginazione. L'immagine non agisce più su di un piano emotivo ma il suo è un ordine astratto dell'analisi dialettica, egualmente "naturale" per Ramo, dal momento che l'ordine dialettico è connaturale alla mente. Scrive quindi la Yates: "Ramo abolì la memoria come parte di retorica e con ciò abolì la memoria artificiale. Questo non avvenne perchè Ramo non fosse interessato al problema della memorizzazione. Al contrario, uno dei principali obiettivi del movimento promosso da Ramo per la riforma e la semplificazione dei sistemi educativi fu di provvedere una nuova e migliore strada per la memorizzazione di ogni soggetto. Ma ciò doveva essere attuato attraverso un nuovo metodo, dove ogni soggetto doveva trovare sistemazione in un "ordine dialettico". Quest'ordine, si estrinsecava in una forma schematica in cui sono espliciti in primo luogo gli "aspetti generali" o inclusivi dell'argomento, discendendo da qui, attraverso una serie di dicotomie, agli aspetti "speciali" o individuali. Una volta che un argomento è esposto nel suo ordine dialettico, è fissato dalla memoria in quest'ordine, movendo dalla presentazione schematica, la famosa epitome ramista". Ancora spiega: "Sebbene nel "metodo" ramista di memorizzazione attraverso l'ordine dialettico si possa scoprire la sopravvivenza di molti influssi della vecchia arte della memoria, resta comunque il fatto che deliberatamente egli fa getto del suo tratto più caratteristico, l'uso dell'immaginazione. Non si tratterà più di imprimere vividamente nell'immaginazione luoghi di chiese o di altri edifici. E soprattutto sono scomparse, nel sistema di Ramo,



Giordano Bruno Sigillo Amore o Venere

le immagini, le immagini suggestive e stimolanti a livello emozionale. Lo stimolo "naturale" per la memoria non è più immagine di memoria eccitante sul piano emozionale; è invece l'ordine astratto dell'analisi dialettica, che è egualmente "naturale" per Ramo, dal momento che l'ordine dialettico è connaturale alla mente. Il suo successo nei paesi calvinisti è da imputarsi al fatto che il ramismo sostituisce una sorta di iconoclastia interiore, corrispondente all'iconoclastia esterna. Mentre le arti liberali erano destinate ad eliminare gli eccessi ed i decori nel momento dello sviluppo del protestantesimo, parallelamente ciò accade anche all'interno dell'uomo.

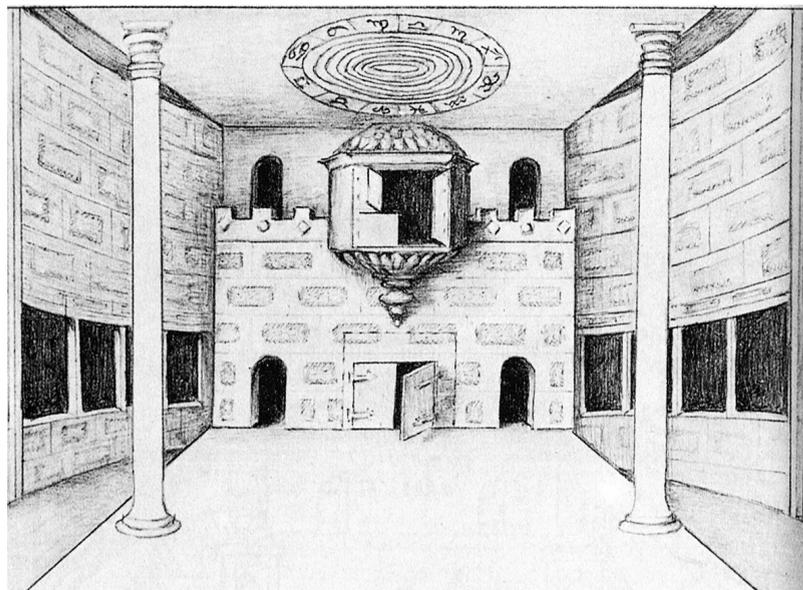
Il ramismo, come metodo di memoria, muove in direzione opposta rispetto all'occultismo rinascimentale, volto ad intensificare l'uso di immagini ed immaginazione.

Seppure molti metodi hanno una comunanza, un abisso sembra separare le posizioni di Ramo e Giordano Bruno. Entrambi richiamano al passato ma da fonti differenti. Per entrambi l'arte della memoria è strumento di riforma. Ramo tuttavia spezza la continuità con l'arte classica intesa nella sua veste medievale. Bruno invece pretende che il suo sistema occulto sia sempre l'arte di Tullio, Tommaso, Alberto.

Mentre uno è un pedagogo calvinista, l'altro è un ex-frate che usa la memoria occulta come tecnica magico-religiosa.

Fludd, filosofo ermetico-cabalista del Rinascimento vive in tempi in cui le forme rinascimentali del pensiero magico ed ermetico sono sottoposte all'attacco della nuova generazione di filosofi del secolo XVII. Con essi, l'autorità degli *Hermetica* appare fortemente indebolita. Ancora però,

Schizzo del palcoscenico del Globe Theatre, secondo le indicazioni di Fludd



le figure e geroglifici di Fludd appaiono come elementi complessi da decifrare, l'autore deve infatti attribuire massima accuratezza nella corrispondenza tra immagini e altrettanto complicati testi. Alla sua prospettiva magico-religiosa di derivazione ermetica egli unisce la Cabala, completando così la visione del mondo del mago rinascimentale più o meno come l'abbiamo trovata nel Teatro di Camillo molti anni prima. La sua arte quadrata adopera immagini di uomini o di animali oggetti inanimati. L'arte "quadrata" corrisponde all'arte mnemonica comune usando le

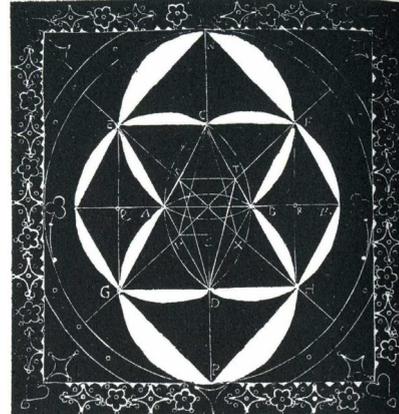
immagini attive. "Quadrata" forse perchè usa come loci gli edifici e le statue. Queste due arti la rotonda e la quadrata sono le due sole possibili arti di memoria secondo Fludd. La pratica dell'arte rotonda richiede una assistenza sia di demoni che l'influsso metafisico dello spirito santo. Mentre l'arte rotonda è naturale e usa luoghi naturali, l'arte quadrata è artificiale e si basa su immagini costruite artificialmente. In seguito Fludd descrive il suo sistema di memoria che si compone di arte rotonda e quadrata. Essa si basa su un orbite celesti in cui lo zodiaco e le sfere planetarie combinate tra loro nei cieli contengono luoghi recanti immagini di memoria che saranno per così dire attivate da energia astrale in conseguenza del loro collegamento organico con le stelle. Gli edifici di memoria collocati nei vari cieli in questa nuova combinazione delle 2 arti, egli li definisce "teatri". Questo non è comunque un palcoscenico classico ma a diversi piani come nell'età elisabettiana o giacobita. Il teatro è quindi il luogo in cui tutte le azioni di parole, pensieri, e particolari di un discorso o di argomenti di rappresenti come in un pubblico teatro dove si rappresentano tragedie e commedie. Questo è naturalmente un sistema fortemente occultistico o magico, basato sulla fede del rapporto tra macrocosmo microcosmo.

Attraverso la conformazione dello spazio del teatro in una sequenza di 10 luoghi in tutti i teatri, Fludd si propone di ricordare cose e parole nel suo sistema mnemonico. Seppur Fludd quindi non utilizzi mai la parola "sigillo", il suo sistema è indubbiamente di tipo bruniano.

Attraverso la conformazione dello spazio del teatro in una sequenza di 10 luoghi in tutti i teatri, Fludd si propone di ricordare cose e parole nel suo sistema mnemonico. Seppur Fludd quindi non utilizzi mai la parola "sigillo", il suo sistema è indubbiamente di tipo bruniano.

Così come Fludd anche Bruno è profondamente avviluppato nelle complessità dei vecchi trattati di memoria che sopravvivono in mezzo alla magia e contribuiscono alla sua oscurità. Egli si mostra come particolarmente attaccato ai vecchi trattati di memoria includendo esempi illustrati di alfabeti visivi.

Ad ogni modo Bruno, che respingeva



Giordano Bruno, Sigillo Mente o Apollo

l'interpretazione cristiana degli Hermetica e aspirava ad un ritorno ad una religione egizia pura lascia cadere quello che egli chiama l'apice "metafisico" del sistema. Per lui esistono infatti oltre al mondo celeste anche uno sovraceleste o sole intellettuale che egli si propone di raggiungere attraverso le sue manifestazioni nella natura.

A questo piano il microcosmo unifica i contenuti della memoria a livello celeste. Poi il diagramma passa al mondo intellettuale della mens in cui si percepisce la visione delle nove gerarchie celesti e della Trinità.

I palcoscenici reali, durante il Rinascimento, contenevano il carattere che è la base dell'ars rotunda, i cieli dipinti nel soffitto della copertura della parte più interna del palcoscenico. Guardando il diagramma dei cieli è probabile che questa articolazione facesse riferimento non alla mnemonica magica ma alla disposizione di un vero teatro. Compreso questo si inizia a comprendere il rapporto che intercorre tra l'incisione che rappresenta il *Theatrum Orbi* ed il *Globe Theatre*.

Durante il Rinascimento infatti, una serie di alterazioni del palcoscenico sono state introdotte per scopi mnemonici. Fludd desidera una stanza mnemonica all'interno della quale praticare la propria arte di memoria con le cinque porte e le cinque colonne. Le colonne per esempio sono altrettanto irreali perchè introdotte con fini mnemonici. Combinando l'incisione di Fludd con lo schizzo di De Witt emerge come il *Globe Theatre* sia impostato su un sistema di memoria magica.

L'incisione di Fludd diventa un documento di importanza primaria per il teatro di Shakespeare.

Il *Globe Theatre* è, con buona probabilità, un adattamento del teatro vitruviano. Questo perchè a differenza del teatro classico aveva le gallerie del suo auditorium consistenti in loggiati sovrapposti e non è caratterizzato da una serie di gradinate ascendenti analoghe a quelle del teatro classico. Del resto, il *Globe Theatre* risulta come un adattamento scrupoloso di Vitruvio. Da qui si può vedere come entrambe le piante debbono risolvere il problema di sistemare un palcoscenico e un edificio del palcoscenico in relazione al cerchio. Il quadrato che vi si inscrive è altamente significativo perchè collega il teatro di Shakespeare alla chiesa e al tempio. In che modo infatti si può esprimere meglio la relazione con la divinità del quadrato e del cerchio ●

## Il significato delle arti visive

Nel trattare la storia degli stili spesso gli storici dimenticano di concentrare parte della loro attenzione sulla storia delle proporzioni. Il sistema canonico delle proporzioni è profondamente differente nelle varie epoche, profonde differenze compaiono ad esempio tra l'arte dell'Egitto antico e quella di Leonardo, e ancora in quella del Medioevo. Secondo Panofsky invece, la storia della teoria delle proporzioni è un riflesso della storia dello stile, specie quando si tratta di formulazioni matematiche, per le quali ci si può intendere senza rischio d'equivoci. Irwin Panofsky descrive quindi cosa intende per teoria delle proporzioni. Essa consiste in un sistema in grado di fissare rapporti matematici tra le varie membra



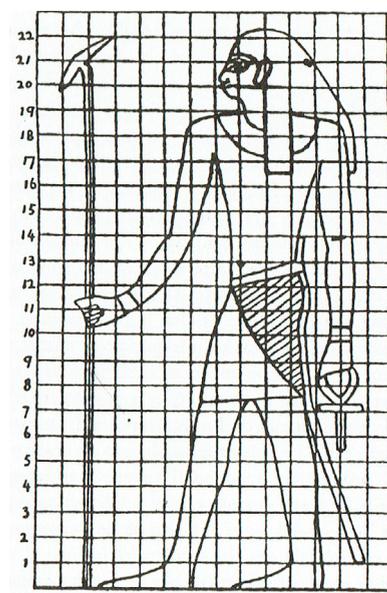
8 Irwin Panofsky, *Il significato delle arti visive*, edizione Piccola biblioteca Einaudi

di un essere vivente, in particolare degli esseri umani in quanto pensati come soggetti di una rappresentazione artistica.

In sintesi, Panofsky spiega che tre erano fondamentalmente le possibilità di proporre "teorie delle misure umane": si poteva mirare a definire proporzioni "tecniche" senza preoccuparsi del loro rapporto con quelle "oggettive", potevano essere definite proporzioni "oggettive" tralasciando quelle "tecniche", oppure si poteva far coincidere le due. Quest'ultima possibilità è realizzata soltanto in forma pura all'interno dell'arte egizia. Le condizioni che possono impedire che dimensioni "tecniche" e "oggettive" coincidano consiste nel renderle tutte nulle e per farlo ci sono differenti possibilità. Nel primo caso attraverso un corpo organico in cui ogni movimento altera le dimensioni della parte che si muove e insieme delle altre parti; la seconda che l'artista, sia costretto dall'artista a vedere un certo oggetto di scorcio; e la terza che l'osservatore veda l'opera finita entro un suo personale scorcio dovuto alla propria posizione, tale per cui le condizioni di proporzioni oggettive non sono più verificate. Nessuna di queste condizioni è presente nell'arte egizia. I movimenti delle figure non sono organici bensì

meccanici, consistono in spostamenti delle posizioni delle singole membra che non interessano la forma o le dimensioni del resto del corpo. Lo scorcio è deliberatamente rifiutato. La pittura e il rilievo rinunciano all'estensione del piano nella terza dimensione, necessaria al naturalismo ottico. Nella scultura, oltre che nella pittura, il soggetto è rappresentato in un vero aspetto per nulla di "veduta" ma è bensì in sé un piano geometrico. Tutte le parti della figura umana sono trattate in maniera da presentarsi in proiezione frontale o in puro profilo. Persino nella scultura, c'è da dire, molte delle opere rimaste incompiute ci permettono di constatare che la forma finale è determinata da una trama geometrica tracciata al di sopra del blocco. Eliminando parti di volume come fossero superfici bidimensionali, si passa in ultima istanza a smussare gli angoli troppo vivi. In queste condizioni ci si sente quindi portati a credere che le proporzioni dell'arte egizia abbiano mirato a dimensioni "oggettive" e "tecniche" insieme. Secondo Panofsky infatti: "determinare le proporzioni "oggettive" di un soggetto, cioè ridurne l'altezza, la larghezza e la profondità a grandezze misurabili, non significa altro che definire quelle che sono le sue dimensioni nella veduta frontale, nella veduta laterale e nella pianta. Dato che una rappresentazione egizia si limitava a questi tre piani (con la differenza che lo scultore li giustapponeva senza fonderli, mentre il maestro di un'arte bidimensionale li fondeva), le proporzioni "tecniche" non potevano che coincidere con quelle "oggettive". Tecnicamente gli egizi realizzavano un reticolo al di sopra del blocco in pietra, un reticolo di maglie quadrate della stessa dimensione su tutte le facce. Le linee più significative di queste figure passano quindi sempre per i medesimi punti e siamo di conseguenza portati a pensare che per gli egizi fosse quindi più importante il reticolo che la costruzione della figura in sé. Sostanzialmente, la maglia egiziana non ha funzione traspositiva ma costruttiva e può servire utilmente a fissare le dimensioni e definire il movimento. Azioni come l'incedere o lo slanciarsi sono rappresentate con mutamenti stereotipi della posizione delle membra e non cambiando il gioco anatomico. Anche il movimento poteva essere adeguatamente definito attraverso dati

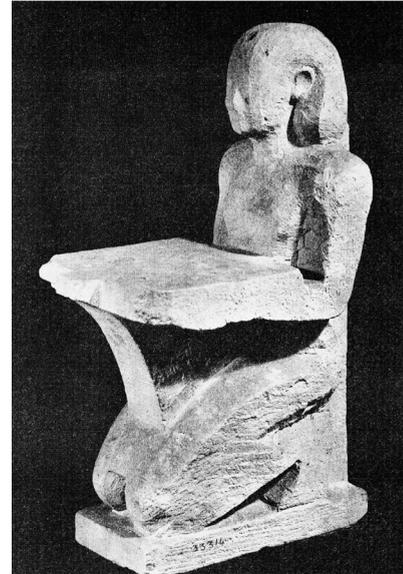
"Canone tardo" dell'arte egizia



quantitativi. Questo tenderebbe non a tradurre ciò che è mutevole bensì ciò che rimane costante, ed a proporlo in simboli che definiscano ciò che è senza tempo. Quindi la principale differenza nella produzione artistica in Grecia e in Egitto: nel primo caso l'opera d'arte esiste in una sfera di idealità estetica, mentre nel caso degli egizi in una sfera di realtà magica. Per i primi il fine dell'artista è l'imitazione, mentre per gli altri esso è la ricostruzione.

Interessante nel caso degli egizi è la costruzione di figure complesse, costituite da una serie di basi eterogenee: è il caso della sfinxe con una piccola dea tra le zampe. In questo caso vi sono tre schemi che concorrono alla costruzione della figura: il corpo di leone, la cui griglia segue un preciso standard adottato per la realizzazione di questa figura, la testa umana (per la quale esistevano moltissimi modelli) e la piccola dea, su canone tradizionale di 22 quadrati, definito per la figura umana intera. Ciò che accade in termini di cambio del paradigma avvenuto con la cultura classica è l'accettazione di quei principi che erano stati negati con l'arte egizia. Ciò che l'arte classica ammette è la possibilità di aggiungere fattori di movimento organico e lo scorcio. Per fare ciò tuttavia la scissione tra proporzioni "oggettive" e "tecniche" si rende necessaria. Rispetto a quanto elaborato dagli egizi, l'arte greca segue una via tendenzialmente opposta: non parte da un reticolo meccanico entro cui adattare dopo la figura umana, egli parte invece dalla figura stessa e dalle sue proporzioni proprie, cercando di capire come queste parti sono in accordo l'una con l'altra. L'articolazione organica delle differenti parti era ciò che interessava maggiormente la cultura classica. Le misure in questo caso sono espresse in frazioni della misura totale, in quantità commisurabili. Vi è da aggiungere inoltre che il carattere antropometrico della teoria classica è connesso intimamente ad un carattere di tipo normativo ed estetico. Il canone di Policleto infatti era inteso a realizzare una "legge" estetica per il pensiero classico che è esprimibile e comprensibile soltanto utilizzando le frazioni. I rapporti impostati tra le parti nei greci sono quindi maggiormente dinamici, elastici ed esteticamente rilevanti. La struttura corporea è, da parte degli egizi, suddivisa in 21 parti uguali quindi una volta deciso il formato che sarebbe stato da qui seguito gli artisti si dividono il lavoro per eseguirlo in luoghi differenti, le parti avrebbero ugualmente potuto combaciare perfettamente. Per i greci l'aspetto di osservazione concreta dell'esistente era invece qualcosa in più. Questo significa infatti che l'artista greco deve fare i conti con una "norma visiva", quindi con una flessibilità del corpo e del punto di vista, dello scorcio, che l'artista stesso può offrire. Nel primo caso ciò che domina è la regola matematica, intesa come codice meccanico, mentre nel secondo caso ciò che norma è l'irrazionale della libertà artistica.

Per quanto riguarda lo stile medievale,



Statua egizia incompiuta

in particolare associato al gotico, è definito come "piatto". C'è tuttavia da sottolineare una differenza rispetto all'arte egizia: mentre questa infatti pretende di abolire completamente gli elementi di profondità, nella seconda ipotesi essi sono solo svalutati. Le rappresentazioni egizie sono piatte perché l'arte egizia rende solo quelle che può rappresentare sul piano, quelle medievali invece tende ad appiattirvi anche quelle che non potrebbe rappresentare. Ciò che il sistema medievale di fatto fa è rinunciare alle proporzioni "oggettive" attraverso l'organizzazione dell'aspetto bidimensionale della rappresentazione. Se il metodo egizio è stato definito costruttivo e quello classico antropometrico, lo schema medievale può essere definito "schematico". Se all'interno della teoria medievale si possono rilevare delle differenti tendenze, è anche vero che una impostazione generale è rintracciabile nelle diverse "correnti" della scultura bizantina e di quella gotica. La teoria bizantina fa quindi riferimento alla tradizione classica come punto di partenza per l'articolazione organica del corpo umano, specificando tuttavia un sistema di tipo modulare. Le dimensioni del corpo umano sono tutte espresse nella lunghezza della testa o più nello specifico nelle dimensioni della faccia, e la lunghezza totale misura come 9 di queste unità. Ora la differenza quindi con il sistema classico. Mentre il sistema frazionario rende più semplice la valutazione obiettiva delle proporzioni umane non non la loro raffigurazione nell'opera d'arte, un canone che indica semplicemente dei rapporti fornisce un'idea dell'organismo tridimensionale senza tuttavia fornire metodo per organizzarlo su una superficie tridimensionale. L'artista in questo caso sa quindi che moltiplicando una certa unità può ottenere tutte le dimensioni del corpo anche attraverso l'aggregazione di moduli da montare, semplicemente mantenendo una apertura di compasso di tipo costante. Nell'arte bizantina questo modo di padroneggiare il disegno si conserva fino al moderno, con pittori come Adolphe Didron. La misura bizantina si occupa quindi di definire misure dei particolari dalla testa in termini di modularità partendo dalla lunghezza del naso come un terzo della

lunghezza della faccia. La dimensione dei tre raggi concentrici quindi aveva base nella radice del naso: quello più interno delinea la dimensione della fronte e delle guance, il raggio di media larghezza, pari alla lunghezza di due nasi, definisce il contorno esteriore della testa mentre l'ultimo raggio, quello più esterno passa per la fossetta del collo e traccia inoltre l'aureola. Tale arte non sembra quindi farsi particolari scrupoli per quanto riguarda l'"obiettività" della rappresentazione. La capacità di schematizzazione planimetrica è tale da estendersi anche alle teste viste di tre quarti, costruite con sistema analogo al primo. L'idea era quella di rendere comunque uno scorcio nonostante in effetti lo stesso esprimesse un certo grado di "scorrettezza" implicita. Ovviamente ciò era ipotizzabile soltanto nel caso in cui la testa ruotasse verso destra o sinistra e mai dall'alto in basso. La tendenza a schematizzare il canone bizantino si fonda sulla struttura del corpo, organica intesa come geometrica.

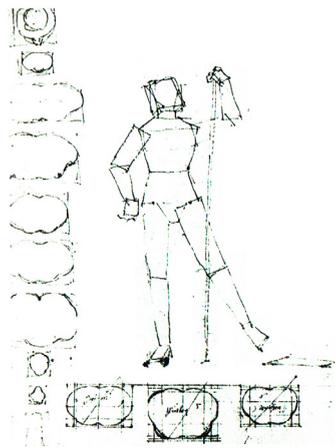
All'interno dei procedimenti fino ad ora descritti, l'arte bizantina e quella romanica producono opere in cui l'artista è maggiormente condizionato dalla tradizione e dallo stile vigente nella propria epoca. Il Rinascimento italiano guarda alla teoria delle proporzioni con reverenza, ma a differenza del Medioevo non considera la stessa un espediente tecnico se non un postulato di tipo metafisico. Questa capacità è quindi vista come premessa per la produzione artistica sia come espressione dell'armonia prestabilita tra microcosmo e macrocosmo che considerata come fondamento razionale della bellezza. Il Rinascimento fonde quindi l'interpretazione della cosmologia applicata alla teoria delle proporzioni con la nozione classica di "simmetria" intesa come principio fondamentale di perfezione estetica. Ciò che si ricerca è quindi una sintesi tra lo spirito mistico e razionale, neoplasticismo ed al contempo aristotelismo, interpretando la teoria delle proporzioni in direzione di una nuova cosmologia che sia pensata per essere armonica. Il prestigio che la teoria delle proporzioni tocca in epoca rinascimentale non

*Madonna col bambino, inizio del secolo XIII*



si verifica mai né in epoche precedenti che in quelle successive. Le proporzioni dell'uomo, in questo caso, si lodano come il concretizzarsi dell'armonia musicale, diventando essi stessi principi aritmetici e geometrici. Il corpo dell'uomo è messo quindi in relazione con le divinità classiche per cui il significato antiquario e storico si affianca a quello mitologico e astrologico. Persino, le proporzioni umane furono fatte corrispondere ad edifici o parti di edifici, per dimostrare la simmetria architettonica intesa come vitalità dell'uomo nell'architettura. Sono quindi aggiunte nuove norme per tentare di integrare aspetti di lunghezza e larghezza con quelli più legati alla profondità. La complessità del Rinascimento esplose poi nel momento in cui richiamandosi alla mitologia classica, alcuni artisti iniziano ad insistere su determinate caratteristiche differenti dal canone ideale. Anche secondo Panofsky, in particolare due artisti-teorici italiani realizzano passi decisivi per quanto riguarda la teoria delle proporzioni al di là degli schemi medievali: Leon Battista Alberti, profeta del nuovo grande stile, e Leonardo da Vinci, che lo inizia nella pratica. Con loro, la teoria delle proporzioni diventa scienza empirica. L'osservazione della natura è base accurata da cui partire con il fine di abbandonare gli scritti vitruviani e tentare nuovi percorsi non ancora esplorati. Le loro teorie quindi non si basano soltanto su schemi planimetrici desunti dalla tradizione, ma partivano e concentravano l'attenzione sull'osservazione empirica della figura umana "normale", cercando di definirne una articolazione organica nella sua tridimensionalità. Queste grandi personalità moderne differiscono in un importante punto: mentre Alberti tenta di raggiungere lo scopo attraverso un perfezionamento del metodo, Leonardo espande ed elabora il proprio materiale. Ad Alberti si deve quindi l'elaborazione di un nuovo metodo di misure da lui chiamato *Exempeda*, per cui divide la lunghezza della figura totale in sei piedi, sessanta pollici e seicento minuti con il risultato di poter facilmente ottenere e ordinare le misure prese dal modello vivo. I risultati di Alberti tuttavia, secondo Panofsky, sono comunque limitati. Lo scopo qui non è di ottenere delle misure assolute ma al contrario di ottenere proprio delle misure relative, a questo punto l'artista poteva rappresentare una figura qualsiasi fosse la sua scala e le sue dimensioni reali.

Vi è quindi un'unica tavola all'interno della quale un numero di persone relativamente differenti l'una dall'altra sono rappresentate. Nel caso di Leonardo, egli si concentra sullo sforzo di ampliare il campo di osservazione. Gestendo le operazioni umane egli fa ricorso al modello vitruviano facendo riferimento al metodo delle frazioni. Ciò che per lui maggiormente conta è l'organicità delle forme urbane per cui il pensiero scientifico è domiato dall'analogia. Ciò che egli analizza sono quindi una serie di processi meccanici e anatomici attraverso cui dare dimensioni oggettive del corpo umano, il quale muta a seconda delle circostanze. Determina quindi l'ispessirsi delle giunture

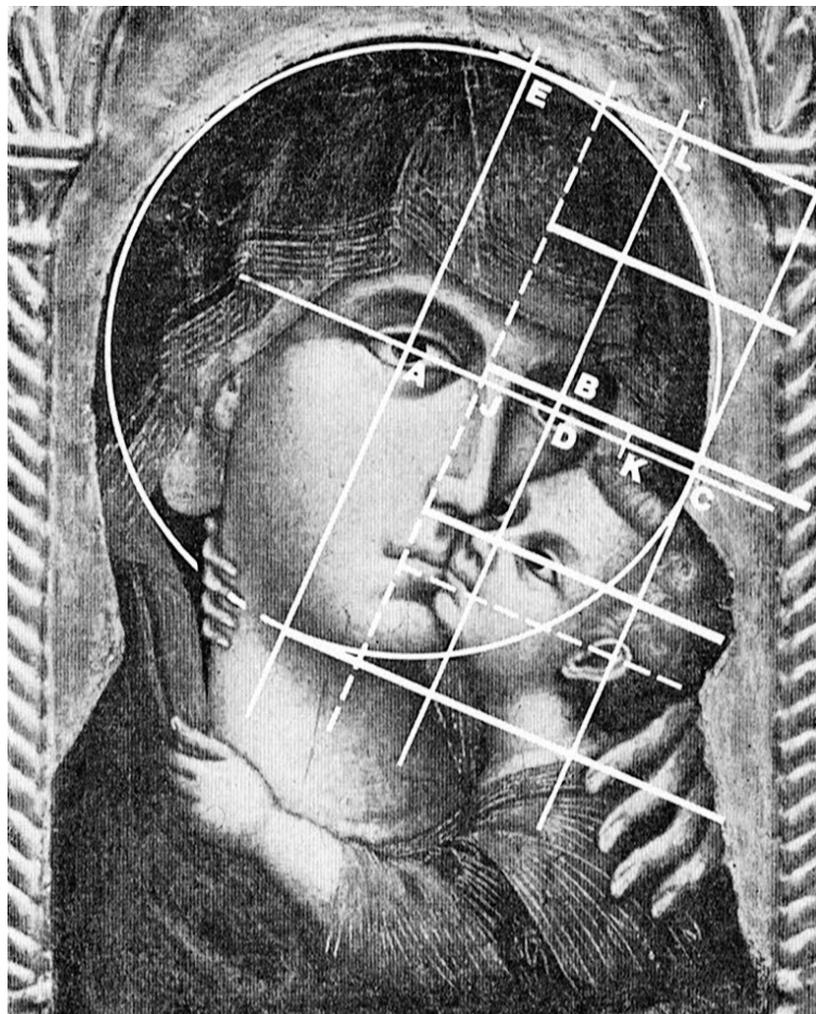


*Albrecht Durer, Stereometria di figura virile*

o la contrazione dei muscoli in relazione al piegarsi. Infine, egli cerca di ridurre tutti i movimenti al principio generale del moto circolare continuo uniforme. I tre elementi capaci di determinare variazioni ovvero l'influenza del movimento organico, dello scorcio prospettico e l'ottica dell'osservatore diventano discriminanti per quanto riguarda il ricoscimento ed il rispetto della soggettività. Il movimento organico introduce quindi la volontà soggettiva e le emozioni non solo dello spettatore ma anche della cosa rappresentata.

Soltanto nell'antichità classica i tre fattori soggettivi del movimento organico erano stati creati, e questo era accaduto con il fine di rendere esteticamente l'oggetto più interessante. L'innovazione prodotta durante il Rinascimento è quella di integrare l'antropometria con una teoria di tipo fisiologico del movimento con una teoria matematicamente

*Jacopino di Francesco (?), Madonna col bambino*



esatta della prospettiva.

Per osservare il passaggio tra l'arte del Medioevo e quella del Rinascimento, Panofsky osserva l'arte di Dürer. Erede di una tradizione gotica, egli parte da uno schema superficiale con il quale poter poi determinare la posizione, il movimento, il contorno e le proporzioni. Anche il suo approccio ha un riferimento ad una figura antropometrica che attribuisce un valore più istituzionale che pratico allo studio della figura umana. Egli si assunse quindi l'onere di rappresentare certi "tipi caratteristici" rinunciando a perseguire il solo canone di bellezza. Realizzò in questo studio 26 tipi caratteristici oltre ad un esemplare di figura infantile. Variando e manierando questi tipi, l'artista scopre anche diversi modi per rappresentare l'anormale ed il grottesco, sempre attraverso l'uso di metodi geometrici. Infine egli propone una sua personale visione della teoria del movimento (secondo Panofsky piuttosto infelice e meccanica) per poter al contempo studiare una propria elaborazione della prospettiva. Il suo esperimento, al pari di quello realizzato da Piero della Francesca è quello di semplificare le forme di rappresentazione dell'uomo così come di oggetti, animati e non, con il fine di preparare soltanto la rappresentazione, dandone una schematizzazione matematica. I suoi studi riuscirono a sconfinare poi in altre discipline come l'antropologia, la criminologia e persino la biologia. Egli si dirige sempre più verso una soggettività data all'oggetto artistico da parte del suo autore. Il trionfo del principio soggettivo si prepara dall'arte del Quattrocento con la nobiltà delle cose rappresentate e l'autonomia dell'esperienza visiva fatta dall'artista e dall'osservatore.

## Principi architettonici nell'età dell'umanesimo

**A**ll'interno del Warburg Institute, Rudolph Wittkower traccia una genealogia per l'architettura rinascimentale che certamente deve molto al fondatore dello stesso istituto, Aby Warburg. Tuttavia, un approccio dissimile caratterizza i due autori: Warburg è attratto dalle immagini, come sintesi del genio, Wittkower è invece spinto dallo spirito di ricerca, insito nella geometria e nel numero. Il tema del suo scritto è infatti *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*; partendo dal significato dell'architettura sacra e dell'organizzazione secondo le proporzioni, lo scritto degli edifici inquadra poi le opere di Alberti e Palladio. Seppur non risulti evidente una eccessiva differenza tra architettura domestica ed architettura sacra, la pianta centrale è spesso ciò che meglio permette di organizzare gli spazi, seppure le forme utilizzate all'interno dell'arte sacra avessero un maggiore significato indipendentemente dalla loro qualità di forme pure.

Nel tracciare il suo decalogo per la ricostruzione dei principi su cui si basa l'architettura rinascimentale, Wittkower parte dal programma di Alberti per la chiesa ideale. A tal fine, egli spiega: "Alberti raccomanda per le chiese nove figure geometriche fondamentali: oltre al cerchio, il quadrato, l'esagono, l'ottagono, il decagono e il dodecagono, giture tutte determinabili in base al cerchio; e illustra come determinarne i lati

partendo dal raggio della circonferenza circoscritta. Oltre a queste sei figure, Alberti indica tre derivazioni dal quadrato, e precisamente il quadrato e mezzo, il quadrato e un terzo e il doppio quadrato." La componente di architettura sacra ha molto influito sull'uso della pianta centrale. Nonostante Vitruvio non si fosse espresso circa l'uso della pianta centrale da usare nei templi, Alberti riscontra una prova nell'architettura sacra antica poi trasformata in chiesa paleocristiana, dando alla sua tesi una giustificazione di tipo storico. L'esclusione della pianta a croce latina è invece imputabile all'uso basilicale della tipologia stessa. Il suo significato si lega alla legge degli uomini più che alla legge di Dio, quindi il suo impiego, seppur utile, è scartato per quanto concerne l'architettura sacra. La bellezza sconvolgente che permette di leggere le forme pure di cui l'architettura si compone consiste nell'integrazione ragionata delle proporzioni di tutte le parti di un edificio, in modo che ognuna di esse abbia dimensioni e forme assolutamente definite, in modo che nulla possa essere aggiunto o rimosso senza sconvolgere l'insieme. Lo schema proposto dal cerchio apparirà quindi immutabile, statico e perfettamente intellegibile. Senza questa perfezione formale, la divinità non potrà rivelarsi. Gli aspetti su cui Alberti punta passano da descrizioni generali in merito all'impianto a dettagli decorativi.

Si può quindi dedurre che le idee di Leonardo e di Alberti coincidessero, e la prova definitiva di ciò è offerta dall'insieme dei disegni che mostrano chiese a pianta centrale basate sull'articolazione del quadrato e del cerchio, dalle configurazioni più semplici a quelle più complesse, in cui in nessun caso si ottiene una deviazione dal raggrupparsi di forme geometriche elementari.

Un altro interessante spunto circa la relazione tra uomo e forma è compiuto nell'opera universale di Francesco Zorzi (o Giorgi), monaco neoplatonico interessato da vicino all'architettura. In tale opera si trova un'illustrazione del testo di Vitruvio "Homo ad circulum", in cui il significato cosmico della misura appare espresso chiaramente. Attraverso il visibile e corporeo si determina il rapporto intellettuale tra anima e Dio. In tal caso, la geometria vitruviana è interpretata in modo mistico e neoplatonico, giunti a lui attraverso Ficino e Plotino. Con l'interpretazione matematica greca di Dio e del mondo, l'uomo che è immagine di Dio, racchiude le armonie dell'universo. Le figure del quadrato e del cerchio diventano quindi simbolo della corrispondenza matematica tra microcosmo e macrocosmo. Già verso la fine del XV secolo le idee si diffondono non soltanto come bagaglio personale ma come vero e proprio patrimonio comune su cui far leva per identificarsi. Basta quindi prendere in esame qualunque quaderno dell'epoca, come quello di Giuliano da



Rudolph Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, edizione Einaudi

Sangallo e di Bramantino, e perfino delle incisioni di Montano per concludere che tale geometria aveva già preso piede, essendo portavoce di un potere di tipo mistico.

Le chiese a pianta centrale iniziano quindi ad apparire in modo sporadico già nella prima metà del XV secolo, che si moltiplicano fino a raggiungere alla fine del secolo una casistica varia e diffusa durante tutto il nord Italia. Fra queste chiese si può citare Santa Maria delle Carceri a Prato di Giuliano da Sangallo. Iniziata nel 1485 e impostata su croce greca in grado di fondere una ispirazione alla centralità supportata poi da un riferimento simbolico all'impianto a croce. I quattro bracci sono infatti della medesima lunghezza e si congiungono in uno spazio centrale fondato sulle due figure elementari del quadrato e del cerchio. La profondità di questi bracci è infatti la metà della loro larghezza e le quattro pareti di fondo della croce sono di larghezza pari all'altezza, vale a dire costituiscono un quadrato perfetto. Inoltre, anche i dettagli sembrano ricondurre ad una dimensione simbolica, come ad esempio l'anello scuro disposto sul tamburo che non sembra toccare le modanature degli archi: la cupola è infatti immagine del cielo e dà quindi l'impressione di essere sospesa nell'atmosfera e sembra priva di peso. Ciò che qui si vuole quindi sottolineare, seguendo un filone legato al platonismo e che trova il modo di far comprendere all'uomo che l'universo creato da Dio è uno spazio governato da immutabili leggi matematiche e definiscono una proporzionata bellezza.

La capacità che rende Palladio un significativo architetto, stimato da molti nonostante il trascorrere dei secoli è la chiarezza con cui affronta i temi albertiani. La stessa definizione di bellezza è infatti accettata: "La bellezza risulterà dalla bella forma, e dalla corrispondenza del tutto alle parti, delle parti fra loro, e di quelle al tutto: conciossiache gli edificij abbiano da parere uno intero e ben finito corpo: nel quale l'un membro all'altro convenga, et tutte le membra siano necessarie a quello, che si vuol fare".

Proseguendo nella sua ricerca delle forme

su cui impostare l'architettura, Palladio va ad esplicitare quali siano le migliori, le più degne forme per la casa di Dio. "Le più belle, e più regolate forme, e dalle quali le altre ricevono le misure, sono la Rotonda et la Quadrangolare". Tra queste sarà comunque Palladio a scegliere la rotonda. Se la divinità si esprime quindi in questa forma, la sintesi tra forma e contenuto è quindi raggiunta, la concezione rinascimentale della chiesa perfetta ha infatti radici nella cosmologia platonica. Il tempietto di Bramante a Roma è per lui infatti il primo esempio di buona architettura, come precedente alle sue stesse opere. Bramante, mediatore tra Alberti e Palladio, rappresenta infatti sia cronologicamente che artisticamente l'apice di questa triade di grandi architetti umanisti.

Tuttavia, il tema della chiesa a pianta centrale è affrontato da Palladio solo al termine della sua vita con il tempietto a Maser. Questo, sul modello del Pantheon, rappresenta un omaggio alla più perfetta architettura a pianta centrale dell'antichità. Mentre in pianta rappresenta un quadrato perfetto, in alzato esso è volumetricamente un cilindro, sormontato dalla calotta emisferica della volta.

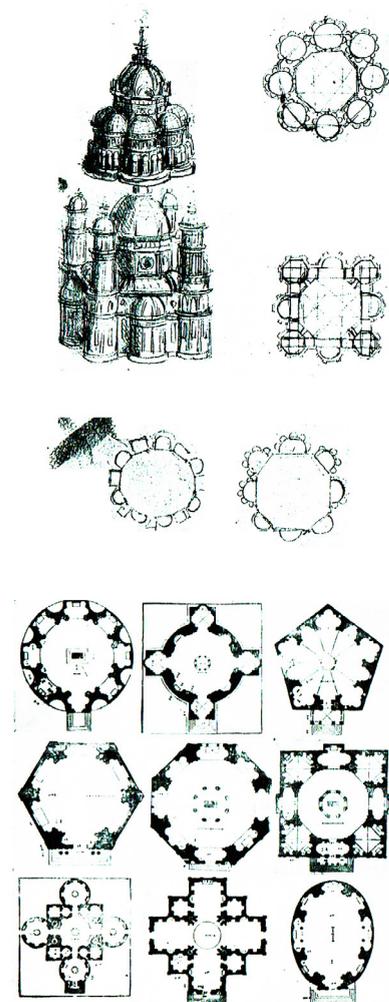
Il percorso da cui deriva la struttura matematica e armonica dell'universo come matrice dell'atteggiamento degli artisti rinascimentali nasce dall'ispirazione in Platone e neoplatonici, con il sostegno di una lunga serie di teologi da Agostino in poi. L'armonia dell'uomo è resa possibile se in accordo con l'armonia celeste, e per questo l'architettura, arte che per eccellenza misura lo spazio, ne è la rappresentazione in terra. Il realizzarsi di queste idee nella chiesa rinascimentale tradisce implicitamente un mutamento nello stesso sentimento religioso, mutamento del quale il trapasso della chiesa basilicale a quella centralizzata è il simbolo più eloquente della metamorfosi che si verificano nell'interpretare filosoficamente Dio e il mondo.

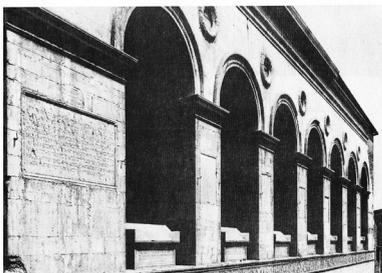
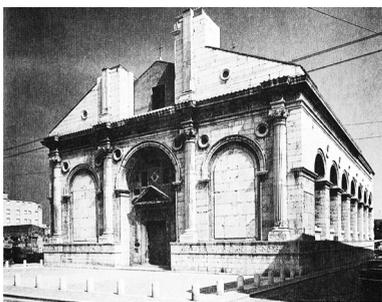
Altro tema importante trattato all'interno di *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo* è la "giustizia" con la quale gli elementi strutturali sono annessi l'uno all'altro. In particolare, facendo riferimento all'uso in modo esclusivo della colonna o dell'arco. Per una mente metodica come quella di Alberti, esiste una incompatibilità di fondo nell'impiego di questi due elementi costruttivi all'interno della stessa opera. Tale contraddizione trova quindi la sua risoluzione nell'impiego delle lesene anziché delle colonne, nel momento in cui sono gli archi a dover essere utilizzati. La lesena è in questo caso una sorta di colonna appiattita, che perde quasi completamente il suo valore tattile. Alberti realizza quindi un processo all'interno del quale adatta gli elementi dell'architettura classica ad un sistema di architettura muraria in quattro fasi, che si distinguono in quattro principali edifici: San Francesco a Rimini, Santa Maria Novella a Firenze, San Sebastiano e Sant'Andrea a Mantova.

Per la prima chiesa, San Francesco a

Sopra: Leonardo, progetti per chiesa a pianta centrale

Sotto: Sebastiano Servio, Esempi di chiese a pianta centrale



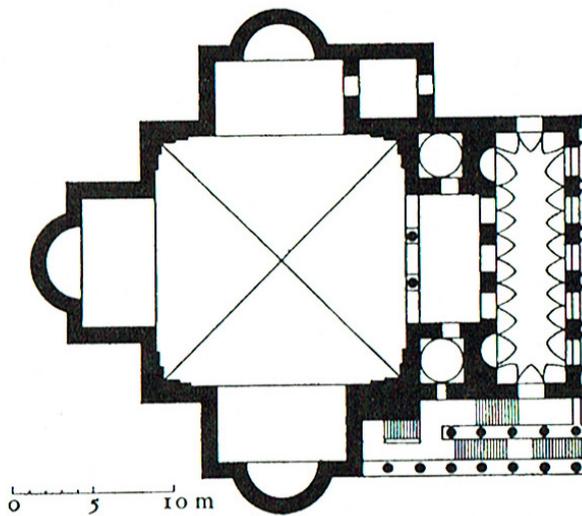
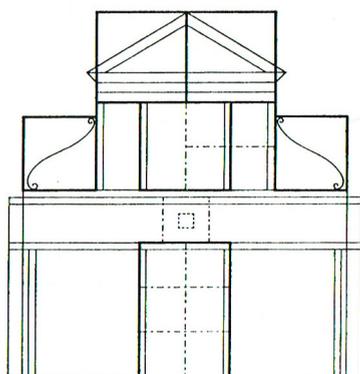
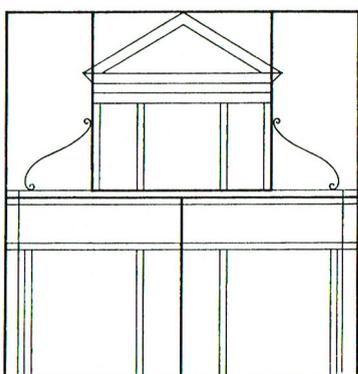


Leon Battista Alberti, Facciata e fianco sud di San Francesco a Rimini

Il suo intento in questo caso, con scarsi risultati ripreso in epoche successive, è proprio quello di saldare le diverse correnti, gotica e rinascimentale, oltre che classica nella citazione degli archi, ad un unico oggetto architettonico, con l'applicazione, necessaria ed inderogabile, delle proporzioni pitagoriche.

Un problema non dissimile rispetto a San Francesco si propone anche per Santa Maria Novella: l'applicazione di una nuova facciata ad una chiesa medievale preesistente. Tuttavia, alcune parti preesistenti della facciata dovevano essere preservate, cosichè una serie di elementi come le tombe gotiche, le porte laterali sotto gli archi acuti, le alte arcate cieche e la vetrata centrale circolare sono tutti pervenuti fino ad oggi. Paradossalmente è proprio questo discorso di fattispecie che Alberti si trova a dover affrontare che sarà poi assunto come modello diffuso per l'architettura ad esso contemporanea, questa sorta di sintesi tra architettura desunta dal gotico ed al contempo una influenza decisamente rinascimentale. Il suo principio innanzi tutto è quello di legare il suo operato all'architettura del passato senza negare le sue aspettative ma al contempo trovando una sintesi armoniosa. Gli elementi che fanno invece riferimento all'architettura classica o rinascimentale sono quindi il timpano, che conferisce le sembianze di un tempio al complesso, e gli architravi degli ordini. Anche l'uso di grandi colonne per articolare il piano principale torna come ornamento di architettura per dare accentuazione ritmica legando insieme tutta la costruzione. Appare significativo che nel portale di Santa Maria Novella, Alberti si attenga alle caratteristiche del Pantheon, evidente nel motivo dei due pilastri di ingresso e nella porta trabeata conclusa dall'arco. Dominante per Alberti è l'armonia delle parti rispetto al tutto, essenza della bellezza. Un unico sistema proporzionale è infatti tracciato per l'intera facciata nelle cui proporzioni sono evidenti l'1:1, 1:2, 1:3, 2:3, 3:4 ecc., valori che stanno alla base dell'armonia musicale e che Alberti aveva direttamente desunto dall'architettura classica. La facciata di Santa Maria Novella si iscrive infatti esattamente in un quadrato. In sostanza, la parte centrale del piano superiore è un quadrato perfetto pari alla metà della larghezza dell'intero piano. Anche il portale si inserisce infatti in questo ordine di misure: la sua altezza è pari ad una volta e mezza la sua larghezza. L'intera

Schemi della facciata di Santa Maria Novella a Firenze



Leon Battista Alberti, Pianta di San Sebastiano a Mantova

facciata si costruisce su un rapporto geometrico di raddoppio progressivo delle proprie stesse misure. Un aspetto di fondamentale importanza per comprendere l'architettura di Palladio è qui l'uso della colonna. In particolare, l'architettura sacra, sia del tempio che della chiesa, non è per lui concepibile in assenza di questa forma di decorazione. Il suo, è un mutamento teorico, il mutamento che ci porta oltre la posizione presa all'interno dei *Dieci Libri*. Egli decide così di respingere il compromesso tra colonna e muro, nel quale molti architetti del Rinascimento insistono, in favore di una architettura muraria più coerente. Il suo pensiero rimane concentrato sugli spunti desunti dall'antichità, e al di là delle due facciate di Sant'Andrea e San Sebastiano vi è infatti il tempio classico, con colonne, cornicione, frontone. Il muro di ingresso è però avanzato in direzione dell'esterno e ha quindi mutato le colonne in lesene. Le proporzioni fondamentali del vestibolo che prende piede ora in facciata sono le medesime per entrambe le chiese. In pianta, la proporzione favorita è l'1:1, in cui il vestibolo e l'ingresso occupano un quarto del quadrato in cui è iscrivibile l'intero edificio. Nel caso di San Sebastiano, la chiesa prelude alle strutture a croce greca del Rinascimento, è iniziata nel 1460 e progredisce con una certa lentezza fino a che nel 1479 non si completa il portico. A causa delle diverse vicissitudini che impegneranno poi Pellegrino Ardizoni nella costruzione dell'opera come la vediamo oggi, il progetto completo della facciata appare solo ipotizzabile. Secondo Wittkower questo avrebbe ripreso l'arco di Orange, le cui facciate laterali mostrano l'inserimento di una combinazione di trabeazione con l'arco. Questo motivo ellenistico avrebbe fornito un carattere di grande vitalità in contrasto con un modo altrimenti decisamente austero.

Altro elemento di riconoscimento è la scalinata. Questa, fondamentale secondo Alberti

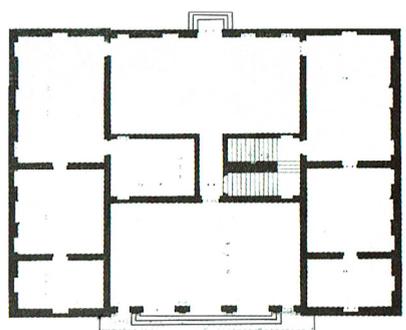
per separare lo spazio dedicato alla divinità da quello dell'uomo, è oggetto evidente nell'architettura di Sant'Andrea a Mantova. La separazione dei due piani di calpestio, così come l'uso delle lesene per gli archi sono i due concetti fortemente rintracciabili in molte chiese realizzate successivamente a Roma e di cui Alberti forma il prototipo rinascimentale. La facciata di Sant'Andrea risente comunque anche dell'arco trionfale oltre che del tempio classico. Questo miscuglio nell'operato di Alberti circa i due tipi mutuamente incomparabili nell'architettura classica mostra una natura essenzialmente anticlassica, che apre già verso il manierismo cinquecentesco.

L'ultima fase dell'architettura albertiana è quindi caratterizzata dalla evoluzione verso una interpretazione dell'architettura classica.

Tutte le facciate di cui si è discusso illustrano una evoluzione che risulta dal mutare dell'atteggiamento di Alberti verso l'antichità. In San Francesco egli applica un sistema classico senza evitare le reminiscenze, già presenti all'interno delle preesistenze, di tipo gotico. In Santa Maria Novella e nel primo progetto per San Sebastiano si indica un certo mutamento ad un classicismo più ortodosso e purista, evidente persino nei dettagli. Il compromesso tra muro e colonna appare evidente in queste due opere, in cui la vittoria del paramento murario risulta espressa con la chiesa di San Sebastiano. In un periodo di trent'anni, Alberti ripercorre i modelli stilistici antichi applicati però al Rinascimento, rendendoli sempre più un punto di riferimento per la creazione del nuovo. Ogni fase sorge tuttavia da considerazioni di tipo logico svolte sulle precedenti, creando inoltre una varietà di soluzioni all'interno delle quali poter scegliere successivamente. Spesso nella sostanza queste opere rimangono largamente inesplorate in termini didattici, nessun architetto fino a Palladio si pone infatti gli stessi problemi di Alberti con altrettanto spirito analitico.

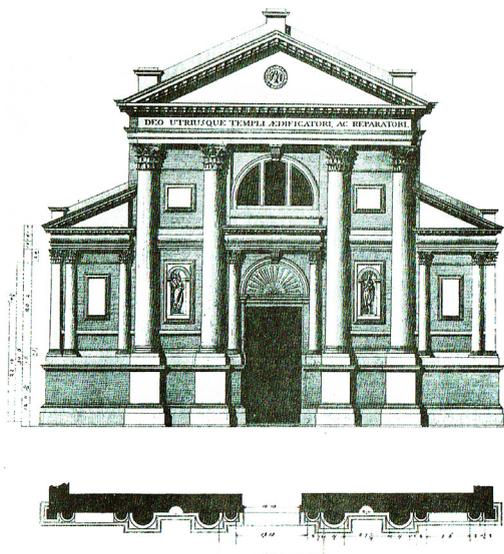
Quando si fa riferimento a Palladio non è possibile escludere la personalità di Trissino, il quale scopre il talento del giovane scultore padovano durante i lavori di costruzione della sua villa a Cricoli presso Vicenza. La villa di Cricoli infatti, seppur attribuita a Palladio, fu probabilmente realizzata dallo stesso Trissino come progettista. Egli è figura di riferimento per l'architetto, sia dal punto di vista del mutamento professionale di quest'ultimo che in relazione alla sua conoscenza sull'architettura. La villa tuttavia è importante non soltanto come opera architettonica in se ma anche per quello che la stessa rappresenta: luogo di ritrovo degli studiosi vicini al circolo di Trissino, la villa raccoglieva i più sapienti e colti ricercatori dell'epoca. Rispondendo ad una tradizione enciclopedica, gli argomenti di studio qui comprendevano la filosofia, l'astronomia, la geografia e soprattutto la musica. Moltissimi tra i giovani vicentini frequentavano l'accademia trissiniana e anche Palladio si suppone abbia preso parte ad alcune di queste giornate. Così istruito, Palladio infatti spiega chiaramente in un passo come l'opera di Vitruvio sia stata spesso male interpretata e come, urgentemente, serva qualcuno in grado di tradurre il significato nell'epoca odierna: "perciocchè avendo letto diligentemente Vitruvio... trovo, che ovvero per essersi cambiate religioni e tempi e maniere di vivere, ovvero per aver egli toccato leggermente quelle cose, che allora erano notissime e che ora sono del tutto ignote... esso Vitruvio è malissimo inteso, e non ammaestra niuno sufficientemente di quest'arte; perciocchè, mentre ch'egli s'affatica di mostrare, che 'l sapeva cose assaissime, ne insegnapochissime. Le cui vestigia avendo voluto seguire Leon Battista Alberti... pure altra la lunghezza del suo scrivere, a me pare, che nelle opere sue si desiderino di molte cose, e molte, quasichè superflue, vi si ritrovino". All'interno dello stesso progetto della villa Cricoli, Trissino mostra di persona infatti quali fossero i principi da applicare nella pratica.

Trissino, prospetto e pianta della villa Cricoli a Vicenza



Dell'edificio preesistente, costruito sul tipo del castello, egli preserva infatti le torri collegandole tuttavia ad un portico raffaellesco. Alla pianta applica poi quei principi di simmetria e proporzione tra gli ambienti che soltanto in seguito Palladio avrà modo di applicare.

Per comprendere l'interpretazione palladiana delle "regole universali" si presta in modo particolare lo studio delle ville. Palladio, nel progettare questi spazi segue delle norme ben precise dalle quali non si allontana mai nel corso degli anni. Una sala è da qui posta sull'asse centrale dell'edificio, una simmetria minore è impostata sugli ambienti minori dei suoi lati. Gli architetti in epoca rinascimentale hanno seppur assunto la simmetria come requisito teorico della progettazione, troviamo piante già simmetriche sia in Filarete che in Francesco di Giorgio. Già a Cricoli, Trissino aveva anticipato questo schema, che è reso tuttavia evidente in seguito con lo sviluppo di questo archetipo. Se con la prima villa Godi si ha una sorta di recesso rispetto alle conquiste della villa Cricoli, è in seguito al suo soggiorno romano che Palladio abbandona i caratteri particolarmente legati alla tradizione veneta. Le piante che l'architetto realizza in seguito nella zona del vicentino sono tutte riassumibili allo stesso schema di partenza. Trovato lo schema geometrico di base per risolvere la villa, infatti, egli lo adatta nel modo più chiaro e semplice possibile alle esigenze particolari di ogni incarico. Qui egli concilia il "vero necessario" matematico definito ed immutabile, con la realtà. Persino la sua capacità di comporre partendo dallo stesso schema di base non era tuttavia una attività così semplice come potrebbe essere percepita. L'uso dei rapporti armonici è lo strumento fondamentale per dimensionare gli ambienti all'interno ma anche nelle relazioni l'uno con l'altro. Un rapporto tra larghezza, altezza e profondità è poi sempre studiato come caratteristica delle ville palladiane. È importante notare che, ove possibile, in genere l'architettura monumentale italiana si compone di un blocco solido tridimensionale e nel caso di Palladio in facciata, proprio con il fine di mostrare questa solidità, l'architetto ricorre all'uso del frontone del tempio classico. Il motivo è associato a voler attribuire all'edificio caratteristiche di dignità e nobiltà. Lo schema, già più volte ripetuto dell'idea platonica palladiana della villa è quindi dal suo stesso autore manierata nelle situazioni di fattispecie con il fine di adattare il concetto alla soluzione. Ciò che preme sottolineare è che per Wittkower l'architettura di Palladio è la trasmutazione dell'idea classica di architettura in chiave rinascimentale. Di conseguenza, la produzione architettonica dell'architetto può essere studiata come variazione dell'architettura rispetto al suo riferimento di classicità. Per quanto riguarda la facciata, i temi di maggiore recupero sono desunti dall'architettura romana di Bramante e Raffaello. La grandezza tipica del palazzo imperiale di Palladio è resa attraverso l'integrazione di elementi desunti dalla



Andrea Palladio Facciata di San Francesco della Vigna a Venezia, 1562

tradizione veneziana, che hanno generato poi un nuovo stile ripreso spesso tra gli architetti di inclinazione classicista. Riprese le decorazioni veneziane a festoni da Sansovino, Palladio sostituisce il doppio ordine di colonne doriche con una singola e più elegante sequenza di ordine ionico, conferendo al bugnato romano una leggerezza dapprima non presente.

Palladio riprende quindi la costruzione domestica romana e greca, visibili ad esempio nell'architettura di palazzo Porto. Questo, si compone di due blocchi simmetrici ai lati di una corte (solo uno dei due in realtà costruito). Nella composizione gli appartamenti della famiglia residente sarebbero stati separati da quelli degli ospiti. L'elemento centrale è la sala con quattro colonne, elemento dominante della ricostruzione romana della casa palladiana. Se anticamente tale spazio era in genere aperto, l'architetto moderno non avrebbe potuto realizzarlo come tale. Il suo è un vero e proprio atrio domestico che lega, con le dimensioni del quadrato, altezza e larghezza. La forma quadrata e quindi perfetta si lega, nel tetrastilo, alla solidità vitruviana. La più elaborata ricostruzione della casa romana è la costruzione del convento della Carità di Venezia. Qui egli ebbe l'opportunità di costruire un vero atrio della casa, con un soffitto aperto. Da questo spazio si penetra poi nel chiostro, che essendo troppo ampio per un solo ordine gigante frui di un sistema triplice che deriva dal Colosseo. All'estremo del chiostro è il refettorio, al posto dell'oecus della casa antica. Mentre le planimetrie hanno un carattere sempre più romano, le facciate tendono a rompere il classicismo semplice di Bramante. Palladio concepì perciò la facciata nei termini della visione del foro romano e disegna lunghi colonnati su due piani. L'interposizione di un fregio minore lungo la lunghezza della facciata, produce ancora un ulteriore risultato: interferisce con la consistenza del muro bugnato tagliandolo in due parti. La reazione al guardare le sue architetture non fa riferimento ad un pathos tipico dell'architettura di Michelangelo o Giulio Romano, il suo ordine, la sua capacità di sistemazione logica procura una certa curiosità anziché una reazione violenta. Le chiese sui cui Palladio lavora negli

anni '70 del '500, si basano tutte su di un unico schema: il fronte di un tempio classico chiude la navata centrale mentre un ordine minore che sostiene un settore del timpano chiude le navate laterali. Lo schema di questo prospetto si può configurare come la sovrapposizione di due fronti del tempio, una maggiore e una minore.

