

IL PROGETTO E IL « LUOGO »

di Franco Purini

1. SU ALCUNI PROBLEMI DELLA PROGETTAZIONE

La riscoperta di un valore « permanente » delle questioni d'architettura in opposizione alla possibilità di riformulazioni radicali e totali del campo disciplinare sembra costituire il carattere distintivo delle ricerche di questi ultimi anni.

Simultaneamente, contro la geografia estensiva dello stile internazionale e i suoi residui dobbiamo registrare una costellazione di movimenti centrifughi, una dispersione di tematiche, una localizzazione degli obiettivi su aree ridotte e definite.

Alla prefigurazione di nuove forme insediative si tende a sostituire la trasformazione di ciò che esiste attraverso interventi minimi ma esatti.

La progettazione viene ricondotta nei confini di una parziale aggiunta di valore in una dimensione caratterizzata da uno spiegamento minimo di risorse « immaginative » e da una opposta sollecitazione alla « rivalutazione », all'intervento di raccordo, al riutilizzo di patrimoni edilizi ancora recuperabili.

All'interno di una sfiducia nelle possibilità « propositiva » del progetto comincia a delinearsi una sorta di cultura del « recupero ».

Gli stessi risultati cui pervengono i sostenitori più rigorosi della « autonomia » dell'architettura si iscrivono in una generale riduzione dei caratteri « innovativi » della progettazione, alla quale viene additato un parco chiuso di architetture di riferimento entro il quale esercitare la ricerca. Ma accanto a questa direzione permane il processo di « destituzione » progressiva del patrimonio del Movimento Moderno sottoposto ad ogni tipo di manipolazione in una ricerca che oltre la contaminazione e la provocatoria ambivalenza delle soluzioni afferma anche la « sostituibilità » dei riferimenti all'interno di uno stesso programma architettonico.

In ciò è senz'altro contenuto qualcosa di più di una crisi del Movimento stesso, qualcosa che non è più riconducibile ad una « condizione manierista » rispetto alla mitologica chiarezza del periodo eroico.

Aver sciolto il nodo storico dell'« edificio », nel senso del discorso di Adolph Behne a proposito della « casa »¹, non contiene più nulla di libera-

¹ ADOLPH BEHNE, *Non più casa ma spazio modellato*, da « L'architettura funzionale », Vallecchi, Firenze 1968, p. 29 e seg.

torio per la progettazione; ma sembra identificarsi, al contrario, con la negazione di qualsiasi condizione di confronto.

Non solo dramma manierista quindi, ma anche pratica onnivora della storia, « storicismo » persistente inteso come sottrazione di qualsiasi giudizio di valore in una assimilazione di tendenze contrarie ridotte ad una pretesa omogeneità sostanziale.

All'interno di questo quadro non bastano più le combinazioni binarie e spesso simmetriche tra città-architettura e architettura-città, dilemmi riconducibili a pretese universalistiche.

Il problema consiste nel trovare un terreno di ricerche dove i due termini antinomici si elidano assieme ad ogni forma di progettazione che muova da questa alternativa.

A partire da questa « cancellazione » del dilemma ritengo possibile una pratica progettuale che dia ragione prima di tutto della necessaria « forza primitiva » del progettare stesso e della sua appartenenza « anche » all'ambito esterno dell'architettura cioè alla sua natura di « lavoro » ed ad una sua pratica detotalizzata.

È indiscutibile che occorra ricondurre all'Illuminismo l'origine di questa condizione.

L'illuminismo separa l'architettura dalla città e dà vita a due processi paralleli che hanno origine dalla rottura del rapporto tra tipologia edilizia e morfologia urbana.

Da allora si aprono due campi e due direzioni: l'architettura dell'edificio acquista una sua autonomia, essendo possibile progettare qualsiasi nuovo edificio a partire da elementi o pezzi tratti da un primo saccheggio sistematico degli elementi e pezzi dell'architettura classica, ben presto rilevati nella loro autonomia plastica e perciò inevitabilmente « permanenti »; mentre la ricerca sulla città, superato l'edificio, si colloca nella dimensione del « piano » dalla più complessa alla più riduttiva bidimensionalità della zonizzazione.

Esistono molti tentativi per ricondurre ad unità i due processi, per ricondurre cioè la città all'edificio e l'edificio alla città in modo da ricostruire l'unità tra le due sfere: morfologia urbana e tipologia edilizia.

Questo è un problema essenziale dell'architettura contemporanea, e fa parte del problema più generale del senso dell'intero sistema di trasformazioni del mondo fisico. È mia opinione che questa frattura sia insanabile. Essa non è soddisfatta dalla realizzazione di una struttura urbana organica alla vita della comunità insediata, ma sembra oltrepassare questo stesso fondamentale obiettivo.

Essa scende nel cuore dell'immaginazione architettonica, all'interno delle stesse proposizioni iniziali del progettare e delle sue motivazioni; ciò corrisponde ad una disarticolazione di quello che potrebbe essere chiamato il « corpo » dell'architettura.

Dall'Illuminismo in avanti questo corpo si è irrimediabilmente frantumato e disperso.

È stato spesso sottolineato il valore « fondativo » che la nota definizione dell'architettura data da William Morris² ha assunto per il Movimento Moderno, quasi a costituirne l'atto di nascita: « È una concezione ampia, egli dice, perché abbraccia l'intero ambiente della vita umana; non possiamo sottrarci all'architettura, finché facciamo parte della civiltà, poiché essa rappresenta l'insieme delle modifiche, e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato il puro deserto ».

In questo momento della ricerca in architettura questa definizione può essere letta in qualche modo « a rovescio », e cioè cogliendone, oltre a ciò che afferma, anche ciò che contemporaneamente nega.

Attraverso la nuova dimensione che apre alla progettazione nel senso di spalancarle l'intero scenario della vita umana e delle trasformazioni del mondo che la rendono possibile, essa rivela la inconfondibilità tra gli strumenti della progettazione, tanto più gli attuali, e questa stessa realtà dilatata. Per questo la definizione di Morris contiene una carica drammatica entro la quale è già presente la dimensione attuale della ricerca: se tutto ciò che è trasformazione del mondo è architettura, in che cosa consiste la disciplina, quali sono i suoi necessari margini, le sue tecniche? È un fatto che a questi problemi corrisponde nell'ambito esterno una sottrazione dell'« aura » che circondava il lavoro di architettura. Ciò nel senso opposto alla gropiusiana profezia contenuta in « Urbanistica ed edilizia popolare »³: « Perciò credo che l'equivalente dell'espressione monumentale si svilupperà nella direzione di un nuovo modello fisico per una più alta forma di vita civica, un modello caratterizzato dalla sua adattabilità ad un continuo processo di crescita e di mutamento ».

Gli architetti non sono stati chiamati a questo compito per il quale avrebbero forse abbandonato le predilezioni per il « monumento », intendendo qui con questa parola ciò che esso rappresenta per l'architetto.

Costui non ha sciolto nella società i suoi strumenti di intervento, ma questi sono sottoposti ad un processo « opposto » di espropriazione che accentua progressivamente il suo isolamento.

L'effetto di questa condizione si presenta generalmente in due modi alternativi tra di loro: il primo consiste in un tentativo di concentrarsi sul mezzo specifico osservando e scoprendo i funzionamenti interni del progettare e smontando, per così dire, attraverso questa analisi critica il suo stesso meccanismo; mentre all'interno del secondo, « destituito » il progetto, lo si esorcizza attraverso una ricerca svincolata dagli oggetti in quanto risolvendosi nel mito di una perfetta e irraggiungibile « teoria », perfetta proprio perché assente dagli oggetti.

² WILLIAM MORRIS, *Il futuro dell'architettura nella civiltà*, da « Architettura e socialismo », Laterza, Bari 1963, pp. 3-4.

³ WALTER GROPIUS, *Urbanistica e edilizia popolare*, da « Architettura integrata », Il Saggiatore, Milano 1963, p. 173.

Se al primo modo corrisponde l'area della autonomia disciplinare in tutte le sue accezioni, comprendente certamente il rischio di agitare la bandiera corporativa del privilegio e la tentazione di ridurre il mondo alla architettura predicando una sorta di mitologica staticità dello specifico, al secondo corrisponde l'immenso territorio di coloro che troppo esperti « in ragionamenti e lettere appaiono aver cercato l'ombra e non la cosa » secondo il ritratto ancor valido che ne fa Vitruvio⁴.

Preferisco i rischi dell'immaginazione al rigore classificatorio e ai tentativi di gratificarsi attraverso la sicurezza dell'indagine scientifica, nella maggior parte dei casi invocata in modo improprio all'interno delle questioni di architettura.

Ritengo che il problema centrale con cui dobbiamo confrontarci consista nello sfuggire i dilemmi totalizzanti e nello stesso tempo non implicarsi in ottiche riduttive e settoriali.

È mia opinione che, una volta accantonato il mito di una irraggiungibile « chiarezza », occorra rifiutare nettamente problemi come il rapporto oggetto-città posti in una luce drammatica ed « ontologica » e praticare, al contrario, una cultura critica del « recupero » come economia degli interventi dentro una nozione di architettura destituita dei suoi simboli generalissimi e ricondotta ad una misura « operabile » consistente in operazioni « povere » dal punto di vista della tecnologia del progetto, dimensionalmente modeste o modestissime, poeticamente rilevanti.

Qui parlo di una poetica dentro i condizionamenti, e cioè di una strategia poetica in grado di elaborarsi nei suoi nuclei fondamentali a tempi lunghissimi o in altri termini nella dimensione della « recherche patiente ». Ritengo che la lezione fondamentale dell'opera di Le Corbusier consista nel suo aspetto di « attesa » e cioè nel suo sciogliersi con lentezza ma con una spietata scansione, « seguendo » la storia.

È fuori discussione che la città o il ricordo di essa costituirà per lunghissimo tempo, e forse per sempre, il centro dell'interesse progettuale degli architetti, sebbene occorra registrare un suo continuo disfacimento appena compensato dall'accumulazione nella memoria e nel mito di ciò che quotidianamente si perde di essa.

Io penso che il ricatto del mito urbano ci permetterà ancora per molto di conservare come operativa la finzione di un rapporto causa-effetto tra il progetto e il suo risultato nella città, sottraendoci un nuovo territorio per la ricerca che può avere origine dall'immettere violentemente il progetto nella pariteticità storica del rapporto città campagna.

Ritengo che non esistano parti di Roma più stimolanti la progettazione di quelle che « vanno » verso Roma e cioè di quelle parti dove l'« urbano » scioglie con reticenza i suoi rapporti con il « rurale » e la campagna si dimostra al contrario l'unica struttura forte, ritraendosi significativamente davanti alle

⁴ VITRUVIO, *Architettura*, traduzione e note di Silvio Ferri, Palombi, Roma 1960, p. 33.

grandi infrastrutture romane abbandonate e agli invadenti nuovi interventi.

In questo difficile equilibrio tra edificazione e campagna non certo inteso in senso funzionale, ma che vuole iscriversi in una nuova storia dei rapporti insediativi tutta da fondare, vanno collocate le proposizioni che avanderò in questo scritto.

2. ALCUNI ATTEGGIAMENTI CONTRADDITTORI

In un bel saggio dal titolo « Lavoro, opera e architettura »⁵, che prende le mosse da una conferenza di Hanna Arendt del 1966, Kenneth Frampton applica all'architettura la distinzione tra la nozione di opera (work) e quella di lavoro (labor).

Alla possibilità di leggere la storia dell'architettura come successione di « opere », andrebbe aggiunta la storia delle « costruzioni anonime che sono state prodotte dal processo incessante del lavoro biologico », inteso dall'autore come l'attività dell'uomo « animal laborans » contrapposto all'« homo faber » cui corrisponde, al contrario, ciò che rimane « permanente » e cioè l'insieme dei fatti monumentali.

Se il ruolo dell'« homo faber » può ritenersi concluso mentre si manifesta la vittoria completa di esso come « animal laborans », allora è possibile, secondo l'autore, esprimere con l'attività edificatoria i due ambiti che definiscono l'architettura e cioè l'arte di « costruire » e l'« atto di architettura », l'una corrispondente all'opera » l'altra al « lavoro ».

Questo discorso sulla fine dell'epoca dell'opera o di tutto ciò che è contenuto nella nozione di « monumento » ha come precedente un intero versante del Movimento Moderno in architettura.

Questo è infatti percorso in continuità dall'ipotesi di uno spostamento progressivo dell'interesse progettuale al tema generale dell'ambiente.

Ciò non significa che la tematica del « monumento » nell'architettura moderna non sia presente e continua.

Costantino Dardi, Massimo Scolari e lo stesso Bruno Zevi⁶ hanno recentemente messo in luce, sebbene da diversi ed anche opposti punti di vista, la continuità dell'esigenza di alcune espressioni monumentali nella città.

Scrivono Costantino Dardi⁷: « L'uso sistematico della geometria, il ricorso frequente alla manipolazione scalare e alla deformazione dimensionale, l'attenzione rinnovata alla orchestrazione di diversi materiali entro l'ambito disciplinare della composizione, costituiscono i tratti distintivi della tendenza monumentalista... »

⁵ KENNETH FRAMPTON, *Travail, oeuvre et architecture*, da « Le sens de la Ville », Editions du seuil, Paris 1972.

⁶ BRUNO ZEVI, *L'Espresso* n. 42, 21 ottobre 1973.

