

Emanuele Palazzotto

# Elementi di teoria nel progetto di architettura

Prefazione di Franz Prati

  
GRAFILL

Emanuele Palazzotto

**ELEMENTI DI TEORIA NEL PROGETTO DI ARCHITETTURA**

ISBN 13 978-88-8207-432-6

EAN 9 788882 074326

Quaderni, 15

Seconda edizione, aprile 2011

Palazzotto, Emanuele <1965->

Elementi di teoria nel progetto di architettura / Emanuele Palazzotto.

– 2. ed. – Palermo : Grafill, 2011.

(Quaderni ; 15)

ISBN 978-88-8207-432-6

1. Progettazione architettonica.

729 CDD-22

CIP – Biblioteca centrale della Regione siciliana "Alberto Bombace"

IN COPERTINA

*Teatro di Segesta, Antigone, 1991*

© **GRAFILL S.r.l.**

Via Principe di Palagonia, 87/91 – 90145 Palermo

Telefono 091/6823069 – Fax 091/6823313

Internet <http://www.grafill.it> – E-Mail [grafill@grafill.it](mailto:grafill@grafill.it)

Finito di stampare nel mese di aprile 2011

presso **Officine Tipografiche Aiello & Provenzano S.r.l.** Via del Cavaliere, 93 – 90011 Bagheria (PA)

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

---

# Indice

7 Prefazione di Franz Prati

9 Introduzione

11 Introduzione alla seconda edizione

## *Architettura e Storia*

13 Relazioni logiche e formali nell'opera di architettura.  
La regola e la sua trasgressione

33 Spazio fenomenologico  
e dimensione umana in architettura

51 L'architettura italiana  
tra "frattura" e "continuità" dagli anni '30 ai '60

## *Architettura e Luogo*

71 Il progetto della modificazione

89 Il "mito mediterraneo" in architettura

107 Il concetto di paesaggio nel progetto contemporaneo

## *Architettura e Costruzione*

127 Il nodo tettonico in architettura.  
Espressione e negazione

149 Materia, facciata, decorazione, rivestimento

## *Architettura e Città*

169 Lo spazio della città,  
da Camillo Sitte alla "città diffusa"

187 Postfazione di Pasquale Culotta

189 Riferimenti bibliografici essenziali



---

## **Prefazione**

*di Franz Prati*

Scorrendo l'indice degli argomenti trattati, anche prescindendo dal titolo e dalla necessaria lettura dell'introduzione, è possibile cogliere l'essenza di un lavoro che si rivela non tanto come il risultato di una ricerca dal raggio di azione troppo vasto, quanto per l'efficacia di una sintesi puntuale derivata da un attento percorso didattico. Opportunamente il libro è scritto al di fuori dell'impostazione del compendio, dell'evolversi sincronico di una storia delle teorie architettoniche, cercando, come ci avverte l'autore, di focalizzare l'attenzione su alcuni "elementi di teoria nel progetto di architettura", elementi che dipartono, con chiarezza, da quattro nodi cruciali del progetto: la storia, il luogo, la costruzione e la città. La sequenza ordinata e la giusta concatenazione degli argomenti non è però sufficiente a rendere ragione di un risultato complessivo che diviene di grande interesse se inquadrato all'interno di un ciclo di lezioni finalizzate alla conoscenza di alcuni principi teorici ritenuti fondativi e fondamentali all'interno del percorso formativo che conduce al progetto. La teoria o le teorie, non sono soggetto in discussione, né oggetto dello studio, semmai strumenti di base funzionali al confronto che il progetto deve attivare come elaborazione intellettuale e critica rispetto alle condizioni date. La brevità con cui gli argomenti sono affrontati e proposti diviene necessaria conseguenza di un'ipotesi di lavoro e di lettura che non può esaurirsi nella specificità delle singole trattazioni che renderebbero parziale, quindi inefficace, l'azione progettuale frutto della composizione, dell'insieme, della sintesi. Albertianamente, unità e ordine, costituiscono le chiavi interpretative, pur non esaustive, di un operare coraggioso che non rifiuta l'azzardo di accostamenti e giudizi critici incisivi, diretti, comprensibili, forse motivati e modulati, più o meno consciamente, sull'ascolto e sulla incisività del-

