

POLITECNICO DI MILANO – POLO REGIONALE DI MANTOVA

Facoltà di Architettura e Società

Corso di Laurea in Scienze dell'Architettura

A.A. 2010 – 2011



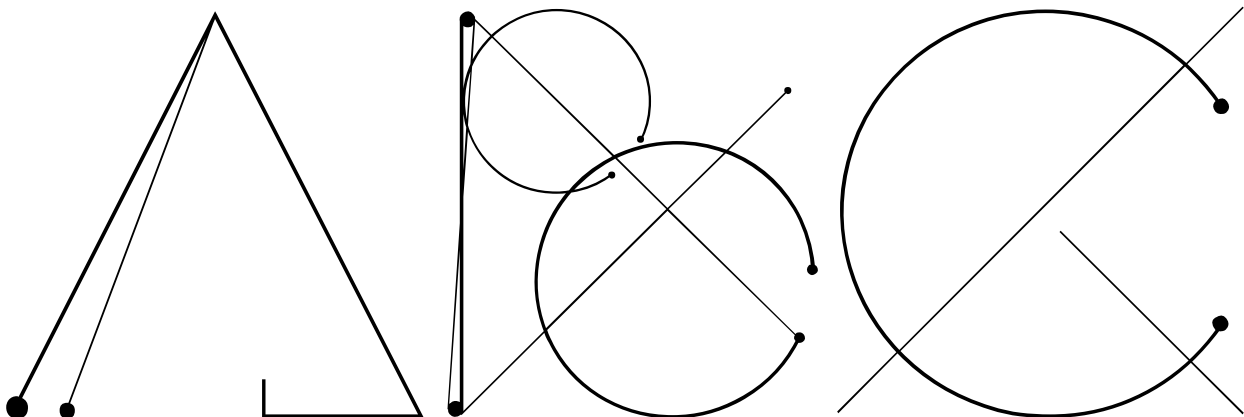
Laboratorio di Progettazione Architettonica III

Prof. Longheu Vittorio

Prof. Caprini Marco

Prof. Lenzi Francesco

DIZIONARIO CRITICO DI ARCHITETTURA



INDICE

Carattere	Pag. 3
Composizione	Pag. 6
Decorazione	Pag. 12
Facciata	Pag. 18
Luce	Pag. 21
Memoria	Pag. 25
Pianta	Pag. 28
Tipo	Pag. 31
BIBLIOGRAFIA	Pag. 36

CARATTERE

Per la definizione del tema del carattere siamo partiti dall'etimologia del termine stesso, che deriva dal greco "Charakt cr" che significa segno distintivo, impronta.

Il dizionario definisce il carattere come una qualità, un tratto particolare che permette la distinzione tra una cosa ed un'altra. Il carattere non è un principio estetico, ma una qualità riferita al contenuto di un'opera architettonica. Esso perciò è un obiettivo, un'arte ovvero l'arte del conferire carattere.

Il termine presenta un significato sottinteso che è quello di rappresentare nel contempo l'impronta di un'individualità artistica da una parte e l'espressione simbolica e funzionale dello scopo per il quale un edificio è stato realizzato dall'altra.

Autorità indiscussa della teoria del carattere è Quatremère de Quincy.

L'ARTE DI CARATTERIZZARE

Quatremère de Quincy si interessa dell'"arte del caratterizzare" che "resta il segreto più prezioso dell'architettura".

L'"arte del caratterizzare" consiste nel far comprendere la qualità e proprietà inerenti alla destinazione di un edificio attraverso la forma della pianta e dell'alzato, la scelta e la misura degli ornamenti e della decorazione, le masse e il genere della costruzione e dei materiali. È sulla proprietà dimostrativa e distintiva dell'edificio che Quatremère si sofferma.

In Quatremère permangono altri due modi del carattere: la qualità di esprimere forza, potere e grandezza; e l'originalità.

Lo storico Donald Dew Egbert individua tre tipi di carattere: generale, tipologico e specifico. Che corrispondono alla distinzione che fa Quatremère: carattere essenziale (espresso dalla grandezza, dalla forza e dal potere), carattere relativo (appropriato al tipo di edificio) e carattere distintivo o accidentale.

- **Carattere generale:** emerge da principi di forma validi (carattere monumentale, carattere pubblico...);
- **Carattere tipologico o architettonico:** suggerito da un particolare tipo di edificio (carattere del museo, della fabbrica, del municipio...). Secondo l'architetto e l'urbanista Blondel questo carattere è il più importante e lui sosteneva che "i differenti tipi di produzione architettonica devono portare l'impronta del particolare scopo del singolo edificio, tutti devono avere un carattere che determina la loro forma generale e manifesta ciò che l'edificio è".
- **Carattere specifico:** si riferisce all'espressione degli elementi e delle forme direttamente determinata al luogo, dal clima, dai materiali e dai metodi di costruzione, dai requisiti utilitaristici, dal genio e dall'originalità dell'architetto che fanno del singolo edificio un'entità unica.

LA NOZIONE DI CARATTERE

Nel carattere sono comprese tutte le questioni che riguardano lo statuto artistico della disciplina architettonica, il decoro e i diversi tipi di percezione, i registri architettonici, l'attenzione allo spazio interno.

La nozione carattere compare nel momento in cui l'architettura cerca parentele e alleanze con altre arti, specialmente con la pittura.

Germain Boffrand: *“Un edificio esprime come in un teatro se la scena è Pastorale o Tragica, se è un Tempio o un Palazzo”*. In questo caso il numero delle espressioni è di gran lunga superiore al numero degli ordini e Boffrand può già distinguere gli edifici in *“gravi, sublimi, semplici, piacevoli, eleganti, graziosi, maestosi, leggeri, rustici, ridenti, seriosi, tristi”*. È l'inizio di un ampliamento dei registri architettonici.

Altra idea fondamentale è legata alla comparsa di un'idea di carattere per gli spazi interni. Ogni spazio deve possedere il suo carattere particolare. L'analogia, il rapporto proporzionale, decidono le nostre sensazioni. Ogni spazio fa desiderare l'altro. Si ha quindi la comparsa di un'idea di piacere collegata con la sequenza narrativa degli spazi interni.

Boullée: *“mettere del carattere in un'opera significa impiegare nel modo giusto tutti i mezzi più idonei per non farci provare altre sensazioni oltre quelle caratteristiche del soggetto stesso”*.

La questione del carattere impone, secondo Boullée, una scelta che sta prima del progetto architettonico, perché corrisponde alla natura del soggetto e ne costituisce la parte evocativa, emozionale.

Al termine carattere si riconosce il significato di testimonianza specifica del rapporto tra ideale astratto e forma concreta della figurazione.

L'opera ha un suo carattere e qui suo fa riferimento a un carattere di proprietà rispetto al luogo e al tema, a una specifica necessità rispetto ad essi: non si basa sul prestigio riflesso di un'idea estetica che mette inevitabilmente in primo piano questioni di forma e di poetica soggettive.

La nozione di carattere segna un punto di grande discontinuità alle soglie del movimento moderno.

L' APPROPRIATEZZA DEL PROGETTO

Nel panorama moderno è possibile trovare architetti che lavorano al tema dell'**appropriatezza del progetto** rispetto al tema specifico e al luogo in esame, conferendo caratteri e identità proprio alle opere.

Asplund è l'emblema di questo pensiero: esemplifica il cambiamento del tono connesso alla natura dell'opera. Utilizza registri che variano dal quotidiano al banale, dal festoso al giocoso, dal teatrale al solenne, senza però mai ridurre il proprio lavoro al solo esercizio stilistico, perché la ricerca non è legata alla superficie visibile ma all'essenza di ogni genere.

Questa visione rivela un'affinità con Quatremère per la riscoperta di ogni tipo, mentre lo mette in opposizione a Blondel che invece moltiplicava le definizioni di carattere.

Per Asplund c'è quindi l'idea di un'azione diretta dell'architettura sullo spirito, il che porta a un percorso di avvicinamento all'opera, con un'incidenza rituale scandita e rafforzata da repertori simbolici e metaforici.

Per questi motivi è stato etichettato come eclettico, in quanto non svolge esercizi di stile, ma tenta di mostrare la proprietà dello stile rispetto al carattere del soggetto, la proprietà della forma rispetto al contenuto dell'opera. Ancora oggi pare che la riflessione sul carattere sia possibile a partire da

opere di architetti che sottomettono a priori la propria soggettività, creando così una forte spaccatura nel modo di intendere l'architettura: da un lato una visione puramente estetica, dall'altro quindi una ricerca non prevedibile negli esiti, perché piega la propria matrice tipologica in relazione al carattere del singolo edificio in esame.

Un altro architetto emblematico in questa direzione è **Moneo**. Questi insiste sulla solitudine dell'opera, sul distacco della costruzione dall'architetto:

“Credo che la presenza dell'architetto scompaia subito e che, una volta completato, l'edificio acquisti una vita sua propria”.

L'edificio dovrà quindi sostenersi da solo, misurando la coerenza delle idee nella realtà delle opere costruite.

Moneo insiste in questa direzione, affermando come il lavoro dell'architetto sia

“...quello in cui la distanza tra l'artista e l'opera è maggiore. Un pittore o uno scultore possono imprimere il loro marchio sulla tela o nella pietra. Questo non accade in architettura. Una distanza naturale ci separa dal nostro lavoro.”

Mantenere questa distanza significa riconoscere la realtà dell'architettura ma anche porre delle condizioni all'inizio del progetto, così da permettere all'opera di sopravvivere da sola una volta realizzata (*“...un'opera architettonica, se indovinata, può cancellare l'architetto”*).

Così come Asplund, anche Moneo è definito, positivamente, eclettico, per la volontà di arrivare a soluzioni specifiche e adeguate, reputando così questo epiteto come un pregio e non come un difetto.

In Moneo come in Asplund, quindi, **il tema del carattere coincide con il tema dell'appropriatezza dell'edificio a una realtà interpretata.**

Secondo il loro pensiero, la tipologia viene vista come strumento di reinvenzione, attraverso operazioni di ibridazione e di contaminazione, legate all'interpretazione di particolari realtà.

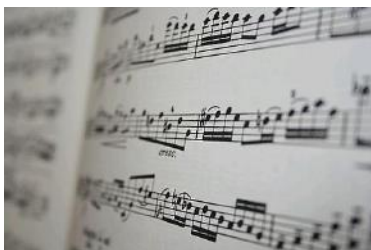
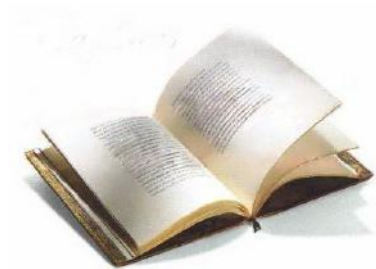
Le soluzioni progettuali così prodotte sono architetture imprevedibili ma in un certo senso attese: le soluzioni sono sempre quelle che ci si aspettava, la risposta a quanto il tema e il luogo richiedono.

COMPOSIZIONE

Il termine *composizione* deriva dal verbo latino *componere*; modo in cui la cosa è composta.

La composizione può essere applicata a tutte le forme d'arte:

- Composizione letteraria
- Composizione musicale
- Composizione pittorica
- Composizione fotografica
- Composizione architettonica



Esempi di composizione letteraria, musicale, fotografica e pittorica

Secondo gli **Storici delle Avanguardie del '900** la progettazione deve avere come base la funzionalità degli edifici, l'analisi dei bisogni e la destinazione d'uso, rifiutando la componente artistica dell'architettura.

Per il funzionalismo la funzione stessa dava senso alla forma, si fondava sull'ipotesi che il significato dell'edificio fosse il risultato di un processo naturale negando l'eventualità che un manufatto potesse essere il vincolo di significati culturali e quindi storicamente determinati.