⁷ COSTANTINO DARDI, *Il gioco sapiente, tendenze della nuova architettura*, Marsilio, Padova 1971, p. 53.

È senz'altro giusto il rilievo di Massimo Scolari⁸, il quale segnala come limite il fatto che questa definizione scaturisca da una classificazione a posteriori di architetture e coglie la relativa inoperabilità teorica delle conclusioni arretrate di necessità ai tratti ambigui di un « comportamento » formale.

Ma c'è da notare, io credo, qualcosa di più e cioè che il processo descritto da Dardi è proprio la media delle operazioni compositive dell'architettura moderna, ove soltanto si togliesse alla nozione di « composizione » quel senso di raggelato calcolo ponderale che la permanenza del termine nella accademia gli ha strettamente connesso.

Vittorio Gregotti⁹ e lo stesso Costantino Dardi¹⁰ hanno sottolineato la differenza concettuale tra « composizione » e « progettazione ».

Questa distinzione è importante se rapportata agli atteggiamenti conseguenti: se alla composizione corrisponde infatti l'« opera », alla progettazione corrisponde una « pratica », un'attività che si misura sugli « effetti » che una operazione induce più che sugli esiti formali riguardanti l'« oggetto », al quale viene opposta l'apertura ad un sistema di relazioni di cui il singolo atto progettuale opera una sezione significativa.

Sono dell'opinione che non si tratta tanto di affermare o dimostrare la legittimità della cultura del monumento o di negarla perché indizio di una visione antimoderna dell'architettura, come fanno coloro che teorizzano questa come servizio sociale e cioè come pura ed illuminata fornitura di edifici funzionanti; quanto di porla nei termini alternativi di Gropius del « monumento statico » dei tempi passati o del « monumento moderno » come realizzazione tenace di un piano che certo non trascura la forma ma la distribuisce nel tempo.

Si tratta in sostanza di trovare tra noi e il monumento un rapporto che sia contemporaneo e cioè che tragga dal monumento la « simultaneità » dell'opera, il suo coincidere nella durata della progettazione tra i materiali scelti e la forma che gli si imprime, e dal « processo » la possibilità di correzioni, smentite, rifiuti del dettato assoluto del progetto finito. Nei termini citati da Frampton occorre accorciare la distanza tra *homo faber* e *animal laborans* nell'arco della nostra *vita activa* in una prospettiva in cui non progetteremo solo un ambiente che consegneremo a chi succederà, né saremo assolti in questo ambiente ereditato dalla « memoria collettiva ».

In altre parole ritengo che sia opportuno riportare il tempo lungo dell'arte di costruire a quello corto dell'atto di architettura nel limitato orizzonte temporale della vita umana.

⁸ MASSIMO SCOLARI, *Avanguardia e nuova architettura*, in AA.VV. *Architettura razionale*, XV triennale di Milano, Sezione internazionale di Architettura, Angeli, Milano 1973, p. 181.

⁹ VITTORIO GREGOTTI, *I materiali dell'architettura*, da « Il territorio dell'architettura », Feltrinelli, Milano 1966, p. 12 e seg. Questa differenza è espressa in quella tra forma e figura.

¹⁰ COSTANTINO DARDI, Introduzione al quaderno *Per una ricerca di progettazione 4*, Venezia 1971.

Né « monumenti », né ambienti; ma entrambi come indizi di « luoghi » e cioè di punti rilevati da una detotalizzazione della città e da una esasperazione del carattere parziale e compresso, breve nel tempo, della progettazione e della sua esattezza quando si circoscrive in intorni spaziali di minima estensione dimensionale.

Il dilemma opera-lavoro ha comunque una portata più generale. Nelle arti figurative esso è analogo al problema opera-comportamento. Alla chiusura dell'opera, al suo costituirsi come prodotto, e quindi nella logica capitalistica come merce; all'isolamento dell'artista a cui è sottratto il rapporto di « ritorno » che le sue espressioni non producono più, essendo confinate in una logica mercantile che le isola dalle tensioni della realtà, alla perpetuazione di un ruolo dell'artista che sarebbe oggi asociale secondo la richiesta che ne fa il potere, si intende opporre l'effetto dirompente dello Happening, al cui interno opera e durata fisica dell'azione si equivalgono mentre qualcosa di simile ad un oggetto scomparso viene consegnato alla memoria.

Allo stesso modo il « comportamento » nell'arte rompe con l'opera smontando il procedimento artistico in una analisi che è pubblica prima che logica e in cui al di là dell'obiettivo di rendere partecipe chi assiste lo si assimila come materiale della operazione, come in una sorta di specchio.

A questi aspetti attivi bisogna aggiungere tutto il versante « concettuale » che nella attività artistica degli ultimi anni ha acquistato un valore preminente.

All'interno di questa ottica che si rifà ad un dadaismo rigoroso e a Duchamp in primo luogo si agisce sugli spostamenti di significato che una operazione minima riesce a produrre sugli oggetti che attraversano il nostro campo di osservazione.

Tutto ciò che è rinvenibile di aggrovigliato e misterioso nella tradizionale nozione di opera d'arte viene ripercorso a ritroso, e l'opera d'arte stessa viene negata come oggetto e confermata nella sua più autentica natura di meccanismo logico, in grado di far comprendere l'assurdo o di addomesticarlo, risiedendo nel gioco delle convenzioni la sua capacità a persuadere.

Il conflitto tra « retina » e « mente », tra tentazione visiva e stimolo concettuale riguarda in questa luce tutto l'intero arco dell'arte moderna. Ma c'è solo questo nell'arte figurativa contemporanea?

Se tra l'inevitabile « circo » dell'arte del comportamento e dell'arte concettuale, che si chiude in una regione dove critica e prodotto artistico coincidono in una operazione che certo paga all'idealismo il non certo modesto tributo della cosa, dell'oggetto, esiste un vastissimo territorio intermedio, in che misura è esteso l'intero campo della ricerca estetica?

Non basta certo il territorio vastissimo tra l'opera negata nella sua durata e fisicità di « prodotto » e l'opera assente, o meglio la presenza pura del suo significato, per descrivere l'orizzonte della ricerca figurativa.

L'opera permane in varie forme: intera, dimezzata o soltanto accennata. Dal realismo ortodosso all'astrattismo, dalla pop art all'arte primaria, dalla

land art all'iperrealismo e agli « ambienti » assieme alla rivalutazione del gesto e di una sorta di pensiero primitivo c'è da registrare la presenza non certo casuale dell'oggetto secondo varie forme di esistenza.

Certo, tutta una critica presuppone che questi atteggiamenti siano legati da scadenze temporali nel senso di movimenti che si superano in una successione l'uno dietro l'altro, e così non rileva il carattere *necessario* della presenza di diverse teorie artistiche e correnti all'interno della sovrastruttura capitalistica.

Per questo « l'opera » come opposta al « comportamento » non vive certo in drammatica alternativa con il « processo », ma vive più o meno completa in varie zone di ricettività e non come un incubo aggettante sulla ricerca estetica, ma come il residuo solido, la proiezione virtuale di una fascia di comunicazioni. All'interno di una inchiesta sulle prospettive della ricerca estetica, condotta nel numero « L'arte domani » della rivista *I Futuribili*¹¹, Marisa Volpi Orlandini scriveva « ... si è accertato che almeno due atteggiamenti basilari della nostra cultura vanno verso l'esaurimento come valori: a) il mestiere dell'artista come sublimazione e autogrificazione narcisistica di tipo romantico (nei casi in cui è valorizzato, lo è in quanto qualificazione del prodotto professionale), b) l'autobiografismo psicologico e le sue conseguenze espressionistiche ».

Ritengo che queste conclusioni di M.V. Orlandini, assieme alle considerazioni che ho svolto precedentemente attorno alla alternativa tra opera e comportamento possano essere trasferite completamente, pur attraverso le differenze di specifico, all'architettura.

Anche qui è presente l'alternativa drammatica tra opera e comportamento tradotta da Frampton nei termini *Work* e *labor*.

Oltre ai tentativi di rovesciare questo problema nella società attraverso una critica del ruolo dell'intellettuale come « uomo separato » e la ricerca di un rapporto di partecipazione con gli utenti dell'architettura (la tematica dell'architettura dal basso per intenderci) questo stesso problema è presente nella cultura del progetto. Da una parte l'invito di Bruno Zevi ad un tuffo nel Kitsch urbano, dall'altra la opposta tentazione che muove dall'architettura e dagli scritti di A. Rossi.

Mi sembra che entrambe le posizioni siano in qualche modo « rassicuranti »: si tratta in entrambi i casi di salvare l'architettura attraverso una « certezza », costruita su di una identificazione predisa con un'area tematica individuata nettamente e una volta per tutte.

Se nel caso di Zevi si tratta di penetrare nel vitalismo del paesaggio urbano dalla « cultura » del centro alle periferie, rilevandone come in un laboratorio gli elementi distintivi per riprodurli montati in un assemblaggio anti-classico; per Aldo Rossi si tratta di far precedere la scelta di una nozione di architettura « razionale » a ciò che potremmo definire la pratica progettuale.

¹¹ MARISA VOLPI ORLANDINI, *Il futuro nell'arte contemporanea*, su « *Futuribili* » 42-43, « L'arte domani », gennaio-febbraio 1972.

Zevi indica il Mummens Theater di Johansen come esempio delle sue teorie: un edificio a cui certo non può essere rimproverata la magniloquenza del monumento, mentre senz'altro mantiene di questo l'enfasi retorica costruita non sul simbolico e sulla ripresa degli ordini architettonici, ma questa volta sui collegamenti topologici, sul gusto del macchinario. Ancora l'opera. Aldo Rossi disegna provocatoriamente al Gallaratese una casa cui il cantiere, l'esecuzione non aggiunge nulla a ciò che non sia già sulla carta.

Se tutta l'attività di Aldo Rossi si pone sotto il segno dell'opera (anche se è già possibile distinguere tra alcuni periodi precisi e diversi della sua produzione), il progetto più interessante dal punto di vista che sto analizzando è quello per il palazzo del Comune di Scandicci.

Già Ezio Bonfanti¹² nel suo saggio sull'architettura di Aldo Rossi comparso su *Controspazio* rilevava la inconsistenza delle accuse di classicismo mosse allo stesso Rossi, mostrando al contrario il radicamento delle sue tematiche compositive nell'area del Movimento Moderno.

Lo stesso avanzare della costruzione per successione o per sovrapposizione, secondo l'analisi di Bonfanti, il ricorso all'accostamento fra pezzi o parti verificano senz'altro questa valutazione. Ma nello stesso tempo il Bonfanti rilevava nel rifiuto della compenetrazione spaziale per una coincidenza dello spazio interno con il suo involucro l'unica variazione significativa rispetto alle tematiche del Movimento stesso.

È infatti in questa autonomia della singola cellula che rifiuta la « fluidità spaziale » per affermarsi in una chiusura perentoria dell'elemento nel momento in cui lo stesso è posto in una situazione « labile » all'interno della composizione, che è rintracciabile quel carattere di equilibrio « instabile » tipico delle architetture di Rossi fino al progetto per Scandicci. È proprio qui infatti che l'equilibrio tra questi aspetti della personalità di Rossi è critico: esso è stato sciolto indubbiamente nelle sue ricerche nel senso dell'« architettura per i musei » e cioè in una riconversione di queste complessità nella sicurezza di un dettato trattatistico.

Tutta la sezione della recente Triennale curata da Rossi è percorsa dalla presenza di questa alternativa ed oltre alle scelte personali dello stesso Rossi, tra l'altro non presente con sue opere, è alla base dell'ambiguità di certe collocazioni.

Anche nell'architettura io credo che si debba respingere questa alternativa tra opera e comportamento quando essa non sia riferita alle poetiche ma si presupponga « esclusiva », e cioè corrispondente a due intorni operativi precisi. Anche nell'architettura l'opera permane a gradi diversi di strutturazione, affiora più o meno precisamente come un elemento « necessario ». Come Dardi definisce paradossalmente il « monumentale » adoperando una descrizione della composizione che può essere riferita a gran parte delle opere del Movimento Moderno, così Zevi elogia il monumentalismo dell'assemblage

¹² EZIO BONFANTI, *Elementi e costruzione, note sull'architettura di Aldo Rossi*, « *Controspazio* » n. 10, ottobre 1970, pp. 19 e seg.

mentre gli sfugge la complessità della progettazione di Rossi, frettolosamente gratificato della qualità di classicista.

Lo stesso Rossi è costretto nella scelta per la sezione architettura della Triennale a dissolvere in una casistica vasta ed in alcuni punti eterogenea la sua nozione di architettura « razionale », disegnando una mappa della ricerca che va dalla sottile ironia di Takefumi Aida alle magniloquenti citazioni da Vanvitelli a Fuga e Bramante di Salvatore Bisogni, fino allo snobismo e alle ricerche di « gusto » del fiorentino Superstudio¹³.

Ma su quale sfondo si proiettano queste contraddizioni? Alle richieste apparenti di una specializzazione corrispondenti all'ampliamento delle aree di intervento fa riscontro in realtà l'orizzonte della proletarizzazione. Alla formazione di grandi strutture per la progettazione corrisponde la riduzione progressiva delle competenze legate alla figura del professionista tradizionale.

