



Politecnico di Bari

Repository Istituzionale dei Prodotti della Ricerca del Politecnico di Bari

Lo spazio tra le convessità. L'ansambl' architettonico

This is a PhD Thesis

Original Citation:

Lo spazio tra le convessità. L'ansambl' architettonico / Campanile, Nicola. - ELETTRONICO. - (2025).

Availability:

This version is available at <http://hdl.handle.net/11589/283660> since: 2025-02-04

Published version

DOI:

Publisher: Politecnico di Bari

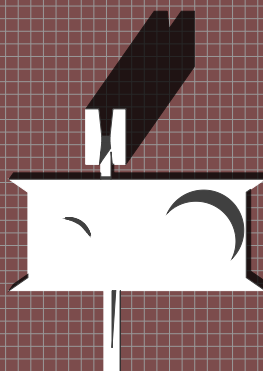
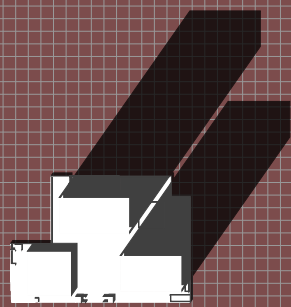
Terms of use:

(Article begins on next page)

18 February 2025

Lo spazio tra le convessità

L'ansambl' architettonico



Nicola Campanile



Politecnico
di Bari

dipartimento
Architettura
Costruzione
Design
**Ar
Co
D**

Politecnico di Bari

ArCoD

Department of Architecture, Construction, Design

PH.D. PROGRAM

Design for Heritage: Knowledge and Innovation

SSD: ICAR/14

Architectural and urban design

The space between convexities

The architectural *ansambl'*

Nicola Campanile

COORDINATOR OF PH.D. PROGRAM

Prof. Carlo Moccia

SUPERVISOR

Prof. Carlo Moccia

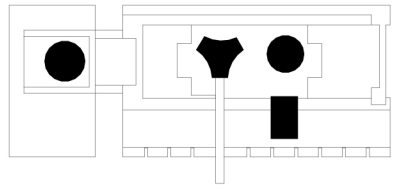
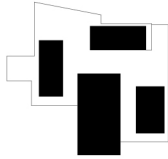
REFEREES

Prof. Lamberto Amistadi

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna

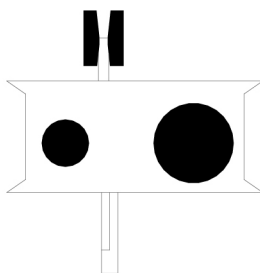
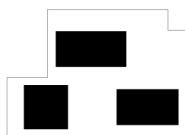
Prof. Antonello Russo

Università degli Studi di Palermo



Lo spazio tra le convessità

L'ansambl' architettonico



Nicola Campanile

L'obiettivo dell'attività di ricerca è stato finalizzato allo studio dell'*ansambl'* architettonico, un preciso modo della composizione atto a determinare uno spazio urbano, in particolare pubblico, attraverso una composizione ponderale di più manufatti architettonici distinti. Il fenomeno dell'*ansambl'* architettonico è stato indagato alla stregua di un tipo urbano, ovvero come un fatto analitico, e quindi scindibile in parti, analizzabile secondo varie visuali. In questo senso, la tesi si compone di tre distinti momenti conoscitivi, accomunati da una consequenzialità logica tesa a produrre una conoscenza approfondita su una determinata visuale, che ha per oggetto il contenuto formale dell'*ansambl'*, la grammatica e la sintassi della sua forma.

La prima parte – **L'unità plastica dell'*ansambl'*** – e la seconda parte – **Un'antologia dello spazio convesso** – rappresentano il primo momento conoscitivo, introducendo il tema all'interno dell'esperienza dello spazio urbano convesso, e individuando alcuni punti di insorgenza del fenomeno nella cultura architettonica, sotto forma di riferimenti teorici e di architetture note.

La terza parte – **La grammatica dell'*ansambl'*** – e la quarta parte – **La sintassi dell'*ansambl'*** – costituiscono il nucleo della tesi, e si propongono come momento conoscitivo sia delle componenti dell'*ansambl'* sia della natura delle loro aggregazioni. La denominazione delle parti, l'individuazione delle invarianti, e l'interpretazione sul piano della *dispositio* della natura topologica del gruppo, costituiscono la conoscenza tecnica per indagare i progetti selezionati.