Mackintosh

Le Corbusier nel 1929 si oppone all'idea di **Teige**; fotografo e artista sostenitore del funzionalismo, nel suo scritto *Défence de l'architecture*:

Le Corbusier scrive *“L'architettura è un fenomeno di creazione che segue un ordinamento. Chi dice ornare dice comporre. La composizione è proprietà del genio umano: è lì che l'uomo è architetto ed ecco un senso preciso della parola architettura.”*

Egli notava come le avanguardie avessero sostituito le parole Architettura e Arte con Costruire e Vivere. Il '900 effettua un lento processo di separazione della funzione dal significato storico-culturale del manufatto, a causa della mancata mediazione estetico-artistica.



Le Corbusier

Il problema per Le Corbusier è il considerare la composizione centrale o meno nel processo di formalizzazione che permette di passare da una destinazione d'uso alla soluzione architettonica. L'architetto si era posto come obiettivo la riformulazione di una nuova estetica dell'oggetto architettonico che possedesse un significato nel contesto storico di appartenenza.

Il processo di creazione viene quindi visto come un adattamento di forme che provengono da bisogni antichi e che affondano le loro origini in ideologie estetiche precedenti.



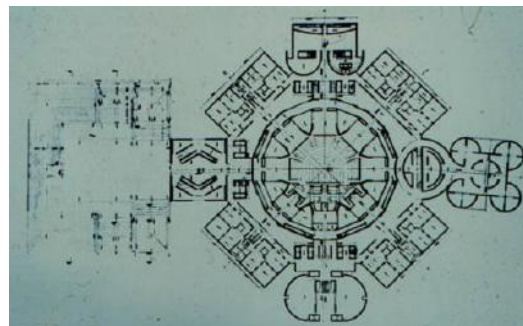
Karel Teige

La **Tradizione Classica italiana e francese** ha due idee implicite nella nozione di composizione:

1. L'architettura appartiene al mondo delle forme simboliche. I manufatti non sono il semplice risultato di un processo naturale e automatico ma piuttosto di un processo essenzialmente culturale (in questo processo partecipa la cultura personale dell'architetto, il tempo e il luogo dove egli opera).
L'architettura è suddivisibile in elementi riconoscibili e memorizzabili, base di ogni possibilità di comunicazione.
2. Il manufatto è visto come un composto di parti in qualche modo già date, è necessario analizzare l'insieme degli elementi costitutivi e l'ordine che li tiene insieme.



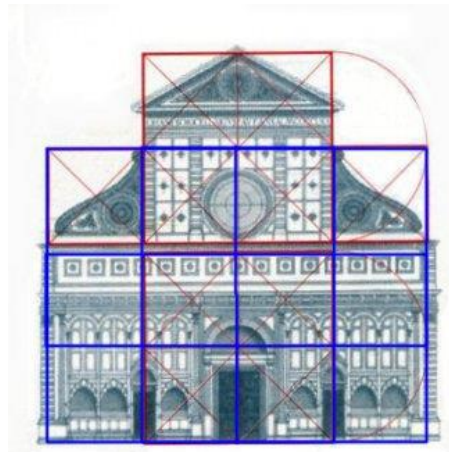
Luis Kahn - Parlamento di Dacca



3. L'architettura è formata da elementi semplici facilmente riconoscibili nella struttura dell'edificio.



Leon Battista Alberti - Santa Maria Novella



CONCEZIONE ANALITICA

La Concezione Analitica è basata su alcuni semplici principi

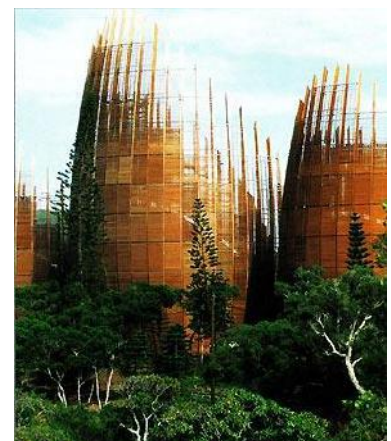
- Descrizione dei singoli elementi
- Organizzazione degli elementi in base all'effetto che voglio provocare

L'edificio viene inteso non solo come valore d'uso, ma con fini didattici e come mezzo per lo scambio culturale. Questa corrente di pensiero cerca di trasmettere attraverso le forme anche il significato dell'edificio stesso.

Secondo la concezione analitica l'architettura ha una capacità rappresentativa: è possibile fruire di elementi base che hanno finito per associare, all'interno di determinate aree culturali, talune forme e taluni significati, costituendo un repertorio di figure disponibili ad essere continuamente reinterpretate. Vengono creati quindi i cosiddetti "Luoghi comuni", dove il ricordo individuale e la memoria collettiva si fondono.



Renzo Piano - Centro Culturale Jean Marie



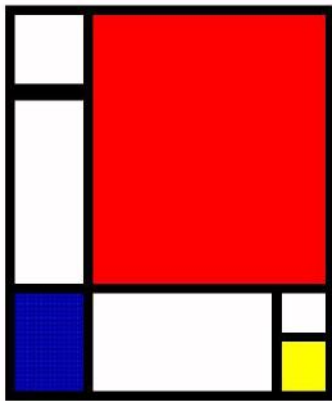
Schema generale compositivo:

- 1) Organizzazione elementi disponibili.
- 2) Presentazione dell'idea.
- 3) Strumenti tecnici che rendono realizzabile l'idea.

RAPPORTO TRA ARCHITETTURA E PITTURA

La storia del concetto di composizione può essere letta come una successione di tentativi di formulare una teoria che vede l'architettura analoga all'arte.

In effetti vi è una profonda affinità strutturale tra composizione in pittura e composizione in architettura. Ad esempio secondo **Germain Boffrand**, architetto francese del Settecento, pittura e architettura parlano entrambe attraverso linee e composizione di linee, analogamente a poesia e musica.



Mondrian

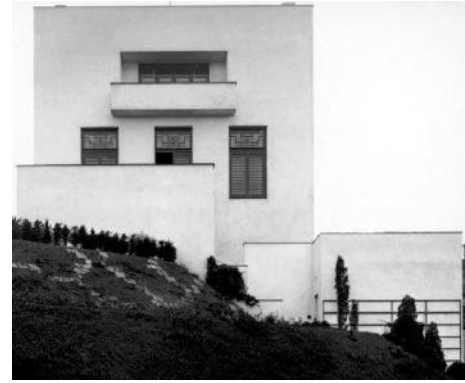


Rietveld - Casa Schroeder

L'IMPORTANZA DELLA PIANTA NELLA COMPOSIZIONE

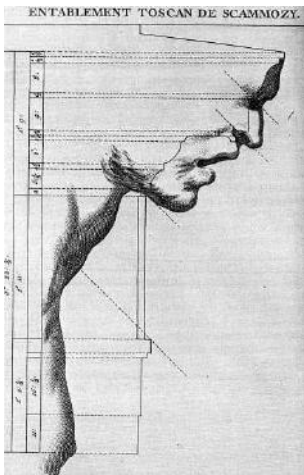
Inizialmente la semplicità dell'organizzazione interna degli edifici civili proponeva di trovare nell'aspetto esterno la ricerca di espressività, anche se l'interno e l'esterno erano legati da una proporzionalità adeguata. Più tardi gli edifici assumono però una maggiore complessità nella loro organizzazione, inoltre c'è maggiore sforzo per caratterizzare la destinazione d'uso, per cui l'attenzione si sposta nella ricerca dei mezzi per realizzare l'unità interno-esterno e l'invenzione (in particolare la composizione) si focalizza sulla pianta.

“La pianta è generatrice”, Adolf Loos



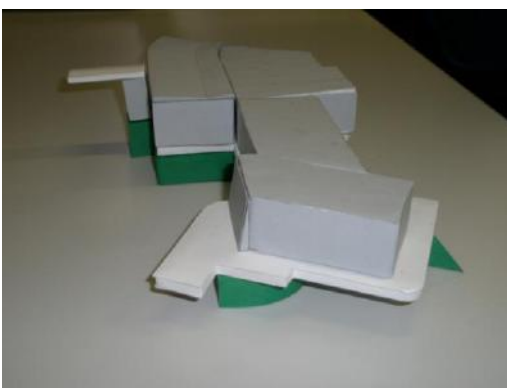
Adolf Loos - Villa Müller

François Blondel, architetto francese del Settecento, mette ancora in primo piano la decorazione rispetto alle altre due branche dell'architettura: la distribuzione e la costruzione, tuttavia egli stesso sottolinea che la *bellezza esterna, la comodità dell'interno e la solidità della costruzione* non devono mai venire meno.



Blondel, trabeazione dell'ordine toscano, dal Corso di Architettura di Parigi

La composizione quindi consiste nella fusione di questi diversi sistemi di regole, che garantiscono unità al prodotto architettonico. Blondel ha una visione analitica dell'architettura, di cui la composizione è il fondamento, e nella quale il progettare consiste nello scomporre un'immagine unitaria di un edificio che si ha in mente per poterne individuare gli elementi costitutivi. Dopo aver ricostruito con questi elementi un sistema di relazioni e misure si può dire di aver acquisito una piena comprensione dell'architettura in oggetto, che si può così ridisegnare.



Analisi degli elementi che costituiscono



Hans Scharoun - Villa Schminke

Nei **primi decenni del settecento** tra gli architetti inglesi era sorto un atteggiamento critico nei confronti delle formule compositive canoniche e questo fece sì che verso fine secolo in Francia si iniziò a sentire la necessità di una profonda riforma dell'architettura. Questo pensiero sviluppò un nuovo tipo di architettura caratterizzato sia da forme elementari sia da una rivalutazione dei materiali. Tra i principali architetti tesi ad elaborare rinnovati schemi compositivi vi furono:

Quatremere de Quincy (1755-1849) teorico, politico, filosofo francese riteneva che “*concetto*” e “*composizione*” si sovrapponevano distinguendosi solo per il fatto che il concetto esprime l’operazione che abbraccia un’idea ed i suoi sviluppi, mentre composizione esprime oltre all’operazione di abbracciare un’idea generale, anche la capacità di tener conto dei mezzi che devono assicurare l’esecuzione di quell’idea tramutata in progetto.

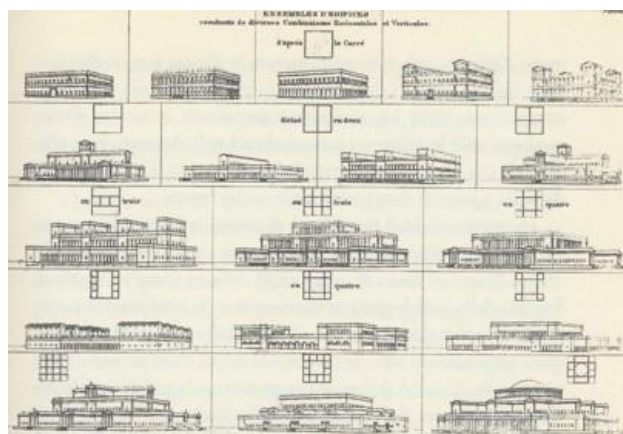
Jean- Nicolas Louis Durand (1760-1834) architetto e teorico francese considera l’architettura come “*l’arte del comporre e di eseguire edifici sia pubblici che privati*”. Secondo l’architetto scopi dell’architettura sono:

1. Utilità pubblica e privata
2. Conservazione
3. Benessere degli individui, delle famiglie e della società

scopi ottenuti attraverso principi costruttivi relativi sia alla convenienza mediante solidità, salubrità e comodità, sia all’economia mediante simmetria, regolarità, semplicità degli edifici. In questi suoi concetti teorici egli assimila la composizione ad un meccanismo generalizzabile, che abbia un valore universale per tutti gli edifici e che presupponga due momenti distinti: definizione degli elementi da comporre e una “tecnica di assemblaggio”. Un’arte combinatoria dunque nella quale l’organismo nasce da una sintesi ordinata di regole geometriche che organizzano elementi ed in cui la componente estetica apparentemente non interviene nel progetto.