Davanti all'impossibilità dell'architetto di esistere nei termini vitruviani e cioè come l'uomo interdisciplinare per eccellenza, il depositario del senso delle discipline che afferiscono all'architettura, nonché l'esperto « dell'intero campo delle tecniche non ancora specializzato », come nota Vittorio Gregotti¹⁴ sempre a proposito della definizione vitruviana dell'architetto; ma anche davanti all'assenza reale del dilemma della « specializzazione », fantasma che non si presenta quasi mai in occasioni concrete, si comprendono bene le due risposte estreme. Da una parte l'affermazione totale dell'architettura che, superate le soluzioni individuali ed empiriche, si confronti su un terreno predisposto e riconosciuto all'interno del « progetto collettivo »; dall'altra la opposta tendenza che riconosce l'attuale architettura inadatta ai suoi compiti, in quanto dimentica del suo « ambito » reale e che intende « salvare » additandole la strada del Kitsch una volta fattale deporre i suoi storici ed accademici orpelli.

Ritengo in conclusione che ciò che ho indicato come una nascente cultura del « recupero » sia qualcosa di non ancora sufficientemente presente all'interno del dibattito sull'architettura impegnato, come abbiamo visto, nei dilemmi totalizzanti, ma già introdotto, seppure con una forma subalterna di progettualità, a proposito dei centri storici. Il restauro di alcune isole del centro storico di Bologna¹⁵, la scelta di conservarle a residenza di coloro che attualmente le abitano ha senz'altro una portata più generale del caso in questione, costituendosi come una critica alle idee espansionistiche sulla città e mediamente in una sfiducia nelle architetture nuove come sede del « desiderio » di ambienti di vita alternativi. Il mito del centro storico, appena sollevato dagli

¹³ AA.VV., *L'architettura razionale*, op. cit.

¹⁴ VITTORIO GREGOTTI, op. cit., p. 181, note alla parte quarta.

¹⁵ Il progetto è notissimo essendo comparso su parecchie riviste italiane. Rimando qui al catalogo della mostra « Tra rivolta e Rivoluzione, immagine e progetto » tenuta a Bologna a cura dell'Ente Bolognese Manifestazioni artistiche dal novembre 1972 al gennaio 1973.

Nel catalogo sono presenti anche i progetti del nuovo centro di Rimini del gruppo di G. DE CARLO, la proposta di LEONARDO BENEVOLO per Roma etc., Grafis, Bologna 1973.

equivoci che gli provengono da una certa sociologia urbana, acquista un valore di ammonizione perché l'architettura rientri in una teoria di se stessa come lavoro in generale, in cui ciascuna scelta sia riportata alla dimensione determinata da cui essa ha origine.

Oltre a questo ritengo che sia necessario meditare su alcune questioni emergenti del rapporto tra ciò che è stato progettato in Italia da quindici anni e ciò che è stato realizzato.

Certo, la colpa della mancata realizzazione di quasi tutto ciò che è stato immaginato non è della cultura architettonica, anche se pensando alle vicende del piano regolatore di Roma mi risulta evidente il tentativo di « contrapporre », più che « interpretare » realisticamente, il rapporto tra le spinte speculative e le risorse alternative; ed in questo senso vedo perpetuarsi il dilemma storico della urbanistica più avanzata, divisa, direi in ciascuno urbanista, tra una interpretazione riformistica delle forze che costituiscono la città e la rappresentazione di una loro teorica alternativa e, per questa ragione, spesso condannata a « coscienza ».

C'è un altro tema su cui ritengo necessario spendere qualche parola ed è quello del collegamento tra le alternative urbane e l'idea di dimensione rilevante.

Se questa deriva da molti problemi concreti (nel caso della residenza dall'insieme dei fattori che possono definire una economia di scala), è senz'altro anche frutto del mito di una strategia complessiva di sostituzione e addizione ponderale di parti urbane, le quali vanno riferite ad una ipotesi tutta teorica di una strategia alternativa simultanea a quella dispersa della speculazione e accentratrice della terzizzazione¹⁶.

Questo è un problema da affrontare subito a meno di accettare positivamente il ritardo come un contributo essenziale ma spostato nel tempo alla riflessione della città su se stessa, su cosa poteva essere e non fu.

Ma credo esista ancora una ulteriore direzione verso una ricerca di consapevolezza nella progettazione.

Saremmo degli schematici analisti del nostro stesso lavoro se non rinvenissimo alla base della mancata realizzazione dei migliori prodotti della nostra recente cultura¹⁷ anche una incapacità-impossibilità della nostra società ad

¹⁶ Già nel 1964, Giuseppe Samonà, in un intervento al corso di composizione sul centro direzionale di Centocelle tenuto alla facoltà di architettura di Roma intravedeva il rischio di scambiare la « grande dimensione » degli interventi, all'interno della ipotesi, allora centrale, di città territorio con una architettura di grandi dimensioni fisiche.

« Non credo a queste grandi dimensioni, non ci ho mai creduto; penso che le dimensioni rimangono generalmente quelle che sono sempre state, cioè le dimensioni fisiche che ritornano continuamente in apporto all'uomo, ma la rivoluzione e nelle dimensioni di carattere urbanistico, per i fatti nuovi di natura economica e sociale ed è tale da determinare categorie di dimensioni straordinariamente ricche, ma non più grandi che nel passato nel senso della strutturazione fisica. »

¹⁷ Sarebbe estremamente lungo un elenco di progetti di concorso rimasti senza esito. Basterà citare i progetti per il Centro direzionale di Torino, per la sistemazione della Università di Firenze, per la progettazione del quartiere Zen a Palermo. Ma a questi

identificarsi durevolmente in un progetto di una qualche dimensione almeno per il tempo della sua realizzazione.

Anche da questo punto di vista, che riguarda l'immagine che una comunità insediata si dà di se stessa e che oggi sembra sottoposta a troppe contrattazioni perché si dia come generale, mi sembra legittimo proporsi una revisione del tempo implicito nelle nostre proposizioni progettuali ancorandolo, nella prospettiva del « lavoro », a dimensioni limitate e all'esattezza della poetica.

3. CONSIDERAZIONI SULLA NOZIONE DI « LUOGO »

Più volte, nel corso delle pagine precedenti, ho accennato alla nozione di « luogo ». Questa sta acquistando un ruolo sempre più centrale all'interno del dibattito architettonico italiano e internazionale.

Appare senza dubbio irreversibile il processo di svuotamento della carica generalizzante che dotava le ipotesi del Movimento Moderno di una grande capacità di penetrazione e di persuasione.

La ricerca sui modelli appare anche essa investita da una crisi sostanziale. Non sembra più possibile ricondursi ad una « istituzione » costituita da « modelli » teorici da applicare a contesti diversi. Sembra avvenire piuttosto il contrario.

A questa carica che va esaurendosi tende a sostituirsi tutto il vasto materiale che è possibile estrarre dai « luoghi ».

L'architettura ricerca in essi i suoi strumenti, i suoi elementi primi e la loro organizzazione.

Si configura oggi abbastanza nettamente un vero rovesciamento, dentro alla architettura, del rapporto tradizionale istituzioni architettoniche-luoghi nel nuovo ed opposto rapporto luoghi-architettura.

Ciò avviene all'interno di ricerche contrastanti, di punti di vista spesso distanti e difficilmente confrontabili, ma in un quadro complessivo che sembra muoversi in questa direzione.

Lo stesso interesse rinnovato per il « monumento » attraverso il quale Dardi arrivava ad identificare i connotati di una « nuova architettura » è piuttosto il sintomo ormai generale di una ricerca che percorre a ritroso il terreno del Movimento Moderno per riagganciare alcuni significati dell'architettura lasciati cadere dalle deviazioni funzionalistiche e dal generico internazionalismo di molta architettura contemporanea, in una tensione verso il versante « primario » dell'idea di monumento.

Non c'è dubbio che l'architettura stia uscendo dalla sfera delle tecniche per entrare in quella delle scienze dell'uomo.

L'interesse per le questioni antropologiche, per i problemi sollevati da

vanno aggiunti i ben più gravi ritardi nella ricostruzione di zone del paese distrutte o profondamente guastate dai terremoti (la valle del Belice, Tarquinia) o da altre calamità cosiddette imprevedibili.

un approccio semiologico dell'architettura, l'analisi dei rapporti tra usi di una comunità insediata e gli spazi che essa costruisce e attraverso i quali si riconosce prendono progressivamente il posto delle valutazioni di tipo funzionali tendenti a proporre sistematiche in cui si ponga in modo lineare, del tipo-causa-effetto, il rapporto funzione-forma.

All'interno di questa nuova ottica, alla funzione che acquista una dimensione storica ed antropologica nel senso più generale, non corrisponde più una forma, ma un insieme di forme e di relazioni d'uso, un sistema processuale di risposte le quali coinvolgono tutto ciò che di « costruito » può essere riferito alla nozione di « abitare ».

In questa fase l'architettura sembra in qualche modo preferire, come dicevo all'inizio, la riscoperta dell'esistente, la rivalutazione delle risorse presenti e male utilizzate, la forza della permanenza alla « prefigurazione » di alternative radicali all'attuale figura del mondo fisico.

È ciò che ho chiamato la « cultura del recupero ».

Nel capitolo « I modi dello spazio virtuale » del libro « Sentimento e Forma »¹⁸ Suzanne Langer scrive: « Come la *scena* è l'astrazione fondamentale dell'arte pittorica, e il *volume cinetico* è quello della scultura, così quella della architettura è una *sfera etnica*. Naturalmente, in realtà, una sfera non è una « cosa » tra le altre « cose »: è l'ambito di influenza di una funzione o funzioni; può avere e non avere effetti fisici su una qualche località geografica ». E più avanti: « L'architetto crea l'immagine di una cultura: un ambiente umano fisicamente presente che esprime gli schemi ritmici funzionali caratteristici che costituiscono una cultura ».

Ritengo che sia proprio questo il terreno sul quale condurre la ricerca sul tema del « luogo », cioè, assumendo l'architettura come « rappresentazione di una sfera etnica », porre in tensione la progettazione con questo insieme che « in senso non geografico, è una cosa creata, una sfera etnica resa visibile, tangibile, sensibile », qualcosa che va cercata « sotto » le apparenze fisiche delle strutture e all'interno del complesso di stratificazioni conoscitive, presenti anche se indecifrabili e attive nel determinare le fasi successive di costruzione del « luogo ».

Esistono molti aspetti all'interno della nozione di « luogo ». Esiste ad esempio la permanenza di ciò che il « luogo » significava quando insediamento e natura erano connessi da uno stretto rapporto di necessità dovuto alla coincidenza, dentro all'economia agricola, tra luogo di produzione e insediamento stesso e quando il rapporto con il territorio circostante si traduceva in forme precise attraverso le mura e le sue porte stabilendosi nel tempo tra supporto naturale e modificazione umana una mutua dipendenza coincidente simultaneamente nella figura complessiva.

Questa considerazione riguarda il « luogo » come « predisposizione » all'architettura e cioè il complesso di quelle valutazioni di cui sono sparse le

¹⁸ SUZANNE LANGER, *I modi dello spazio Virtuale*, da « Sentimento e forma », Feltrinelli, Milano 1965, p. 114 e seg.

pagine dei trattatisti quando affrontano l'« analisi dei siti » adatti alla fondazione delle città o delle architetture¹⁹.

Questo vedere come predisposte all'architettura certe parti della natura che appaiono quasi votate a divenire, attraverso l'edificazione « luoghi », riassume profondamente questa idea di insediamento come materiale fondamentale per la progettazione.

« Il sito è degli ameni e dilettevoli che si possano ritrovare », scrive Palladio a proposito della Rotonda²⁰, « perché è sopra un monticello di ascesa facilissima ed è da una parte bagnato dal Bocchiglione fiume navigabile, e dall'altra è circondato da altri amenissimi colli, che rendono l'aspetto di un molto grande teatro e sono tutti coltivati e abbondanti di frutti eccellentissimi e di buonissime viti: onde perché gode da ogni parte di bellissime viste, delle quali alcune sono terminate, alcune più lontane, e altre, che terminano con l'orizzonte; vi sono state fatte le loggie in tutte quattro le faccie: sotto il piano delle quali, e della Scala sono le stanze per la comodità e uso della famiglia. La scala è nel mezzo, ed è rotonda e piglia il lume di sopra ».

Qui è posta dal Palladio una analogia precisa tra forma del sito e forma architettonica attraverso l'aprire la casa alle visuali intorno alla collina e nel graduare la composizione volumetrica con uno schema « piramidale » che sembra « ricostruire » in architettura la collina stessa. Il « teatro » e cioè il circo di colline aperto e dominato dal leggero rilievo della collina viene qui « rapreso » attraverso le quattro « gradinate » dei pronai: nessuna visuale viene privilegiata, ma la casa si apre uguale su quattro fronti verso un paesaggio apprezzato modernamente nella sua totalità, nell'insieme dei segni attribuitigli dall'attività agricola.

Un analogo discorso per quanto riguarda il senso di predisposizione all'architettura è svolto da Wright a proposito della casa « La Miniatura » del 1923, sebbene all'interno di una opposta valutazione del paesaggio per quanto riguarda la collocazione dell'edificio.

« Nel frattempo avevamo rinunciato al terreno senza alberi acquistato in origine dalla signora Millard in quanto avevo notato non lontano una incantevole angusta valletta nella quale svettavano due meravigliosi eucalipti. Alle spalle della valletta passava la Circle Drive. E di fronte l'aristocratica Lester Avenue.

Ritenevo che nessuno avrebbe mai voluto costruire un casa in una valletta come quella. Tutti edificavano sulla cima di qualcosa o di qualsiasi cosa, e preferibilmente nel bel mezzo della cima. Era una consuetudine.