La quinta parte – **Le tecniche di composizione dell'*ansambl'*** – individua il terzo momento conoscitivo, approfondendo alcune tecniche di raggruppamento con cui i corpi distinti riescono a formare una composizione ad *ansambl'*. Per ogni tecnica verranno indicati e descritti alcuni *exempla* appartenenti alla stagione del Movimento Moderno, che ha informato alcune tra le più chiare manifestazioni di *ansambl'* architettonici, tutt'ora insuperate.

La tesi si conclude con le tavole dei **Disegni tassonomici**, che verificano, con l'esercizio del confronto, le differenze scalari e la comunanza dei principi dei casi indagati.

Indice

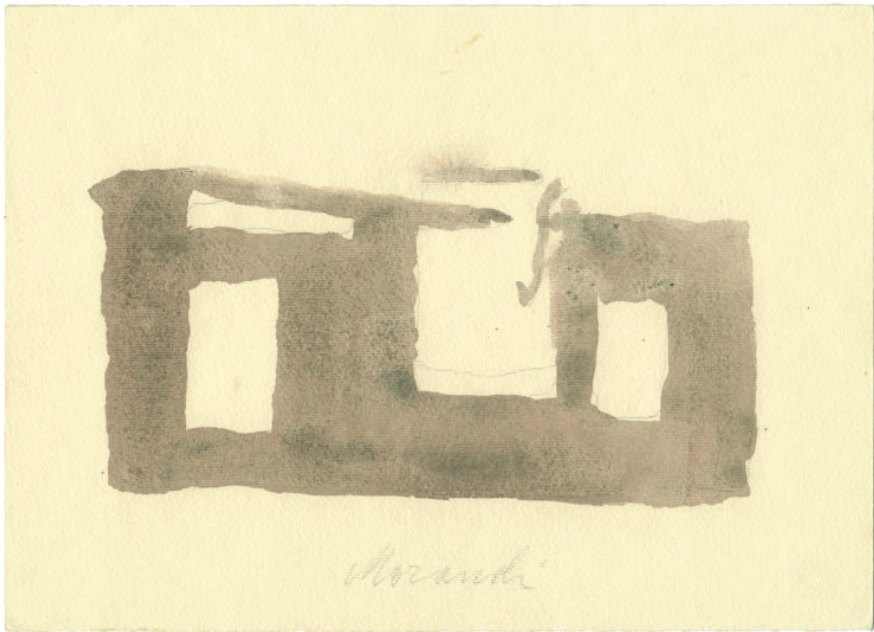
0	Introduzione	
0.1	Che cos'è un <i>ansambl'</i>	13
0.2	Metodologia	23
1	L'unità plastica dell'<i>ansambl'</i>	
1.1	Il concetto di <i>plastico</i> in architettura	29
1.2	“Objets à réaction poétique”	35
2	Un'antologia dello spazio convesso	
2.1	Il luogo del sacro all'interno della città	43
2.2	L'architettura autonoma e il <i>Pavillonsystem</i>	53
2.3	L' <i>ansambl'</i> sovietico	63
2.4	La teoria della <i>zolla</i>	77
3	La grammatica dell'<i>ansambl'</i>	
3.1	La matrice tipologica dell' <i>ansambl'</i>	87
3.2	Dal tipo alla <i>generic architectural form</i>	93
3.3	I dispositivi di configurazione dell' <i>ansambl'</i>	101
4	La sintassi dell'<i>ansambl'</i>	
4.1	Il concetto di <i>campo</i> in architettura	117
4.2	Il <i>campo</i> come “continuo”: il rapporto figura-sfondo	123
4.3	Il <i>campo</i> come “discreto”: i sistemi di tensione	141

5	Le tecniche di composizione dell'<i>ansambl'</i>	
5.1	La concatenazione	159
5.1.1	Il Wissenschaftszentrum a Berlino di James Stirling	168
5.1.2	La Motherhouse a Media di Louis Kahn	179
5.2	Il contrappunto	195
5.2.1	Il Toronto Dominion Center di Ludwig Mies van der Rohe	205
5.2.2	Il Dom Narkomtjažproma a Mosca di Ivan Ilič Leonidov	219
5.3	La sequenza	241
5.3.1	La Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche a Berlino di Egon Eiermann	251
6	Considerazioni finali	269
7	Disegni tassonomici	277
8	Bibliografia generale	318

0

Introduzione

CHE COS'È UN *ANSAMBL'*
METODOLOGIA



Morandi

Il tema oggetto di questo studio riguarda le modalità compositive dell'*ansambl'*, termine con il quale, in ambito architettonico, si suole indicare il raggruppamento, o insieme, di un certo numero di edifici, individuabili come distinte unità volumetriche, tenuti assieme da una precisa procedura compositiva che ne governa la disposizione e la reciproca relazione di prossimità.