la parola più che sulla valutazione scientifica del saggio scritto. In questo senso il libro, al di là della sua reale genesi, propone tutta la freschezza della deregistrazione di una sequenza di lezioni, tutta l'immediatezza dell'esempio mostrato e letto attraverso la proiezione e la visione di immagini e riferimenti sempre colti con estrema autorevolezza. Naturalmente ciò costituisce anche il limite, evidentemente valutato, di un orizzonte conoscitivo legato all'apprendimento di un sapere che, se per il lettore esperto non è rivelatore, per il lettore giovane apre più interrogativi di quanti non chiarisca, suscitando, con evidente intenzionalità, quell'ansia di apprendere e quella passione per la materia che trova nel libro stesso ragione, finalità, obiettivi ed esempi, descritti con chiarezza e precisione. Una sorta di percorso guidato, diacronico e diatopico, per questo incisivo, ricco di citazioni, riferimenti, casi studio, accompagnati lateralmente da un ampio, anche se minuto nelle dimensioni, apparato iconografico che costituisce elemento inscindibile dal testo. L'intelligente mescolanza di esempi e temi correlati, di opere, concetti, metodologie, rende non astratta la comprensione di una materia ostica e difficile perché complessa; una materia che spazia dall'arte del costruire alla filosofia, dalla tecnica ingegneristica alla critica letteraria, dalla storia all'attualità. Il libro sottende conseguentemente la figura di un architetto che aderisce all'impostazione vitruviana di un costruttore che deve "saper far di conto", intendersi di salubrità dei siti e delle persone, conoscere le proporzioni e l'arte del costruire e altro ancora; forse è più che un libro un efficace glossario, una precisa puntualizzazione di ciò che non è possibile non sapere, o meglio di ciò che l'architetto deve necessariamente conoscere per potere scrivere con il linguaggio delle linee, interessanti racconti di architettura.

---

## Introduzione

Il presente lavoro costituisce la traduzione di un'esperienza, sviluppata nell'ambito dell'insegnamento di "Teoria della ricerca architettonica contemporanea" presso la facoltà di Architettura dell'Università di Palermo.

La collocazione di tale insegnamento al primo anno del percorso formativo universitario, era stata pensata dal legislatore in stretta connessione con l'esperienza pratica da sviluppare nei laboratori di progettazione e rientra nella visione dell'obiettivo finale della formazione di un architetto capace di gestire le complessità dei processi progettuali con padronanza di linguaggio specifico del proprio ambito professionale, con conoscenza approfondita delle problematiche in gioco e con metodo appropriato per il controllo e la soddisfazione degli obiettivi prefissati.

Le difficoltà di trasmissione per un sapere ad un tempo logico ed intuitivo come quello del fare architettura dovrebbe comportare, nel rapporto con chi si accinge ad iniziare il proprio lungo processo di apprendimento nella disciplina, un obbligo di chiarezza e una funzione di stimolo verso interessi ancora sopiti, più che una elargizione di ricette variamente precostituite che risultano spesso malcomprese se non addirittura del tutto rifiutate. Ci è sembrato importante, allora, sviluppare anche su carta un percorso di conoscenza che, grazie anche ad un sostanzioso supporto di immagini, tentasse di stimolare un interesse dinamico e attivo dello studente verso il saper fare architettura, un interesse che tenesse conto positivamente di molte delle sue numerose componenti, relativizzandone scopi, mezzi e risultati.

L'ambito indagato si è concentrato soprattutto sulla ricerca architettonica sviluppata in Italia a partire dal secondo dopoguerra, fino ad arrivare alle più recenti esperienze. Si è cer-

cato comunque di non trascurare le principali connessioni, e assonanze che la ricerca italiana ha presentato e presenta ancora nei confronti del contesto internazionale.

Riferimento costante è stata l'architettura costruita e il discorso teorico sviluppato dagli architetti è stato proposto attraverso il confronto con quelle realizzazioni progettuali che, per coerenza e chiarezza di intenti e risultati, possono essere considerate contributi originali o addirittura emblematici nella storia della ricerca architettonica.

Obiettivo ambizioso del ciclo di lezioni è quello di fornire un quadro (certamente non esaustivo, ma necessariamente e volutamente parziale) dello stato della ricerca architettonica contemporanea, come supporto fondativo per la costruzione di una autonoma coscienza progettuale. A tale fine concorre un'analisi ampia dei presupposti culturali e delle ragioni di necessità e opportunità che sottolineano la correttezza del fare architettura.

Avendo orientato prevalentemente il campo d'azione sull'ambito nazionale, risulta quasi obbligato il riferimento ad alcuni "classici" temi generali, entro cui è possibile fare ricadere le principali modalità di approccio al progetto sviluppatesi in Italia negli ultimi 50 anni.

Questi temi generali possono essere sintetizzati in associazione ad alcuni termini chiave su cui è stato imbastito il telaio delle lezioni; essi sono: la storia, il luogo, la costruzione e la città.