Come adattare quindi la facciata del tempio antico con un duplice portico e frontone ad una struttura con altezza costante? La soluzione è in questo caso drastica: l'idea è di adattare la struttura ad una sola facciata di tempio in grado di coprire le campate centrale e laterali. Questo schema del tempio si configura quindi come sovrapposizione di due fronti di tempio, uno maggiore e uno minore. Una composizione che lega il fronte del tempio e l'arco trionfale, costituisce una soluzione troppo complessa e personale per essere accettata. Anche sotto il profilo della proporzione risulta impossibile coprire tutte le navate con una sola facciata. Già Bramante in Santa Maria presso San Satiro aveva utilizzato le ali di un frontone in corrispondenza delle navate laterali, dando l'impressione di un timpano rotto da un elemento centrale, che è a sua volta coronato da un più ampio e soprastante timpano. In contrasto con il progetto palladiano, l'ordine definito dalle ali laterali regola in realtà l'intera facciata. Ciò che è importante sottolineare, in San Francesco della Vigna è che l'unità di misura, il modulus, è applicato a tutte le dimensioni della facciata. L'unità di base è il diametro delle piccole colonne, di due piedi. Il diametro dell'ordine maggiore è di due moduli, che sono quattro piedi. Il rapporto tra il diametro e l'altezza è di 1:10, e quello dell'ordine minore con l'ordine maggiore è di 1:2. Tutta la parte centrale della facciata, corrispondente alla navata maggiore, è ampia 27 moduli. Tale numero non è casuale ma desunto da una lunga tradizione che considera la "symmetria" una relazione significativa di numeri che corrisponde a quella dell'ordine cosmico rivelato da Pitagora e Platone. Con questo schema di facciata l'architettura cristiana aveva risolto uno dei suoi maggiori problemi, e lo schema è reiterato in molte occasioni divenendo poi base per l'impianto delle chiese basilicali.



## La divina proporzione

**I**l libro *La Divina Proporzione* rappresenta una raccolta degli abstract lasciati dai partecipanti al convegno, oltre che da una serie di dirette trascrizioni dei documenti dattilografici redatti all'epoca. L'elaborato che ne risulta mette in luce il contesto in cui il convegno si sviluppa, mostrando il clima del dopoguerra in cui il tema dell'abitazione collettiva e della necessità della ricostruzione come caratterizzanti l'obiettivo della Triennale.

Il tema del numero riemerge fortemente nel periodo postbellico. Il numero e la dimensione umana sono strettamente correlati e la ricostruzione incontra il tema dell'armonia universale che si manifesta nella creazione dell'uomo, sia essa artistica, scientifica o tecnica.

Il numero rappresenta quindi un nucleo immutabile del pensiero dell'uomo che parte da Platone e giunge alla fisica nucleare contemporanea. La struttura del convegno, della durata di tre giorni, ha previsto una giornata dedicata agli "Studi sulle proporzioni nella storia del pensiero e dell'arte", una giornata successiva che ha approfondito i "Fondamenti matematici degli studi sulle proporzioni. Le proporzioni nell'architettura. Le proporzioni nella tecnica. Le proporzioni nella musica." ed infine una terza giornata dedicata alla "Proporzione e dell'intuizione nelle arti".

È con la versione ampliata del convegno che si assiste ad una rassegna dell'impiego delle proporzioni dalla Grecia al Rinascimento, evento che prende nome di *The Changing Concept of Proportions*. Qui, l'architettura medievale è considerata platonica, in quanto capace di privilegiare il calcolo che si basa sulla geometria. Mentre l'assonanza modulare è per il modello greco un riferimento consistente, per l'architettura rinascimentale è un presupposto indispensabile, misura di tutte le cose. La geometria pura ritorna anche con il modernismo, in cui l'ornamento e l'espressività diventano elementi secondari della struttura.

I due maggiori punti di riferimento antitetici, all'interno del convegno sulla divina proporzione risultano corredati dall'uscita di due testi fondamentali: *Architectural Principles in the Age of Humanism* di R. Wittkower e *Le Modulor* di Le Corbusier.

In merito al contenuto, il convegno riporta l'interesse nella relazione tra architettura e numero con riferimento particolare alla sezione aurea, intesa come interprete degli elementi naturali ed artistici.

All'interno del convegno quindi differenti sono le prese di posizione che partono dai due punti di vista descritti: Wittkower, che si riallaccia alla tradizione platonica attraverso una incommensurabilità dell'estetica rinascimentale, espressa soprattutto attraverso la relazione tra numero e geometria o tra numero e musica. In contrasto con ciò un atteggiamento altrettanto platonico ma più decisamente più pragmatico specie nell'ottica di una ricostruzione postbellica, vi è la definizione del Modulor



Rudolf Wittkower durante la spiegazione delle proporzioni armoniche al Convegno De divina Proporzioni della Triennale di Milano 1951

di Le Corbusier.

Nel suo intervento intitolato *Proporzioni e tempi moderni*, Le Corbusier descrive il modulator come strumento dell'operaio-artista. Strumento utile ma con qualche interferenza o disturbo, come nel caso della radio. Alla sua iniziale griglia delle proporzioni egli applica la serie di Fibonacci ed il numero diventa quindi una costante utilizzata all'interno dei suoi progetti, in grado di sostituire addirittura il sistema decimale. Non è però tralasciato l'aspetto emotivo, l'armonia resa attraverso il numero definisce una relazione diretta tra matematica e geometria.

Le assonanze con i principi espressi da Wittkower, paradossalmente, non mancano: il modulator rappresenta uno spazio indicibile che rivela una certa risonanza di tipo emotivo attraverso il numero. Come una sorta di nuovo paradigma che mette in relazione misura ed emozione.

A partire da qui altre diramazioni prendono esistenza: delle teorie di Hambidge risente la linea interpretativa che riconosce nell'arte classica un modo di procedere consonante alle leggi di crescita dinamica proprie della natura sulla base di rapporti incommensurabili: vi discendono gli studi di Jouven e Cesare Bairati.

Altre posizioni interessanti sono certamente quella di Adrien Turel, il quale nel suo intervento Tesi della Triennale di Milano del 27-29 settembre tratta il tema della nucleometria intesa come sistema dialettico nuovo e relativista, un sistema che permetta di rappresentare le necessità degli artisti attraverso armonie e simmetrie ma in modo nuovo.

Altro interessante contributo, sicuramente reverente nei confronti della figura di Le Corbusier è quello di Sigfried Giedion, il quale attraverso il tutto e la parte nell'architettura contemporanea, racconta di come sia differente nella modernità il riferimento alla divina proporzione. Egli esprime che nel cubismo analitico il movimento dello spazio e dell'architettura sono combinati al fine di produrre uno spazio fluttuante. Tale spazio definito fluttuante è studiato anche dai futuristi. Per Giedion quindi nel nostro secolo le proporzioni sono qualcosa di non misurabile ma dettate dal genio intuitivo. Nella nuova concezione dello spazio indissolubilmente legata al tempo ed al movimento. Questo esercita quindi una influenza nel modo in cui il moderno utilizza le proporzioni.

Max Bill realizza un intervento intitolato *L'uomo e lo spazio*. In particolare quando

si tratta il tema delle proporzioni non si fa riferimento a delle divinità bensì ad una serie di rapporti che si instaurano tra l'uomo e le sue opere, quindi in relazione all'arte. La ricerca delle misure è da lui espressa come una necessità di protezione nei confronti dell'ignoto. Il procedimento da lui descritto prevede invece l'impiego di forme elementari che non si preoccupano della storia delle proporzioni. Il problema della modernità consiste nella necessità di formare una nuova identità per ogni opera, e che sia in sintonia con lo spirito dell'epoca.

Molti tuttavia rimangono perplessi in seguito alla conclusione del convegno, persino lo stesso Wittkower, che qualche anno dopo scriverà sull'urgenza di un confronto in merito al problema delle proporzioni, tema vivo già nel dopoguerra. Dal canto proprio, gli organizzatori dell'evento non mostrano l'intenzione di creare posizioni diversificate, quanto di ribadire la funzione della proporzione rispetto al sistema di pensiero e alle urgenze pratiche di quell'oggi. Una posizione più libera rispetto al tema della proporzione è offerta da Carlo Mollino che da subito prende le distanze rispetto a ciò che egli considera pure "retoriche" sulla proporzione.

I punti di vista con cui il convegno è stato affrontato dai partecipanti è quindi molteplice: se per Carla Marzoli, così come per Le Corbusier presentare il Modulor voleva dire trovare dei seguaci in merito all'utilizzo dello strumento, per Wittkower la diffusione di una serie di ricerche da lui condotte in quegli anni all'interno del Warburg Institute non avrebbero avuto un seguito diretto legato al mondo economico, bensì sarebbe stato possibile diffondere nozioni e studi al fine di sviluppare la ricerca. In conclusione, in relazione al ritardo nella redazione dei resoconti, risulta evidente come per definire un seguito rispetto alle tematiche esposte nel convegno, Marzoli, Speiser, Bill, Rogers e Le Corbusier decidono di definire un nuovo gruppo chiamato Groupe Symetrie, il cui incontro ha sede a Siena. I presenti ammettono soltanto in seguito la necessità di dover rinunciare alla definizione Divina Proporzione per indirizzarsi a matematicità o scientificità tralasciando il campo delle arti, il fine è quello di slegarsi da un aspetto eccessivamente rinascimentale.

Anche l'architettura razionalista e la pittura astrattista individuano nelle proporzioni armoniche una legittimazione forte: se la Casa del Fascio è impostata sulla sezione aurea e sulle teorie proporzionali e armoniche – oltre che sullo studio delle opere di Kandinsky, Klee e Mondrian – essa non risulta indifferente alla ricerca di Radice, Rho e Melotti, in relazione ad una tensione che esprime un verità di tipo moderno.

L'ambiente milanese risulta al momento particolarmente ricettivo a tali suggestioni, che si manifestano ad esempio nelle opere di Figini e Pollini alimentando le relazioni tra arte, architettura e tecnologia.

All'interno vi convivono quindi molte anime, da quella neoplatonica a quella incentrata sulla geometria, a quella più

prettamente religiosa. Tafuri infatti fa riferimento ad un "bisogno di regola" a proposito di un'epoca – il Rinascimento – seguita agli scismi, alla peste del 1348, ai conflitti politico sociali.

Con il fine di illustrarne i contenuti significativi ed al contempo mostrare la varietà delle proposte si riportano alcuni contributi scelti.

Sigfrid Giedion

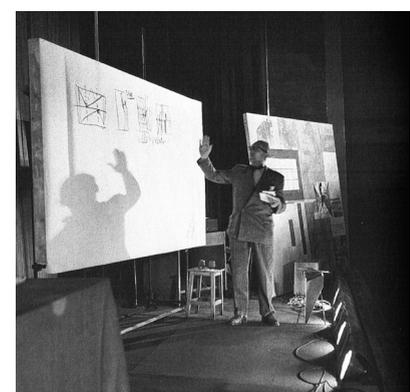
Il tutto e la parte nell'architettura contemporanea

Ciò che Giedion decide di approfondire è il rapporto tra l'uomo ed il suo ambiente. Due questioni possono essere sintetizzate a questo scopo in una soltanto: cosa è cambiato e cosa è rimasto immutato nell'atteggiamento nei confronti delle proporzioni.

Le discipline del sapere appaiono ad oggi come divise irrimediabilmente da muri, muri a prova di suono, così che non soltanto non pare verificarsi una necessaria commistione di informazioni ma anche ed al contempo l'artista, colie che esprime tutta la profondità e complessità di un'epoca diventa ed appare essere alienato, solo interessato alle proprie esperienze. Questi suoni dati dalle diverse discipline oggi possono mescolarsi, debbono farlo, per ottenere la sinergia possibile al fine di generare una civiltà più omogenea. Mentre quindi il cambio delle mode ha generato nel XIX e nei primi anni del XX secolo, correnti poco durature, che potevano essere spazzate via dopo qualche anno dalla loro comparsa, con l'arrivo del moderno un punto fisso si è stabilito. Ciò significa che un punto è rimasto immutato anche con l'arrivo del moderno, quando si tratta del tema delle proporzioni.

Secondo Giedion ciò che è cambiato è come la divina proporzione è stata considerata. I primi passi della rappresentazione artistica possono essere ritrovati nel modo in cui Picasso e Braque o Delaunay mostrano il movimento dello spazio e quello dell'architettura combinandoli tra loro in modo ormai indivisibile. Si può trovare ora lo spazio come qualcosa di "fluttuante". Tale spazio è stato esplorato anche dai futuristi, in cui elementi del corpo sono osservati seguendo il loro movimento. Giedion considera poi la differenza esistente tra questa concezione e quella delle epoche anteriori, ripartendo ed in un certo senso giungendo fino ai punti rossi delle pareti delle caverne magdaleniane. La differenza con le

Le Corbusier durante la spiegazione del Modulor al Convegno De divina Proporzioni della Triennale di Milano 1951



forme nel Rinascimento è per Giedion evidente: mentre nel XVI secolo i simboli matematici del centro, del cerchio e della sfera rappresentano la quiete dell'universo, per Klee il cerchio rappresenta la "rotazione", quindi il movimento di perpetua rotazione di un pendolo. Ciò a cui si assiste quindi è un mutamento del punto di vista, della prospettiva. Dal punto di vista del metodo, lo studio della composizione architettonica si basa sulla ricerca di similarità in forme e figure. Se la ripetizione di una certa forma può generare una disposizione simmetrica e quindi fornire un certo ordine per la leggibilità, non si può certo dire che questa disposizione tenga conto di rapporti più profondi. È ancora la sezione aurea, così come la si trova nel corso della storia a rivelare una sorta di mutamento di prospettiva. La concezione nuova dello spazio è legata al tempo e al movimento. Questo esercita una influenza sul modo in cui le proporzioni sono utilizzate nell'architettura moderna. Ma l'uomo del XX secolo è diverso da quello del Rinascimento. L'uomo vitruviano che può essere perfettamente inscritto nel quadrato è profondamente diverso dall'uomo di oggi. L'uomo del XX secolo è un uomo in movimento, che ha proporzioni nuove che tengono conto di questo movimento, e che Giedion definisce "proporzioni dinamiche". Queste nuove proporzioni sono fissate, secondo Giedion, nel Modulor di Le Corbusier.

Ernesto Nathan Rogers  
Misura e grandezza

L'opera d'arte di per sé è autonoma e irripetibile. Tuttavia appare innegabile riconoscere alcuni valori strutturali che siano capaci di riportare fenomeni singoli nell'ordine di leggi più generali. La natura della sintesi tra bellezza e utilità è espressa nel rapporto tra misura e grandezza. La misura fisica dipende quindi da due fattori essenziali: la misura fisica dell'uomo e le caratteristiche fisiche dei materiali impiegati. La grandezza è invece la qualità astratta della misura ovvero una grandezza apparente di un'opera che dipende secondo Rogers dalle relazioni che si stabiliscono tra le misure. Si tratta quindi di due diversi postulati: un postulato tecnico ed uno invece estetico. Mentre le altre arti plastiche, la pittura e la scultura, lasciano la dimensione della grandezza come indipendente dalla misura, per l'architettura si sviluppa a partire da un limite di due condizioni, che consistono nella misura dell'uomo e delle altre leggi fisiche che sono ad egli esterne.

Le relazioni che vengono a stabilirsi tra i diversi fattori comprendono la relazione di misura e grandezza. La misura fisica dell'oggetto avrebbe quindi due differenti nozioni: una comparativa e che fa riferimento alle dimensioni e l'altra di ordine più complesso perché valuta la relazione tra oggetto e altre misure riferite all'uso.

Se le proporzioni in architettura sono una funzione tra misura e grandezza appare opportuno affrontare la definizione di questo termine. Ci si riferisce quindi ad una opera "grandiosa" nel momento in cui questa dà l'impressione di una magnitudine. Lo sforzo artistico generalmente è teso a dare questa parvenza di "grandiosità", come se gli oggetti potessero e dovessero apparire di dimensione maggiore rispetto a quanto siano in realtà. La misura appare falsata rispetto a quella che nella realtà è, andando ad accentuare determinate ambiti dell'opera stessa (seppure il procedimento risulti valido per qualsiasi estensione). Il grandioso tende a questo punto ad essere confuso con il grande e quindi la misura pur non essendo fattore sufficiente a dare la validità ad un'opera contiene degli elementi emozionali che lavorano in direzione della grandezza. Probabilmente l'impulso artistico corrisponde alla stupefazione dell'uomo primitivo nel guardare ai fenomeni naturali: il mare, le montagne, il cielo, i boschi, ecc. L'architettura, infatti, acquista validità nella fusione tra pratico e fantastico. In questo caso, la misura dell'uomo e la divina proporzione si troverebbero in armonia nel loro rapporto funzionale. La teoria delle proporzioni acquista ora una nuova consistenza, se si considera il modulo tecnico come corrispondente al modulo geometrico. Il modulor è una esperienza rispetto a questi quesiti, facendo in modo che l'aspetto matematico si legasse al problema empirico in modo armonico. Il modulor non sarebbe quindi da considerare come solo metrica del linguaggio poetico di Le Corbusier ma una indicazione utile ad una estetica generale.

Rimane da capire come l'architettura moderna possa utilizzare tali principi. Se per Gropius la civiltà è una aggregazione di esperienze, ai sistemi tradizionali possono aggiungersi quei sistemi che si occupano del movimento che serve per rendere più ricco lo spazio architettonico.

Le Corbusier

Proporzioni e tempi moderni

Il discorso di Le Corbusier inizia con il definire che cosa sia per lui l'artista. L'artista è un artigiano, una persona che svolge con le proprie mani, il proprio cervello e la propria sensibilità i compiti che sono più meticolosi e delicati. L'artigiano conduce ora una esistenza di tipo precario ed è in questo dramma che egli coglie la sua ragione di essere artista. Il suo unico obiettivo è infatti il lavoro, che esige di essere ben fatto. Per fare ciò il suo lavoro, nell'architettura, è soddisfare le esigenze dell'uomo.

Il modulor è quindi uno strumento di lavoro, come la radio, l'aereo o altri mezzi. Non sarebbe quindi frutto di una scoperta desunta dal divino. Il modulor è uno strumento come la radio perché, come questa, ha i suoi disturbi, i suoi problemi di sintonizzazione ma malgrado ciò è uno strumento utile. La necessità di pensare ad uno strumento nasce in stretta relazione con le devastazioni subite dall'Europa a seguito della seconda guerra mondiale. Avvertendo che ci si sarebbe trovati nello stato di incertezza costante in cui l'architetto si trova Le Corbusier si chiede quali dimensioni sia possibile

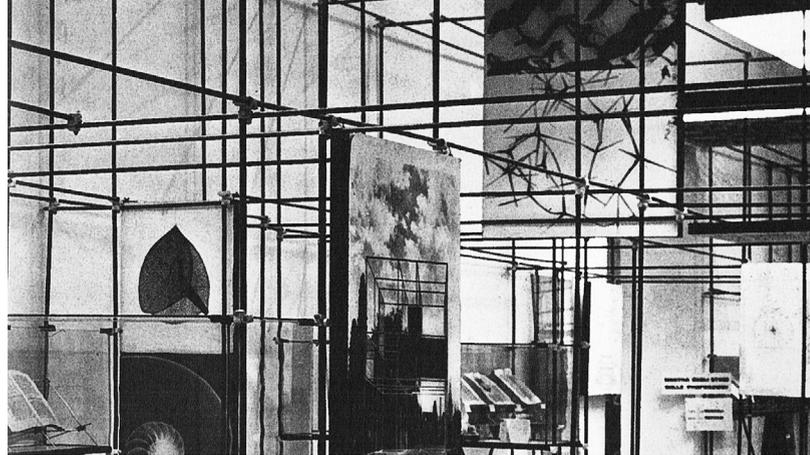


Immagine fotografica dell'esposizione De divina Proportione alla Triennale di Milano 1951

utilizzare. Manca un accordo rispetto a questo tema, un accordo senza il quale la musica delle dimensioni non può, secondo l'architetto, nemmeno cominciare. Gli abitanti delle città distrutte in quel momento hanno bisogno della "griglia delle proporzioni". Quindi Le Corbusier utilizza due aneddoti per raccontare quali elementi sono importanti ai fini della definizione del Modulor: il primo consiste nell'aver rilevato una costante che consiste nell'altezza del soffitto posta a circa 220 cm, altezza che definisce lo spazio indispensabile per vestirsi e muoversi con la massima libertà d'azione. Questa è già di per sé la prima dimensione umana. Dopo aver pensato all'idea della "griglia delle proporzioni" l'architetto decide di assumere due quadrati da cui partire, e aggiungendo un terzo quadrato ad angolo retto è stato possibile definire una gamma di dimensioni utilizzabili a scala umana. Questo conduce ad una lettura di tipo numerico, che prese poi nome di "regola delle proporzioni". La spiegazione invece appartiene al secondo episodio riguardante il Modulor: il momento in cui Le Corbusier scopre che a dominare la serie di valori da lui definiti è la sezione aurea, la sequenza di Fibonacci.

Le Corbusier spiega quindi: "Si adottino allora i "2.26 metri" mantenendo lo stesso dispositivo. La numerazione sarà quindi la seguente: 226 poi 183, poi la metà di 226 cioè 113 che, a quanto pare, conterrebbe un importante significato esoterico, ma non voglio raccontare, ora, cose di questo genere. Voglio invece mostrarvi che la lunghezza 226, divenuta nel frattempo, per chi intende usarla, non un articolo di fede ma di realtà geometrica e quantitativa, si sviluppa, grazie al Modulor, in entrambi i sensi, sia verso il basso sia verso l'alto, in un modo piuttosto elegante. Ecco ad esempio, un'espressione 226 e 140. Riprendo a sinistra 183 - 113. Guardate dove voglio arrivare. Se andiamo verso l'alto tendiamo all'infinito, se andiamo verso il basso tendiamo verso lo zero. Eccoci a 366, qui a 86 credo. (...) Metterò dei colori, per farvi piacere, perché il colore risveglia i sensi e l'intelletto. Qui metto del blu, qui del rosso: la serie blu e la serie rossa. Ecco! Ora cercherò di mostrarvi i valori corrispondenti: ecco a 140, qui a 86, qui a 113, qui a 70, qui a 33, qui a 70 e 43, poi 33 e 20, 43 e 26 e così via. Questa è la graziosa conchiglia rossa e blu che esce dal Modulor su

scala umana."

In seguito Le Corbusier suggerisce, muovendosi all'interno della serie data con il Modulor, una risposta ad ogni fondamento umano. La risposta si traduce quindi in un disegno che mostra otto atteggiamenti essenziali assunti dall'uomo nel momento in cui questi occupa uno spazio. Il primo è quello dell'uomo seduto su una sedia dall'altezza ideale: 27 cm. Il secondo consiste nella misura di 43 cm, per una sedia comune. L'uomo seduto allo scrittoio o alla tavola da pranzo è 70 cm di altezza. Poi appoggiato all'altezza delle spalle, quindi 140 cm. L'uomo in piedi in tutta la sua naturalezza: 183 cm, con il braccio alzato: 226 cm. Otto zone dello spazio occupato dal corpo umano alle quali gli architetti dovranno, nel corso dei loro lavori, dare una risposta dettata da criteri di regolarità. "Otto zone che corrispondono agli otto valori fondamentali del Modulor".

Max Bill

L'uomo e lo spazio

Quando parliamo di proporzioni c'è poco di divino ma si fa riferimento ai rapporti che esistono tra l'uomo e le sue opere, cioè all'arte. Mediante i suoi tentativi l'uomo cerca l'armonia corrispondente alla sua natura personale, in una tensione verso il perfetto con il fine di unirsi all'universo.

Due sono le domande di carattere psicologico: perché cercare l'armonia? Perché cercare l'esattezza delle misure? Perché le misure devono essere commensurabili? Ovviamente, la risposta di Bill, è perché l'uomo cerca di proteggersi dall'ignoto. L'uomo trova mezzi di comunicazione che superano i limiti antichi e creano un campo spirituale più vasto. In questo campo spirituale si nascondono le cosiddette "opere d'arte". Inoltre bisogna constatare che i rapporti tra uomo e spazio sono ormai cambiati. Il lavoro di Max Bill, come spiegato dall'artista stesso, si serve di metodi elementari, forme primarie e numeri semplici. I temi semplici servono ad essere riprodotte da chiunque se descritti in modo esatto. In questo modo ci si dimentica quasi completamente della storia delle proporzioni o della tradizione pitagorica. Si giunge così a pensare che il problema dell'arte di oggi consista nel formare una unità nuova attraverso ogni opera singola che sia in sintonia con la propria epoca. In questo modo si forniranno gli elementi mediante quali è possibile dare forma visibile alle idee che sono di pertinenza di un'epoca stessa ●

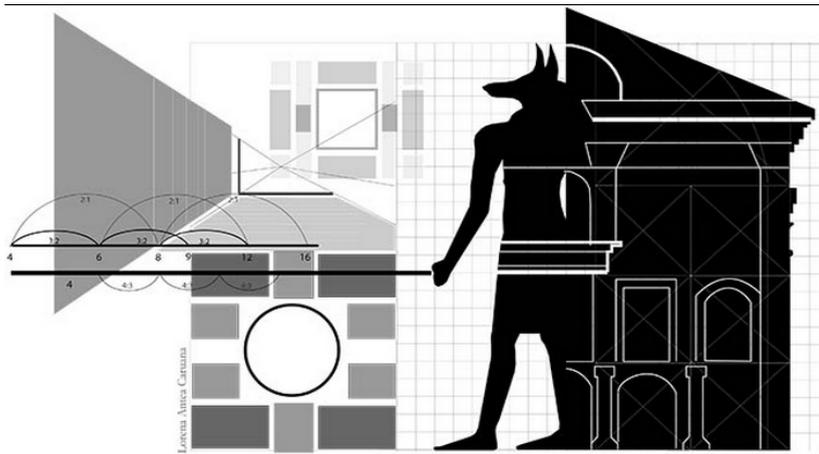
**F**rances Yates (storica e saggista britannica legata al Warburg Institute) analizza come l'arte della memoria, nelle differenti epoche, mostrando persino le implicazioni sociali implicite nell'esercizio di quest'arte. Da principio, con l'arte della memoria classica, il luogo è per eccellenza identificato come lo spazio per ricordare; già in epoca classica quindi la relazione tra geometria percepita attraverso la vista e rimando ad un contenuto altro assume una dimensione simbolica. Se dapprima sono quindi i loci ad avere l'onere di rappresentare elementi altri che possono essere raggiunti esercitando la memoria (associando luogo a oggetto/soggetto ricordato), le immagini si trasformano in simboli con Quintiliano attraverso le notae stenografiche. Infine, le immagini sono utilizzate per richiamare alla mente cose o parole attraverso la fonetica ed in quest'ultimo caso entra quindi in azione una componente sinestetica forte, nella relazione tra immagine, suono, emozione, memoria, procedimento che serve a fissare le cosiddette *images agentes*. Queste immagini, dette appunto *images agentes*, operano il passaggio tra procedimento utilizzato nel mondo antico e quello impiegato nel Medioevo, in cui non soltanto cambiano le modalità di impiego della memoria ma anche e soprattutto le finalità. Nel mondo classico il fine dell'arte della memoria è soprattutto quello di ordinare; la necessità di sottrarsi ad un originario oblio o di codificare e diffondere in differenti territori un unico sistema è elemento precipuo nell'impiego di questo sistema. Il passaggio al Medioevo è reso esplicito dalla presenza di Alberto Magno, il quale tratta dell'impiego dei sensibilia: immagini in grado di far leva sui sentimenti, su una passione con il fine di imprimere anche nella mente l'oggetto o il concetto che si intende ricordare. Si ottiene così una certa relazione tra immagine e aspetto sensibile, lasciando in modo oramai definitivo il puro aspetto razionale del rapporto mente-oggetto. Nel Medioevo, è importante specificare, l'aspetto legato ai sensibilia e quindi al sentimento generatosi nell'uomo in relazione all'immagine stessa si intreccia con un aspetto etico e legato al comportamento dell'uomo per ottenere la salvezza divina. La potenza dell'immagine quindi richiama ad un atteggiamento e al contempo fornisce un insegnamento rispetto allo spettatore, che in tal caso, richiama attraverso l'immagine non soltanto un ordine pratico ed etico. Il senso devozionale che fa uso della mnemonica è espresso in particolar modo da Alberto Magno e Tommaso d'Aquino, per i quali le figure umane belle o orribili hanno ora capacità di rappresentare aspetti morali, che possono essere più facilmente

compresi da parte di una popolazione spesso non particolarmente istruita ma in grado di riconoscere inconsciamente un principio di *kalòs kai agathòs* nella cosa rappresentate, che sono oramai in realtà vere e proprie allegorie.

Già con Tommaso d'Aquino quindi l'arte della memoria è arte creatrice, in grado di realizzare una serie di immagini che traboccano in opere d'arte e di letteratura. Nel Medioevo la memoria ha sostanzialmente il fine di realizzare uno schema di salvezza attraverso vizi e virtù che non soltanto mostrano un atteggiamento morale da seguire ma sono esse stesse, in primo luogo, opere d'arte. Gli schemi possono qui essere specifici e legati ad impianti architettonici, a figure dalla forma umana o far riferimento all'ordine delle costellazioni.

Con il Rinascimento si trasforma in forma ermetica ed occulta l'intero processo dell'arte mnemonica. Con il Teatro di Camillo le teorie descritte sono associate all'armonia delle proporzioni, dell'Universo. Magia, cabala, ermetismo e neoplatonismo si mescolano nell'opera di Camillo e alle immagini planetarie si attribuiscono virtù talismaniche. Nel Rinascimento, svelare la verità è possibile ma non senza ricorrere ad una forma di misticismo. Con Giordano Bruno quindi l'occultismo è spinto sino agli estremi. Egli sostiene che vi sia una relazione tra poteri dell'anima e quelli dell'intelletto e l'uomo trasforma quindi se stesso in un mago, i cui Sigilli, così arduamente interpretabili, diventano chiave per ottenerne il potere. La connotazione magica diventa quindi colei che detiene in un certo senso l'intero potere dell'immagine stessa. Si può quindi dire, in termini più generali, che se con l'antichità la necessità di ordinare è l'aspetto prevalente e motivante rispetto all'uso della mnemonica ed impiega loci o notae stenografiche, nel Medioevo la necessità di diffondere un atteggiamento morale passa attraverso le allegorie, figure umane che sono al contempo opere d'arte, spesso opere bidimensionali. Nel Rinascimento invece, una complessità carica di misticismo e cabala lega allo spazio tridimensionale un ordine cosmico che l'uomo studia perché ne è centro, e in quanto tale può assumere infiniti poteri. La questione del potere è, in modo più o meno latente, sempre presente in questo set di metodi utilizzati nel corso delle diverse epoche: da un potere ordinatore tipico del periodo classico, ad un potere di condotta etica che si sviluppa nel Medioevo, giungendo poi ad un potere mistico, nell'effettività il più "potente", perché difficile da controllare sia da parte del soggetto che lo esercita che, a maggior ragione, dal soggetto che ne subisce il dominio.

Irwin Panowsky nel suo libro *Il significato delle arti visive* tratta il sistema canonico delle proporzioni inteso come riflesso



Lorena Antea Caruana, *Palladio - Wittkower, riletture*. 2014

della storia degli stili. L'opera in questione si basa quindi non sul procedimento mnemonico che, nei diversi secoli, si lega sempre più alla produzione di opere artistiche ma traccia un *escursus* circa i metodi matematici utilizzati prodotti con la storia degli stili. Per quanto riguarda l'arte egizia infatti il movimento suscitato dalle opere è di tipo meccanico e non organico, le parti del corpo rappresentate sono espresse in relazione ad una frontalità o ad un profilo puro. La presenza del reticolo a maglia quadrata determina quindi a priori la conformazione finale dell'opera d'arte, in cui le singole figure bidimensionali sono scolpite. Il processo di pensare ad un primigeno reticolo sul quale poi tracciare i punti e le linee racconta di un approccio non massivo bensì bidimensionale. Anche se il risultato finale propone una opera scultorea le parti rimangono sempre incastrate in un proprio riferimento di assi cartesiani, che rende l'opera in un certo senso una riduzione drastica della scomposizione cubista offerta non per rompere regole esistenti ma per rendere razionale ed al contempo puro ed elevato il prodotto. Il sistema egizio quindi lavora attraverso per assemblaggio di pezzi formando una figura quasi cezanniana ma di tipo sintetico; questa figura emergente figura appare statica, bloccata ma fissa in un alone che supera il tempo per donarsi all'eterno mondo delle divinità. Questo tipo di opere rappresentano, nella loro sinteticità, simboli tradotti in corpi umani e in quanto tali, partono da una primigena astrazione e attraverso l'assemblaggio forniscono una nuova immagine in realtà complessa perché contenente elementi eterogenei incastrati in una unità predeterminata. Non è nel libro affrontata tuttavia la questione delle proporzioni che compongono un'immagine complessiva: la composizione, nelle opere di pittura egizia. L'aspetto matematico e quindi geometrico permea le intere composizioni egizie, le figure e i testi (spesso definiti in dei riquadri) sono studiati per creare immagini complessive che utilizzano ripetizione e simmetria. La rottura di queste regole spesso riprodotte sembra richiamare conformazioni compositive di tipo modernista. Per quanto concerne l'arte greca, il processo di ideazione e realizzazione dell'opera è totalmente differente. Le parti appaiono definite in

un accordo di massima l'una rispetto all'altra; le misure, studiate per essere guardate ed apprezzate dall'uomo, sono soggette anche a correzioni, correzioni ottiche infatti, con il fine di produrre un oggetto fruibile anzitutto sotto il profilo estetico. L'opera d'arte greca non è innanzi tutto un simbolo che rimanda ad un mondo altro. L'opera statica e ricca di significato intrinseco disvelata attraverso processi di realizzazione quasi astratti, tipica dell'artista egizio non fa parte degli obiettivi dell'artista greco. Le sue opere sono anzitutto fisicamente umane, frutto dell'intelletto umano che ne determina i rapporti e anzitutto fruibile sotto il profilo dell'estetica visiva da parte dell'uomo stesso. Il risultato è realizzare il bello per l'uomo (anche quando le opere stesse sono prodotte in realtà per soddisfare il volere degli dèi). Il procedimento artistico ha qui la sua parte nel comporre l'opera, esprime una correttezza nei confronti di chi la realizza e della sua libertà di espressione nel procedimento artistico. In seguito, l'arte bizantina. Questa partendo dall'arte classica, ne radicalizza l'aspetto legato alla misura e alla figura geometrica, evidenziando e precedendo la lettura della figurazione contenuta in essa. La matematica travalica qui l'aspetto oggettivo della rappresentazione, cercando di richiamare un aspetto simbolico, appartenendo infatti ad un periodo basso medievale, in cui dapprima è importante il simbolo e solo in seguito l'estetica visiva legata alla rappresentazione. Infine, Panowsky tratta il Rinascimento. Delle implicazioni sotto il profilo filosofico si è già spiegato, attraverso lo scritto di F. Yates. L'aspetto su cui invece Panowsky concentra la propria attenzione è legato all'empirismo ed all'apporto di contenuti a cui il singolo artista può attingere, partendo chiaramente da una base geometrica e quindi matematica che ancora solidamente fa riferimento al neoplatonismo. Con le figure di Leon Battista Alberti e Leonardo da Vinci l'arte rinascimentale si apre alla scienza empirica. Mentre Alberti tenta di definire le misure relative attraverso il procedimento

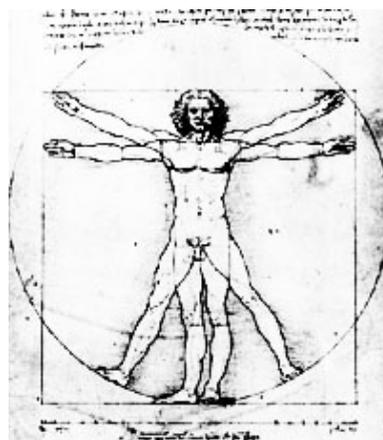
da egli stesso denominato Expenda, Leonardo da Vinci amplia il campo dell'osservazione, analizzando processi anatomici con il fine di fornire dimensioni oggettive, spingendo nella direzione di un contributo artistico successivo alla fase analitica. Questa libertà rinascimentale offre quindi una produzione vasta che fa riferimento alla singola figura dell'artista, travalicando quindi l'aderenza esclusiva ad un sistema di pensiero che determina, successivamente, uno stile artistico così precisamente attinente alla propria epoca.

L'opera di Wittkower si sofferma sull'architettura rinascimentale e sulle proporzioni che permeano la stessa. La dimensione simbolica è di certo l'aspetto di maggiore interesse nel procedimento di creazione artistica durante il XV secolo. La trasposizione matematica in forma artistica tratta spesso del tema della chiesa a impianto centrale, utilizzata come forma più perfetta per avvicinarsi alla divinità. Si tratta, per l'artista rinascimentale, di dimostrare a sé stesso, all'uomo e alla divinità di essere in grado di raggiungere una conclusione perfetta, in cui nessuna parte può essere sottratta a scapito dell'armonia complessiva che permea l'opera. In questo caso, è evidente una necessità di coerenza (che si manifesta tra il tutto e le parti o all'interno del cambio di scala), utile a creare un'opera davvero compiuta. Raggiungere la divinità attraverso il visibile ed il corporeo si esprime nella figura finale, conclusiva. Le leggi matematiche che governano l'universo definiscono anche la bellezza, apprezzata dall'intelletto umano sotto forma di geometria.

Dunque Wittkower esplora i modi con cui grandi architetti rinascimentali operano sul tema delle proporzioni. Leon Battista Alberti è considerato da Wittkower il più abile artista in grado di affrontare queste tematiche con chiarezza negli intenti e negli esiti. Alberti rappresenta la capacità di invenzione. La sintesi felice dell'operare

sull'esistente attraverso le proporzioni. L'essenza della bellezza è proprio infatti il dominare dell'armonia tra le parti rispetto al tutto, richiamando direttamente una armonia musicale che l'uomo ha già sperimentato. Il metodo di Leon Battista Alberti è permeato di Rinascimento tanto da travalicare lo stile stesso, arrivando già alla sostanza del manierismo. I riferimenti per la creazione del nuovo in Alberti sono quindi l'architettura antica, la dimensione simbolica associata alla forma geometrica e l'armonia musicale, trasposta nell'opera architettonica attraverso l'adozione delle proporzioni.

Palladio invece, propone una architettura per il nuovo basandosi tuttavia su un insieme di elementi e stilemi desunti dall'architettura esistente. Palladio si dedica allo studio delle proprie ville seguendo infatti norme ben precise e dalle quali non si discosta mai nel corso degli anni. Il soggiorno romano appare infatti per Palladio il momento della svolta sotto il profilo architettonico; che rappresenta il momento in cui l'architetto si discosta dalla tradizione veneziana per intersecare differenti esperienze: l'astrazione compositiva esposta in pianta, l'integrazione di una massività monumentale tipicamente romana, la presenza di un fronte desunto al tempio classico, la ripresa della casa romana attraverso il portico interno chiuso, una serie di elementi in grado, insieme, di realizzare una esperienza del tutto innovativa. Così anche lo studio delle proporzioni diventa per Palladio uno degli elementi attraverso i quali comporre la nuova architettura. Spesso è adottato il numero 27 come generatore di un sistema di proporzioni, base per un impianto basilicale che si articola poi al proprio interno attraverso lo studio di quinte, ottave desunte dagli studi dalle proporzioni musicali. Ciò si potrebbe quindi ricondurre alla volontà di operare una sintesi tra sistemi utilizzati nei diversi tipi di arte, alla ricerca di una universalità di cui Palladio si fa portavoce sotto il profilo architettonico. Durante il Rinascimento infatti l'adesione ad un semplice canone non appare come necessità sulla quale



Leonardo da Vinci, *Uomo vitruviano*, 1490 circa

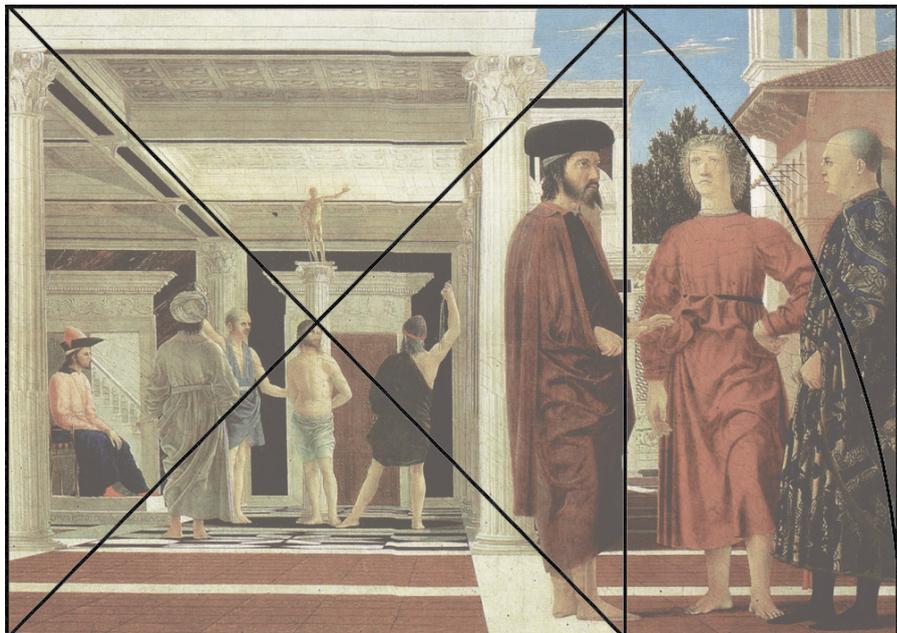
appiattare ogni possibile proposta, anzi, esso rappresenta uno strumento per operare correttamente nella fattispecie, nella maniera in cui ogni singolo artista può esprimersi con il proprio elevato contributo.

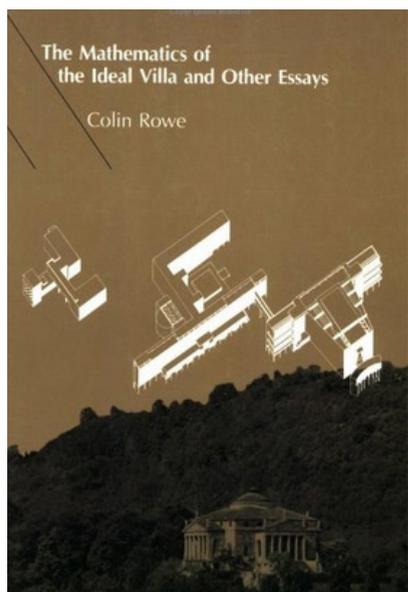
Con il libro *De Divina Proportione*, i contenuti presentati alla Triennale di Milano del 1951 sono mostrati con chiarezza e una serie di tematiche inerenti al rapporto tra matematica e architetture sono fatte emergere dai protagonisti del convegno.

Come sappiamo, tutte le teorie siano esse in campo artistico, scientifico o tecnico subiscono una moltiplicazione divenendo rapidamente una moltitudine di idee promosse da singoli esponenti o gruppi, in grado di creare manifesti, sviluppare le idee specifiche, portarle all'attenzione collettiva. All'interno della Triennale del 1951 ciò che si tenta di fare è proprio questo: definire cosa voglia dire aderire, ancora, ad un canone di Divina Proportione, nel XX secolo. Il tema del numero inevitabilmente emerge, questa volta non connotato di una valenza simbolica perché utile a raggiungere la divinità, ma perché strumento indispensabile per la ricostruzione durante il periodo postbellico. La necessità di far fronte ad una richiesta di abitazioni per la collettività o ad una serie di servizi la cui scala rapidamente si amplia contemplando anche classi sociali che fino a qualche decennio prima non avevano particolari diritti se non quello di voto. La necessità di accordarsi con una dimensione universale è quindi nel periodo postbellico più che sentita. Nella moltitudine di idee e teorie espresse da matematici, fisici, architetti, ed altri professionisti, la presenza di Wittkower e Le Corbusier rappresenta il punto di massima tensione tra le proposte emerse. Se il primo tende a narrare come l'impiego di proporzioni armoniche all'interno dell'architettura rinascimentale sia volta a determinare una incommensurabilità dell'opera artistica, da parte sua Le Corbusier propone un nuovo strumento dell'artista-operaio, che sente la necessità di trovare un espediente tecnico ed al contempo una regola su cui misurare tutte le cose. È da sottolineare però che nel caso di

Le Corbusier lo strumento proposto non avrebbe portato ad una totale assenza di spinta artistica o alla compressione degli aspetti legati all'emotività che l'opera d'arte veicola. Infatti la sostituzione del sistema decimale con il Modulor non avrebbe rappresentato soltanto uno strumento tecnico per il progetto e la costruzione ma sarebbe stato inoltre elemento di definizione di una nuova architettura "su misura umana", ponendosi al pari dei grandi architetti del passato; reinventando il paradigma. Innegabile quindi la grande risonanza avuta in relazione alle idee proposte. Le personalità che si sono molto ispirate a Le Corbusier hanno subito rintracciato nello strumento dell'architetto svizzero un potenziale sia per quanto riguarda il progetto che per l'esposizione delle proprie idee. In questa direzione, Giedion racconta del movimento dello spazio e quello dell'architettura, che si combinano tra loro in modo decisamente indissolubile insistendo sul movimento e sul tempo intesi elementi caratteristici ed imprescindibili del proprio tempo, oltre che sul cambiamento del significato legato alle forme. Di certo, l'uomo in movimento è un aspetto che Le Corbusier ha già tenuto in considerazione, nel momento in cui il suo studio torna ad una dimensione reale successiva ad un "elevarsi" nelle proporzioni riconosciute attraverso la sequenza di Fibonacci. La risposta si traduce quindi in una rappresentazione che esprime otto atteggiamenti dell'uomo quando questo occupa lo spazio. In particolare, le dimensioni variano da 27 cm a 226 cm, dimensione dell'uomo con il braccio alzato. Attraverso questo sistema il cambio di paradigma: dalla rappresentazione dello spazio che giustificò la relazione tra uomo e Dio ad un nuovo spazio che possa contemplare un uomo in movimento nelle sue diverse posizioni, che si mostrerà al progettista del Moderno come strumento ancora utile alla determinazione dello spazio in architettura. Le opere sin qui esposte mostrano un chiaro percorso circa la definizione di paradigmi per l'architettura. Mentre quindi con Panowsky e Wittkower ogni epoca pare essersi identificata con precisi metodi artistici che definiscono altrettanti stili sotto il profilo dell'estetica visiva, rimarcando sempre la propria appartenenza a correnti di pensiero consolidate al tempo, con la Triennale Divina Proportione si assiste ad un totale slittamento di interessi. Una decisiva svolta alla praticità ma soprattutto alla sinergia tra differenti discipline denota una necessità volta a dare un valore altro che ancora impiega un metodo di misura e di proporzioni in architettura e nell'arte in generale. Aspetti di tipo sociale, economico, interessi del singolo ma anche miglioramenti collettivi della tecnica si intrecciano nel novecento a proporre nuovi paradigmi presto imprescindibili per la realizzazione del nuovo. Questo però continua a fare riferimento, nei termini di una ripresa puramente matematica a concetti e proporzioni antichissimi ●

Piero della Francesca, *La flagellazione di Cristo*, 1444 (ipotetico 1470)





Colin Rowe, *The Mathematics of Ideal Villa and other Essays*, MIT Press edition, 1976

**I**l paesaggio di Palladio è un tipo di paesaggio che evoca un ambiente agreste, una sorta di paradiso in terra, in cui inserire l'opera architettonica. Con buona probabilità quindi l'elemento massivo che svetta nel paesaggio è, sia per Palladio che per Le Corbusier, un nuovo landmark che dialoga con il paesaggio stesso. Ad ogni modo, appaiono esistere relazioni più specifiche tra villa Malcontenta di Palladio (1550-1560) e villa che Le Corbusier costruisce a Garches nel 1927.

La prima tra queste relazioni è che sia villa Malcontenta che villa Garches sono costruite all'interno di un unico isolato, il cui volume corrisponde a 8 unità di lunghezza, 5 e mezzo di profondità e 5 in altezza. In pianta, la principale osservazione fa riferimento alla tripartizione a cui entrambe le abitazioni sono soggette. Eppure, vi sono ancora alcune significative differenze all'interno della distribuzione di questi allineamenti di supporto: in particolare, mentre il villa a Garches la sequenza identifica gli spazi di misura  $\frac{1}{2} : 1 \frac{1}{2} : 1 \frac{1}{2} : 1 \frac{1}{2} : \frac{1}{2}$ , in villa Malcontenta le relazioni dimensionali si esprimono in:  $2 : 2 : \frac{1}{2}$ . Ciò che Le Corbusier fa quindi è spostare l'attenzione sugli spazi compressi laterali, operando un cambio dello spazio tripartito. Mentre uno dei due schemi mostra una certa possibilità di uguaglianza tra gli spazi, l'altro è certamente più gerarchico, oltre che simmetrico.

Dal punto di vista strutturale è necessario annunciare da subito una evidente differenza tra le due opere: in Palladio infatti alla simmetria sotto il profilo compositivo corrisponde una struttura muraria sotto il profilo della riduzione del carico. Nel caso di Le Corbusier invece i pilastri raccontano delle possibilità espressive del tutto nuove introdotte dall'architetto con la villa a Poissy. Mentre i muri strutturali dichiarano assoluta simmetria e costringono Palladio a far riferimento allo

stesso schema per ogni piano, lo stesso non accade nella villa dell'architetto svizzero, che svincola la sua architettura da un sistema così rigido. In entrambe le abitazioni è presente un piano nobile connesso ad un giardino da una terrazza o portico di ingresso. In villa Malcontenta la hall centrale mostra una impostazione di tipo cruciforme il cui accesso è possibile attraverso due rampe di scale. Mentre quindi l'accesso è di tipo simmetrico in Palladio, Le Corbusier opera una sintesi di queste rampe pensando una rotazione in seguito alla scala nella direzione de portico. Mentre quindi la pianta presenta una forma cruciforme nella villa rinascimentale, la sua composizione fa riferimento più ad una forma a Z nell'opera di Le Corbusier, quindi l'incrocio degli assi presente nella prima villa si manifesta in modo velato nella villa novecentesca, attraverso la presenza dello spazio vuoto centrale. Ancora può essere fatta una analogia tra le due abitazioni: il piano nobile e l'attico, seppure lasciati al rustico come spesso accade nella tradizione, mostra a livello gerarchico una preferenza per quegli spazi ai piani superiori, perchè maggiormente connessi, in termini visivi, al paesaggio esterno. A Garches la situazione è invece più complessa. La parete perimetrale si è qui trasformata in una serie stratificata di elementi. Altro punto di differenza tra i due "oggetti" giace nella capacità di elaborare la copertura. In villa Malcontenta la copertura amplia il volume dell'abitazione spingendosi verso l'alto con una forma piramidale mentre a Garches essa è costituita da una superficie piatta che diminuisce la dimensione del volume. Di conseguenza nella prima elaborazione questo comportamento si può descrivere come "additivo" mentre nella seconda esso appare "sottrattivo". È importante riferirsi al contesto culturale che comporta la creazione dei modelli: da un lato infatti la cultura rinascimentale, che vede nell'armonia tra le parti e nella relazione con la musica i suoi fondamenti. Produrre una architettura di valore corrisponde qui a rispettare relazioni di tipo numerico,

richiamare nelle proporzioni le dimensioni della figura umana ed al contempo associare relazioni di tipo musicale. A tal fine si riporta ciò che esprime il sig. Wotton, ambasciatore inglese a Venezia, circa queste riflessioni:

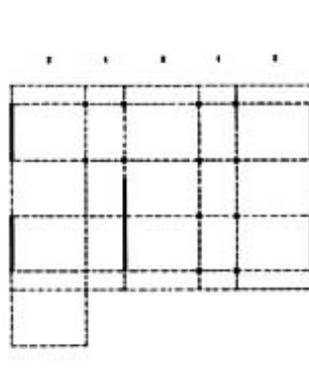
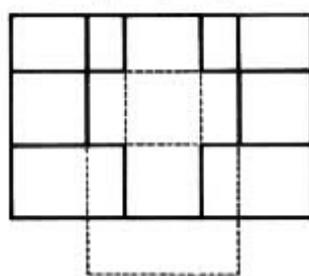
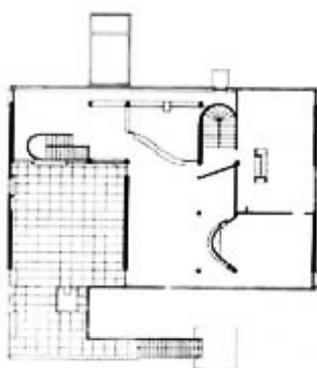
"Le due principali Consonanze apprezzate dall'orecchio umano sono, con il consenso della natura tutta, la quinta e l'ottava. Il primo risuona radicalmente, perchè sotteso dai rapporti tra 2:3, mentre l'altro dall'intervallo basato sul doppio: dalla relazione tra 1:2, tra 2:4 ecc. Ora, se dovessimo asportare queste proporzioni dall'udibile a degli oggetti visibili, ed applicarli al meglio delle loro possibilità, ne risulterebbe una grande grazia, una armoniosa corrispondenza leggibile dall'occhio.

Con ciò non voleva diffondersi l'idea di recuperare in modo diretto le proporzioni di tipo musicale, il contenuto è invece quello di basare le proporzioni architettoniche su relazioni di tipo matematico in parte già diffuse. L'universo delle relazioni di tipo platonico e pitagorico si basa su relazioni di tipo numerico. Inoltre, i ritmi e le relazioni erano stabilite all'interno di una serie di numeri che giungono al 27, perchè riprendendo il numero 3 l'armonia perfetta dell'uomo può essere espressa, facendo omaggio a Dio per la creazione dell'intero universo.

Vi è una principale differenza però nei due modi di ricercare la verità: mentre Palladio scopre che il volume dell'edificio interno è puro, tanto quanto la forma interna, idealizzata, della croce, lo stesso non si ripete in Le Corbusier, che invece utilizza un volume puro esternamente creando invece nello spazio interno una serie di tensioni e rotture in termini dimensionali e formali.

I risultati proposti da Le Corbusier possono essere, secondo Colin Rowe, misurati in termini di processo; le proporzioni sono apparentemente accidentali e gratuite; mostrando un processo di tipo matematico più articolato e non coglibile in modo sintetico con una unica vista. Nonostante tutto i due protagonisti della storia dell'architettura condividono uno standard comune, che è formato da uno standard matematico definito da

Piante e schemi proporzionali di villa Malcontenta (1550-1560) e villa a Garches (1927)



Wren come uno "standard di bellezza naturale". Il più radicale nell'esprimersi in ciò è Le Corbusier, il quale utilizza nel disegno dei suoi alzati dei principi della sezione aurea  $A:B = B:(A+B)$ . Mentre quindi lo studioso svizzero impiega le proporzioni per definire ciò che, principalmente l'uomo percepirà dell'edificio in termini unitari, ovvero la facciata, Palladio concentrerà le sue più interessanti idee nella pianta. La pianta in questo caso infatti esprime la purezza del bello naturale, della cosa astratta e non complessa. Secondo Rowe tuttavia la presenza dell'ordine ionico in facciata non permette di creare un medesimo "bello", la facciata è qui viziata di una tradizione decorativa che è di rilievo per quanto riguarda la storia ma che effettivamente articola in modo troppo esuberante gli elementi fondamentali dell'architettura.

Il conflitto tra naturalità dell'opera, che è secondo Rowe l'uso delle forme pure e della necessità di aderire ad un tempo preciso e ad un modello culturale che fa riferimento a precise tipologie di decorazione. Queste decorazioni infatti possono essere suggestive ed evocative ma quasi mai si occupano di tradurre principi matematici.

Mentre quindi Palladio mostra una propensione al dividere per tre la forma del quadrato che gli utilizza, per Le Corbusier l'articolazione dello spazio subisce una divisione per quattro. Nella villa Malcontenta le facciate sono divise in tre parti verticalmente, ed è la stessa sequenza che può essere riconosciuta nella serie di basamento, piano nobile e attico.

Importante è ribadire quanto espresso da Rowe in merito alla elaborazione dello schema dominante: nel caso della villa italiana infatti un sistema sussidiario è creato appositamente e si articola nella presenza in verticale di archi e volte con cui Palladio articola gli interni ribadendo la severità implicita del suo volume. L'arco, la piramide e la volta sono elementi di una architettura di tipo massivo e fanno parte di un tipo di architettura che possiede una sua coerenza e che l'opera di Le Corbusier non può più, ormai, essere capace di assimilare. Qui, sono i piani verticali che predominano. La qualità spaziale che Le Corbusier vuole esprimere è invece espressa attraverso la sezione. La perforazione dei piani avviene in direzione di un movimento verticale e la qualità scultorea dello spazio è qui scomparsa, non essendovi nulla delle qualità plastiche della materia di Palladio. La pianta libera, in questa abitazione subisce uno scambio in favore di un emergere della sezione libera. Le regole matematiche che fanno da base all'articolazione della pianta in Palladio e alla articolazione in sezione di Le Corbusier sono espresse in seguito da Colin Rowe.

All'interno della villa di Garches vi è una tensione tra elementi organizzati ed elementi disposti in modo apparentemente caotico. Mentre concettualmente tutto sembra esprimersi in modo chiaro, in termini di sensualità tutto è espresso in modo più complesso e facendo

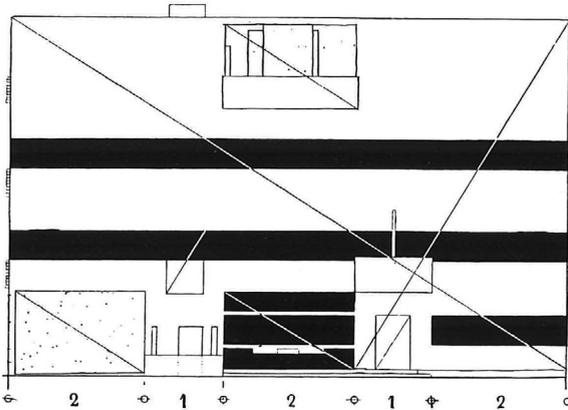
ricorso all'uso di forme curve con il fine di definire spazi maggiormente articolati. L'articolazione dell'edificio di Garches non può essere compreso o sintetizzato a partire da nessun punto della abitazione. Egli accetta quindi l'estensione dei principi orizzontali, rompendo l'eccessiva concentrazione in pianta: infatti mentre lo spazio principale della villa Malcontenta è senza alcuna ombra di dubbio lo spazio centrale rispetto alla articolazione cruciforme, lo stesso non può essere detto della villa a Garches, la cui complessità conduce ad una impossibilità nella sintesi.

Non c'è concentrazione nella villa a Garches, ed il centro è sempre sfuggente perchè simultaneo, confluyente in un insieme energico. La sua architettura accetta l'estensione orizzontale evitando così una variazione nella potenza della copertura che è semplicemente, in questo caso, una chiusura superiore. A Garches il fuoco centrale è quindi spezzato e le strategie conflittuali sono rese evidenti in una articolazione di tipo implosivo, più che esplosivo.