Si preferisce la dicitura *ansambl'*, traslitterazione del cirillico ансамбль, rispetto alla più comune *ensemble* francese, in quanto *ensemble* è espressione diffusamente utilizzata per quegli insiemi di edifici che definiscono sistemi residenziali¹, e quindi relazionati al tema della casa. L'*ansambl'*, invece, è assunto dal presente lavoro come uno dei principi di composizione urbana che, attraverso la definizione di singolarità architettoniche e della tensione dello spazio tra esse, sia capace di dare senso e forma ai luoghi collettivi della città.

In particolare, il principio di composizione per *ansambl'* ha caratterizzato, a partire dagli anni '20 del Novecento, la ricerca di una parte della stagione architettonica e urbana della Russia sovietica², la cui sensibilità per lo spazio "tra le cose"³ si era già manifestata in nuce con le ricerche pittoriche e scultoree delle prime avanguardie.

Tuttavia il concetto di *ansambl'* sfugge ad un rigido confine storico culturale, essendo nozione e questione aperta comune sia alla cultura architettonica occidentale che orientale. Basti osservare i diversi *exempla* offerti dalla storia dell'architettura, lontani nel tempo e nello spazio, ma accomunati da una continuità logica che consente di connettere, come interpretazioni dello stesso tipo urbano, i sistemi acropoli greci, come quello di Atene, e i pogost russi negli *uezd* centrali del XV-XVI secolo, come il pogost di Kizi. L'acropoli e il pogost possono riconoscersi nel medesimo principio compositivo: una combinazione di distinte architetture, riunite a definire un luogo pubblico, non tanto delimitando perimetralmente un suolo, quanto riconoscendo in esso il comune piano d'appoggio.

Nella storia recente sono stati alcuni progetti del

1

Il termine *Grands ensembles* indica quei complessi residenziali di grandi dimensioni, sorti in larga misura in Francia a partire dalla seconda metà degli anni '50 fino alla seconda metà degli anni '70, sviluppati secondo un principio aggregativo a partire da diversi edifici isolati, solitamente configurati come *slab*, torri e *redent* di chiara influenza moderna.

Cfr. Richard Klein, Gerard Hamel, Alex McLean, *Les Grand Ensembles. Un architecture du XX siècle*, Carrè, Paris 2011; Orfina Fatigato, *I Grand Ensembles: una singolare plurale identità*, «BDC», 2, 2015, pp. 433-449.

2

Maurizio Meriggi, *Affabulazione e montaggio. Il progetto dell'angelo e del diavolo nella città e nell'architettura russa e sovietica*. Tesi di dottorato, relatore Guido Canella, controrelatore Luciano Semerani – Dottorato in composizione architettonica dello IUAV – VIII ciclo, Venezia 1996.

3

Carlo Moccia, "Le forme del vuoto", in Id., *Realismo e astrazione, e altri scritti*, Aión, Firenze 2015, pp. 67-70.

← Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1956.



L'ansambl' del pogost di Kizhi, Lago Onega, Repubblica di Carelia 1694-1714. Profilo ovest.
Da sinistra: la Chiesa della Trasfigurazione, il campanile, la Chiesa dell'Intercessione.

Movimento Moderno ad aver assunto tale principio producendo veri e propri paradigmi della composizione urbana, come il Palácio do Congresso Nacional di Brasilia, nel quale Oscar Niemeyer, operando per “assialità bilanciate”, rende intellegibili le relazioni tra i “pesi” delle architetture che abitano il podio, e le relative distanze, “bracci”, che nell’insieme configurano il centro rappresentativo della città. O ancora il progetto di Ivan Il’ič Leonidov per il Dom Narkomtjažproma – Sede del Commissariato del Popolo per l’Industria Pesante – pensato nel 1934 per il ridisegno dell’area urbana attorno alla Piazza Rossa di Mosca, con il suo complesso turrato che avrebbe trasformato radicalmente il profilo urbano della città storica.