Le lezioni cercano pertanto di fornire inizialmente una indispensabile base informativa, per poi soffermarsi sull'estrapolazione di alcuni nodi problematici che definiscono un approccio critico, nella mappa complessa dell'architettura contemporanea. Nell'ottica di agevolare il percorso di lettura, anche per chi non ha ancora acquisito una consuetudine con la materia, abbiamo cercato di non dare per scontata l'informazione su fatti e tematiche che risultano necessarie alla comprensione degli argomenti trattati, accettando consapevolmente anche il rischio di apparire, talvolta, eccessivamente banali o ripetitivi.

A partire dal quadro di riferimento concettuale proposto è certamente già chiaro che qui non si discute di storia della



teoria, ma si cerca piuttosto di evidenziare alcuni principi teorici fondativi del progetto, la cui conoscenza ci sembra indispensabile nella ricerca del significato del fare architettura. La teoria, pertanto, vuole essere vista come conoscenza necessaria ad uno sviluppo consapevole del progetto e non certamente come ostacolo per il talento individuale, al contrario essa risulta una condizione vitale per coltivarlo, assurge a fondamento razionale dell'operare da architetti.



---

## **Introduzione alla seconda edizione**

A distanza di nove anni dalla prima edizione di questo libro tanto è cambiato; nuovi ragionamenti e nuove riflessioni si sarebbero potute aggiungere o sviluppare su quelle avviate dall'esperienza didattica qui testimoniata. Qualunque modifica ne avrebbe però alterato ragioni e motivazioni e forse anche quella «freschezza» che generosamente Franz Prati, nella sua prefazione, attribuiva al testo. Ho ritenuto così di mantenere intatta l'intera stesura a partire dalla suddetta prefazione (di cui ancora ringrazio il prof. Prati) fino alla chiusura con la postfazione di Pasquale Culotta, uno scritto che oggi, a cinque anni dalla sua prematura scomparsa, riveste i caratteri di preziosa testimonianza da parte di un maestro dell'architettura sui rapporti tra Scuola e Professione e sulla necessità del «delineare, i contenuti che legano il fare, l'apprendimento, la natura della materia del fare e l'essenza della cosa del fare».

La distanza temporale trascorsa conduce anche a rinnovare i ringraziamenti allora espressi nei confronti di Pasquale Culotta, con una consapevolezza accresciuta del peso della sua assenza, ma anche con un senso di gratitudine ancor più profondo per gli insegnamenti e gli stimoli umani e disciplinari che la sua guida nel mondo dell'architettura ha saputo donarci.

*Emanuele Palazzotto*



---

# Relazioni logiche e formali nell'opera di architettura. La regola e la sua trasgressione

L'argomentazione che ci accingiamo a trattare sarà da noi condotta entro i limiti dell'analisi di quei rapporti interni che riguardano l'opera di architettura in se stessa; saremo quindi principalmente attenti alle relazioni intessute tra l'organismo nel suo complesso e le parti che lo conformano, trascurando, in questa nostra prima lezione, le possibili relazioni con il contesto, con le modalità di insediamento e con l'urbano.

## 1.1. Architettura e ordine

«L'architetto, organizzando le forme, realizza un ordine che è pura creazione della sua mente; attraverso le forme, colpisce con intensità i sensi, e, provocando emozioni plastiche attraverso i rapporti che egli crea, risveglia in noi risonanze profonde, ci dà la misura di un ordine partecipe dell'ordinamento universale, determina movimenti diversi del nostro spirito e del nostro cuore; è qui che avvertiamo la bellezza»<sup>1</sup>.

Il concetto di ordine come misura della qualità e come fine ultimo del progetto è ricorrente nella Storia dell'Arte. Sin dal riferimento al progetto Divino (progetto di un mondo per separazione dal *Khaos* primordiale) risulta ciclicamente predominante la tensione artistica verso un bello inteso quale riflesso dell'ordine universale<sup>2</sup>, capace di soddisfare un'esigenza ritenuta innata nell'uomo e facilmente riscontrabile nelle manifestazioni della natura.

### *I concetti di struttura e di organismo*

L'idea di ordine in architettura può cominciare ad essere circoscritta a partire dai concetti, tra loro correlati, di struttura e di organismo. Dall'analisi del dizionario ricaviamo le prime indicazioni basilari. Nella lingua italiana si intende infat-

1. Le Corbusier, *Verso una Architettura*, Longanesi & C., Milano 1984, p. XXXVII

2. Platone, nel *Timeo*, intende per *Kosmos* un tutto armonicamente unito e bello

ti per “struttura”: «Il complesso degli elementi costitutivi di una costruzione, con particolare riferimento a funzioni di sostegno o di collegamento ed alla capacità di resistenza». Per estensione del concetto può definirsi però “struttura” anche «La configurazione di un insieme in rapporto ai concetti di “distribuzione” o “organizzazione”». La linguistica ha utilizzato ampiamente tale concetto, intendendo con esso: «l’insieme degli elementi costanti che reggono, contrappo- nendoli fra di loro, gli elementi fonetici (fonemi), morfologici (morfemi), sintattici (sintagmi), lessicali (glossemi), nonché le possibili scelte stilistiche (stilemi)»<sup>3</sup>.