... Avremmo chiuso la valletta con la casa dal Lato di Circle Drive, adibendo così l'avvallamento vero e proprio a giardino fino alla Lester Ave-

¹⁹ VITRUVIO, op. cit., fine del libro primo (nella parte che riguarda le mura); inizio del libro secondo, trattazione del tempio, del teatro, ecc. LEON BATTISTA ALBERTI, *L'Architettura*, traduzione di Giovanni Orlandi, introduzione e note di PAOLO PORTOGHESI, « Il Polifilo », Milano 1966, in particolare il libro quarto.

²⁰ ANDREA PALLADIO, *I quattro libri dell'architettura*, libro secondo, p. 18.

nue. La casa avrebbe dominato dall'alto la valletta a giardino, levandosi fra i due eucalipti »²¹.

Queste parole non hanno certo bisogno di un commento a parte il rilievo che assume in questo discorso la presenza degli eucalipti che « accelerano » la strategia di occupazione dell'area segnando il « luogo » della casa. Questa è arretrata rispetto alle strade ed è posta sopra alla valletta in una situazione che senz'altro sarà sembrata « precedente », più « antica » rispetto all'allineamento delle altre case lungo le strade.

Ma nella idea di « luogo » esiste anche un aspetto riferibile anche alla nozione di « ambiente ». In questo caso riferisco la parola « ambiente »²² al rapporto tra la progettazione e i sistemi edilizi presenti in un luogo all'interno della tematica generale della prefabbricazione intesa in questo discorso non tanto nei suoi aspetti tecnologici, ma in quanto espressione di una ricerca progettuale che per esistere *deve* prescindere dalle condizioni del « luogo » e farsi modello, prototipo.

Una lettura dei sistemi edilizi esistenti che si arresti agli aspetti ambientali è profondamente limitativa.

Essa porta all'equivoco del « regionalismo », e cioè ad una pratica progettuale centrata sulla mimesi dei processi formali e costruttivi locali, alla riproduzione religiosa di tipi edilizi ormai consunti e inadatti alle risposte funzionali cui sono chiamati e in sostanza, alla riproduzione e al restauro di uno scenario a cui inoltre si intendono riportare tutte le strutture che sono identificabili in un'epoca storica ritenuta fondamentale nella costruzione di un ambiente. Ciò all'interno di una cultura della « nostalgia » e nella perpetuazione di una immagine della città statica e fuori della vita.

Le Corbusier e Walter Gropius avvertivano coscientemente il pericolo che veniva all'architettura moderna dal regionalismo come derivato da questa idea di ambiente.

« Lo spirito di serie è odioso agli architetti e agli abitanti (per contagio e persuasione) », scrive Le Courbusier²³. « Pensate, si arriva proprio e tutti trafelati al r-e-g-i-o-n-a-l-i-s-m-o! E la cosa più comoda è che a condurci è

²¹ FRANK LLOYD WRIGHT, *Io l'architettura*, Mondadori, Milano 1955, pp. 383-384.

²² Esistono, all'interno di questa nozione, due aspetti generalissimi. L'uno riguarda una interpretazione dell'ambiente come « preesistenza », l'altro analizza il rapporto tra ambiente e fruitore in tutta la sua estensione, ripercorrendo anche ambiti che tradizionalmente sono dati per scontati esplorando in modo sistematico, al contrario, e in alcuni casi all'interno di procedure di rilievo del tipo scientifico il territorio compreso tra il problema « percettivo » e il problema del rapporto tra ambiente e comportamento.

All'interno del primo aspetto si possono ancora distinguere due punti di vista generali. Il primo riguarda l'idea di uno scenario urbano che può essere separato dai punti fissi monumentali a partire da una visione riduttiva dell'insieme dei fatti urbani derivata dalla « storia dell'arte », il secondo riguarda la sovrapposizione delle diverse culture edilizie che la comunità insediata ha espresso valutandole come parti di un « testo » stratificato il cui complesso costituisce la « preesistenza ambientale. »

²³ LE CORBUSIER, *Cose in serie*, da « Verso una architettura », Longanesi, Milano 1973, pp. 189-192.

la devastazione del paese invaso. Davanti al compito immenso della ricostruzione si è andata a staccare dalla sua panoplia il flauto di Pan e lo si suona, lo si suona nei comitati e nelle commissioni. Poi si votano le risoluzioni. Questa ad esempio, che merita di essere citata: far pressione sulla Compagnia delle Ferrovie del Nord per obbligarla a costruire sulla linea Parigi-Dieppe trenta stazioni in stili diversi, poiché le trenta stazioni che i direttissimi bruciano una dopo l'altra, hanno ognuna una collina e un melo che la abbelliscono e che rappresentano il suo carattere, la sua anima, ecc. Fatale flauto Pan! ».

Anche Walter Gropius in « Industria dell'abitazione » si preoccupa di smentire le preoccupazioni di coloro i quali vedevano nella prefabbricazione un attentato alla libertà individuale nel costruirsi la casa e una monotonia indotta dalla stessa prefabbricazione nella costruzione di insiemi residenziali certo non apprezzabili dal Flauto di Pan.

Egli scrive: « Non c'è giustificazione al fatto che in ogni caso un quartiere suburbano debba avere un pianterreno diverso, una facciata diversa, uno stile diverso e debba essere costruito con materiale diverso: al contrario questo è un atteggiamento da *parvenus*... È errato ritenere che l'architettura si corromperà a causa della industrializzazione nella costruzione di alloggi. Al contrario, la standardizzazione degli elementi costruttivi avrà il benefico effetto di dare un carattere unitario ai nuovi alloggi e ai nuovi quartieri. »

Non c'è ragione di temere una monotonia come quella dei suburbi inglesi, purché si badi a soddisfare il requisito fondamentale di standardizzare soltanto gli elementi costruttivi, mentre l'aspetto degli edifici montati con essi varierà »²⁴.

Le Corbusier e Walter Gropius, il secondo anche con un riferimento alla volontà di « differenziazione » ad ogni costo, colgono con chiarezza nella esigenza individualistica di « rappresentarsi » e nelle caratteristiche ambientali, soprattutto, gli ostacoli alla diffusione della prefabbricazione.

Questo problema è ancora attuale sebbene a distanza di anni il « regionalismo » si sia risolto in termini non completamente negativi. Ad espressioni regionali credo infatti dovremmo ascrivere molte realizzazioni positive specialmente in questo ultimo dopoguerra.

Da alcuni esempi del nostro « neorealismo » in architettura, alle scuole regionali americane del « Bay Region Style » e loro derivati, a certe contaminazioni tra tradizione e architettura occidentale nella ricerca di alcuni architetti giapponesi.

È senz'altro essenziale per il destino della prefabbricazione che sia sciolto questo nodo delle culture edilizie locali, rispetto alle quali essa può porsi in modo globalmente alternativo o in qualche modo integrativo.

Già Walter Gropius nella scelta di una prefabbricazione per componenti intendeva salvaguardare le possibilità di montaggi diversi a partire dagli stessi elementi, individuando un terreno di progettazione oltre il processo prefabbricato.

²⁴ WALTER GROPIUS, op. cit., p. 179.

cativo. In questa fascia di progettazione « residua » è quindi possibile arrivare attraverso il montaggio non tanto ad una variazione del montaggio stesso per battere la monotonia, quanto a sistemi in grado di integrarsi con l'edilizia preesistente. Ma anche all'interno dell'ipotesi ben diversa che Giuseppe Samonà avanzava in un intervento del 1966²⁵ e che consisteva nella proposta di prototipi interamente realizzati in officina si può trovare un terreno di progettazione successivo in cui si risolve il problema del rapporto con le culture edilizie locali.

Io penso che se la « dimensione » del prototipo fosse leggermente inferiore all'effettiva quantità dell'elemento da costruire, la quantità residua potrebbe consistere in un legamento di questi « prototipi » con una struttura diversa, anche costruita con materiali e tecniche tradizionali, e che riassume questo rapporto con le preesistenze edilizie.

Qualcosa insomma che potrebbe essere un « supporto » come il basamento al tempio o un elemento di interruzione nel caso di un prototipo di « casa in linea ».

Un altro modo di porre il problema può consistere in un censimento delle attività edilizie locali da sottoporre ad un processo di razionalizzazione (delle procedure tecniche) e da introdurre all'interno di processi prefabbricativi non solo come tamponature o altre opere di cantiere di questo tipo ma anche alternate alla serie prefabbricate. Questa indicazione era già presente in alcune opere del neorealismo in architettura, dove ad esempio il rapporto struttura cementizia-tamponamento, attraverso il gusto per la sincerità strutturale, permetteva il recupero di tematiche edilizie artigianali.

Ritengo che il problema del rapporto prefabbricazione-caratteri locali all'interno di questa ottica del « luogo » rivesta un ruolo centrale e ritengo anche il procedimento della « disarticolazione » che ho qui introdotto a proposito di queste possibilità possa avere una portata più generale riguardante anche il nucleo più segreto dei problemi compositivi.

Esiste poi nella nozione di « luogo » anche un aspetto legato al « sentimento ». Occorrerebbe qui citare tutta la letteratura per illustrare questo aspetto²⁶. Esso riguarda il rapporto che ciascuno costruisce con il proprio « luogo », sia esso il luogo di nascita, sia esso il luogo dove si è scelto di vivere, sia esso infine il luogo affettivo cui si fa riferimento nel corso dell'esistenza come ad una sorta di risorsa inesauribile.

È attraverso il luogo che il singolo costruisce il proprio rapporto con la comunità che è insediata in esso, è attraverso le trasformazioni del luogo

²⁵ GIUSEPPE SAMONÀ, *Progettazione integrale e industrializzazione edilizia*, in « Contributi allo studio della industrializzazione edilizia », Cluva, Venezia 1967, pp. 3-10.

²⁶ Potremmo infatti analizzare « tutta » la letteratura da questo punto di vista. Si possono individuare comunque una serie di temi: il luogo come qualcosa da cui si parte (il tema della migrazione), il luogo come meta (il viaggio), il luogo come « assenza » e come « memoria », il luogo come rappresentazione del proprio mondo interiore, il luogo come celebrazione dell'insediamento, come rito antropologico, etc.

che il singolo assieme alla comunità induce che è possibile misurare il senso stesso della vita collettiva.

Scriva Montale²⁷: « È curioso pensare che ognuno di noi ha un paese come questo, e sia pur diversissimo, che dovrà restare il suo paesaggio, immutabile; è curioso che l'ordine fisico sia così lento a filtrare in noi e poi così impossibile a scancellarsi. »

Il rapporto con i luoghi può essere all'inizio causale, poi diventa irreversibile.

Ma c'è ancora un altro aspetto dentro alla nozione di « luogo » e riguarda l'apprendimento psicologico del mondo fisico. Questo aspetto è stato trattato da C. Norberg Schultz nel saggio « Il concetto di luogo »²⁸.

Nel saggio vengono contestate quelle teorie attraverso le quali in una ricerca di mobilità come sinonimo di relazioni sociali più dinamiche e frequenti si sottovaluta o si elimina il valore del « luogo » o dello « spazio esistenziale » secondo la definizione che Norberg Schultz dà dell'immagine che noi ci formiamo dell'ambiente che ci circonda. « Un mondo mobile — egli scrive — che non conosce la ripetizione di determinate "uguaglianze" in rapporto con un più stabile sistema di luoghi, renderebbe impossibile lo sviluppo umano ».

L'idea di privilegiare quando si parla del mondo fisico, della città ecc. i sistemi di informazione è senz'altro molto diffusa. Spesso si tende a ridurre la comunicazione alla sola comunicazione verbale o alla sola immagine negando il valore conoscitivo dei luoghi fisici in quanto tali o recuperandoli semmai proprio nel loro valore segnaletico, ove sia possibile rendere questo un valore preminente.

²⁷ EUGENIO MONTALE, *Dov'era il tennis...*, in « La bufera ed altro », Mondadori, 1961, pp. 48-49.

²⁸ CRISTIAN NORBERG SCHULTZ, *Il concetto di luogo*, « Controspazio », n. 1, giugno 1969. Questa nozione di « spazio esistenziale » è molto vicina a quella di spazio di vita psicologico introdotta da Kurt Lewin in 3 principi di psicologia « topologica » (edizioni OS, Firenze 1970). In questo libro l'autore applica i principi della geometria topologica per rappresentare i problemi psicologici di maggiore rilievo concettuale.

In questo contesto lo spazio di vita consiste nella totalità dei fatti che determinano il comportamento di un individuo ad un certo momento: esso comprende la totalità degli eventi possibili ed include la persona e l'ambiente.

La rappresentazione degli stadi psicologici attraverso la nozione di « regione », di « punto di frontiera », di « intersezione », le relazioni topologiche di posizione e di connessione come il contenere, l'essere contenuto ecc. offrono un modo parallelo di interpretare anche le strutture dello spazio architettonico come la successione di una serie di regioni: esse sono definite da reciproche gradualità e da parziali sovrapposizioni.

Anche se questo modo di intendere lo spazio non sembra coinvolgere in primo piano la memoria esso è molto vicino al punto di vista espresso da C. Norberg Schultz a partire dal grande rilievo che in entrambi i casi si assegna alla situazione che si occupa e che si vive nello spazio.

Un edificio che esprime in modo esemplare questa spazialità di situazione è la Casa dei Ragazzi ad Amsterdam di A. Van Eyck (in « L'Architettura, cronache e storia », n. 72, ottobre 1961).