Durand a tal proposito afferma “*non si deve cercare di rendere piacevole un edificio, poiché se ci si dedica interamente a rispondere alle esigenze pratiche è impossibile che l’opera non sia anche piacevole*”. Da questa affermazione si capisce il ruolo che egli attribuisce all’architetto: colui che s’interessa unicamente all’organizzazione razionale dell’edificio.

Eugene Viollet le Duc (1814-1879) architetto francese che propose una riflessione sull’architettura come opera collettiva, espressione di una particolare civilizzazione. A differenza del contemporaneo J.N.L.Durand egli riteneva la composizione non il semplice



Studio di un modulo regolare di Durand

assemblaggio di semplici elementi geometrici ma l’operazione che analizza ogni singola parte in quanto si possono decifrare negli stessi elementi i principi che regolano l’organizzazione generale dell’edificio e da quest’ultimo i principi dello stile del sistema a cui esso appartiene. Ritiene fondamentale lo studio dei materiali e delle tecniche costruttive in quanto la bellezza di un edificio risiede nell’utilizzo giudizioso di essi e della storia come guida per la progettazione.

Alla fine dell’ottocento Julie Guadet sosterrà le teorie di E. Viollet le Duc in cui lo studio della composizione coincide con la storia dei singoli elementi.

“Comporre è come giocare a scacchi. Occorre pensare a lungo prima di fare la mossa di apertura perché se questa non è esatta, se non è quella proprio necessaria o, se si vuole, se essa non fa parte di un ristretto numero di scelte compatibili con il programma prefissato, bisogna ripartire da capo”

DECORAZIONE

La lettura riduttiva e parziale del ruolo della decorazione nell'architettura del ventesimo secolo e la rivoluzione superficiale dell'ornamento negli ultimi decenni, ha fatto sì che della relazione tra costruzione, ornamento e decorazione sia stata spesso incompresa. I termini di decorazione e ornamento sono stati compresi e discussi nei secoli, ma il loro significato è stato spesso confuso nonostante i due termini abbiano etimologicamente accezioni differenti. L'ornamento dal latino "ornare" è l'atto di rendere più bello, più ricco, più dotato di virtù. La decorazione, come manifestazione del decorare è rendere più piacevole e conveniente, ma anche di rendere merito, considerare. Il concetto di *ornamento* ha quindi un valore *estetico*, legato quindi a una necessità di bellezza, la *decorazione* sottintende un valore *etico*, (dal latino "decorum") esprime arricchimento e disvelamento. Va ricordato che la decorazione è qualcosa che l'uomo si porta avanti da millenni, fin dal periodo classico essa, espressa mediante gli ordini architettonici e per la sua valenza simbolica, era legata a una rappresentazione di idea spaziale ben precisa, legata alla divinità. Compriamo un salto temporale, giungendo al '700 e all'800, periodi dove la decorazione viene definita come ciò che rappresenta la struttura architettonica e la sua costruzione, l'elemento che aiuta a manifestare il carattere dell'edificio, mentre l'ornamento è inteso come arricchimento percettivo a conclusione dell'opera, lontano da questioni tecnico funzionali, elemento gratuito aggiunto col solo fine estetico.

Ogni volta che c'è stata una rottura con le convenzioni linguistiche precedenti, una fase di superamento e negazione del passato storico, la posizione della decorazione e dell'ornamento ha subito rivalutazioni o negazioni. Come sostiene Maria Grazia Eccheli nel suo saggio, oggi si denota una impossibilità per l'architettura di ritrovare l'innocenza delle proprie origini. È così che ne corso del '770 e dell'800 si è giunti a esiti di pura e sterile ripetizione del passato (revivalismi).

A giustificazione di ciò vi è la consapevolezza che nella classicità la logica della costruzione era fondata su norme certe, ma l'uso degli ordini conferiva un senso a tutti gli altri suoi elementi. Tale rapporto tra le parti dell'edificio e gli ordini non ha un corrispettivo oggi. Non solo, oggi è mutato sia il fine dell'atto decorativo sia le forme come espressione del nostro tempo.



F. Shinkel - Altes Museum

Come sosteneva Viollet Le Duc nel suo scritto *Entretiens sur l'Architecture* (1858-1872), il passato non doveva essere depredata dei suoi aspetti esteriori, ma per i suoi principi, per l'idea di tradurre l'opera in chiave attuale. E' così che si giunge a esperienze *eclettiche* come Shinkel (Altes Museum, Berlino, 1824-28) nel quale oltre a riprendere l'idea compositiva del passato, si creava un linguaggio basato su molteplici stili, cercando di attingere alle qualità estetico-formali di ognuno. Forme greche, gotiche, egizie e rinascimentali erano tuttavia adatte a esprimere il loro tempo ma erano difficilmente riapplicabili nella società attuale. Quando la derivazione della forma architettonica dall'espressione naturale degli elementi costruttivi, la decorazione viene assorbita dal discorso tecnico ed entra in

crisi. Questo è un processo lento e graduale, ma tale problematicità è riscontrabile già nelle opere della Chicago School. Tale corrente, che si sviluppa sul suolo della Chicago di fine 800, si trova a dover affrontare una nuova sfida, consistente nella realizzazione di edifici pubblici (uffici, auditorium, magazzini commerciali) per una società tecnologica. Oltre alla nuova funzione, si deve risolvere il problema di una struttura basata su nuovi materiali costruttivi (strutture puntiformi in cemento armato e acciaio) nelle quali predomini lo sviluppo in altezza. Si è intenzionalmente fatto cenno a tale periodo architettonico poiché è qui che si trova il primo scontro tra esigenze-tecnico costruttive ed espressive. Tali strutture, senza precedenti nella storia, avrebbero infatti, non solo dovuto adempiere alla propria funzione, ma anche riuscire a trasmetterne il significato in facciata attraverso opportuni (ma sconosciuti) apparati decorativi. Prendendo come riferimento due dei massimi esponenti di tale fase architettonica (Sullivan e Root) si noti come essi stessi abbiano maturato il proprio linguaggio giungendo nelle loro ultime opere a soluzioni nelle quali quasi totalmente scompare l'apparato decorativo piegatosi alla pura espressione strutturale. L'Auditorium di Adler e Sullivan (Chicago, 1886-1889) parte infatti da esiti formali con un lungo richiamo al passato. La decorazione richiama infatti al tipico palazzo pubblico medioevale fiorentino, basato sulla tripartizione della facciata in tre fasce distinte, decorate e scolpite da bugnati, successione di archi e lesene.



Victor Horta – Hotel Tassel



P. Sullivan – Carson Pirie Scott

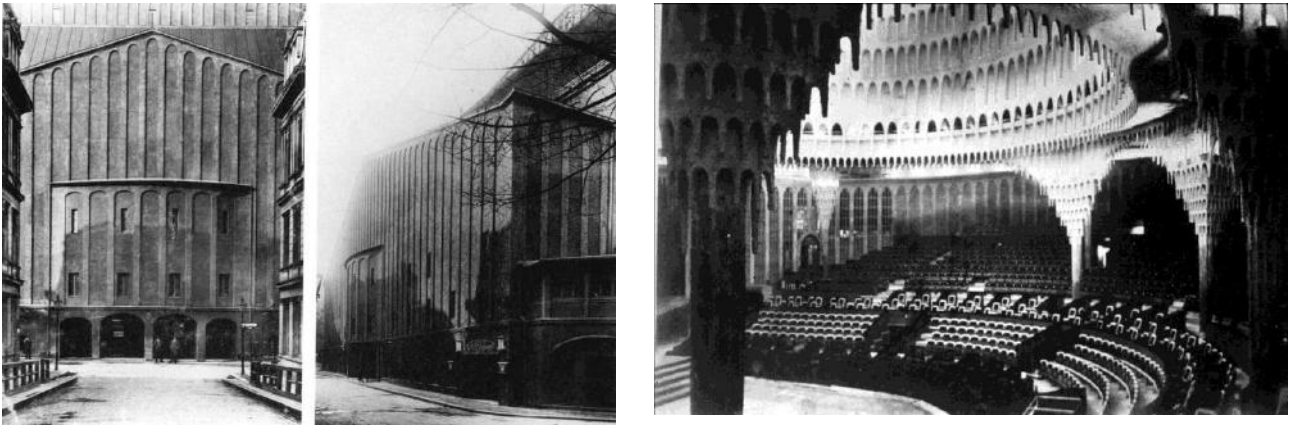


H. Guimard – Metropolitana di Pargi

Tale approccio formale si semplifica nel Wainwright Building (St. Louis, 1890-91) e nel Guaranty Building (Buffalo, 1895) dello stesso Sullivan. Nel primo si appiattiscono le superfici per evidenziare i volumi e le altezze, il decoro superficiale si riduce qui al semplice rivestimento dei marcapiani mediante fascioni di terracotta. Nel secondo ornamento vegetale e le rondelle nella parte superiore creando dinamicità esprimono e sottolineano il saliscendi degli ascensori. Gli esiti formali di tale percorso si riscontrano osservando opere come il Carson Pirie Scott di Sullivan (Chicago, 1904) e il Manadnock Building di Root (Chicago, 1911). In entrambi scopre l'elemento decorativo, o meglio, l'ornamento come elemento apposto, l'edificio si esprime nel primo caso come struttura vetrata intervallata dai marcapiani a vista in cemento, nel secondo si attua invece una semplificazione delle forme architettoniche, scarnificando la facciata e riducendola a puro e semplice involucro lapideo dalla parvenza monolitica. Esiti differenti si denotano sul continente Europeo. Al fine di meglio comprenderli è opportuno richiamare l'interrogativo che si pone lo stesso Viollet le Duc nello scritto sopra citato: "Può un'idea architettonica comprendere la sua ornamentazione, o la decorazione è qualcosa che l'architetto aggiunge al progetto in un secondo tempo? In altre parole l'ornamento è parte integrante dell'edificio, o è solo un vestito, più o meno ricco, con cui l'edificio viene ricoperto

quando la sua forma è stata già determinata?”. Una risposta a tale domanda ci è fornita dalla produzione architettonica e artistica dell’Art Nouveau.

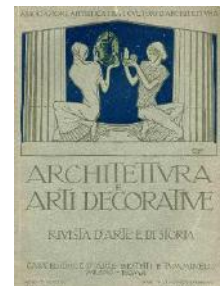
Se consideriamo opere come l’Hotel Tassel di Victor Horta (Bruxelles, 1892-93) è manifesto come la struttura si trasformi essa stessa in elemento decorativo. La struttura, o meglio, l’espressione naturale dell’elemento costruttivo decora lo spazio e mette in luce quella che è l’idea progettuale, il carattere dell’edificio.



H. Poelzig - Grosses Schauspielhaus

Esempi simili li riscontriamo nella Stazione per la Métro di Guimard a Parigi (1900) o nelle opere dello stesso Gaudì (Parc Guell, 1900-1914 e Casa Mila, 1910 a Barcellona), se in esse infatti si tentasse di rimuovere l’elemento decorativo (forte analogia al mondo naturale), si andrebbe anche a eliminare la struttura stessa nelle sue parti portanti. H. Poelzig nella Grosses Schauspielhaus (Berlino, 1919) in piena atmosfera espressionista realizza un teatro (ricavato da uno stabile già esistente) andando per motivi diversi ad adottare soluzioni decorative analoghe. Non potendo realizzare un edificio ex-novo, maschera e fonde le parti strutturali essenziali con l’elemento decorativo. Dai pilastri della sala centrale, ai sostegni delle gallerie interne tutto è decorazione. I pilastri escono dalla forma canonica e assumono l’aspetto di fiori che sbocciando emanano luce diffusa illuminando così gli spazi circostanti. Compiendo l’ennesimo salto temporale e basandoci su quanto afferma Maria G. Eccheli nel proprio scritto, ossia che “soltanto chi ha saputo riformulare i principi dell’architettura è riuscito a rendere ragione e a ridare piena dignità intellettuale al problema dell’ornamento”, si ritiene opportuno accennare ora come gli architetti Wright, Le Corbusier e Loos hanno affrontato nelle loro opere l’atto della decorazione. Adolf Loos fu un precursore del razionalismo. Egli credeva che l’architettura dovesse essere pratica, senza ornamenti inutili, in quanto le forme hanno valore artistico di per sé. Considerava l’Art Nouveau uno stile superficiale transitorio che si spingeva troppo sul personale e il decorativo; ciò non portava a uno stile durevole dell’architettura.