3. G. Devoto, G.C. Oli, *Dizionario della Lingua Italiana*

L’altra nozione per noi qui fondamentale, quella di “organismo”, rimanda invece alla: «Struttura fisiologica in quanto essenzialmente caratterizzata da una forma e da una costituzione (biochimica) specifica (...)». In senso figurato è possibile intendere con la stessa definizione anche un «ente strutturato in corrispondenza di esigenze tecniche e funzionali»<sup>4</sup>. Un edificio ben progettato può essere sicuramente assimilato all’idea di struttura. A sua volta esso entra a far parte di una struttura più grande, quella dell’intorno dove si insedia, che è parte della ancora più estesa struttura urbana.

4. G. Devoto, G.C. Oli, cit.

Entrambi i concetti, di “struttura” e di “organismo”, definiscono pertanto aggregati chiari e unitari di forme o funzioni, che sono caratterizzati dal fatto di essere regolati da principi (più o meno facilmente riconoscibili).

5. Per “ordine” si intende: «Disposizione funzionale e conveniente che si realizza specialmente come distribuzione, successione, sistemazione, assetto (...)». G. Devoto, G.C. Oli, cit.

L’ordine<sup>5</sup> è ritenuto indispensabile per il funzionamento di qualsiasi sistema organizzato; qualunque sia il suo ruolo, fisico o mentale (come avviene, ad esempio, per un motore o per un’orchestra) al sistema è necessaria la stretta collaborazione di ogni componente per assolvere la propria funzione e trasmettere il proprio messaggio.

Una composizione ordinata è retta da un principio globale predominante; una disordinata non lo è. Il rischio (che, come vedremo, può essere anche consapevolmente accettato) potrebbe sfociare nella perdita del controllo dell’insieme e quindi nella confusione.

Un edificio ben progettato ha sempre posseduto, nella storia dell’architettura, una corrispondenza strutturale, ordinata, fra le proprietà visive, formali e le sue caratteristiche funzionali. Leon Battista Alberti, nel XV secolo, affermava con fer-

mezza nel suo trattato<sup>6</sup>: «Si dirà integro e unitario quel complesso che non contenga parti scisse o separate dalle altre o fuori dal loro posto, bensì in tutta l'estensione delle sue linee dimostri coerenza e necessità. Bisogna quindi ricercare nella struttura quali siano le parti fondamentali, quale il loro ordinamento, quali le linee di cui si compongono. (...) Struttura è un insieme di elementi legati tra loro da una relazione che sola può giustificarne la presenza. È necessaria l'unità e l'ordine nella disposizione delle varie parti» (fig. 1).

La struttura interna nella concezione albertiana è data quindi da quella particolare relazione tra le parti capace di conferire chiarezza, coerenza e necessità all'opera stessa. La struttura è così intesa come una totalità non riducibile alla semplice somma delle sue componenti (figg. 2a-2b).

L'accezione estesa del termine "struttura", che qui teniamo ad evidenziare, può essere riferita, oltre che all'architettura, anche a discipline tra loro molto diverse come la matematica, la linguistica o la fisica. L'utilizzo di tale accezione, instaurando un forte processo di astrazione dai contenuti specifici delle singole materie, cerca di riconoscere in fenomeni o sistemi, che si presentano generalmente eterogenei, le matrici comuni, la possibilità di essere messi in rapporto tramite un ristretto numero di regole<sup>7</sup>. La linguistica, soprattutto, è divenuta terreno favorito di sperimentazione per quel metodo che, studiando le leggi della composizione del linguaggio, ha sviluppato la suddetta accezione di struttura e che è stato, per questo motivo, definito "metodo strutturale"<sup>8</sup>. Ragionando per analogia, sia nel caso dell'architettura che della linguistica, l'oggetto di principale attenzione risulta essere lo studio delle modalità per l'instaurarsi delle relazioni tra i "segni", al fine di un loro controllo oggettivo, codificabile, trasmissibile; ciò avviene nel progetto così come nel linguaggio.