Come ben sintetizza Vittorio Gregotti a proposito del noto schizzo di Le Corbusier del Campo dei Miracoli di Pisa, in cui l’architetto svizzero annota il celebre aforisma dell’abate Laugier, *unité dans le détail, tumulte dans l’ensemble*:

Nello schizzo di Le Corbusier è richiamato, attraverso il paragone con il campo di Pisa, uno dei principi compositivi urbani che attraversa la cultura architettonica europea dall’Acropoli alla modernità: l’accostamento di volumi differenziati secondo una strategia di posizioni che inducono una speciale relazione tra le parti distinte⁴.

Il presente studio intende quindi occuparsi dell’*ansambl’* quale modalità del comporre che l’architettura e gli studi urbani offrono come una delle possibili risposte rispetto al problema della definizione dei luoghi pubblici della città.

Sarà oggetto di indagine, in particolare, l’esplicitazione di quelle operazioni topologiche di raggruppamento, disposizione, ed equilibrio tra le “masse”, sintetizzate nella “strategia di posizioni” richiamata da Gregotti, capaci di indurre una “speciale relazione tra le parti”, tale da fornire ad una certa somma di unità architettoniche il valore di “struttura”. Come, infatti, ammonisce Vitaly Lavrov nel suo studio sull’*ansambl’ planimetrico architettonico*:

Non qualsiasi gruppo di unità architettoniche che costituiscono piazza, strada, isolato residenziale costituisce *ansambl’*

4

Vittorio Gregotti, *L’identità dell’architettura europea e la sua crisi*, Einaudi, Torino 1999, p. 105.



Oscar Niemeyer, Palácio do Congresso Nacional, Brasília 1960. Profilo ovet.
Da sinistra: la Camera del Senato, le torri direzionali, la Camera dei Deputati.

architettonico. [...] Gli aspetti utilitario-funzionali giocano nella formazione dell'*ansambl'* un ruolo relativo, di secondo ordine. Nell'*ansambl'* assume un significato centrale, rispetto ad altri aspetti peculiari che riguardano i singoli edifici, quello architettonico. [...] L'*ansambl'* è costituito da una somma di unità architettoniche organizzate secondo uno schema di relazioni spaziali – pertanto innanzitutto è necessario precisare e distinguere due questioni fondamentali: quale sia l'estensione spaziale dei gruppi di edifici che concorrono alla formazione dell'*ansambl'*; quali siano i mezzi d'espressione artistica per il conseguimento del carattere unitario della composizione di tutto il complesso⁵.

Lavrov rintraccia due questioni ritenute, giustamente, fondamentali per la formazione e il riconoscimento di un *ansambl'*: la precisazione dell'"estensione spaziale" del gruppo di edifici; l'individuazione delle tecniche compositive per ottenere il "carattere unitario" del gruppo.

Si può affermare che, in una composizione di corpi discreti, l'estensione spaziale misuri il rapporto di "pieni" e "vuoti" del gruppo. Naturalmente, quanto più l'estensione sarà maggiore, tanto più il rapporto sarà a favore del "vuoto", producendo uno spazio tra i corpi dilatato e *rarefatto*. Viceversa, quanto più l'estensione sarà compressa, tanto più lo spazio tra i corpi risulterà denso e *compatto*. È indubbiamente rarefatto lo spazio tra i volumi del Campidoglio di Chandigarh, con le loro distanze lunghe svariate centinaia di metri; al contrario risulta compatto lo spazio tra le architetture dell'*ansambl'* di Niemeyer, così denso da formare dei "volumi" d'aria interposti tra i volumi degli edifici.

Nel suo studio sul "linguaggio della visione"⁶, Gyorgy Kepes individua proprio la *compatezza* come la condizione essenziale affinché una certa formazione ottica venga riconosciuta come un'organizzata configurazione spaziale. Organizzando più unità ottiche – figure autonome – in un raggruppamento compatto, «si compie un riempimento psicologico degli intervalli esistenti fra le unità e si stabiliscono connessioni latenti»⁷. Secondo Kepes, un gruppo di figure discrete si intende compatto quando gli intervalli tra di esse tendono a configurarsi come aree chiuse. La calibrata distan-

5

Vitaly A. Lavrov, *Voprosy arkhitekturnogo-planirov-nogo ansamblja*, «Arkhitektura SSSR», 5, 1935, pp. 51-56.