Il vero stile doveva trovarsi nelle forme rigorose e in una composizione volumetrica semplificata.



F. L. Wright - Imperial Hotel

Villa Muller (Praga;1928-30) rispecchia bene questi principi. Loos criticava la separazione tra forma e funzione; a questo proposito possiamo notare che gli spazi interni sono riconoscibili all'esterno grazie ai volumi che sporgono dal volume principale. Nonostante ciò anche Loos utilizza una certa "decorazione": i prospetti sono regolati da un complesso sistema proporzionale basato sulla sezione aurea (le aperture non sono disposte casualmente); gli interni si differenziano in base alle funzioni, non solo perché sono posti su diversi livelli, ma perché in ognuno viene fatto un particolare studio dei colori, della luce e dell'uso dei materiali pregiati quali il marmo e il legno.



F.L. Wright - Barnsdall House



F.L. Wright - Casa Kaufmann "Fallingwater"

Se si tralascia l'analisi compositiva, si noti come F. L. Wright nel Imperial Hotel (Tokyo, 1916-1922), ovvero nel suo primo periodo, vada a "ornare" il corpo della struttura al fine di meglio inserirla nel suo contesto. Wright fa esplicito uso della forza evocativa dell'elemento decorativo andando a ricreare mediante una propria semplificazione e stilizzazione le forme tipiche del luogo, le forme proprie dell'arte giapponese con la quale era entrato in forte contatto. Similmente, nella Barnsdall House (Beverly Hills, 1916-21) l'apparato decorativo è sì diretta espressione del carattere e dell'idea dell'edificio ma unitamente alla funzione tecnica che questo assolve. Gli elementi decorativi a fasce, impiegati anche come gocciolatoi, enfatizzano il legame dell'abitazione con l'architettura precolombiana. Uno sviluppo della sua visione decorativa si manifesta nel periodo del *text tile block houses*, nelle quali la decorazione diviene parte integrante della superficie muraria. Ricorrendo infatti all'impiego di blocchi prefabbricati in cls sui quali era scolpita \ incisa una matrice, riuscì grazie al loro accostamento a imprimere \ "a tatuare" nell'edificio una texture tale da rendere l'idea di rigore geometrico e proporzionale tra le parti. Infine alla ricerca di quell'opera che meglio rappresenti la sua visione ultima di concetto di decoro è dovuto il riferimento alla Casa Kaufmann "Fallingwater" (Bear Run, 1934-37). Citando lo stesso architetto in merito all'ornamento, definisce questo come una qualità "che non è sulla cosa, ma della cosa". La sua idea quindi di ornamento conferito dalla grana dei materiali usati, dai rapporti cromatici e spaziali, dall'uso della luce e dalla dilatazione dei singoli elementi. Casa Kaufmann appare come edificio privo di elementi decorativi, si presenta come edificio dal carattere minimalista, che grazie alla articolazione volumetrica cerca d'innestarsi nello spazio naturale circostante. La decorazione nasce proprio da questo intento: l'unione tra spazio interno e spazio esterno, la natura entra nell'edificio e si imprime nei suoi elementi. E' così che il legno, la pietra divengono i materiali di cui sono composti i pavimenti, il camino, le scale e tutte le parti di rifinitura. Grazie all'accostamento di questi, dal differente trattamento delle superfici, dalla loro differenza cromatica e materica nasce il decoro, tutto interviene a decorare lo spazio. Le corbusier, architetto dichiaratamente razionalista, basando le sue strutture sui cinque punti alla base del suo pensiero (pianta libera, facciata libera, pilotis, finestra a nastro e tetto giardino) giunge, se pur non esplicitamente, a soluzioni decorative.

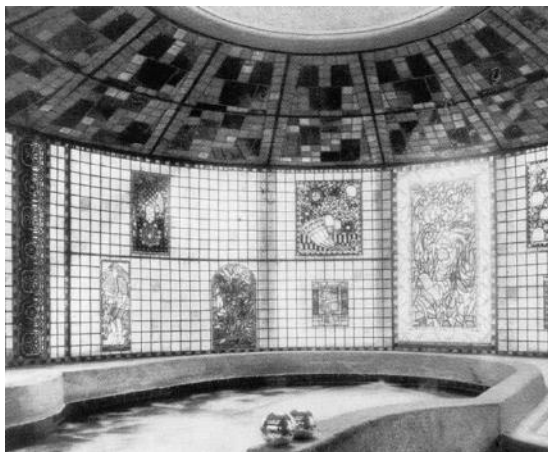


Le Corbusier – Unité d'Habitation



Le Corbusier – Notre-Dame-du-Haut

Prendiamo ad esempio due sole opere che meglio evidenziano tale concetto: l'Unité d'habitation (Marsiglia, 1947-53) e Notre-Dame-du-Haut (Ronchamp, 1950-54). La prima si presenta come un massiccio parallelepipedo sollevato dal suolo, plurifunzionale basato su un'idea compositiva modulare sulla quale non ci soffermiamo. L'interesse dal punto di vista del decoro risiede nelle facciate. L'impiego di superfici cromatiche differenti nelle pareti dei piccoli terrazzi esterni ha sì un motivo funzionale (consentire a chi vi ci abita di poter riconoscere già dall'esterno la propria residenza) ma anche estetico: crea dinamismo, tale alternanza cromatica rompe la staticità della composizione. L'atteggiamento razionalista svanisce nella Cappella di Ronchamp dove quasi a negare tutte le opere precedenti la struttura si fa espressiva. E' il volume stesso, le superfici che modulano lo spazio, creando movimento e manifestando l'idea di base. La differenza materica e cromatica tra la copertura in cemento rivestito e la superficie d'intonaco biancastro grazie al diverso assorbimento della luce accrescono la percezione volumetrica. La luce diventa qui elemento decorativo. All'interno piccoli fasci generati dai vetri policromi tagliano gli antri bui e permettono di scoprire gradualmente lo spazio garantendo così anche la solennità dell'ambiente. Va ricordato che l'utilizzo la luce come elemento decorativo e di percezione spaziale non è nuovo, già in epoca Barocca nelle Opere del Bernini (es. Estasi di Santa Teresa in Santa Maria della Vittoria) la luce, il gioco cromatico degli elementi sui quali si staglia e si riflette è fonte di stupore, stupore perenne che dura nei secoli ed è dato dallo sfarzo decorativo. Lo stesso Caravaggio (nella Vocazione di San Matteo, San Luigi, Roma) ricorre come farà secoli dopo Le Corbusier a fasci di luce che penetrando da una finestra tagliano i bui, illuminano i personaggi e consentono di scoprire le gerarchie compositive. La luce come elemento decorativo ritorna anche in opere di B. Taut, nel suo Padiglione di vetro all'esposizione del Werkbund (Colonia, 1914).



Bruno Taut – Padiglione del vetro all'esposizione del Werkbund

L'edificio dal carattere espressionista, nelle sue parti si compone interamente di tasselli policromi, di blocchi di vetro-cemento, di vetrate doppie che emanano luce diffusa all'interno la quale si rifletta su ogni cosa andando a decorare lo spazio concepito in chiave onirica, fantasiosa.



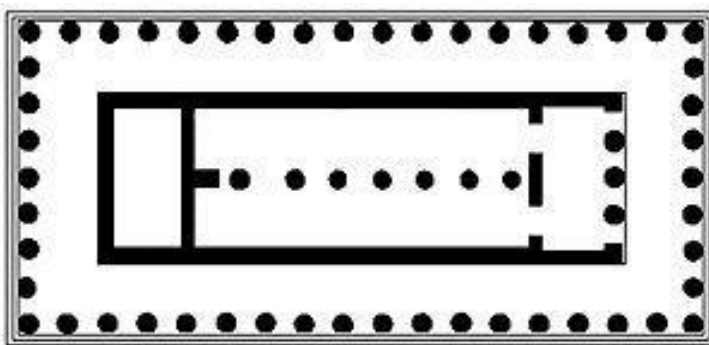
Frank Gehry – Guggenheim Museum

Lo stesso Frank Gehry con questi suoi volumi crea decorazione spaziale, l'andamento curvilineo genera dinamismo nello spazio, muove lo spazio e deforma l'edificio. Tutto è percepito grazie alla luce. Le superfici rivestite in acciaio inox riflettono quest'ultima lasciandola scorrere tra le parti, consentendoci di leggere i volumi. Nell'edificio progettato per la clinica per le malattie mentali a Las Vegas (Cleveland Clinic Lou Ruvo Center) le 199 luminose finestre che forano l'involucro s'illuminano di notte di differenti colori alternandosi al variare della musica. Tutto ciò per far comprendere che decorazione non è soltanto ciò che vi è di tangibile in un edificio, non è solo ciò che accresce la massa della struttura, ma è anche l'intangibile, il colore, la luce, il materiale ossia qualsiasi cosa trasmetta un significato a livello percettivo.

FACCIATA

In quale maniera passiamo dalla materia informe ad una forma piena di significati?
Quali valori hanno le figure?

Per millenni l'uomo ha pensato in figure e, parlando di queste, non si può dire che abbiano meno rigore di un concetto. Ricordando la metafora di Micheal Tounier: "la gallina, per tenere quanto di più viscido, informe e scivoloso ci sia, ha inventato un capolavoro del disegno: l'uovo, o meglio, il guscio. In effetti il nostro approccio al mondo avviene mediante un guscio, una crosta, una sorta di limite o confine che ci separa dall'esterno. Le figure architettoniche in tal senso istituiscono dei recinti, sono la figura del limite/guscio/crosta che di volta in volta muta in concetto "recinto sacro" (chiesa), "recinto commerciale" (banca), "recinto scuola" ecc. in questo concetto-figura abbiamo dunque due nozioni: RECINTO (confine interno-esterno) e MOVIMENTO (attraversamento del guscio). Questo ha determinato diversi approcci nel corso del tempo e la differenziazione tra faccia interna e faccia esterna.



Tempio di Hera - Paestum



Per FACCIATA si intende comunemente la faccia esterna o visibile di un edificio, il lato dove è collocato l'ingresso principale. Storicamente però non è sempre stato così:

nel tempio greco, ad esempio, lo spazio racchiuso dalla cella è contenuto in quello filtrante del colonnato; anche l'architettura romana non si sofferma sul problema della facciata, preferendo una composizione paratattica di volumi o corpi edilizi; durante il medioevo si inizia un'elaborazione della facciata come proiezione dei volumi interni, e successivamente l'arte gotica esprimerà a pieno tale tecnica compositiva. Fu invece il rinascimento e l'impiego della geometria descrittiva a rompere con i vecchi sistemi e a conferire autonomia al volto degli edifici, senza più preoccuparsi della correlazione tra la faccia visibile e la sezione interna. Sono invece altri due elementi che si sostengono vicendevolmente: facciata e prospettiva, mentre la componente movimento diviene funzione di orditure, distanze, fuochi, raffinati linguaggi sintattici ed effetti prospettici, fino al raggiungimento dell'apoteosi dell'arte barocca. La facciata, anche nel corso del neoclassicismo settecentesco e dell'eclettismo ottocentesco si esprimerà con ripetuta eloquenza senza tuttavia imporre nuovi schemi compositivi o motivare differenti approcci, inserendosi comunque con armonia e proporzione nel contesto urbano.