Questa attenzione a differenti fulcri all'interno dell'abitazione conduce ad una continua oscillazione dell'attenzione. Non vi è qui nulla di residuale, di passivo o che non contribuisca a rendere lento il movimento o la percezione dello spazio all'interno; la chiarezza del significato degli spazi periferici poi contribuisce ad aumentare il valore di questo spazio percepito.

Uno specifico aspetto tuttavia risulta maggiormente arduo nella comprensione: la sintesi degli spazi è di complessa identificazione in entrambe le abitazioni. In particolare, le abitazioni stesse risultano cariche di un impatto emotivo che non è possibile riscontrare in altre abitazioni dei due autori come ville Savoye e la Rotonda. Gli spazi presi in esame in questo scritto creano tensioni di maggiore complessità. Chiaramente ville Savoye e la Rotonda sono abitazioni di maggiore fama, ma vi è anche da dire che esse sono decisamente di impianto più "platonico" e la sintesi delle stesse è percepibile, in un certo senso raggiungibile. Questo accade perchè sono entrambe inscrivibili in un cerchio e perchè ciò che a Garches è concentrato in due fronti, nell'altra abitazione è diffuso su quattro, risultando conseguentemente diffuso anche l'aspetto di genialità che ne consegue. È tuttavia possibile rintracciare analoghi sviluppi nelle altre abitazioni. A Poissy il tetto giardino collocato da Le Corbusier serve a rimpiazzare l'elemento della cupola sporgente in Palladio, in Palladio i quattro spazi della loggia rimangono comunque sottomessi alla forma del blocco principale, creando, nel salone al piano nobile, ciò che accade nel salone centrale della Rotonda.

Tuttavia, simbolicamente e nella sfera della relazione con l'elogio della propria personalità, le due



Le Corbusier, alzato della villa Garches, 1927.

abitazioni di Palladio e Le Corbusier sono profondamente differenti. La chiarezza della pianta in Palladio è resa attraverso l'impiego della simmetria intesa come la più memorabile forma d'ordine e la matematica compone il mondo delle forme nel modo più puro possibile. Nella sua mente egli tenta di adattare i principi che governano la casa antica, recuperando anche la composizione delle terme imperiali e edifici quali villa Adriana a Tivoli. Egli è in possesso di differenti schemi di articolazione di ricostruzione di abitazioni domestiche greche o romane, basandosi sulle descrizioni di Vitruvio e Plinio, incorporando tuttavia elementi che all'epoca sarebbero stati utilizzati soltanto all'interno di edifici di tipo pubblico. L'azione di maggior evidenza compiuta da Palladio è quindi la sintesi tra una composizione legata ad edifici di tipo residenziale, antichi ed a lui contemporanei ed al tempo stesso l'introduzione di una sintesi di forme che dessero l'impressione di magnificenza, che rappresentassero la grandezza di chi li possiede. Come è noto, anche Le Corbusier adotta un approccio di reverenza nei confronti dei principi della matematica, seppure associ in modo del tutto filtrato alcuni elementi desunti dallo storicismo. Egli infatti sembra adottare almeno un risorsa in quegli ideali proposti nella composizione degli hotel rococo, ovvero quello sfondo di una vita che da un lato ha una valenza di tipo sociale, ma dall'altro si esprime in una maggiore intimità. La Francia ha una ampia tradizione rispetto a questo tema di composizione, e si può

Andrea Palladio, villa Malcontenta, 1550 - 1560



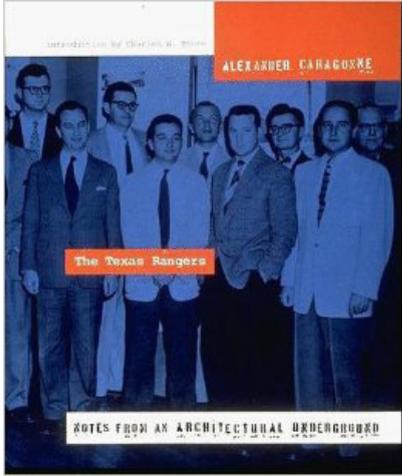
trovare una corrispondenza con Beau Arts nella definizione di alcuni spazi come il vestibolo o la sala principale in Le Corbusier. Le Corbusier inoltre è un grande ammiratore dell'architettura bizantina ed al contempo dell'architettura mediterranea anonima, nonché uno spirito vicino al meccanicismo francese, questa necessità di scientificismo di tipo cartesiano. "Il piccolo padiglione sulla copertura a Garches è al contempo un tempio per l'amore e un ponte di una nave" secondo le parole di Rowe espresse nel libro.

Va sottolineato ad ogni modo il fatto che entrambi gli architetti tentano in realtà di tradurre un archetipo platonico della villa ideale che conduce ad una diretta relazione con la purezza del sogno virgiliano. Qui è mostrato, in entrambe le abitazioni, il conflitto tra la purezza, quindi l'assoluto, ed il contingente; tra l'astratto ed il naturale.

Come un costruttore di "fughe architettoniche", Palladio rappresenta un convinto classicista del XVI secolo di forme rese "umane" nonostante la loro spinta all'idealità. Egli carica questa materialità di passione, prendendo a riferimento l'architettura del Pantheon, delle terme nel suo salone cruciforme e l'ambiguità data dall'accostamento della forma del tempio e quella del fronte dell'abitazione domestica. Queste forme sono ora caricate di significato ed al contempo toccano i sentimenti. Non è qui semplice

nostalgia del mondo antico, vi compare un vero e proprio ritorno al mito in cui il mondo ideale e quello romano trovano un elemento di sintesi.

Per contrasto, Le Corbusier è il più "cattolico" ed ingegnoso degli eclettici. Gli ordini romani rappresentano l'autorità e quindi non potendo aderire strettamente ad un comma del tutto fuori tempo, il concetto deve essere sintetizzato e applicato in una nuova creazione che armonizzi il vecchio ed il nuovo contesto. Nonostante la sua ammirazione per l'opera di Michelangelo e il mondo classico che ha avuto tanto impatto su Palladio, per Le Corbusier risulta quasi completamente chiusa la possibilità di un recupero diretto degli elementi. Le Corbusier sente la necessità di accostare una varietà di differenti fenomeni. La raccolta degli elementi di tipo "fortuitamente pittoresco", oppure desunti da un approccio più meccanicista, oppure volti a richiamare il passato trovano qui una nuova sintesi in grado di non dimenticare le specificità di ogni elemento. La villa Neo-palladiana diventa ora un oggetto pittoresco in una sorta di parco all'inglese e Le Corbusier si pone come sperimentatore di diverse tecniche, in grado di influenzare così sia il nuovo-palladianesimo che, al contempo, quegli architetti ben soggetti allo "stile Corbu". Secondo Rowe questo si esprime nella capacità di articolare gli elementi secondo una logica coerente nonostante la perdita della "fede" nella regola ●



Alexander Caragone, *The Texas Rangers*, MIT Press publisher, 1990

## The Texas Rangers

**C**on l'arrivo di Harwell Hamilton Harris ad Austin, nuovo direttore della locale School of Architecture, una serie di incontri informali sono istituiti nella stessa dimora del direttore. Attorno a questi si raggruppa presto un discreto numero di docenti della scuola, tra le cui personalità compaiono Hoesli, Kermacy, Leipziger-Pierce e Rowe. A causa di un maggiore interesse da parte di pochi membri del gruppo già scelto, presto gli unici coinvolti in questi incontri rimarranno Harris, Bernhard Hoesli e Colin Rowe. Le discussioni svolte in questa sede si concentrano sulla redazione di un nuovo curriculum da adottare per il successivo semestre. A tal fine è quindi redatto un memorandum con i contenuti salienti del nuovo indirizzo seguito dalla scuola, preparato dal presidente Harris e il suo collega Bernhard Hoesli, nel marzo 1954. Ciò che preme questo gruppo di nuovi insegnanti giunti alla scuola è dirigere l'insegnamento dell'architettura in una direzione di astrazione, vista come elemento generatore di una nuova impostazione accademica. La volontà è quella di mettere in luce l'aspetto di sintesi tra esperienza percorsa al Bauhaus e metodo di insegnamento Beaux Arts. Per creare tale sintesi si assumono come paradigma due immagini: Maison Domino di Le Corbusier e Space-Time Construction di Theo Van Doesburg. Queste, sono considerate essenza della memoria del XX secolo.

Per comprendere le dinamiche interne alla scuola negli anni successivi il 1954 bisogna concentrare l'attenzione sulle due personalità di Rowe e Hoesli. Appassionati di architettura europea, i due architetti sono entrambi attratti dalle implicazioni architettoniche del cubismo analitico ma anche dall'operato di Le Corbusier. La necessità però è qui di trovare un ponte tra l'architettura americana e quella europea, facendo in modo che gli studenti americani potessero comprendere ed apprezzare la diversa cultura. Questo ponte è rintracciato nell'architettura di De Stijl ed in particolare di Theo Van Doesburg, i cui volumi sono sufficientemente simili al lavoro costruito di Frank Lloyd Wright. Agli occhi degli autori del memorandum questa analisi rappresenta la dialettica della visione dell'architettura prima della sintesi. Non si tratta qui di architettura di massa o di forma ma si tratta di architettura che ha come soggetto lo

spazio. Rivisto successivamente ed ampliato, il nuovo curriculum per la scuola è introdotto al termine del 1954. Le proposte del memorandum sono finalmente pubblicate col titolo "Manuale per la conduzione del progetto". Questo definisce nel dettaglio gli obiettivi e la metodologia per il sistema di studio, riguardante i successivi 12 mesi.

Il manuale è suddiviso principalmente in due parti: gli obiettivi del corso di progetto (con descrizione del programma e lezioni teoriche) ed i problemi progettuali (contenenti le funzioni del progetto e l'elaborazione del progetto di tesi). È importante ad ogni modo sottolineare il contributo proposto dalle singole personalità per la scuola. Analizzerò quindi singolarmente l'apporto dato ad essa dai singoli insegnanti, tenendo fede alle ibridazioni e contaminazioni generate dal clima di collaborazione tra i nuovi assunti nella scuola texana. Bernhard Hoesli rappresenta la personalità che maggiormente si occupa di dettare le nuove direzioni per la scuola secondo un approccio di apertura al Movimento Moderno.

Bernhard Hoesli nasce in Svizzera al cantone Glarus nel 1923. A causa delle differenti origini svizzero-tedesche e francesi, l'architetto bilingue ha la possibilità di muoversi per l'Europa centrale, in Italia, Francia, Germania, avendo così un medesimo grado di accessibilità verso tutte le nazioni. Durante i suoi studi alla ETH le materie accademiche a cui maggiormente si interessa sono matematica e fisica. La carriera professionale di Hoesli si forma quindi tra questi antipodi: percorso artistico e metodologia scientifica. Entrambi i percorsi però prefigurano una ricerca sulla metodologia e sull'impulso artistico (processo progettuale) e l'esplorazione della forma stessa. Hoesli si laurea alla ETH nel 1944, ed in seguito alla guerra lascia Zurigo per Parigi dove lavora presso lo studio di pittore Fernand Léger. In seguito è accettato all'interno dello studio di Le Corbusier come assistente del Rue de Serves e qui matura il suo contributo teorico reso noto alla School of Architecture di Austin.

Già alcuni anni prima lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, l'educazione americana ha raggiunto un consenso circa la reputazione di sistema obsoleto e rigido di educare in architettura desunto da Beaux Arts. La scuola quindi abbandona questo sistema, per abbracciarne uno nuovo e più vicino al Bauhaus. L'arrivo di Gropius ad Harvard non coincide infatti con l'inizio della trasformazione ma di certo ha contribuito ad accelerare questo già rapido processo.

Tre sono quindi le assunzioni che sembra sottolineare il programma accademico del laboratorio di progetto 1952-53 elaborato da Hoesli stesso.

1. Che il programma architettonico possa essere veicolo per lo studio e la padronanza degli elementi di progetto che costituiscono il completo lavoro di architettura.

2. Che lo "studio" in questo contesto si riferisca all'attività di "investigare" (analisi, ipotesi, sperimentazione e

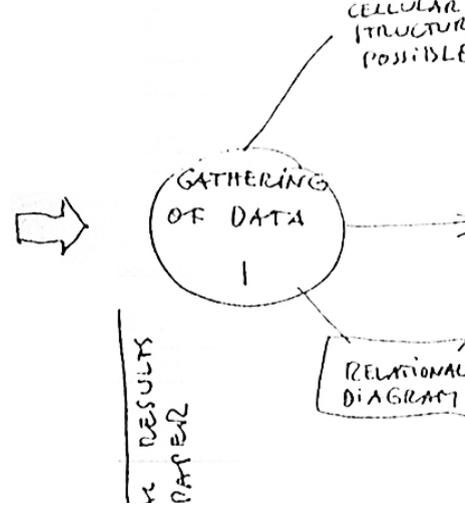
verifica) come atto fondativo del "tentato processo"

3. Che le considerazioni sullo spazio interno, struttura e ingegnerizzazione non si reputino di sussidiaria importanza all'interno del progetto architettonico.

A questo punto, dall'anno 1953-54 Hoesli inizia a registrare le attività scolastiche quotidiane, il progresso degli studenti e le loro risposte all'insegnamento. Egli utilizzerà questo metodo fino al suo abbandono della scuola nel 1957.

Il percorso di Hoesli ad Austin, iniziato infatti nel 1951, punta sul far emergere le evidenti differenze tra i principali esponenti dell'architettura moderna: F. L. Wright, Le Corbusier e Mies van der Rohe. Con la critica e con la pratica egli inizia a mostrare le inconciliabili differenze sulla base concettuale tra le diverse architetture di queste personalità. Tuttavia la sua idea è quella di trovare un comune denominatore tra i tre autori, prerequisito necessario non solo per crearne le identità ma per capire anche sotto il profilo concettuale i diversi contributi.

Le fasi proposte da Hoesli trattano la comprensione dello strumento del disegno, il processo progettuale e la complessità delle "interpretazioni multiple". Durante la prima fase del semestre, Hoesli infatti propone una lezione intitolata "la natura duale di tutto il disegno architettonico: un simbolo per un "pezzo di realtà" e una figura astratta." Egli elabora quindi: "Qualsiasi disegno architettonico è una presentazione bidimensionale della realtà tridimensionale. Essa è una riduzione, una astrazione. Non è una realtà architettonica, ma una rappresentazione della realtà. Relativamente nuovo, dal Rinascimento, il disegno è un pezzo di informazione per il cliente, il costruttore e per l'artigiano." Hoesli è comunque consapevole dell'utilità del disegno tridimensionale. Per questo introduce ai suoi studenti una alternativa alle loro

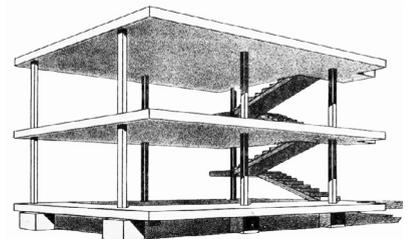


Bernhard Hoesli, schema di metodo progettuale. Il progetto co

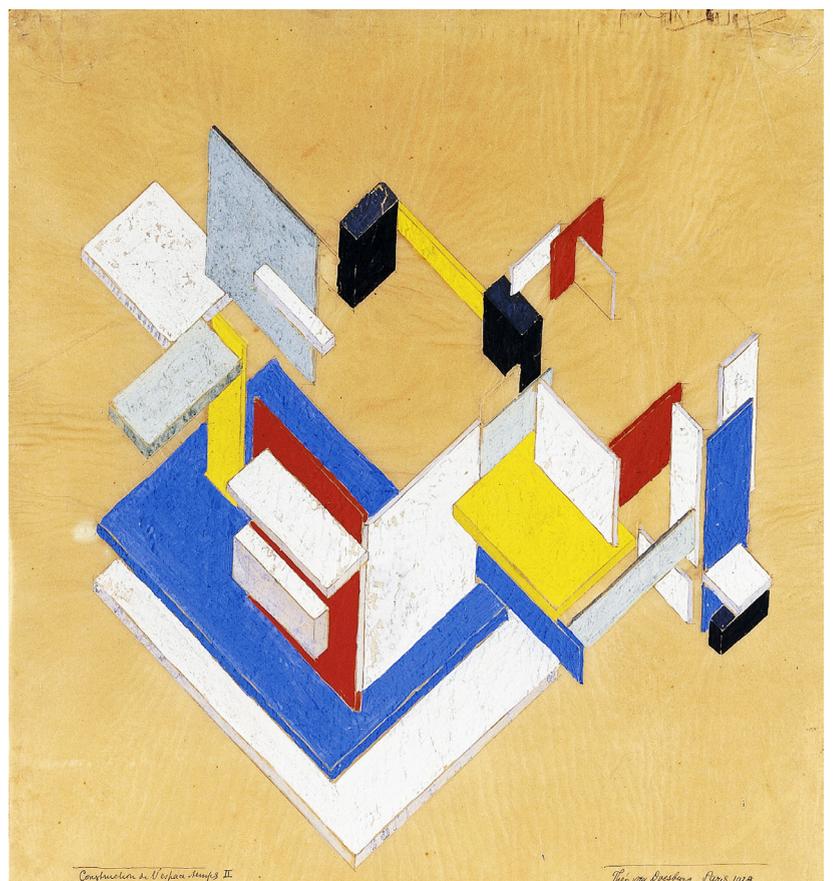
prospettive ad acquerelli: l'assonometria isometrica. Questa è considerata lo strumento ideale per comprendere il progetto, perchè ha carattere pittorico ed al contempo di studio. Altro importante step teorico è la lezione "I principali concetti generativi" dell'architettura contemporanea. Qui Hoesli fa riferimento alla transizione da uno spazio "fluido" ad uno "generativo" nella relazione tra Wright, De Stijl, Le Corbusier e Mies van der Rohe.

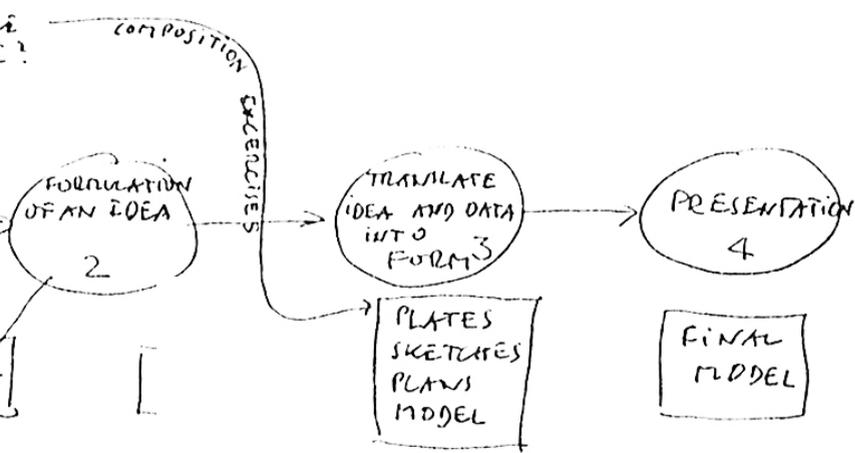
La rottura della scatola in Wright conduce alla organizzazione spaziale tipica di De Stijl, che porta a due differenti direzioni a sua volta: da un lato alla Maison Domino e dall'altro alla casa in mattoni di Mies del 1923. Una volta forniti i contributi teorici, Hoesli approfondisce poi gli aspetti del processo, dalla fase di analisi di pre-disegno alla vera fase di progetto. Ad una settimana dalla

Le Corbusier, Maison Domino, 1914-15



Theo van Doesburg, Space, time-construction III, 1923





ome processo

consegna del "problema", i diagrammi di relazione delle aree sono completati dagli studenti; il compito di convertire questi diagrammi in spazio e forma si esprimono poi successivamente.

Se la documentazione è per Bernhard Hoesli un utile strumento per raccontare una storia, i memorabilia sono strumenti che permettono di guardare al passato attraverso le sole cose a cui si dà valore, le sole cose che sia importante ricordare. Mentre il primo strumento è dominato dalla mente, l'altro è regolato dal cuore. Mentre Hoesli è quindi depositario di un esaustivo caso di documentazione, Colin Rowe si avvale di una collezione di lavori eclettici realizzati dai suoi studenti durante gli anni '50.

"Warburg era attento all'importanza del contesto, al significato della scelta individuale rispetto al range di possibilità, ma sappiamo anche che egli lasciava che la nozione di immagine avesse un significato intrinseco, una forza emotiva fissa che la rende indipendente rispetto al contesto in cui è utilizzata."

"Non ci arrenderemo mai sul sostenere che l'immagine abbia un significato intrinseco, un cambio emotivo fissato che la rende indipendente rispetto al contesto in cui essa è utilizzata." Aby

Warburg. La principale preoccupazione di Colin Rowe è quella di offrire l'architettura classica sul piano delle idee, attraverso la considerazione del libro *Principi architettonici* nell'età dell'Umanesimo di Wittkower come spunto per il moderno. La sua rivisitazione non è quindi una mera copiatura del classico, perchè per Rowe è fondamentale inserirsi nello "spirito del tempo", interpretando lo spazio di solitudine in cui la manifestazione della propria epoca – in arte, architettura, letteratura – possa essere esaminata nello specifico.

Rowe offre quindi alcune analisi provocative formali e concettuali, facendo parallelismi tra l'architettura del XVI secolo ed il primo modernismo.

Secondo la visione di Millon, molti altri architetti vedono in Wittkower e nel recupero dell'architettura rinascimentale un argomento per la reintroduzione all'interno dell'architettura moderna di un sistema universale di proporzioni razionali per la standardizzazione, seguendo il modulator di Le Corbusier. Ad ogni modo, è proprio Rowe a comprendere come applicare i principi proposti da Wittkower all'interno dell'architettura moderna. Rowe osserva in numerose occasioni come l'architettura moderna preferisse il periferico al centrale, alla composizione assiale, facendo emergere questi concetti

con l'analisi dei lavori di Frank Lloyd Wright e De Stijl. Individua quindi due dei temi importanti per il XX secolo: il telaio e la composizione per intersezione di piani. "Il modo in cui conduciamo il laboratorio dipende da come ci poniamo in merito alla dualità programma – archetipo, come valutiamo il ruolo empirico dell'informazione versus il mito, come consideriamo il proposito dell'informazione, se determinante o documentaria; e in generale, se riconosciamo o meno qualche lavoro di architettura come conglomerato di fatto empirico e valore di giudizio."

Nonostante questo fosse pubblicato nel 1980, la straordinaria giustapposizione di memoria, fatto empirico, intuizione, ricerca, programma, archetipo, coscienza storica, invenzione e sintesi hanno sempre compreso l'essenza dello studio di Rowe, già da Austin dalla metà degli anni 50.

In un certo senso si può affermare che Rowe si confrontasse con i problemi in modo simile a quanto fatto da Sigmund Freud nella sua esplorazione della personalità. Per Freud l'inconscio può manifestare se stesso in modo indiretto e obliquo e ci si accorge della sua presenza solo in modo attraverso ego e superego. Per Rowe, la teoria ortodossa è un difficile concetto da descrivere direttamente. È come "un edificio che resiste ad una esame frontale e che, di conseguenza, si è obbligati a guardare quanto meno da uno dei lati."

La proposta di Rowe di creare una nuova accademia costruita su ciò che rimane rispetto ai due sistemi di Beaux Arts e Bauhaus ha assicurato la creazione di un terzo sistema che sarebbe stato inaugurato soltanto tre mesi dopo nel memorandum.

Importante contributo sia per la poetica dell'insegnamento di Colin Rowe che per l'intera scuola di Austin è quello

legato alla psicologia della Gestalt. Nel 1954, Rudolf Arnheim pubblica *Arte e percezione visiva*, una esplorazione di arte e scultura. In una estesa discussione dei fenomeni spaziali come legati primariamente a certa arte e scultura, egli suggerisce che percepiamo il nostro ambiente attraverso processi di tipo psicologico e fisiologico, che ci permettono di vedere le relazioni figura-fondo. Questo è un processo assistito dalla nostra percezione di sviluppo del suono, dell'odore, del gusto del tatto e della vista. La vista tra questi è l'organo più suscettibile ad alterazioni o aggiustamenti psicologici. Per Arnheim, questa tendenza a favorire non la percezione più semplice ma la spiegazione più complessa è alla base della legge di percezione. L'immagine piana si divide quindi almeno in due (o più) parti: in cui la caratteristica "figura" emerge. Disegnando sulle conclusioni della psicologia della Gestalt Wertheimer, Rubin, Rupp e altri, utilizzano le definizioni di Arnheim da applicare alle immagini: enclosure (contorno ininterrotto), shape (convessità più che concavità), texture (l'angolo di densità), position (collocazione rispetto all'insieme compositivo) e color (lo spettro visivo manifestato dalla diversa lunghezza d'onda). Già nel momento in cui il pittore impone ad una superficie bidimensionale una illusione di tridimensionalità e di spazio profondo, il gioco tra le due relazioni spaziali produce una "ricchezza della doppia composizione" caratterizzata da livelli di lettura e significato multipli. Attraverso la manipolazione dello sfondo sulla forma, texture, colore e fluttuazione un nuovo bilancio è raggiunto. Su questi studi si concentra in parte lo scritto *Trasparenza*, redatto da Colin Rowe e Robert Slutzky.

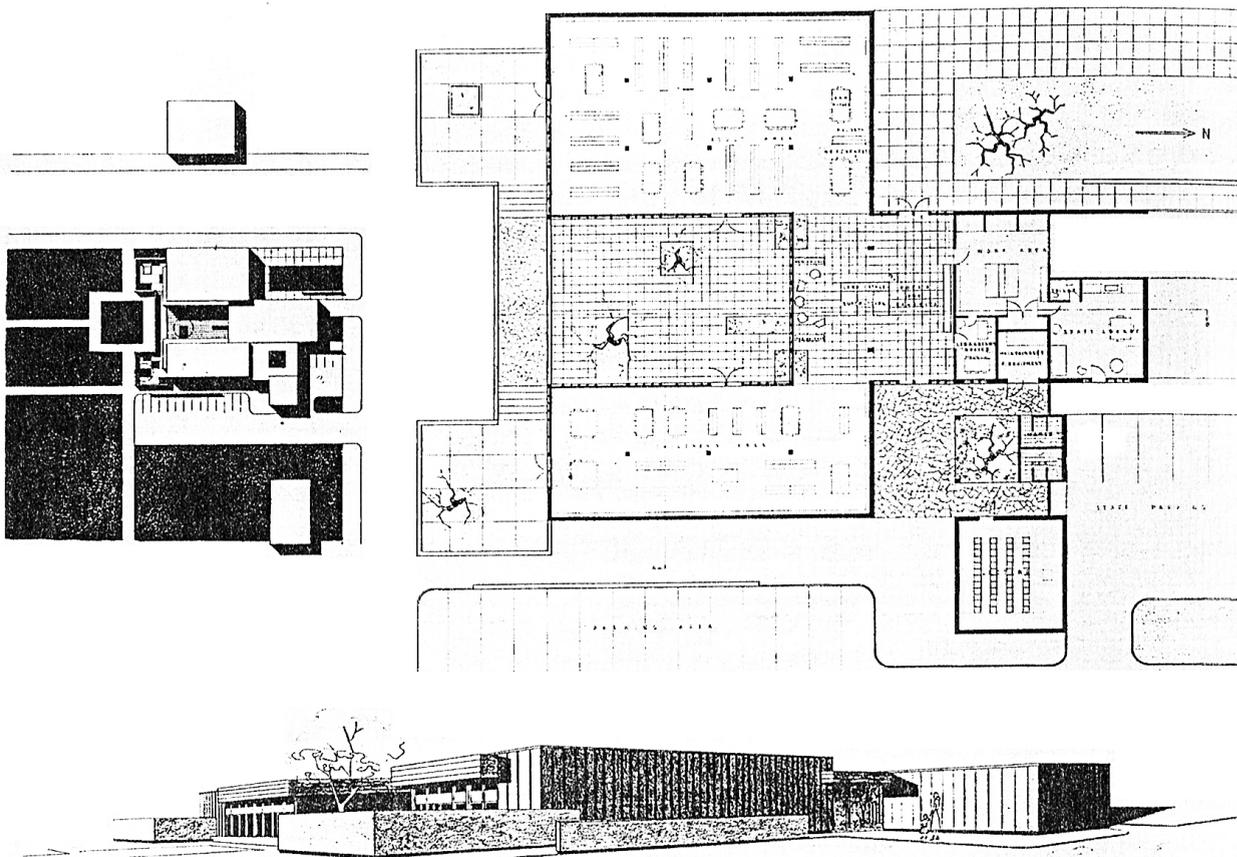
Comparando il cubismo analitico della pittura di Picasso, Braque, Delaunay e Gris, all'architettura, Rowe e Slutzky dimostrano una "doppia natura" della trasparenza, che può essere letterale o fenomenica. Secondo Kepes, la descrizione di ciò consiste nella "sovrapposizione di figure che condividono un fondo comune. Queste figure sono tuttavia dotate di trasparenza, ovvero si interpenetrano l'un l'altra senza che si presenti una distruzione ottica di nessuna di queste." Riferimento a ciò sarà fatto più nello specifico con l'analisi del libro seguente.

Gli insegnamenti di Bernard Hoesli e Colin Rowe incidono quindi sull'intero programma accademico. Il corso arc. 607 di "progetto astratto" è di conseguenza diviso in due, una prima parte al primo anno, gestita da Hirsche e Slutzky, la seconda parte al secondo anno come aggiunta organica al processo di progetto, sviluppato da Hoesli durante l'anno precedente.

L'anno sperimentale sophomore del 1953-54 fiorisce sotto la guida di Hoesli. Ciò che si insegna qui è un pratico ed utile metodo di approccio a qualsiasi problema architettonico, il metodo per il processo.

Nel comprendere il lavoro di Wright, Mies e Le Corbusier, Hoesli ha deciso di unificare sotto il concetto di visione

66 Arc. 525, "A small Public Library": J. Lorenz. Progetto realizzato al laboratorio seguito da Colin Rowe



spaziale il lavoro dei tre autori, con il fine di raccontare l'architettura moderna. Ma come trasmettere le idee architettoniche e spaziali che giacciono dietro questi autori? Al termine del 1954 questo diventa possibile attraverso l'arrivo del nuovo reclutato nella facoltà John Hejduk.

John Hejduk giunge ad Austin dopo aver vinto una borsa di studio per l'Italia. Qui egli scopre una innegabile risonanza prodotta in lui dall'architettura classica del Rinascimento italiano.

In seguito, lo stesso Hejduk dirà: "per reinformarmi sulla costruzione ad un livello concettuale, ad un livello reale, lo sviluppo metodologico delle condizioni della costruzione sono: colonne, pilastri, muri, travi e quant'altro". Con il fine di insegnare egli era chiamato a "mettere in ordine le cose: ordinare su base razionale". Di conseguenza egli adotta un basico step logico costituito dall'articolazione di un quadrato di nove quadrati: nell'intrinseca griglia

estesa verticalmente è possibile vedere dei pilastri, a collegare gli stessi una serie di travi di supporto fanno sorgere un primo telaio strutturale. Da questo, elementi disposti alla base di questo rappresentano la pianta, pannelli verticali e parziali sono partizioni spaziali, e i pannelli orizzontali rappresentano inoltre una base per la copertura. Così, la razionale serie di esercizi architettonici elementari pienamente in linea con le idee di "forma utile" del progetto astratto di Hoesli prendono forma.

Sfortunatamente non ci sono programmi scritti che accompagnino questi lavori. Vi è un esempio di un programma generico mostrato in *Maschera della medusa*. Il risultato non soltanto del lavoro previo alla Texas School ma anche di investigazioni condotte successivamente alla Cooper Union è un istruttivo documento su ciò che Hejduk e i suoi colleghi hanno proposto durante quel semestre. Ciò che ne emerge sono sperimentazioni e scoperte.

John Hejduk, architetto di origini ceche laureatosi presso la Cooper Union School of Art and Architecture e alla Harvard Graduate School of Design, giunge ad Austin dopo aver vinto una borsa di studio per l'Italia. Qui egli scopre una innegabile risonanza prodotta in lui dall'architettura classica del Rinascimento italiano.

In seguito, lo stesso Hejduk dirà: "per reinformarmi sulla costruzione ad un livello concettuale, ad un livello reale, definendo gli elementi che dettano la condizione della costruzione: colonne, pilastri, muri, travi e quant'altro". Con il fine di insegnare Hejduk si rende conto della necessità di "mettere in ordine le cose: ordinare su base razionale". Egli, adotta quindi un basico step logico costituito dall'articolazione di un quadrato di nove quadrati. Nell'intrinseca griglia estesa verticalmente rappresenta quindi una trama di pilastri e, a collegare gli stessi, una serie di travi di supporto creano un primo telaio strutturale.

Da questo, gli elementi disposti alla base

rappresentano il telaio, la pianta, i pannelli verticali e parziali sono partizioni spaziali, e i pannelli orizzontali rappresentano inoltre una base per la copertura. Così, la razionale serie di esercizi architettonici elementari pienamente in linea con le idee di "forma utile" del progetto astratto di Hoesli prendono forma.

L'esito del lavoro previo alla Texas School, ma anche di investigazioni condotte successivamente alla Cooper Union, è un istruttivo documento su ciò che Hejduk e i suoi colleghi hanno proposto durante quel semestre.

Lo stesso Hejduk inizia ad appassionarsi al tema del telaio in modo indipendente, attraverso una serie di studi conosciuti poi come "Texas Houses". In quei progetti, e simultaneamente nel lavoro con i suoi studenti, il problema del quadrato di nove quadrati inizia ad essere espanso in un edificio di due piani formato da 18 cubi. (in seguito, nella seconda Texas School il modello dei 27 cubi su tre piani detto "gabbia" fa la sua apparizione).

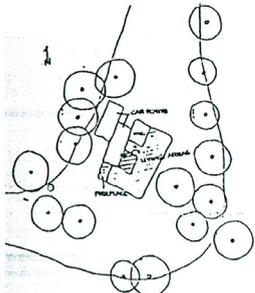
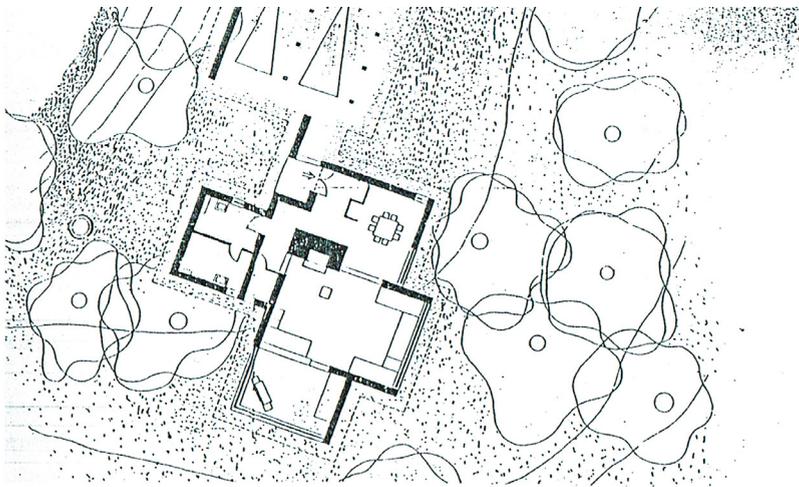
La genialità di questi esperimenti del 1954-55 giace non solo nell'immediatezza della comprensione di strumenti basici per la creazione dello spazio, ma anche nella serie di livelli interpretativi che questi possono suggerire. Il suo metodo di insegnamento è innegabilmente contemporaneo e moderno, con un orientamento miesiano e congruo con i valori razionalisti trasmessi da Hoesli e Rowe. Ad un ulteriore livello sembra che egli esista su idee pure, trascendenti da tempo spazio e stile, un tipo di tabula rasa architettonica.

In retrospettiva, lo stesso Hejduk dirà "Il quadrato di nove quadrati è uno strumento metafisico. È sempre stato uno dei classici problemi aperti dati negli ultimi trent'anni. Esso non ha nulla a che vedere con lo stile ed è infinito nella sua vuotezza".

Appaiono quindi differenti le posizioni assunte dai diversi protagonisti che, con la metà degli anni '50, si trovano a lavorare a stretto contatto l'uno con l'altro con il fine di fornire una nuova direzione alla proposte accademica.

Al periodo, le posizioni di Colin Rowe e Bernhard Hoesli iniziano a separarsi: se da un lato il primo appare attratto da una sorta di architettura legata al Neo-classico, dall'altro lato l'architetto svizzero sembra essere mosso da una visione più mistica, che uno spirito infonde i lavori principali dell'architettura moderna. Egli chiama questo concetto zeitgeist o comune denominatore: la convinzione che il mondo dell'architettura possa essere concepito come "mondo dello spazio", fornito per lui in una connessione che guida insieme i disparati stili di Wright, Le Corbusier, Mies van der Rohe ed altri. La collaborazione all'interno del corpo docenti è quindi costante e attiva. Per mostrare con occhi nuovi agli studenti le piene potenzialità dell'architettura moderna, per Hoesli ed Hejduk diventa interessante proporre un cambio di scala, di priorità e di contesto con maggiore frequenza. A tal fine è proposto il cosiddetto "Loyosa Park Project". Questa consiste in una esercitazione per il corso di progetto

Esempio di processo progettuale elaborato da uno studente di Bernard Hoesli alla Texas School of Architecture, Austin

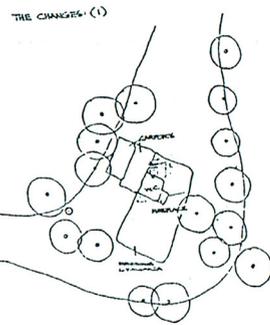


I DETERMINE THAT THE RECTANGULAR FORM SHOULD BE USED BECAUSE IT'S SIMPLER TO CONSTRUCT AND IT GIVES LARGER AREAS. A HUNTING CABIN SHOULD BE THE SIMPLEST THE BETTER, THUS THE FORM WILL FIT THE PURPOSE. ABOVE IS THE FIRST DESIGN, THE ENTRY IS CONNECTED WITH THE CAR PORT. W.C. IS NEAR THE ENTRY TO FACILITATE THE PEOPLE WHO WISH TO CLEAN THEMSELVES BEFORE THEY ENTER THE LIVING ROOM. THE FIRE PLACE IS A DISCOVERY.

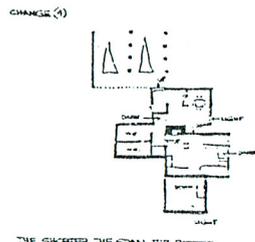


THE DIMENSIONS OF AREAS ARE VERY MUCH INFLUENCED BY THE INTERIORS. THE INTERIORS CAN MAKE THE AREAS FELT INTERESTING. PRODUCE SOME PSYCHOLOGICAL EFFECTS AND CHANGE COGNITIVE. THERE ARE THREE OTHER FACTORS THAT CAN PRODUCE PSYCHOLOGICAL EFFECTS ARE:  
 1) DARK AND LIGHT AREAS - THE DARK REPELS, THE LIGHT ATTRACT. (NOT IN EXCESS)  
 2) LARGE AND SMALL AREAS - A FLOW IS OCCUPIED FROM SMALL AREAS TO LARGER AREAS.  
 3) HIGH AND LOW CEILING - HIGH MEANS AIRY; LOW MEANS COZY.  
 I TRY TO USE THE ABOVE THREE WAYS IN MY DESIGN WORK.

CRITICISM ON THE FIRST DESIGN:  
 (1) IT IS ARRANGED TO GIVE W.C. RIGHT AFTER THE ENTRANCE.  
 (2) THE FIRE PLACE IS NOT THE CORE.  
 (3) THE LIVING ROOM IS NOT IN GOOD SPACING.  
 (4) THE DESIGN IS OUT OF SCALE.  
 IMPROVEMENTS ARE IMPOSSIBLE FOR THE ABOVE OBJECTS!

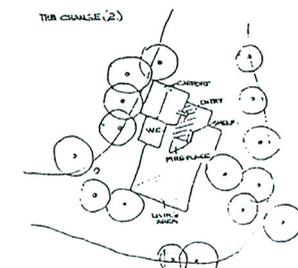


II. DESIGN AND THE STRUCTURE:  
 THE STRUCTURE WILL MAKE DESIGN POSSIBLE. A DESIGN MAY CHANGE ONLY BECAUSE THE STRUCTURE IS IMPOSSIBLE. FURTHER MORE, THE STRUCTURE AFFECTS BOTH THE INTERIOR AND THE INTERIOR OF THE DESIGN. THEREFORE, BEFORE WE CAN GO ON TO DECIDE THE INTERIORS AND THE EXTERIORS WE SHOULD DETERMINE THE STRUCTURE FIRST. IN THE FOLLOWING DESIGN: BLACK STANDS FOR STONE (LOAD-BEARING) WALL; RED FOR BEAM; YELLOW FOR COLUMN.



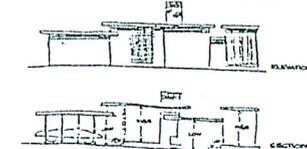
THE SHORTER THE SPAN THE BETTER.

X. CONSIDERATION TO DIMENSIONS AFFECTED BY INTERIORS.  
 DURING THE TIME FOR IMPROVEMENT, I SHOULD CONSIDER THE DIMENSION OF THE AREAS, THE MINIMUM SPACE REQUIRED.  
 (1) THE MINIMUM AREA FOR A LONG FLEET IS 20' x 20' (THIS CASE)  
 (2) THE MINIMUM AREA FOR SLEEPING IS 6'2" x 2'10" (ENIGHT PERSONS)  
 (3) THE INTERIORS LIKE BOOK SHELVES, GUN RAFFS, CLOSETS, CUPBOARD, TABLES, COUCHES AND PIPE-PLACE WOULD ALSO BE TAKEN INTO CONSIDERATION.  
 (4) EMPTY SPACE FOR WALKING IS ALSO SUITS NECESSARY.



CRITICISM - THE CARPORT, THE ENTRY AND THE WATERCLOSET SHOULD BEACH OTHER TOO MUCH.

XI. THE PLAN, THE SECTION AND THE ELEVATION:-  
 THESE THREE THINGS ARE NECESSARILY TO BE WORKED AT THE SAME TIME. THE PLAN SHOWS THE LARGE AND SMALL AREA, THE SECTION SHOWS THE RELATION BETWEEN THE HEIGHT OF MAN AND THE HEIGHT OF CEILING, AND THE ELEVATION SHOWS HOW THE INTERIOR LOOKS.



XII. THE FINAL PRESENTATION:- THE RESULT OF THE CONTINUOUS PROCESS OF DESIGN.

della durata di quattro settimane. Nella sua enfasi sulla struttura dello spazio architettonico, nell'ampio dibattito che questo provoca negli studenti e nei docenti della facoltà con buona probabilità l'esercizio in questione deve aver rappresentato uno spartiacque. Il problema dello spazio aperto è qui affrontato a scala urbana (downtown San Antonio, Texas), unico dato di progetto è il programma. La scelta di Hoesli ed Hejduk in merito al sito di progetto ricade sul lungo fiume, su cui insediare un parco e una serie di attività commerciali.

Il primo esercizio consiste quindi nell'applicare alla città una serie di considerazioni fatte sulla composizione di tipo astratto, che deve ora seguire uno specifico programma funzionale. Ma questo non è che un primo passo che tratta il tema dell'adattamento al contesto. Il "probabile cuore" di una città americana è poi la proposta di studio realizzata da Bernhard Hoesli. La piazza in Texas è da ora studiata sotto il profilo tipologico, guardando alle quadras espanolas, ai new england commons e alla casa a corte texana. È quindi distinto a questo punto il tessuto urbano, che sia composto da abitazioni (o architettura ...) o edifici di maggior rilievo, qui pensati come "simboli". L'organizzazione avviene secondo un gruppo di edifici più importanti che la cui articolazione può avvenire in due modi: attorno ad una apertura centrale: un patio, una piazza, una corte ecc. oppure attraverso una articolazione di maggior diffusione sul territorio del gruppo stesso. L'apporto di Colin Rowe rispetto a questo tema fa riferimento ad un ambiente fisico visto come "influyente" rispetto alle decisioni progettuali. Ed in questa fase i suoi colleghi hanno sintetizzato e colto la portata di questo richiamo. Lo spazio esterno (ed interno) non può quindi esistere come tabula rasa indipendente dal suo immediato contesto. Una estensione dell'interno di piante e facciate sono connesse alle loro pareti di perimetro, che esibiscono densità di massa ma anche densità di significato, stabilendo uno spazio razionale per lo schema. Gli spazi vuoti essenziali sono quindi portati a collaborare attivamente con le richieste progettuali, stabilendo così nuove aree potenziali o zone di influenza.

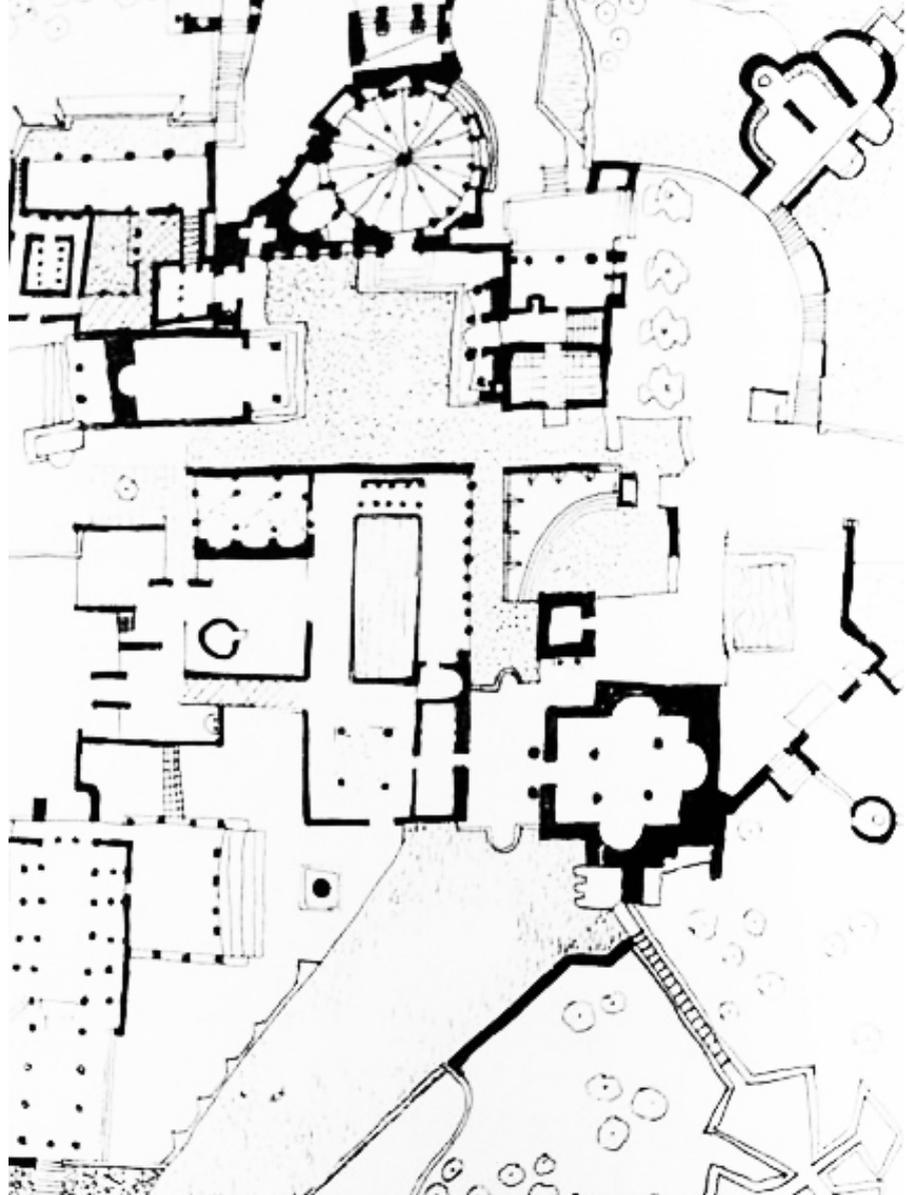
"Il proposito del problema del terzo anno dovrebbe essere quello di introdurre gli studenti alla pianificazione urbana come estensione di un progetto architettonico in una scala urbanistica. Lo scopo del problema progettuale è indicato in due tipi di organizzazione spaziale: quello formato da edifici che si concentrano sull'area ad intorno e quelli formati da una distribuzione aperta. In altre parole, allo studente sono introdotti i concetti di piazza, agora, forum, corte e l'idea complementare del giardino, parco, campus. A questo punto l'intero corso di studi inizia ad essere strutturato in maniera tale che l'astrattismo insegnato ai primi anni

per una composizione pura subisca poi le aggiunte di elementi legati alla fattispecie. Al termine del 1957 Lee Hodgden descrive in modo eminentemente logico la progressione del metodo. Forma, trasparenza, gerarchia, articolazione, continuità, consistenza, figura-fondo, sequenza, scala, proporzioni erano i termini proposti per definire la natura della relazione tra percezione psicologica della Gestalt e architettura, un argomento poi formulato mettendo in relazione il razionalismo dell'architettura moderna con i principi basilici del cubismo.

A tal fine sono proposti quindi una serie di esercizi di tipo bidimensionale di breve durata con il proposito di dare un significato pragmatico ai termini di gerarchia, ambivalenza figura-fondo, trasparenza bidimensionale, sovrapposizione di sistemi. In seguito, una serie di esercizi tridimensionali elegantemente formulati attraverso la manipolazione della struttura di un cubo, erano proposti con il fine di dimostrare le condizioni di trasparenza bidimensionale, definizione spaziale, dimensione "significante" e articolazione del dettaglio.

"Abbiamo sviluppato una serie di esercizi, per il primo e secondo anno, che si concentrano su alcuni aspetti e attributi del Movimento Moderno. Al primo anno esso è chiamato "basic design" per via dei problemi di natura astratta; al secondo anno sono predisposti sia l'articolazione degli esercizi astratti che i problemi già di tipo architettonico. Per esempio, un particolare modo di condurre gli esercizi può valutare il contrasto tra spazi concepiti come "classi" e altri concepiti come "piani liberi". In questo modo gli studenti sono condotti ad individuare alcune alternative contro le scelte non intenzionali."

Tuttavia, durante il biennio 1956-57 è possibile percepire un cambio di orientamento nel programma della scuola rispetto alle proposte redatte nel 1954. A quel tempo, Rowe e Hoesli avevano

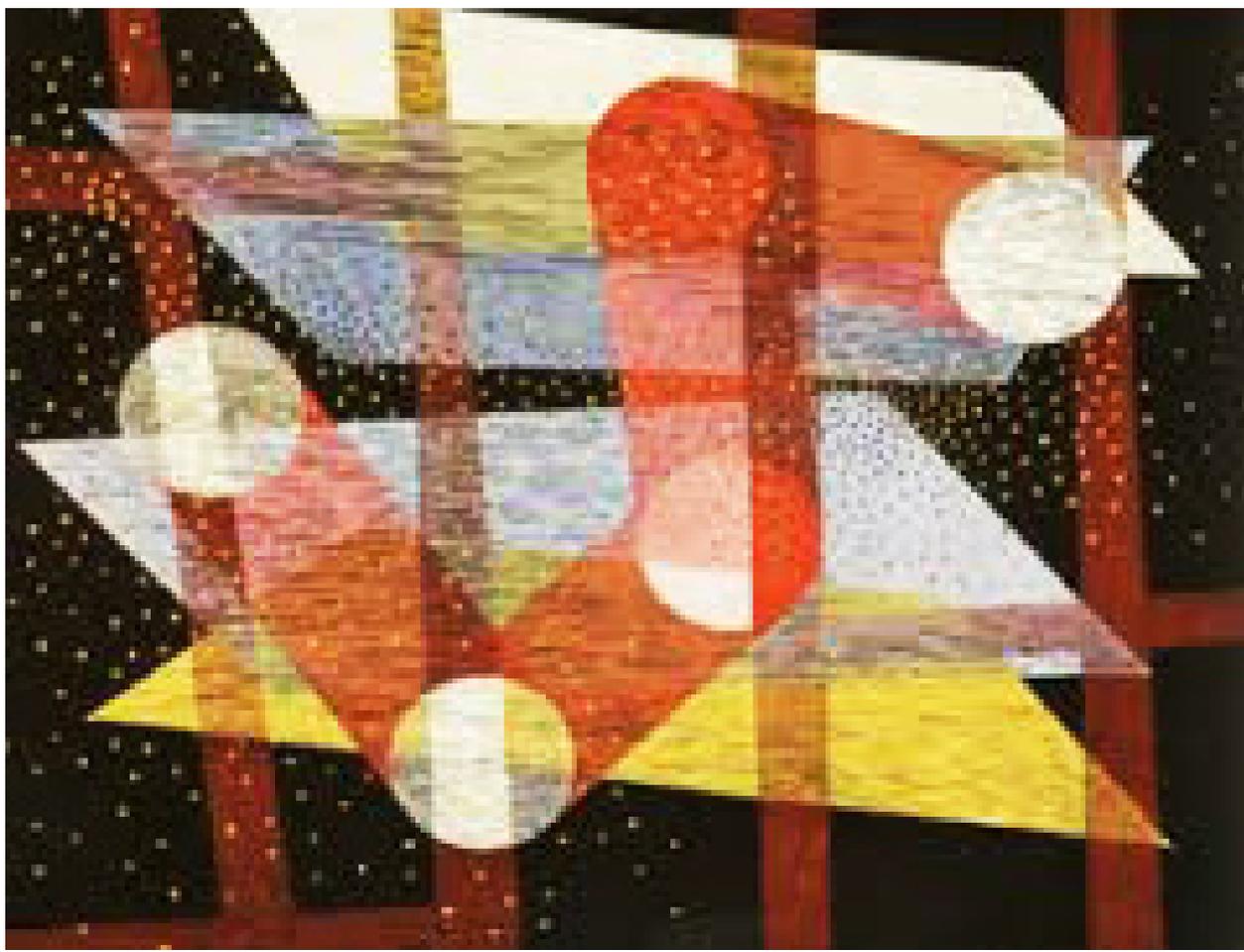


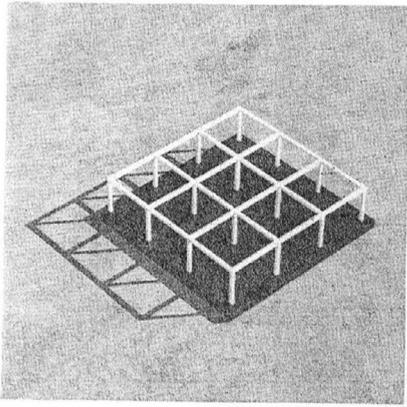
Un 'plan game' realizzato da Rowe, Hejduk, Hoesli e Slutzky alla School of Architecture di Austin

tentato di fornire un rispettabile programma: cercare le origini del conosciuto, accettare le aree della storia contemporanea attraverso un programma che fosse in una certa maniera di tipo conservativo. Probabilmente un eccessivo conservatorismo di alcuni membri

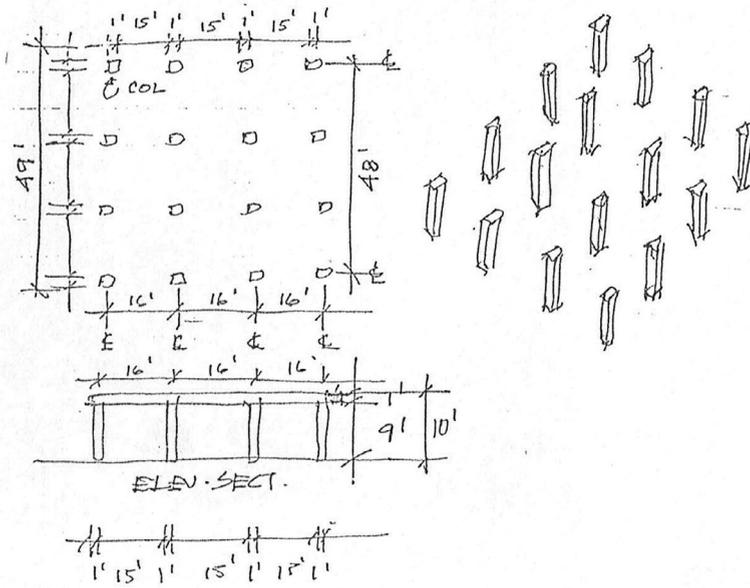
della facoltà conduce ad una nuova situazione di conflitto. Così, per effetto della cosiddetta "vecchia guardia" della scuola si verifica anche un secondo esodo di più giovani docenti. Concetti legati alla percezione psicologica della Gestalt, architetti come Matthew Nowicki, Luigi Moretti, Bruno Zevi, Le Corbusier,

László Moholy-Nagy, *Composition La Sarras*, 1935





59 (right) The nine-square problem, sketch by Hejduk from *Mask of Medusa*.



F.L.W. Oltre alla "scoperta" di un "classico" indigeno dell'architettura del Texas, diventano tematiche da escludere a favore di un nuovo orientamento per la scuola. Quindi gli insegnanti sono costretti a spostarsi in altri atenei, dando avvio ad una fase di esodo che coinvolge la maggior parte dei giovani esponenti presenti alla School of Texas.

Giunti molti componenti della scuola di Austin alla Cooper Union, Colin Rowe dichiara di voler creare in questa nuova sede una rivisitazione della scena di Austin degli anni precedenti. Tuttavia questo desiderio non avrà modo di verificarsi. Mentre Bernhard Hoesli fa ritorno a Zurigo per lavorare alla ETH, Hejduk e Slutzky si spostano ad insegnare alla Cooper Union e Pratt Institute. Nonostante il loro allontanamento dalla scuola il potere creativo non si è, nelle singole personalità, esaurito.

John Hejduk senza troppe metafore,

anni dopo il suo abbandono della School of Architecture dichiara: "Dopo che i componenti della School of Texas raggiungono la Cornell, il clima formatosi nella vecchia scuola si affievolisce fino a spegnersi. Diventa accademico. Questi architetti iniziano ad analizzare le opere di Le Corbusier fino alla morte, spremendolo... la brezza texana era stata rinfrescata dalla battente pioggia di Ithaca." Si conosce poco e niente in merito a ai lavori prodotti con lo spirito del percorso texano al di fuori della scuola; non si conosce in che misura questi siano debitori alle idee dei primi emergenti in Texas. Come Colin Rowe osserva nel 1954 "nei riguardi del problema della forma" l'ortodossia del Movimento Moderno arriva a negare l'esercizio del volere individuale, la volontà artistica che era la motivazione propria dell'esperienza". I maggiori contributi desunti dalla scuola

sono poi confluiti all'interno di altre tre scuole: la Cornell University, la Cooper Union, la ETH di Zurigo.

Fin dai primi anni '60 quattro degli otto architetti fuggiti dalla scuola di Austin trovano rifugio presso la Cornell University. Seligmann, Hodgden, Shaw della seconda Texas School si uniscono a Colin Rowe che con Bernard Hoesli ha largamente introdotto il razionalismo della prima Texas School.

Con i suoi colleghi ad introdurre il programma all'interno della scuola di Ithaca, Rowe presenta la sua valutazione critica della maniera italiana, che emerge rapidamente in estensione dai principi che già prima aveva formulato per Austin. Il suo laboratorio sugli studi urbani è del 1963, anno in cui Rowe pone una base per creare la sua influenza e il processo su una nuova dimensione in grado di legare architettura e forma urbana.