La citazione è riportata in Maurizio Meriggi, "La città di Leonidov tra *ansambl'* e montaggio", in Otakar Máčel, Maurizio Meriggi, Dietrich Schmidt, Jurij Volčok (a cura di), *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, Mondadori Electa, Milano 2007, pp. 38-49.

6

Gyorgy Kepes, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari 1971 [*Language of Vision*, Paul Theobald and Co., Chicago 1944].

7

Ivi, p. 55.

za tra due figure autonome fa sì che esse, disposte in un certo modo, realizzino per differenza una terza figura più o meno circoscritta, non con-fusa con lo sfondo circostante, in un certo senso autonoma anch'essa.

Al medesimo concetto sembra riferirsi anche Franco Purini quando, in campo prettamente architettonico, introduce l'idea-strumento della *distanza limite* in questi termini:

Si considerino, ad esempio, due corpi A e B. Avvicinandoli progressivamente ci si accorgerà che tra la coppia di volumi esiste una determinata distanza per la quale A e B producono una terza entità C, una presenza virtuale che materializzerà idealmente la loro relazione e che si configura come il vero risultato dell'operazione compositiva. Tale distanza è proprio la *distanza limite*, *valutabile* solo attraverso un prolungato affinamento delle capacità misuratrici dell'occhio⁸.

Se la *distanza limite* è lo strumento per conseguire il fine della compattezza tra i volumi, il risultato di questa operazione – “una terza entità C” – può essere interpretato come un ulteriore volume, una massa d'aria *trattenuta* tra i corpi.

In questo senso, Peter Eisenman⁹ distingue la condizione *neutra* dello spazio continuo e illimitato rispetto a quella del volume, che è anch'esso spazio ma *attivato*, messo in tensione da alcune limitazioni fisiche che lo *contengono* o lo *trattengono*. Eisenman individua quindi un volume interno oppure “positivo”, contenuto *nell'*architettura, e un volume esterno oppure “negativo”, trattenuto *tra* le architetture. Se il volume interno deriva dall'esito di racchiudere e contenere – per cui si potrebbe affermare che ogni architettura sia in effetti un volume interno che esiste nello spazio – il volume esterno è il risultato dalla giustapposizione di due o più volumi interni, condotti ad una determinata distanza tale da generare uno spazio attivato tra di loro, da rendere cioè il loro insieme compatto.

In quest'ottica si può affermare che il Campidoglio di Chandigarh, seppure una paradigmatica opera di composizione con volumi distinti, non sia una struttura ad *ansambl'*. La dilatata estensione spaziale del Campidoglio fa sì che i singoli volumi, piuttosto che compattarsi, tendano a isolarsi,

8

Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 148-149.

9

Peter Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2009 [*Die Formale Grundlegung Der Modernen Architektur*, GTA Verlag, Zürich 2005].

come figure sospese in una sorta di fluido onnicomprensivo. In questo spazio immobile e sovrano, le presenze dei solidi architettonici sembrano fungere da *segnali*, puntellando lo spazio vasto del Campidoglio e riuscendo a far risuonare al suo interno le presenze più lontane del paesaggio, come la catena dell'Himalaya.