### *La Natura e l'uomo come modelli di riferimento*

Il riconoscimento della ricorrenza in natura di leggi costanti, interpretate come espressione di un ordine superiore e oggettivo, ha spesso sollecitato l'architetto e l'artista a riferirsi per le proprie opere alla Natura e all'uomo in quanto Creazione.

6. Leon Battista Alberti (1404-1472) scrisse il suo trattato *De Re Aedificatoria* (che rappresenta il primo trattato architettonico rinascimentale) offrendolo come manoscritto nel 1452 al papa Niccolò V. Il trattato, sebbene derivato da quello di Vitruvio, mostra le personali posizioni dell'autore sui principi dell'architettura, a partire dalle sue posizioni filosofiche e dai suoi studi sulle costruzioni romane

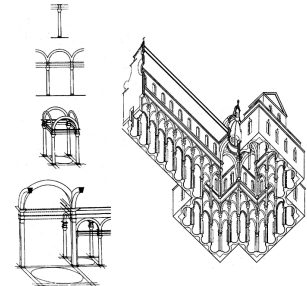
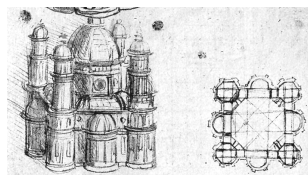
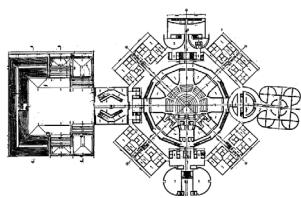


Fig. 1. F. Brunelleschi, Chiesa di S. Spirito, schema del sistema compositivo di base e spaccato assonometrico

7. Si vedano a tale proposito i concetti espressi da C. Levi-Strauss nella sua *Anthropologie Structurale*, Plon, Paris 1958; trad it. *Antropologia Strutturale*, Il Saggiatore, Milano 1966

8. La Linguistica strutturale sistematizzata da F. de Saussure, partendo da una definizione di lingua come sistema di elementi fra loro solidali, precisa la funzione di questi elementi (p. es. le parole o i fonemi...) mettendo in luce come tali funzioni si organizzino in struttura e come dipendano dal posto occupato da un elemento linguistico nel sistema di cui fa parte e dai rapporti che intercorrono tra esso e gli altri elementi dello stesso sistema



Figg. 2a-2b. L.I. Kahn, *Parlamento di Dacca*, pianta del piano terra 1962-73; Leonardo da Vinci, *schizzi per una chiesa a pianta centrale*

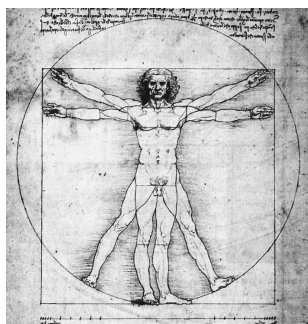


Fig. 3. Leonardo da Vinci, *Uomo vitruviano*, ca 1487-90

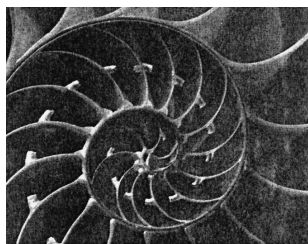


Fig. 4a-4b. Struttura geometrica di una conchiglia di *Nautilus*; Struttura geometrica di cristalli osservati al microscopio elettronico

9. Le Corbusier, cit., p. 53

L'uomo vitruviano “*ad circulum*” e “*ad quadratum*”, ripreso da Leonardo, risultava essere una delle più chiare icone esemplificatrici della volontà dell'uomo rinascimentale di porsi al centro del sistema di riferimenti dell'universo; egli diveniva dimostrazione di una perfezione assoluta, apprezzabile attraverso il riconoscimento dell'esistenza di rapporti di proporzione e di corrispondenza con l'assolutezza simbolica della geometria (fig. 3). L'osservazione della geometria perfetta dei cristalli (fig. 4) o le possibilità di analizzare scientificamente le leggi matematiche che guidano la crescita e la disposizione delle foglie nelle piante (*fillotassi*), sviluppatesi soprattutto nel XIX secolo (fig. 5), rivelavano progressivamente una sollecitante ulteriore corrispondenza di principi tra l'arte, la scienza, (nei suoi vari settori), e le regole immutabili e “vere” dell'Universo.

Uomo e Natura sono stati quindi, per lungo tempo, modelli di riferimento privilegiati nella ricerca di quei rapporti e di quelle leggi universali oggettive, certe e necessarie, capaci di rendere l'opera d'arte riconoscibile, valida e generalmente accettata.