Reggia di Versailles – Parigi



Villa Capra – Palladio – Vicenza

Per quanto riguarda l'architettura moderna e contemporanea si assiste ad una trasformazione del valore della facciata, in quanto diviene evidente il valore aggiunto che sostanzia la superficie, la "pelle" dell'edificio; secondo Mirko Zardini "non si tratta più di edifici tradizionali, ma piuttosto di volumi tesi ad una ricerca formale: tutto ciò sposta l'attenzione verso la superficie dell'edificio, che non è più definibile come facciata". Sull'involucro infatti si concentrano notevoli complessità in quanto la pelle architettonica è luogo di profonde tensioni, avvicinandosi sempre più al concetto di "superficie di fondo" di Kandinsky, ossia la superficie materiale destinata ad accogliere l'opera. Frank O. Gehry in questo aspetto è un maestro di simbiosi tra superficie plastica e metodo di calcolo computerizzato: una tela e un pennello.

Individuiamo ora alcune caratteristiche strettamente riconducibili alle nuove concezioni di facciata contemporanea.

Come già era accaduto in epoca rinascimentale il rapporto tra involucro e contenuto non è più univoco e necessario: l'involucro diviene una superficie INDIPENDENTE, autonoma e autoreferenziale, da una coerenza con l'organismo costruttivo. Le Corbusier con i suoi 5 punti inaugura una nuova libertà di disegno di facciata, cui seguirà la proposta del piano di vetro montato davanti allo spessore dei solai e delle strutture verticali (Pan de Verre e Curtain Wall). All'involucro esterno non è più assegnato il compito di rivelare o mascherare l'interno, evolve dal concetto di decoro e non è nemmeno più "delitto" in contrapposizione alla verità della struttura. In quest'ottica proponiamo l'osservazione della Red House di Tony Fretton, come esemplare uso di liguaggi linguistico e materico: la facciata è costituita di uno strato lapideo che esprime un forte valore volumetrico, quasi scultoreo, pur mantenendo sobrietà, eleganza e proporzione. È chiaro il lavoro di relazioni tra involucro e struttura, mentre la scelta del materiale lapideo esprime la contestualizzazione del palazzo signorile cittadino.



Red house – Tony Fretton, Chelsea, Londra



Infatti altrettanto importante per la realizzazione della facciata è il CONTESTO URBANO, ed in questo caso il riferimento va a Hans Kollhoff per la sua Walter Benjamin Platz a Berlino, che "nasce dalla città, dal suo tessuto ottocentesco, e ha come risultato ancora la città" splendidamente ricucita. Parafrasando A. Rossi, Kollhoff costruisce un'architettura dello spazio pubblico come espressione della convivenza umana. Infatti in WBPlatz prevale il senso degli spazi pubblici sul protagonismo della struttura: la scena urbana diviene il tema di progetto. Al pari di

Loos, Kollhoff assegna il compito di affinamento della forma tramandata dalla tradizione, disinteressandosi dell'invenzione a tutti i costi: l'omogenea neutralità e severità che caratterizza le eleganti partiture di queste facciate è affidata alla pietra serena posata in lastre sottili in strati verticali sovrapposti in una riproduzione dell'ordine classico, epurato e reinterpretato in chiave moderna. In questo come in altre opere berlinesi di Kollhoff la tettonica degli elementi sfrutta la luce e l'ombra dei rilievi, mettendo in secondo piano la texture.

Un caso emblematico, al contrario dell'esempio di Kollhoff, è il MuMoK, proprio a Vienna, completato nel 2001 su progetto dello studio tedesco Ortner&Ortner. L'edificio è inserito in un contesto storico senza rinunciare ad un linguaggio estremamente contemporaneo: esso si pone come oggetto individuale e orgogliosamente autonomo dal contesto, forte della sua presenza volumica di "scricigno litico" con poche aperture, ridotte a tagli e incisioni.



Walter Benjamin Platz – Kollhoff, Berlino

E proprio in tema di APERTURE, il filosofo inglese James Hilman afferma: “Oggi gli architetti devono osservare la pittura, dalla quale possono imparare molto. Come Hopper sapeva bene, la finestra è il focus, l'anima dell'edificio, il suo sguardo”. Gehry fa sua questa lezione e comprende che dal rapporto tra le superfici continue e i vuoti dipende l'efficacia dei volumi. Nell'esempio di Parisier Platz n°4 a Berlino, Gehry lascia intatta la morbida plasticità del rivestimento in blocchi di tufo di Vicenza, sovrapponendo i blocchi delle finestre come numerosi bow-windows che valorizzano il movimento di facciata.



Museum Moderner Kunst – Ortner & Ortner, Vienna

Rettorato dell'università di Lisbona - Mateus & Mateus, Lisbona

Un diverso modo per accentuare il dinamismo di facciata viene ricercato nella composizione della trama di posa dei rivestimenti, o TEXTURE, i cui schemi combinatori offrono un variegato repertorio in funzione di tendenze architettoniche o radici culturali. In questo ambito più che negli altri livelli di composizione di facciata, è presente l'apporto della cultura grafica che domina il nostro tempo: dall'applicazione della sequenza geometrica di un codice a barre per il rivestimento della Sachsisches Landesbibliothek di Dresda di Ortner&Ortner, al complesso disegno stratigrafico della facciata del Rectorato de l'Universidade di Lisbona di Mateus&Mateus.

LUCE

La luce ha avuto un ruolo importante fin dall'antichità, prima a livello simbolico poi anche a livello funzionale. Gli uomini hanno sempre avuto l'ambizione di possedere la luce; le sorgenti di luce erano qualcosa di inafferrabile, la luce e la divinità erano la stessa cosa.

La luce è sempre stata un antico simbolo religioso, luce e tenebre è vista come la prima fondamentale antinomia impressa al cosmo, questa poi determina la misura del tempo nella alternanza del giorno e della notte. La luce divenne il simbolo delle divinità benigne, il sole attraverso la luce, creatore della vita e prosperità.



Stonehenge



Nella preistoria non vi erano propri templi di culto, cosicché gli atti religiosi propiziatori e di ringraziamento venivano compiuti all'esterno, un esempio sono gli Stonehenge, nel sud dell'Inghilterra, formato da un insieme di menhir che si susseguono a cerchio, fino a circoscrivere un'area chiusa, era un osservatorio per prevedere eclissi ed elaborare calendari del lavoro agricolo basati sul ciclo della luna e del sole, infatti i grandi massi, disposti in modo da indicare i punti sull'orizzonte dove sorgeva e tramontava il sole e la luna nei vari periodi dell'anno, volevano segnalare i passaggi di stagione, importanti per un popolo di pastori.

Nell'architettura greca la luce era considerata un componente fondamentale della realtà, come simbolo di conoscenza sia artistica che intellettuale.

Con il cristianesimo la luce mantiene una fondamentale importanza e venne collegato al concetto di amore, Dio veniva considerato pater luminis e la luce divina un'emanazione dello Spirito.



Domus romana



Luce, oltre un significato simbolico, ha anche un significato funzionale, in esempio sono le domus romane, queste presentano alcuni elementi principali come un atrium a cielo aperto, elemento principale della villa, finestre più numerose, più piccole quelle esterne, quasi feritoie, e più grandi quelle interne sul cortile. Infatti si dava meno importanza alla facciata, mentre era più rilevante la prevalenza del vivere all'aperto anche se riparati. La domus romana a pianta rettangolare sviluppa la distribuzione dei locali attorno all'atrio centrale aperto al centro e in opposto all'ingresso vi è una sala riunioni aperta verso l'orto sul retro. Le fronti delle case sono quasi sempre prive di finestre in quanto luce e aria penetravano attraverso l'atrio dall'alto, questa è una concezione intima della vita privata sottolineata da una luce filtrata che individua uno spazio a varie inquadrature prospettiche oltre a decorazioni pittoriche.

Nell'età contemporanea la luce ha valore simbolico e funzionale.



Le Corbusier – Cappella di Ronchamp



Un esempio di valore simbolico è la Cappella di Ronchamp di Le Corbusier, un edificio religioso per il quale sono stati inventati appositi sistemi di illuminazione per ottenere particolari effetti della luce, infatti il particolare rapporto architettura-luce stimola la percezione sensoriale e la ricettività di chi osserva.

- I particolari condotti di luce sopra gli altari laterali realizzano una luce diffusa molto localizzata che sembra rimanere sospesa sopra gli stessi altari,
- la parete laterale traforata da differenti aperture e riquadri strombati, crea una diffusione luminosa mistica, in contrasto con il forte impatto frontale, che abbaglia il visitatore che entra dall'ingresso principale,
- la striscia sottile vetrata sotto il tetto esaspera il contrasto tra le pareti più chiare e il soffitto più scuro.

Sempre in epoca moderna sono stati costruiti edifici sanatori anti tubercolari come quello di Gardella e il Sanatorio di Paimio di Aalto, questi sono disposti in modo da intrappolare il sole, e permettere a ogni paziente di ricevere il sole alla mattina, non solo formati da una terrazza apposta per i pazienti in modo che riuscissero a godere della luce, che in questo caso oltre ad avere un significato funzionale aveva anche un significato medico.

L'uomo ha quindi imparato a dominare la luce, da qui la capacità di costruzione umana della soglia, della finestra, la capacità di edificare per dirigere la luce con atto consapevole. L'atto di progettare uno spazio è un atto totalmente consapevole, perché è un modo per condurre la luce nel buio degli spazi che ancora non esistono. Un modo per distaccarsi dalla caverna primordiale, dove la soglia è l'ingresso imposto inconsapevolmente.

La presenza e l'ottimizzazione della luce naturale negli interni è un grande vantaggio per quanto riguarda la dimensione sensoriale, percettiva. Con il cambiare traiettoria i raggi luminosi proiettano ombre complesse, mutevoli, la continua variabilità di intensità e di colore, il gioco di luce e di ombra soggetto a cambiamenti molteplici e imprevedibili, valorizzano gli spazi interni, rendendoli vivi e dinamici. Non solo, la luce naturale interagisce positivamente con le esigenze degli esseri umani, scandisce i tempi biologici e sociali della vita dell'uomo.



Alvar Aalto – Sanatorio di Paimio

Stabilito, perché dimostrato scientificamente, che la luce, in funzione della sua composizione spettrale, può influire fisiologicamente sugli esseri umani; infatti influenza il ciclo circadiano (ha durata 24 ore e determina il momento e la durata delle funzioni biologiche, come il sonno e l'alimentazione, il cui bilanciamento è fondamentale per il benessere), la luce viene tradotta dalla retina in stimolazioni nervose che influiscono sul nostro orologio biologico. Si è osservato infatti che il nostro sistema nervoso è sensibile alle basse frequenze di oscillazione della luce e che questo può essere un fattore di stress in molti soggetti, avrebbe anche degli effetti negativi sulle prestazioni lavorative. Anche il colore della luce produce diversi effetti sull'individuo umano, infatti nei casi più pratici di progettazione della luce, si è osservato che le sorgenti di luce delle tonalità più calde ovvero quelle che tendono lunghezza d'onda maggiore, come arancio e rosso, hanno una capacità rilassante. Mentre le corte lunghezze d'onda come il violetto, blu, azzurro, hanno la capacità di rendere intellettualmente più attivi, più pronti agli sforzi fisici e mentali.

Nell'ultimo secolo si è scoperto la luce artificiale, subito con significato solamente funzionale, poi aumentando le conoscenze in materia si è iniziato a dare significato simbolico alla luce artificiale, soprattutto introducendo il colore e il design della luce.

L'elettricità in questo secolo ha soppiantato tutte le altre sorgenti di illuminazione artificiale (candela), essendo capace di risolvere qualsiasi problema di intervento sia su grande sia su piccola scala.



La luce come elemento di progetto.

Porta di Brandeburgo - Berlino

Nell'intervento a piccola scala, numerose decisioni dell'architetto riguardano la proporzione, il colore, il materiale e sono direttamente influenzate dalla luce. Oltre a ciò sono da prendere in considerazione la grande varietà di effetti luminosi data da l'impiego di luci colorate.