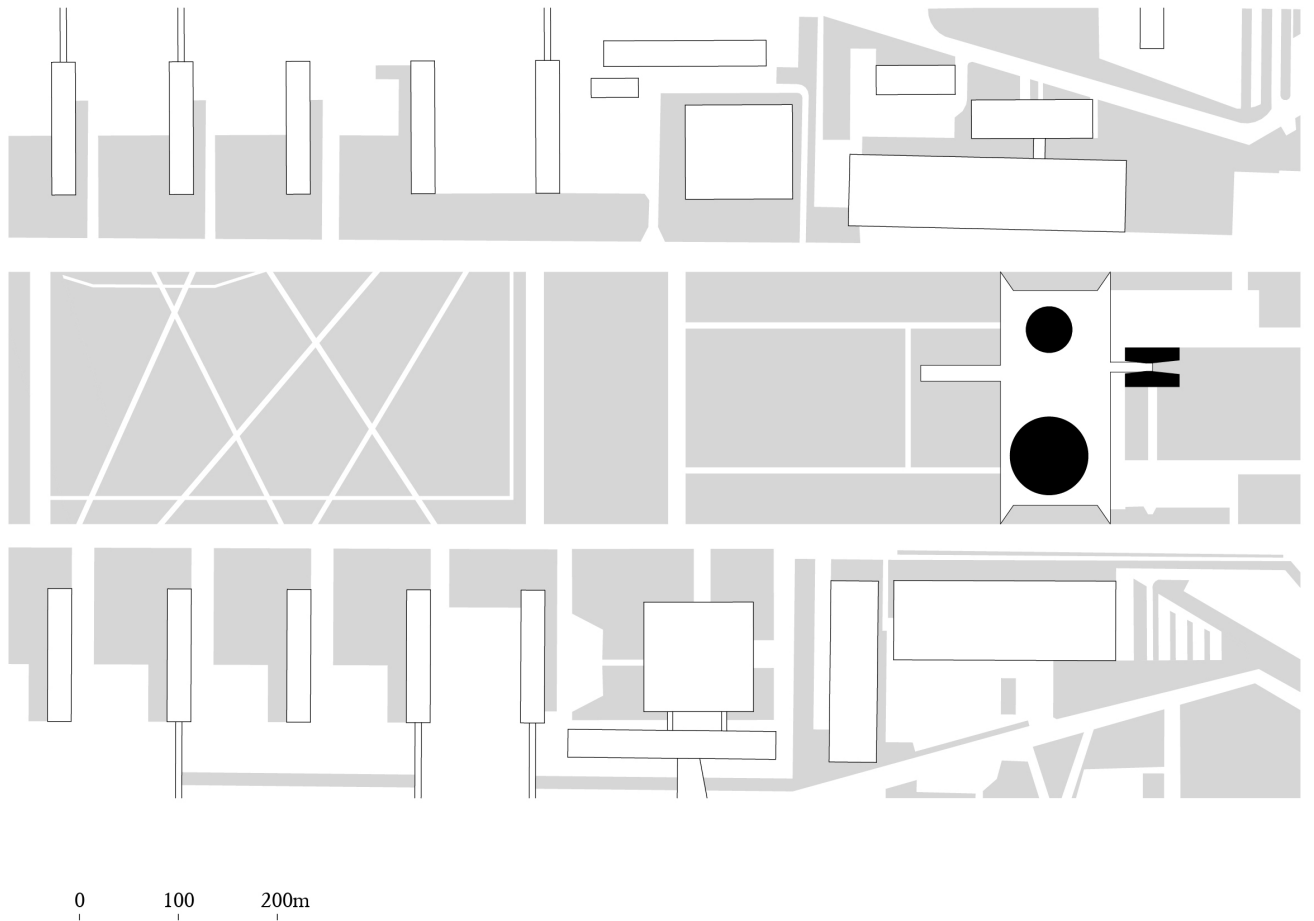
Lo spazio tra le architetture di Niemeyer a Brasilia, invece, può essere inteso come un *intervallo*, vale a dire uno spazio non isolabile in se stesso, che acquista un suo significato proprio per essere una “breve” spaziatura tra elementi distinti, da cui trae le sue qualità formali.

Se la molteplicità di figure del Campidoglio può essere ricondotta ad un'unità *balistica*, che tollera la discontinuità e si costituisce con la lunga distanza, la molteplicità del Palácio la si può far risalire ad un'unità *plastica*, ove lo spazio è indagato come rapporto tra volumi d'aria e volumi costruiti. È lo stesso genere di spazio che si ritrova nelle nature morte di Giorgio Morandi. Nella ricerca di Morandi, le cose si dispongono e si compongono in modo da costruire figurezioni: gli spazi tra le cose non sono più “vuoti” ma diventano figure¹⁰. L'eloquenza del carattere di questi spazi si presenta come se fosse una nuova forma, che contribuisce a saldare il legame tra le cose stesse.