È molto nota la profezia di Mc Luhan sulla fine della città come sede esclusiva della produzione e delle comunicazioni, sostituita dalla diffusione istantanea delle comunicazioni nell'età dei mezzi di comunicazione « freddi », in una visione generale degli insediamenti in cui questi sono resi sostanzialmente interscambiabili e nello stesso tempo superflui, in quanto sollevati dal loro compito principale che è quello di trasmettere informazioni. Ma a parte queste interpretazioni estreme esistono anche altre direzioni di ricerca all'interno di questa idea di città.

Alcune fanno riferimento agli studi di semiologia tentandone una applicazione all'urbanistica e all'architettura.

Françoise Choay definisce i sistemi urbani a partire dal loro livello di significazione. Essa identifica un processo di caduta progressiva del nucleo di informazioni espresso dall'ambiente fisico.

Per ristabilire un giusto tono comunicativo ecco allora tutto l'apparato pubblicitario, verbale e figurativo che integra ciò che è ancora espresso, autonomamente, dal sistema di manufatti architettonici²⁹.

Altre ricavano da questa idea di città come sistema d'informazioni una nozione di « contesto » alla quale ricondurre la progettazione.

Per i teorici del « contesto urbano » si guarda alla città come ad una pluralità di vettori, di direzioni contrastanti, in un flusso continuo di emissioni, in un caos accettato come una forma di vitalità.

Questa cultura tende a negare l'« oggetto ». Questo viene disegnato dalle direzioni di traffico, dalla trama topologica, dalle visuali: esso diventa un segnale tra gli altri.

L'edificio avrà allora facciate diverse secondo le varie strade su cui prospetta e di cui riassume, rimanda o contraddice le stesure.

Allo stesso modo i materiali possono essere diversi e l'edificio stesso risultare un collage di pezzi autonomi, spesso traducenti la natura multifunzionale dell'edificio, questa intesa come mimesi della complessità e delle stratificazioni della città³⁰.

Questi che ho esaminato sono alcuni aspetti interni alla nozione di « luogo ». A questi bisognerebbe aggiungerne molti altri; da ciò che il luogo ci suggerisce quando lo trasferiamo sul piano geografico e lo colleghiamo invece ad una « cultura » omogenea, e cioè ricaviamo un'« area » precisa attraverso una « disseminazione »; fino al suo radicamento nel « mito » più profondo, e cioè in una operazione che spoglia i luoghi di ciò che hanno di comune

²⁹ FRANÇOIS CHOAY, *Semiologie et urbanisme*, in « Le sense de la Ville », op. cit., pp. 11-30.

³⁰ È impossibile, in questa occasione, approfondire il tema della « cultura del contesto ». Essa presenta molti tratti comuni con la cultura dell'ambiente riferita al secondo aspetto di questa. Se ne differenzia, a mio avviso, nel deporre tutto l'apparato analitico per una valutazione strettamente percettiva e per un abbandono fenomenologico ai temi urbani ed è contraddistinta dalla disponibilità più aperta e alla mimesi accentuata dei modi dell'arte figurativa.

e lo accumula in una sorta di « luogo » concettuale ed anche fisico che diviene automaticamente un « modello »³¹.

Questi sono aspetti sostanziali per una progettazione che voglia radicare nel « luogo » il suo centro; ma essi devono trovare una connessione singolare, un rapporto non di semplice successione come ingredienti necessari di una analisi, ma rappresentarsi in uno schema obbligato di relazioni. È mia opinione che occorra muovere da un'idea di « individualità » dei sistemi.

Con il termine « luogo » intendo allora la minima porzione di mondo fisico alla quale sia possibile collegare un certo processo di trasformazione consolidato, riconoscibile, ed assunto come valore.

Ciò significa un intorno in cui il processo insediativo sia misurabile a partire da una data condizione naturale per segmenti successivi, in cui il primo elemento insediativo possa essere riconosciuto seppure alterato. Questo elemento esprime allora la « misura » del « luogo ». Questa misura non ha nulla di metrico, né di dimensionale in senso corrente. Esso esprime sinteticamente la particolarità più rilevante che è possibile rinvenire nello sviluppo urbano di un « luogo » e cioè una sorta di memoria costitutiva o, a posteriori, di elemento inerziale che segnala sfalsato tutte le fasi discontinue di costruzione di un luogo.

Questa misura rappresenta ed esprime quell'aspetto di « corruzione » nella definizione delle parti urbane, quel « difetto » costitutivo che impedisce alla quasi totalità dei luoghi di esprimersi per organismi definiti nel senso che un certo aspetto della nozione di tipologia ci suggerisce.

L'obiettivo è quello di individuare quella particolarità che è connessa alla nozione di « luogo », quell'insieme di fatti che deformano gli schemi tipologici e che rispetto al riferimento generale costituiscono ciò che è l'analogo del « volto ».

Questo punto di vista ha molti elementi di contatto con altre posizioni avanzate su questo tema. Aldo Rossi nel capitolo « Individualità dei fatti urbani. L'architettura » del libro « L'architettura della città »³², scrive: « Si è accennato più volte nel corso di questo saggio al valore del *locus* intendendo con questo quel rapporto singolare eppure universale che esiste tra una certa situazione locale e le costruzioni che stanno in quel luogo... Il *locus*, così concepito, finisce per mettere in risalto, all'interno dello spazio indifferenziato, delle condizioni, delle qualità che ci sono necessarie per la comprensione di un fatto urbano determinato ».

Sono ampiamente noti i risultati ai quali Aldo Rossi è pervenuto nella sua ricerca e come questa tenti di risolvere continuamente il « contrasto appa-

³¹ Basta pensare alla immagine di una cultura « centrale » nella sostanza ma organizzata in punti discontinui come ad esempio la « totalità » di Israele nel mondo e all'inverso questa stessa discontinuità risolta in un « luogo » elettivo come Gerusalemme per la sua stessa Israele.

³² ALDO ROSSI, *Individualità dei fatti urbani. L'architettura*, in « L'architettura della città », Marsilio, Padova 1966, p. 117.

rentemente insanabile tra la progettazione come elemento razionale e come imposizione e la natura del luogo che partecipa all'opera ».

La divergenza tra le proposizioni di Aldo Rossi e il mio punto di vista è proprio questo: alla nozione di progettazione come esercizio della « ragione », alla quale Rossi fa corrispondere una « istituzione » di architetture « precedenti » alla stessa progettazione e appoggiate a ciò che Scolari chiama il « carattere migratorio » del tipo, io tento di sottrarre proprio la dipendenza tra « progettazione come esercizio razionale » e « tipologia », affidando all'analisi del luogo non solo la scelta della « dimensione » ma anche la stessa definizione tipologica ridotta ad una classificazione di spazi elementari non necessariamente organizzati in tipi edilizi.

Ma c'è un altro punto sostanziale in cui questi due discorsi divergono³³: « alla fine l'affermazione che la città ha per fine se stessa — scrive Rossi — sembra emergere nelle cose; ed essa ha per fine se stessa via via che svolge, intenzionalmente, una certa idea di città ».

La città ha per fine se stessa in un'ottica che la vede vivere in una progressione positiva; penso invece che sia altrettanto legittimo considerare la vita della città all'interno di alternative le quali anche se perdenti lasciano un residuo, una traccia di se stesse. La scelta è chiara: porsi dalla parte della città che ha per fine se stessa e quindi considerare le alternative come qualcosa che contribuisce a chiarire questo stesso fine o porsi dalla parte delle alternative e quindi seguirne il destino guardando alla città come ad una serie di « città » compresenti. Ma c'è anche un modo di guardare alla città (e a tutto ciò che è costruito) a partire dall'insieme delle multiformi materie che sono oggetto di una pratica progettuale: è un atteggiamento che privilegia il processo di conformazione ed il controllo degli strumenti rispetto a qualsiasi preconetto formale (quando impedisca a questi stessi strumenti di aderire all'ambiente da costruire) proprio perché identifica nell'apprendimento « formale » una maniera di usare e decifrare il mondo fisico in una circolazione « attiva » all'interno della pluralità degli strati di cui esso è composto, un mettere in relazione materiali che vivono attraverso ad un riconoscimento « culturale », un atto di « conoscenza ».

Vittorio Gregotti, nella introduzione al libro « Il microambiente » individua nella nozione di « ambiente fisico » (nucleo centrale del movimento moderno, presente, a partire da William Morris, nelle proposizioni di Le Corbusier, Gropius etc.) l'area disciplinare che permette di identificare, in termini operativi questo rapporto di trasformazione continua e relazionata tra gli elementi costituenti l'ambiente in una dimensione complessa e positivamente ambigua di scambio tra strumenti di rilievo e di analisi e strumenti di progettazione veri e propri.

Ma a questo aspetto della nozione di « ambiente fisico » cui corrisponde secondo Gregotti l'idea di « potersi opporre al degrado dell'ambiente attraverso appunto al controllo metodico e razionale dei suoi componenti », è seguito

³³ ALDO ROSSI, op. cit., p. 151.

lo sviluppo di un « solo versante » delle possibilità che vengono aperte, versante che viene definito sempre da Gregotti « l'aspetto costruttivistico della tradizione dell'architettura moderna »³⁴. Accanto a questo aspetto, coltivato all'interno del periodo eroico del Movimento Moderno, Vittorio Gregotti identifica una serie di altri tentativi che si pongono rispetto a quello precedente in posizione intermedia. Questi consistono nelle ricerche sul landscape e sul townscape, nelle ricerche di K. Lynch e di Kepes, negli studi dei comportamentisti e nelle interpretazioni dell'ambiente a partire da un approccio semiologico.

Rispetto a questi tentativi, alcuni dei quali impegnati in una estensione della nozione di « funzione » (le ricerche dei comportamentisti), Vittorio Gregotti tenta di operare uno spostamento significativo dell'area della ricerca: « ... noi dobbiamo riconoscere alla struttura dell'architettura questa particolarissima qualità, specifica della sua attività: quella del rilevare, cioè del conoscere e insieme del comunicare un certo luogo attraverso all'atto del costruire, di rendere significativo il visibile nello stesso momento in cui lo rende utilizzabile ».

Il problema che si pone all'interno della disciplina rispetto a questa tematica dell'ambiente viene posto da Gregotti come ricerca di come « è possibile riconoscere un certo luogo, stabilirne l'identità, circoscriverlo, individuarne le strutture fondamentali sulle quali lavorare e dalle quali dipende la identità del luogo stesso ». Ed ancora occorre verificare « se è utile parlare di tipologia degli ambienti e in quale modo ciò può venir costruito, in quale modo ciò può venir utilizzato ».

In questo caso ritengo che il punto critico consista in questa compresenza tra la nozione di « ambiente » e quella di « luogo ».

Ritengo che le due nozioni non siano confrontabili nel senso che, mentre dal punto di vista dell'« ambiente » si tende ad istituire proprio una tipologia, dal punto di vista del « luogo » si dovrebbe tendere al contrario ad un rilievo di punti irriducibili nelle loro individualità³⁵.

³⁴ VITTORIO GREGOTTI, Introduzione a *Il Microambiente*, Longanesi, Milano 1972, p. 14 e seg.

³⁵ Il grado primario del concetto di « individualità » del luogo riguarda evidentemente l'identità topografica di un sistema e le conseguenti giaciture elementari imposte dalle necessità insediative.

Questa individualità è assoluta e irriproducibile per cui è possibile parlare al massimo di luoghi *simili* e non identici e cioè di famiglie di sistemi analoghi in cui acquista valore più la variazione che l'elemento comune: ciò costituisce un ostacolo alla riproduzione di edifici uguali in contesti diversi. Questa somiglianza, questa unicità virtuale suggerita dalla presenza di elementi analoghi conferisce a sistemi edilizi che presentano aspetti comuni un forte carattere di ambiguità.

Attraverso il « parallelismo » dei luoghi si insinua un carattere di instabilità degli stessi e quest'ultimo è un elemento tipico dell'effetto di « apparizione », ingrediente emotivo principale nel rapporto con i luoghi.

Come esempio è utile ricordare le considerazioni che Serenus Zeitblom, il biografo di Adrian Leverkühn (il musicista del doctor Faustus di T. Mann) avanza sulla scelta

La nozione di « luogo » non è compresente e non può essere dialetticamente connessa a quella di « ambiente »; essa è una nozione diversa che fa riferimento come caratteristica prima ad una critica dei criteri « estensivi » e « comparativi » delle letture ambientali, e per questo essa non è *correttiva* delle riduzioni della nozione di « ambiente fisico »: l'invito di Gregotti va inteso nella direzione di costruire, in prospettiva, un rapporto nuovo prima che tra gli elementi tra i modi di rilevarli, denunciando l'ambiguità rilievo-progetto come irripetibile fattore di singolarità.

All'ambiente come scena totale da rilevare nella sua struttura e senz'altro nella sua variabile articolazione la cultura del luogo oppone una serie di letture parziali di intorni definiti, tra l'altro non esattamente coincidenti con i sistemi fisici.

Al « luogo » non corrisponde semplicemente un oggetto e cioè, ad esempio, una « piazza » o una costruzione isolata dotata di un rapporto notevole con il supporto naturale (come il Pueblo Bonito), ma oltre la interpretazione delle fasi di costruzione di questo corrisponde una sezione specifica su alcuni termini ritenuti generali. Così il « luogo » mostra la « funzione » non solo come determinata nel tempo e nello spazio e mutevole con le mutazioni delle forme di vita del gruppo, ma anche nel suo aspetto di riduzione ad una media delle varie eccezioni del comportamento del gruppo stesso all'interno di un certo periodo di tempo.