La possibilità di ritrovare, facilmente disponibili, nel proprio corpo e nelle corrispondenze presenti in esso, quelle “misure” e quelle regole assolute che potevano guidare una definizione significativamente fondata della propria opera, ha certamente contribuito ad avvicinare l'idea di organismo al progetto di architettura: «Ci sono delle misure; per ben costruire, per ben distribuire gli sforzi, per la solidità e l'utilità dell'opera le misure condizionano tutto. Il costruttore ha preso la via più facile, la più costante unità di misura, un utensile che non si poteva perdere: il suo passo, il suo piede, il suo gomito, il suo dito»<sup>9</sup>.

## 1.2. Il tutto e le parti

*La ricerca degli elementi essenziali, gli archetipi fondamentali del comporre*

Potremmo sin da subito segnalare come, nella storia dell'architettura, l'opera architettonica sia stata spesso concepita, seguendo un atteggiamento attento all'integrazione delle parti (e quindi guardando all'idea di organismo); ma altret-



tanto frequentemente è riscontrabile anche un altro atteggiamento, che procede per semplice accostamento. In questo caso la parti componenti risultano senz'altro coordinate sotto un'unica idea, ma nella reciproca autonomia (in questo caso è possibile parlare di "paratassi"). A questi due atteggiamenti possono essere ricondotti i due principali approcci compositivi che hanno da sempre segnato la storia dell'elaborazione progettuale.

All'interno di quella generale volontà di ricerca delle matrici comuni e del ristretto numero di regole su cui si pensava fossero possibilmente fondati tutti i sistemi di pensiero, delle arti e delle scienze umane, ci sembra sia interessante evidenziare alcune particolari acquisizioni ottenute dalla ricerca teorica architettonica del XVIII e XIX secolo. La ricerca dei fondamenti primi di un'architettura capace di abbandonare la sovrastruttura, il contingente e che si basasse invece sul necessario e sull'assoluto portò infatti, a partire dalla fine del XVIII secolo, ad una sempre più appassionata indagine sugli elementi essenziali del comporre, quegli elementi da cui era necessario ripartire per definire un'architettura basata sul "Vero", espresso dalla Natura. La stessa ricerca, portata avanti nel XIX secolo, cercò di impostare sulle medesime premesse una nuova architettura, specchio dei tempi e salda nei suoi elementi fondativi, come salda era stata l'architettura classica precedente.

Una posizione centrale tra i fondamenti primi del costruire, risulta da sempre occupata dal rapporto tra verticale e orizzontale (rapporto tra colonna e architrave, tra sostenente e sostenuto); questo rapporto rimanda alla lotta permanente e primordiale tra la configurazione terrestre (orizzontale) e la forza di gravità (verticale). Esigenza umana, anch'essa primordiale, che si relaziona a tale conflitto, è la necessità del trovare un riparo, del procurarsi una protezione dai pericoli esterni per consentire l'abitare.

Sulla base di tali concetti, a metà del XVIII secolo, la capanna primordiale dell'abate Laugier fu riconosciuta come il «modello in base al quale sono state create tutte le meraviglie dell'architettura»<sup>10</sup>, divenendo principio di bellezza, prototipo razionale e funzionale degli ordini. Il Laugier cercò, con la sua teorizzazione, di dimostrare la funzionalità costruttiva

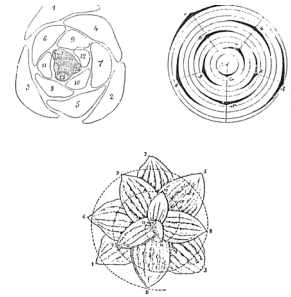


Fig. 5. Schema di crescita dell'organismo vegetale secondo la *fillo-tassi*

10. L'abate Marc Antoine Laugier (1713-1769), a partire dal suo *Essai sur l'Architecture* del 1753, estremizzò il razionalismo derivatogli da L.G. de Cordemoy che, in funzione antibarocca, tendeva ad una nuova purezza di concezione architettonica

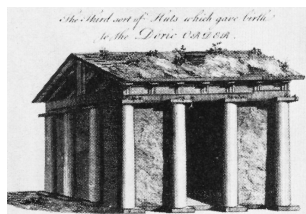


Fig. 6. Tappa intermedia nella evoluzione dell'ordine dorico, dal trattato di sir W. Chambers, 1759

11. Gli elementi fondamentali individuati da Semper erano: Focolare, tetto, recinto e terrapieno; essi risultavano in associazione simbolica alla protezione del fuoco da acqua, aria e terra; ma anche in riferimento alle essenziali tecniche di conformazione dei manufatti (tettonica, carpenteria, metallurgia e ceramica). I 4 elementi fondamentali di Semper erano distinti dalla loro funzione e si modificavano per effetto del clima, della posizione geografica e dei fattori sociali