Nell'intervento su grande scala, la luce artificiale ha rivoluzionato il modo di vivere e di abitare degli individui, esempio l'illuminazione notturna dell'esterno con luce artificiale ha profonde possibilità di influenzare la vita e l'attività dell'uomo.

Purtroppo la loro bellezza scompare quando ci si trova di mezzo, le luci e insegne colorate possono disturbare gli abitanti, da qui la necessità dello studio del paesaggio luminoso per l'influenza fisiologica, psicologica, sociale ed economica sulla vita della nostra cultura urbana.

Si può affermare che l'elemento luce nell'architettura odierna è un fattore decisivo, il problema della luce è un problema spaziale, infatti esso può creare infinite sensazioni spaziali e il suo valore va ricercato nell'influenza fisiologica e psicologica dell'individuo.



Duomo di Cremona



Vista panoramica di Mantova

MEMORIA

“ [...] la teoria è quella che, ogni architettura, nasce da altre architetture, da una convergenza non fortuita tra serie di precedenti che si combinano attraverso l'immaginazione in un processo che coinvolge la solitudine del pensiero e la coralità della memoria collettiva.”

Paolo Portoghesi 1981

Secondo Portoghesi ogni luogo ha un'identità che va preservata anche in un'epoca di mondializzazione come la nostra.

Da questo valore possiamo attingere per dare origine ad opere contemporanee che non tradiscano, ma arricchiscano questo senso di identità e memoria storica.

Portoghesi sostiene che gli archetipi e tutti i precedenti formali presenti in architettura sono parte della memoria collettiva ai quali la cultura postmoderna ha fatto riferimento solo dal punto di vista figurativo, riprendendone le forme geometriche ecc.

Tale atteggiamento si discosta dal modo di costruire e progettare utilizzato in età precedenti.



E. N. Rogers - Torre Velasca

LA MEMORIA NELLA CLASSICITA'

La Memoria era ritenuta dai classici una tecnica/arte in sé, un *corpus* di conoscenze in rapporto soprattutto all' *Ars Retorica*, o arte del discorso eloquente.

All'interno della teogonia greca era considerata la progenitrice con Zeus delle tre Muse originarie, protettrici delle arti.

Anche Vitruvio tratta del tema della Memoria nel *De Architectura*, all'interno del quale è riguardata come una delle tecniche nelle quali l'architetto deve essere esperto.

La Memoria viene intesa come conoscenza approfondita ed erudita della storia, e come giustificazione dell'operato architettonico. La conoscenza della Storia è una necessità per la cultura del progettista e per la progettazione stessa.

Tale concezione della Memoria/Storia verrà successivamente approfondito dalla cultura rinascimentale fino all'epoca ottocentesca dove il solido legame tra memoria classicista e architettura verrà messo in crisi per opera della critica positivista.

La Storia diviene con il passare del tempo anche oggetto scientifico da parte di alcuni Studiosi.

LA RIPRESA DELLA MEMORIA NELLA MODERNITA'

Il primo tentativo di reintrodurre il concetto di Memoria inteso come ripresa del rapporto con il passato si ha con **Ernesto Nathan Rogers** (1909-1969).

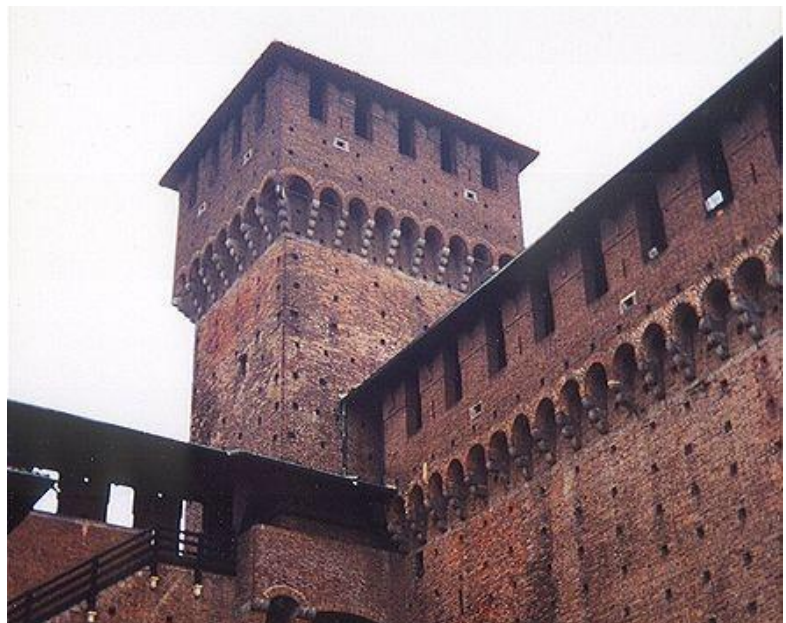
"[...] la finalità ideale per comporre le contraddizioni tra memoria e invenzione è nell'assorbimento della memoria nell'invenzione in modo che la storia di un oggetto si identifica nella storia di una cultura."

"[...] la memoria individuale diventa memoria collettiva e serve da legante tra le nostre invenzioni."
E. N. Rogers, 1968

Rogers definisce la Memoria come patrimonio culturale in grado di portare alla progettazione lo spessore culturale necessario, tale da assumere un ruolo fondamentale all'interno dell'opera architettonica.

La memoria collettiva vista come premessa dell'invenzione ed elemento necessario del fenomeno artistico.

Uno dei cardini del pensiero rogersiano è la problematica della *Continuità*, definita una forma possibile del tempo presente, di riconoscimento di una tradizione antica la quale innesta le sue originarie invenzioni nate dall'interpretazione critica di quelle del passato.



Castello Sforzesco -- Milano

La concretizzazione del suo pensiero si ha nella realizzazione di **Torre Velasca** di cui Rogers afferma che “ il valore intenzionale di questa architettura è di riassumere culturalmente [...] l'atmosfera della città di Milano.”

Torre Velasca realizzata tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento per opera del BBPR, ovvero Banfi, Belgioioso, Peressutti e Rogers è un architettura moderna ma allo stesso tempo richiama le costruzioni tradizionali del centro storico della città di Milano, dov'è situato l'edificio.

Si tratta, infatti, di una torre caratterizzata dai piani più alti aggettanti, sporgenti dal corpo inferiore, secondo i medievali modelli di torre. Questa particolare struttura era condizionata anche dal limitato spazio circostante che non permetteva una grande espansione, mentre quest'ultima poteva essere realizzata solo nei piani superiori. Il nome dell'edificio è legato a quello dell'omonima piazza seicentesca, voluta dal governatore spagnolo Juan de Velasco.

Rogers riconosce chiaramente nel suo debito intellettuale **Marcel Proust** e **Thomas S. Eliot**.

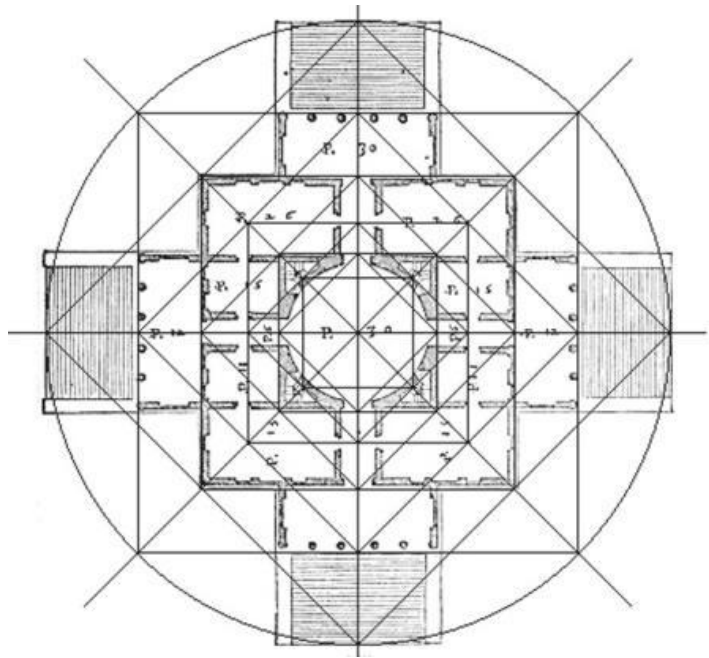
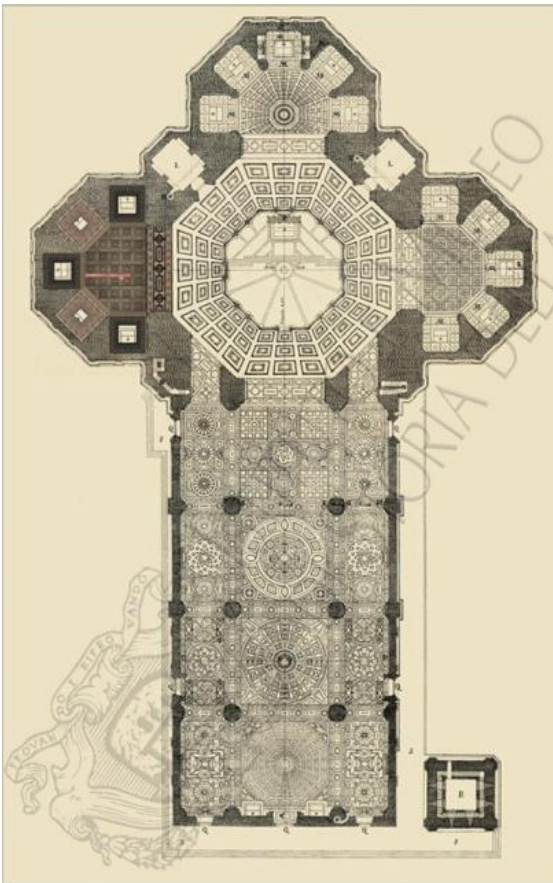
Torre Velasca, Milano 1956-1958
Milano Torre di Bona di Savoia, Castello Sforzesco,
Gruppo B.B.P.R. Milano XVI secolo.

PIANTA

La pianta è, in senso geometrico, la proiezione ortogonale di una grandezza spaziale su di un piano, la rappresentazione grafica della sezione orizzontale di un edificio.

L'esecuzione di una pianta, operazione di fondamentale importanza per la distribuzione e la suddivisione dello spazio, nonché per la creazione dello stesso corpo architettonico, porta nel tempo gradualmente alla nascita "naturale" di tipi e di determinate forme spaziali, si ricordano ad esempio la pianta basilicale, la pianta centrale e la pianta composta degli edifici a più sale, che hanno determinato la nascita di tipologie ben definite.

Nel corso del tempo, queste hanno subito modifiche in virtù di: esigenze funzionali, materiali e tecniche e le concezioni estetiche.



A sinistra: esempio di pianta basilicale – Santa Maria del Fiore – Firenze

Sopra: esempio di pianta centrale – La Rotonda di Palladio - Vicenza

La pianta può essere definita come la dimensione artificiosa e concettuale del progetto.

“Si è quella che comparte tutto el spazio piano del luogo da edificare, il disegno del fondamento di tutto l'edificio quando già è rasente al pian della terra (...) Quasi che così questa pianta del piede occupa quel spazio che è fondamento di tutto il corpo in altre parole è l'esplicitazione dell'idea dalla quae l'architettura attinge i principi della propria forma simbolica.”