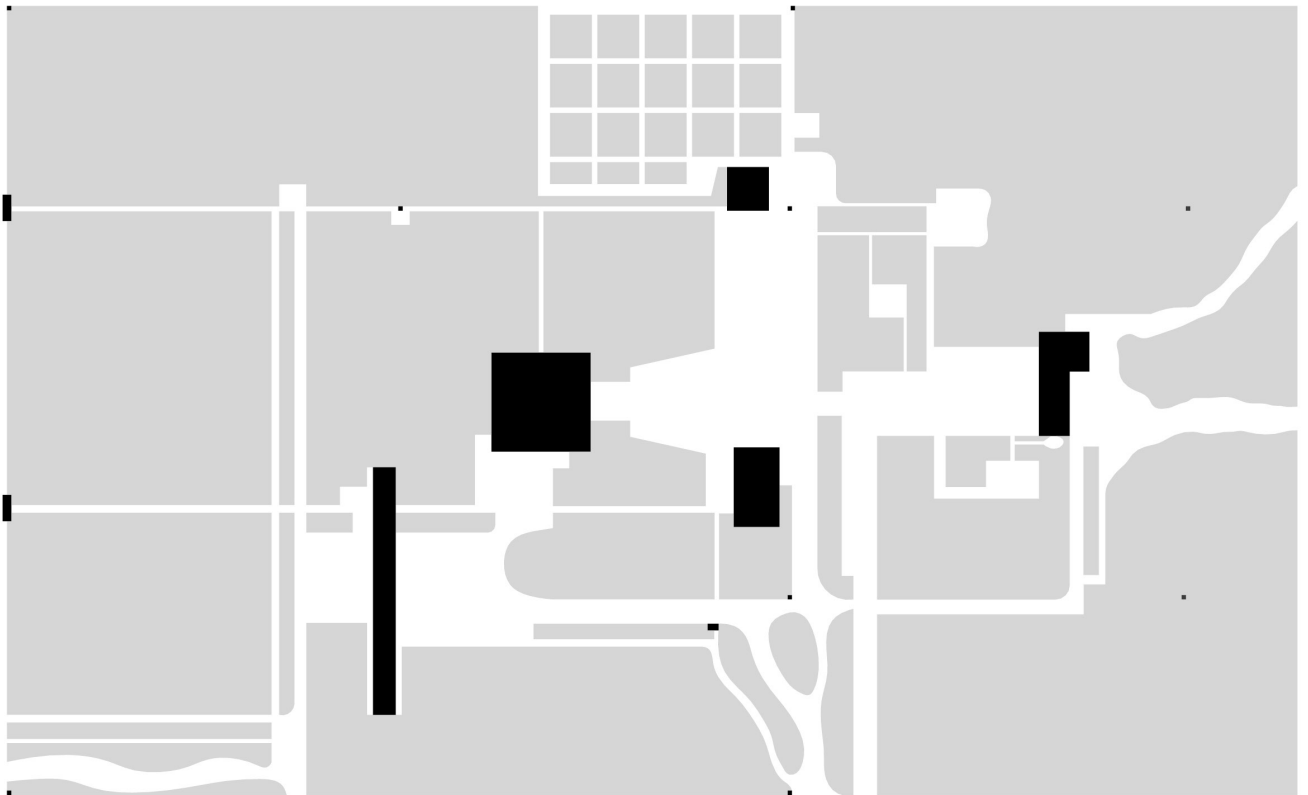
Componendo ad un tempo con i “pieni” e con i “vuoti”, Niemeyer è riuscito, così come Morandi, a modellare la forma dello spazio tra le cose, stabilendo anche una significativa chiarificazione del significato *formale* dell'*ansambl'*.