12. Su tale aspetto della complessa attività teorica di Semper si veda: H. Quitzsch, *La visione estetica di Semper*, Jaca Book, Milano 1989

13. George Cuvier (1769-1832). Suo merito principale fu di avere ordinato su nuove basi l'anatomia comparata e di averle dato un più forte impulso precisando i caratteri differenziali degli organi nei diversi gruppi zoologici e determinando il valore delle variazioni in uno stesso apparecchio funzionale. Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 285-302

14. Sull'opera di Boullée e Ledoux si veda, tra gli altri il testo: E. Kaufmann, *Tre architetti rivoluzionari Boullée, Ledoux, Lequeu*, F. Angeli, Milano 1993

15. Come vedremo più avanti, una medesima intenzione aveva già guidato, all'inizio del XIX secolo, l'impegno didattico di J.N.L. Durand

nella sua essenza: tutta l'architettura in rilievo sarebbe dovuta scomparire, lasciando solamente la nuda struttura fatta di colonne, travi e tetto, e permettendo così lo sviluppo di una architettura eminentemente pura e razionale (fig. 6).

Sulla stessa linea di ricerca dell'essenzialità, ma orientata su un diverso percorso teorico e differenti conclusioni, si sviluppò l'interessante posizione assunta, nel secolo successivo, da Gottfried Semper ed espressa attraverso l'individuazione dei suoi "Quattro Elementi fondamentali" dell'architettura<sup>11</sup>. Questo aspetto della sua teorizzazione<sup>12</sup> (che avrà una notevole diffusione) manifestava ancora una volta il grande interesse latente per i fenomeni, visti nella loro totalità e nutriva stretti rapporti di interdisciplinarietà con la ricerca di alcuni studi biologici dell'epoca, come quelli del Cuvier<sup>13</sup>, tesi ad interpretare i diversi organi delle piante come trasformazioni di pochi o, come Goethe aveva già teorizzato, addirittura di un unico organo originario (*Urplanz*).

Seguendo tale percorso critico era così possibile rintracciare un limitato numero di forme elementari (*Grundformen*), prescritte dal bisogno e provenienti da tradizioni primordiali; forme costantemente ripetute e aggregate secondo schemi proporzionali semplici. Il tentativo era quello di cercare un sistema di analogie tra le leggi naturali (che portavano a determinate forme) e le leggi formali del Bello (*symmetria*, proporzionalità e *euritmia*), caricandole così di pregnanza universale e oggettiva.

Ai tentativi di riduzione della complessità può essere ricondotta anche la ricerca di Etienne Louis Boullée e di Claude Nicolas Ledoux<sup>14</sup>. I principi compositivi che questi architetti portarono avanti, alla fine del XVIII secolo, si fondarono sull'idea di una selezione rigorosa di forme geometriche elementari con cui comporre, sulla base di regole altrettanto assolute e per via paratattica, i propri edifici (fig. 7).

Tra gli architetti a noi contemporanei, è stato soprattutto Aldo Rossi a guardare con attenzione alla lezione di Boullée e di Ledoux. Nelle intenzioni di Rossi l'individuazione degli archetipi elementari su cui lavorare con chiarezza, poteva sottrarre il progetto all'arbitrio individualista della forma, consentendo, inoltre, una grande facilitazione nella trasmissibilità del metodo<sup>15</sup> (fig. 8). Il rischio risiedeva però nel fat-

to che, come spesso è accaduto, tale metodo potesse essere altrettanto facilmente scremato dai suoi aspetti fondativi più interessanti e quindi assorbito come semplicismo formalistico di maniera.

Le idee fondative del progetto e la ricerca dell'essenza si concentrano pertanto, in queste ultime teorizzazioni, sulla carica espressiva posseduta da poche forme archetipiche ricorrenti, fortemente iconiche, e sulle loro possibili combinazioni, piuttosto che su concetti simbolico-funzionali aperti ad una più ampia interpretazione formale (così come poteva avvenire, ad esempio, seguendo l'opera teorica di Semper).

Tra le modalità di definizione delle parti strutturanti di un organismo progettato, va anche ricordata la consueta suddivisione per cui un edificio classico può essere identificato come se fosse composto da tre parti essenziali: il basamento, l'involucro e il coronamento (fig. 9).