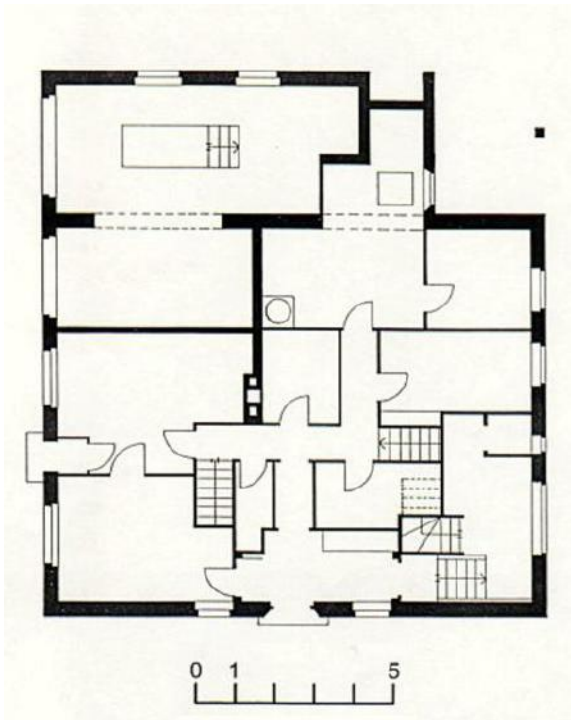
Raffaello da Lettera a Leone X

Nel Rinascimento “IL BELLO IDEALE” in architettura è l'integrazione razionale di tutte le parti dell'edificio in modo che ciascuna di esse abbia dimensione e forma assolutamente definita e nulla possa essere tolto o aggiunto senza minare l'armonia dell'insieme.

Adolf Loos intende la pianta come struttura profonda che dà corpo e struttura all'edificio.

Ciò che colpisce maggiormente dei progetti di Loos nello sviluppo delle sue planimetrie è la collocazione strategica delle scale, la pianta è l'anima, la generatrice del progetto.

In casa Muller ogni scala sale liberamente come se dovesse descrivere un tema del tutto indipendente, una scala conduce al salone e alla sala da pranzo; un'altra allo studio del signore, al bagno, alla stanza da letto e al vestibolo. La terza scala porta alla biblioteca e alla sala musica, l'ultima, invece, conduce alla stanza della signora.



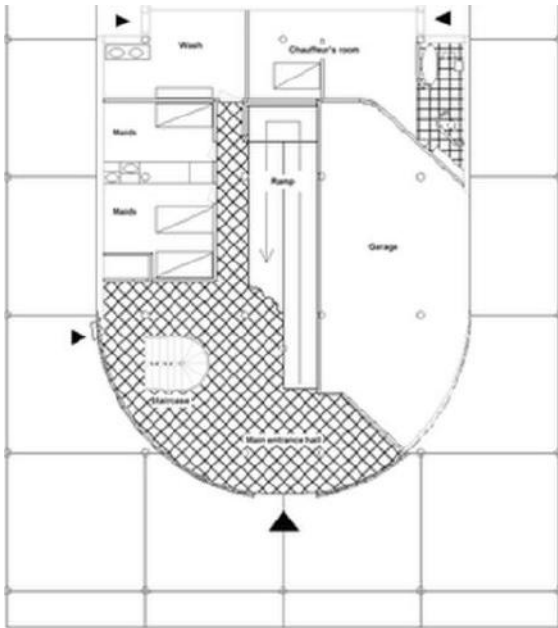
Adolf Loos - Villa Muller - Praga

Secondo Le Corbusier il volume e la superficie sono gli elementi mediante i quali l'architettura si manifesta; essi sono determinati dalla pianta.

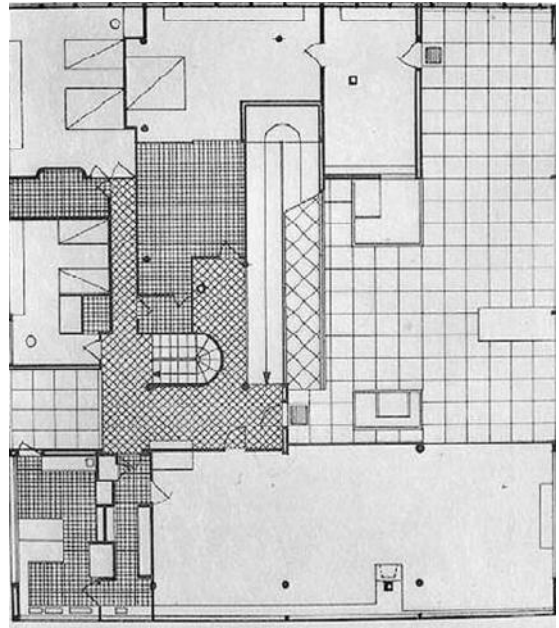
È la pianta l'elemento generatore. La pianta è la generatrice. L'occhio dello spettatore si muove in un paesaggio fatto di strade e di case, ricevendo lo choc dei volumi che si levano intorno. Se questi volumi sono formali e non degradati da alterazioni intempestive, se la disposizione che li raggruppa esprime un ritmo chiaro e non un insieme incoerente, se i rapporti dei volumi e dello spazio sono costituiti in proporzioni giuste, l'occhio trasmette al cervello sensazioni coordinate e lo spirito ne trae sensazioni di piacere e ordine elevato: Questa è architettura.

La pianta sta alla base, senza pianta non c'è grandezza di intenzione e di espressione, né ritmo, né volume, né coerenza. Senza pianta c'è una sensazione insopportabile di cosa informe, di povertà e disordine, di arbitrio.

La pianta determina tutto, è il momento decisivo.



Le Corbusier – Ville Savoye - Poissy



Perché esista musica, discorso o architettura, non sono sufficienti gli elementi: è necessaria anche una struttura, un'idea generale che governi le relazioni che si stabiliscono tra quelli, in funzione di determinati obiettivi. I dispositivi preposti a sviluppare, entro lo spazio concreto della figurazione, le relazioni strutturali e funzionali che convertono l'oggetto architettonico in una "unità coerente" (nella quale idea e programma, forma e funzione si incontrano) sono dunque fondamentali per il progetto; sono il tramite che collega l'atto progettuale all'idea che lo sostiene, alla suo nucleo generatore e lo ricodifica, lo risolve in una costruzione architettonica in sé autonoma. Ma è soprattutto la collocazione millimetrica delle posizioni, delle grandezze e delle distanze entro la pianta ea rendere eroica, in tanto silenzio, la composizione.

TIPO

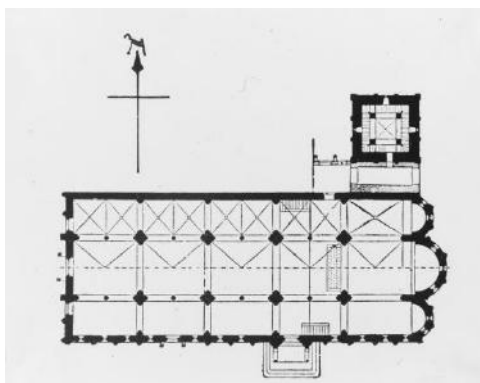
Nel linguaggio non specialistico si intende come tipo una forma generale o insieme di proprietà, cioè una categoria risultato di un procedimento classificatorio. Il tipo architettonico consente di stabilire classificazioni nel dominio dell'architettura e riscontrare caratteristiche comuni per identificare classi di edifici. È un concetto che si identifica con una struttura formale, la chiave analitica che restituisce la natura dell'architettura.

La definizione di tipo implica tre corollari: è di natura concettuale, ovvero unisce una famiglia di oggetti che posseggono le stesse condizioni essenziali; comporta una descrizione attraverso la quale è possibile riconoscere gli oggetti che lo costituiscono; si riferisce alla struttura formale e non agli aspetti fisionomici.

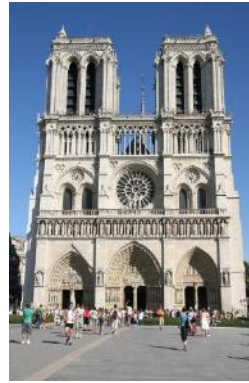
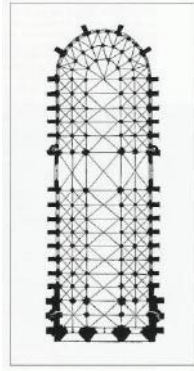
In sintesi questo principio architettonico si manifesta in casi diversi e si adatta a svariate circostanze, varietà e dimensioni molteplici, ma sempre con la stessa matrice formale: una identica struttura. Il tipo pone il problema della forma ad un livello di astrazione risultato del pensiero moderno. L'astrazione parte dagli aspetti particolari e individuali dei fenomeni fino ad arrivare alla comprensione strutturale della forma. Perciò esistono profonde analogie fra conoscenza tipologica e nozione di struttura anche se è importante fare una netta distinzione fra analisi tipologica e mera classificazione.

In conclusione il tipo pone diversi problemi in relazione a: forma, astrazione, struttura e analisi tipologica.

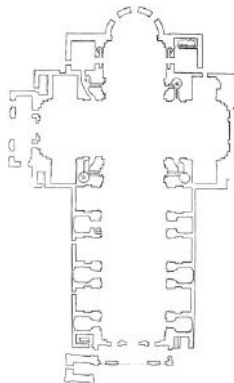
Una delle migliori definizioni di tipo in architettura si deve a "Notre-Dame de Paris" di Victor Hugo. Egli scrive: "I grandi edifici, come le grandi montagne, sono opera dei secoli. Spesso l'arte si trasforma quando non sono ancora compiuti i lavori [...]. La nuova arte prende il monumento dove lo trova, vi si incrosta, se lo assimila, lo sviluppa secondo la sua fantasia e, se può la porta a termine." È quanto succede, ad esempio, nell'architettura religiosa europea che appare divisa in zona romanica, zona gotica, zona rinascimentale. "Tutte queste differenze non interessano che la superficie degli edifici. È l'arte che ha mutato pelle. La costituzione della chiesa cristiana non viene intaccata. È sempre la stessa struttura interna, la stessa disposizione logica delle parti." Ciò appare esaminando diversi esempi, come il duomo di Modena, Notre-Dame di Parigi, Sant'Andrea di Mantova, che pur apparendo nettamente diverse presentano le stesse caratteristiche di fondo, che derivano dal fatto che appartengono alla stessa tipologia di edificio.



Stile romanico: Duomo di Modena, arch. Lanfranco (1099)



Stile gotico: Notre-Dame, Parigi (1163)

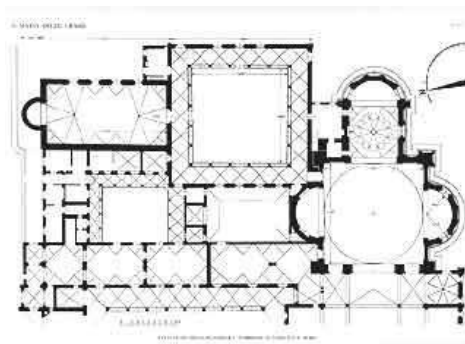


Stile rinascimentale: Sant'Andrea, Mantova, Leon Battista Alberti (1472)

Esaminando la forma, e quindi il concetto di tipo, non possiamo prescindere né dallo stile, tipico di una cultura materiale e di precise coordinate spazio-temporali, né dall'attività a cui è preposta. La forma è più duratura di qualsiasi sua utilizzazione, tuttavia nel corso di determinati cicli storici si consolidano dei nessi tra forme e usi. Forme e attività si modificano seguendo percorsi differenziati benché legati da una intensa relazione dialettica. In quest'ottica si colloca l'evoluzione della forma basilicale, che dedicata ad attività civili nell'antica Roma diviene poi edificio di culto, oppure la tipologia del chiostro, che si trova adoperata in edifici dall'uso completamente diverso, come lo Spedale degli Innocenti di Brunelleschi o la chiesa di Santa Maria delle Grazie, Milano. L'impianto claustrale è basato sul sistema porticato, che ingloba e definisce uno spazio libero, di forma regolare. Il porticato relaziona fra di loro i vari corpi dotandoli di un'unità superiore, in modo che l'edificio crei al suo interno un nucleo, è un elemento di introversione.



Spedale degli Innocenti, Firenze, Filippo Brunelleschi (1419)



Santa Maria delle Grazie, Milano (1463-98)

L'architetto lavora con la forma: la scompone, ne studia le proprietà e la ricostruisce per ottenere la risposta più chiara e adeguata ad un problema. Risolve così l'esigenza di utilità.