Così attraverso il « luogo » la nozione di funzione viene decentrata mentre se ne chiarisce il ruolo nella determinazione del sistema, del luogo stesso. Se infatti la funzione non è più assoluta e neppure dominante ma risulta da un accordo o un conflitto che è variabile, deve esistere uno spazio dove una serie di funzionalità « integre » vengono rappresentate.

Ecco allora il luogo strutturarsi su due piani: l'uno coincide punto per punto con la funzione « media » realmente agita, l'altro articola la rappresentazione delle funzioni alternative riferite a parte del gruppo.

Questo è un aspetto; lo stesso discorso potrebbe essere riferito anche alla struttura fisica insediativa, ad una strategia delle aree ad esempio intesa come significativa.

Se fosse possibile tracciare i confini del « luogo » come significato, io penso che troveremmo un andamento non sovrapponibile al contorno fisico del luogo stesso. In questo senso il « luogo » è una dimensione alternativa a quelle metriche, ma anche a quelle definibili spazio-temporali; essa non è riducibile neanche ad un analogo della dimensione topologica, perché vi è contenuta strettamente una nozione di qualità particolare, di andamento di intensità singolare e irripetibile da punto a punto.

Tutto questo sostiene l'ipotesi di « discontinuità » tra « luogo » e « luogo » e attraverso questa la impossibilità, almeno per ora, di un sistema di comparazione tra di essi.

da parte di quest'ultimo della casa sull'altura di Rohmbuel legata da singolari analogie con la casa paterna.

Ma se non può esistere un criterio successivo per comparare elementi singolari e non ulteriormente irriducibili come i « luoghi », esiste senz'altro un modo di arrivare a questa singolarità.

Questa può muovere da una critica alla nozione di scala nel suo duplice aspetto di criterio di rappresentazione del mondo fisico e di modo di organizzazione dei sistemi di intervento nell'ambiente attraverso le operazioni progettuali³⁶.

Nel passaggio tra le varie rappresentazioni scalari ho ad esempio, passando dalle scale generali a quelle del dettaglio, una scomparsa progressiva di segni, di elementi.

Se ad esempio nelle grandi scale territoriali ho una sovrapposizione di elementi che mi restituisce la totalità delle modificazioni, questa stessa compresenza mi impedisce di comprendere la singolarità dei vari strati e i rapporti, interni al testo, con cui gli elementi si dispongono.

Occorre allora procedere verso una disarticolazione del testo nei suoi vari piani: l'orografia, i ruderi, le acque, la viabilità, l'edilizia, i sistemi del verde ecc. Questa operazione ha il compito di spezzare la continuità, di

³⁶ Le rappresentazioni antiche di città o brani territoriali erano intermedie tra la *veduta* (spesso veduta assonometrica nel caso di brani del territorio) e la *rappresentazione* cartografica vera e propria.

L'attenzione alle qualità individuali di un intorno ostacolava la nascita di sistemi convenzionali di restituzione della porzione di territorio. Se cioè la cartografia antica *riproduce* (certo all'interno delle proprie convenzioni) un testo, la cartografia lo *traduce* e in ciò tende a far « sparire » dall'oggetto che rappresenta tutti gli elementi che non entrano in una simbologia descrittiva. Oltre a questo la cartografia moderna tende a sovrapporre le informazioni proprio per una esigenza di uniformità (e convenzionalità) delle scale di rappresentazione.

Se il testo « perduto » può essere ricomposto da strumenti che diventano nel nostro caso complementari alla cartografia moderna come la fotografia, il cinema e tutte le altre discipline che si occupano della descrizione del mondo fisico, ciò che va criticato è la sovrapposizione delle informazioni che non permette la ricognizione e la rappresentazione delle famiglie di oggetti nei rapporti *interni* a ciascuna di esse.

Per renderci conto della evoluzione della cartografia può essere utilissimo esaminare (o riesaminare da questo punto di vista) il libro di A. P. Frutaz « Le piante di Roma » (Istituto di studi romani, 1962) e sempre per restare nell'area romana il fascicolo « La carta storico-monumentale dell'agro romano » (edizioni di Capitolium, Roma 1968). La riflessione sul problema della rappresentazione cartografica non è comunque assimilabile alle ricerche di nuovi modi di visualizzazione ambientale a partire dalla sequenza fissa o in movimento, come i tentativi di Cullen, Lynch e Appleyard, Halprin ed altri, anche se alcune motivazioni sono comuni e se i risultati di queste ricerche possono confluire in una possibile cartografia alternativa.

In molti di questi casi si intende acquisire alla progettazione alcuni modi di previsione degli effetti di percezione dinamica tipici dell'uso contemporaneo della città, nel nostro caso si cerca di *scomporre* il testo nelle sue parti per analizzarne le caratteristiche formative. Ciò è proprio il contrario della « assimilazione » e della « fluidità » della visione dinamica oltre ad essere una direzione di analisi che mette in secondo piano l'aspetto visuale. Per i problemi di una « estetica del movimento » nella percezione urbana vedi comunque « Urbanistica e cinematografo » (edizione Cappelli, 1967).

« smontare » un testo in elementi non più riducibili, di criticare la pretesa totalizzante implicita nella nozione di ambiente attraverso la quale si analizzano sistemi discontinui con una dotazione metodologica unitaria.

Disarticolato il testo occorre poi esaminare separatamente ciascuna di queste rappresentazioni parziali stabilendo successivamente una serie di rapporti tra queste stesse rappresentazioni ed una volta ottenuta una serie di connessioni elementari bisogna far corrispondere a queste una traduzione in archetipi tipomorfologici.

Ciò equivale ad una doppia colonna: la prima consiste nella serie delle connessioni; la seconda, corrispondente, consiste nella traduzione di ciascuna di queste in un « archetipo », rappresentando una alternativa alla situazione del testo attraverso una sorta di immagine parallela. Questa operazione costituisce quindi una evocazione, una sollecitazione ed una costrizione della immaginazione progettuale che assomiglia, per certi versi, ad una operazione letteraria.

Ma individuate queste traduzioni, in che senso esse costituiscono un tramite al progetto? Ho già sostenuto più avanti che spesso, nel corso delle analisi di sistemi urbani, quando confrontiamo una serie di elementi edilizi con i rispettivi esempi che possiamo trarre dalle « istituzioni » tipologiche, notiamo una particolarità, un « difetto », che spesso tende a riprodursi nel tempo, a divenire una costante. Ho anche osservato che molti di questi elementi di « corruzione » finiscono poi per costruire, resi monumentali, la stessa individualità degli elementi « forti » della struttura urbana.

Io penso che anche questo elemento vada ricondotto a quella « inerzia », a quella « memoria » che ponevo all'inizio come il senso fisico dei « luoghi ». Questa nozione di memoria è profondamente diversa dall'idea di memoria collettiva. Essa esprime quel complesso di fatti inerziali, quell'accumulo di procedimenti, costruttivi in senso generalissimo, che si sedimentano in un corpo di conoscenze tecniche, la cui evoluzione è necessariamente in ritardo rispetto ad una serie di possibilità potenziali. Questa « memoria » è costituita quindi da un insieme di vincoli prodotti dal riutilizzo e dalla trasformazione delle strutture precedenti (si pensi al riutilizzo delle fondazioni della città romana nella evoluzione di Roma) i quali tendono a confermarsi fase per fase e ad evolvere con lentezza.

Ho avuto modo di osservare a Palermo, in alcune strutture edilizie allineate lungo l'asse del Cassaro, la preminenza di questo nella loro definizione tipologica. Il cortile di alcuni palazzi infatti non raggiunge la definizione tipologica della « corte » poiché il valore della strada si è conservato talmente preminente da strutturare quello come una sua appendice. Guardando le sezioni trasversali alla strada e quelle longitudinali all'asse della corte, queste ripropongono oltre la linea di sezione quasi un prospetto su strada. Il risultato è una serie di organismi la cui struttura interna sembra investirsi della strada fino a costituirsi come ispessimento di una sua continuità fisica che nel rigiro forma le corti.

Sempre a Palermo ho osservato che l'architettura di alcuni edifici monumentali rimanda a questa preminenza del Cassaro e agli elementi di corruzione indotti non in termini contestuali ma in termini di labilità ed ambiguità tipologica.

Nel caso di piazza Pretoria, ad esempio, si costituisce un asse di simmetria parallelo alla via Maqueda (ma appena accennato) fisicamente reso visibile dall'evidente rispecchiamento delle navate (peraltro reciprocamente opposte rispetto alla facciata) e ribattuto da una analoga soluzione della copertura delle cappelle e delle cupole³⁷.

Si può fare sempre all'interno di questo discorso l'esempio di Venezia per quanto riguarda il rapporto con la natura. Venezia è una costruzione urbana che cresce eliminando la figura e la forma della preesistenza naturale. Venezia quindi cresce cancellando il suo rapporto orografico originario a meno dell'acqua. Alcuni fatti monumentali della Venezia storica sembrano infatti aspirare ad una evocazione della natura, anzi ad una evocazione di una alternativa alla piatta geografia lagunare preesistente alla edificazione della città.

San Giorgio Maggiore, il Redentore, La Salute, lo stesso San Marco e la sua piazza, per citare i fatti monumentali che è possibile raggiungere con un giro dello sguardo, accrescono questa impressione.

Al rapporto calle-canale su cui si costruisce il tipo edilizio, il quale rapporto consolida in orizzontale il tipo canale-isola-canale originario, si contrappone il consolidamento dei fatti monumentali come alternativa a questo elemento insediativo originario.

In questo caso allora l'elemento di corruzione tipologica risiederebbe in questa alternativa, in questa contrapposizione tra un tipo detratto dai condizionamenti insediativi e il tipo come elemento caricato di tutti i suoi valori formali e normativi.

A questo rapporto instabile dobbiamo forse il valore che nell'architettura veneziana assume la « facciata » come elemento non soltanto mediatore tra spazio esterno ed interno, ma anche come elemento che media il rapporto originario insediativo con l'insieme della città costruita.

Per « luogo » tendo quindi a definire una connessione tipica tra tre livelli di formazione dei sistemi:

1) La condizione originaria del sito naturale. Con ciò si indica quell'aspetto del « naturale » che si dà come « predisposizione » all'architettura (occorre qui ricordare le ricognizioni dei trattatisti come Vitruvio, l'Alberti

³⁷ Osserva Goethe: « Abbiamo visitato minutamente la città. L'architettura ricorda per lo più quella di Napoli; tuttavia i monumenti pubblici, particolarmente le fontane, sono assai lontane dal buon gusto. Qui non è come a Roma dove un certo spirito d'arte regola il modo di lavorare; un edificio riceve forma ed esistenza soltanto dal caso ».

Qui Goethe sembra cogliere di Palermo (anche se a questa conclusione è mosso dalle sue particolari opinioni sull'architettura) questo carattere di indecifrabilità tipologica e di coesistenza di sistemi spaziali basati su di un tipo di composizione plurimaterica, in cui l'orditura prospettica è solo un ingrediente assieme ad altri e non gioca un ruolo egemone (I.W. Goethe, « Viaggio in Italia », edizioni UTET, Torino 1965, pag. 381).

ecc. sulle varie ma limitate situazioni naturali in cui è possibile stabilire un insediamento). Questa predisposizione orienta in un modo piuttosto che in un altro le possibilità insediative, nel senso che le caratteristiche orografiche, climatiche, i sistemi idrici ecc. producono un sistema di vincoli e di misure espressi dalle delimitazioni costruite dell'area (le mura, i ponti, le strade di accesso ecc.).

Occorre allora ricercare quelle particolarità di conformazione riconducibili alla nascita di un insediamento e che costituiscono un nucleo di « resistenze » alle successive trasformazioni, disponendosi come una struttura di vincoli, i quali sommano i loro effetti e si sovrappongono alla vita dell'insediamento stesso definendone i gradi di disponibilità agli interventi successivi.

Da questo punto di vista sarà necessario verificare il rapporto tra una architettura dotata di una precisa identità tipologica e la costruzione del « luogo ».

2) L'insediamento originario e cioè quello che si potrebbe definire impropriamente un sistema di archetipi insediativi primari, in cui la gerarchia di valori in esso presente produce alcuni rapporti « tipici ». Questi consistono in strutture semplici: il muro; il rapporto basamento-oggetto appoggiato, basamento-copertura ecc.

Queste strutture costituiscono dei vincoli « topologici » (individuano varie condizioni di appoggio o di colmamento e di uso delle visuali) e dei « vincoli » edilizi nel senso di un ostacolo alla edificazione di alcune parti ecc.

3) La qualità delle trasformazioni a partire da quella gerarchica iniziale, e cioè la singolarità del processo trasformativo che proprio a partire da questa iniziale gerarchia privilegia alcuni elementi assegnando loro un ruolo più forte del processo di consolidamento tipologico.

È chiaro che in qualsiasi analisi questi elementi sono presenti. Si tratta, all'interno di questa ipotesi, di organizzarli in uno schema variabile « luogo » per « luogo », uno schema che li presenti in una connessione obbligatoria e definita.

Credo che sia necessario da questo punto di vista ridurre l'architettura alla coincidenza tra tipologia e morfologia. Questo non nel senso di ricondurre i due termini ad una unità nel rapporto che viene predicato dai teorici dell'analisi urbana.