Il basamento rappresenta lo staccarsi dal terreno; è un atto fondativo, una volontà di distinzione e quindi comporta: protezione (igiene), sostegno (fondazione), decoro (rappresentatività). L'involucro ha l'importante ruolo di discriminare ciò che sta dentro da ciò che sta fuori (è anche identificabile con la facciata); il volume in elevazione, può essere inteso come massa muraria o come impaginazione di elementi lineari, può essere concepito come proiezione dello spazio interno oppure come quinta indifferente rapportata soprattutto con lo spazio pubblico esterno. Il coronamento è anche copertura, terminazione verso il cielo ed elemento di confronto con esso (cornicione, balaustra, giardino, cuspide o diaframma che sia)<sup>16</sup>.

### 1.3. Le relazioni tra le parti

#### *I principi e le parti*

Per Quatremère de Quincy «I principi sono verità generali: le regole ne sono applicazioni particolari»<sup>17</sup>. I principi regolano, su un piano ancor più generale, i rapporti tra le parti o tra i differenti elementi ed il tutto; indicano sistemi di organizzazione delle forme nello spazio che siano riconoscibili e descrivibili. La condizione stessa del potere descrivere com-

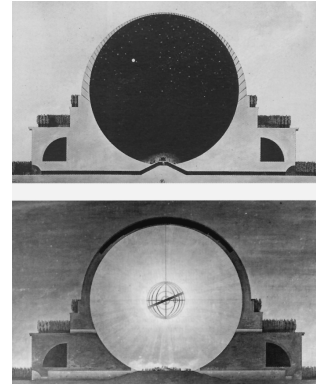


Fig. 7. E. L. Boullée, *Cenotafio di Newton*, 1784, sezione diurna e notturna

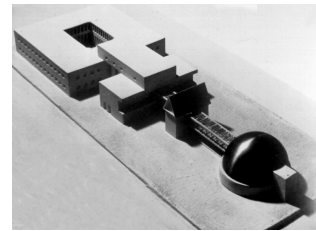


Fig. 8. A. Rossi, *Palazzo comunale di Scandicci* (Pavia), 1968

16. Per l'interpretazione "tettonica" di questo concetto si veda: U. Cao, *Elementi di progettazione architettonica*, Laterza, 1995, pp. 127-145

17. V. Farinati e G. Teyssot (a cura di), A.C. Quatremère de Quincy, *Dizionario storico dell'Architettura*, Venezia 1985, voce *Principio*, pp. 238-40



Fig. 9. Palazzo Medici – Riccardi, Firenze, XV-XVI sec.

piutamente un progetto o un edificio costruito è indizio che esso possiede un principio di qualche natura che lo sottende. Per rimandare ad alcuni esempi contingenti, un principio potrebbe essere quello della centralità, oppure quello dell'allineamento su un asse, oppure quello del far consistere vari oggetti all'interno di uno spazio pianeggiante chiaramente delimitato e così via.

L'applicazione di uno o più principi determinati, che lavorano sull'insieme delle parti in un'opera di architettura, definisce però solamente uno dei molteplici ordini possibili, a partire da certe condizioni di contorno. Non è pertanto verosimile pensare che esista una sola possibile soluzione, come non esiste un solo ordine, per risolvere il problema architettonico posto.

Il gioco complesso del progetto non dà spazio a soluzioni precostituite e l'assunzione di un principio, seppure necessaria, non può essere sufficiente per definire compiutamente un progetto di architettura.

#### *I rapporti tra le parti*

Non è superfluo ricordare a questo punto come, nel mondo classico, sia stata la compresente circolarità di tre categorie interconnesse a garantire che un'opera fosse degna di appartenere al mondo dell'architettura; esse erano ben note a tutti: l'*ordinatio* (forma-struttura), ovvero *firmitas*; la *distributio* (forma-funzione), ovvero *utilitas* e la *symmetria-eurytmia* (forma-bellezza), ovvero *venustas*<sup>18</sup>.

La soddisfazione dei concetti di *ordinatio*, *distributio* e *symmetria-eurytmia* ha guidato per secoli la conformazione dei progetti classici di architettura e si è espressa, puntando all'armonia, soprattutto attraverso lo studio attento dei rapporti più corretti da instaurare tra le parti dell'edificio: «Scopo dell'architettura classica è stato sempre quello di ottenere un'armonia delle parti suscettibile di dimostrazione (...) tale armonia è stata anche teorizzata da una serie di trattatisti, i quali hanno dimostrato che in una costruzione si raggiunge un'armonia analoga a quella musicale mediante la proporzione, garantendo cioè che i rapporti di un edificio abbiano soltanto funzioni aritmetiche e che i rapporti di tutte le sue parti siano quei rapporti stessi o si ricolleghino ad essi in modo diretto»<sup>19</sup>.

18. Per un'interessante analisi dell'approccio disciplinare si rimanda a: L. Quaroni, *Progettare un edificio*, Mazzotta, Milano 1977

19. J. Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 1970, pp. 16-17