In Lotus International, David Middleton,

uno studente di Rowe alla Cornell, descrive la filosofia che lega quel tipo di studio durante gli anni '70: "ci sono al momento due principali correnti che fanno riferimento all'urbanistica: la città tradizionale - una massa solida degli edifici con spazi vuoti al di fuori di essa, e la città nel parco - un aperto spazio in cui si collocano edifici come episodi isolati.. il potenziale di collocare gli aspetti positivi di entrambi i sistemi della città moderna è stato l'elemento di maggior rilievo all'interno dei progetti proposti. Oltre a queste due idee diametralmente opposte dei moderni sistemi urbani è caratteristica dello studio di Rowe una "critica della teoria della pianificazione, attraverso un inserimento della nozione astratta di come le città dovrebbero apparire e funzionare". Fondendo la città pittoresca di ieri ed al contempo la città iperrazionale di domani, questi studi di Rowe incoraggiano ad accettare la "realtà" di una "condizione preesistente" per discernere un ordine urbano completo. L'approccio di Rowe si concentra su prodotto tangibile (architettura) ed processo (pianificazione), come focus del lavoro al suo corso di studi. Da ciò emerge infatti che la città è la sua architettura e l'architettura non esiste separata dalla sua città. Da questa analisi Rowe e i suoi studenti concepiscono i termini del loro approccio: contestualismo, simmetria locale, traslazione della griglia, oggetto/texture, spazio negativo, edificio come poché, spazio pubblico vs. spazio privato.

Un certo trend di idee che si erano manifestate ad Austin durante la seconda Texas School, iniziano a raggiungere maturità all'interno della Cornell University. Nella visione distintiva di questa università, l'architettura è espressione razionale di una molteplicità di layers, interazione tra sistemi, strutture, circolazioni, ecc. ad altre idee, di architettura come concezione formale, in grado di legare cubismo analitico e psicologia della Gestalt, una logica estensione del programma alla Texas. Alla Cornell University l'adattamento del precedente di Le Corbusier è affiancato alle opere dei manieristi del XVI secolo: in particolare Michelangelo, Giulio Romano, Palladio e il loro Rinascimento. Al termine, Rowe e i suoi studenti iniziano a definire una serie di condizioni spaziali alternative impostate sugli studi gestaltici figura-fondo applicati alla città. Un tangibile e fisico prodotto ne è realizzato trasformando un contesto fisico preesistente in una soluzione contingente di tipo locale, soggetta ad alterazioni e reinterpretazioni.

Sin dal suo arrivo alla Cooper Union nel 1963, John Hejduk è responsabile del singolare status di eccezione alla regola generale che distingue la scuola dal resto delle proposte attive negli Stati Uniti, portando avanti una intellettuale visione del tutto personale all'interno della Cooper Union. Quale fu il successo del suo operato? Prima di tutto, come visto in *Maschera della medusa*, una volontà di conversione. Una profonda conoscenza delle opere di Le Corbusier, che si trasforma dal suo arrivo alla Texas School

J. Hejduk, *Texas Houses: Houses 1, House 2, House 3*



in attrattivo potere verso gli studenti. Come Hejduck stesso descrive, egli è obbligato ad organizzare i suoi pensieri in modo coerente e intellegibile. Il risultato, l'invenzione del nine square grid exercise e una ossessione per la struttura del telaio, emerge all'interno delle sue Texas Houses del 1955-56. Una sorta di "ritorno" ad un essenziale stato di fanciullezza, poetico e animato dalla sensibilità di Hejduk torna alla scuola in una forma più cristallina, specie come risultato di una esplorazione durata 25 anni all'interno della logica del telaio. Con la presenza di otto sostenitori delle idee di Hejduk all'interno della facoltà e un corpo di 165 studenti, la Cooper Union ha iniziato ad essere il principale luogo di disseminazione delle idee di Hejduk, delle sue teorie e delle sue convinzioni. In un articolo per Lotus International del 1980, Slutzky descrive il programma della Cooper Union, in cui gli studenti sono condotti ad investigare i "principi basilici della tettonica" e del disegno a mano libera. Egli scrive quindi "più enfasi si pone sul disegno e più si ottiene una più precisa educazione. Prima che lo studente possa essere introdotto alla complessità del programma e della relazione tipologia/storia. Con questi, tutti gli strumenti personali diventano espressione propria.

Mentre il quadrato è utilizzato per l'esplorazione dello spazio bidimensionale, il problema del cubo è volto all'esplorazione dello spazio più complesso perché contiene una ulteriore componente: la profondità. Il programma di studio alla Cooper Union è quindi continuamente adattato e modificato con l'arrivo di nuovi insegnanti, aggiungendo interessanti esperienze. Alcuni di questi non erano affatto degli architetti, ma scrittori, poeti e pittori e scultori. Questo scambio interdisciplinare è utile a tracciare la distinzione tra Cooper Union e Cornell University. In contrasto rispetto ad un più marcato storicismo all'interno della Cornell, il metodo proposto alla Cooper University è più idiosincratico e in un certo senso anche capriccioso. In aggiunta alle arti visive, pittura e scultura, anche la letteratura, poesia, cinema e filosofia e persino medicina sono per Hejduk una possibilità di esplorazione.

Al ritorno di Hoesli in Svizzera, ogni insegnante all'interno della ETH è lasciato al proprio isolamento intellettuale, così che la situazione può essere descritta facilmente come monolitica. Tutto è qui rivolto all'insegnamento della costruzione, il fare architettura. A quel punto l'insegnamento alla Texas deve adattarsi ad un contenuto che si indirizzi maggiormente alla sistematicità del progetto di edifici. "Il mio scopo è quello di tramandare il cosa ed il perché degli insegnamenti dell'architettura moderna, oltre a far comprendere il come si progetta". Le lezioni settimanali, la fase analitica, i diagrammi di relazione, la gerarchia, la trasparenza erano tutti elementi

di creazione dello spazio architettonico. "Spazio nello spazio" e "l'estensione spaziale" e "spazio nello spazio nel contesto" erano tutti esercizi promossi con il fine di far conoscere allo studente la spazialità. La sua rete concettuale prevede i mastri dell'architettura moderna, Le Corbusier, Wright, Mies van der Rohe.

Per difendere il proprio scritto Collage City, Colin Rowe partecipa al tempo a tutti i dibattiti circa la gestazione dell'articolo. Dato il fascino a cui Hoesli è soggetto circa il tema della trasparenza nel lavoro di FLW, è forse cruciale che nessuno in quell'articolo abbia menzionato il genio nel lavoro dell'architetto americano. La ragione è difficile da chiarire: essendo Colin Rowe il protetto di Rudolf Wittkower, l'architetto è più portato ad osservare il lavoro di Le Corbusier, al contrario di Bernhard Hoesli, che trasferisce la sua devozione verso Frank Lloyd Wright.

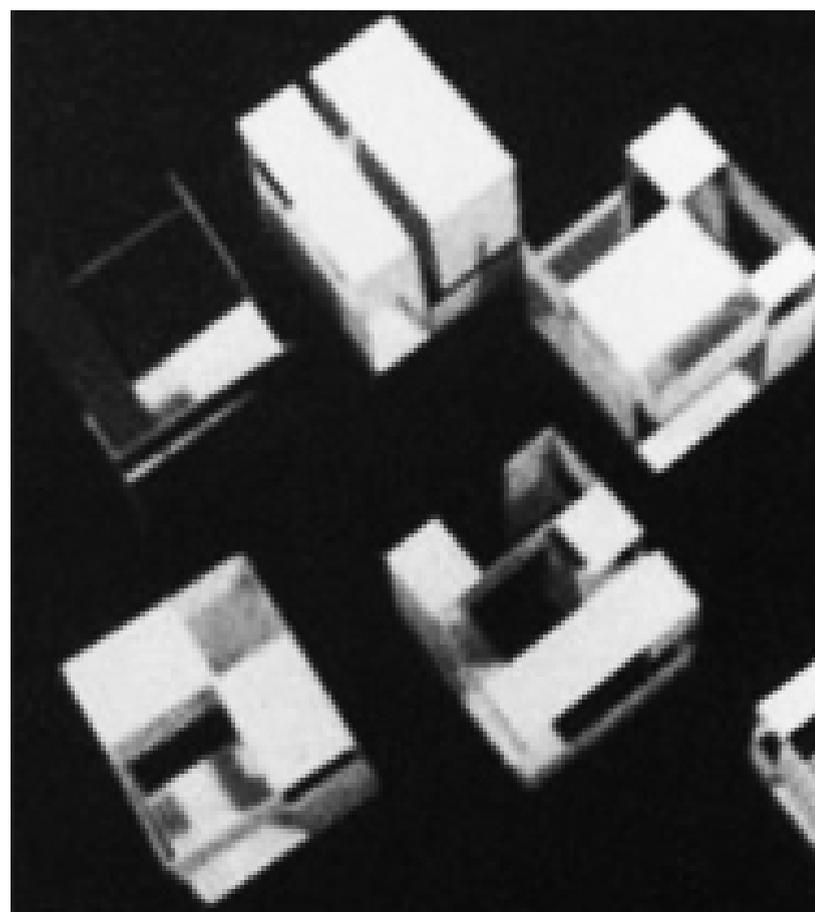
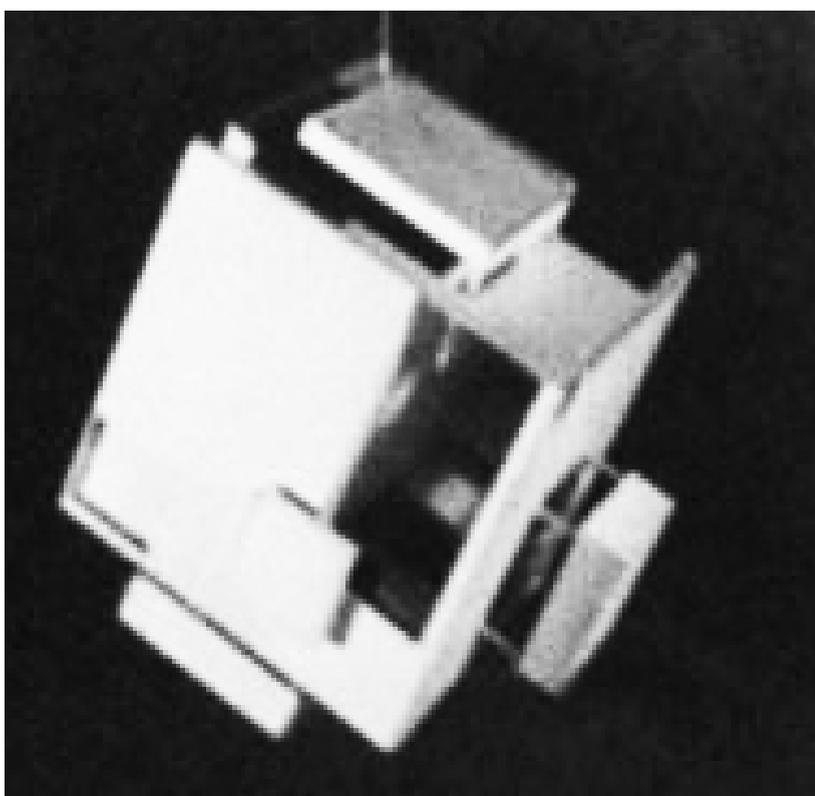
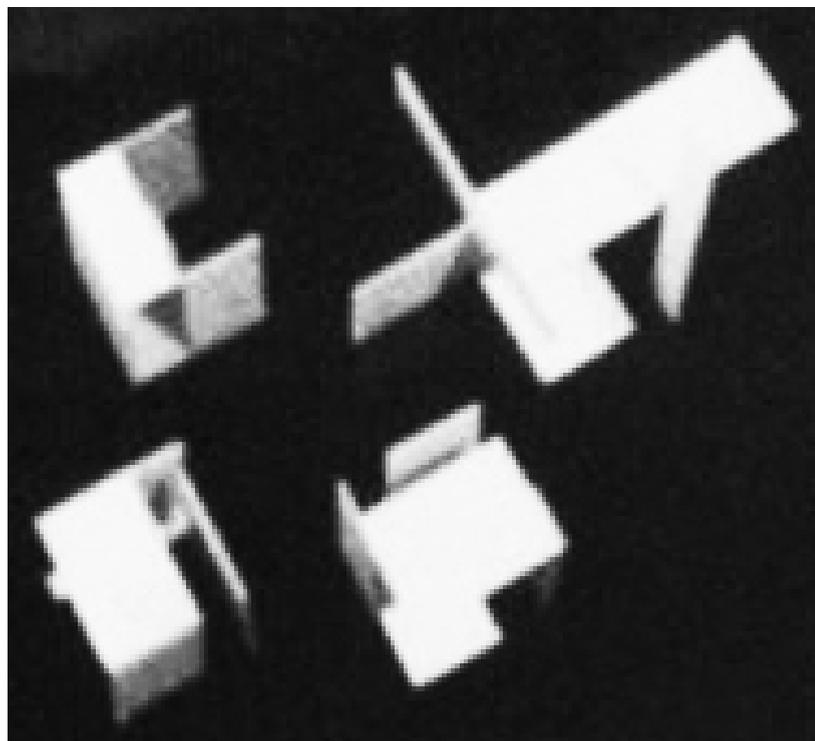
Con il fine di incorporare in modo sistematico e step by step questi contenuti, Hoesli e Paul Hofer propongono una serie di casi di studio all'interno del territorio italiano: a Venezia, Lecce o Como. Gli studi significativi, documentati ad esempio nel settore residenziale di Venezia a Cannaregio nel 1980-81, sono estrapolati nelle idee rigorose contenute in Collage City.

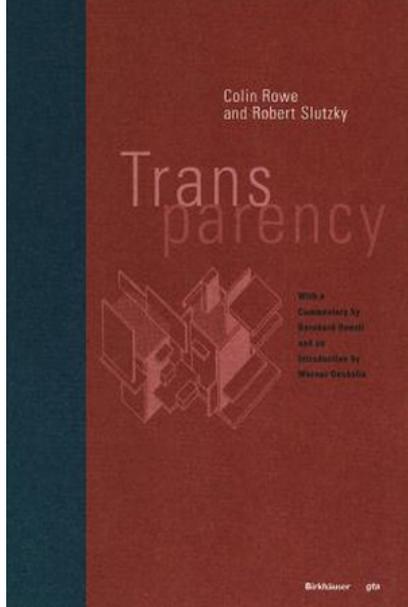
Di certo, mentre le istituzioni di ETH, Cornell University e Cooper Union forniscono le principali linee di trasmissioni per le idee che si affacciano ad Austin negli anni '50, altre simili risorse nella generazione di insegnanti o soggetti che condividono i medesimi interessi emergono nei 30 anni successivi. Uno degli esempi è l'Institute for Architecture and Urban Studies fondato da Peter Eisenman (laureato alla Cambridge University durante l'esilio volontario di Rowe dal 1959 al 1962).

Il giovane Peter Eisenman -un volubile energico ed ambizioso architetto che poi insegnerà alla Princeton University- nel 1966 si affianca ad Artur Drexler, curatore del Moma con l'idea di creare un forum per un programma di architettura e studi urbani di tipo alternativo, a New York. Con il supporto e l'incoraggiamento di un ulteriore patrono, Philip Johnson, l'Institute sotto Eisenman è rapidamente conosciuto in una ampia parte della East Coast e attraverso un programma aggressivo di pubblicità e pubblicazioni, la sua avanguardia e reputazione intellettuale sono rapidamente diffusi in Europa e nei paesi asiatici. Durante questo periodo, che va dal 1967 al 1985, molti riformatori dei loro studenti erano invitati da Eisenman ad insegnare lì. Rowe e Slutzky, studenti della Texas-Cornell tengono quindi il simposio.

A causa dell'indottrinamento da parte di Colin Rowe per la prima fase della sua preparazione, i principi della scuola del Texas sono stati qui promossi - più che come base spaziale dell'architettura e l'importanza della storia e del contesto precedente - in relazione alla struttura della forma architettonica come agente per se. Peter Eisenman inizia ad esplorare un linguaggio che tratta semantica e sintassi. Con le sue speculazioni intellettuali, egli diventa presto il più europeo tra gli architetti americani ●

John Hejduk, Quattro versioni del problema del cubo





Colin Rowe and Robert Slutzky, *Transparency*, Birkhäuser Edition

## Trasparenza

Per comprendere il concetto di trasparenza a cui gli autori, Colin Rowe e Robert Slutzky, fanno riferimento alla definizione esatta del termine è riportata in apertura allo scritto:

“Trasparenza”, “spazio-tempo”, “simultaneità”, “interpenetrazione”, “superimposizione”, “ambivalenza”: nella letteratura dell’architettura contemporanea queste parole, e altre come queste, sono spesso usate come sinonimi. Siamo tutti familiari con l’uso e la rarità delle analisi e le loro applicazioni. Con il fine di verificare l’efficienza degli strumenti critici, queste definizioni approssimate risultano ad aggi pedanti. Nonostante tutto, in questo articolo ad essere pedante può essere il rischio di esporre i livelli di significato di cui il concetto di trasparenza si è dotato.” Così, si utilizza come riferimento la figura di Gyorgy Képes per comprendere più affondo la potenzialità latente nel termine “ trasparenze”:

“Ad un più alto livello di interpretazione – che mostra la trasparenza come condizione utile a scoprire un lavoro artistico – risulta ammirabilmente definita da Gyorgy Kepes nel suo *Language of Vision*: “Se si vedono due o più figure sovrapposte l’una all’altra e ognuna di esse reclama per se stessa di essere la parte sovrapposta, allora ci si sta interfacciando con una contraddizione di molteplici dimensioni spaziali. Per risolvere questa contraddizione si deve assumere la presenza di una nuova qualità ottica, ovvero che le figure sono dotate di trasparenza; il che significa che esse sono capaci di interpenetrarsi senza alcuna distruzione ottica l’una nell’altra. La trasparenza, ad ogni modo, implica più di quelle caratteristiche ottiche, esso implica un ordine spaziale più ampio. Trasparenza significa simultaneità nella percezione di differenti locazioni spaziali. Lo spazio non soltanto recede ma fluttua in una attività continua. La posizione delle figure trasparenti ha equivoci significati, in ogni figura l’oggetto vicino è percepito come fosse il più lontano.”

Attraverso questa definizione, la trasparenza cessa di essere

perfettamente chiara e diventa invece ciò che è chiaramente ambiguo. Non in questo significato interamente esoterico; quando leggiamo (come spesso facciamo) di “sovrapposizioni di piani trasparenti”, percepiamo costantemente che un senso di trasparenza fisica non è l’unico elemento coinvolto.

Perciò, all’inizio di ogni inchiesta all’interno della trasparenza, una distruzione iniziale deve essere stabilita. La trasparenza può essere qualità inerente o sostanza, come in una parete vetrata; o esso può essere qualità inerente all’organizzazione. È possibile, per questa ragione, distinguere tra trasparenza letterale e fenomenica.

Come l’osservatore distingue tra tutte le risultanze, egli può anche diventare progressivamente conscio di una opposizione tra certe aree di pittura più luminose e altre composte da un colore più denso. Egli può distinguere tra certi piani in cui egli è più portato ad attribuire una natura fisica analoga a quella della celluloido, altre in cui l’essenza è semiopaca. Più in là aree di una sostanza totalmente opposta alla trasmissione della luce. Ed egli può scoprire che tutti questi piani, traslucidi o opachi, senza ritegno nei confronti del contenuto rappresentativo, sono implicati in un fenomeno che Kepes ha definito trasparenza.

La doppia natura della trasparenza può essere illustrata nella comparazione tra analisi di qualche atipico Picasso, *The clarinet player*, e un Braque invece una interferenza più complicata. Il contorno di Picasso è così assertivo ed indipendente dal suo sfondo all’interno della figura, così che egli ridefinisca una sensazione di chiarezza conferendo all’opera una mancanza di profondità. Per Braque la lettura di una figura segue un ordine opposto.

Un intreccio sviluppato di griglie orizzontali e verticali, creato da linee interrotte e piani intrusi, stabiliscono un principale spazio superficiale che solo gradualmente l’osservatore ha la possibilità di investire di profondità, permettendo alla figura di assumere

Pablo Picasso, *The clarinet player*, 1911 -1912



sostanza. Braque offre la possibilità di una lettura indipendente della figura e della griglia mentre Picasso accenna soltanto a questo tema. La griglia di Picasso è sottomessa alle figure, o appare come forma per un periferico incidente introdotto per stabilizzare. All’inizio può essere possibile percepire una trasparenza letterale, dall’altro, una trasparenza fenomenica; e l’evidenza di queste due distinte attitudini diventa molto più chiara se si effettua una comparazione tra due pittori successivi, Robert Delaunay e Juan Gris.

*Simultaneous Windows* di Delaunay del 1911 e *Still Life* di Gris del 1912, includono oggetti che sono presumibilmente trasparenti, le finestre da un lato, le bottiglie dall’altro. Mentre Gris sopprime la trasparenza fisica del vetro in favore di una trasparenza della griglia, Delaunay accetta con incontenuto entusiasmo la elusività delle qualità riflettive delle sue superimposte “aperture vetrate”. Gris intesse un sistema di linee oblique e perpendicolari in alcuni spazi superficiali; e, nella tradizione architettonica di Cézanne, anziché ampliare entrambi gli oggetti e strutture, assume varie ma definite risorse di luce. La preoccupazione di Delaunay nei confronti della forma presuppone una attitudine interamente differente. Le forme per lui – un basso isolato di edifici e vari oggetti naturalistici reminiscenti della Torre Eiffel – sono nient’altro che la riflessione e la rifrazione di luce che egli presenta in termini di analogia alla griglia cubista. Nonostante questa geometrizzazione di immagine, la natura generalmente eterea delle forme e degli spazi di Delaunay appaia più caratteristica di un impressionismo, questa somiglianza è maggiormente rinforzata dal modo in cui egli usa i suoi strumenti. In contrasto rispetto al piatto, le aree planari di colore opaco e monocromatico che Gris investe di valore tattile, Delaunay le enfatizza con una calligrafia quasi impressionistica. Mentre Gris provvede ad una esplicita definizione di un piano posteriore, Delaunay dissolve la possibilità di una distinta chiusura del suo spazio. Il piano tattile funziona come catalizzatore, collocando le ambiguità nel suo oggetto pittorico e comportando la costituzione dei suoi valori fluttuanti.

Dall’altro lato, attraverso il ridefinito virtuosismo con cui egli assembla le costituzioni post-cubiste, Fernand Léger abbatte completamente il comportamento della forma chiaramente definita. Attraverso la figura piana, attraverso una assenza di volume suggerita dalla sua presenza, attraverso l’implicazione più che il fatto di una griglia, attraverso un interrotto pattern a scacchiera stimolato dal colore, prossimità e discreta superimposizione, Léger guida l’occhio verso il fare esperienza di un’inesauribile serie di più grandi e più piccole organizzazioni all’interno dell’insieme. Léger è interessato alla struttura della forma, Moholy ai materiali ed alla luce. Moholy ha accettato la figura cubista ma ha sollevato al contempo la stessa dalla matrice spaziale, Léger ha

preservato ed anche intensificato la tensione tipicamente cubista tra figura e spazio. Questi tre confronti possono chiarire alcune delle differenze basilari tra trasparenza letterale e fenomenica nella pittura degli ultimi cinquant’anni. La trasparenza letterale, osserviamo, tende ad essere dissociata dall’effetto trompe l’oeil di un oggetto traslucido in profondità rispetto allo spazio naturalistico; mentre la trasparenza fenomenica sembra percepirsi quando un pittore mostra l’articolato oggetto esposto frontalmente su di una superficie o uno spazio astratto. Considerando le trasparenze architettoniche al posto di quelle pittoriche, emerge una inevitabile confusione; mentre la pittura può solo implicare una terza dimensione, l’architettura non può sopprimerla. Gestendo la realtà anziché una contraffazione della terza dimensione, in architettura la trasparenza letterale può diventare un fatto fisico. Ad ogni modo, la trasparenza fenomenica per tale ragione è più difficile da raggiungere; ed è così difficile da discutere che generalmente la critica ha volontariamente e per lungo tempo associato la trasparenza in architettura esclusivamente alla trasparenza dei materiali. Inoltre, Gyorgy Kepes, ha fornito una spiegazione classica alla manifestazione che noi abbiamo notato in Braque, Gris e Léger, che considera l’analogo architettonico di queste proposte come ciò che può essere determinato dalle qualità di vetro e plastica, e che l’equivalente delle loro composizioni calcolate sarà scoperto nelle casuali superimposizioni prodotte dalla riflessione e dalla luce accidentale che gioca un ruolo sulla superficie traslucida o pulita. In *L’Arlésienne* di Picasso. Qui Picasso offre piani apparentemente di Celluloido, attraverso cui l’osservatore ha la sensazione di guardare; e nel fare ciò, non ci sono dubbi che la sensazione sia simile a quelle di un ipotetico osservatore dell’ala dell’officina al Bauhaus. Ma nella costruzione laterale dello spazio sia nella figura, Picasso, attraverso la definizione di forme di maggiori e minori dimensioni, offre possibilità illimitate di alternative letture, mentre il muro di vetro del Bauhaus è uno spazio non ambiguo, sembra essere singolarmente libero dalle

Georges Braque, *Il portoghese*, 1911 -1912





Walter Gropius, edificio per il Bauhaus, 1919, Dessau

sue qualità. Per evidenziare che cosa si designa col termine trasparenza fenomenica, dovremmo guardare altrove. Villa a Garches di Le Corbusier, contemporanea al Bauhaus, potrebbe essere giustapposta allo stesso. Superficialmente, la facciata del giardino di questa casa e l'elevazione dell'ala dell'officina del Bauhaus, non sono così dissimili. Entrambi impiegano sbalzi in lastre, ed entrambi recedono con il piano terra in corrispondenza dell'ingresso. In entrambi i casi il vetro è impiegato in corrispondenza dell'angolo. Ma qui le similitudini terminano. Da qui in poi si potrebbe dire che Le Corbusier si è principalmente occupato delle qualità planari del vetro mentre Gropius degli attributi traslucidi. Le Corbusier, dalla costruzione di una superficie vetrata che ha la stessa altezza della superficie opaca, irrigidisce il suo piano vetrato e provvede ad una tensione di superficie complessiva, mentre Gropius permette alla sua superficie trasparente l'apparenza di essere appena anziché essere una fascia svuotata.

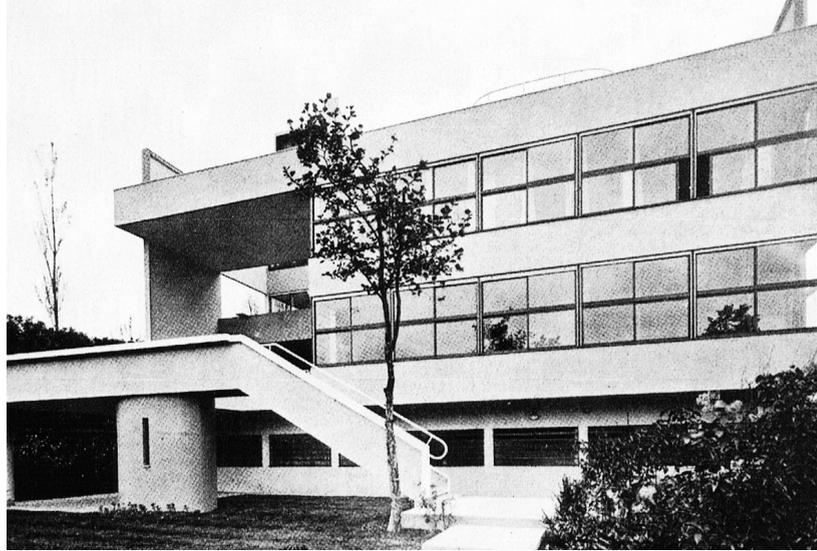
A Garches il suolo è concepito come fascia verticale attraversata da un'orizzontale serie di finestre; nel Bauhaus è data l'apparenza di un solido muro estensivamente forato dal vetro. A Garches è offerta un'esplicita indicazione della cornice che mantiene lo sbalzo superiore; nel Bauhaus è mostrata in qualche modo una mole tozza che difficilmente si ricollega all'idea di scheletro di una struttura. Nell'ala del workshop del Bauhaus si può dire che Gropius sia assorbito da una idea di stabilizzare un plinto al di sopra del quale disporre una serie di piani orizzontali, visti attraverso un velo vetrato. Ma il vetro non sembra aver avuto così tanto fascino su Le Corbusier; e nonostante sia possibile vedere attraverso le sue finestre, non è precisamente la trasparenza ciò che nei suoi edifici deve essere apprezzata. A Garches la superficie recede al piano terra dell'edificio ed è ridefinita sulla copertura attraverso due muri liberi che terminano nella terrazza; al tempo stesso la profondità è data dal lato dell'elevazione attraverso la porta vetrata che agisce come conclusione della fascia finestrata. In questo modo Le Corbusier propone

un'idea che immediatamente dietro alla sua superficie vetrata giaccia una stretta fessura di spazio parallelo allo stesso; e di certo, in conseguenza di ciò, egli implica l'idea di delimitare questo spazio stretto e porre dietro allo stesso un piano la cui superficie di calpestio è libera e rivela all'interno delle porte come il tutto formi un insieme. Riconoscendo sul piano fisico del vetro e del cemento questo piano immaginario che giace dietro, diventiamo consapevoli che qui la trasparenza è resa non attraverso la presenza della finestra ma attraverso il concetto primario di "interpenetrare senza una distruzione ottica l'uno nell'altro." Si potrebbe concludere che a Garches, Le Corbusier abbia alienato l'architettura dalla sua necessaria esistenza tridimensionale ma per qualificare questa analisi, alcune considerazioni sullo spazio interno all'edificio si rendono necessarie. In primo luogo lo spazio appare qui essere in contraddizione con la facciata; in particolare riguardo al piano principale, il cui volume risulta rivelato come diametralmente opposto rispetto a quello anticipato. Il vetro della facciata del giardino deve aver suggerito la presenza di una singola ampia stanza retrostante e la direzione di questo ambiente risulta analoga a quella in facciata. Ma la divisione interna nega questa affermazione e dischiude invece un volume principale di cui la primaria direzione è l'angolo retto, mentre in entrambi i principali e sussidiari volumi il predominio di questa direzione è cospicuamente enfatizzato da alcune pareti di accompagnamento.

Molto può essere detto in merito alla lettura del volume interno, in termini di piani verticali; una lettura successiva in termini di piani orizzontali, i solai, rivela una analoga caratteristica. Inoltre, all'interno di questa abitazione è presente una contraddizione nella dimensione spaziale che Kepes riconosce come caratteristica della trasparenza. Le cinque stratificazioni di spazio che attraverso ogni dimensione verticale dividono il volume dell'edificio dai quattro layer che tagliano orizzontalmente saranno una alla volta portati all'attenzione generale; e questa griglia di spazi sarà poi il risultato di fluttuazioni ed interpretazioni.

Queste possibili raffinatezze celebrali sono scarsamente cospicue al Bauhaus; infine, esse sono attribuite ad una estetica dei materiali tipicamente Svizzera. Nell'ala del workshop del Bauhaus è la trasparenza letterale che ha attratto la nostra attenzione. Se con alcune ragioni siamo stati abili a legare il raggiungimento di Le Corbusier a quello di Fernand Legèr, con uguale giustificazione possiamo notare un interesse comune nell'espressione di Gropius e Moholy-Nagy.

Moholy era già occupato con l'espressività del vetro, del metallo e con le sostanze riflettenti e la luce; mentre Gropius, alla fine degli anni venti del novecento sembrerebbe egualmente legato all'idea di usare i materiali per le loro qualità intrinseche. Entrambi, potrebbe essere detto senza ingiustizia, ricevono un certo stimolo dagli esperimenti di De Stijl e dal costruttivismo russo; ma



Le Corbusier, villa a Garches, 1927

entrambi si mostrano così volenterosi nell'accettare alcune conclusioni parigine. Similmente, è a Parigi che la scoperta cubista dello spazio piatto fa la sua apparizione, è qui che l'idea dell'immagine piana come uniforme trova maggiore diffusione. Con Picasso, Braque, Gris, Legèr e Ozenfant noi non siamo mai consci dell'immagine piana che funziona mediante un ruolo passivo. Fuori, dalla Ecole de Paris, questa condizione non è tipica, nonostante Mondrian, parigino di adozione, costituisca maggiore eccezione. Ma uno sguardo ad ogni lavoro rappresentativo di Kandisky, Malevich, El Lissitzky o Van Doesburg rivelerà che questi pittori, come Moholy, scarsamente sentono la necessità di provvedere alcuna matrice spaziale per i loro principali obiettivi. Essi sono inclini ad accettare una semplificazione dell'immagine cubista come composizione di piani geometrici, ma sono atti a rifiutare una comparazione cubista dell'astrazione spaziale. Per queste ragioni le loro immagini ci offrono delle composizioni che fluttuano in un infinito, atmosferico, vuoto naturalistico, senza nessuna ricca stratificazione di volume parigina. Come Van Doesburg e Moholy evitano la frontalità, allo stesso modo fa anche Gropius; ed è significativo il fatto che, mentre la pubblicazione delle immagini di Garches tenda a minimizzare fattori di recessione diagonale, meno variabili risultano le fotografie pubblicate del Bauhaus, il quale tende ad evidenziare tali fattori. L'importanza di questi punti di vista diagonali del Bauhaus appaiono continuamente riaffermati da un angolo traslucido dell'ala del workshop e questi lineamenti così come i balconi dei dormitori e le lastre a sbalzo sull'ingresso dei workshop richiedono per essere compresi una rinuncia a tali principi di frontalità.

Basandosi sui punti di vista diagonali, Gropius ha esteriorizzato il movimento opposto dello spazio, che ha permesso di "volare verso l'infinito"; ed attraverso la riluttanza ad attribuire alcun significato differente, egli ha proibito la possibilità di una ambiguità potenziale. Inoltre, solo i contorni di questi isolati assumono un carattere di stratificazione; ma questi layers scarsamente agiscono

con il fine di suggerire una struttura stratificata di ogni spazio interno. Negando la possibilità di penetrare uno spazio stratificato che è anche definito dai suoi piani reali o dalle proiezioni immaginarie, all'osservatore è anche negata la possibilità di fare una esperienza del conflitto tra uno spazio esplicito ed un'altro implicito. Egli può godere della sensazione di guardare attraverso una parete vetrata ed essere capace di vedere l'esterno e l'interno dell'edificio simultaneamente. Nel fare ciò egli diverrà cosciente di un paio di sensazioni equivocate, derivanti dalla trasparenza fenomenica.

Queste stratificazioni, dispositivi il cui significato spaziale diventa costruito, sostanziale e articolato, sono l'essenza della trasparenza fenomenica che è stata notata come caratteristica essenziale della tradizione postcubista. Essi non sono mai stati percepiti come caratteristica del Bauhaus, che ovviamente manifesta una concezione spaziale completamente differente. Nel Palazzo delle Nazioni Le Corbusier fornisce allo spettatore una serie di collocazioni specifiche da cui guardare; all'interno del Bauhaus egli è senza alcun punto di riferimento. Nonostante il progetto per la sede delle Nazioni sia estensivamente vetrato, tale superficie, eccetto l'auditorium, scarsamente risulta di capitale importanza. Nella sede delle Nazioni Unite, gli angoli sono assertivi e definiti. Al Bauhaus, Giedion ci dice, essi sono dematerializzati. Al Palazzo delle Nazioni lo spazio è cristallino. Al Palazzo delle Nazioni il vetro fornisce una superficie definita e tesa come la pelle di un tamburo; nel Bauhaus le pareti vetrate "fluttuano l'una sull'altra", "si riflettono una nell'altra", "avvolgono attorno l'edificio" e nell'altro caso (agendo esso come assenza di piano) "contribuiscono ad un processo di perdita di un edificio che adesso domina la scena architettonica". La discussione anteriore ha visto chiarire il milieu spaziale in cui il fenomeno della trasparenza diventa possibile. Non è destinato a suggerire che la trasparenza fenomenica (per tutta la fase decrescente cubista) sia un necessario costituente dell'architettura moderna, non che la sua presenza possa essere usata come cartina tornasole per un test di ortodossia ●

## Processi o procedimenti e regole sintattiche

**C**io che accade con la metà del XX secolo negli Stati Uniti d'America e più precisamente alla Texas School of Architecture ad Austin è un cambio di prospettiva non semplice a realizzarsi, frutto di casualità ma anche di predeterminazioni. Operando quindi un salto di tempo e di spazio, l'esperienza della scuola americana appare durante la prima metà del secolo scorso, incentrata su una serie di insegnamenti Beaux Arts ormai superati dalla maggior parte delle esperienze europee. Inoltre l'azione di ripartire in seguito agli anni più dolorosi in seguito all'ultimo conflitto mondiale non può che passare dall'insegnamento della disciplina per la costruzione delle città. La volontà da parte di Harris, direttore di facoltà, di invitare alla scuola protagonisti dell'architettura come Bernhard Hoesli e Colin Rowe per dare una innovazione alla direzione alla scuola supera di certo le aspettative dello stesso direttore. Ciò che accade alla Scuola di Austin non può che essere il frutto di menti che sono in grado di cogliere, al di là del tempo in cui vivono, gli elementi salienti dell'architettura e riproporli, ognuno secondo il proprio genio, all'interno della scuola sotto forma di insegnamenti. Il fine è ripensare gli elementi dello spazio e lo spazio stesso. Ciò che accade alla Scuola è una volontà di aderire al Modernismo profondamente, non soltanto sotto il profilo stilistico ma attraverso un completo ritorno alle radici dell'architettura, mettendo insieme tutto ciò che compone la stessa: gli elementi della costruzione, la rappresentazione, il processo di composizione, l'immagine finale che ne scaturisce. La direzione di astrazione è quindi identificata come minimo comune multiplo rispetto alle diverse esperienze del corpo docenti. Una volta definito il contenuto del memorandum, le singole personalità possono poi apportare un contributo teorico secondo i propri interessi e le proprie capacità; se Bernhard Hoesli è profondamente legato al razionalismo sotto il profilo progettuale, egli lascia ad ogni modo maggiore libertà circa la riuscita, la definizione finale dei progetti stessi. Hoesli ha una formazione eterogenea, interessato sia alla matematica che alle arti, formatosi all'interno dello studio di Léger, decide in un contesto americano di aderire ad una composizione che richiama le opere di Frank Lloyd Wright; un citazionismo conscio delle libertà moderniste insite in queste opere. Mentre quindi l'apporto di Hoesli alla scuola assume un atteggiamento di estremo rigore circa le fasi

processuali nella composizione del progetto e una razionalità di fondo permea le elaborazioni proposte, l'insegnamento di Colin Rowe si distingue per una maggiore attenzione all'analogia rispetto alla storia, con il fine di generare nuove opere, il cui modernismo si ispira a Mies van der Rohe.

Il maggiore contributo proposto da Rowe per la scuola consiste nella riproposizione dell'architettura classica, in questo caso puramente proposta sul piano delle idee. Egli ripropone quindi una serie di parallelismi tra l'architettura del primo modernismo e quella del XVI secolo, applicando concetti legati all'architettura rinascimentale. Per questa ragione egli affronta non soltanto sotto il profilo "razionale" una serie di processi valutandone una coerenza interna ma gli importa che l'opera riproponga principi di composizione che richiamano studi classici senza tuttavia dimenticarsi di aderire allo spirito del tempo. Ciò significa che la finalità è quella di elaborare un progetto assecondando la sensibilità ed il background proprio di ogni studente.

Altro aspetto affrontato all'interno della scuola e successivo rispetto ad un ritorno agli strumenti basilari per la composizione dello spazio è la complessità. Questa si manifesta attraverso una adesione agli studi di percezione visiva tipici di Arhneim, in grado di partire dalla diretta osservazione dell'oggetto da parte del soggetto. Si ottiene quindi uno studio circa la trasparenza, a favore della trasparenza cosiddetta "fenomenica", più complessa sia da percepire che da realizzare; più ambigua, richiedente maggior lavoro d'intelletto.

I concetti proposti da Colin Rowe all'interno di Matematica della villa ideale trattano proprio il tema della reinterpretazione del classico in chiave moderna. L'attenzione si concentra qui su una serie di analogie e differenze presenti all'interno di due opere della storia dell'architettura: villa Malcontenta di Palladio e villa Garches di Le Corbusier. In particolare, sono in questo scritto paragonati non soltanto i precipui riferimenti utili a generare l'opera completa, ma anche e soprattutto i processi compositivi e gli strumenti utilizzati per la definizione della stessa.

Anzitutto vi è quindi da precisare il riferimento iniziale, ovvero il lotto, che riporta le medesime proporzioni in entrambe le aree di progetto. In questo caso la base appare comune e i due architetti possono sperimentare, seppur a distanza le modalità di applicazione dei propri

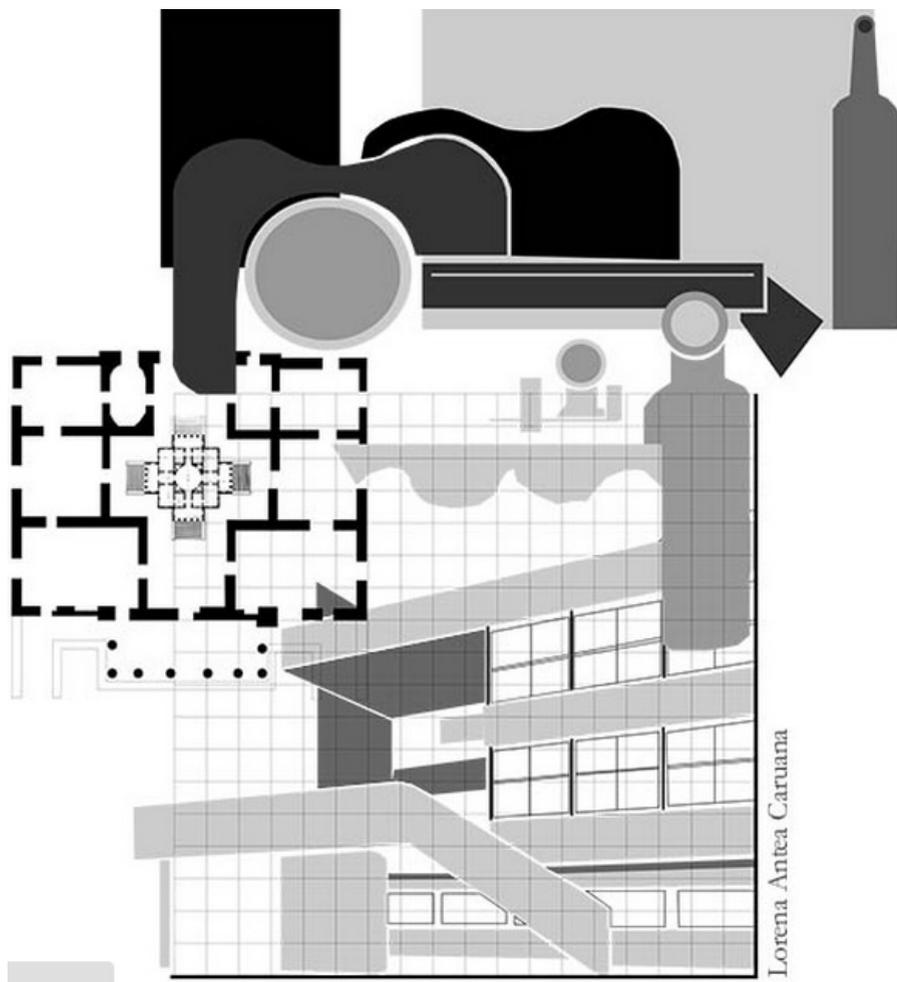
riferimenti teorici. Da un lato Palladio quindi, una totale devozione verso il concetto di unità che si manifesta nel rapporto tra spazi interni e matericità esterna. Dall'altro lato invece Le Corbusier, che si dedica alla redazione di una serie di fulcri presenti all'interno dell'abitazione e che spostano continuamente l'attenzione su spazi differenti, trattando così di una attenzione in movimento, decisamente novecentesca. Entrambi gli edifici partono quindi da una necessità di legarsi alla matematica: entrambi gli edifici sono inscrivibili in un cerchio e si compongono di una iniziale griglia poi distorta o lavorata internamente. Lo spazio ideale su cui Palladio agisce è però uno spazio tripartito e l'attenzione si concentra alla sequenza che conduce allo spazio centrale, di cui gli altri elementi sono sussidio e completezza. Lo spazio ideale di Le Corbusier è invece uno spazio che presenta una ripartizione in quattro fasce; la sequenza prevede molteplici fulcri, conferendo una molteplicità di possibilità simultanee.

La profonda coerenza di Palladio con gli ideali del neoplatonismo si esprime anche in tecniche coerenti con i presupposti iniziali: la grandezza che richiama alle opere antiche usa la muratura come sistema portante, mentre lo spazio in oggetto è sostenuto da ampie colonne, come un antico vestibolo che purifica all'accesso allo spazio massivo interno. Lo stesso, anzi, l'analogo, si ripropone in Le Corbusier, il quale sente la necessità di comunicare la fase di transizione tra i due spazi esterno ed interno attraverso una ulteriore rotazione conferita al complesso e generata dalla disposizione dell'ingresso nella

terrazza. I due spazi di filtro hanno una conformazione completamente differente ma entrambi servono a consigliare al visitatore una presa di coscienza. Per certo però Le Corbusier interpreta i propri riferimenti (che sono propri soprattutto perché di sua invenzione) e utilizza il sistema strutturale puntiforme che permette ulteriore complessità sotto il profilo architettonico, complessità che si concentra sugli spazi periferici dell'abitazione. Se quindi l'unità palladiana si distingue in sequenze tra loro separate e la relazione tra interno ed esterno è percepibile attraverso le aperture del piano nobile, in Le Corbusier gli spazi sono dotati di una maggiore fluidità e sono in grado di creare una serie di rotture in termini dimensionali e formali. Questi spazi sono progettati per concentrare l'attenzione sugli elementi periferici, attraverso la realizzazione di una sezione stratificata, che rende un grado di tettonicità maggiore rispetto agli elementi di separazione con lo spazio esterno.

Persino le tecniche di rappresentazione sono utilizzate con il fine di motivare le proprie scelte sotto il profilo teorico. In Palladio l'uso della pianta mostra la necessità dell'architetto di operare a partire da un mondo di astrazione, che riesce a tradursi in realtà nel momento in cui diventa costruzione. Per Le Corbusier lo strumento della sezione permette di lavorare la sua innovazione. Una decisa idea di esplorazione attraverso il linguaggio architettonico puro le nuove possibilità generate dalle tecniche costruttive dallo stesso proposte, che è ora resa possibile. In queste due opere quindi si manifestano due differenti volontà:

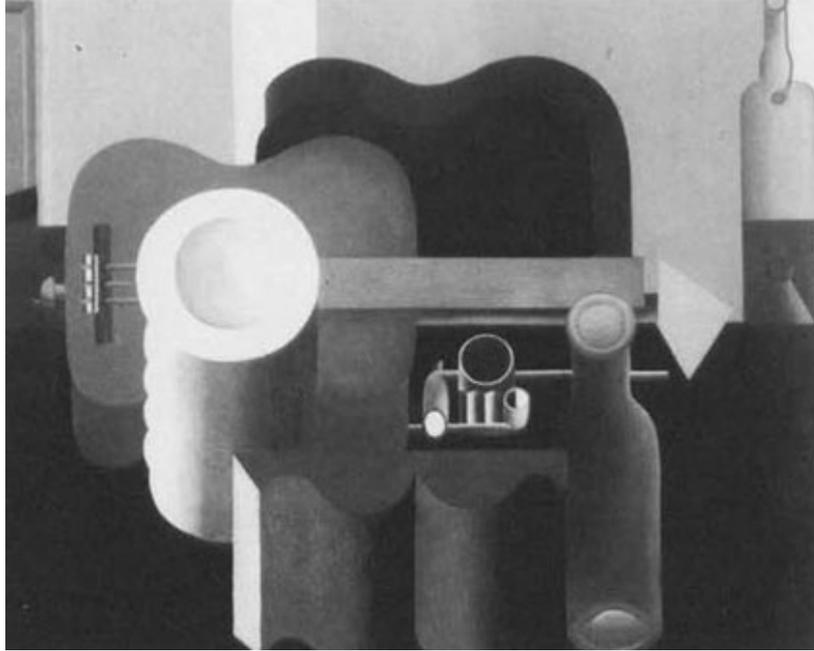
Lorena Antea Caruana, *Trasparenze*, 2014



quella che fa riferimento ad un ordine universale nel caso del progetto del XVI secolo e ad un ordine contestuale (che agisce attraverso contingenze e che si occupa di tradurre il proprio tempo) nell'opera Modernista. I principi matematici utilizzati per le due opere mostrano quindi una base comune: l'uso della griglia iniziale impostata sul quadrato che si articola poi in gerarchie, simmetrie ed asimmetrie. Ciò che si evince con questo confronto realizzato per opera di Colin Rowe è che i due protagonisti del progetto sono del tutto estranei l'uno al mondo delle idee dell'altro ed utilizzano la composizione architettonica per esprimere questo mondo di idee con modalità ed esiti che mostrano una profonda appartenenza alla propria epoca. Questi ragionamenti avvalorano le tesi di Rowe, già da tempo esportate e diffuse in tutti gli istituti in cui insegna, rafforzando quella direzione di Modernismo che desume però la sua matrice dalla storia, intesa dallo studioso inglese come fonte di precipua ispirazione.

Il libro *Trasparenza* di Colin Rowe e Robert Slutzky tenta di definire nuove sperimentazioni sul tema della complessità, sia essa restituita su di una superficie o su di un oggetto tridimensionale.

Mentre quindi fino al Rinascimento la necessità di "fare ordine" ha spinto alla composizione di una architettura che fosse il più possibile determinante l'unità, composta gerarchicamente delle sue diverse parti, con il XX secolo le certezze sotto il profilo teorico portano ad una nuova apertura verso percorsi inesplorati. Alla Texas School di Austin si ha quindi la necessità da un lato di annullare tutto il sapere teorico fino a quel momento assimilato come valido, tornando ad uno studio delle teorie Gestaltiche già care al Bauhaus con il fine di determinare il modo in cui il soggetto percepisce e sintetizza l'oggetto. A quel punto però, consci di una complessità che l'uomo del XX non può comprimere né ridurre, l'analisi delle avanguardie artistiche ed in particolare del Cubismo diventano fonte di stimolo per la produzione del nuovo. Da questo contesto nasce quindi *Trasparenza*. Questo contributo teorico è volto ad esplorare la capacità degli spazi di interpenetrarsi l'uno nell'altro senza distruggersi ma anzi occupando uno spazio specifico, nonostante non risulti chiaro in che relazione le figure siano disposte rispetto all'osservatore. Ciò quindi si tradurrebbe in una ambiguità in quanto il risultato finale non appare soltanto come sovrapposizione di piani trasparenti ma risulta capace di contenere una ambiguità più consistente. La composizione soggetta a trasparenza fenomenica



Le Corbusier, *Still life composition*, 1920

infatti mostra una struttura che ogni artista può esprimere secondo la propria tecnica: attraverso il contrasto nella definizione delle diverse forme nello spazio, come nel caso di Léger, oppure mediante la definizione dei materiali e della luce, come per Moholy Naghy. Ma sin qui siamo giunti alla pittura, non ancora all'architettura. Il grado di complessità assunto quando il concetto di trasparenze è applicato all'architettura risulta persino maggiore. All'interno di *Trasparenza* due esperienze sono giustapposte l'una all'altra con il fine di comprenderne le identità per confronto. L'opera di Gropius, l'edificio del Bauhaus a Dessau rappresenta un volume traslucido, realizzato per essere osservato da specifici punti di vista ed ha una valenza cristallina, vi si può infatti vedere attraverso. L'opera di Le Corbusier propone invece una moltitudine di piani verticali paralleli alla facciata in grado di generare una complessità insita all'oggetto, non permettendo dall'esterno una semplice intuizione dell'articolazione interna. Il progettista in questo caso aliena l'architettura dalla tridimensionalità che gli è propria non lasciando intuire la presenza di una serie di spazi interni attraverso una semplice apertura verticale, una finestra.

Altro protagonista della School of Texas è John Hejduk. Mosso da una primigena necessità di fare ordine, l'architetto non assume alcuna esperienza passata come testimonianza da seguire a priori ma attraverso una attenta osservazione di tutta la produzione architettonica (soffermandosi in particolar modo sul Rinascimento italiano) definisce un percorso didattico del tutto personale. Il suo è un inizio che sente la necessità di tornare agli elementi costituenti dell'architettura il cui approccio tuttavia, a causa di un incolmabile vuoto iniziale, un oblio circa l'origine, è del tutto filtrato dalla assunzione di uno schema prestabilito. Si tratta del cosiddetto schema del quadrato di nove quadrati. Partendo da questa base, Hejduk stabilisce un telaio tridimensionale attraverso il quale poter sperimentare sugli elementi della sintassi. In questa fase ed in questo contesto

hanno quindi luogo una serie di studi che contraddistinguono l'innovazione all'interno della scuola di Austin: una serie di esercizi di tipo bidimensionale prima, tridimensionale poi, utilizzati per sperimentare i termini su cui gli elementi architettonici si compongono: gerarchia, ambivalenza, figura-fondo, trasparenza bidimensionale, ecc.

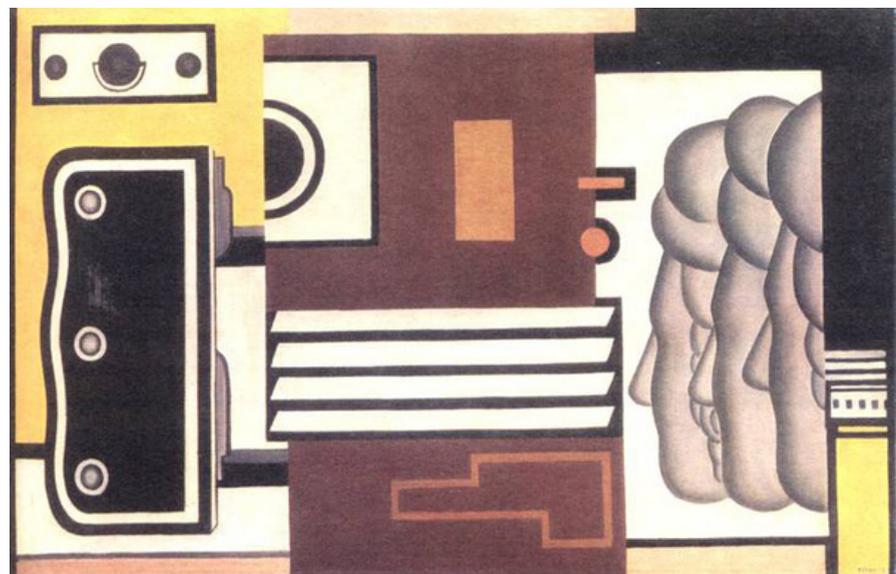
Tutti questi esercizi hanno quindi lo scopo di far conoscere allo studente la manipolazione degli strumenti con cui la composizione architettonica si definisce, facendo sì che possano essere compresi i contenuti salienti attraverso i quali è in seguito possibile stabilire una serie di sperimentazioni che si fissano nel luogo, che si relazionano con la fattispecie.

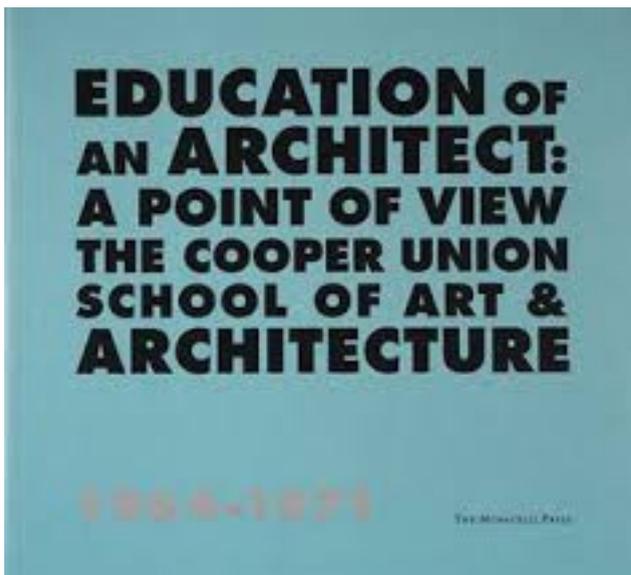
In seguito all'esperienza alla Texas School, i singoli protagonisti continuano a sperimentare con l'architettura anche negli istituti che gli stessi frequentano come docenti. In maniera analoga a quanto accade all'interno del Bauhaus, in cui lo studente e l'insegnante lavorando a stretto contatto possono influenzarsi anche reciprocamente, il percorso dei docenti alla scuola varia nel tempo, si arricchisce di contenuti e significati. Nel caso di Colin Rowe, avendo egli oramai sperimentato largamente i contenuti di analogia tra architettura classica e moderna decide di traslare

i suoi interessi su scala urbana. Facendo sempre riferimento ad un sistema astratto in cui l'esistente è una "condizione da accettare ed all'interno della quale agire", le sue opere diventano ora pezzi di un set, collages che sperimentano continuità e discontinuità in modo consapevole. Ma l'aspetto quasi ludico della composizione architettonica operata in astrazione è certamente affrontato da John Hejduk all'interno delle sue esperienze alla Cooper Union, a partire dal 1963. Gli elementi di maggiore interesse sono dallo stesso articolati all'interno delle sue Texas Houses. Hejduk ha una forte capacità di liberarsi di contenuti simbolici e di valori altri che non siano attribuiti o attribuibili alla sola architettura. Autoreferenzialità dell'architettura, si può dire.

Degli interventi all'interno della Texas School, poi tramandatisi all'interno della ETH, gli insegnamenti di Hoesli sono certamente i più metodici. La condizione di Modernismo vissuta dall'autore appare profonda; un rigore ferreo regola la definizione delle fasi per il processo: dall'analisi ai diagrammi, dalle prime articolazioni architettoniche fino alla complessità della trasparenza, una serie di esperimenti sono per Hoesli desunti dalla logica e preferibilmente orientati ad elaborati che siano consci delle proposte architettoniche dell'architettura modernista. Non si assiste però ad una sintesi di queste differenti esperienze se non attraverso la figura di Peter Eisenman. Eisenman traduce i principali contenuti proposti all'interno della Texas School in una propria architettura: elaborando un processo partendo dai postulati di Hoesli (ma accettando anche la condizione di impossibilità di controllo dell'esito dello stesso), la capacità di osservare e rielaborare l'architettura del "passato" traducendo quindi gli interessi di Rowe, sia questo passato riferito a Palladio o Terragni, infine l'abilità a lavorare un telaio con la sola volontà di creare un oggetto che racchiuda già in sé il proprio senso, in modo analogo a quanto proposto da John Hejduk ●

Moholy-Nagy, *The new vision and abstraction of an artist*, 1947





Ulrich Franzen, *Education of an architect: the Cooper Union School of Art and Architecture*, The Monacelli Press, New York, 1992

**L**a documentazione contenuta nel libro così come presentata all'interno della mostra, rappresenta in sé un evento singolare. Una occasione di proclamare il programma che mostra al contempo il raggiungimento di un risultato promosso durante una intera decade, decade tumultuosa sotto il profilo del cambio di valori sociali. Uno sguardo al lavoro all'interno della Cooper Union, che produce una situazione unica non soltanto per condizioni del tutto accidentali ma perché il rapporto tra proposte accademiche ed elaborati redatti dagli studenti sembra aver costituito un sistema sinergico forte. Il curriculum presentato alla Cooper Union appare doppio: da un lato il primo anno di formazione, che conduce gli studenti ad una serie di esercizi, molto precisi nel loro scopo, volti ad esplorare in profondità le problematiche della manipolazione dello spazio. In secondo luogo, la forma degli esercizi, che si basa su scoperte visive del Cubismo e del Neoplasticismo, e ispirati a Le Corbusier e altri architetti ad egli affini, nel modo di costruire i propri valori plastici ed il proprio linguaggio spaziale. Questo linguaggio era rivoluzionario ieri come oggi. Gli studenti sembrano recepire immediatamente il messaggio proposto dal moderno, preparandosi alle scoperte visive che giacciono al suo interno. Appare chiaro che lo studente così formato apprende a sviluppare il processo che conduce all'oggetto finale. Come risultato di una ricerca non verbale di tipo storico, la Cooper Union deve molto quindi al linguaggio di Le Corbusier, che ha permesso di traslare forme complesse in proposte accessibili. Una successiva complessità può infatti essere raggiunta dallo studente partendo da questo presupposto ed aggiungendo concetti di trasparenza fenomenica o letterale studiati e presentati da Colin Rowe e Robert Slutzky all'interno del saggio *Transparency*.