Si tratta qui di rinunciare, al contrario, alla istituzione « tipologia edilizia » come materiale preminente nella progettazione. Credo che possa esistere un pensiero progettuale che non muove dalla tipologia, pur costruendosi dentro una nozione di « ordine ».

L'ipotesi di progetto descritta fino ad ora porta in effetti ad una riduzione dei contenuti metodologici del progettare. Essa anzi consiste per certi versi in una loro dissoluzione. Ad un mondo di richieste cui corrisponde un'istituzione dell'architettura che porta dai modelli alle applicazioni ai luoghi, essa tende a sostituire il contributo specifico e singolare dei « luoghi » come il solo materiale utile per la progettazione, sviluppando la risorsa conoscitiva

presente in essi e spingendo verso una « dispersione » del mondo fisico, una sua atomizzazione in microsistemi finiti e discontinui.

Questa ipotesi non ha nulla in comune con le ipotesi ambientali cui ho già accennato. Non si tratta qui di abolire il corpo dell'architettura e di riferirsi volta per volta all'ambiente, inteso dal suo valore più complesso fino al riduttivo « valore ambientale ».

Il risultato formale può anche essere allora estremamente diverso da ciò che è preesistente: una simile architettura intende esprimere come materiale preminente l'alternativa ad uno sviluppo avvenuto o, come ho detto più avanti, rappresentante la presenza « parallela » di uno sviluppo compatibile con gli elementi presenti.

Così quando osservo e analizzo il rapporto con la orografia originaria compio una operazione di « accelerazione » delle fasi di trasformazione o cancellazione del supporto naturale: questa trasformazione o cancellazione è in rapporto con alcuni elementi architettonici, come ad esempio le mura di recinzione di una città.

Lo spazio esistente tra la ricostruzione della situazione originaria e la situazione attuale è così colmato da un processo continuo che fa emergere alcune particolarità nell'operazione di trasformazione.

Ciascuna fase di questo processo è riferita al rapporto iniziale tra natura ed elemento insediativo con la quale va confrontata.

Ho quindi l'immagine della primitiva orografia, la immagine del primo insediamento e le rispettive fasi di trasformazione. Ho quindi una fase in cui la tipologia edilizia e la morfologia urbana coincidono.

Prima di questo ho, per così dire, la restituzione della natura incontaminata, non ancora modificata; dopo di questa, una serie di fasi in cui tipologia edilizia e forma urbana si distinguono successivamente, si « divaricano ». Qui si intende per « forma urbana » l'insieme delle strutture edilizie (comprese quelle organizzate dal tipo edilizio) che presentano rispetto alle altre un qualche carattere di permanenza.

La forma urbana è così definita non da un disegno, né tanto da una gerarchia di figure dalle forti (a scala urbana) alle più minute.

Essa passa invece dentro a ciascun tipo edilizio. È una qualità dell'insediamento e non risulta dalla forma e dalla posizione delle strutture.

Questa forma urbana come qualità interna a ciascun individuo edilizio risulta dall'« intensità » figurativa con cui sono trasferite nell'area della forma quelle particolarità tipologiche (da riferire alla definizione di « luogo ») che ne costituiscono le caratteristiche.

Ho osservato che questa qualità fase per fase è mescolata, e passa appunto per ciascuno elemento edilizio.

A tempi lunghi o lunghissimi e cioè in un intorno di tempo non misurabile dai tradizionali « tempi » progettuali questa qualità tende a slittare e ad accumularsi nel tessuto monumentale.

In questo allora converge consolidata quella particolare « corruzione »

di cui ho parlato più avanti e cioè quella realtà edilizia così diversa dalla schematizzazione tipologica corrispondente.

A questo slittamento della forma urbana come qualità nel monumentale corrisponde un analogo processo che si applica al tessuto residenziale. Osserviamo a partire da questa fase uno sdoppiamento figurativo nel tipo edilizio: esso coincide spesso con un'autonomia figurativa e spaziale della facciata e spesso della corte.

Questo sdoppiamento consiste in una diversa struttura che acquisisce l'ossatura (oggetto della descrizione tipologica) rispetto ai tamponamenti affluenti su spazi pubblici.

La facciata e le facciate sulla corte si costruiscono con una « scala » figurativa che si confronta con quelle degli edifici monumentali.

Notiamo così una oscillazione continua, dentro l'individuo edilizio e la città, di materiali che risultano dalla « figura » che si assegna alla particolarità del « luogo ».

Qual è la conseguenza più rilevante sul piano progettuale nell'assumere questa nozione di forma urbana come qualità superiore al disegno e alla gerarchia ordinata delle parti?

Ho detto più avanti che occorre riportare l'architettura alla coincidenza tra tipologia e forma urbana. Occorre cioè disegnare architetture che presentino una coincidenza tra la loro forma e la loro definizione tipologica disarticolando ciò che intendiamo per organismo in due strutture.

L'una consiste nella scelta di una serie di elementi primari a cui venga assegnata la stabilità della figura nel tempo.

L'altra consiste in una serie di elementi in rapporto con questi elementi primari, i quali costituiscono un insieme di vincoli in modo tale da predisporre un gruppo organizzato di possibilità di trasformazione.

Il rapporto tra la prima e la seconda serie di elementi trova la sua origine figurativa in una analisi del « luogo » così come ho cercato di porla.

Tutto ciò dentro all'edificio.

Non sono d'accordo con le teorie sulle megastrutture proprio perché non fanno i conti con questa ricchezza di reciproci vincoli, tra « figura », « contenuto » d'uso e trasformazione, nell'edificio.

La megastruttura spezza il rapporto tra forma ed elemento, interrompendo il processo di rispettivo rispecchiamento e di mutuo disegno nel tempo, dirigendo la trasformazione su di un solo componente (la cellula residenziale nella residenza ad esempio) e ponendo la « forma » come qualcosa di immutabile, come un supporto fisso.

La forma urbana cresce al contrario in questa dialettica che è rinvenibile all'interno del minimo elemento in cui è possibile ridurre il sistema edilizio e certo non cresce in separazioni di origine funzionale tra le parti urbane.

La forma in sostanza risulta da un esercizio che deve portare a caricare il singolo elemento grammaticale e sintattico di questa oscillazione tra la sfera

tipologica e quella morfologica all'interno della tensione creata dal « luogo » e rilevata dall'analisi.

In questo senso è allora possibile disegnare architetture senza un preliminare contenuto funzionale come interpretazione architettonica di un insieme di elementi che all'interno del mondo fisico costituiscono un « luogo ».

Queste architetture costituiscono un « catalogo » che descrive una serie di insiemi fisici assimilabili a « luoghi »: esse successivamente possono essere portate al confronto con i livelli eteronomi di richieste dell'architettura e cioè con il mondo delle richieste economiche, della pianificazione, dello standard, della prefabbricazione.

Questo chiaramente significa negare la generalizzazione dei procedimenti progettuali o qualsiasi forma di modellistica. Ma significa anche negare alle istituzioni dell'architettura, come la tipologia ad esempio, un ruolo centrale nella progettazione. Va anzi in un certo senso non negato ma decentrato il ruolo della ricerca tipologica.

Io penso che sia possibile disegnare un edificio ogni volta diverso da qualsiasi altro e, nonostante questo, penso che potremmo lo stesso raggiungere un nuovo modo di riconoscere le architetture tra di loro. Esse saranno riconosciute per come questa espressione del luogo riesce a costruirsi come la figura dell'architettura. Il confronto allora non passerà per una comparazione binaria tra i modelli o tipi di origine e le loro applicazioni ai luoghi, ma tra i luoghi tra di loro, e cioè tra l'espressione della singolarità dei processi di costruzione dei luoghi stessi.

Penso che sia possibile intravedere attraverso questa ipotesi un ribaltamento completo della progettazione o meglio del rapporto tra la progettazione e le sue sollecitazioni.

L'architettura allora non risponde in prima istanza a domande e richieste. Essa pone delle questioni che riguardano la riconoscibilità del mondo fisico: sono poi queste risposte, questi riconoscimenti che si confrontano con ciò che è all'esterno dell'architettura. Essa ha come obiettivo quello di riconoscere i « luoghi ».

4. « LUOGO » E TIPOLOGIA

Ho accennato più avanti ad un possibile « decentramento » della ricerca tipologica.

Il recupero della complessità del ragionamento tipologico contro le riduzioni funzionaliste che ne hanno praticato il solo versante « normativo » è una acquisizione fondamentale della recente ricerca disciplinare.

L'attività degli architetti italiani della penultima generazione come Aymonino, Canella, Gregotti, Rossi, Alberto Saroni presenta questo interesse

per la tipologia come preminente, pur all'interno di ottiche differenziate³⁸.

Paolo Sica, nel libro « L'immagine della città da Sparta a Las Vegas »³⁹, traccia un profilo esauriente della ricerca legata alla « critica tipologica ». Egli dimostra come, tra una nozione di tipologia « a priori » e una contrapposta a « posteriori » e cioè all'alternativa inoperante tra idealismo e positivismo sia stata contrapposta, da parte della critica tipologica, una nozione di « tipologia » come istanza metodologica e cioè come verifica nel progetto dei termini di congruenza tra i contenuti di questo e le « valenze » che è possibile estrarre dalla « scomposizione » e dalla « dilatazione » del « tipo ».

Contro la rigida fissità di un « tipo » permanente e immanente come derivato di una lettura idealistica della città, ma anche contro la classificazione naturalistica di manufatti in famiglie tipologiche deducibile da una ricognizione « a posteriori » sui caratteri evolutivi delle strutture urbane, la critica tipologica oppone l'analisi del modo di formazione « determinato » del tipo edilizio, cogliendone la attendibilità e le fasce di operabilità ulteriori. In questo modo, percorrendo a ritroso la formulazione del « tipo », si mettono in tensione due piani di esistenza del ragionamento tipologico: l'uno che riguarda il rapporto del « tipo » con « l'esterno », e cioè con le richieste generali da cui ha origine; l'altro che riguarda i rapporti tra gli elementi che lo costituiscono internamente.

Per questo la serie di componenti di varia natura di cui il tipo è una sintesi viene aperta come le pagine di un libro, fuori da un intento esclusivamente analitico, ma già all'interno di una tendenziosità progettuale.

La tipologia intesa come « quella forma di conoscenza in parte nozionistica, in parte creativa, che esprime i modi di dare allo spazio fisico la sua struttura urbana », secondo una definizione di Giuseppe Samonà⁴⁰, si pone non solo come materiale della progettazione ma come *condizione* per la sua stessa esistenza.

Ma se il ruolo della critica tipologica è stato determinante nel ricondurre la progettazione su basi meno empiriche e più « costruite », è anche vero che esso si sosteneva sull'ipotesi di una rinnovabile coincidenza tra tipologia edilizia e forma urbana.

Se è vero che questo è un obiettivo che misura il grado di « civiltà » che una cultura, anche se solo in termini potenziali, riesce ad esprimere attorno alle proprie forme insediative, è anche vero che esso riesce a identificarsi solo quando il fenomeno urbano viene ridotto a porzioni descrivibili. Ad una generica idea di città corrisponde, simmetricamente, un suo residuo privilegiato, la mitica « parte ».

³⁸ Basta qui ricordare l'attività delle scuole di Venezia e di Milano per quanto riguarda l'apporto che esse hanno fornito agli studi urbani.

³⁹ PAOLO SICA, *L'immagine della città da Sparta a Las Vegas*, Laterza, Bari 1970, p. 267 e seg.

⁴⁰ GIUSEPPE SAMONÀ, *Una valutazione del futuro della città come problema del suo rapporto con l'architettura*, « Il Mulino » n. 218, novembre-dicembre 1971, p. 1032.

dalla realtà della « addizione », per porre le condizioni di una corrispondenza metodologica davanti ad un quadro urbano che non solo si deteriora e non *esprime* questo deterioramento, ma lo dissimula attraverso una sottrazione « visiva » delle strutture di servizio della città opulenta, polverizzate e mimetizzate e rese perciò quasi « invisibili », mentre enfatizza le differenze spesso « formali » tra i tipi residenziali.

Non può certo bastare una circoscrizione dimensionale, anche se garantita

Mentre si deplora l'affollamento dell'edilizia intensiva si dimentica che il rapporto tra questa e i servizi non può che porsi, ormai, in un ambito regionale, senza per questo evocare l'imprecisione progettuale della pianificazione, ma rompendo, attraverso il progetto di alternative concrete, la « chiusura » della parte, la logica ponderale che finisce per attribuire ad un « costruito » la sua corrispondente quantità di servizio all'interno di un equilibrio che, se non coincide più con la misura del quartiere, tende a richiudersi entro logiche che privilegiano l'omogeneità mentre affermano implicitamente la « separazione ».

Occorre allora negare questa logica superando la nozione « urbanistica » di area metropolitana e investendo *tutto* il sistema costruito con una strategia d'uso alternativa alle attuali.

Preferisco una Roma storica ricondotta a « museo » in una struttura urbana centrata su architetture collettive disegnate dai ruderi dell'Appia o sparse dentro i grandi schemi del verde, ma comunque agganciate alle aggregazioni semirurali e spontanee a cui può anche corrispondere il progressivo degrado delle fasce dell'attuale « residenza opulenta », ad una Roma costretta ad appoggiarsi su « parti » senza dubbio coincidenti con i quartieri « borghesi » in una operazione di riequilibrio che respingerebbe di nuovo nella campagna, questa volta deserta, le vittime di nuovi e senz'altro necessari sventramenti⁴¹. La coincidenza tra tipologia edilizia e forma urbana assume in questo quadro un valore di ammonizione, di « punto di fuga » di un fascio di direzioni che vanno sezionate nel loro formarsi, nel loro configurare una serie di movimenti discontinui.