L'architettura è un sapere suscettibile di catalogazione, ordinamento e trasmissione. Si è cercato di sistematizzarla in vari modi mantenendo la volontà di fare valere l'esperienza passata attraverso la memoria. Ciò significa comunicare la conoscenza ed esercitare una riflessione sull'esperienza precedente che la prolunghi e la rinnovi attraverso il progredire della tecnica. Il ricorso a forme archetipe e a principi generali è la chiave di molte architetture e non impedisce il principio di libertà creativa. Strettamente connessa è la questione della conoscenza. Essa è lo scopo sia dell'attività artistica che di quella scientifica. L'arte interpreta la realtà attraverso degli elementi che vede come chiave per accedere alla sua struttura intellegibile, la scienza porta alla luce aspetti del reale che prima non erano visibili. Quindi l'obiettivo della scienza è giungere a principi universali, quello dell'arte è la produzione di oggetti esemplari per la comprensione di ciò che ci sta attorno.

L'architettura conosce attraverso il linguaggio che ci consente di estrapolare il generale a partire dallo specifico. I termini che descrivono un edificio contengono contenuti universali applicabili a fatti particolari diversi, ciascuno con la propria individualità. Si distinguono tre categorie di concetti universali riferibili all'architettura: gli elementi o parti dell'edificio, che implicano un procedimento costruttivo; le relazioni formali tra questi elementi, che appartengono ad una disciplina più ampia, la morfologia; i tipi architettonici, cioè concetti che alludono ad una struttura, a un'idea organizzativa della forma, che riporta gli elementi verso un ordine riconoscibile. Il tipo risulta dalla mutua interazione delle due categorie precedenti, esso è il principio ordinatore secondo il quale una serie di elementi, governati da precise relazioni, acquisiscono una determinata struttura.

Nel Novecento si assiste poi ad una frammentazione generale del sapere in ogni suo campo, la speranza di ricomposizione della disciplina architettonica risiede nella nozione di tipo e nella forma quale portatrice di senso nel corso della storia. La forma è ciò che determina la materia affinché le cose siano quello che sono, è la parte latente e invisibile dell'oggetto e pertanto individuabile solo intellettualmente. In questo senso si contrappone alla figura, che indica invece la parte evidente e visibile del reale. Grazie a questa sua natura universale la forma è suscettibile di analisi e conoscenza: forma e tipo si identificano. La struttura si definisce attraverso la forma analizzabile degli elementi che la compongono relazionati secondo articolazioni diverse ma con una precisa coesione interna. Quindi questo concetto rende intellegibile una realtà eterogenea e complessa, è la risposta a un sentimento di dissoluzione che tende a spostare l'analisi dagli elementi alle loro relazioni.

L'analisi tipologica si propone di individuare le costanti formali nei fenomeni riducendoli a una radice comune che, nonostante sia sottoposta ad un flusso costante di trasformazioni, non trasgredisce mai la propria identità. I tipi architettonici sono strutture costantemente in formazione e sono sottoposti a continue trasformazioni interne, ciò implica l'esistenza di un materiale originario. La trasformazione induce a prendere le distanze tanto dall'idea dell'invenzione della forma quanto dal determinismo del modello.

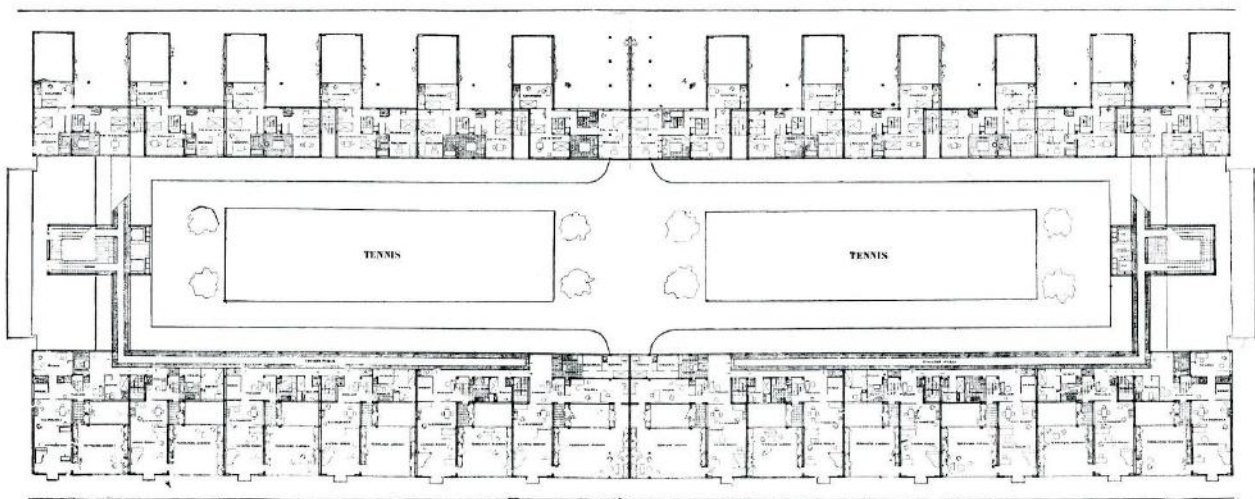
L'architettura nel Medioevo e nel Rinascimento era considerata un'arte collettiva e pertanto considerava i grandi edifici del passato quali modelli normativi da imitare. Nella seconda metà del Settecento si sviluppa un nuovo e più profondo livello di coscienza rispetto al proprio sviluppo storico: è l'epoca dell'Illuminismo. Si avverte pertanto una netta frattura nel processo dell'evoluzione architettonica. Durand propone un nuovo strumento per affrontare qualunque programma senza la dipendenza da modelli: la composizione. Però il privilegiare esclusivamente il processo costruttivo, dagli elementi al tutto, comporta il rischio di impoverire e snaturare l'architettura, essa diviene pura

opera di montaggio. Serve un principio ordinatore che governi le relazioni, che nella sua teoria è assente.

Quatremère de Quincy nel "Dictionnaire Historique d'Architecture" del 1832 enuncia per la prima volta la distinzione fra tipo e modello. Il tipo è un "oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che non si rassomiglieranno punto fra loro", il modello è un "oggetto che si deve ripetere tale qual'è."

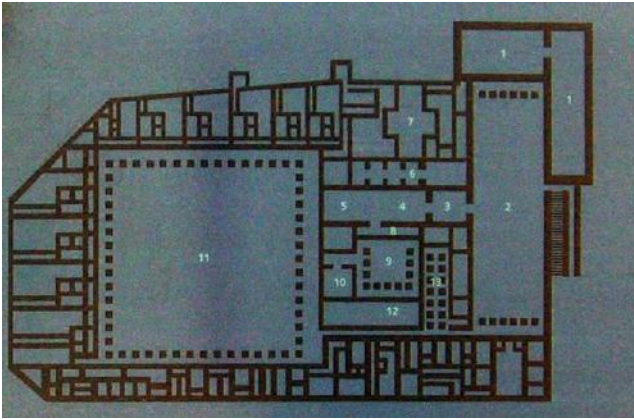
Il pensiero moderno parte dal caposaldo secondo cui il tipo non può essere confuso con il modello, ovvero non può più essere concepito come un meccanismo di riproduzione bensì come un sistema di trasformazioni, in grado di ammettere molteplici sviluppi. È un'operazione intellettuale che parte da materiali architettonici preesistenti, è una manipolazione: trasformare significa infatti passare da una forma all'altra. L'analisi tipologica si basa quindi sull'interpretazione strutturale dei fenomeni, grazie alla quale l'esperienza storica non va né ignorata né ripetuta. Il progetto è il risultato dell'interazione tra diversi principi tipologici. Il tipo contiene un'idea elementare, nitida e precisa; assai raramente un progetto si basa solo su tale idea ma è il prodotto della fusione e sovrapposizione di idee diverse, anche contrapposte come testimoniano i maestri dell'architettura moderna. L'architettura diviene quindi pura costruzione formale, spogliandosi dei suoi aspetti particolari e contingenti.

È quanto accade ad esempio nell'Immeuble-Villas di Le Corbusier del 1922 e al suo profondo legame con le strutture conventuali. Egli vi trasferisce il principio di compatibilità tra individuale e comunitario che tanto lo aveva impressionato nella visita alla Certosa di Ema del 1907, ma allo stesso tempo sottopone questo riferimento a molteplici cambiamenti. Il principio logico che muove la disposizione generale della Certosa è presente pur mediato con altri principi, come il sistema Domino, che corrispondono alle ricerche che Le Corbusier aveva iniziato negli anni Venti.



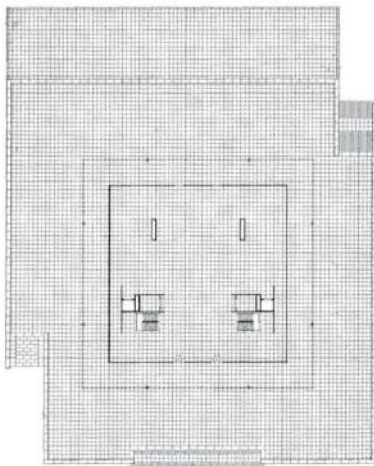
Plan de l'étage des villas

Immeuble-Villas, Vaucresson, Le Corbusier, 1922



Certosa di Ema

Anche nell'opera di Mies Van Der Rohe si riconoscono le tracce di un modo di operare legato a principi tipologici. Ad esempio nell'edificio per la nuova galleria di Berlino del 1962-68. Attraverso la costruzione del museo, egli ha voluto dare alla città l'idea di un tempio moderno, caratterizzato dalla serenità e dalla trasparenza. Quest'idea si identifica per Mies con il principio tipologico dell'aula : uno spazio unitario che è in grado di accogliere le persone. Si rafforza così l'identità tra aula e luogo collettivo riprendendo un principio che appartiene al tempio della Grecia classica.



Nuova Galleria Nazionale di Berlino, Mies Van Der Rohe (1962-68)

Nella nozione di tipo, dunque, convergono il pensiero analogico e il principio logico.

Infatti il tipo come l'analogia si colloca sul terreno della somiglianza e stabilisce corrispondenze tra fenomeni diversi. Perciò crea un complesso di intense relazioni, grazie alle quali ogni opera è unica e allo stesso tempo traduzione delle altre.

Il principio logico è capace di filtrare e astrarre dall'architettura esclusivamente il sistema di relazioni che ne costituisce l'ossatura.

Per formulare i procedimenti di trasformazione attraverso i quali si sviluppa il progetto è necessario che il tipo abbia carattere concettuale.

BIBLIOGRAFIA

A. Acocella, *L'architettura di pietra*, Lucense Alinea, 2004

T. Domenico, *"Architettura e composizione architettonica"*, Ed. Alinea, 1990

D. D. Egbert, D. Van Zanten, *The Beaux-Arts Traditions in French Architecture*. Saggio "Characters", Princeton, 1980

P. Franco, *"Comporre l'architettura"*, Ed. Laterza, 2009

S. Luciano, *"Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno"*, Edizioni C.E.L.I. Gruppo Editoriale Faenza Ed., 1993, pag. 87-95

E. Mantese, *Dizionario critico – illustrato delle voci più utili all' architetto moderno - Voce "Carattere"* in diretto da Luciano Semerani CELI ed, Faenza 1993

R. Moneo, (a cura di Andrea Casiraghi e Daniele Vitale), *La solitudine degli edifici. Questioni intorno all'architettura*, Vol.I, Allemandi, Torino 1999

R. Moneo, (a cura di Andrea Casiraghi e Daniele Vitale), *La solitudine degli edifici. Sugli architetti e il loro lavoro*, Vol.II, Allemandi, Torino, 2004

Q. de Quincy, *Dictionnaire d'architecture. Encyclopédie méthodique*, Panckoucke, Parigi, 1788-1825

L. Semerani, *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, 1993

M. Zardini, *Pelle muro e facciata*, Lotus n° 82 1994

www.superficiarchitettura.splinder.com

www.wikipedia.org