La sfida controversa e paradossale proposta da John Hejduk di assumere come riferimento al lavoro pittorico di Juan Gris per il lavoro sugli esercizi

specifici, dimostra l'importanza data all'estetica del visivo e della relazione con altre discipline al di fuori da quella architettonica. Il suo straordinario lavoro sugli anni venti, che concentra l'attenzione su Cubismo, Neoplasticismo, Dadaismo e Costruttivismo diventa presto uno dei motivi di maggiore attrazione verso l'università in questione. Il suo interesse verso le possibili connessioni tra occhio e mente sono di certo rifiutate in prima istanza dall'architettura tradizionalista, che guarda ad esempi proposti da Vincent Scully come precipuo riferimento.

Vi è da sottolineare che al periodo persino la critica assume toni di dissenso nei confronti di intenzioni pedagogiche in contrasto con quelle precedenti. Huxtable spiega: "Vi si presentano Le Corbusier sezionato, Rietveld resuscitato, De Stijl esplosivo, il Cubismo ed il Costruttivismo ridefiniti... L'azzardo di un metodo è quel programma che si trasforma in un nuovo sistema formale che è in realtà una sola camicia di forza" Per gli esperimenti alla Cooper Union ciò che maggiormente conta a quel tempo è far emergere il proprio mondo moderno. Questo può avvenire senza abbandonare le discipline tipiche dell'architettura, ma al contempo aggiungendo affini studi come la pianificazione e l'ingegneria, o la sociologia, psicologia, antropologia. Il programma così originale alla Cooper Union non pensa infatti di proporre una alternativa di dissenso, tutte le critiche erano infatti comprese, traslate e sublimite in azione, più precisamente in una azione conscia, perché, in un certo senso già passata in una fase di autocritica.

Uno sguardo su parte della critica conferisce agli studi promossi dalla Cooper Union un cambio di modello per l'educazione architettonica. Questo fondamentale, progressivo aspetto non partirebbe da un apprezzamento del programma come stile formale, citato nel *Architectural Forum Review*, o come suo opposto logico, da una caratteristico stile come "passo indietro radicale".

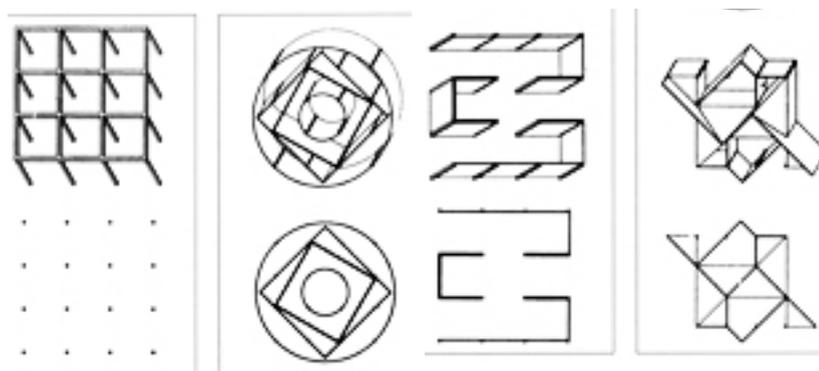
Il Nine-Square problem.

"Il Nine-Square problem è utilizzato come strumento pedagogico per l'introduzione all'architettura ai nuovi studenti. L'articolazione di questo problema porta lo studente a scoprire gli elementi dell'architettura. Griglia, telaio, travi, pilastri, centro, periferia, campo, angolo, linea, piano, volume, estensione, compressione, tensione, ecc. Lo studente comincia a scoprire il significato della pianta, dell'alzato, della sezione e dei dettagli. Qui egli impara a disegnare. Inizia a comprendere le relazioni all'interno dei disegni bidimensionali, delle proiezioni assonometriche, e cercherà in seguito delle implicazioni di ciò nel modello tridimensionale. La comprensione degli elementi è rivelata ed una idea della costruzione inizia ad emergere." John Hejduk

John Hejduk, *Nine square problem*, studi

Il Nine-Square problem

"Il Nine-Square problem consente una investigazione delle relazioni binarie in architettura – non soltanto come fini a se stesse. Di conseguenza, il modello strutturale è reso flessibile per permettere ad un più ampio e piccolo numero di strutture quadrate o di altre forme di essere introdotte in pianta o in sezione. Una enfasi speciale è consentita alle strutture che interagiscono con il sito attraverso pressioni rese esteriormente o interiormente mediante parametri fisici e legati al programma. Ad ogni modo, una insistenza circa le regole di organizzazione mostra le nozioni di "concept" o "percept" non solo come coesistenti ma come fatto inseparabile all'interno di una soluzione data. Continui coinvolgimenti di effetti alterano la relazione "buono – cattivo" ... chiedendo in modo continuativo una rivalutazione e modifica dei pregiudizi architettonici definiti in modo previo." Robert Slutzky

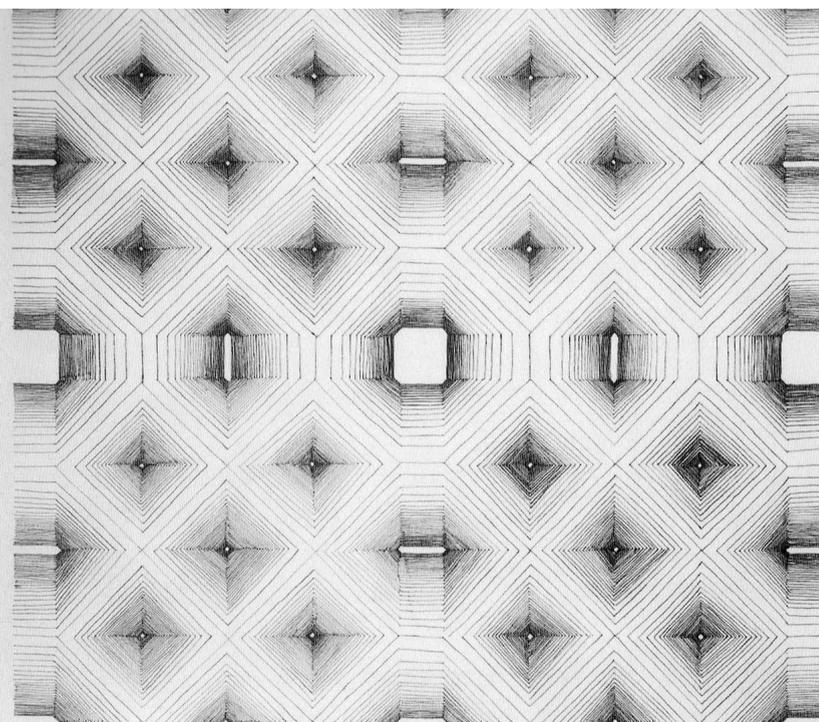


Disegno a mano libera

"Il corso di disegno mano libera ha come principale obiettivo lo sviluppo delle regole basilari per le capacità grafiche di tipo manuale. Gli esercizi proposti sono volti a definire un personale senso alla comunicazione visiva. Disegnare è visto come abilità di tipo artigianale e inizia con l'esplorazione delle possibilità e dei limiti dati dall'uso della matita, unico strumento utilizzato. Attraverso una serie di problematiche proposte, lo studente sviluppa un controllo dello strumento in modo tale da poter disegnare linee dritte, curve o circonferenze, senza l'ausilio di una riga di un compasso o altra strumentazione. Lo studente non

cancella o corregge il suo disegno attraverso le sue linee ma apprende a disegnare con cura fin dal principio. Tutte le rappresentazioni sono create con una linea con controllo su peso e sottilezza. Una volta che in grado di controllo ragionevole è stato raggiunto, lo studente è in grado di affrontare problemi di tipo tridimensionale. L'enfasi è posta sulla capacità di comunicare caratteristiche spaziali ben precise di questi oggetti e di questi vuoti. Infine, i complessi problemi spaziali sono proposti dall'insegnante per essere risolti sotto il profilo concettuale." Irwin Rubin

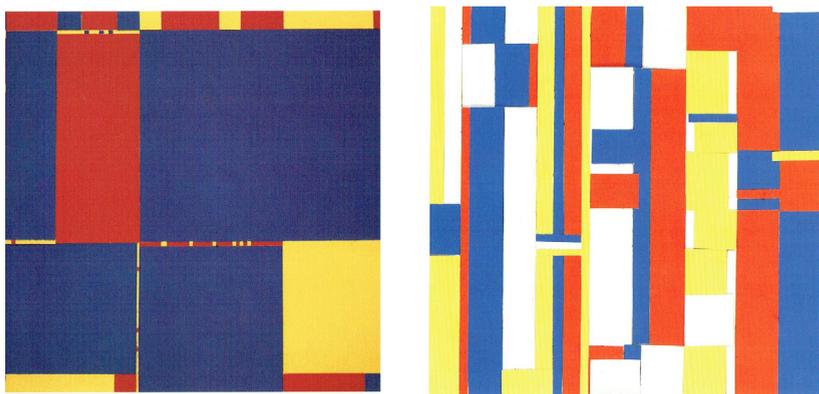
Irwin Rubin, *disegno a mano libera*



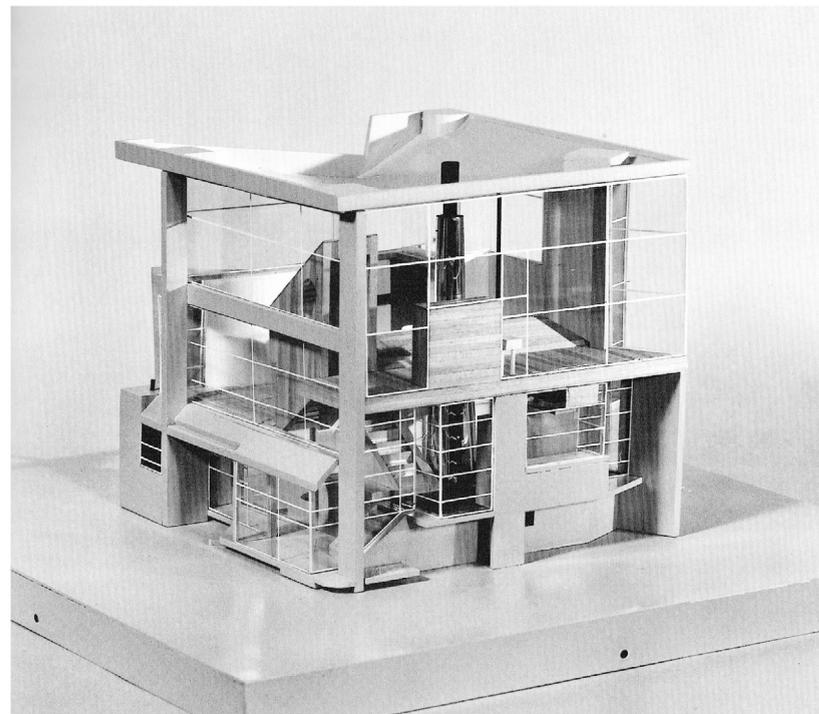
### Esercizi bidimensionali/sul colore

“Il proposito del corso è di sostanziare il concetto di relatività all'interno di un campo di operazioni predefinite, in questo caso di tipo bidimensionale. Osservando questo campo, fisicamente non marcato e ad ogni modo indifferenziato, alcune energie crescono nel tempo in maniera tale da trasformare lo spazio reale in uno spazio virtuale. Questo piano è presentato come dispositivo formale per l'investigazione delle figure semplici e complesse di origine lineare o lineare doppia, ovvero ortogonale. Le energie di tensione, compressione e taglio – così come energie in concomitanza con illusioni verso la recessione o proiezione – sono campi oggetto di studio. Perché questo avvenga, il campo deve essere visto come confinato ermeticamente agli angoli e distinto da il suo intorno fisico. È un campo che si autosupporta, si riempie con pattern, con ogni composizione di tipo figurativo. È con un aumento della sensibilità al problema pittorico che si giunge ad un sistema meno rigido composto di variabili pittoriche rispetto agli elementi idiosincratici (es. Il collage, il montage) introdotti per questo studio formale. In un senso più profondo, questi assemblaggi possono essere visti come paradigma per operazioni più ampie che includono l'architettura e la pianificazione.” Robert Slutzky

Robert Slutzky, studio sul colore, esercizi



Un esperimento in architettura, the cube problem, studente: Theodore Michael Ceraldi



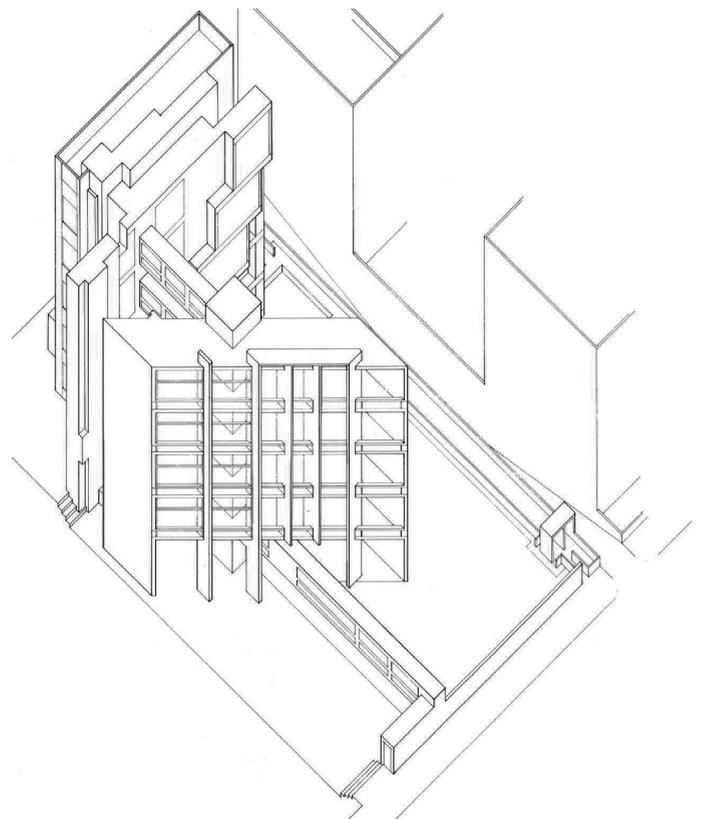
### Il Cube problem

“Il Cube problem non è unico ad una particolare scuola di architettura; esso è in un certo senso un problema di tipo universale; il suo potere appare a professare ciò che dovrebbe essere ancora utilizzato in futuro, come problema di tipo didattico. L'interesse giace sul modo in cui esso è inteso. È tipico il fatto che un architetto abbia un programma dal quale un oggetto emerge; ma a noi sembra possibile che anche l'opposto possa sorgere. Ciò è una delle premesse in merito alla composizione del problema del Cubo. Spesso, ma non sempre, il problema è espresso con “Dato: Un cubo delle dimensioni di trenta per trenta piedi, inventa un programma.” Questo problema produce un ammontare di soluzioni di tipo prolifico; per qualche ragione, l'oggetto generalmente si trasforma in una abitazione. Inizialmente ciò sembra qualcosa di sconcertante; ma dopo qualche riflessione il tema della “casa dell'uomo” rimane ancora di forza vitale nella propagazione delle idee sull'architettura.” John Hejduk

### Il Juan Gris Problem

“Realizza un edificio con le intenzioni di Juan Gris”. Il Juan Gris problem è un semplice esercizio racchiudibile in questa frase. Un progetto si evolve o non si evolve. Il problema così espresso ha provocato forti reazioni, a favore e contrarie, all'interno sia del corpo studenti che della facoltà. C'è un profondo scetticismo nell'utilizzare Juan Gris in questo modo. Il problema è forse uno dei più complessi rispetto a tutti quelli già presentati. Molti studenti lo rifiutano, alcuni sono invece interessati nelle sue implicazioni. Qualcuno, utilizzandolo come fondazione per l'idea del movimento, produce un vero lavoro. Per coloro che scelgono questo problema, una analisi all'interno delle idee generative della pittura di Juan

Gris è necessaria, che è osservata in relazione al lavoro dei cubisti Picasso, Braque e Léger. Relazioni tra fase teorica e concettuale e il lavoro di architetti e pittori sono chiamate ad emergere. Una comprensione dei collegamenti organici tra le idee qui proposte si rivela. Questo è ben più di una semplice analisi di tipo storico, per lo studente rappresenta una vera e propria evoluzione. Egli scopre che il problema iniziale lo conduce dapprima ad un mondo di ri-creazione di qualcosa che esiste ed in seguito ad una creazione del nuovo. Questo, di certo, può essere una illusione dell'insegnante, la realtà dello studente potrebbe essere differente. Il presupposto però consiste nel credere che Juan Gris sia importante per gli architetti e per le questioni dell'architettura oggi.” John Hejduk



Una residenza urbana, il Juan Gris Problem, studente: Lewis Gary Cooper

### Problemi di progetto e costruzione

Questo corso rappresenta una introduzione agli elementi della costruzione. Lo studente persegue uno studio sul dettaglio architettonico in legno e in muratura. La struttura e l'ambiente controllato sono studiati come parte integrante del progetto architettonico. In tutti i problemi proposti è incluso lo sviluppo di un programma realistico per una dimensione reale. Le diverse scale per i differenti modelli sono qui assemblate, utilizzando ogni componente strutturale e dimensionando il tutto con il fine di realizzare un edificio reale. I giunti desunti da ogni progetto sono costruiti e un seminario è in seguito tenuto con il fine di discuterne gli esiti, i meriti, i problemi sorti. All'interno del corso alcuni studenti approfondiscono problematiche costruttive legate al legno, altri definiscono la propria ricerca sulle strutture in acciaio, cemento, altri ancora si dedicano a sistemi ben più esotici di questi. Durante lo scorso

anno, un gruppo di sei studenti e un membro della facoltà hanno sviluppato un esperimento – una struttura modulare – ed in seguito hanno trascorso l'estate per la fabbricazione ed erezione del progetto nel Green Campus della Cooper Union. Questa fase ha previsto indagini in sito, la realizzazione di un sistema di fondazioni, connessioni in acciaio, una fase di lavorazione e fresatura del legno, una fase di sperimentazione con resina per il sistema di copertura e un finale assemblaggio di tutti i componenti. Parallelamente rispetto al corso di progetto, un corso legato alle strutture è condotto per presentare un esame di tipo qualitativo delle forze agenti sul piano strutturale e della reazione ai carichi. Il progetto finale nel 1970 è suggerito da uno studente. Il problema consiste nel “progettare un oggetto utile e costruirlo”. L'oggetto poteva includere lampade, letti, sedie, sistemi di scaffalature e una automobile elettrica”. Chester J. Wisniewski ●

## La solitudine degli edifici ed altri scritti L'opera di John Hejduk o la passione di insegnare

Nel novembre del 1971 la Cooper Union School of Architecture presenta un saggio sull'attività di John Hejduk all'interno del Museo di Arte Moderna di New York. In quella occasione è pubblicato inoltre, un catalogo su cui si raccoglie buona parte di lavori esposti, con delle note di introduzione e rappresentano le uniche guide per comprendere la portata dell'opera, del suo punto di vista. La Cooper Union è collegata alla nuova avanguardia di New York all'inizio degli anni '70, caratterizzata in particolare da due precisi episodi: la fondazione dell'Istitute of Architectural and Urban Studies di Peter Eisenman, nel 1967, e la pubblicazione nel 1972 del libro *Five Architects*. L'immagine di questo tipo di scuola inizia a delinearsi in modo chiaro, dovuto anche alla quantità di testi che chiariscono il contenuto programmatico. L'immagine creatasi alla Cooper Union rispecchia una realtà che va a quel tempo consolidandosi. Dall'analisi di Hejduk e dei suoi allievi si può ricavare un'idea dell'architettura e della pedagogia dallo stesso proposta. All'interno della Cooper Union, John Hejduk propone tre precisi esercizi: il Nine Square Grid Problem, il Cube Problem, il Juan Gris Problem.

Il primo lavoro che lo studente deve affrontare è proprio il Nine Square Grid Problem. Questo rappresenta un punto di partenza per cominciare a riflettere sull'architettura. Hejduk descrive l'esercizio come strumento pedagogico introduttivo. Lavorando su questi, lo studente opera con gli strumenti fondamentali che compongono l'architettura: la maglia, il reticolo, il pilastro, la trave, il tavolato, il centro, la periferia, ecc. rendendosi conto così di cosa si rappresenti nei differenti elaborati: in sezione, in pianta, in alzato e nei dettagli. I rapporti tra i disegni bidimensionali vengono così assimilati. Nel primo esercizio lo studente cerca di liberare, senza porsi alcuna regola, le proprie capacità creative, seguendo i dettami, in un certo senso, proposti dal Bauhaus. Gli elementi con cui lavora lo studente non si riferiscono allo svolgimento dell'esercizio semplicemente, ma definiscono il background nel momento in cui si propone un progetto anche durante gli anni successivi.

Il Nine Square Grid Problem porta alla riflessione e alla conoscenza. Il problema è di tipo teorico ed essenziale, trattando delle modalità con cui generare il piano. La presenza del quadrato porta inevitabilmente all'utilizzo della quadrettatura, che è da subito strumento indispensabile per tutta la carriera di Hejduk, anche al di fuori rispetto all'accademia. La quadrettatura quindi consente di considerare l'importanza del numero in architettura. Questo esercizio rappresenta quindi un esempio



Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici ed altri scritti*, Allemandi, Torino, 2004

dei rapporti che intercorrono tra numero e forma. Lo studente inizia a basare il proprio lavoro sulla scomposizione e ricomposizione del quadrato, lavorando con i numeri 1, 3, 4, 9, 16. Questa elementarità rappresenta la ragione per cui delle strutture vicine compaiono nel corso della storia dell'architettura: dalle chiese bizantine a quelle palladiane alle espressioni di architettura popolare basata sulle tre campate. Quindi questo esercizio sintetizza abilmente uno dei problemi formali più presenti all'interno della storia dell'architettura. Il passaggio da un dato astratto a una struttura formale è l'insegnamento più profondo che sia possibile trarre.

La gestione del quadrato può avvenire in diversi modi, articolando le superfici, stabilendo un rapporto tra centro e periferia, lavorando in modo che una certa parte rivesta maggiore importanza, definendo simmetrie per la comparsa di una nuova Gestalt, capace di sovrapporre e fondersi con la base. La vicinanza o la lontananza dell'esercizio dalla realtà dipenderà in realtà soltanto dallo studente, che potrà immaginare il quadrato come la pianta di una casa, oppure sperimentare facilmente senza pressione di programma, verificando come il lavoro sulla diagonale possa alterare la stabilità del complesso. Lo studente si rende ora conto di cosa significhino piante, alzati, sezioni e dettagli, scoprendo la complessità dell'architettura.

In seguito entrano in gioco aspetti di tipo materiale, a cui far riferimento per la parte conclusiva del lavoro.

Una nuova realtà, più immediata, entra ora in gioco. È infatti la presenza dei materiali che permette una distinzione tra struttura e tamponamento, introducendo così uno dei maggiori problemi in architettura. Lo studente è quindi condotto a comprendere il valore della dialettica fra elementi diversi, che concorrono nella definizione di una forma. La nostra maniera di intendere lo spazio ed i fenomeni plastici è qui descritta come perennemente in debito nei confronti dello sperimentalismo delle

avanguardie.

Altro tema tradizionalmente utilizzato alla Cooper Union è il problema del cubo. Hejduk, nell'esperto, spiega "è un fatto tipico che all'architetto sia dato un programma dal quale nasce un oggetto; ma può anche verificarsi il contrario, cioè che, dato un oggetto si delinea un programma." Dato quindi un cubo di lato 30 piedi, si inventi un programma, che può avere un corposo numero di soluzioni e che, spesso, aspira per gli studenti ad essere il programma di una casa. Come inevitabile conseguenza, il problema del quadrato ha poi condotto al problema del cubo. Lo studente è quindi portato ad esplorare la connessione tra gli esercizi formali a cui è stato sottoposto fino a quel momento e la proposta di una architettura concreta. In architettura, secondo le idee promosse nell'esercizio, non è necessario partire da un programma, come da quella che Hejduk definisce "casa dell'uomo". Il mondo degli oggetti può già di per sé assumere un programma senza che essi vadano ad imporre la forma. Il problema del cubo può essere considerato come estensione naturale del Nine Square Grid Problem, seppure, secondo Hejduk, l'aspetto di maggiore interesse riguarda proprio la dialettica tra i concetti di spazio bidimensionale e tridimensionale. Il problema del quadrato tende alla analisi del piano, mentre quello del cubo al solido ed al vuoto, allo spazio a tre dimensioni. Nel diamond infatti ci si trova di fronte ad una proiezione piana che "appare come una rappresentazione di tipo tridimensionale".

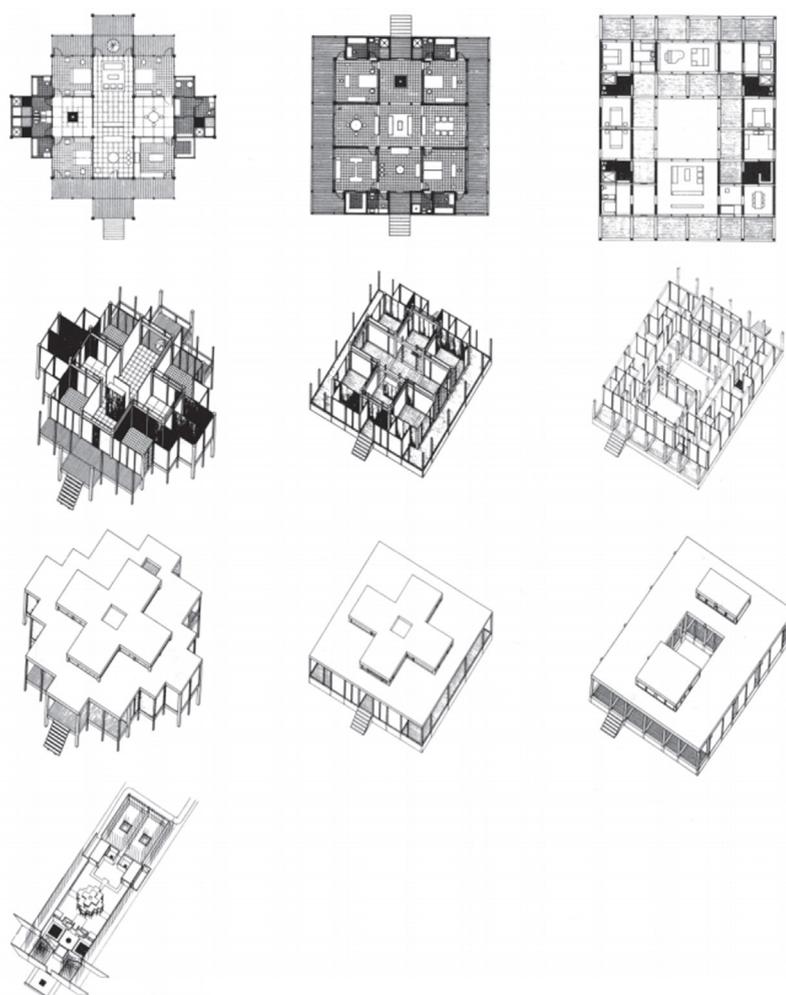
La condizione dell'oggetto resta così qualcosa di esterno, al di fuori di ciò che l'occhio percepisce. Non c'è quindi impiego di altri mezzi per trasferire all'occhio l'oggetto osservato, ciò che lo spettatore vede, secondo la sua

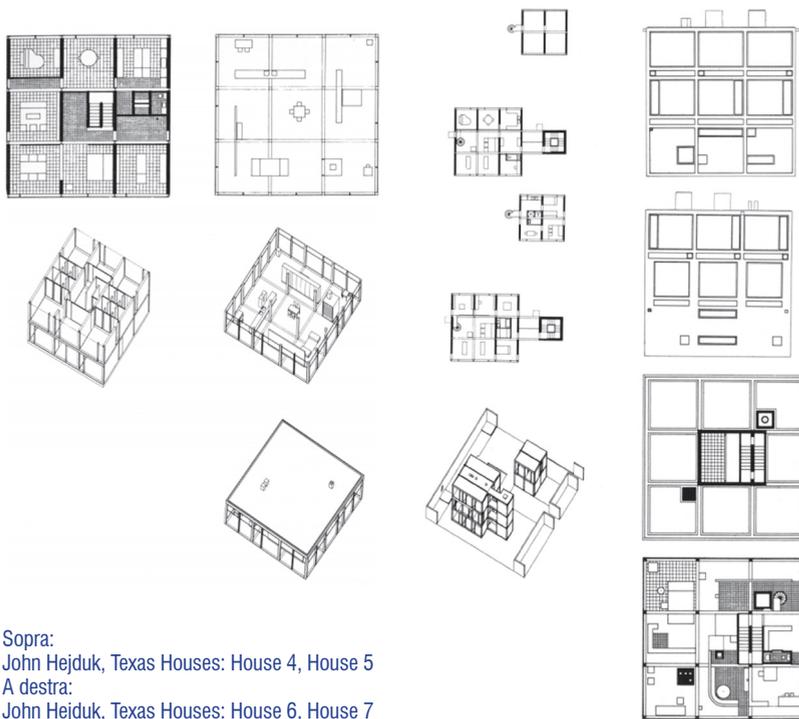
angolazione, è già sufficiente, per questo non è utilizzata, per la rappresentazione, la prospettiva.

L'oggetto è quindi già reale nella sua condizione bidimensionale di progetto. Il rapporto tra due e tre dimensioni è dato dalla capacità dell'uomo di ottenere informazioni altre, che non sono rappresentate come rappresentazione pura. In sostanza, l'oggetto è rappresentato dall'oggetto, non dall'osservatore come accade nella rappresentazione tradizionale dell'architettura in cui l'obiettivo è restituire su una superficie l'esistenza di oggetti tridimensionali. Per Hejduk infatti, il Cubismo ha avuto come principale intuizione, oltre a quella di proporre un nuovo tipo di linguistica per un nuovo concetto, quella di rappresentare l'oggetto dall'oggetto. L'architettura, nonostante i legami con artisti e pittori, non è fino a quel punto riuscita a fare altrettanto.

Secondo Hejduk i pittori cubisti, fin dalla scoperta della frontalità, lottano con il fine di conferire a questa una tridimensionalità, che a questo piano è negata. Anche gli architetti avrebbero, a questo punto, dovuto fare altrettanto. L'oggetto è una realtà astratta capace di presentarsi in due o in tre dimensioni. Il disegno architettonico non è quindi una riproduzione o riduzione di una realtà che ha maggiori dimensioni. Il disegno dovrebbe cercare di cogliere gli attributi formali che caratterizzano l'oggetto senza che questo perda il carattere di oggetto con una vita propria e completa, ovvero senza che il disegno debba mostrare qualcosa che l'oggetto architettonico non vuole essere. Quindi, la volontà cubista di fare un oggetto autonomo in cui lo spazio è cristallizzato è la stessa idea che Hejduk cerca di trasmettere agli studenti. Gli oggetti autonomi possono esprimersi

John Hejduk, *Texas Houses: Houses 1, House 2, House 3*





Sopra:  
John Hejduk, Texas Houses: House 4, House 5  
A destra:  
John Hejduk, Texas Houses: House 6, House 7

con tutti i loro attributi sia in due che in tre dimensioni. L'integrità dell'oggetto deve apparire come tale, lavorando in piano o nello spazio. Di conseguenza, il disegno diventa l'oggetto stesso, con propria vita.

Infine, il terzo esercizio, che consiste nel creare un edificio secondo gli intendimenti di Juan Gris. L'esercizio, come espresso da Hejduk inoltre, ha creato differenti reazioni sia tra gli studenti che tra i professori. È comprensibile quindi che le scuole tradizionali non andassero oltre il programma inteso come base di un organigramma che l'architetto trasforma senza difficoltà. Chi sceglie questo tema dovrà realizzare una attenta analisi delle opere di Juan Gris nelle opere dei cubisti, come in Picasso, Braque e Léger. In questo studio sono inclusi i temi della trasparenza, oltre alla interazione e presenza costante di oggetti che possono mantenere la propria identità nonostante la convivenza con altre figure nel piano. Il collage ed il frammento diventano gli elementi caratteristici di queste architettura che sono concepite partendo proprio da Gris come modello. L'oggetto di architettura agisce come il tutto che egli rappresenta, senza che si verifichi un necessario slittamento dello spettatore dall'esterno all'interno dell'opera. Gris è elevato a questo punto a maestro della sintassi, da cui imparare di quali materiali servirsi: allineamenti come base per il concetto di trasparenza, finzione dello spazio vuoto, frontalità. A questo scopo non risulta tradita la frontalità, in quanto il punto di vista dal quale guardare l'opera non appare come scelto. Sia l'architettura costruita che il disegno architettonico sono ora due apparenze altrettanto reali. La struttura formale dell'oggetto diventa elemento di interesse, perché vi si riconosce finalmente una indipendenza. Da questo punto di vista, il Juan Gris Problem cessa di essere

un semplice esercizio di circostanza e assume valore di apprendimento della sintassi legata all'astrazione.

Al di là dell'elementarità degli esercizi di John Hejduk si nasconde un progetto teorico in grado di giustificare l'interesse della Cooper Union. L'intero materiale composto da John Hejduk può essere in realtà considerato come didattico, verifica dei principi da egli stesso proposti.

Secondo Rafael Moneo, la direzione didattica presente nelle opere di Hejduk parte da un fenomeno che rispecchia una situazione culturale in cui la disciplina oggi si trova. La meccanica di produzione si trova ormai in una fase conclusiva e l'architettura ripiega sull'insegnamento, come nuovo modo di essere architetto. Non essendoci condizioni create dalle circostanze in cui si trovano gli architetti oggi, l'opera può disporre di fonti di interesse più ampie, che permettono la possibilità di sperimentare nella continuità, cosa che non può accadere nella vita professionale.

Le sue prime case permettono di comprendere ciò che egli propone con il nine square grid problem. Le case 1, 2, 3 e 5 sono esplorazioni dell'architettura generata dal piano, in cui si mostra l'importanza dei concetti di simmetria, centralità, periferia, trama, ecc. Lo studente trova una risposta esauriente ai problemi dell'esercizio. La casa 1 compare quindi come esempio di occupazione dello spazio centrale dal quale il vuoto si dilata, mentre la casa 3 può essere vista come analisi dei concetti di centro e di periferia, dove la sovrapposizione di trame traccia una pianta che corrisponde alle esigenze di modulo e di programma. Secondo Peter Eisenman, Hejduk genera l'architettura partendo dal concetto di spazio e concentrando l'attenzione sull'elemento orizzontale, come fondamento per gli elementi verticali. Vi sono infatti secondo Eisenman due aree: la prima che corrisponde all'uso di elementi orizzontali per utilizzare concetti di spazio, mentre nella seconda gli elementi verticali che svelano il concetto di tempo. Il problema

del piano, esaminato in queste case e in un certo senso volto a richiamare la via tracciata da Mies. Le case 4, 6, 7, presentano un nuovo problema che consiste nella sovrapposizione dei piani orizzontali; un problema che per tutta la vita sarà principale preoccupazione di Le Corbusier. Nella casa 6 infatti si verifica una prima interrelazione tra i piani, facendo in modo che il carattere di struttura centrata sul quadrato sparisca. Nella casa 7 invece il cubo appare in tutta la sua interezza dove, essendo tema fondamentale, offre un esempio di passaggio dal dominio del piano a quello dello spazio, il cube problem. Le sue opere sono quindi come una sorta di libro aperto in cui i principi da egli proposti sono espressi e chiariti e studiati nelle diverse case.

Durante l'esposizione tenutasi all'Architectural League di New York, Hejduk si propone uno svolgimento delle problematiche implicite al Cube Problem, cogliendo l'occasione di impostare la questione della rappresentazione. Alla base di un'analisi che aspira alla nuova rappresentazione architettonica è l'uso dello strumento della proiezione isometrica del quadrato. L'esplorazione del quadrato ruotato, il diamond, appare come condizione imprescindibile dei Three Projects. Ci sono inoltre altri aspetti sui quali sarebbe utile richiamare l'attenzione per il progresso che rappresentano nella sua carriera. La quadrettatura astratta prende forma di una struttura portante che si materializza in pilastri circolari. Il problema della sovrapposizione di piani orizzontali può essere così risolto nei progetti attraverso questa chiara influenza corbuseriana. Gli spazi più che essere in continuità l'uno con l'altro mostrano invece una dialettica degli opposti. La quadrettatura ad esempio, riferimento sul quale si disegna il suo opposto, il diamond. I piani verticali, d'altro canto, sono sempre l'opposto degli elementi puntuali, i pilastri circolari.

Un passo avanti è presente nella casa 10, dove le figure sono, anziché dimezzate nella loro dimensione, viste

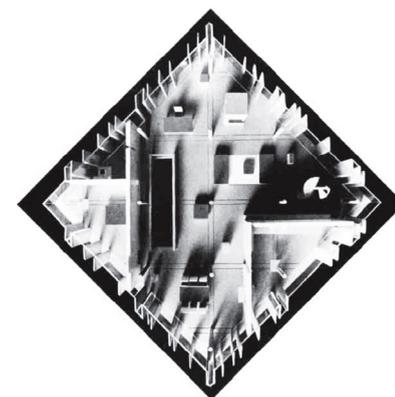
di "tre quarti". Nell'articolazione, secondo Moneo, trova le sue radici l'interesse della casa, in cui il movimento diventa il parametro su cui strutturare lo spazio.

Il meccanismo di composizione utilizzato fa in modo che la casa risulti più verosimile. Il procedimento opera come sistema di coordinate in grado di dare significato all'architettura, situandola su assi di spazio e tempo a cui si deve riferire. La casa 10 compone una somma degli elementi autonomi, in cui tutto il progetto può essere contemplato come oggetto astratto nella sua totalità, attraverso aspetti formali unici.

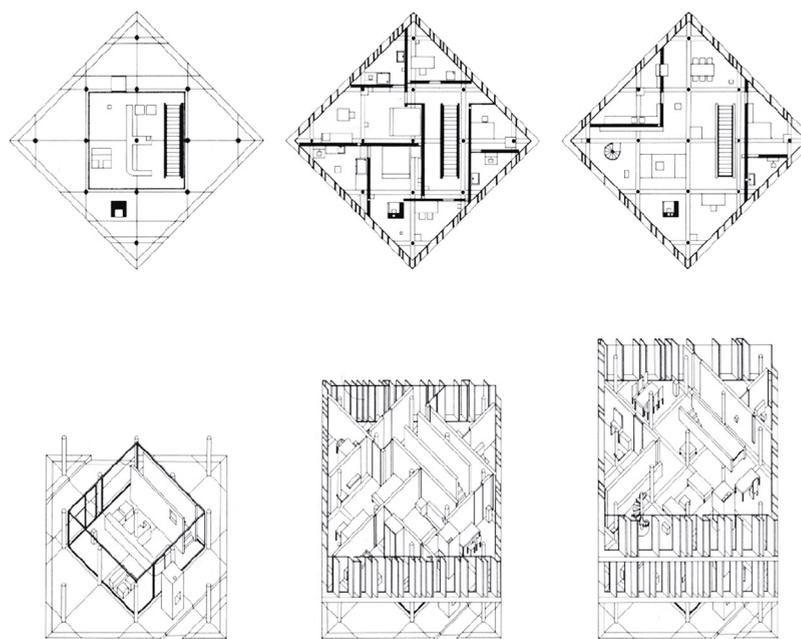
Nelle case successive, le cosiddette Wall Houses, questi lavori diventano ben più evidenti. L'esercizio architettonico di fronte al quale ci si trova mostra come gli elementi con cui lavorare siano tutti ben definiti. La visione totale e quella frammentaria compaiono con pari attenzione.

Anche nell'ultima parte del suo operato John Hejduk ha aggiunto sempre elementi nuovi che hanno generato una architettura differente, nei progetti più che nei mezzi. Nei suoi disegni, raccolti in Fabrications, è messa in evidenza la direzione nuova. La dialettica degli opposti si manifesta nel mondo, quindi nelle opere prese in esame, che accompagnano tutta la vita di Hejduk come architetto.

John Hejduk, Diamond House A, dettaglio



John Hejduk, Diamond House A





a cura di Camillo Gubitosi, Alberto Izzo, *Five Architects NY*, Officina edizioni

**N**ell'introduzione al libro *Five Architects N.Y.* dal titolo "Le Bijoux indiscrets", Manfredo Tafuri introduce il tema del ritorno al mito nelle opere di Louis Kahn. Secondo Tafuri Kahn mostra una nostalgia che rappare aver perso i suoi riferimenti iniziali e di conseguenza ogni azione che ne scaturisce risulta arbitraria, tautologica. Ciò a cui l'architetto punta, secondo Manfredo Tafuri, è la capacità di abbattere l'aporia del movimento moderno con il fine di conferire un significato al linguaggio architettonico. Fra la metà degli anni '50 e '60, il frangente storico imputabile a Kahn tratta questo tema come qualcosa di emblematico. In opposizione rispetto alla volontà di creazione di un'arca di Noè, l'opera di Robert Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* non fa che rendere noti alcuni dati di fatto acquisiti. Kahn e Venturi hanno la capacità di rovesciare l'architettura su se stessa, in un certo senso rendendo legittima la possibilità di sprofondare nella autonomia formale. Da un lato quindi Kahn che introduce una scuola di mistici senza religione, dall'altro invece Venturi, che si fa portavoce di una trasgressione che non ha ormai nessuna regola da trasgredire. Nel panorama dell'architettura americana della seconda metà del XX secolo, questi due architetti hanno definito delle strade sicure, percorsi chiari per chi ne volesse accettare i postulati. All'interno di un meeting organizzato al Museum of Modern Art dalla Conference of Architects for the Study of Environment (CASE group), Kenneth Frampton presenta l'opera di cinque architetti che, secondo il curatore Arthur Drexler, possono dirsi costituenti una nuova scuola di New York: Peter Eisenman, Michael Graves, John Hejduk, Charles Gwathmey, Richard Meier. La consacrazione del gruppo avviene tre anni dopo il volume *Five Architects* edito da Wittenborn con la prefazione di Drexler e testi di Rowe, Frampton, La Riche e degli architetti stessi. Rapidamente si denuncia qui ciò che sembra legare le ricerche dei cinque, nonostante la diversità delle esperienze di fattispecie: la

negazione di ogni contemporaneo neobrutalismo con il fine di approfondire la specificità semantica dell'architettura.

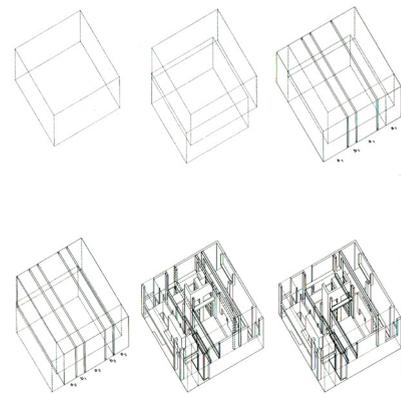
Storicamente, spiega Drexler, gli architetti si inseriscono in una tradizione di architetture promosse negli Stati Uniti da Gropius e Breuer (e prima di loro da Richard Neutra), traendo da questi il vocabolario da applicare alla piccola scala. In questo caso però l'eccessiva preoccupazione per il funzionalismo, tipico delle abitazioni dei due pionieri, è abbandonata per una articolazione compositiva basata esclusivamente sul linguaggio dei segni. I principali riferimenti dal punto di vista formale sono indubbiamente Le Corbusier degli anni venti e trenta e Giuseppe Terragni. Il recupero di quelle forme anni trenta, in una purezza quasi perduta sono secondo Drexler l'immagine che spinge i più giovani architetti. Qui tuttavia è esposta una nuova offerta per élite, fatta per uno specifico pubblico in grado di apprezzare questo ideale di purezza e tale "poetica della nostalgia". E l'élite è proprio il tipo di committenza che questi cercano di muovere, del resto le opere presentate sono quasi interamente abitazioni di una committenza alto borghese. Secondo Tafuri, un gruppo di "inguaribili snob tesi a solleticare le tendenze più élitarie dell'affluent society". Lo scopo della formazione del gruppo rientra all'interno di una "logica di identificazione", una zattera provvisoria di salvataggio all'interno del quale far confluire le esperienze di fattispecie. L'intento è quello di appropriarsi dello "spazio della nostalgia" attraverso uno smembramento delle direzioni preesistenti (dal misticismo della scuola di Kahn al purismo miesiano legato a Johnson, o ancora dalle ricerche tipologiche di Portman o Roche) per poter ripartire in un certo senso dalle avanguardie storiche. Del resto, lo stesso Drexler spiega come le azioni proposte dal gruppo abbiano soli fini architettonici: non si occupano di salvare l'uomo né di redimerlo dai peccati compiuti in terra.

L'operazione perseguita dai progettisti sarebbe quindi antipopulista: consiste in una identificazione del committente ideale nel collezionista privato.

L'introduzione al libro *Five Architects* realizzata proprio in seguito alla mostra al Moma è opera di Colin Rowe. All'interno della stessa egli spiega come, nello stabilirsi ed istituzionalizzarsi, l'architettura moderna abbia perso il suo originale significato. La volontà di non avere contenuto iconografico ma di attenersi soltanto al proposito funzionalista è il contenuto principale desunto dal movimento moderno. Il contenuto simbolico sembra quindi essere svanito per una direzione di maggiore pragmatismo. Con questo contenuto liberato dal dogma di dover "contenere" significati altri, l'architetto scopre se stesso come "entusiasta

per la velocità e per lo sport ... i suoi edifici diventano quindi illustrazione di questo entusiasmo". Ma con il proliferare del moderno in tutte le parti del mondo, il contenuto dello stesso diventa standardizzato, basilare ed economicamente conveniente, così da iniziare a perdere la sua carica di liberazione ideologica. Colin Rowe tratta in seguito dei differenti interessi mostrati all'interno della corrente modernista in Europa e negli Stati Uniti. Se nel primo continente il moderno è legato al programma sociale o addirittura alle stesse radici ideologiche del marxismo, in America questa architettura indigena non ha alcuna relazione implicita con il programma sociale, né mostra relazioni con aspetti legati alla politica. Mentre quindi in Europa, dalla fine della Prima Guerra Mondiale emerge la necessità di dichiarare Architettura o Rivoluzione, questo sentimento non è di certo provato in America. Qui l'ordine sociale, già stato stabilito nel 1776, non ha nel periodo bisogno di essere nuovamente ristabilito. Da ciò emerge che le circostanze che portano alla nascita delle avanguardie storiche ed in architettura alla nascita e sviluppo del modernismo in Europa, non sono le stesse modalità che governano l'adozione di queste correnti da parte degli architetti americani. Le architetture americane accettano le nuove proposte e le adottano con un semplice, chiaro ed efficiente format (secondo Colin Rowe, tipico delle virtù degli Yankee). Qui il messaggio dell'architettura moderna ne emerge sostanzialmente trasformato. Ciò di cui si è in presenza, quando si tratta di questi giovani architetti americani, può quindi essere letto come una sorta di eresia. Seguendo le parole di Rowe "ci si trova di fronte ad un anacronismo, nostalgia e, probabilmente, frivolezza. Di conseguenza questi edifici non soltanto formalmente ma anche programmaticamente, sono irrilevanti". Secondo Rowe quindi sarebbe possibile sintetizzare la seguente situazione:

"L'architettura moderna non è altro che il risultato di una epoca; l'epoca ha creato da qui uno stile che non è uno stile vero e proprio, perché



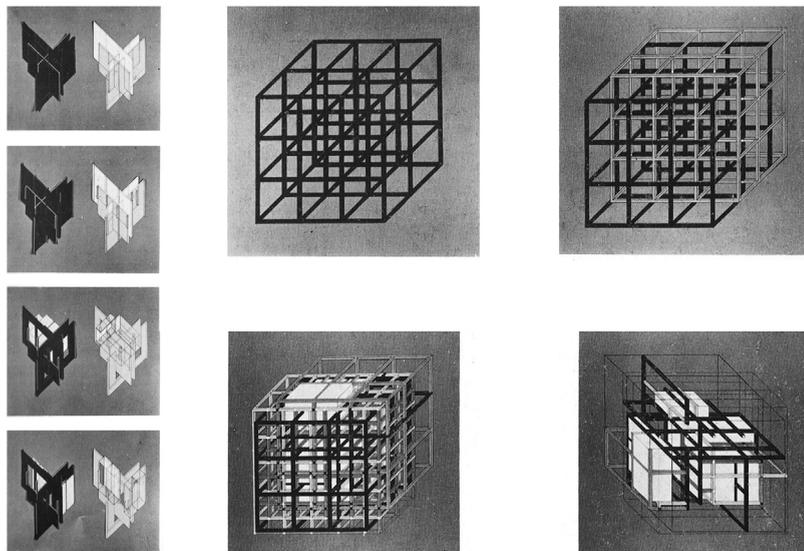
House I, Princeton New Jersey, 1967-68. Diagramma del processo compositivo dal prisma ideale all'assonometria definitiva

creato dall'accumulo di reazioni oggettive agli eventi esterni; inoltre, questo stile è autentico, valido, puro e pulito, si auto-rinnova e si auto-perpetua".

Ciò che ne consegue, almeno dal punto di vista adottato dalla scuola americana è poi una adesione al moderno che assume valenza profetica; per cui un riferimento alla storia non può che diventare taboo, la memoria non può più essere esercitata. Questo tipo di architettura nuova è infatti per sua natura già pronta a chi non è istruito, è diretta, e di conseguenza quando l'ideale di intelligibilità da parte del pubblico è oggetto palese, appare opportuno imporre il tema: "profezia contro memoria". Queste architetture quindi si pongono il problema di come si possa far riferimento all'intelligibile senza coinvolgere la retrospezione. Senza essere eccessivamente tendenzioso, Rowe osserva che sia la ricollezione di parole con significato, che l'uso di simboli matematici con valore, sia impossibile non far riferimento alla memoria a causa del vasto numero degli ideali di comunicazione che possano fiorire. La necessità di questo nuovo ordine quindi, se realmente ha il fine di generare una comprensibilità pubblica dell'oggetto, comporta la necessità di operare soppressioni, sia ai codici con cui si lavora che allo sperimentalismo.

Le opere proposte nella mostra sono quindi da considerare nel loro preciso contesto, che fa riferimento ad una acquisizione di codici formali desunti

Peter Eisenman, House IV, Cornwall, Connecticut, 1972-73. Diagramma del processo compositivo



dal vecchio continente, dai quali gli architetti si slegano quando giunti al tema del riferimento politico-economico-sociale da cui il modernismo nasce.

I diversi autori hanno poi proprie caratteristiche di fattispecie: mentre Eisenman sembra essere giunto a delle rivelazioni attraverso le architetture comasche di Terragni, Hejduk sembra affiliarsi maggiormente ad un cubismo sintetico parigino, o ancora ad un costruttivismo russo. Ognuno di essi ha il proprio personale percorso che in realtà confluisce nella necessità di esplorare ancora una volta il Moderno. Per Rowe, i cambiamenti prodotti con il modernismo sono così ampi che l'esplorazione e l'assorbimento perdurano nel tempo.

Rowe richiama al libero pensiero, libero dalla necessità di delegare all'architetto la responsabilità per un mondo migliore.

Kenneth Frampton titola il suo contributo a *Five Architects: Frontalità contro rotazione*. Qui, egli affronta i due aspetti nelle opere dei cinque autori, mettendone in luce le maggiori evidenze.

Secondo Kenneth Frampton, in tutti questi spazi di abitazione si stabilisce una relazione di "rotazione" tra l'edificio ed il sito. In tutte queste eccezioni di Gwathmey ed Hejduk appare evidente un conflitto irrisolto tra frontalità e rotazione. Ancora in Graves e Meier, e nel padiglione di Eisenman ci sono altre "erosioni" di superficie, o della struttura, o della massa, o di tutte queste. Alcune di queste abitazioni sono indifferenti alla cultura dell'edificio ma si rifanno più al "culto della forma". Nonostante ciò, alcuni di questi lavori sono legati alla tradizione dell'East Coast degli edifici dei primi telai. In tutti questi progetti eccetto in quelli di Hejduk c'è una allusione continua alle forme del cemento e al così chiamato spazio "post-corbusianista". Nonostante ciò, molti di questi edifici sono costruiti in legno.

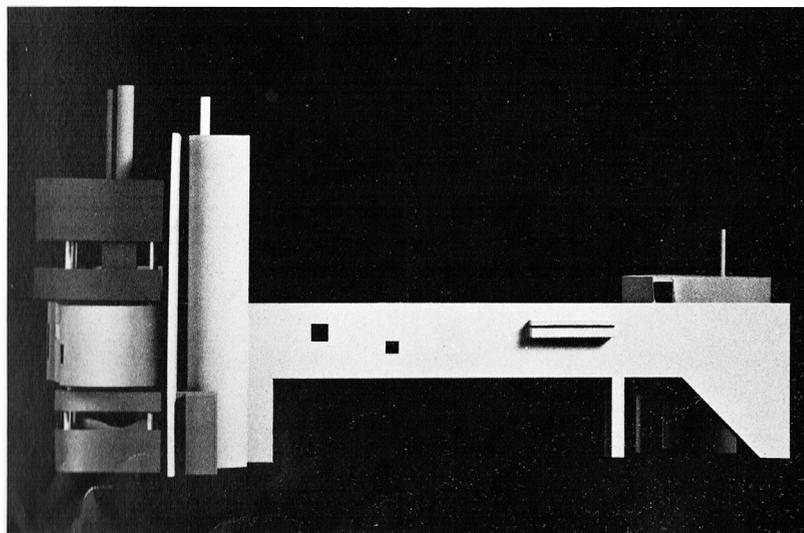
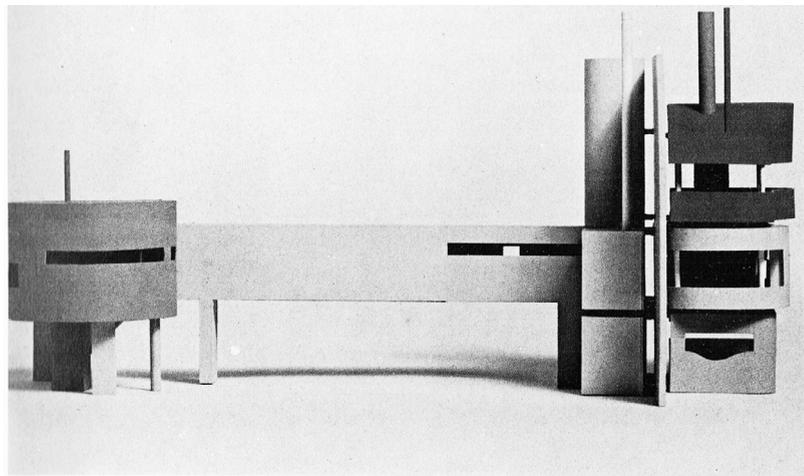
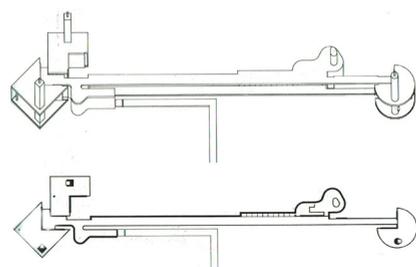
Infine, nonostante tutti questi lavori appaiano permeati da una aura di spazio "post-corbusiano" nessuno di questi manipola in realtà lo spazio in un modo che richiama il lavoro di Le Corbusier come nella Maison Cook, che è pensata per avere uno spazio con masse tipicamente traslucanti.

Dei Five Architects, Peter Eisenman è di certo l'anima teorica. Fortemente attratto dall'arte concettuale, a caratterizzare i suoi contributi all'interno dell'Institute of Architectural and Urban Studies è proprio una assenza di "discorso" architettonico ed al contempo un forte rigore nella costruzione della stessa assenza. Eisenman quindi ricerca una relazione con le avanguardie storiche ma proponendo una ulteriore

innovazione: smettendo di ragionare sulla dimensione semantica egli ricerca ora la dimensione sintattica. Secondo Eisenman l'architettura concettuale deve mettere in primo piano la relazione tra gli oggetti più che gli oggetti stessi. La sua è legge di formazione e trasformazione delle forme in cui la dimensione iconica è inserita. La propria architettura è qui definita da Eisenman come Cardboard Architecture, architettura di cartone. Il termine Cardboard definisce uno shift ad una concezione di forma come segno o notazione che può fornire un range di informazioni formali. Cardboard significa possibilità di esplorare la natura della forma architettonica in entrambi i suoi contenuti vero e concettuale. Come dichiarato dallo stesso Tafuri "La dimensione semantica, esclusa in teoria, si riaffaccia con prepotenza. Lo studio della forma presente in qualsiasi significato porta Eisenman a studiare – come protagonisti della "Minimal Art" o delle "Strutture Primarie", la relazione fra i sistemi di segni e le strutture profonde. Le Houses I e II determinano una assenza. I piani compenetrati o slittati fanno riferimento ad una perdita di ogni significante, svuotato ora di valori semantici. La struttura ricercata da Eisenman qui si presenta come contemplazione del segno. Con la House III Eisenman approfondisce il suo metodo: si tratta di esibire il processo stesso di estraneazione della forma, non soltanto nel rispetto al reale ma anche nel rispetto a se stessa. Ciò su cui pone l'accento è lo straniamento della forma, già teorizzato con Sklovskij e Tynjanov. L'enfasi è qui posta sul processo di montaggio dei segni che rende difficile l'identificazione dei significati.