Essa non può costituire quindi un riferimento fisso, una norma di comportamento disciplinare.

Ma, per questa stessa ragione, neanche la tipologia può costituire all'in-

⁴¹ Una rimeditazione sulla sopravvalutazione del « servizio » all'interno di una alternativa urbana è esposta da Carlo Aymonino a proposito delle aree delle caserme nel quartiere Prati-Mazzini.

Cambiare la destinazione a servizi prevista all'inizio in una 167 da costruire dentro la città borghese in cui insediare abitanti della periferia viene considerato da Aymonino come un modo per ricreare le contraddizioni all'interno di una struttura « urbana » e cioè come una operazione che abbatte gli equivoci « quantitativi » che portavano alla proposta del « servizio » scoprendo una strategia generale di « ribaltamento » tra centro e periferia da considerare senz'altro come una indicazione esemplare.

AA.VV., *Atti del Convegno sul centro urbano*, CLUSF, Firenze 1972, p. 7.

terno del progetto un riferimento così stabile come può risultare da una analisi dei piani di conoscenza che essa organizza.

Esiste infatti un livello, dentro la nozione di tipologia, di organizzazione normativa dei materiali che riguarda il mondo dello standard, dei dati, delle misure e in questo rappresenta una sorta di dispersione della qualità connettiva del tipo edilizio antico.

Molte materie comprese nel tipo edilizio antico sono ora soggette a normative autonome sebbene correlate, per cui il « tipo » sembra quasi il luogo di incontro di questa serie di materie elementari, organizzate da un reticolo di misure.

Esiste poi un livello di organizzazione per « tipi » edilizi comprendenti una serie di indicazioni morfologiche.

Si tratta ad esempio delle classificazioni sull'abitazione di Diotallevi e Marescotti, in cui l'analisi è arrestata alla soglia del tipo edilizio base, lasciando intatto il terreno di elaborazione legato al rapporto elemento minimo-base ed edificio stesso, in quanto non viene posta come variabile la serie di valenze che il « tipo » connette ma non risolve totalmente. C'è ancora un aspetto della tipologia che riguarda la classificazione degli edifici della storia dell'architettura organizzati in generi. Si tratta in sostanza di una classificazione che porta ad individuare attraverso un successivo stadio di approfondimento serie di cellule o campate spaziali non più riducibili, il cui esito è un'organizzazione del materiale che non tiene più conto della funzione dell'edificio ma della sua forma, come ad esempio lo spazio coperto a cupola o la sezione simmetrica con uno spazio al centro e due serie di spazi divisi verticalmente a metà ai lati e cioè lo schema a galleria.

Abbiamo così la serie degli edifici a pianta centrale con cupola (siano essi chiese, case o biblioteche), degli edifici a corte, degli edifici a lamella ecc. Si può arrivare così ad una successiva estrazione di elementi primari e far convergere queste serie sull'elemento strada saldando così elemento tipologico e archetipo insediativo. La sezione a galleria può essere considerata come lo sviluppo della sezione della strada coperta. Si può anche arrivare a far derivare il tipo lineare dalla stessa strada, il tipo a pianta centrale dalla intersezione di strade o di strade coperte come la galleria di Milano che risulta da questo punto di vista un incrocio tra il tipo a pianta centrale e il tipo a galleria.

Si può anche avere una classificazione tipologica degli elementi solidi geometrici primari cui ricondurre la precedente classificazione.

Si può ancora, successivamente, introdurre una nozione di tipologia che organizza le operazioni elementari di assemblaggio riferite ai precedenti materiali, arrivando ad un numero molto ristretto di operazioni.

Esse sono la serie, la giustapposizione, la gerarchia tra le parti. Ciascuna di queste permette poi la riorganizzazione ulteriore dei solidi-forme primari.

Esiste poi un successivo e questa volta irriducibile campo organizzato della nozione di « tipo ». Esso riguarda gli elementi di architettura e cioè

i componenti primari di qualsiasi volume: la parete, il pilastro, la colonna, la copertura, l'apertura ecc⁴². Ma a questi aspetti che riguardano il versante « classificatorio » del ragionamento tipologico vorrei contrapporre una diversa angolazione a partire dalla valutazione del « residuo » della nozione di tipo, una volta che si voglia sperimentarne l'effettivo peso progettuale.

Non si conoscono edifici e pezzi di città non trasformati. Qualsiasi architettura collocata nella città viene sottoposta ad una incessante operazione di costruzione-trasformazione-ricostruzione fino all'alterazione totale dei connotati figurativi e spaziali.

Tutte le architetture che ho avuto occasione di esaminare presentano queste caratteristiche.

Il « progetto » rappresenta quindi un segmento trascurabile nella vita di un edificio.

La primitiva connotazione tipologica viene alterata quasi dall'inizio dagli usi cui l'edificio è sottoposto. Abbiamo così rifusioni edilizie, trasformazioni fondamentali del tipo, ad esempio nel tipo a schiera⁴³ dalla schiera alla linea, apertura di nuovi assi interni all'edificio, addizioni di parti, ecc. Un processo continuo coinvolge gli edifici.

Che senso ha allora dall'interno di questa constatazione parlare di autonomia del progetto o di necessità della definizione tipologica? E cosa dobbiamo intendere per tipo? In questa luce il tipo ci appare come uno spettro, un fascio di possibili trasformazioni. Esso non mantiene più alcunché di statico e di definitivo. Esso si costruisce come una strettoia, una filiera in cui in un intorno di tempo molto limitato l'uso dell'edificio coincide con le indicazioni della sua struttura formale per poi divergere più o meno lentamente.

Ma è possibile un uso progettuale del tipo come aspetto delle trasformazioni possibili?

Io penso che sia possibile quando si esercita il ragionamento tipologico sugli ultimi due aspetti tra quelli che ho precedentemente esposto e cioè sulla tipologia degli organismi a partire dalla forma e sulla tipologia degli elementi.

Questo discorso non riguarda però le teorizzazioni sulla flessibilità d'uso o sulla multifunzionalità.

⁴² Gli elementi sono alcuni tra quelli enumerati dall'Alberti come costituenti l'edificio: e cioè gli elementi « architettonici » che individuano geometricamente il volume: « Da ciò risulta che l'oggetto dell'architettura si articola nel suo insieme in sei parti, ossia: l'ambiente, l'area, la suddivisione, il muro la copertura, l'apertura ».

LEON BATTISTA ALBERTI, op. cit., libro primo, p. 22.

⁴³ PAOLO MARETTO, *Nell'architettura*, Teorema, Firenze 1973. L'autore svolge una serie di analisi (all'interno delle direzioni teoriche tracciate da Saverio Muratori) su alcuni sistemi edilizi a schiera e dimostra la possibilità di ridurre al tipo fondamentale a schiera il tipo in linea che deriva da questo per « rifusione ». Il punto di vista sulla tipologia all'interno di questa posizione è bene espresso da GIANFRANCO CANIGGIA nella voce « tipo » del *DAU*.

Aldo Rossi ha chiarito con l'esempio dell'anfiteatro di Lucca e della città di Spalato cresciuta sulle rovine del Palazzo di Domiziano che è proprio il monumento la struttura che a tempi lunghissimi permette il più ampio ventaglio di utilizzazioni.

Questa opinione è molto giusta: ma essa riguarda un mondo di architetture che ci stimolano ma che non possono costituire un elemento diretto di riferimento. Esse indicano una direzione.

Penso che al limite anche nella progettazione dell'edificio potremmo abolire il contenuto funzionale se potessimo orchestrare una sequenza di « misure » alternate, significativamente, dalle minime alle grandi.

Se infatti la definizione tipologica copre un segmento piccolissimo nel processo continuo di trasformazione, può essere possibile non certo eliminarla ma in qualche modo forzarla in un gruppo completo di queste misure. Con ciò sostengo che poiché è impossibile che il progetto si distenda lungo la vita dell'edificio, è forse più giusto rinunciare alle previsioni vincolative sul piano della funzionalità e invece predisporre sistemi completi e finiti di spazi elementari in cui esista questa organizzazione di misure.

Pensando a certi edifici di Le Corbusier in questo modo, e agli edifici di Chandigarh in particolare, e cioè alla presenza in essi di una serie elementare di spazi organizzati in una successione necessaria mi chiedo in effetti che cosa significa un contenuto funzionale se non un qualcosa che ha rapporto con quella architettura solo una volta finita. L'esempio di Chandigarh chiarisce che questo discorso non ha nulla in comune con l'ipotesi del contenitore.

Una volta fissata dall'analisi del luogo la dimensione dell'intervento (edificio, gruppo di edifici o interventi sul passaggio tramite tagli del terreno, viadotti, ecc.) questo può essere definito dal proprio interno sempre da elementi tratti da questa analisi. La connessione di cui ho parlato precedentemente tra i due gruppi di analisi parziali sul « luogo » e le « traduzioni » in sistemi elementari può fornire, attraverso la evidenziazione del fattore di « corruzione » o di « singolarità » o di « inerzia », il modo di organizzarli. Ma qual è la regola per ottenere un risultato razionale?

Ho sostenuto in precedenza che il tipo edilizio e il riferimento ad esso in qualche modo può essere, se non eliminato del tutto, mantenuto marginalmente come elemento comparativo e di classificazione.

Nonostante questo è evidente che, anche riuscendo ad eliminare la forza del riferimento al « tipo », rimane dentro questa nozione un contenuto qualitativo che gli è indissolubilmente connesso.

In questo senso la qualità di cui parlo può forse identificarsi col contenuto della nozione di « concinnitas » introdotta dall'Alberti nell'architettura. « Ad ogni modo, scrive l'Alberti⁴⁴, senza stare a dilungarci, definiremo la bellezza come l'armonia di tutte le membra, nell'unità di cui fan parte,

⁴⁴ LEON BATTISTA ALBERTI, op. cit., libro sesto, p. 446.

fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio ».

Vari studiosi identificano in questo termine « concinnitas » un sinonimo di organicità.

Tra questi Paolo Portoghesi⁴⁵, il quale commenta il brano albertiano sopra riportato con queste parole « Il sostantivo ha un valore simile a quello di armonia e unità, ma più specifico, vicino a quello della parola organicità nel senso in cui la usa, per esempio, Galvano della Volpe ».

Questa opinione è giusta nei limiti posti dall'inciso « fondata sopra una legge precisa » nel senso che, mentre nel termine organicità possiamo comprendere non tanto una scelta sul piano poetico quanto un'« area » di riferimento alla forma; nel termine « concinnitas » dobbiamo vedere una *condizione necessaria* all'esistenza di una *forma* stessa.

Prima delle scelte formali e precedente al reperimento dei materiali tipologici deve essere predisposto un sistema di relazioni che assicuri una circolazione omogenea ed equilibrata di valori.

Questo sistema è perfettamente descritto dalla nozione di « struttura » come la definisce Hjelmeslev e cioè « non una semplice combinazione di elementi, ma un tutto formato da fenomeni solidali, tale che ciascuno dipenda dagli altri e non possa essere quello che è se non in virtù della sua relazione, e nella relazione, con essi. »

La traduzione del termine « concinnitas » in « struttura » piuttosto che in « organicità » non è certo indifferente anche se tra gli ultimi due sostantivi esistono senza dubbio delle notevoli affinità.

A parte lo stretto rapporto che la nozione di « organicità », seppure solo nell'architettura, intrattiene con il « naturale » come origine della « bellezza » senz'altro diverso dal senso di congruenza « logica » che è connesso alla parallela nozione di « struttura » così come è posta dallo Hjelmeslev, questo slittamento trasferisce l'esercizio poetico dalla « rappresentazione » alla « proposizione ».

Mentre, infatti, a partire dalla « struttura » viene lasciata libera la definizione dell'elemento legato alla sua pertinenza con gli altri elementi dedotti o alternativi che sono presenti in essa; a partire dalla « organicità » questa definizione è superata dalla funzionalità organica dello schema stesso che può quindi costituirsi, autonomamente, come valore.

Scegliere la « struttura » significa quindi scegliere l'« elemento » accettandone l'« oscillazione » tra gli elementi confinanti.

Così « il muro » può dilatarsi e accogliere al suo interno scale e percorsi orizzontali e l'« apertura » dilatarsi fino a configurarsi come un autonomo sistema spaziale che può includere più oggetti, anche abitati.

⁴⁵ PAOLO PORTOGHESI, *Note a Leon Battista Alberti*, op. cit., p. 446. La stessa identificazione compare sulla voce « organicità » del *DAU*, scritta da ANDREA SILIPO.

Nello stesso modo la « colonna » può dilatarsi e diventare un pozzo di luce. Questo lavoro sugli elementi non ha bisogno di verifiche intermedie riconducendosi alla logica discontinua dei « luoghi », dai quali trae i temi su cui applicarsi: tra l'organizzazione minima degli elementi e la rappresentazione del luogo non c'è il filtro rassicurante della tipologia ma solo la necessità della « struttura ».

Si tratta, usando impropriamente di una nota citazione da Benjamin, di aggirare la tipologia e collocarsi dietro di essa in quanto schema in prospettiva delle trasformazioni, punto di osservazione.