Razionalizzare l'architettura, spesso, finisce per diventare sinonimo di far aderire la stessa al suo programma, quasi fornendo al programma il solo riferimento in merito al giudizio. Secondo Eisenman un museo come programma offre molto poco rispetto alle possibilità espressive della forma. Questo può contare nel fatto che molti dei migliori musei sono quelli creati in un edificio originariamente progettato per contenere altre funzioni. Allo stesso modo, dal momento che è difficile definire la forma precisa soltanto attraverso la funzione data allora spesso le forme dei musei sono idealizzate. La forma, quindi potrebbe essere, secondo Eisenman, utilizzata per chiarire parte del problema della relazione che intercorre tra forma/funzione. Ciò che succede quindi, è che l'edificio è ben più della relazione tra le

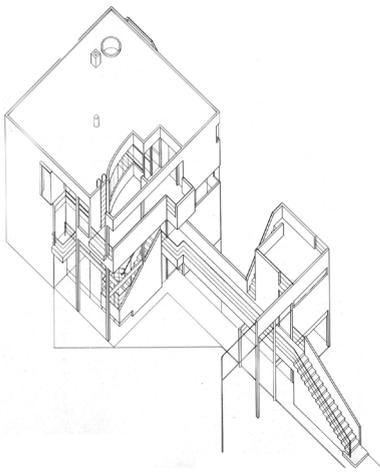
John Hejduk, One-Half House, 1966: assonometria e pianta della copertura



John Hejduk, Casa Bye: modello: studio, archivio, blocco maggiore

sue funzioni, ed al contempo anche ben più della semplice relazione formale tra gli spazi. La House I è utile a concepire l'ambiente fisico in un modo logicamente consistente, potenzialmente indipendente dalla sua funzione e dal suo significato. Questa tesi presentata in House I è la seguente: un modo per produrre un ambiente è quello di accettare o dare un più preciso contenuto alla struttura della forma stessa, come opposta alla relazione di forma per funzionare o forma per significare. Secondo il parere di Frampton circa il tema "Frontalità contro rotazione", un differente approccio rispetto ad Hejduk è presente in House I di Peter Eisenman. Qui, secondo Frampton, il conflitto non è mai risolto. Costantemente infatti, si presentano frontalità e spinta asimmetrica. L'ingresso, anzitutto, ha uno spazio troppo ridotto per essere percepito frontalmente. La composizione parte dalla presenza di una doppia griglia tartan, nelle due direzioni. Queste griglie sono in grado di fissare un conflitto tra piani. Inoltre, qui si manifesta ciò che Frampton definisce "tema dell'erosione", presente anche nell'architettura di Graves seppur con differente approccio. In Eisenman questo tema dell'erosione si manifesta attraverso una adesione al Razionalismo italiano prebellico. La sua predilezione per l'edificio come rovina non termina ad ogni modo in una visione che si avvicina al pittoresco, ma è il contrario: l'edificio acquisisce un'aura che lo lega al mito. All'interno dell'edificio, la "presenza dell'assenza" delle colonne cilindriche è utile a mantenere questo senso di irrisolto.

Mentre quindi una dimensione che rimanda allo spazio principale è percepita nell'ingresso a doppia altezza, al contempo le colonne contribuiscono a definire uno spazio di maggiore articolazione, che spinge già in altre direzioni. La griglia di colonne rimanda infatti ad un archetipo di classicità. La copertura rinforza la prima lettura di rotazione, essendo disposta sulle "rotte" di circolazione. Sono presenti tre step all'interno della composizione della House I. In primo luogo, una distinzione tra aspetti di forma che rispondono alle richieste programmatiche e tecnologiche e quegli aspetti della forma che si legano alla logica della struttura. Con il fine di rendere questa distinzione, si è cercato di ridurre o annullare il significato della forma. Secondo, la sola struttura formale appare possibile nella presenza di questi ambienti. Terzo, queste strutture formali rimarkano la relazione di un'altra struttura formale di natura più astratta. Il fine di questa procedura è quella di fornire una consapevolezza delle informazioni formali latenti in ogni altro ambiente e che inizialmente non sono comprensibili dall'individuo. Separando la forma dalla funzione, la prima può essere percepita con una accezione di tipo ancestrale. In questo modo, si fa riferimento ad una manipolazione della relazione tra colore, texture e forma dell'ambiente costruito. Le forme bianche sono utilizzate in House I per far slittare la nostra percezione visiva e concepire queste forme che compongono una architettura composta di volumi puri, bianchi. Lo spazio "bianco" non diventa quindi il riferimento per eccellenza agli spazi prodotti dal

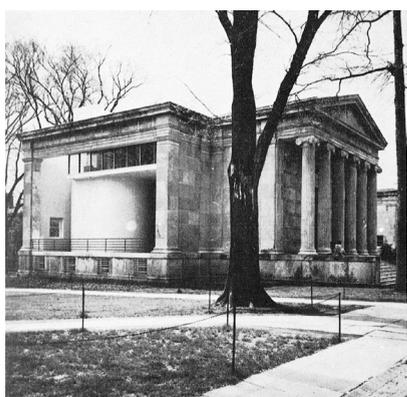


Michael Graves, Hanselmann House, Fort Wayne, 1967-70. Assonometria

modernismo degli anni venti, diventa bensì un riferimento alla neutralità del "cardboard". Nella House I quindi, il colore ed i materiali suggeriscono una differenziazione. In genere, quando il bianco è utilizzato i telai delle finestre ed i parapetti sono dipinti di nero, e i piani sono colorati con tonalità pastello per introdurre un effetto estetico. Nella House I i piani bianchi e neri sono usati semplicemente come opposti in una struttura formale, mentre il grigio o il vetro chiaro sono considerati come neutrali.

Un secondo aspetto introduce gli elementi strutturali, le colonne e le travi. Essi, appaiono inizialmente come parti convenzionali di un sistema strutturale. Appare impossibile determinare il funzionamento strutturale semplicemente guardando gli elementi che compongono la stessa: le travi ed i pilastri. Tutti gli apparenti elementi strutturali sono, in realtà, non strutturali. Di conseguenza, in un certo senso per spiazzare ma al contempo per far intuire l'incomprensione del funzionamento strutturale se ci si affida alla sola percezione, Eisenman suggerisce di interrompere travi e colonne, in maniera tale che si possa comprendere la loro vera natura. La struttura formale è composta da travi e pilastri. Queste non sono di pattern regolare come una griglia, che potrebbe essere vista come un referente neutrale, ma elementi disposti volontariamente in un ordine casuale. Questa intenzione può essere spiegata nel modo seguente: in questo primo riferimento, lo spazio è concepito come sovrapposizione (o intersezione) di piani. Le colonne tonde sono poi utilizzate per marcare l'intersezione dei due piani, che possono essere come punto d'unione

Charles Qwathmey e Robert Siegel: Whig Hall, Princeton University, Princeton, New Jersey, 1971



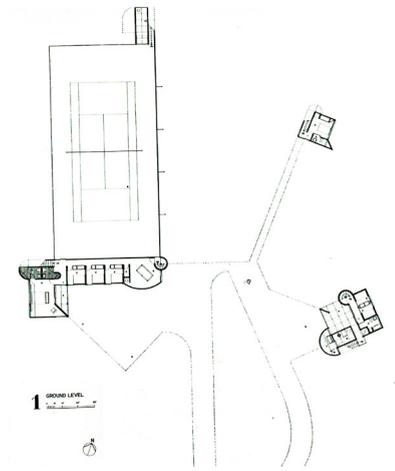
dei differenti piani. Le colonne tonde prevengono la possibile interpretazione delle colonne come elementi di angolo di tipo residuale. Inoltre, la presenza di queste colonne tonde rimarca un sistema diagonale. Analizzando la natura del significato in ogni contesto specifico realizziamo che questo possiede due aspetti. Il primo significa che è iconografico e simbolico e deriva dalla relazione della forma con una referenza che è in realtà esterna alla stessa. Per esempio, la giustapposizione dei solidi, colonne, finestre in Ville Savoye di Le Corbusier è intesa come discreto richiamo della super-struttura della linea di orizzonte, e con essa tutte le implicazioni del mare: scoperta, novità, e infine la conquista dell'uomo sulla natura. Ma sottolineando questo livello di significato c'è un ulteriore aspetto, in sé una risorsa di informazioni, che condiziona ogni condizione iconografica di interpretazione; deriva dal senso inerente nella struttura della forma. Mentre le relazioni formali possono esistere in un ambiente a livello reale, dove un individuo può esserne conscio nonostante i suoi sensi —percezione, udito, tatto— possono esistere ad un altro livello in cui essi possono essere riconosciuti. Questo livello è inerente ad ogni ambiente ed è usato da un individuo quando non ne è consapevole. Questo stesso livello inoltre condiziona il modo in cui noi percepiamo il primo livello, quello legato alla struttura della forma, fornendo una struttura visiva che esiste nel primo livello. Questo secondo livello può essere pensato come contenente un range di astrazione e di un contenuto formale più regolare che esiste in ogni concezione dello spazio fisico. Queste regolarità formali sono universali nel senso che il concept formale come solido e vuoto, centrico o lineare, planare o volumetrico sono nozioni primitive che non possono essere ridotte e che esistono in uno stato di opposizione in ogni condizione spaziale. Le trasformazioni possono essere descritte da azioni formali come la compressione, la rotazione, per produrre un nuovo livello di informazioni formali in ogni specifico ambiente fisico. Queste trasformazioni e regolarità non hanno motivo d'esistere in senso sostanziale ma sono meramente una descrizione di questo secondo livello di relazione formale, nei termini in cui un modello possibile di una profonda struttura architettonica è creato. Qualsiasi ambiente fisico possiede questo secondo profondo livello strutturale, che non solo ha la capacità di fornire informazioni ma compie questa azione in modo continuo ad un livello inconscio. Esso esiste senza essere consciamente progettato, e c'è una capacità di tipo concettuale all'interno di ogni individuo che ha il fine di ricevere queste informazioni. Marcare la struttura profonda dell'ambiente può contribuire a portare queste



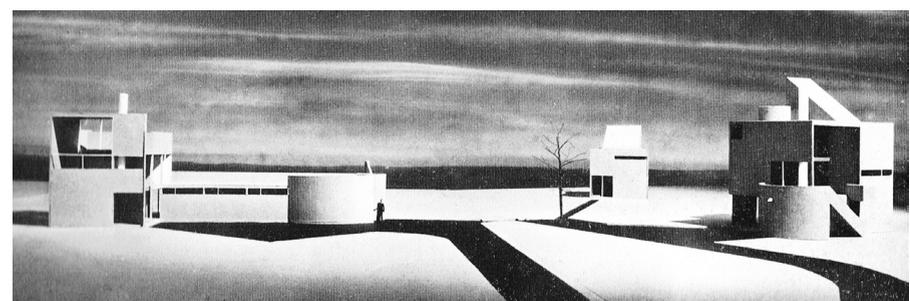
Michael Graves, Benacerraf House: rapporto della nuova costruzione con la più antica abitazione retrostante

informazioni a livello conscio. Non c'è quindi ragione nell'uso di una di relazioni formali. Su questa linea, o l'altra strategia formale. Le due House II si lega ad uno sviluppo strategie infatti non sono in sé ne sistematico di due modi in cui buone né cattive. Esse semplificano l'informazione può essere concepita semplicemente la logica inerente in e da cui deriva dall'interazione di ogni struttura formale, e la potenziale relazioni formali. capacità della logica di fornire una Certi significati formali erano scelti con possibilità di nuovo significato. In il fine di coinvolgere un sovraccarico questo caso diventa necessario di riferenze formali all'oggetto. introdurre l'uso della forma fisica Lo sviluppo dell'opera può essere come necessaria per produrre una vista nel set di diagrammi analitici nuova immagine mentale di un per giungere al progetto. Questi ambiente differente da quello che è diagrammi descrivono lo sviluppo di un set di proposizioni formali astratte quando combinata con una realtà come condizione di una struttura che percettibile, ha il potenziale di sottolinea la trasformazione in una rendere disponibile un nuovo livello ambiente specifico. di informazione. Più la struttura si Ogni coordinata di spazio può essere approssima all'ambiente formale descritta come lineare, planare e meno tradizionale il significato o volumetrica. La coordinate di che possiede si fa. Per fare ciò, la uno spazio cubico sono descritte forma deve prima essere considerata dall'angolo o dal suo centro; l'angolo potenzialmente separabile dalla sua composto di linee o piani, il centro percezione o concezione, e secondo da una linea o un volume. In questa essa deve essere considerata capace casa la condizione di centro è di cambiare o accrescere il livello di definita arbitrariamente da un volume consapevolezza di sé proponendo una critica della situazione esistente in architettura.

Secondo Peter Eisenman gli architetti vedono, nell'uso degli elementi strutturali, un altro modo rispetto a quanto descritto dagli elementi puramente strutturali. La tecnologia moderna fornisce un nuovo significato all'architettura nella concezione dello spazio. In un certo senso, lo spazio non è necessariamente limitato o definito dalla struttura. E' possibile esaminare quegli elementi come le colonne e le pareti come altri rispetto alla risoluzione di problemi di tipo strutturale. In questo modo, specialmente in rispetto all'uso di muri di carico, la colonna diventa l'elemento strutturale primario e insieme al muro non caricato, un elemento innovativo formale con un grande potenziale. House I fa riferimento all'uso di

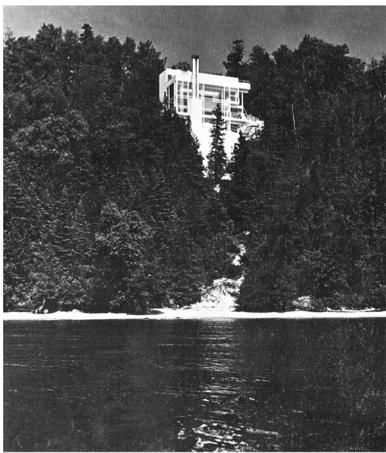


Sopra: Charles Qwathmey e Robert Siegel: Amagansett, New York, 1966-67. Planimetria generale  
Sotto: Charles Qwathmey e Robert Siegel: Casa e studio Gwathmey: modello



quadrato. Da ciò, l'origine quadrata è divisa in nove quadrati. Questi quadrati sono marcati da una matrice di 16 colonne quadrate. I primi sei diagrammi presentano un set di condizioni possibili da questa definizione iniziale. La selezione delle condizioni come opposte ad ogni altra condizione di una struttura profonda è, a questa fase di lavoro, considerabile come arbitraria. Mentre ci sono ovviamente altre combinazioni di piani e volumi, quelli scelti suggeriscono la condizione iniziale di una struttura come sottolineata, l'opposizione assiale dei piani e dei volumi sarà volta a creare una trasformazione di

Richard Meier: Douglas House, Harbor Springs, Michigan, 1971-74. Veduta dal lago



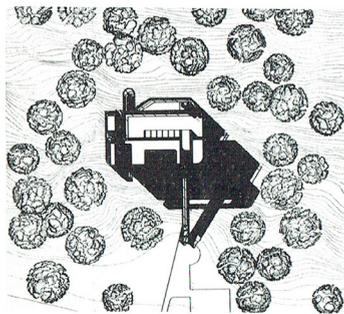
questa struttura.

Lo shift crea il potenziale per lo sviluppo di un set di opposizioni nel vero ambiente attraverso l'articolazione di due quadrati, uno definito dal piano ed il secondo definito dalla matrice delle colonne. La particolare collocazione delle colonne, muri e volumi prodotti dallo shift diagonale introdotto crea due dati di referenze. È possibile leggere le pareti di cesoia come referente neutrale specialmente quando è visto dalla parete nord, le colonne possono essere lette come redidue di questi piani, trasposti diagonalmente dallo stesso. In alternativa, le colonne possono essere lette come referente neutrale, specialmente quando viste da sud, mentre le pareti di tamponamento possono essere lette come oggetto di uno shift rispetto al piano delle colonne.

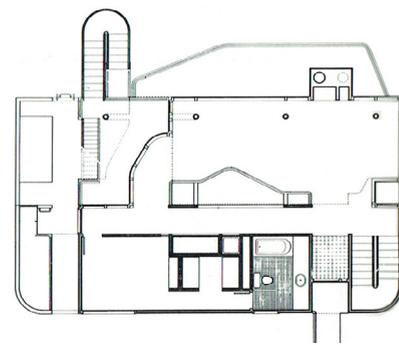
La griglia delle colonne agisce inoltre come referente formale per un secondo set di letture che coinvolgono la diagonale. Una diagonale è formata dai volumi del piano superiore, in direzione che va da destra verso sinistra. Questo movimento attraversa le pareti di tamponamento in diagonale mediante la presenza di pareti sporgenti di 90° rispetto alla perpedicolare. A causa di questo shift diagonale, i piani formati dalle colonne e dalle travi tagliano il volume in maniera da creare una condizione di spazio in cui lo spazio reale può essere letto

come stratificato. La stratificazione produce una opposizione tra geometria reale e geometria implicata, tra spazio reale che è negativo o vuoto e volume implicato che è positivo o solido.

Altri modi sono stati esplorati per creare una dialettica o una opposizione tra la relazione reale e quella implicata con l'ambiente, attraverso l'uso di colonne e pareti, e di pareti e volume. Inizialmente le colonne, pareti e volumi erano trattati in modo eguale in termini di disposizione e numero, ed in secondo essi erano visti come varianti di un sistema planare di tipo astratto. In altre parole, attraverso un consiglio formale che usa i piani come fulcro, una dialettica era creata attraverso le vere colonne, muri e stanze che compongono gli ambienti. In questo contesto, essi diventano parte di una struttura di relazioni totali. Un modo per rendere conscio lo spettatore di queste relazioni, è controllarne i movimenti all'interno dello spazio ed in contrapposizione con le direzioni dello spazio architettonico. In House II, le colonne del piano terra sono estese ad implicare piani che giacciono paralleli al volume. Nel piano superiore le colonne sono estese agli angoli del volume. Le intenzioni di questa estensione delle colonne implica piani al piano terra per definire il movimento perpendicolare ai volumi del piano superiore. All'interno della House II, Eisenman inserisce quella che può essere chiamata una strutturale ridondanza. A causa della nostra esperienza con la natura della costruzione in legno, sappiamo che una certa posizione di pareti cariche su una griglia di colonne produce in ogni caso una lettura di un sistema strutturale completo. Se due di questi sistemi strutturali sono accoppiati in un modo in cui entrambi possono essere letti come strutturali, uno dei due deve poter essere letto come qualcosa di differente. Se due sistemi hanno uguale importanza in termini di dimensione, numero, intervallo e posizione allora entrambi possono essere letti allo stesso modo come strutturali oppure non strutturali. Anche se le colonne o i sistemi di pareti possono essere letti come non strutturali, essi possono comunque essere marcati. In House II questo atto di rimarcare può avere due propositi. Il primo di produrre una concettuale bivalenza tra gli elementi stessi e il secondo di agire come implicata referenza ad alcune strutture sottolineate. In conclusione ci sono tre punti che possono essere fatti: innanzitutto, nonostante il Rinascimento e il movimento moderno erano legati con gli aspetti dello spazio architettonico, essi erano spesso puramente estetici o per ragioni polemiche non investigavano princìpi formali. La suggestione in questo lavoro è quella di trovare relazioni negli aspetti dello spazio architettonico e il loro potenziale significato ha bisogno di essere si-esaminato e forse ridefinito. In particolare, la struttura formale è sviluppata attraverso lo shift diagonale che si manifesta in



Richard Meier: Douglas House, Harbor Springs, Michigan, 1971-74. Planimetria generale e pianta secondo piano



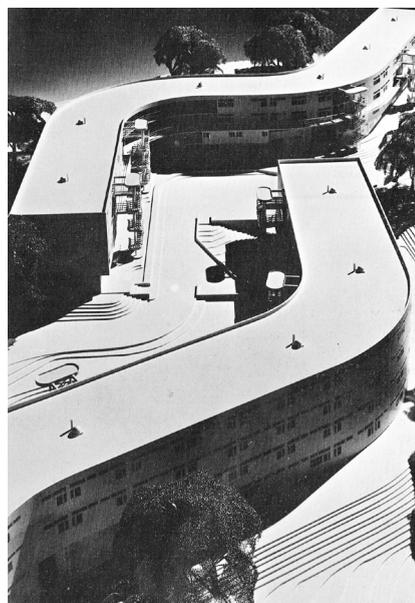
una ridondanza strutturale, e che si esprime attraverso i concetti di compressione, allungamento e frontalità. Rimane da esaminare, per i futuri lavori, la naturale dei principi generali o delle regole architettoniche per sottolineare queste relazioni con ciò che si può definire un range di strutture formali e le loro trasformazioni.

In secondo luogo, mentre i diagrammi descrivono analiticamente queste relazioni, esse sono potenzialmente una parte integrata del processo progettuale. I diagrammi agiscono come set di istruzioni, per rendere leggibile la serie di relazioni che un individuo potrebbe non vedere. Forniscono una sorta di framework concettuale per la comprensione dell'opera. Infine, può essere all'interno della natura dell'architettura la relazione tra quello che si manifesta nell'ambiente e la forma della struttura profonda. Può essere fondamentale agire nel creare una architettura al di là di un mero formalismo per rendere certe regolarità che esistono in una struttura profonda in maniera tale che lo spettatore possa prenderne coscienza. La trasformazione dell'apparenza della struttura profonda è realizzata su un piano prettamente formale. In House II lo spazio è trattato come soggetto di un discorso logico. La struttura logica dello spazio permette di non commentare il simbolo culturale ma di essere piuttosto neutrale rispetto al significato che tali elementi assumono.

La House 10 di John Hejduk è, tra le sue opere, quella più programmatica. Questa, realizzata nello stesso anno rispetto alla One-Half House, si basa sulla sezione di forme geometriche principali secondo leggi elementari. Le principali operazioni qui compiute sono la scelta delle forme e la deformazione delle stesse, secondo regole elementari. I segni sono qui segni arbitrari che si sostengono in una azione di deformazione tipica del procedimento cubista. La manipolazione degli oggetti diventa ciò che maggiormente conta all'interno di queste opere. Il processo deformante è qui, secondo Tafuri, totalmente esibito.

Il metodo formale utilizzato da Hejduk è definito qui tautologico. Passando per De Stijl ma senza dimenticarsi delle avanguardie che si basano sull'elementarismo delle forme. Ciò che ad Hejduk maggiormente interessa è una sorta di finale nichilismo, spinto fino alla poetica del puro segno. In ciò, Hejduk è, tra gli esponenti dei Five architects, il più vicino alle ricerche di Peter Eisenman. L'elemento su cui Hejduk maggiormente ragiona è il muro. Nelle sue opere il muro è elemento libero da ogni funzione e inverso a ciò che era come piano prospettico nel Rinascimento. Il muro diventa qui oggetto irreali, a partire dal quale tutto è possibile. Non si costruiscono a partire da questo sole geometrie elementari, sono invece possibili geometrie complesse. I suoi progetti però non tendono all'esasperazione cinetica: le forme che dal muro si staccano tendono a contestare la presenza del muro stesso; il risultato è tuttavia un continuo rimarcare la presenza, di incatenare le stesse forme. Frampton, esplorando il tema della scala in John Hejduk si sofferma sulla House 10. Un geroglifico, secondo il critico, in cui tutta la responsabilità di decifrare l'oggetto è lasciata allo spettatore: non sono presenti arredi nelle piante infatti e non è dato sapere dove l'oggetto sia collocato o che destinazione d'uso abbia. Il

Richard Meier: Alloggi per la Cornell University, modello





Peter Eisenman, immagine fotografica

progetto, al contrario dei precedenti realizzati da Hejduk, pone l'enfasi sull'orizzontale, tralasciando il suo usuale sperimentare su un oggetto di quattro piani fuori terra. Memore degli oggetti di Frank Lloyd Wright, Hejduk colloca l'ingresso in luogo nascosto, generando quindi un primo percorso. Lo spazio è soggetto ad un percorso non facilmente intuibile, dal momento che il principale ambiente dell'abitazione non è collegato in modo diretto con l'ingresso. Alla sinistra entrando si ha la presenza di due padiglioni, il secondo dei quali direttamente collegato ad un semiciclo che costituisce il terzo padiglione. Oltre alla citazione di Wright nell'estensivo spazio interno, cuore dell'abitazione, un ulteriore elemento che cattura l'attenzione di Frampton è la frontalità delle masse degli spazi centrali che si contrappone alla rotazione prodotta alle estremità. Dal garage sul lato strada sono presenti una serie di piani, parzialmente sottolineati dalla pavimentazione. Una volta entrati nell'edificio però, la frontalità è totalmente stravolta in un insieme di assi che generano una organizzazione di tipo labirintico.

Le architetture di Graves si caratterizzano per essere immerse nello spazio della finzione. Lo spazio, ermetico, subisce qui uno sdoppiamento, proiettando la propria realtà in superfici dipinte che contribuiscono ad accrescere la presenza di immagini senza corpo e senza radici. Nella sua opera Hanselmann House infatti il prisma è tagliato longitudinalmente per adeguarsi alle circostanze dell'intorno. Di quest'opera La Riche discute associando la transizione dello spazio profano allo spazio sacro dell'Acropoli di Atene; purismo e classicismo che

si sintetizzano nella finitezza della forma e infinito naturale. L'opera si pone come frammento in continuità con lo spazio d'intorno, così come accade per lo spazio continuo ed omogeneo in Le Corbusier. Ma il caso di Graves fa riferimento ad una maggiore componente di astrazione. (fig. pag. 84-85)

Ancora Frampton spiega nelle opere di Graves la relazione frontalità contro rotazione.

L'abitazione di Graves, Hanselmann House ha, rispetto all'edificio di Eisenman, una struttura meno complessa. L'entrata è diretta, non simile a quella presente nel progetto di Hejduk né accidentale come quella di Eisenman. Ancora, tuttavia, si presenta una tensione tra frontalità e rotazione, in cui nessuno dei due assume la valenza di dominante. È presente un codice, ad ogni modo, all'interno della casa, che stabilisce un contrasto tra colonne rettilinee e tonde che si riferiscono rispettivamente a "punti" e "piani". La facciata ha forti qualità bidimensionali evocando in questo modo l'estetica della "cartolina" e, contrariamente a quanto accade in Eisenman con il tema della rovina applicato alla struttura, Graves applica il tema all'involucro dell'edificio stesso. Egli quindi combina l'esempio dell'ascesa dell'ingresso dei Propilei con la concezione palladiana di piano nobile come piano di disimpegno ed al contempo luogo di osservazione del mondo naturale. L'estensione della casa studio permette di presentare la facciata su strada come concept, come principio organizzativo. Mentre il La Plata di Le Corbusier la facciata su strada è inesplicabile fatto urbano, il cui materiale ne specifica il rilievo.

John Hejduk, immagine fotografica



Guardando sia ai Propilei che a villa La Plata, Graves ripetutamente sceglie la semplicità dei Propilei: in villa Hanselmann comprendere lo spazio vuol dire raggiungere quel piano idealizzato, il piano nobile. Gli spazi collettivi dell'abitazione fanno riferimento a questo spazio principale, e serve come punto di collegamento con altri spazi, più privati, legati all'abitazione. In questa abitazione, diversamente a quanto fatto da Eisenman, il telaio geometrico e quello costruttivo sono coincidenti. Stabilendo una sequenza di dati archetipici, Graves compone una unione dei singoli spazi realizzando così una esperienza di spazi in grado di enfatizzare sia l'orizzontale che la verticale. L'analogia tra casa studio e Tempio di Athena Nike sembra voler portare ad un livello di maggiore consapevolezza l'universalità dell'esperienza spaziale.

All'interno della Hanselmann Residence, la composizione include la giustapposizione di due cubi, l'uno chiuso e l'altro aperto. La facciata esposta a sud, presenta una convergenza dell'oggetto e del telaio, come in una sovrapposizione di significato e forma. Anche qui, l'aspetto delle superfici, il loro colore e la tessitura sono ispirati a purezza e astrazione. La struttura è disposta su un sistema di coordinate cartesiane. Graves in questo caso, raggiunge un "completamento" ed una "correzione" di un percorso metaforico. Egli introduce modifiche selettive dell'opposizione tra ordine naturale e artificiale, e questa modifica produce risonanti ambiguità.

Nel Benacerraf Resident Addition, realizzato successivamente, uno spostamento di attenzione è stato mostrato nella relazione tra metaforico ed archetipico, tra oggetto e telaio. Lo spostamento di interesse è teso a manifestare una sintesi tra architettura, scultura, pittura – o una selezione delle distinzioni tra questi mezzi. La premessa di questa innovazione consiste nell'aumentare il grado di consapevolezza di Princeton University, al quale si associano volumi puristi sul fianco. I due elementi, preesistente e nuovo, si completano nella forma. (p. 129) Una accezione metafisica, quella a cui fa riferimento Tafuri quando tratta del Whig Hall, il quale evoca uno spaccato di spazi di fattispecie (come volto a cercare l'"anima" dell'edificio. Ma nell'associare frammenti tra il Bennacerraf Residence Addition loro creando una "esplosione" nelle pavimentazioni esterne, una capacità del cosmo attraverso l'idealizzazione di creare dialogo tra elementi a degli elementi materiali. Il suo tetto distanziato, si risolvono in segni in piano, richiama ancora l'idea primitiva antitesi con quanto proposto dal fare spazio, e vuole, secondo concettualismo di Eisenman.

l'autore, essere uno spazio conscio, La necessità di dover operare, più consapevole anche di quello all'interno del Gunwyn Office, in proposto da Le Corbusier nelle sue un edificio "neo-fiammingo" del ville. La validità delle sue metafore tardo '800 porta Graves a restituire sono però a volte contraddette dal radicalmente questa poetica fattore di scala. La suggestione dell'artificio. L'irrealismo che si crea architettonica data da queste nella tensione tra i diversi linguaggi articolazioni non sarebbe sensata se è in realtà carico di ironia. Introduce trasposta a scala urbana o a scala l'uso della diagonale come strumento

di comparto urbano. Un edificio di Mies van der Rohe continua a essere urbanisticamente valido perché ignora il contesto in una certa misura: il suo intorno può cambiare e la sua logica non dipende da condizioni fisiche di contesto.

Nel caso di Charles Gwathmey e Robert Siegel, si tratta di due personalità particolarmente eccentriche. L'attenzione nelle loro opere si concentra maggiormente sugli spazi che, basati su trasparenze e accostamento / incastro di volumi, si articolano per divenire socialmente fruibili. Emblematico è il caso del tempio neoclassico di A. Page

Michael Graves, immagine fotografica



Brown, isolato nel campus della Princeton University, al quale si associano volumi puristi sul fianco. I due elementi, preesistente e nuovo, si completano nella forma. (p. 129) Una accezione metafisica, quella a cui fa riferimento Tafuri quando tratta del Whig Hall, il quale evoca uno spaccato di spazi di fattispecie (come volto a cercare l'"anima" dell'edificio. Ma nell'associare frammenti tra il Bennacerraf Residence Addition loro creando una "esplosione" nelle pavimentazioni esterne, una capacità del cosmo attraverso l'idealizzazione di creare dialogo tra elementi a degli elementi materiali. Il suo tetto distanziato, si risolvono in segni in piano, richiama ancora l'idea primitiva antitesi con quanto proposto dal fare spazio, e vuole, secondo concettualismo di Eisenman.

l'autore, essere uno spazio conscio, La necessità di dover operare, più consapevole anche di quello all'interno del Gunwyn Office, in proposto da Le Corbusier nelle sue un edificio "neo-fiammingo" del ville. La validità delle sue metafore tardo '800 porta Graves a restituire sono però a volte contraddette dal radicalmente questa poetica fattore di scala. La suggestione dell'artificio. L'irrealismo che si crea architettonica data da queste nella tensione tra i diversi linguaggi articolazioni non sarebbe sensata se è in realtà carico di ironia. Introduce trasposta a scala urbana o a scala l'uso della diagonale come strumento

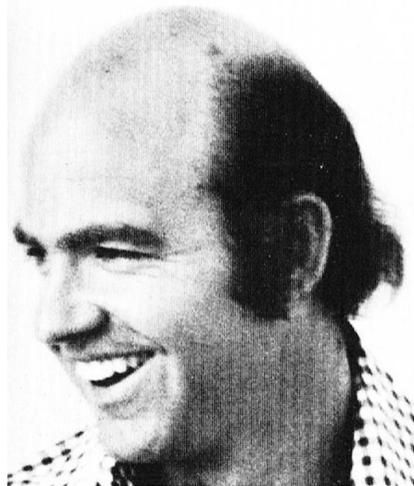
di casualità, come strumento di relax, all'interno del suo Medical Office for Ear, Nose and Throat, è quindi utilizzato come strumento terapeutico. L'elemento del muro è inoltre utilizzato in modo illusorio: collocando su di esso un dipinto questo diventa l'oggetto vero e proprio della parete, dando il senso di profondità ad un piano. Secondo Graves questo conduce ad una duplice esperienza in un solo spazio: quella dello spazio reale e quella, al contempo, dello spazio dipinto. Si tratta di un'esperienza capace di sdoppiarsi e la causa è da rintracciare nell'uso di un linguaggio spinto al massimo delle sue possibilità di ambiguità. Nei suoi progetti successivi si prelude ad una sempre maggiore frammentazione di esperienze. Le trasparenze diventano sconessioni neofuturiste e neocostruttiviste, richiamando alla memoria opere di Mel'nikov. L'unica abitazione che, secondo Frampton, non coinvolge nessun sistema di frontalità è l'abitazione realizzata da Charles Gwathmey, i Residence and Studio del 1966. Giungendo all'area di progetto, la sequenza di viste oblique è l'aspetto che maggiormente attira l'attenzione. La visione frontale del complesso appare impossibile. La sequenza di immagini che si presenta allo spettatore cambia continuamente, e comprende l'abitazione ed anche la vista dello studio. Il sistema di rotazione è fatto per essere percepito in movimento. L'abitazione, secondo Frampton, recupera un approccio di tipo cubista ed enfatizza l'aspetto verticale, che raggiunge l'espressione di maggiore evidenza nella copertura e nel camino. Al tempo stesso, alcuni spazi con una rimarcata orizzontalità possono essere uniti per accentuare questo ulteriore aspetto.

Le prime ville realizzate da Richard Meier esplorano l'inserimento dell'oggetto in un contesto estraneo. Le prime abitazioni realizzate dall'architetto americano, come Smith House o Saltzman House, evocano una atmosfera di "incanto".

Nella Saltzman House il sito è collocato vicino a Long Island, a mezzo miglio di distanza dal mare. L'abitazione quindi, non avendo altri riferimenti esterni in quanto a misure di riferimento per l'approccio compositivo, ha previsto l'uso di una griglia ortogonale. L'idea quindi conferita all'edificio è quella di un oggetto che si spinge sulla geografia in verticale per guardare il mare. La casa è pensata per una famiglia con due bambini ed uno spazio per gli ospiti. Come per casa Smith, l'organizzazione in pianta esprime la separazione programmatica dello spazio pubblico e quello privato, comprendendo due settori: uno maggiormente aperto, l'altro più

chiuso. Due sistemi di movimento sono conferiti all'edificio. Il primo segue il semplice passaggio lineare dal suolo al piano terzo dall'esterno con scale e ponti, mentre il secondo piano ha ingresso dalla scala interna. Il secondo movimento si forma invece quando le zone pubbliche e private confluiscono l'una nell'altra. La struttura è una coordinazione di due sistemi legati ad una organizzazione interna all'abitazione. Dove l'edificio è chiuso il carico è supportato dalle travi in legno, e dove l'edificio è aperto il carico è distribuito direttamente ai sistemi rotanti in acciaio, colonne indipendenti delle pareti esterne. L'attenzione sugli elementi portanti paralleli tra loro fa slittare l'interesse dall'ortogonale alla libertà espressa in pianta, in particolare al piano terra dove i flussi di passaggio al di sotto e all'interno dell'edificio si concentrano. La sovrapposizione orizzontale nel settore pubblico e privato è indicato da una zona concentrata al piano terra, in presenza dell'area colonnata. Il movimento diagonale è qui enfatizzato dalla assenza della maglia ortogonale. L'edificio come insieme presenta una interazione di tipo cinetico che appare complessa, decisamente più articolata rispetto alla dialettica della precedente villa impostata sulla dicotomia "aperto" "chiuso". I riferimenti sono evidenti nelle opere successive come Weinstein House in cui la rampa che collega i differenti volumi ricorda una rielaborazione di serre vittoriane o delle architetture legate al modernismo di Stirling. Un ruolo centrale è dato al sistema di circolazione interno ed esterno della struttura degli edifici. In Le Corbusier, spiega Tafuri, la

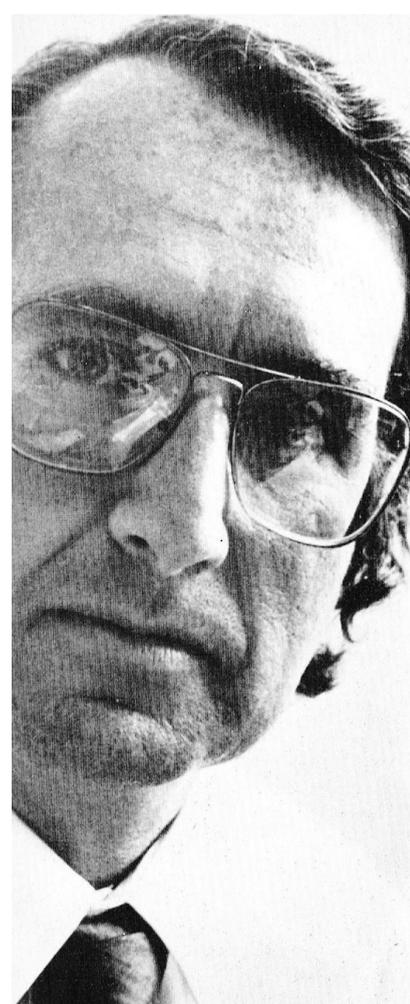
Charles Gwathmey e Robert Siegel, immagine fotografica



relazione che si instaura tra strada e edificio all'interno delle città, è riprodotto anche a scala della singola abitazione, attraverso gli spazi di circolazione e di percorso. Le strutture di circolazione sono per lui da integrare in modo complesso, attraverso previe singole analisi. A partire dal funzionalismo, la complessità degli elementi conduce ad una invenzione tipologica. (p. 147-48) Meier propone un metodo di controllo della progettazione in cui l'isolamento iniziale di componenti e la verifica della tipologia tradizionale non ostacolano il momento di sintesi, che si esprime in seguito alla variazione ed articolazione dell'iniziale soggetto base. In queste sue opere, Meier punta quindi ad uno spregiudicato sperimentalismo sotto il profilo tipologico. Tale vena sperimentale risulta fortemente visibile all'interno dei progetti a scala urbana, come ad esempio lo Health Physical Educational Facility o la Bronx School di New York. L'assialità su cui si impostano gli esempi compone la spina dorsale della loro articolazione, andando ad agire sulla relazione spazio pubblico - spazio privato degli spazi a scala minore. Nella Douglas House, Meier prosegue la dialettica iniziata con le case Saltzman e Pund Ridge, in cui contrappone i due fronti: il primo quasi interamente vetrato e quello retrostante pieno e frazionato. L'oggetto si collega qui con l'esterno attraverso le scale. La dicotomia tra oggetto astratto e spazio ambiente appare qui duplice: da un lato uno scarto a favore dell'oggetto quasi autonomo, dall'altro un appiglio cercato nei confronti delle viste d'intorno. (p. 156-159) Per gli interventi a scala urbana di Meier, Tafuri parla di "realismo critico": ciò è dimostrato dall'eccezionale rinnovamento di Westbeth e il complesso Twin Park Northeast realizzato per UDC. Meier in quest'ultimo esempio, accetta da un lato la maglia urbana esistente e dall'altro la deforma, con il fine di creare spazi socialmente fruibili al piano terra.

Ancora Frampton racconta del tema "Frontalità contro rotazione".

Nella Smith House di Richard Meier, nel Connecticut, il sistema plastico risulta molto meno complesso, ed ancora una volta, secondo Frampton, ci si trova di fronte ad un conflitto tra frontalità e rotazione. Si manifesta qui una rotazione verso un vista panoramica dello spazio privato. Come nello spazio di Graves, il conflitto ha origini nel sito e nella rotazione. La relazione ad un paesaggio spettacolare, il prisma rettilineo della casa è vagamente organizzato attorno ad alcuni assi diagonali. Mentre questi assi sono riconosciuti come elementi principali nell'abitazione, non risultano essere presenti altri specifici appigli geometrici per il riconoscimento



Richard Meier, immagine fotografica

dello spazio. Questi elementi di organizzazione spaziale fanno in modo di ottenere una tensione tra elementi disposti per essere osservati frontalmente e tendenza dell'abitazione a "ruotare" attorno ad uno dei suoi centri. In generale qui, come all'interno delle abitazioni di Graves, si presenta uno scisma tra frontalità e rotazione, di cui l'uso della diagonale si manifesta come principale soggetto di dualità. Secondo Meier, l'abitazione contiene principalmente due concetti: uno di tipo ideale ed astratto ed uno di tipo analitico e reale. Il concetto astratto della Smith House, secondo Meier, è l'idea della sovrapposizione di una spazialità lineare con il sistema di circolazione. L'aspetto ideale, la "visione del mondo" ha comunque come riferimento il suo problema reale: le relazioni con il sito, il programma, la circolazione e l'entrata, la struttura. Già il sito di progetto, composto di rocce da un lato e aree sabbiose dall'altro, può essere visto come una sovrapposizione di layer. Il senso della progressione dall'ingresso al mare è rinforzato da una serie di stratificazioni spaziali create dagli assi. L'edificio è quindi disposto in prossimità dell'area discendente verso l'acqua. Il gruppo dei "Five" non è, secondo Tafuri, definibile come gruppo in senso classico. Una certa ripetitività così come una impossibilità ad uscire dalla "maniera" del formalismo astratto hanno fatto sì che la produzione architettonica proposta fosse definita da Colin Rowe "distesa di simulacri". Secondo Tafuri sarebbe proprio la paura della realtà in cui Worringen legge l'origine arcaica dell'astrazione. Il loro è un piacere prima di tutto intellettuale, formato da linguaggi e testi ●

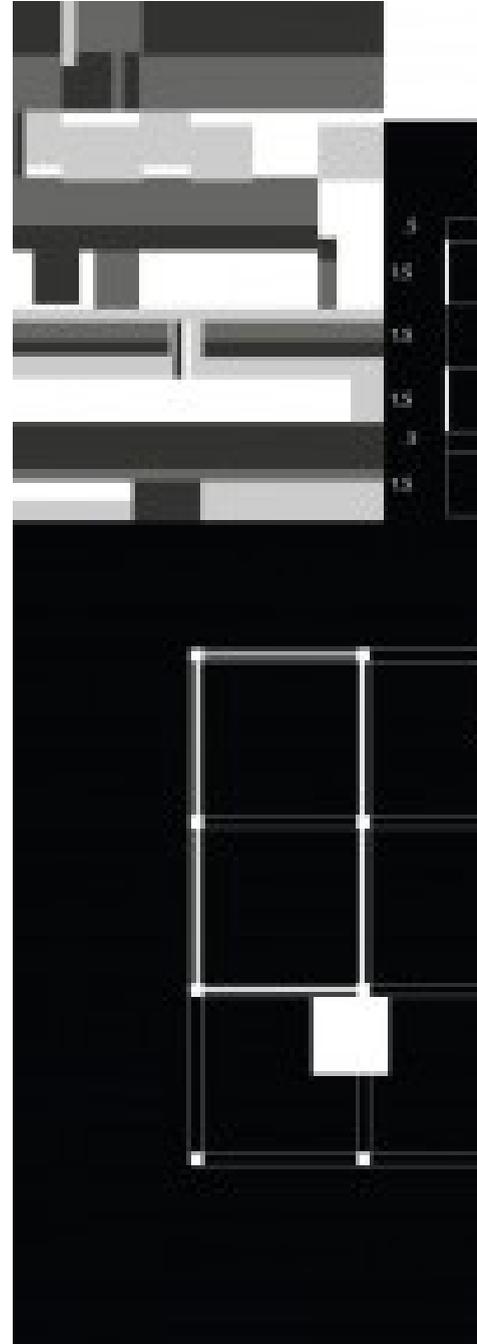
## Tabula rasa o eredità. Nuova creazione

**T**I principi su cui John Hejduk articola il proprio insegnamento sorgono in relazione ad una necessità di purificare l'architettura dai suoi significati altri, utilizzando la sola sintassi come elemento su cui basare l'intera composizione. Ciò che preme a John Hejduk come insegnante è fare in modo che gli studenti possano esplorare lo spazio in prima persona; sia questo spazio a due o tre dimensioni. Ma la completa tabula rasa non è per lui condizione davvero possibile: dovrebbero essere reinventati i codici di rappresentazione e tutti gli strumenti con i quali pensare e realizzare l'architettura. Rafael Moneo, che è studente al corso proposto da Hejduk è profondo estimatore del metodo didattico proposto da Hejduk. Moneo comprende il significato degli esercizi di Hejduk, significato che rivestono in funzione del passaggio tra astrazione e architettura. La base di partenza per la sperimentazione, rintracciata nel classico quadrato di nove quadrati è per John Hejduk non soltanto struttura di fondazione per il metodo didattico ma anche elemento primigeno che determina la quadrettatura, da utilizzare anche in ambito professionale. Questo recupero di un codice esistente e consolidato non si lega ad un puro citazionismo ma giunge alla radice di qualcosa che governa il costruito: le leggi matematiche. Il numero è anche per Hejduk l'elemento di passaggio tra proporzioni e relazioni astratte e definizione della forma. In questa direzione sono fonti di ispirazione sia le opere e le teorie di

Le Corbusier che le più vicine proposte teoriche di Colin Rowe nella sintesi del classicismo. L'architetto inoltre appare profondamente legato alle esperienze del cubismo e soprattutto di De Stijl; così che partendo da una tabula rasa già operata dalle avanguardie artistiche egli studia il potenziale di attrazione che sotto il profilo visivo le opere generano a causa della semplice relazione tra le parti, impostate su una solida base matematica composta dal quadrato di nove quadrati. È emblematico come persino Hejduk necessiti di una base oggettiva e comune su cui esprimere la propria soggettività: le sperimentazioni anche radicali e sinergiche che si relazionano ad altre discipline sono comunque una aggiunta, rispetto all'immutabile principio da cui provengono tutte le esperienze ovvero la matematica che governa il rapporto tra le parti. L'esercizio svolto da parte degli studenti con il nine square problem tratta di una consapevolezza rispetto all'atto dell'aggiunta, della modifica, della gestione del processo come aspetto determinante per la composizione finale. Sono poi aggiunti gli esercizi bidimensionali sul colore, utili a comprendere come l'impiego di questo possa contribuire a generare tipi differenti di tensione, compressione e taglio. Attraverso quindi variabili di tipo cromatico aggiunte ad uno studio della posizione delle forme reciproche si ottengono risultati specifici, che sono qui approfonditi con il fine di essere poi trasposti all'architettura ed alla pianificazione. Interessante appare la fase di passaggio dalle due alle tre dimensioni: per quanto spiegato

da Moneo circa lo strumento di rappresentazione in Hejduk, chi osserva l'opera bidimensionale non deve pretendere che questa contenga tutte le informazioni di un oggetto tridimensionale; anche quando la rappresentazione è una assonometria, essa è comunque una rappresentazione su due dimensioni e in quanto tale oggetto finito, che non riporta altre informazioni se non quelle mostrate. Questo è interessante proprio perché si mostra una fase di passaggio tra rappresentazione bidimensionale e tridimensionale. L'oggetto qui è autonomo nella propria conformazione, è opera finita e compiuta in sé e questi concetti saranno profondamente assorbiti da architetti che operano successivamente come Peter Eisenman. L'architetto americano deve infatti moltissimo all'opera di John Hejduk: la capacità di partire e concludere un'opera di architettura che contenga al proprio interno niente più che gli elementi sintattici di cui si compone è una innovazione determinante per quanto riguarda le proposte dell'ultimo trentennio del XX secolo.

Superati gli esercizi di tipo bidimensionale si giunge ad esercizi sulle tre dimensioni, che ripartono dalla matrice del quadrato di nove quadrati che si eleva in alzato generando un cubo. Lo stesso Hejduk spiega della necessità di partire da una struttura che potesse essere il più possibile universale per poi definire non soltanto l'aspetto compositivo generale ma aggiungervi un programma. Da esercizio astratto, il cube problem annettendo le tre dimensioni e permettendo

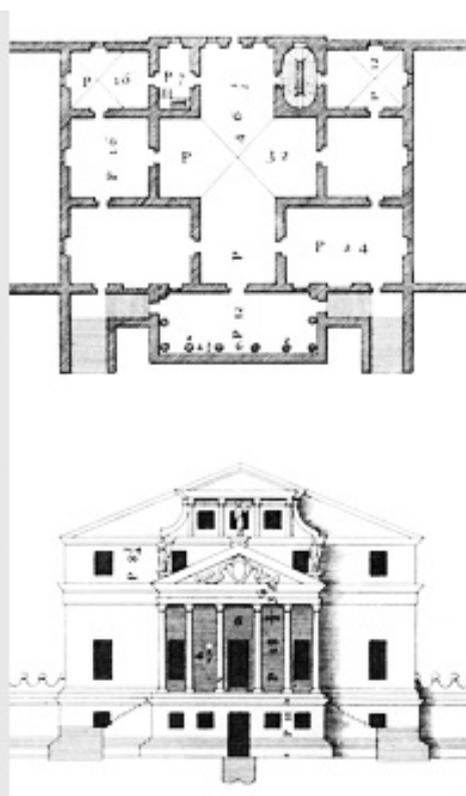


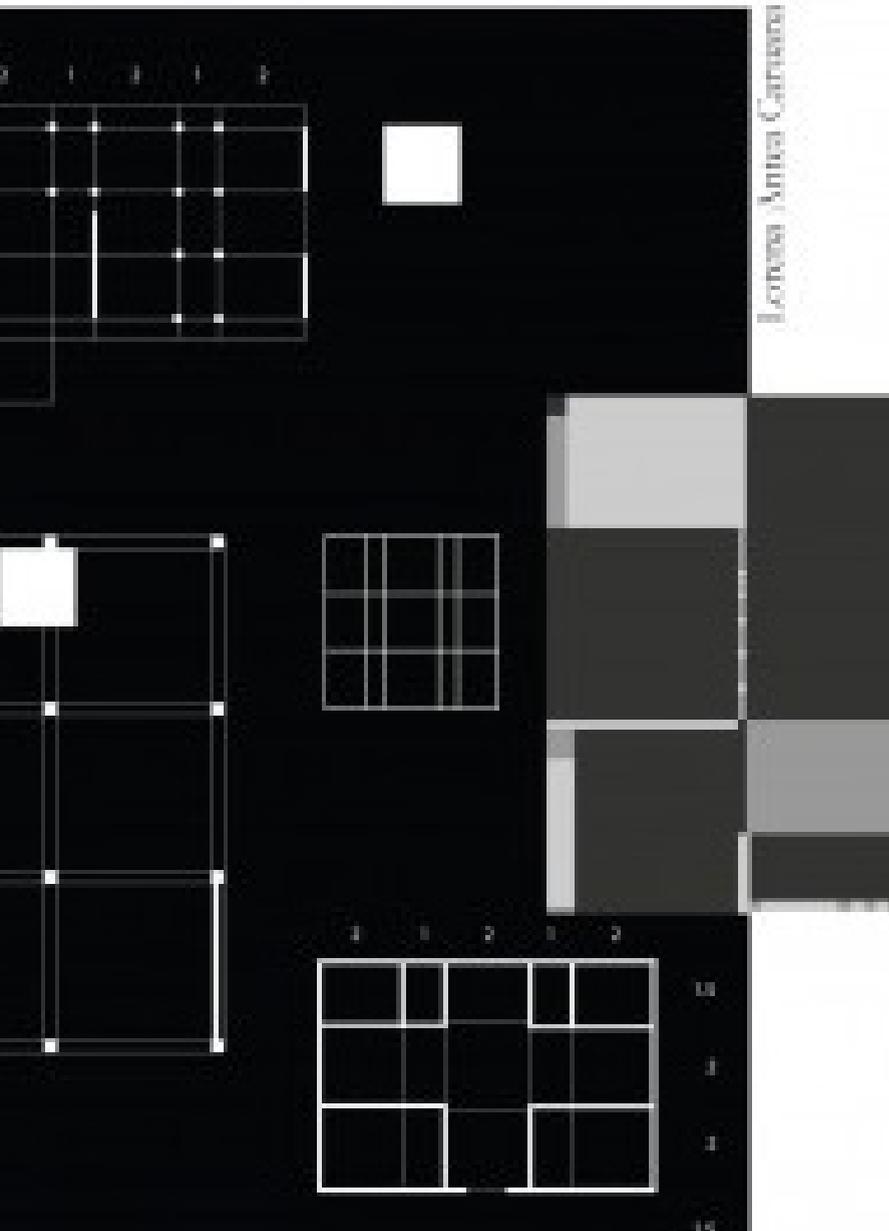
Lorena Antea Caruana, *Esplorazioni superficiali*, 2014

l'introduzione del programma, si trasforma in architettura vera e propria senza perdere la sua matrice di tipo astratto. Secondo Peter Eisenman l'oggetto di Hejduk si divide in due aree: una legata alla pianta, quindi alla dimensione spaziale, l'altra legata all'alzato, ovvero alla dimensione temporale, spesso leggibili entrambe all'interno di un unico strumento di rappresentazione: l'assonometria. Questo rappresenta infatti un ulteriore elemento di analogia tra l'operato dei due architetti.

L'aggiunta del programma all'interno degli esercizi proposti da Hejduk all'interno del corso alla Cooper Union significa in un certo senso aggiunta di una dimensione che fare con la vita dell'uomo all'interno dello spazio, cessando egli di essere mero spettatore che analizza, spesso dall'esterno, l'oggetto. Ma l'esperienza di maggiore interesse è raggiunta con l'introduzione del Juan Gris problem. Per alcuni troppo legato alle sperimentazioni di Juan Gris stesso, lo strumento di "creare in analogia con" opere del pittore cubista ha prodotto architetture in grado di sperimentare direzioni nuove, in particolare confluenti nel collage e nel

Andrea Palladio, *Villa Foscari (La Malcontenta)*, Malcontenta de Mira, 1560





Lezione: Architettura Contemporanea

frammento, anche in questo caso ponendosi in diretta relazione con l'operato contemporaneo di Colin Rowe alla Cornell University. La fase costruttiva è qui ovviamente la fase conclusiva. Si tratta di mettere in pratica il modo in cui l'architettura sotto il profilo concettuale è pensata e non è esente da alcun aspetto che riguarda la messa in pratica di una architettura del tutto tradizionale. Per comprendere gli stimoli e i risultati architettonici a cui si giunge durante la seconda metà del XX secolo in America è necessario passare per l'analisi del contributo prodotto dai New York Five. Mentre per le correnti contemporanee ai Five Architects (come il caso del recupero di una devozione al simbolo in Louis Kahn o ad una eccessiva distorsione del classico presente in Robert Venturi) la relazione tra forma e significato appare ancora evidente, il grande contributo apportato dal gruppo mostra una attenzione allo studio dei segni volto ad analizzare relazioni reciproche tra elementi che compongono lo spazio. I riferimenti "più antichi" a cui si attinge sono le avanguardie artistiche dei primi decenni del XX secolo, ciò vuol dire

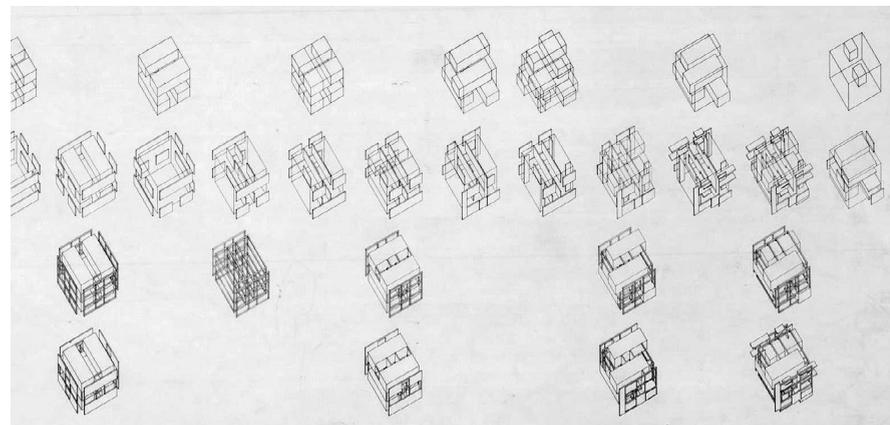
che il background storico è annullato con il solo recupero del modernismo. Se quindi il gruppo si compone di soggetti che mantengono una poetica del tutto personale, un elemento di comune interesse è la capacità di rendere intellegibili fatti architettonici senza ricorrere alla retrospettiva. Persino l'adozione di aspetti legati al funzionalismo è spesso visto come vincolo e la volontà di "purificare l'architettura" si estende anche ad una astrazione tale da rendere superfluo persino il programma funzionale. Per Eisenman, è da sottolineare, l'adesione al programma è concetto del tutto riduttivo rispetto alle possibilità espressive della forma architettonica. L'edificio si compone ora ben più delle relazioni tra le parti. Un modo per produrre un ambiente è per Eisenman è quello di accettare o dare un più preciso contenuto alla struttura della forma, vista cora come opposta alla relazione di forma per funzionare o per significare. Siamo quindi alla radice del discorso sul significato dell'architettura come linguaggio per comporre, al di fuori da tutti gli altri significati che non siano puramente sintattici. La direzione è quella che porterà a dichiarare

in modo aperto l'autonomia dell'oggetto architettonico dal soggetto. È proprio questa direzione che rende il discorso di Kenneth Frampton ricco di significato che si conclude in sé nel testo *Frontalità e rotazione*. Spinto da una volontà di esplorazione di una dimensione sintattica più che semantica, Peter Eisenman decide di concentrare la propria attenzione sugli elementi dell'architettura e sul modo di comporli, aderendo a decisioni processuali autoimposte. Per questo da subito egli si dedica alle Cardboard Architecture: delle architetture che siano volte ad esplorare la forma architettonica sotto il profilo sia reale che concettuale.

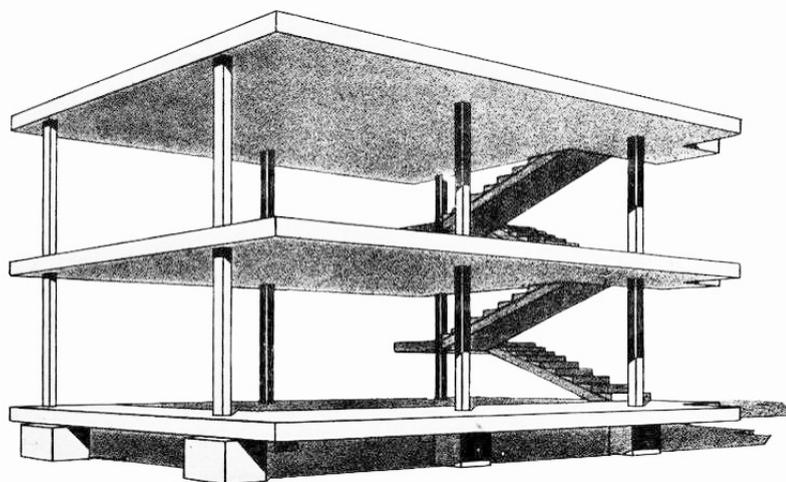
Una serie di aspetti si legano quindi all'autonomia dell'oggetto architettonico in Eisenman. Anzitutto, con il fine di creare uno straniamento nel soggetto che osserva, il sistema strutturale è spesso impossibile da determinare attraverso un primo approccio. Con questo scopo, alcuni pilastri sono posti all'interno dell'edificio senza però far parte della struttura portante, sono quindi soggetti ad un taglio che ne elimina il contatto con il terreno. Lo spazio è quindi composto da sovrapposizione o intersezione di piani, di cui spesso l'uomo non è consapevole a prima vista. La struttura più profonda però, quando portata ad un livello percettibile, rende disponibili nuove informazioni. Più la struttura fa riferimento all'ambiente formale e meno tradizionale sarà il suo

significato. Lo spazio non è definibile soltanto mediante l'elemento strutturale e questo ulteriore grado di complessità nella comprensione e sintesi dello spazio per Eisenman non è che un ulteriore tentativo di approccio alla complessità in architettura, in modo analogo a quanto proposto in *Trasparenza*. Questa complessità consiste nel legare la reale struttura con un aggiunto "aspetto strutturale", che è in un certo senso fuorviante per l'uomo ma che a livello compositivo è in grado di generare la conformazione formale desiderata dal progettista. Più quindi la forma dell'edificio si discosta dalla struttura reale e meno tradizionale sarà il significato che si attribuisce all'edificio stesso. La forma della struttura reale è quindi potenzialmente separabile dal modo in cui è percepita e per giungere alla comprensione della realtà strutturale è necessaria una maggiore consapevolezza da parte di chi guarda. Un modo per rendere conscio lo spettatore di queste relazioni è quello di controllarne i movimenti all'interno, anche in contrapposizione con la direzione dello spazio architettonico. I principi formali sono quindi gli unici interessi di Peter Eisenman. Ognuna delle sue 10 case approfondisce specifici concetti legati alla composizione di una architettura formale. Gli oggetti sono quindi pronti ad essere manipolati e lavorati mostrando all'interno delle opere il processo deformante.

Per comprendere meglio questi aspetti si riporta il testo dell'articolo scritto da Peter Eisenman e contenuto in *Oppositions*:



Sopra: Peter Eisenman, *House IVc*, griglia composta dal quadrato di nove quadrati, 1974  
Sotto: Le Corbusier, prototipo per la *Maison Dom-ino*, prospettiva., 1920



# OPPOSITIONS

## Aspetti del Modernismo: Maison Dom-ino e Segni Auto-Referenziali

“Si può discutere circa il fatto che tutti i cambiamenti in architettura possono essere tracciati in relazione ai cambi culturali. Certamente, i più tangibili cambi in architettura sono dedotti da un avanzamento nella tecnologia, nello sviluppo di alcune condizioni dell'uso e nel cambio nel significato di certi rituali e nella loro richiesta di performance. Sembra inoltre che la natura e il significato

dell'oggetto architettonico riflettano il cambio graduale di consapevolezza dell'uomo che si verifica tra la metà del XV secolo e il XX secolo, dalla concezione teocentrica a quella antropocentrica del mondo.

Questi cambiamenti in architettura sono astrattamente registrati nelle manipolazioni spaziali della pianta e della sezione, che diventano manifestazioni fisiche dello sviluppo formale reso possibile dalle nuove concezioni di notazione e rappresentazione. Mentre i più superficiali cambi dello stile sono innestati nella facciata come le modifiche prodotte sulla pianta o sulla sezione; pianta e sezione sono stati, dallo sviluppo delle proiezioni ortogonali, i depositari dei principi che definiscono l'architettura classica come intesa in occidente. Essi rappresentano i principali sistemi di notazione che riflettono i cambi di concetto di uso e significato e la capacità tecnica di produrre tali cambiamenti. Basta comparare la pianta di Palladio ad una di Bramante, o una dello Scamozzi ad una di Palladio per vedere nel movimento della espressione esterna della struttura cruciforme di come questo si articola su un quadrato platonico o un rettangolo ed infine l'aspetto percepire, astraendo, la completa dissoluzione dell'aspetto cruciforme.

La registrazione della storia successiva dell'architettura Occidentale, dai primi anni del XX secolo fino ai giorni nostri,

documentano i cambi nella percezione del mondo da parte dell'uomo e che si riflettono nella sua architettura. Per esempio, se si esaminano le differenze tra due edifici come la Opera House di Garnier e la Maison Dom-ino di Le Corbusier si è di fronte ad una testimonianza di una alterazione dello spazio così fondamentale che annuncia una rottura storica. L'abbandono della griglia piana dello Opera House per la pianta libera di Maison Dom-ino, rappresenta uno dei cambiamenti più critici nel ciclo della continuità dei cambiamenti che risulta decisivo per un fenomeno culturale: la nascita della sensibilità Modernista che è parallela e sostitutiva del pensiero classico occidentale.

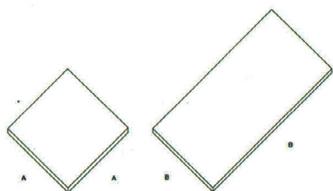
Il Modernismo è uno stato della mente.

Esso descrive il cambio che ha luogo ad un certo punto del XX secolo nell'attitudine dell'uomo verso il suo mondo fisico e verso i suoi artefatti – estetici, culturali, sociali, economici, filosofici e scientifici. Può essere interpretato come una critica del precedente Umanesimo, una attitudine antropocentrica che vede l'uomo come soggetto dotato di potere, essere razionale al centro del proprio mondo fisico.

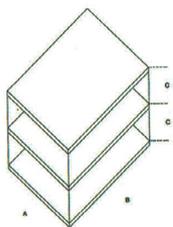
In arti, altre rispetto all'architettura, dove il Modernismo ha segnalato un profondo cambiamento, è semplice distinguere una condizione dell'oggetto e soprattutto i segni che su di esso possono essere etichettati come “Modernisti”. Ad ogni modo, questa condizione è caratterizzata soprattutto dalla tendenza dell'oggetto ad essere auto-referenziale. Questo cambio, dalla narrativa alla non-narrativa o dalla musica tonale a quella dodecafonica riflette nella sua evoluzione storica un cambio nella concezione delle relazioni tra uomo e il suo mondo, una relazione dove lo scrittore o il compositore non necessariamente si interpongono tra oggetto e lettore o ascoltatore. L'uomo sembra essere in una relazione più diretta ed in un certo senso più relativistica condizione rispetto al mondo che lo ospita – ha la stessa importanza del lavoro che produce, ne è in un certo senso alla pari. La prosa modernista e la musica incorporano non soltanto questa relazione nuova tra oggetto/artista, ma anche il significato dell'oggetto stesso, che consiste nel come l'oggetto rappresenti le sue condizioni d'essere ed il suo modo di porsi in essere, come questi sono registrati e la condizione di queste notazioni. Da quando l'oggetto della prosa, la musica, la pittura, la scultura non sono meramente registrazioni narrative e rappresentazioni mimetiche della condizione dell'uomo, egli diventa fondamentalmente interessato al suo propria oggettualità, che vive ora una esistenza al di fuori di (in parallelo a) la sua inevitabile origine dall'uomo.

Ma ciò che è curioso circa le interpretazioni dell'architettura moderna, e in particolare quelle di Le Corbusier – che si suppone sia il più moderno (astrattista, pittorico) di tutti gli architetti moderni – è ciò che essi non vedono nelle proprie opere il soggetto in termini veramente moderni. Infatti, lontano dallo stabilire il principio del Modernismo in architettura, sembrano essere intenti a vedere l'architettura Moderna come una continuazione della tradizione del Rinascimento. Per esempio, fino ad oggi il più significativo critico e teorico scrittore su Le Corbusier è Colin Rowe. Ad ogni modo, guardando i titoli di alcuni dei suoi testi che collegano Le Corbusier al Rinascimento – “Matematica della villa ideale”, “Manierismo e Modernismo in Architettura”, “L'Architettura dell'Utopia” – e tutti quegli sviluppi di una attitudine sullo spazio che ha la sua origine nel sedicesimo secolo. Da una lettura di questi testi, c'è qualche domanda ... mentre Rowe mostra un consistente rispetto per Le Corbusier, egli simultaneamente sostiene solo una fragile tolleranza per l'architettura moderna e per ciò che può essere sintetizzato con i termini “pensiero Modernista”. E da quando Colin Rowe ha fornito una delle matrici più critiche per l'analisi delle architetture moderne, può anche apparire opportuno chiedersi quanto di questo pensiero modernista sia stato condizionato il nostro modo di percepire Le Corbusier e ancora di più la seconda generazione di architettura moderna; e al contrario, quanto del suo pensiero sia di fatto prodotto del pensiero moderno stesso e quindi può essere discusso circa il fatto che questo non sia necessariamente moderno o Modernista, ma invece sia un fenomeno del tardo umanesimo; e finalmente, quanto la pianta libera, come il diagramma di spazialità “canonico” dell'architettura moderna, è meramente una manifestazione del tardo punto di vista illuminista e quanto questa facciata libera sia meramente una icona del genio tecnologico di Le Corbusier.

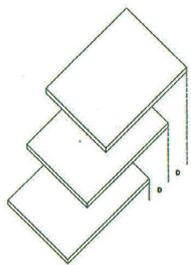
Una volta che queste domande sono ammesse, si può discutere che l'idea di Rowe ha oscurato l'aspetto del lavoro di Le Corbusier che lo rende veramente Modernista: che è il suo aspetto di segno autoreferenziale, la sua esistenza come una architettura sull'architettura. Nell'interpretazione dell'architettura moderna avanzata da Rowe ed altri, mentre la preferenza dello stile cambia e una nuova metafora descrittiva è utilizzata, la concezione di cosa l'architettura fosse e cosa sarebbe rimasta relativamente costante. L'architettura rimane concepita dall'uomo, rappresentante l'uomo e la sua condizione. La struttura fisica e il rifugio sono condizioni assolute dell'architettura, e quando considerate significato si tratta in termini idi un significato estrinseco all'architettura stessa; che è, per l'idea che collega l'architettura all'uomo, una idea più intrinseca che spiega l'architettura stessa. Continua a giacere sul disegno tradizionale composto da pianta, sezione e alzato che i propri valori dell'architettura si concettualizzano. Ma se, come Saussure ha suggerito riguardo al linguaggio, le parole tendono a dividere uno spettro concettuale in modi arbitrari e specifici, similmente la rappresentazione e concettualizzazione dell'architettura in pianta, sezione ed alzato può contenere determinati e probabilmente anche



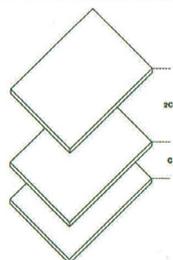
2



3



4



5

oscurati aspetti dell'architettura.

Come un diagramma di pianta e sezione, Dom-ino sembra una dichiarazione semplice e chiara. Forse per questa semplice ragione – e per la sua apparentemente estrema chiarezza – è spesso assunto come icona e paradigma strutturale, un esempio di potenziale della nuova tecnologia, una unità prototipica che esprime le idee di produzione di massa, ripetizione e quant'altro. Il famoso disegno prospettico è citato da Rowe all'interno dell'iniziale dichiarazione didattica dei concetti spaziali del Movimento Moderno. Egli discute circa il fatto che qui nell'energia concentrata di qualche semplice gesto sono contenute implicazioni che per i successivi venticinque anni determinano lo sviluppo delle direzioni dell'architettura moderna. Ma è solo all'interno del contesto della concezione dello spazio rinascimentale, più che in quella modernista, che la Maison Dom-ino può essere considerata come diagramma spaziale canonico. In un contesto modernista l'Opera House di Parigi e la Maison Dom-ino appaiono meramente una successiva variazione dello stesso fenomeno: i cambi storici rispecchiano gli invariati modi di rappresentazione. "Moderno" nel contesto di Rowe sembra meramente indicare il nuovo stile di una supposta astrazione e la simbolofia della macchina più che un segnale di cambio nella notazione di piante e sezioni che possa suggerire un fondamentale cambio tra uomo e oggetto. Inoltre, se vediamo la Maison Dom-ino attraverso gli occhi di Rowe come un canonico diagramma libero in pianta, una certa categoria di concezioni circa l'architettura ci sono rese disponibili, ma all'interno di questa categoria sono un concetto limitato di cambiamento può essere distinto.

Inoltre, mentre il diagramma di spazialità canonico del Dom-ino spesso sembra supportare del tutto lucidamente i propri postulati, esso non sembra mai stato analizzato formalmente in un modo sistematico. L'accettazione generale delle tesi di Rowe suggeriscono che il riconoscimento di una ovvia verità, che suggerisce che nel diagramma debba esistere in alcuni elementi e nella loro dimensione precisa, forma, numero e locazione un livello di comunicazione che va al di là del mero fatto della loro esistenza. Mentre quindi questa comunicazione è stata descritta in un modo da Rowe, è anche possibile leggere la particolare configurazione del diagramma in termini di una altra condizione di rappresentazione, un altro significato, un altro regno che esiste simultaneamente con le accettate interpretazioni. È precisamente la semplicità e la chiarezza del diagramma assunto e nel suo impatto sulla storia dell'architettura moderna che ci conduce a guardare verso questa altra "alterità", che può essere definita come contesto Modernista in Dom-ino.

Inoltre, guardando adesso alla Maison Dom-ino con lenti differenti, proponendo uno spettro concettuale differente, sarebbe possibile vedere nella precisa selezione, dimensione, numero e locazione degli elementi nel diagramma Dom-ino la presenza del segno autoreferenziale. Tale segno come iniziato nella Maison Dom-ino può iniziare a definire non soltanto una condizione di architettura Modernista per l'architettura, ma al di là di questo, nella misura in cui questa nozione di segno è differente da quella che è classicamente pensata in architettura, per definire certe condizioni minimali per qualsiasi architettura. Le nostre analisi devono iniziare con gli elementi basilari – le tre lastre orizzontali, sei basamenti scaturari, sei colonne lineari e una scala in una primitiva configurazione geometrica. Anzitutto, si può assumere che in un qualsiasi diagramma di elementi architettonici, le colonne e i solai e il loro posizionamento hanno qualcosa a che fare con il mantenere in alto gli oggetti – probabilmente anche con alcune intenzioni primitive legate alla capanna, alla recizione e dividere, ma fondamentalmente attraverso una obbedienza alle leggi della statica e della fisica. Questo è garantito. Inoltre, la configurazione è inizialmente vista come risultato della necessità più che qualsiasi altra intenzione; le colonne e i solai non sono letti con segni ma meramente come "interagenti" alla costruzione.

Ancora un solaio o una porta, una finestra o un muro possono essere necessariamente condizioni per gli edifici o funzioni ma questi caratteri non appaiono sufficienti a poter essere letti come architettura.

Perché mentre tutti gli edifici si compongono di porte, finestre, muri e pavimenti, tutti gli edifici non sono necessariamente architettura. Ugualmente tutti questi elementi, come entità difiche, necessariamente hanno tre dimensioni spaziali, ma queste, non importa quanto piacevoli siano le loro proporzioni che possono essere registrate e comprese geometricamente, non sono necessariamente architettura.

Se l'architettura non è geometria, deve essere in un certo modo differenziata dalla stessa. Con il fine di distinguere qualsiasi classe di oggetti da qualsiasi altro, deve essere possibile non solo segnalare la differenza rispetto a quella classe da tutte le altre, ma anche segnalare o identificare la presenza di una particolare classe stessa (un segnale positivo). Mentre tutte le automobili Ford, come una classe, possono dire qualcosa circa il movimento, i veicoli, ecc., qualsiasi singolo motore di automobile non è necessariamente il segno di appartenenza a qualcosa d'altro, un tutto o una categoria generale. Similmente, qualsiasi colonna, muro o trave, mentre può essere detto qualcosa circa la struttura e la statica di cui si occupa, non rappresenta in realtà un segno per sé o per la categoria generale che può essere considerata architettura. Questo elemento è meramente una colonna, un muro o una trave.

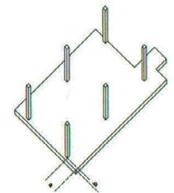
Le dimensioni di ogni piano, anche nel caso dei solai, pareti o colonne

possono essere progettate semplicemente attraverso due notazioni: A A o A B; che rappresenta, per i due lati perpendicolari, una uguaglianza o una non uguaglianza. Ad ogni modo, se le dimensioni di un piano sono A B, e queste dimensioni sono marcate, progettate in un modo come differenti, allora questo marcare può essere considerato un segno di una data condizione. La presenza di un segno intenzionale può essere la qualità più importante che distingue l'architettura dalla geometria, distinguendo una intenzione essere qualcosa di più di una notazione di una presenza fisica da un fatto di esistenza letterale. I tre solai orizzontali della Maison Dom-ino hanno una relazione A B. Inizialmente non sappiamo se questa relazione A B sia intenzionale, nel momento in cui queste relazioni in qualsiasi pianta non quadrata sono sempre letteralmente lì, così che possiamo iniziare a guardarle e marcarle come segno. Notiamo anche che la particolare relazione dei tre solai suggerisce una geometrica condizione che può essere definita da un set di relazioni proporzionali. Di certo, qualsiasi numero di relazione proporzionale arbitraria che ancora rispetta la legge della gravità può essere costruita attraverso questi articolari elementi. Per esempio, i tre elementi orizzontali possono essere piazzati uno sopra l'altro con i loro angoli allineati così da essere equidistanti l'uno rispetto all'altro. Essi possono essere piazzati così che mentre rimangono equidistanti l'uno rispetto all'altro verticalmente e i due lati rimangono allineati, i piani si estendono oltre gli angoli dei pilastri ad intervalli regolari. Alternativamente, ancora trattando degli angoli allineati, l'intervallo tra piani orizzontali può essere variato così da non rimanere equidistante ma incontrare un principio proporzionale altro. Questi esempi sono meramente tre delle più semplici varianti di ordine generale geometrico, ma di certo sono anche numeri infiniti di alcune alternative che possono essere realizzate. Ognuna può essere descritta da un differente set di sistemi proporzionali e regola di disposizione. Questi possono quindi essere spiegati attraverso una semplice strategia razionale, e le piante e le sezioni si possono disegnare a partire da questa strategia.

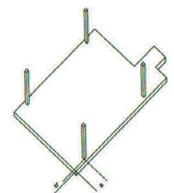
Ma alcune di queste variazioni sono qualcosa di più della geometria? E anche in termini di uso come diversi livelli di un edificio e la necessità di chiuderli per realizzare degli spazi interni, sono essi qualcosa di più rispetto a un set di relazioni geometriche, che insieme in un certo modo approssimano ciò che abbiamo sempre pensato che l'architettura fosse? E se noi rispondiamo in maniera affermativa nel modo in cui gli elementi sono costituiti quando poi li combiniamo con gli usi possono rappresentare allora architettura? E se immediatamente appare chiaro che non tutti gli esempi la qualificano in quanto tale, allora come iniziamo a distinguere tra questi che lo sono e quelli che non lo sono? O se nessuno di queste variazioni è considerata architettura, come iniziamo ad indentificare ciò che sembra essere una primitiva configurazione che diventa architettura e quando questo processo diventa diagramma di una spazialità canonica dell'architettura moderna? Al di là di questo, cosa, se c'è qualcosa, potrebbe renderli Modernisti come opposti ad una architettura di tipo classico?

Chiaramente ogni diagramma è potenzialmente un telaio per l'architettura, ma non più né meno che qualsiasi altra configurazione tridimensionale. Infatti, un semplice schema geometrico è forse meno probabile che trascenda la sua conformazione rispetto ad uno più complesso, perché è più difficile da modificare – per aggiungere o sottrarre qualsiasi elemento – senza cambiare la sua descrizione e il suo razionalità; gli elementi tendono ad essere la manifestazione di un sistema chiuso che permette poche alterazioni o interpretazioni che non siano cambiamenti di minori dimensioni nella esistente dimensione e forma. Inoltre, nei casi in cui una geometria semplice esista come diagramma di base, l'"architettura" sembra essersi ridotta ad un innesto decorativo di pelli estetiche o una inserzione di particolari usi in una geometria data. Allo stesso modo, se noi ribaltiamo la proposizione e iniziamo con alcuni programmi di uso o un sito di contesto che logicamente suggerisca un ordine semplice, la questione di come il diagramma è più o meno architettura rimarrebbe esattamente lo stesso. Ma torniamo adesso agli elementi

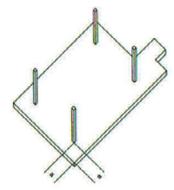
Disegni di Jay Johnson per "Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign"



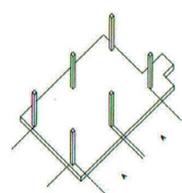
7



8

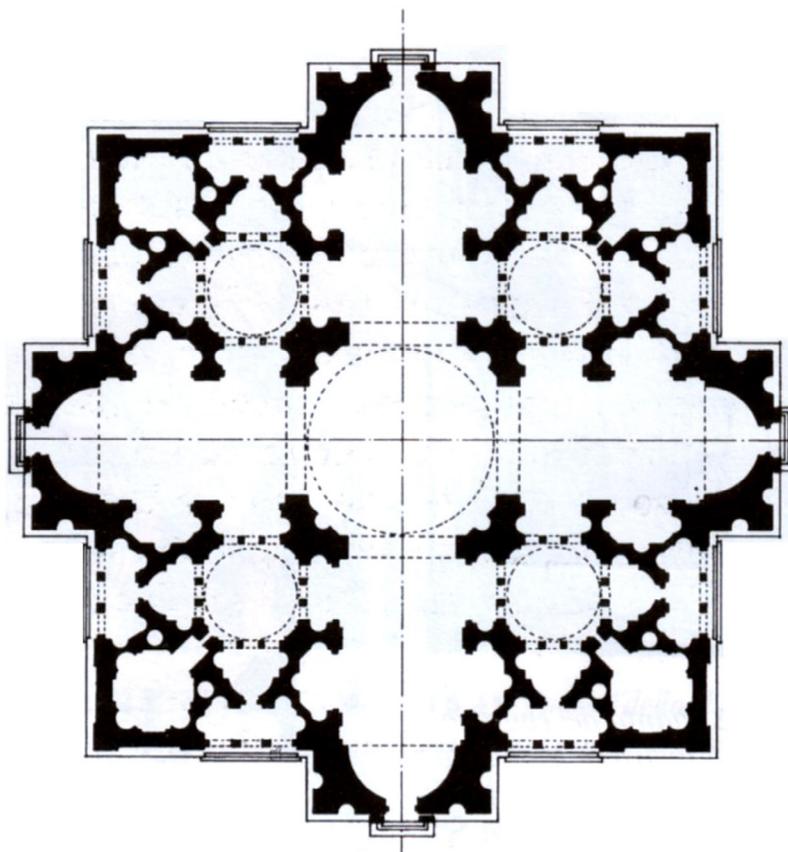


9



originali della Maison Domino e alla loro precisa conformazione e configurazione nel diagramma. Se analizziamo questa configurazione iniziamo a vedere che gli elementi, con la propria precisa dimensione e collocazione, esibiscono un articolato livello di intenzionalità. Questo non può essere visto nella configurazione del solo solaio, ma sono nella relazione di colonne e solaio. Ancora una volta, bisogna immaginare un range di possibili o ragionabili collocazioni di colonne e un set di forme alternative – cerchio, quadrato, rettangolo. Il fatto che le tre paia di colonne siano definite a distanza eguale dal lato lungo mentre sull'angolo si presentino a raso della chiusura del solaio fa pensare a queste stesse colonne come a notazioni geometriche semplici. In primo luogo, siccome le colonne sono in una relazione A B con l'angolo del solaio, esse possono essere viste per reingorare la differenza tra lato A e lato B del solaio stesso. In secondo luogo, mentre in loro stessi A e B sono solo una notazione, una differenza proporzionale – il fatto letterale che il solaio non sia quadrato – può anche essere visto a causa delle sue funzioni immaginate – abitazione – non è ciò che determina le relazioni proporzionali nel momento in cui le funzioni possono essere accomodate in qualsiasi forma semplice. Per esempio, una casa può facilmente essere accomodata in un quadrato come in un rettangolo. Terzo, una distinzione equivalente A B, se fosse stata la sola proporzione, potrebbe essere resa arretrando le due colonne finali dal lato. Ancora, le colonne potrebbero essere arretrate nello stesso modo in cui lo sono lungo il lato perpendicolare. In questo caso, sarebbe solo lungo i lati non uguali che la distinzione A B può essere marcata; tutte le colonne sembrerebbero in una relazione A A con l'angolo finale. Infine, la lunghezza B sarebbe marcata come funzione della ampiezza di A inserendo un altro paio di colonne, fornendo quindi due incrementi di ampiezza. Tutti – e di certo qualsiasi numero di altri – sarebbero corretti sotto il profilo della struttura, funzione e geometria.

Ma ancora, dal momento in cui sono una di queste possibilità è in fatti il caso realizzato, possiamo assumere una intenzionalità nella particolare configurazione con rispetto a tutte le altre permutazioni e insistere sulla precisa collocazione delle colonne con rispetto al solaio che rivela la presenza di una intenzione a trattare la relazione colonne-solaio come un segno e la precisa collocazione delle colonne come la determinazione di una intenzione. L'idea di marcare la presenza delle colonne come un segno opposto rispetto al determinare una mera divisione mostra il principale concetto linguistico della ridondanza. Inoltre, quando la collocazione delle colonne agisce con il fine di rinforzare i relazioni geometriche A B che in loro stesse sono così chiare che non appare richiesto alcun rinforzo, l'interpretazione di questo come una intenzione a sottolineare una condizione d'essere, è resa attraverso una significativa ridondanza. Mentre

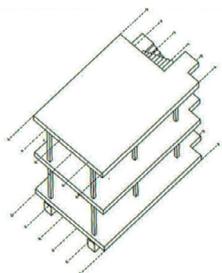


una condizione di frontalità deriva direttamente dal XVI secolo. È vero che il suo periferico è opposto ad una composizione di tipo centrico – è concettuale “densità” agli angoli – sembra definirlo come un “moderno”, ma la composizione periferica anche esiste nel XVI secolo, nonostante l'idea fosse persa nelle tendenze centralizzanti di Beaux Arts. Ma ancora, la modernità, se può essere chiamata tale, esiste solo nel senso della struttura o della composizione dell'immagine e non in una condizione in cui l'oggetto-osservatore sono in relazione di segno e oggetto.

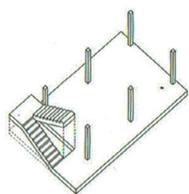
Garches può essere detta modernista solo quando il fronte della facciata è considerato un dato frontale, come l'energia collassata di un altro dei tre lati che viene proiettato sul piano singolo. In questi termini è un dato referenziale. Esso fissa una nuova relazione uomo oggetto che consiste nel determinare che l'uomo non ha bisogno di ruotare attorno all'edificio-oggetto per comprendere lo stesso. La concezione dello stesso avviene attraverso una singola posizione statica. Questo differisce da una concezione classica di frontalità e dato in un senso che mentre nel Rinascimento il dato fissa un punto di vista preferito un uomo rispetto all'oggetto, non implica il collasso degli altri tre punti di vista in una singola posizione.

Dom-ino definisce una primaria enfasi sull'orizzontale come opposto al dato verticale. Definendo la griglia di colonne dall'angolo del piano orizzontale fornisce un aspetto sandwich allo spazio. E, esso rappresenta la collocazione delle colonne lungo il fronte, nella parte retrostante e a lato, il che rivela la natura autoreferenziale del dato. Nell'uguaglianza di questi lati vi è una suggestione di simmetria e stasi, che considera il lato lungo come completo e incapace di ulteriore crescita. Al tempo stesso, la collocazione delle colonne marca una opposizione ad una serie di colonne lungo il lato, e si suggerisce così che la fine del solaio sia stata tagliata, implicando la possibilità, o la condizione, di una estensione orizzontale del solaio lungo gli assi. L'estensione orizzontale è una idea circa l'orizzontalità, infatti tratta di un “orizzonte”. E dal momento in cui l'estensione è implicata in solo una direzione degli assi orizzontali, la differenza di estensione e stasi stessa è ciò che deve essere marcato. Inoltre, il piano orizzontale diventa un dato che porta l'idea di una infinita estensione dello spazio in vettori longitudinali e il rifiuto della stessa proposizione in vettori laterali. Inoltre, dal momento in cui la referenza è solo all'orizzontalità, l'estensione spaziale o la compressione che sono estrinsecamente idee architettoniche, differiscono dai concetti definiti per Garches e il dato tradizionale dello spazio classico Occidentale. In entrambi questi casi, il dato fa riferimento al modo di correlare e strutturare la percezione di uno sguardo in direzione di un oggetto. Il dato fornisce la visione con una referenza fisica a comprendere la narrativa del suo movimento attorno e un oggetto così come la sua posizione statica in certi punti di questo movimento. In entrambi i casi il dato struttura l'esperienza dell'uomo. In questo senso parla al di fuori di se stesso e può essere visto come un dato extra-referenziale. Il dato orizzontale di Dom-ino parla solo della sua condizione fisica. È un segno di una condizione e niente di più. In questo senso esso è autoreferenziale. Esso esiste come segno della sua propria condizione ed è solo conosciuto attraverso se stesso. Questa concezione di dato alla Maison Dom-ino inizia anche ad alterare la concezione e definizione dell'architettura.

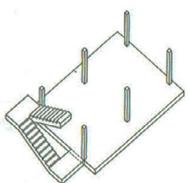
Disegni di Jay Johnson per "Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign"



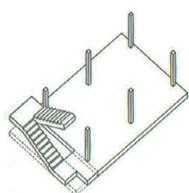
13



14



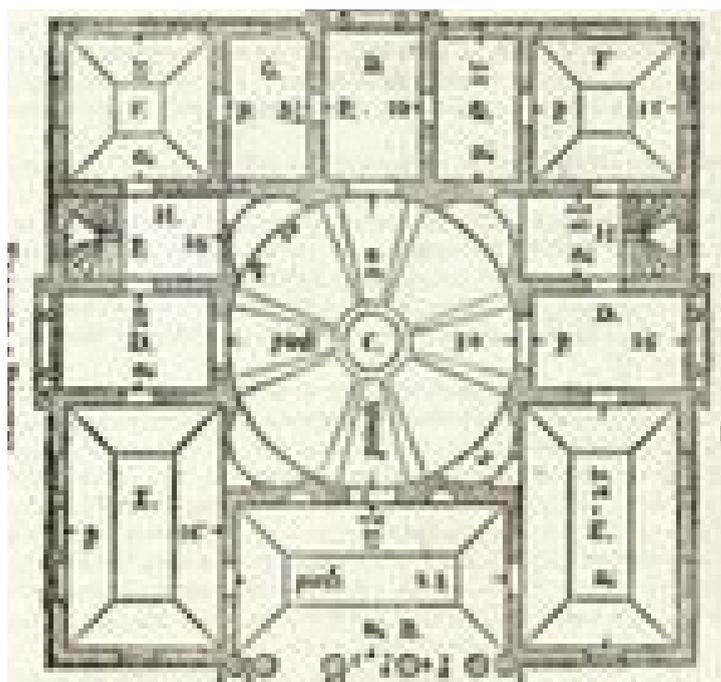
15



16

A e B sono letteralmente presenti, c'è anche una intenzione di avere A e B che diventino qualcosa di altri rispetto alla loro presenza reale. La ridondanza del marcare attraverso i segni racconta del fatto che vi sia qualcosa d'altro rispetto alla geometria o alla funzione della colonna e del solaio. C'è poi una non intenzionale, o letterale, lettura do colonne e solai che definisce A e B come lati non uguali del solaio, e il rinforzo intenzionale attraverso la collocazione delle colonne, che rende A e B una presenza addizionale. Inoltre, il fatto stesso – il solaio – più il marcare lo spazio – la collocazione delle colonne – in se stessa rappresenta una dichiarazione autoreferenziale. Questo inoltre può essere un pensiero primitivo circa la verità del fenomeno Modernista, che parla della mera esistenza e della sua condizione d'essere.

Un secondo aspetto del diagramma Dom-ino che può essere chiamato autoreferenziale è il dato orizzontale. La nozione del dato in un senso tradizione dell'architettura non è Modernista ma una attitudine al piano verticale che sembra esser stato originato nel XVI secolo. Un dato era qualcosa che esiste in virtù della sua configurazione dominante o locazione, e agisce per informare e dirigere l'esperienza dell'osservatore dell'oggetto. Questo può essere compreso se si guarda alla villa a Garches di Le Corbusier, dove



Ciò ci porta al successivo elemento del diagramma legato alla Maison Dom-ino, la scala. Dal momento in cui Le Corbusier stesso mostra in una serie successiva di disegni gli elementi da cui le unità sono composte, è sempre assunta che la sua particolare collocazione derivi da questa intenzione. Ad ogni modo, ancora facendo riferimento ad un differente tipo di interpretazione, è possibile trovare in una collocazione particolare della scala un terzo riferimento di notazione autoreferenziale. Ci sono tre interpretazioni di questa relazione. Primo, il solaio può essere letto come una estensione dell'angolo della scala; in questo caso il vuoto nell'angolo è letto come un taglio nella dimensione del solaio. Secondo, il solaio può essere letto come determinante l'angolo interno della scala; in questo caso un piccolo pezzo quadrato può essere visto come aggiunta al solaio. Terzo, il salio può essere letto come estensione del punto centrale della scala; la scala inizia ad essere vista come metà all'interno e metà all'esterno del solaio. In questo caso entrambi i tagli (per sottrazione o per addizione) possono essere letti simultaneamente. Mentre la vera locazione delle scale in relazione al solaio stabilisce una serie di layers verticali perpendicolari alla lunghezza degli assi, stabilisce anche un segno notazionale che richiama l'attenzione alla vera addizione e sottrazione. Questi, come estensione e stasi, coinvolgono entrambi nell'oggetto reale e nell'idea dell'architettura stessa. Ci sono inoltre le posizioni inerenti al posizionamento della scala; ino che esprime l'integrità o la completezza del piano orizzontale. Per uno bisogna lasciare un piano con il fine di creare una crescita, re-immettendo il piano successivo dall'esterno anziché bucando la superficie dall'interno. Inoltre, la locazione delle scale produce due proposizioni che sono in opposizione ma insieme si riferiscono solo alla natura della superficie orizzontale stessa.

Infine, bisogna considerare i sei quadrati elemento base in relazione al solaio orizzontale. Certamente per la loro dimensione, forma e collocazione essi suggeriscono qualcosa in più rispetto a ciò che possono supportare. Per esempio, il solaio può essere impostato a terra con il fine di generare un richiamo al gesto di crescere mentre piazzarlo su una base rende una prima, nonostante convenzionale, distinzione tra suolo e solaio; ma secondo, il modo in cui il solaio cresce su ciò che sembra essere una costruzione tradizionale, che egualmente può essere stata scavata, suggerisce una ulteriore intenzione per questi. Il gesto più ovvio sarebbe stato di continuare le colonne attraverso il solaio più basso come pilotis. Ma in questo caso non ci sarebbero distinzioni tra il modo in cui gli elementi verticali incontrano la parte superiore ed inferiore del solaio. Precisamente a causa delle colonne non continua nonostante il solaio e invece diventa un elemento a blocco che la notazione è autoreferenziale. Esso marca non solo una differenza letterale – che esiste tra la parte superiore e inferiore della superficie del solaio in termini strutturali - ma marca anche il solaio inferiore come qualcosa di altro rispetto a quello superiore. Questo marcare indica che la forma, dimensione e collocazione dei punti d'appoggio sono qualcosa in più rispetto ai meri elementi strutturali. Essi funzionano, ma al tempo stesso superano, la propria funzione, una idea che inizia a suggerire un ulteriore condizione primitiva per l'architettura.

Se l'architettura può essere distinta dalla geometria nei termini in cui si è suggerito, che cosa lo distingue dall'essere scultura? Noi sappiamo che la scultura è più

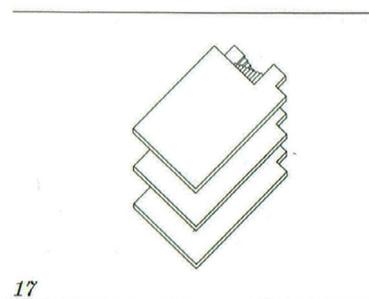
di una semplice geometria in tre dimensioni, è più di una rappresentazione fisica di alcuni concetti matematici. Come l'architettura, esso può contenere domini geometrici che possono essere spiegati in certi casi da loro (il che non è esattamente come in architettura, dal momento in cui la scultura non è necessariamente intesa per camminarci dentro, e non demanda le superfici i cui la piatezza e l'orizzontalità sono determinate dalla legge di gravità, e attraverso alcune forme di geometria). La scultura sembra contenere tutti gli elementi che sono contenuti nell'architettura senza alcune delle sue condizioni necessarie: come in architettura, si lega alla condizione dell'oggetto – fisicamente e spazialmente, e è anche legato alle caratteristiche del segno che distingue dalla geometria. Ma mentre i due hanno relazioni di geometria simili, ciò che li distingue l'uno dall'altro nelle loro relazioni è l'uso. La scultura non ha muri, eccetto in senso metaforico. È una differenza che definisce una condizione necessaria per l'architettura, distinguendola dalla scultura. "Planarità" è la qualità di tutti i piani e di tutti i muri. Esso coinvolge la dimensione, la fisicità, l'estensione; segna una divisione e una contiguità. Ma la "planarità", come opposto alla "assenza di muri", non è una condizione sufficiente o distintiva di una architettura perché anche la scultura può essere "planare"; inoltre, non implica un rifugio, supporta e racchiude aspetti della funzione che noi abbiamo detto costituire la condizione minima necessaria per la tradizione architettonica. "L'assenza di piani", allora, non è una condizione necessaria o sufficiente per l'architettura. "L'assenza di muri", dall'altro lato, contiene qualità che sopperiscono la necessaria distinzione tra architettura e scultura; una, per definizione ancora una volta, queste sono meramente necessarie ma non sufficienti come condizioni dell'architettura dal momento in cui distinguono l'architettura dalla scultura, cadendo nella categoria del mero elemento distintivo rispetto a qualcosa d'altro. Come è stato detto, per distinguere una architettura da un edificio è necessario un atto intenzionale – un segno che suggerisca che un muro sta facendo qualcosa in più rispetto a generare un rifugio, un supporto strutturale o racchiudere qualcosa; deve essere incorporato un significato che i progetti sostengano l'idea dell' "assenza di muri" al di là del mero uso, funzioni, o allusioni estrinseche. La natura paradossale: il segno deve andare al di là dell'uso e il significato estrinseco deve essere ammesso come architettura; ma da un altro lato, senza uso, funzione, e esistenza del significato estrinseco non ci sarebbero condizioni che richiedono un atto intenzionale volto al superamento.

In sintesi, una collezione di piante e linee come proiettate nella geometria o come materializzate nella cultura non possono mai essere architettura perché non possiedono condizioni inerenti all'uso e il significato deve essere superato o sussunto. La stessa collezione di piante e linee che sono investiti del "senza muro" e "senza travi" possono diventare architettura quando non c'è presenza di una intenzione addizionale a marcare l'architettura del "senza muri" e del "senza travi". Lo stesso marcare, come registrazione intenzionale di una condizione che va oltre gli usi, rivela che la componente "sufficiente" dell'architettura non è meramente l'aggiungere di qualcosa d'altro, ma anzi di una esistenza separata, parallela e potenzialmente intrinseca a qualsiasi spazio.

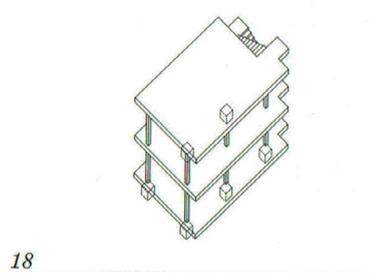
Inoltre, l'architettura è al contempo sostanza e atto. Il segno è la registrazione di un intervento – un evento e un atto che va al di là della presenza degli elementi che sono meramente condizione necessaria. L'architettura può essere proposta come un ordinamento delle condizioni disegnate dall'universo della forma con l'atto di designare condizioni di geometria, usi e significato come una nuova classe di oggetti.

In questo senso, la Maison Dom-ino è un segno sistema che si riferisce alle condizioni più primitive dell'architettura, che distingue dalla geometria o alla geometria aggiunge un significato. Ma più importante in questo contesto, è che la Maison Dom-ino può essere vista come riflettente una condizione del segno e inoltre una vera e seminale rottura rispetto a ciò che è stato realizzato quattrocento anni prima con la tradizione umanista in architettura" ●

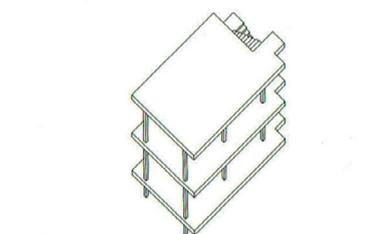
Disegni di Jay Johnson per "Aspects of Modernism: Maison Dom-ino and the Self-Referential Sign"



17



18



19

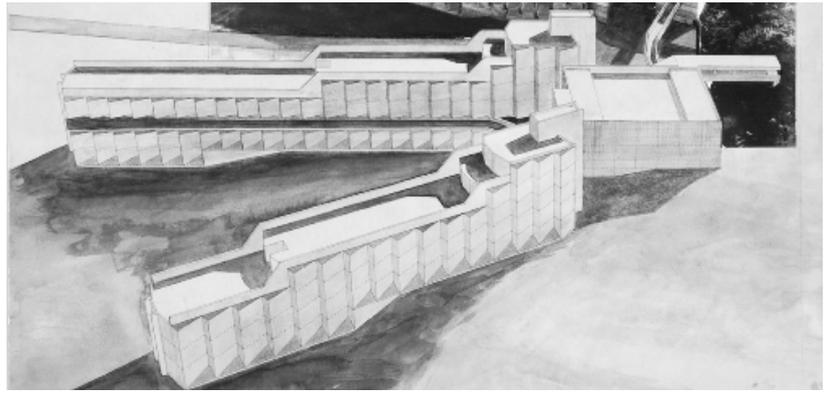
# Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei

Lorena Antea Caruana

## James Stirling

Rafael Moneo espone l'opera di James Stirling all'interno della prima lezione alla Harvard University. La motivazione di tale intento è quella di utilizzare la personale vicenda vissuta dal progettista inglese come terreno su cui proporre i contributi dei successivi autori. Ciò che emerge è qui una perdita di convizioni salde a cui ancorarsi per l'intera opera, che conducono Stirling ad una aderenza alle differenti proposte vigenti nella seconda metà del novecento. L'opera di Le Corbusier nello specifico e l'approfondimento del modernismo promosso all'interno della scuola di Liverpool, sono i principali elementi che conducono James Stirling alla elaborazione di un suo proprio linguaggio. Ciò che egli intende fare da quel momento è trovare nuove strade per l'architettura

moderna. Infatti, appare come modernista l'impiego della sezione per la costruzione dello spazio, in antitesi con l'articolazione della pianta utilizzata spesso in contesti accademici. Stirling utilizza quindi il potenziale della sezione all'interno di quelle che sono le sue opere più note, fino al momento in cui il suo interesse si riduce alla semplice estrusione della stessa. Tale perplessità risulta infatti evidente dall'abbandono del tema da parte dell'autore con il fine di dedicarsi poi a contributi più conservatori -evidenti nel periodo in cui Leon Krier lavora nel suo studio- introducendo comunque il tema del collage e del paesaggio. Sarà tuttavia con un ritorno allo sviluppo della pianta che Stirling coglierà i maggiori consensi. La semplificazione di organismi complessi porterà alla risoluzione in un compromesso tra i due strumenti, quindi nel compromesso.



Progetto per il centro d'arte dell'Università do St. Andrews, Scozia, 1971  
Rafael Moneo spiega come il progetto rappresenti un collage storico che Stirling realizza con l'unione di differenti aspetti, con l'idea di creare una architettura sedimentata nel tempo

## Robert Venturi

Per Scully, Complessità e contraddizione nell'Architettura è visto come il testo più importante sul modo di fare architettura dopo Vers un architecture di Le Corbusier. La presenza delle proprie opere affiancate agli assiomi dettati infondevano un senso di chiarezza all'intera opera. La critica alla modernità è uno degli elementi basilari per l'architettura americana di quegli anni, ormai il modernismo sembrava essersi tradotto in una serie di principi banalizzati come vocabolario obbligatorio. Nel suo libro, Venturi esprime il suo interesse nei confronti degli elementi ambigui per l'architettura, elementi che sono articolati ed equivoci anziché chiari e diretti. Ma la complessità richiede un atteggiamento di maggiore attenzione nei confronti dell'insieme, gli elementi che convivono hanno comunque una funzione rispetto alla totalità. L'ambiguità per l'architetto, deriva dalla compresenza di elementi contraddittori che tendono a mostrare una diversità ed una inclusività opposte all'esclusività modernista. Le riflessioni di Venturi sono da lui pubblicate in seguito alla realizzazione dei suoi primi lavori e non a caso gli stessi sono illustrazione delle teorie. Il confronto continuo tra il fare architettura ed il proporre riflessioni teoriche è ciò che maggiormente ha convinto i suoi lettori.



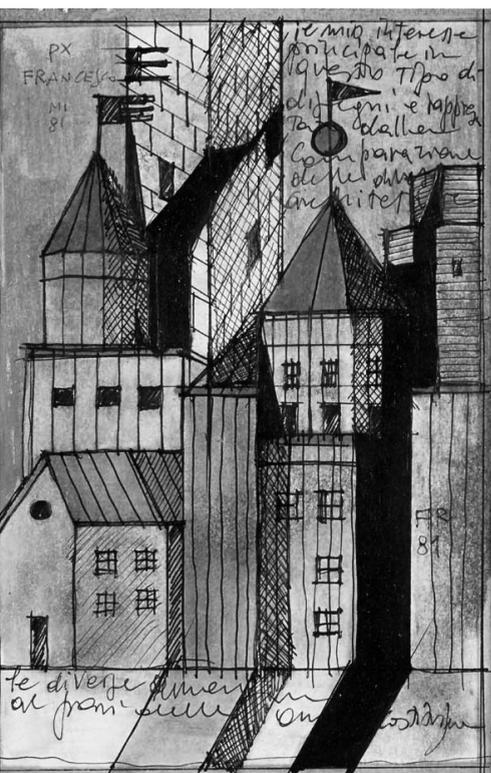
## Aldo Rossi

Base comune ma differenti ambienti ed esiti caratterizzano il metodo di Stirling e Aldo Rossi. Entrambi partono da una critica al modernismo che si differenzia fortemente anche nei propositi. Progettuale e semantico il primo, teorico ed astrattista il secondo, l'obiettivo che Rossi si prefigge proprio all'inizio di

quegli anni sessanta è in un certo modo più ambizioso. Formatosi nell'ambiente di Casabella, egli risente fortemente delle critiche che in quel periodo sono mosse nei confronti del modernismo. La posizione espressa da Rossi è diametralmente opposta a quella proposta da Bruno Zevi, il quale, concentrando l'attenzione sul progressismo sociologico e sulla continuità tra architettura ed altre discipline artistiche, vede l'architettura moderna come unica matrice di vero spazio perché libera dagli stili. L'approccio dell'architetto milanese è orientato invece alla ricerca di un fondamento specifico e proprio della disciplina. Ha un atteggiamento di fede nei confronti dell'oggettività scientifica, che vorrebbe tradurre attraverso la proposta di architettura come scienza positiva al servizio della società. E' grazie a ciò che comprende quale sia il campo in cui l'architettura agisce: la città. Definendo i concetti di permanenza e atemporalità l'architettura si separa dal suo aspetto funzionale, attraverso il tipo, che ha relazione con un'immagine profonda. Il tipo racconta dell'oggettività di Aldo Rossi in una visione aderente allo strutturalismo corrente, per lui immagine universale husserliana. Ciò

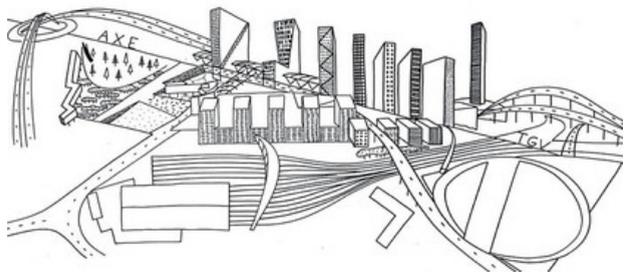
che ottiene non è forse una presunta oggettività quanto più l'apertura per i suoi contemporanei ad un vocabolario che fa riferimento al passato. Ma le immagini tanto universali finiscono per legarsi al sentimento. Ciò condurrà Aldo Rossi in una direzione opposta rispetto a quanto inizialmente teorizzato: con il viaggio negli Stati Uniti Rossi abbandona questo scientificismo per dedicarsi al solo lavoro per immagini.

Robert Venturi, Vanna Venturi House, Chestnut Hill, Pennsylvania, 1961



## Peter Eisenman

Paradossalmente, Peter Eisenman proclamatore dell'autonomia dell'oggetto architettonico, ottiene lo stesso interesse sotto il profilo pubblico dell'attenzione riscossa dalle sue opere. Numerose sono infatti le attività pubbliche per fare in modo che l'architetto potesse godere di successivi riconoscimenti. La tematica su cui Eisenman si concentra consiste in una ripresa del modernismo con il fine di generare un compimento attraverso una autonomia della sintassi. Lo studio delle relazioni tra i segni è stimolato dallo studio dell'architettura moderna, vista come punto di partenza incompleto o deviato perchè legato al funzionalismo e spesso al tecnicismo. La sua architettura rientra quindi in una visione formalista-strutturalista che trova nelle teorie di Chomsky il suo principale riferimento. Ma a questa lettura mentale potrebbe, secondo Moneo, affiancarsi una lettura purosimbolica, in modo da gettare un ponte tra l'aspetto superficiale legato alla percezione wolffliniana e quello più profondo, mentale. Gli elementi del reticolo cartesiano - prima - e di una spazialità più libera poi, costituiscono i passaggi essenziali per comprendere il percorso sintattico dell'architetto. Conoscere il processo diventa il modo per accedere all'essenza dell'architettura, il momento della biografia del progetto è anche il momento di rilievo, anche rispetto all'opera compiuta. Un'opera di architettura deve mantenere vive le tappe intermedie assunte dall'oggetto, che sono al suo interno latenti, tralasciando il fatto che le stesse narrino in realtà di una gestazione soggettiva, dall'oggetto semplicemente registrata. Impossibile non notare con quanta attenzione logica siano proposte le idee di un architetto che in *La fine del classico* studia i processi "mancati" nella



Rem Koolhaas, schizzo del masterplan per Lille, Lille 1988-91

## Frank O. Gehry

La cultura architettonica degli anni settanta è stata fortemente rivoluzionata dalle proposte di Frank O. Gehry. Per leggere le opere di Gehry è, secondo Moneo, indispensabile legare l'architetto alla città in cui vive, Los Angeles, città di mobilità ed individualità. In quest'ottica, l'automobile diventa lo strumento intimo che permette di proteggerci dalla velocità e dagli altri individui, come risultato le automobili dominano la topografia del movimento. Mentre si parla di pluralismo va sottolineata l'importanza dell'effimero in questa città, come la coscienza della

## Rem Koolhaas

Come già espresso in prefazione, per comprendere l'opera di Rem Koolhaas Rafael Moneo ne racconta la biografia. Nato in Asia, dove trascorre i primi dieci anni della sua vita, si trasferisce successivamente in Olanda con il fine di approfondire studi giornalistici e legati al cinema. La descrizione dell'universo tuttavia, secondo lui, avrebbe da quel momento richiesto nuove tecniche di espressione e rappresentazione, il cinema rappresenta quindi il mezzo più idoneo per realizzarlo. I suoi studi presso l'AA di Londra lo portano a scoprire l'influsso degli Archigram, il cui lavoro è caratterizzato da una visione in cui concorrono azione e tecnologia. Nel contesto della Cornell University invece, Koolhaas si appassiona agli insegnamenti di Ungers, il quale fa emergere nel giovane architetto una consapevolezza circa il contributo delle avanguardie nell'architettura recente. L'Institute for Architectural and Urban Studies è poi la base a cui Koolhaas si appoggia per la stesura del suo libro *Delirious New York*. L'anti-intellettualismo è per Koolhaas la condizione di lettura della strategia urbana per la pianificazione di New York e ciò è evidente in ogni scelta dell'architetto, schieratosi quindi con una cultura di massa: più flessibile ai cambimanti e alle condizioni storiche. Osservando la massa egli si rende infatti conto di come non sia più possibile dare giudizi di valore, il suo studio dei grattacieli come condensatori sociali ne è un esempio. Il suo populismo è ben diverso da quello di Venturi, più iconoclasta ed intellettuale che implica condiscendenza. Il grattacielo è allora strumento di liberazione della dialettica forma-funzione, gli edifici sono ora indeterminati e aperti, il tema della scala è esplorato per dare vita alla relazione individuo-massa, che si esplica soprattutto nello studio della sezione. Opposta all'opera di Siza la sua architettura è globale, universale, non legata a condizioni particolari del luogo.

transitorietà e della volatilità di tutto ciò che ci circonda, che orienta al consumo più che ad una visione teleologica e finalista. A Los Angeles infatti tutto è in continuo movimento e agente in mancanza di norme. Conoscere la città e le sue regole, per Gehry, non si traduce nella elaborazione di un atteggiamento contestualista. Le circostanze non intimidiscono l'architettura di Gehry. Sono pochi gli architetti che si discostano dall'ideale platonico più dell'architetto americano. I caratteri di pragmatismo ed immediatezza sono infatti quelli che rendono Gehry uno degli architetti più apprezzati nel contesto americano. In un certo senso la sua posizione è opposta a

quella di Aldo Rossi. Mentre, al contrario di quanto avviene in Siza, Gehry non trova nel luogo alcun elemento che giustifichi il suo presupposto verso il fare. Mentre per Siza infatti l'elemento di maggiore interesse è il luogo, per Gehry è il programma e la radice della costruzione stessa è lo smembramento del programma. Il lavoro di Gehry è quindi più simile a quello di uno scultore. Egli ignora la rappresentazione tradizionale e vi sono momenti in cui rappresentazione e architettura prescindono da ogni relazione. Fare architettura è per lui poter fare e costruire il modello. Le tecniche di realizzazione apprese precedentemente la sua scoperta sono poi utilizzate ampiamente negli anni successivi ma un interessante aspetto è il legame di Gehry con l'architettura reale, slegata dalla fiction a cui sono interessati altri

architetti come Eisenman, che si avvicina fortemente alla simulazione vista come elemento astratto. In tale fisicità i materiali hanno una valenza di maggiore interesse. Per Gehry il processo non è importante; in antitesi con quanto avviene in Eisenman, ciò che conta è la relazione tra opera e progettista, senza distanza, al contrario di quanto avviene in Siza. La presenza dell'arbitrario sarà poi uno degli elementi per lui fondamentali. Ma c'è un risvolto della medaglia in ciò: la pragmaticità con cui compone le forme è poi in realtà slegata dall'uso reale che quasi trascende la forma stessa. Ciò è vissuto con una certa inquietudine da Gehry. Tuttavia questo sentimento appare spazzato via dal concetto di movimento che è inteso come alternativa all'ornamento.

Alvaro Siza, Banca Borges & Irmao, Vila do Conde, Portogallo, 1978-86



## Alvaro Siza

Se da un lato Alvaro Siza è identificabile come portavoce di una architettura moderna, dall'altro egli è un autore in grado di mettere insieme il popolare -inteso come costruzione tradizionale- e cultura di ricerca. Un elemento di fondamentale importanza per l'architettura di Siza consiste nella conoscenza del luogo che ha rapporto con l'origine dell'architettura, vicina alla poesia come realtà trascendente. Moneo scrive di come l'opera di Siza abbia una analogia con quella di Pessoa, in quanto non agente bensì rivelatrice di qualcosa che esiste. Egli lavora con dei vocaboli autonomi che si occupa di tessere in una trama -l'architetto ha qui peso nella composizione dell'opera, ma non prepotenza.- Molteplici sono quindi gli aspetti che lo interessano: il paesaggio, i materiali, i sistemi di costruzione, gli usi, le persone che occupano l'opera. Sotto questo profilo egli dirà infatti che "cominciare un disegno con l'ossessione della originalità corrisponde ad un atteggiamento incolto e superficiale". Ciò che qui conta non è quindi l'originalità ma l'appropriarsi del luogo facendolo diventare piacevole a chi lo vive ed al contempo imprimendo un'immagine fugace, un'opera che dall'immaginazione si fissa in forme reali. Altro aspetto di forte interesse rappresenta l'importanza che riveste l'istante e lo stato di cose che avrebbero potuto essere e non sono.

## Herzog & De Meuron

L'architettura svizzera a cui Herzog e De Meuron sono riferimento sembra ignorare le discussioni teoriche della contemporaneità con il fine di proporre nuove mete, che si esplicano nella direzione di un ritorno all'origine. Guardando le prime opere dei due architetti si pensa a Semper e al modo in cui essi hanno promosso il momento iniziale della costruzione. Essi esplorano quindi il potenziale formale dei materiali senza però dare un eccessivo peso alla presenza della struttura. In qualche modo la forma si attiene a dei contenuti materici che vogliono essere espressi e a tal scopo il riferimento iconografico viene abbandonato. Si è di fronte ad una opposizione alla velleità dello stile che aveva dominato negli anni Ottanta. Appare evidente una rinuncia a mostrarsi dell'individuo nelle proprie opere. Lo spazio è qui diretta conseguenza della sua costruzione, che mostra in particolare un carattere di permanenza simile ad una architettura primitiva. Si mantiene quindi volutamente ad uno stato di architettura elementare e primaria. Si può in questo caso fare un parallelo tra Mies ed Herzog e De Meuron: mentre il primo è attratto dalla definizione dell'universale in architettura, gli altri sono invece maggiormente attenti ad una specificità e ad un concreto. Di volta in volta ad ogni circostanza si affida un materiale concreto, che emerge da un ipotetico uso esclusivo attraverso la possibilità di linguaggio in grado di spaziare.

## Ten Canonical buildings

Il diagramma ad ombrello  
Farthworth House. Ludwig  
Mies Van Der Rohe 1946-61.

Profili di testo  
Casa il Girasole. Luigi Moretti  
1947-50.

La casa il Girasole di Luigi Moretti è stata definita da Bahnam come appartenente ad una nuova fase di eclettismo romano, in un momento in cui l'autore supera il modernismo per retrocedere ad una soluzione pre-moderna. In realtà, secondo Eisenman, questa abitazione rappresenta la prima opera in grado di mostrare il passaggio tra figurazione ed astrazione modernista. Un primo aspetto ivi approfondito ha un carattere formale: la lettura non è imputabile al solo significato bensì ad una coerenza interna all'opera, che può essere osservata al di fuori rispetto alle necessità storiche, o soltanto programmatiche o ancora di contenuto simbolico. Un ulteriore aspetto presente nell'opera riguarda il testo: qui si mostra un linguaggio post-strutturalista, così come come Derrida lo avrebbe inteso. Tale testo non emerge in modo lineare bensì come tessuto di tracce discontinue e non direzionali. Mentre la narrativa ha un carattere di linearità, il testo può essere letto in modo discontinuo, non direzionale e multivalente. Moretti infatti opera attraverso un testo più complesso per produrre una critica al modernismo iniziale. Sia il linguaggio del cubismo che del modernismo sono qui soggetti a critica. La superficie esterna è infatti modellata al fine di creare un dialogo tra volume e superficie, in maniera tale che lo stadio intermedio sia il luogo potenziale per un lavoro di luci e ombre. Il volume esterno, definito da un'unica superficie, risulta in questo modo frammentato agli angoli, in modo da enfatizzarne i vuoti interni. Questi sono i luoghi di frattura della compattezza del volume. I motivi storici sono invece utilizzati per fare un commento critico sull'architettura: dalla citazione dell'edicola all'uso di texture rustiche, in modo da confermare e negare al contempo i valori trasmessi da alcuni elementi formali, quelli che esistono infatti a prescindere rispetto alla sintesi finale.

Gli aspetti presi in analisi da Eisenman e rilevanti per comprendere questa abitazione sono sostanzialmente due: il primo consiste nella rappresentazione della struttura, che definisce opposta alla struttura stessa. Il secondo invece consiste nella revisione del concetto canonico di colonna intesa come elemento spaziale. Nella lettura di Alberti a Vitruvio, la struttura non è elemento utile a mantenere un peso bensì elemento che mostra l'apparenza di mantenere un peso, in altre parole essa rappresenta un segno della struttura. Ne consegue che alla colonna si affidano due funzioni: quella di mantenere il peso ed al contempo quella di rappresentare l'idea di mantenere il peso. Le tre categorie di segni proposte da Pierce caratterizzano l'uso di questo elemento strutturale in Mies: esso è icona, visuale e formale similitudine dell'oggetto, simbolo, che ha invece significato culturale o convenzionale ed infine indice, in grado di descriverne l'attività. Pierce è uno dei primi ad utilizzare il termine diagramma, avendo una similitudine visiva con l'oggetto. Gli elementi architettonici visti come simultanei rispetto a questi, distruggono una sola lettura ed implicano una lettura di tipo formale (legata alla rappresentazione) e concettuale (intesa come critica). In casa Farthworth è proposto ciò che può essere considerato il primo diagramma di Mies: come diagramma ad ombrello. Esso è distinto dal diagramma di Le Corbusier nella negazione della continuità orizzontale attraverso gli impianti di risalita. Mentre la colonna in Le Corbusier risulta quadrata all'interno e genera valore tettonico rispetto ai diversi ambienti, all'esterno la maggiore omogeneità dell'ambiente spinge all'impiego di elementi strutturali a base circolare. È lo strumento che permette di sottolineare la facciata libera, le dà valore. Per Mies Van Der Rohe la colonna ha invece altra valenza: cruciforme e in metallo riflettente, essa funge da specchio, invertendo la solidità della colonna reale, che diventa invece un vuoto. Serve qui a circoscrivere l'unità spaziale, non a ruotarvi intorno agendo come fulcro. Serve a generare discorso concettuale più che didattico. In seguito, l'articolazione dello spazio prevederà la presenza di un nucleo interno volto a sostenere la copertura, facendo nascere il diagramma ad ombrello. In questo diagramma, tutti gli elementi sembrano essere sospesi da un piano di base. Continuando l'analogia tra opera corbuseriana e miesiana, in Maison Domino il suolo è estensione orizzontale dello spazio, mentre in Casa Farthworth esso è l'ultima distinzione tra il suolo vero e la copertura e serve ad enfatizzare la presenza della copertura.



Farthworth House. Ludwig Mies Van Der Rohe  
1946-61

Eresie Testuali.  
Palais de Congrès-  
Strasbourg. Le Corbusier  
1962-64

Nel suo più noto disegno, fatto ai tempi di Viaggio d'Oriente, Le Corbusier mostra il Partenone emergente come figura da un fondo identificabile come piano cartesiano verticale. Questa rappresentazione mostra già l'interesse dell'architetto verso la dialettica tensione tra forma e transizione tra la rappresentazione di figure bidimensionali ad altre sviluppate sulle tre dimensioni. In ambito post-strutturalista tale visione emerge radicalmente, Gilles Deleuze ne discute infatti in merito alla pittura di Francis Bacon, nel cui disegno è possibile distinguere figurazione e figurale. Mentre la figurazione fa riferimento alla forma legata all'oggetto che deve essere rappresentato, il figurale è ciò che ha prodotto un registro di forze. La figura, infatti, in Bacon risulta distorta da una serie di pressioni interne. In tal caso, il figurale ha il compito di esprimere le forze fisiche e psicologiche. Far lavorare insieme figurazione e figurale diventa il modo per rappresentare una forma finale in una forma indistinguibile fatta di tensioni. La prima architettura di Le Corbusier tende infatti a trascendere i limiti della pittura, come emerso nel suo libro *After Cubism* scritto con Ozenfant. A partire da qui l'architetto svizzero lavora sull'incorporare la tensione cubista in uno spazio davvero tridimensionale. Ciò è evidente già nella maison-domino in cui egli introduce

la griglia cartesiana come sistema strutturale in grado di produrre infinite estensioni tridimensionali dello spazio. Mentre il lavoro prebellico mostra come le figure lineari gradualmente diventino tridimensionali, in seguito la figura diventa nettamente articolata e deformata in una serie di figure parziali. Ed è in questo caso che Strasburgo può essere letta come eretica rispetto ai suoi testi di architettura (la presenza di brise soleil che rimpiazzano la facciata libera ne sono un esempio). A Strasburgo non vi è più relazione dialettica tra figura e griglia. Il tutto è sostituito in termini di diagramma. Il paradigma generale della sua architettura postbellica è la figura, che da un intero sviluppa una serie di elementi discreti che mettono in dubbio la necessità dell'intero stesso. L'elemento di circolazione a Strasburgo fa emergere una forza centripeta e centrifuga al contempo. Nello schema del '62 la rampa era in effetti una distinta forma in grado di generare un loop attorno all'edificio, che al secondo piano emerge come elemento addirittura indipendente. Egli sta esplorando il potenziale delle figure parziali. L'edificio in questione è un oggetto che è contenitore volumetrico di una serie di forze manifestate attraverso le singole facciate dell'oggetto. All'interno il soggetto continua nel suo percorso di circoscrizione del volume. Il suo compito – a Strasburgo- è di catalizzare la visione dello spazio sostituendola con il movimento nello stesso. Il percorso di Le Corbusier lo porta quindi ad articolare tanto i suoi programmi architettonici fino a superare le sue stesse previe posizioni.

Palais de Congrès-Strasbourg. Le Corbusier  
1962-64

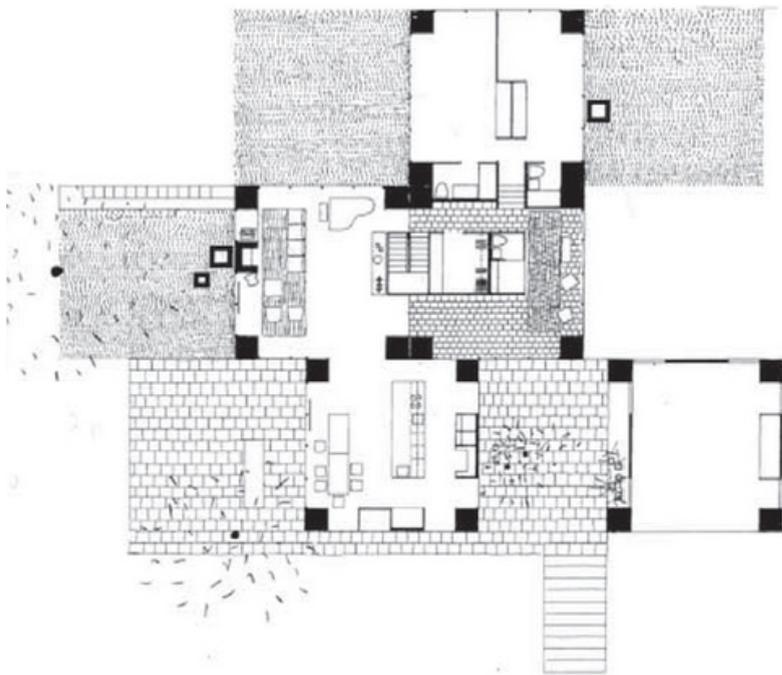


Casa il Girasole. Luigi Moretti 1947-50

**Da griglia piana a Spazio diacronico.  
Adler & De Vore Houses.  
Louis Kahn 1954-55.**

Maurice Blanchot describe *Ricordarsi di cose passate* di Marcel Proust come opera in cui si realizza una distruzione del tempo narrativo. In particolare, il tempo è lì visto non come memoria ma come tempo reale, vero. Evocare qualcosa che non ha una sincronia lineare nella memoria bensì in grado di esprimere una diacronicità, una esperienza simultanea e non lineare. Nelle abitazioni Adler and De Vore, Louis Kahn sperimenta ciò che può essere considerato un testo di architettura in uno spazio diacronico. Ciò avviene attraverso la sovrapposizione di spazio classico e spazio moderno. E lo rende possibile senza che sia visibile alcuna disgiunzione dall'esperienza di spazio, nessuna rottura nel sovrapporre le due posizioni. In queste opere infatti Kahn presenta l'architettura sia come oggetto complesso sia come potenziale opportunità per il soggetto di fare l'esperienza percorrendo uno spazio reale ed immaginato al contempo.

Adler & De Vore Houses. Louis Kahn 1954-55



**Diagramma dei nove quadrati e le sue contraddizioni.  
Vanna Venturi House.  
Robert Venturi, 1959-64.**

Il testo *Complessità e contraddizione in architettura*, redatto nel 1966 marca un cambiamento culturale che si manifesta espressamente dal 1968. Questo testo, insieme agli scritti di Rossi, Guattari, Debord, hanno una influenza particolare sugli architetti americani, i quali per primi mostrano un cambiamento di approccio all'architettura, dapprima vista come sola pratica pragmatica. Se per Le Corbusier il piano è l'elemento generatore, inizia ora una critica alla visione del tutto come somma

parti, implicita nella visione di piano. Su questo fronte, il libro di Robert Venturi può essere letto come didattico rispetto ad una rivalutazione dei principi modernisti. Mentre quindi si ha una maggiore attenzione alle pratiche teoriche tornate in ambito accademico soprattutto con insegnanti come John Hejduck, Venturi attacca il modernismo attraverso un'idea di ritorno alla storia per l'architettura contemporanea. La possibilità di studiare alla American Academy di Roma gli permetterà di interessarsi al tema; la casa il Girasole di Moretti ha un ruolo basilare nelle argomentazioni esposte in *Complessità e contraddizione in architettura*. Il libro di Venturi è infatti come un libro di citazioni e così anche l'opera richiede una lettura chiusa. La proposta è quella di teorizzare un nuovo vernacolare americano basato su una parziale traduzione di argomentazioni espresse durante il Rinascimento Italiano, come fatto fondamentale la griglia dei nove quadrati tipica dell'astrazione modernista. Per intendere ciò è fondamentale un riferimento alla Texas House di Hejduck – che ha relazione con le Adler e De Vore Houses ma approfondisce lo studio del rapporto spazio servente -spazio servito. In questa abitazione tuttavia i pilastri di Kahn sono dematerializzati e allungati a diventare setti. Il progetto impostato sui

delle nove quadrati altera lo schema palladiano, processo evidente anche nell'architettura di Venturi. Riprendendo l'architettura barocca, lo spazio centrale appare spesso caratterizzato dalla presenza di una edicola, un arretramento della facciata interna data dal vuoto lasciato dal camino. Questi elementi al contempo manifestano una lettura della storia e ne propongono una negazione, questionandone la potenza ed il valore da attribuire. In questa circostanza la facciata appare compressa da una serie di vettori. Ciò che risulta interessante rispetto a ciò è l'estensione della facciata come superficie che finisce per negare ogni angolo volumetrico. Esso diventa uno schermo che maschera lo shed. Questo mostra una delle prime abitazioni americane che incarnano l'idea di

processo, perchè la versione finale inscena tutti i passaggi che sono stati esemplari per la costruzione dell'interno. Ciò che appare innovativo qui è l'uso della storia con un metodo differente rispetto al part-to-whole. Elementi classici e moderni dialogano simultaneamente. Ne evince l'impossibilità di manifestare una unica ideologia all'interno di un'opera, sull'esempio di quanto altri architetti modernisti hanno precedentemente fatto. Il caso di Vanna Venturi appare così come esatta traduzione architettonica del testo *Complessità e contraddizione in architettura*.

**Inversioni materiali.  
Leicester Engineering Building.  
James Stirling, 1959-63.**

L'opera realizzata da James Stirling personifica il passaggio tra astrazione modernista e realtà postmoderna. La formazione di Stirling è di tipo classicista ed al contempo sensibile al modernismo, grazie anche al percorso intrapreso in prima persona dal suo maestro Colin Rowe. Stirling, subito attratto dal modernismo tanto quanto dall'estetica espressa dai protagonisti del Team Ten, concentra l'attenzione sull'impiego dei materiali in architettura, prendendo spunto tanto dalla Maison Jaoul di Le Corbusier quanto dall'architettura nordica.

L'uso dei materiali in Stirling è di tipo concettuale e critico, specie nei confronti del modernismo, e ciò risulta evidente in tre aspetti: nell'uso del vetro, negli elementi modulari in ceramica (siano essi mattoni o piastrelle) ed infine nell'organizzazione compositiva delle masse.

Nell'architettura moderna infatti il vetro è utilizzato e usato come vuoto letterale e fenomenico, così come discusso da Colin Rowe nell'articolo "Trasparenze: Letterale e Fenomenico." pubblicato in *Perspecta* del 1963. Nell'edificio di Stirling esso è utilizzato per suggerirne piuttosto un uso solido e volumetrico. Leicester marca in questo modo il passaggio da vuoto a solido. Un ulteriore cambiamento è visibile nel muro cortina dell'edificio della torre, in cui la fascia di mattoni si colloca al di sotto rispetto alla fascia vetrata. In sostanza, gli elementi che nel modernismo erano letti come trasparenti piatti e vuoti sono qui invece letti come opachi, volumetrici e solidi. La chiara tessitura esposta dai materiali ceramici mostra come il disegno da questi composto sia più rilevante che non l'aspetto strutturale dagli stessi esprimibile. Esiste quindi questa contraddizione nell'uso materico: il vetro usato come elemento solido e con compattezza quasi strutturale e di contro la presenza di unità di mattoni

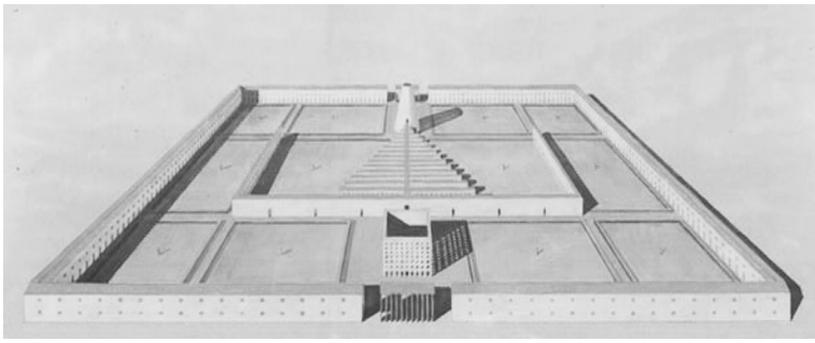


Leicester Engineering Building. James Stirling, 1959-63

disposti verticalmente che negano la loro possibilità strutturale. Queste inversioni possono essere considerate inversioni testuali anzichè formali. Il carattere didattico mostrato a Leicester svela anche ciò che può essere considerata l'estetica modernista di una composizione centrifuga, in grado quindi di muovere i suoi elementi dal centro verso la periferia. A Leicester, l'organizzazione delle forze è di tipo centripeto, in particolare gli elementi spingono in direzione dell'interno. In secondo luogo una sorta di rotazione dinamica rivela l'influenza di Melnikov Workers Club, nella presenza dei due volumi. Ma vi è una importante differenza tra i due progetti: mentre l'edificio di Melnikov mostra una serie di volumi che sembrano crollare verso l'interno, nell'opera di Stirling si assiste ad una rotazione dei volumi giustapposti. Mentre i volumi di Melniow sembrano fluttuare liberi, quelli di Stirling sembrano appuntati dalla presenza della torre.

L'inversione materica è quindi il principio che permette di costruire un volume vetrato unico inteso come solido ed al contempo una torre che, sostenuta all'interno da pilastri in cemento, mostra esternamente una cortina vetrata che sembra sostenersi sul solo muro in mattoni sottostante. Questo costante spostamento di significato e funzione di materiali provoca la necessità di leggere i materiali come elementi concettuali più che fenomenici e fisici, producendo un edificio leggibile non come insieme pittoresco di elementi o espressionista bensì come testo. Il flusso e le forze interne ai volumi negano una relazione statica tra lo spettatore e l'edificio.

In Leicester, il senso di rotazione fornisce una dimensione spaziale e temporale che non è più soltanto formale nel suo dominare il discorso. Le numerose inversioni negano le interpretazioni architettoniche tradizionali fatte di facciate, stasi e materialità letterale ●



**Testo dell'analogia.  
Cimitero di San Cataldo. Aldo Rossi. 1971-78.**

Aldo Rossi, Cimitero di San Cataldo. 1971-78

La relazione tra Aldo Rossi ed il ritorno alla figurazione in Italia è un fatto ormai noto, i valori umanisti del neorealismo sono presenti nella formazione dell'architetto, che si affida ad un ritorno agli studi tipologici. Già all'interno dei suoi primi lavori, nell'epoca dei concorsi post-lauream l'impiego di forme geometriche pure - siano esse cerchi, triangoli isosceli, quadrati-estrusi, diventano tema dominante della sua architettura. Le forme sono qui ridotte a geometrico archetipo ed utilizzate in maniera pura. Rossi e Venturi, di cui gli scritti sono pubblicati nello stesso periodo, condividono un interesse al tempo innovativo ed espresso nei loro postulati teorici in cui si descrive l'irriducibilità della città rispetto ad ogni visione totalizzante di tipo modernista. Nel caso di Rossi egli adotta un metodo analitico che propone l'isolamento degli artefatti urbani. Tali artefatti includono elementi della città la cui continuità, sia essa funzionale come nel caso del tessuto residenziale o simbolica come nel caso dei monumenti seguono la loro permanenza nella storia della città. Questa dialettica di permanenza e crescita proposta da Rossi rivede una comprensione di quelli che sono i diversi momenti nel tempo che suggeriscono una espressione diacronica dei momenti della storia. Uno dei libri critici nel pensiero della relazione tra architettura e città è il libro *Architettura della città* di Aldo Rossi. Vi si trovano all'interno delle analogie con quanto proposto da Colin Rowe nel suo *Collage city*. Uno dei punti di contatto consiste nell'asserire, da parte di Rowe una condizione di verità intrinseca al tessuto esistente. In questo caso, considerato il "set pieces" preesistente ogni elemento successivamente aggiunto all'origine deve essere considerato rispondente rispetto a tali presenze. In *Collage City* Rowe seleziona un set di "pezzi" come una rotonda o un quadrato o anche una megastruttura come l'Hofburg di Vienna e li inserisce in un altro contesto, in maniera analoga a quanto fatto da Piranesi all'interno del Campo Marzio. L'idea di Rowe secondo cui un è possibile collegare il contestualismo all'idea di collage. La proposta strategica di Rowe risulta ancora differente rispetto a quella di Piranesi, che modifica invece il set esistente

non fornendogli un valore a priori. Nel caso di Rossi, egli concepisce la città come insieme di elementi tipologici le cui geometrie semplici possono essere lette come risultato della rimozione di layer sovrapposti nel tempo. In questo senso egli ripensa l'intera nozione di tipologia sviluppata da Durand nel diciannovesimo secolo e fu il primo architetto dal dopoguerra a reintrodurre la nozione. La sua reintroduzione fa i conti non soltanto con l'aspetto formale ma anche con quello di significato. Gli oggetti che hanno quindi diverse scale assumono significato in relazione alla loro ripetizione, utilizzando forme iconiche che sono in realtà spogliate della loro iconicità. La scala per Rossi è il tema che permette di distinguere il programma sia esso simbolico o funzionale. La realizzazione del cimitero di San Cataldo vede quindi la presenza di una serie di elementi che distruggono la composizione per parti di un insieme, gli oggetti simbolici fondono la scala urbana e quella del domestico sia nella spazialità che nella trama: attraverso le facciate che utilizzano un cambio di scala è possibile avere una vista da una finestra o semplicemente una trama che costituisce la tessitura della facciata. La relazione simbolismo- astrazione denota la peculiarità del pensiero analogico di Jung, per cui l'arcaico, l'inconscio risulta esprimibile mediante un monologo interno.

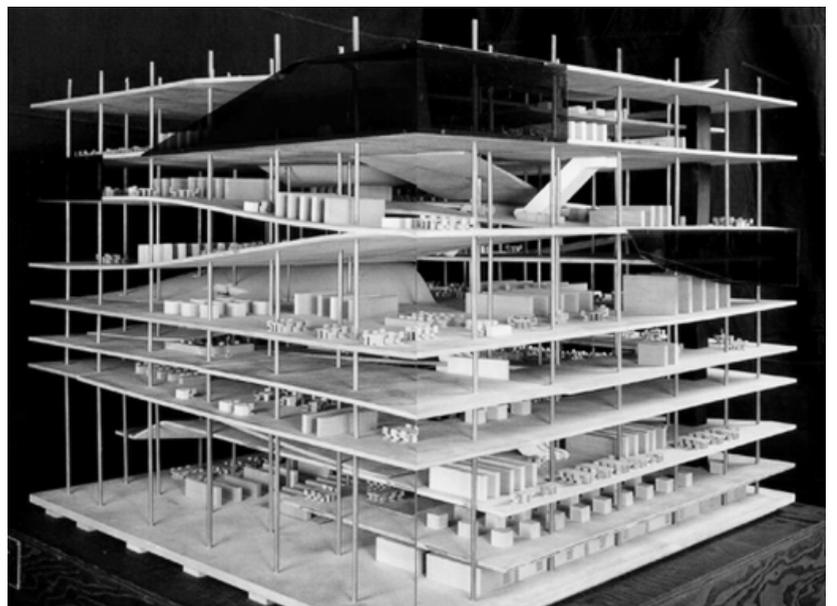
**Strategia del vuoto.  
Jussieu Library. Rem Koolhaas. 1991-92.**

Walter Benjamin aveva già espresso come l'architettura sia vissuta in uno stato di distrazione, di conseguenza l'elemento iconico diventa prevalente come riflesso di questa condizione. L'edificio iconico lega due fattori: il primo consiste in una tendenza a trattare il diagramma come un'icona, il secondo vede il diagramma iconico come diretto generatore della forma. Negli edifici di Koolhaas, il diagramma iconico ha una similitudine visiva con il diagramma funzionale. Ma è con il progetto per la Jussieu Library che Koolhaas marca un punto di inflessione

tra questi due tipi di diagramma passando da un diagramma simbolico ad uno di tipo iconico, che registra, oltretutto, una critica nei confronti dei precedenti diagrammi di Le Corbusier e di Mies Van Der Rohe. Il palazzo di Strasburgo di Le Corbusier è visto come importante precedente per il progetto, anche grazie alla sua continuità tra suolo e copertura. Tuttavia tale continuità sezionale risulta negata da Koolhaas, che concepisce un suolo malleabile come un tessuto, capace di giungere fino in copertura. Il vuoto in Koolhaas è una inversione del poché, che risulta una armatura concettuale in una serie di progetti che conducono alla Jussieu Library. Tale attenzione allo spazio vuoto conduce inoltre a ripensare una relazione tra il soggetto e l'oggetto in architettura ed in ultimo di suggerire una ulteriore forma di lettura chiusa. Mentre Rossi e Venturi adottano una strategia di frammentazione e materialità per criticare l'idea modernista di insieme, il frammento può aiutare a ricostruire un assente "intero", come era successo storicamente. Ciò che avviene in seguito al 1968 è una differente idea di dialettica del parte del tutto, che riflette modi alternativi di vedere il soggetto, costruiti su teorie strutturaliste e post-strutturaliste. Un secondo aspetto della strategia di Koolhaas consiste nella realizzazione di uno spazio vuoto in grado di generare situazioni in cui è possibile intuire la presenza di una serie di elementi che danno una visione diretta ed altri in grado di oscurare la presenza di alcuni oggetti interni. Più importante rispetto all'alzare il suolo della strada è l'aspetto di infrastruttura vista come oggetto layer. Per smantellare la logica classica del "parti di un insieme" Koolhaas propone un diagramma che modifica la usuale visione di adiacenza delle parti. In particolare egli suggerisce come la presenza di un ascensore definisca la continuità tra parti che sarebbero in realtà discontinue, spazialmente non vissute in sequenza diretta. Tale

diagramma che può essere chiamato "discontinuità contigua" appare anche nel contest del Parc de la Villette di Koolhaas, parco che è dipinto come una serie di programmatiche strisce orizzontali. Tale visione non necessita di una relazione di continuità spaziale. Tornando alla biblioteca di Jussieu essa risulta concepita come una serie di sezioni caratterizzate da piani orizzontali che non hanno contiguità di programma dal livello del suolo ad un altro piano. Le nove colonne, seppur presenti, non garantiscono uno spazio regolare per la figurazione della forme libere. La tematica delle colonne appare e scompare "casualmente", in relazione a come queste si leghino ai muri. La modulazione classica in sezione crea una condizione di spazio in cui il soggetto diventa osservatore di uno spazio ed al contempo nascosto rispetto all'occhio di un altro osservatore. Il risultato di questa visione periferica sposta il focus ottico dall'oggetto fisico al soggetto. Jeffrey Kipnis chiama discorso performativo. Ciò consiste in una manipolazione del campo visivo che inizia con la Jussieu Library e continua con la Seattle Library. Le influenze dei diagrammi di Le Corbusier e Mies sono invertite, diventando qui figure, volumi, oggetti di una strategia del vuoto. I progetti che seguono sembrano negare queste condizioni iniziali. Smettono di produrre letture chiuse per l'immediatezza della forma ed un appeal più popolare: il diagramma come logo o branding.

Jussieu Library, Rem Koolhaas, 1991-92.





Jewish Museum, Daniel Libeskind 1989-99

## La decostruzione degli assi Jewish Museum, Daniel Libeskind 1989-99

Nel 1970 Rosalind Krauss redige uno scritto intitolato *Note sull'indice*. Tale discussione sull'indice veste una distinzione tra icona, simbolo e indice, già definita da Peirce. Per Peirce, l'icona ha un collegamento visivo con l'oggetto mentre il simbolo ha un collegamento legato al significato. L'indice è invece una registrazione di un evento o processo ed è strettamente legato ad una condizione di assenza o presenza. Secondo Krauss, il linguaggio ci presenta un contesto storico preesistente a cui si unisce un linguaggio metafisico. L'idea di un linguaggio architeturale diventa problematico quando assume che ogni contesto storico è una entità stabile. L'indice è importante quando registra la presenza fisica di un oggetto come traccia fisica di un altro oggetto e non un segno o una rappresentazione della cosa stessa. Krauss descrive l'indice come presenza di un evento non codificato, che opera senza le convenzioni. Se la forma di una abitazione ha significato metafisico e legato all'immagine e alla funzione di rifugio, allora questo significato è distrutto da ogni tipo di processo, spesso identificato con il taglio. Non solo l'atto di tagliare ma anche la traccia del taglio riducono il suo contenuto metafisico. La logica di questi segni indicizzati tende ad indebolire gli aspetti simbolici ed iconici, e ancora l'indice può essere trasformato in una icona stessa della indicizzabilità. L'indicizzazione di Libeskind è evidente in *Micromegas*, disegni realizzati per analizzare lo spazio cartesiano e classico. Le linee sono in questo caso già elementi tettonici. Tutti gli edifici hanno in questo caso assi in grado di legare l'edificio al movimento del soggetto. Gli assi sono qui una traccia. Siamo abituati infatti a vivere lo spazio in sequenze simmetriche, quindi per destabilizzare la continuità delle parti viste come un insieme

Lorena Antea Caruana, *Canone?*, 2014



Jewish Museum, Daniel Libeskind 1989-99

fa mancare anche questa simmetria locale. In Le Corbusier tali simmetrie servono ad identificare un percorso con il soggetto mentre l'asimmetria fa in modo che il movimento del soggetto e il tempo degli oggetti coincidano. Il percorso del soggetto non corrisponde alla forma dello spazio. Libeskind, come Henri Bergson prima di lui, sperimenta la relazione tra tempo dell'oggetto e tempo del soggetto. Il progetto per Berlino rappresenta in realtà la frammentazione di una stella ebraica o è un indice dei punti di Berlino dove gli ebrei erano trasportati fuori dalla città. Inizialmente gli angoli in cui si spezzano questi assi sono ortogonali quindi finiscono per invertirsi l'uno con l'altro. Ancora, l'opera può essere intesa come gesto senza significato, che lo trasforma in una analogia delle uccisioni di massa. In questo senso, i tagli stabiliscono una condizione di arbitrarietà che lega ad un significato reale e che in ultima condizione è arbitrario. L'insieme dell'edificio è qui negato dalle singole parti. Il museo si mostra come oggetto iconico ed al contempo gesto espressionista. Esso rappresenta infatti il punto di incontro tra l'indicizzante e l'iconico.

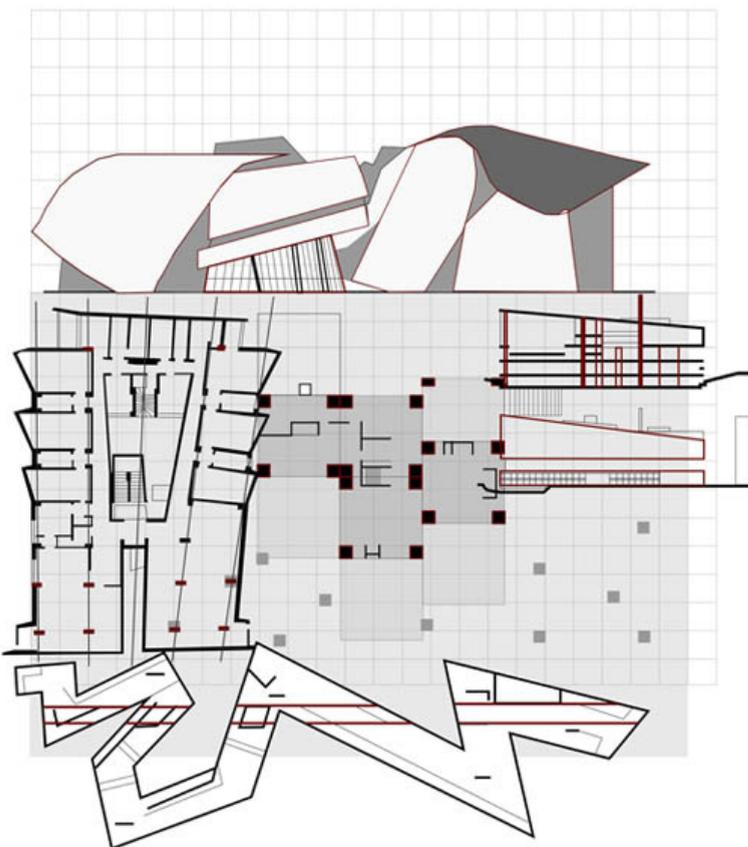
simbolo e indice e ciò significa che sono leggibili come rappresentazioni di un insieme di processi che in queste operazioni prendono posto nel tempo e sono registrate in maniera indicizzata. Secondo Lynn, le condizioni non hanno necessariamente rilevanza rispetto al futuro, dato che i processi algoritmici sono unificati in architettura. Ciò comporta uno slegarsi rispetto alla storia. È tuttavia importante distinguere l'idea di digitale di Lynn rispetto a quella di Ghery: per il primo si tratta di un procedimento concettuale, per il secondo di un procedimento fenomenologico. Ma l'approccio adottato da Ghery è in realtà del tutto personale: egli mischia l'approccio espressionista a quello del processo digitale. I suoi diagrammi hanno origine secondo un metodo analogico e il conseguente lavoro digitale è uno delle riproduzioni di queste forme. La principale differenza tra fenomenico e concettuale risiede nel dominio della lettura chiusa: dall'occhio alla mente in uno e dalla mente all'occhio nell'altro. Il diagramma di Ghery è qui chiamato "soft umbrella" in ricordo dell'approccio di Mies, a causa della sua organizzazione spaziale interna. Questo tipo di diagramma si basa in particolare sulla articolazione della copertura e sull'impatto che questa ha rispetto alla sezione. Il piano diventa residuale rispetto al processo. Il diagramma concettuale rimane quindi analogico mentre il processo digitale genera la forma. La tensione generata tra biomorfico ed ortogonale è catturata nei suoi schizzi. Le forze contenute negli schizzi possono essere centripete o centrifughe. In particolare, le letture rivelano una rottura con la lettura chiusa, intesa come in grado di definire la parte dell'insieme. Tale lettura suggerisce un ripensamento del canone che è stato prodotto da una serie di letture chiuse. Per mettere in dubbio queste idee è forse necessario osservarle con un canone di oggi.

Peter Lewis Building, Frank o. Ghery, 1997-2002



## Il leggero diagramma ad ombrello Peter Lewis Building, Frank o. Ghery, 1997-2002.

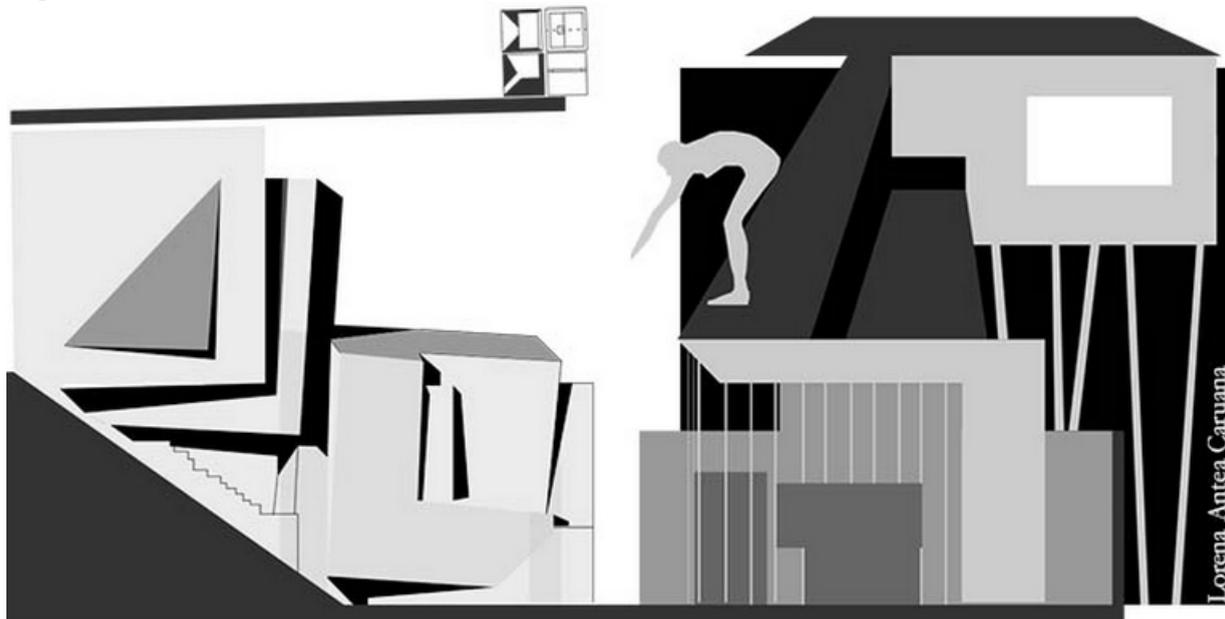
Mentre i diagrammi proposti in precedenza si mostrano come modifica di diagrammi esistenti, Greg Lynn propone un diagramma che non ha condizioni iniziali. Egli le nomina come forme con una propria diagrammatica necessità. In tal caso, sarebbe possibile produrre diagrammi che non si riferiscono alle logiche esterne bensì alle loro stesse operazioni. Esse possono infatti non dipendere dal luogo o dal programma, necessariamente. La necessità di parti di un insieme è infatti non determinata e il lavoro di Lynn si basa più che altro su una componente presa come elemento infinitamente ripetibile. Le componenti non hanno necessarie relazioni con il tutto, bensì esse mostrano come risultato di un set di logiche computazionali o interne. Le operazioni algoritmiche operano come



## R. Moneo – P. Eisenman, due punti di vista

L'ultima sezione è dedicata a due testi in particolare: *Inquietudine teorica e strategia progettuale* di Rafael Moneo e *Ten Canonical Buildings* di Peter Eisenman. Una volta approfondito il motivo per cui in Eisenman un oggetto è considerato moderno (ovvero perché su questo oggetto è generato un discorso sulla sintassi volto ad esplorare le potenzialità dell'oggetto architettonico stesso), appare più semplice comprendere le ragioni che differenziano i due scritti presi in esame.

Rafael Moneo, con il suo percorso bibliografico, sceglie i progettisti dei quali analizzare aspetti che sono direttamente interessanti per l'autore: il rapporto tra la strategia di progetto e l'inquietudine che muove in direzione del nuovo all'interno di ogni singolo progettista. Dall'altro lato invece vi è Peter Eisenman, il quale tratta il tema della canonicità. Il canonico per Eisenman è un oggetto che contiene una innovazione rispetto a ciò che è precedente e si pone quindi in grado di rappresentare lo spirito del proprio tempo. È moderno quindi, con la sintassi, definisce significati propri dell'oggetto architettonico, andando al di là dei significati simbolici tipici del passato della tradizione occidentale. La prima opera analizzata in questo testo è infatti casa il Girasole di Luigi Moretti,



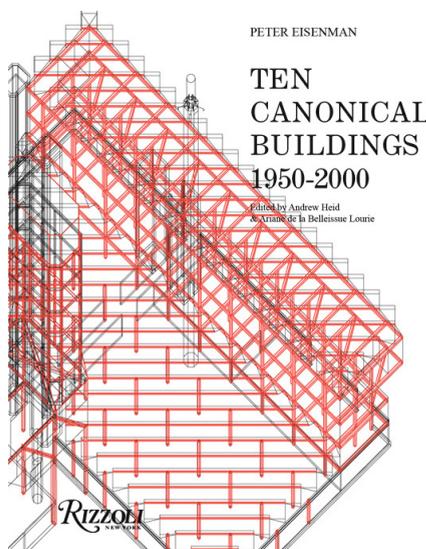
Lorena Antea Caruana, *Inquietudini*, 2014

in cui è mostrato il passaggio tra figurazione ed astrazione modernista e in cui l'oggetto è trasformato, bucato, spezzato nel suo volume, con il fine di ottenere un oggetto finale complesso e ricco rispetto ad una intuizione di sintesi iniziale.

Vi è quindi una principale differenza tra i due scritti, che consiste nei metodi di lettura utilizzati. Rafael Moneo adotta infatti una visione più aderente all'inserimento contestuale all'interno di un sistema culturale più ampio in grado di influenzare l'artista, così come gli scritti di Giulio Carlo Argan propongono. Il caso di Peter Eisenman è del tutto differente. La sua lettura è più sensibile ad una cultura internazionale che vede, tra gli altri, negli scritti di Deleuze come *Differenza e ripetizione*, un approccio post-strutturalista in grado di dissolvere letture canoniche in favore di una visione personale che accosta fatti e concetti in modo analogico. Per tale motivo, ciò che interessa Rafael Moneo è comprendere i presupposti e le perplessità che motivano otto progettisti della contemporaneità, nella maniera in cui essi si inseriscono in un ambiente culturale più ampio che li giustifica e li stimola. Il suo punto di vista è volto alla determinazione per caratteristiche peculiari, che spesso porta ad un accostamento dei metodi progettuali utilizzati dai diversi autori al fine di comprendere le opere e gli architetti attraverso rapporti di analogia-contrasto. In quest'opera si parte quindi dallo studio degli artisti e non delle opere (che sono in realtà esposte in seguito e seguendo un criterio di tipo cronologico), che di volta in volta diventano protagonisti dello scritto, nelle loro visioni complessive e con le loro specificità, rendendo gli altri leggero sfondo della composizione. In sfondo rispetto

alle esperienze dei singoli progettisti vi è proprio il contesto culturale a cui fanno riferimento: se per Ghery la velocità e la fugacità tipiche della città di Los Angeles diventano la base per una composizione sovrapposta ad un programma di tipo razionalista, Alvaro Siza si ispira alla fissità delle poesie di Pessoa e dell'assoluto paesaggio portoghese; ancora Herzog e De Meuron interpretano un ritorno alle origini della costruzione inteso come elemento peculiare dell'architettura svizzera. Non si tratta qui soltanto di sottolineare un atteggiamento verso la poetica dell'architettura ma si tratta di capire anche sotto il profilo operativo cosa sia motore per il cambiamento e lo sviluppo di nuovi precetti da parte dei singoli autori. Si tratta di un'opera che accetta e promuove il confronto tra i diversi autori, al contrario di *Ten Canonical Buildings* che assume invece un atteggiamento critico nei confronti della semantica all'interno di ogni singola opera. Che è prima di tutto un testo autonomo. Il riferimento al contesto in cui essa è realizzata o i presupposti di partenza che spingono l'autore sono soltanto in alcuni casi trattati, perché ciò che conta è la relazione a-contestuale dell'opera con altri concetti lontani dalla stessa. L'analogia che egli utilizza per articolare la lettura chiusa dell'opera lo rende sensibile a campi che prescindono dalla sola semantica architettonica e tracciano nella mente dell'architetto legami con ambienti filosofici, sociologici differenti. Nel presentare i contenuti delle due opere mi avvarrò di entrambi i metodi, ciò per due ragioni: la prima è che essendo stata cresciuta in una scuola devechiana, legata ad Argan ed Ernesto Nathan Rogers non potrei che farne a meno, la seconda è dovuta invece ad un rispetto nei confronti dei due autori, dei quali non vorrei tradirne i propositi. Si è partiti quindi da uno studio delle proporzioni e dei significati insiti nell'architettura del XV secolo.

Se Frances Yates con il suo libro *Arte della memoria* ha contribuito a farci comprendere la relazione tra geometria e matematica e aspetto simbolico o legato alla memoria, Wittkower ha esplorato un aspetto di sintesi del rapporto matematica-architettura, facendo riferimento ad una cultura umanistica in grado di mostrare la bellezza dell'universo e la capacità dell'uomo di ricreare tale bellezza a partire dalle proprie capacità intellettive. Con Le Corbusier si assiste ad un cambio di paradigma, la matematica è utilizzata non più con valenza simbolica per definire un rapporto uomo-divinità, bensì con un aspetto pratico, che permette di generare un nuovo rapporto uomo-spazio determinando la misura degli oggetti che lo circondano. In un certo senso permane qui un aspetto simbolico, nel determinare la relazione di dominio dell'uomo sull'intorno. Ciò è invece, in seguito annullato con Peter Eisenman. Sintetizzando molti degli aspetti approfonditi all'interno della *Texas School*, Eisenman traccia un processo piuttosto analogo a quanto proposto da Bernhard Hoesli con i suoi insegnamenti; analizza scritti di Rowe e ricerca a sua volta un analogo tra opere palladiane e sintassi del moderno; esplora contenuti formali delle opere di Hejduk e ne capisce l'aspetto legato alla autonomia dell'oggetto. Con il suo scritto *Ten Canonical Buildings* quindi rimarca, attraverso il termine canonico, l'aspetto di immagine consolidata delle opere scelte, mostrando tuttavia come queste opere abbiano in realtà prodotto una nuova canonicità partendo da una innovazione. Siano state conservate nella memoria perché estremamente legate ad un aspetto di novità rispetto all'esistente, se direttamente legato al numero o alla geometria, di certo legato all'astrazione dei contenuti dell'architettura, esplorando, con differenti strategie, il rapporto forma-significato, questa volta generando un significato di tipo sintattico ●



Rafael Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*, Mondadori Electa, 2008

### Rafael Moneo

*Inquietudine teorica e strategia progettuale nell'opera di otto architetti contemporanei*

Peter Eisenman  
Frank O. Gehry  
Herzog & de Meuron  
- Rem Koolhaas  
Aldo Rossi  
Alvaro Siza  
James Stirling  
Venturi/Scott Brown

## Postfazione. Architettura e scrittura

Ernesto d'Alfonso



**N**asce corpo animale, laddove lo depone la madre, l'uomo; da subito, spontaneamente mettendo in esercizio le facoltà specifiche di cui è dotato non solo per conservare la vita. Certamente per cercare con la bocca il corpo della madre; e, in assenza, dimenarsi e piangere. Ma ben presto per intendere l'intorno ed "abitarlo" e, nel prosieguo, popolarne di fantastici simboli i "dove qui ora".

Ogni "dove qui ora" assegnato al corpo è intersomatico sito del campo; fin da subito, senza averne parole adatte, condiviso col corpo della madre; dipoi, sempre prima di averne concetti e parole, condiviso con altri in un interagire essenziale che è altresì interscambio denso di significati del tutto somatico e fondamentalmente privo di parole, anzi preliminarmente subito (assunto) come condizione di sussistenza.

Fin da subito, alla nascita, l'essere al mondo è un laccio inestricabile tra il corpo proprio, il corpo dell'altro, la madre almeno, l'intorno che avvolge e sostiene entrambi, e che chiamiamo "mondo". L'allacciamento inestricabile di ogni uomo in questa terna, Merlau-Ponty, lo chiama sistema esistenziale.

In tale situazione/condizione, pervenuti alla maturità dell'intelletto, si esercita la facoltà di distinguere e riunire, leghein in greco, luoghi e momenti temporali. Nei termini di Vitruvio, ordinare/disporre, bensì ciò che chiamiamo spazio del mondo ma per il tempo umano. Le categorie base dell'architettura (cfr. ex quibus rebus architectura constet dal I libro del De architectura di Vitruvio) nominano le operazioni essenziali che tramano il nesso tra spazio e tempo secondo il come la natura lo mostra come vero. Ordo, disposizio, sono d'altra parte, le operazioni essenziali dell'esplorazione che scioglie il labirinto (non so dove) in un insieme di demarcazioni che rimandano le une alle altre attraverso un insieme di cammini. Sono le azioni mentali in esercizio nel demarcare per distinguere i siti e riunirli secondo percorsi che verificano relazioni; un altre parole per introdurre nel campo fatti che permutano i siti in luoghi, coi loro marchi simbolici altrettanto intersomatici ma dotati di senso comune o d'intenzioni intersoggettivamente decifrabili per agire, anzi interagire, benché individualmente, tra gli altri e insieme ad essi. Il processo primitivo e originario di questo interagire lo chiamiamo esplorazione. Il fatto elementare, per quanto banale, ineliminabile e primario dell'esplorazione è il passo, conseguentemente, l'orma del piede nel passo. L'orma nel sito o nel posto appena lasciato dal piede è il segno primitivo dell'esplorazione. D'altra parte il piede nell'appoggiare sul suolo-fondo, sostiene il corpo proprio nell'elevarsi ed esporsi all'orizzonte del cielo ed alla corsa del sole (evidenza prescientifica alla percezione) mentre la sua massa intera è messa in gioco, fino al capo, nell'equilibrio dell'andare; e perciò lo sguardo stesso gettato sull'intorno dagli occhi, e la visione stessa, per la solidarietà dell'occhio nel corpo e nel capo, spicca dal piede e dal sito d'appoggio da cui spicca. Ed altresì mentre intercettando la luce il corpo stesso lascia un'ombra alle spalle. Per cui il "cippo" di pietra dipoi elevato in stabile equilibrio sul suolo spianato ed esposto al sole, è un sostituto del corpo e simultaneamente un alterego del marcatore del suolo-fondo e del qui posizionato ed esposto all'orizzonte ed alla luce mutante del sole che intercettata getta un'ombra dal fronte opposto segnando un "ora inumana", accordo somatico attraverso il corpo dell'uomo col "mondo" intorno. Dipoi il "cippo" elevato esposto e fondato, s'affina e perfeziona fino a divenire l'asta rigida e sottile o manufatta o fusa in metallo della "meridiana", il "metro" del tempo inumano o pre-umano. L'ora si congiunge al qui nel "segno" di un "fatto" an-umano, che viene da un "oltre-orizzonte", l'ombra, il segno dell' "ora" del qui. L'esposizione del corpo nell'assegnare al corpo un qui, conferisce, altresì ad esso, simultaneamente un'ora d'accordo col mondo intorno ed alla coscienza la sapienza irrevocabile delle sue ore o della irrevocabile sequenza dei suoi percorsi temporali. D'altra parte per la coscienza che nel volgere l'attenzione conosce solo momenti temporali di esperienza o cogitazioni, il primo essenziale termine di "misura" è il tempo. Senza di che neppure lo spazio e la sua alterità dal tempo non può essere saputa. Donde il concetto della misura ed il suo segno deve essere,

nell'esposizione il segno del tempo, cioè nell'accordo "somatico" coll'intorno del mondo l'idea di esso, cioè dell'essere il tempo evento non psicologico, ma "fatto" del mondo intorno detenuto in comune intersomaticamente. L'esposizione del corpo nel sito assegnato immediatamente e somaticamente o intersomaticamente s'inscrive nell'intorno del mondo condiviso da altri. Il "cippo" di pietra fondata intenzionalmente è demarcazione della coscienza, anzi della sapienza coscienziale di questo fatto. Come tale è chiamato erma. Come principio di misura assume invece una manipolazione adeguata affinché l'ombra sia nitida al suolo, come tale è chiamato da Vitruvio "gnomone". Il quale, proprio come termine somatico di ogni misura, ne tratta immediatamente nel primo libro del De architectura. E non tanto come termine di misura spaziale, bensì temporale che è l'avvio fenomenologico di ogni misura, in primis quella spaziale. La quale come misura è non coscienziale. Nel volgere l'attenzione, da architetto, a questo processo, si segnala l'operazione base di demarcazione del sito, anche nel caso preconsciouso o preintenzionale, di scelta di una cosa radicata in esso, che permuta in luogo il sito e fa, nelle repliche e successive, della situazione, preliminarmente labirintica, del campo ignoto da esplorare, un campo di siti marchiati o luoghi, si verifica che l'operazione mentale base esercitata in tale processo si articola in due "momenti": orientare il pensiero a ciascun sito del campo per marchiarne il suo dove e disporre esso sito attraverso la simbologia di quel marchio posizionato e distinto all'azione comune.

Si tratta allora di considerare

L'esplorazione.

1. Il corpo attore nel muoversi per esplorare si sa (guarda sé stesso) in tal frangente e vi distingue l'evento elementare del passo, l'esser cioè pervenuto nel sito per lasciarlo subito dopo. Laddove il sito non è slegato dall'insieme dei siti che accolgono il corpo mentre nel muoversi lo ispeziona. Così nel reiterare gli itinerari tra i siti, scopre ed elabora, vero e proprio orientamento del pensiero al mondo, una mappa mentale per dirigersi tra loro e ritrovarne i dove nella relazione dell'uno tra gli altri e rispetto ad essi.

2. Nell'esplorazione l'atto chiave è il passo. L'attenzione si volge, allora, alle facoltà in esercizio nel passo dove l'intera massa del corpo è in gioco nell'equilibrio dal capo al piede, cosicché si verifica che l'occhio da cui si getta lo sguardo sull'intorno per scegliervi la cosa ivi radicata da ritenere per riconoscerlo, spicca il suo volgersi ad esso dal piede e dal fondo su cui poggia. Vi è dunque una solidarietà tra il fondo su cui poggia il piede e l'occhio da cui si volge lo sguardo alle cose radicate in esso e scelte per individuare il sito ritenere il dove riconoscerlo. L'insieme delle cose scelte e ritenute attraverso le loro immagini ed eventualmente i nomi, per identificare i dove demarcati nel corso dell'esplorazione, costituisce la mappa mentale dei dove.

3. D'altra parte questa mappa non è neutrale, campo cioè di itinerari generici. Ma campo di itinerari intenzionali verso ciascun sito, il quale ha uno stato proprio differenziato dagli altri e distinto per motivi propri di attrazione. Il marchio simbolico apposto dagli uomini intende marcare tale motivo d'attrazione come genio proprio del sito che ne fa luogo. L'insieme dei siti appartiene al campo entro il quale si sono succeduti gli itinerari verso ciascun sito. D'altra parte presso ciascun sito si svolge il ciclo temporale d'un fatto che a sua volta può essere tipologicamente distinto e demarcato.

4. Si tratta infine di segnare la "norma" o il paradigma delle differenze riunite dai rimandi complementari e sinergici. Si tratta allora di costruire un recinto i cui siti, segnati in prima istanza da demarcazioni di dove rimandanti l'uno all'altro per relazione posizionale, ricevano una coesistente e simultanea co-demarcazione di valore temporale con un proprio distintivo significato feriale o festivo, profano o sacro, assegnato alla vita o alla morte.

5. Il "paradigma" di tale recinto è l'edificio stesso architettonicamente costruito e disposto. E la sua "idea" il tempio, dal latino templum, il campo di una azione sacra. Il templum è "idea" del campo d'azione umana, del campo dei luoghi o siti simbolici, del campo i cui siti hanno ciascuno un valore temporale intersoggettivo, non solo intersomatico.

La mappatura.

A. Si è riconosciuto il "passo" come momento elementare dell'esplorazione dei siti del mondo. Nella sua dinamica il passo ha un momento statico d'equilibrio nello sbilanciamento dell'andare. L'idea di questo momento statico come verità del sito, sempre preesistente, e sempre lasciato ad altri per una loro libera possibilità di passo fondata del sensus communis della irrevocabile persistenza di esso come inalterabile appoggio del piede nel passo, e con essa dello scostamento dall'altro appoggio che fa spatium tra i due. Allora l'elemento minimo dello spazio e della sua intuizione è appunto il momento statico dell'appoggio del quale, il protagonista è il fondo. È questi che concede al piede il passo. Sostenendolo mentre si sbilancia per andare. Nel sorgere del concetto di fondo come corpo statico contrastante (sostenente) il corpo dinamico dell'uomo, si apre l'idea di spazio come possibilità di sbilanciarsi nel passo essendo liberi da vincoli. L'esperienza del passo è registrata dalla percezione come fatto tattile del piede, mentre la mente intuisce la triplice implicazione di due corpi (mio/suo. della terra e dell'uomo) collaboranti nell'andare e di un'assenza di vincoli o della possibilità di muoversi, cioè di avere spazio da occupare. Il fondo come dato di fatto corrispondente all'idea di "corpo altro" interattivo con quello umano, è la prima idea di realtà intersomatica nei confronti della quale lo stesso corpo umano non ha vincoli. Poiché essa, in quanto fondo, possiede ma una moltitudine di luoghi andando tra i quali si fa l'esperienza di avere spazio di movimento.

È il deposito su questo fondo di un "indice", una pietra informe o sbazzata detta erma (come fu chiamata con parola greca) che denomina un punto concreto del fondo, un sito. Anzi, il deposito di una "erma" nel fondo del sito, denota il fatto che il sito ha ricevuto il corpo dell'erma conferendole il dove del suo sito, appoggio e momento statico. E con essa una demarcazione (che per la mente è denotata da un nome).

Questa è la nozione primitiva, somatico-intersomatica di spazio. Senza il fondo che costituisce l'altro interattivo nella determinazione di un movimento libero da vincoli, l'idea concreta di spazio non esiste. Senza la collaborazione dei corpi in un azione interattiva che si verifica libera da vincoli non si dà idea di spazio.

Questa è la primitiva nozione di spazio: una nozione somatica-intersomatica.

Il passo come evento d'ora è replicato intenzionalmente e reiteratamente nell'esplorazione del campo ignoto come atto base del procedimento esplorativo, e nelle repliche/ ora, somaticamente recepite come tatto del piede simultaneo al non toccare della mano tesa e dell'occhio che attraversa il trasparente/penetrabile, per toccare visivamente le cose che vi stanno è inteso come intersomatico "dove dell'ora d'altri"; e "dove di una altra ora". Tale dove di un'altra generica ora, si verifica nel momento di procedere quando il sito è lasciato ad altri, e ad altro nell'attesa e così memorizzato attraverso l'icona di una cosa scelta nel campo a simbolo topografico (poi sostituito con un menhir/ erma).

B. La ripetizione dell'atto di marchiare con icone i "dove topografici" come la replica delle ore d'ispezione, ri-tenute (termine husseriano per memorizzare l'immediato vissuto - cfr. diagramma della processualità interiore del tempo di Husserl, perfezionato da Desanti) come icone del "persistere intersomatico" dei topoi terrestri a disposizione del vissuto di altri in altre ore, porta a completare fino a riempire di segni l'area topografica. E forma alla fine la mappatura topografica 1:1 di orme e icone.

Questa marchiatura reciproca, in memoria e nel sito coincide con una mappatura dell'area topografica la cui conferma sarà il deporre di proposito segni o picchetti nel campo (come i menhir/icone); termini cioè di "misure" riferite al tempo di movimento del corpo. Cose segno e non segni vocali.

Che non valgono nell'immediato ma per un momento posticipato nel quale riattivare i significati della posizione segnata nel campo. Anzi per un momento che raggiunge una visione sintetica o d'insieme e sinottica che sa la coesistenza di tutte le posizioni e il modo di raggiungerle o di passare dall'una all'altra nonché le proprietà locali di ciascuna.

Mentre il loro insieme si sgancia dal tempo vissuto per essere area di ogni dove somatico simultaneamente coesistente e topograficamente intersomatico i marchi icona, possono essere sostituiti da marchi intenzionalmente deposti, erme (gnomoni, stele) dotati di un valore temporale umano o cosmico. Marchi cosali, non vocali [eventualmente nominati per riferirne sinteticamente altrove e successivamente ad altri] che non valgono nell'immediato ma per un momento posticipato nel quale riattivare i significati della posizione segnata nel campo.

C. Mappatura 1:1 e mappa mentale completa, riguardate nella loro correlazione rigida, biunivoca, e nella totalità delle loro relazioni di posizione/relazione/disposizione topografica, può essere concepita come scrittura originaria, ove il suolo è "fondo" di ogni posizione di sito/ icona segnato, cioè iscrittovi come "dove" topografico in relazione a tutti gli altri in attesa di corpi e dei loro tempi personali da svolgervi coesistendo simultaneamente ad altri. Allora si sospende il primitivo valore solo topografico per conferire ad ogni dove uno per uno, marchi di valore temporale che nel loro insieme ricoprono l'arco della vita personale in società. Cfr. appendice 1.

La mappatura mentale locale di accenti topici cioè localmente situati in modo irrevocabile in siti che hanno significato temporale per le persone in relazione sociale tra loro si concettualizza in uno schema [che può essere astrattamente esposto nei termini di un paradigma matematico-geometrico] di posizioni coesistenti in una disposizione reciproca rigida sganciata dal tempo dallo scorrimento per valere sempre come presente simultaneo ad ogni scorrimento ai cui periodi conferisce significati temporali validi per il tempo interiore ancorché estranei al loro scorrimento. Questo schema si marca in una mappa di casa, città, territorio abitato.

D. Sono marchi istitutivi di valore sociale della temporalità personale quotidiana o festiva case, templi, fori, città in cui si trascorre reiteratamente un periodo di tempo, passando da un luogo all'altro come da un periodo all'altro. Cfr. Tristi Tropici, Bororo, e Semiologia urbana di Choay.

E. Ogni mappa di questo genere, casa, città o campo di territorio marchiato, come regolata da uno schema di rapporti posizionali irrevocabili, tra picchetti traguardo e linee di collegamenti, concreta una sintassi astratta e può regolare su di essa qualunque itinerario immaginativo, anche un itinerario di proposizioni verbali o un discorso. Il quale ricava da questo un ordine sintattico di totalità nelle successioni.

I marchi designanti siti della casa o della città, costituiscono la prima e più radicale forma di sintassi per controllare periodi di tempo nel loro insieme di campo temporale in cui si svolge l'intero movimento del vissuto e vivibile momento per momento (anche quindi parola per parola). È quindi anche la più radicale forma di relazione tra campo di spaziotempo locale e tempo di esposizione verbale e tra cose segno e segni vocali.

Come tale probabilmente i retori e gli allievi oratori, hanno fatto della scelta di un edificio (appunto come spazio costruito campo marchiato di picchetti e linee di collegamento) il mezzo base di istruzione per controllare il periodo di tempo della esposizione vocale di una orazione come ci insegna la Yates.

Si può ora affrontare il tema del rapporto tra segno vocale verbale e segno cosa ●

# ArcDueCittà

Direttore:  
Ernesto d'Alfonso

Redazione:  
Giuseppe Boi  
Lorenzo Degli Esposti  
Matteo Frascini  
Roberto Podda  
Ariela Rivetta  
Michele Sbacchi  
Andrea Vercellotti

Website:  
Lorena Antea Caruana

Progetto grafico:  
Lorena Antea Caruana

Editing:  
Lorena Antea Caruana

**Arc**  
Architettura, Ricerca, Città.

54

© Arcduecittà s.r.l. - 2014  
Milano +39 02 33106742  
redazione@arcduecitta.it  
www.arcduecitta.it

Altralinea  
EDIZIONI

© Altralinea Edizioni s.r.l. - 2014  
Firenze + 39 055 333428  
info@altralinea.it  
www.altralineaedizioni.it

Autorizzazione del Tribunale  
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

Website: <http://www.arcduecitta.it/>  
Forum: <http://arcduecitta.forumfree.it/>

I Quaderni di Arcduecittà

L'antico,  
il moderno,  
il classico  
Itinerario teorico

@Arc



Architettura, studi



Ernesto d'Alfonso

Altralinea  
EDIZIONI