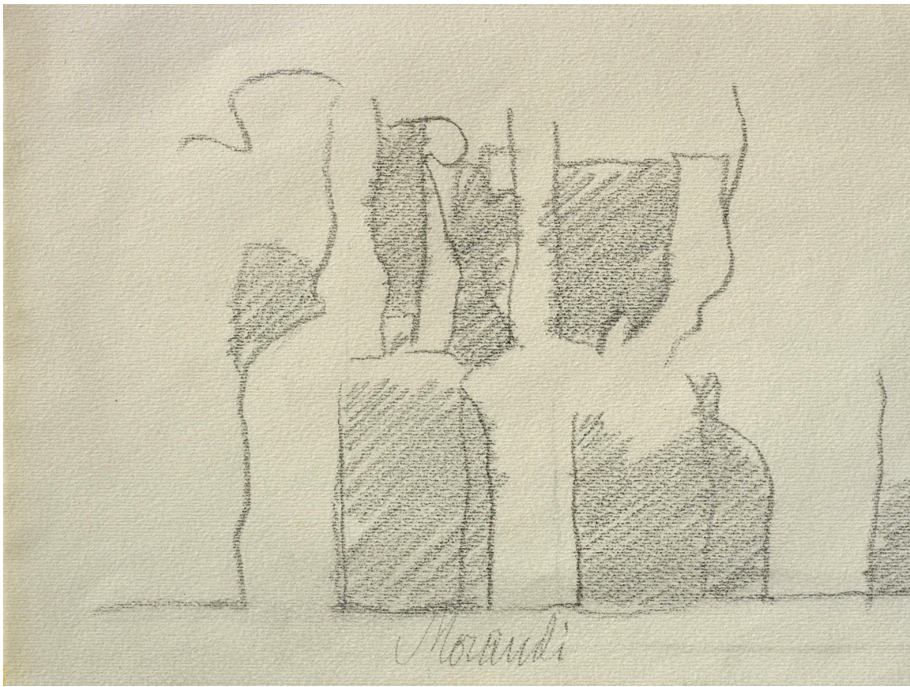
10

Marilena Pasquali, “Giorgio Morandi. Il molteplice nell'ordine”, in *Giorgio Morandi. Il tempo sospeso* [30 aprile - 16 luglio 2022, Galleria Mattia De Luca, Roma], catalogo della mostra a cura di Marilena Pasquali, Marco Zindato, Ilaria Degni, Skira, Milano 2023, pp. 20-26.



Confronto tra l'“estensione spaziale” del Palácio do Congresso Nacional di Brasilia di Oscar Niemeyer, e il Campidoglio di Chandigarh di Le Corbusier (a destra).





Il tema che si intende affrontare in questa ricerca è dunque connesso allo *spazio tra le convessità*, quella particolare condizione dello spazio quando esso è governato dalla disposizione di volumi autonomi, e basato sul concetto di *collocatio* così come categorizzata da Alberti: «collocatio ad situm et sede pertinet»¹¹. Sebbene Alberti intendesse la categoria della *collocatio* architettonica esperibile solo per via empirica, al più intuibile e per la quale «è più facile avvertire quando è mal riuscita che chiarire quale sia il modo giusto per ottenerla»¹², molti studiosi hanno successivamente indagato la grammatica di questo spazio, come Siegfried Giedion¹³, che ne riconoscerà la natura convessa a partire dall'osservazione delle acropoli greche e dei templi come espressione pura del solido convesso, o Auguste Choisy¹⁴, che proprio per l'Acropoli di Atene rileggerà il suo insieme architettonico come un foglio di montaggio, raffinatamente calibrato nel delineare, con precise inquadrature, un percorso tra gli edifici dell'Acropoli¹⁵.

Generalizzando, si può affermare che esistano due fondamentali indirizzi metodologici per interpretare quelle composizioni il cui spazio risulti governato da un latente ordine ponderale. Il primo indirizzo interpreta l'ordine ponderale di queste composizioni come il prodotto di un procedimento pseudoscopico collettivo, ove la dislocazione dei pezzi architettonici è strumentale ad un privilegiato angolo di visuale da parte dell'uomo. Kōnstantinos Apostolou Doxiadis¹⁶ ha individuato il punto di vista umano come il fattore decisivo nella composizione delle acropoli greche. Più precisamente, l'angolo di visuale di un essere umano che cammina per questi spazi e *percepisce*, attraverso la sequenza rivelativa delle sue entità architettoniche, i “punti di stazionamento” chiave della progressione cerimoniale.

Questa chiave di lettura converge nella più generale corrente psicologica della Gestalt, ove grande importanza assumono i processi percettivi della realtà, e la “messa in forma” del mondo esterno segue precise leggi di formazione del campo visivo e fattori di unificazione degli oggetti distinti.

11

Leon Battista Alberti, *L'Architettura*, a cura di Paolo Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1989, p. 464 [*De Re Aedificatoria*, 1450, libro IX, cap. VII].

12

Ivi, nota 14 al libro IX, cap. V, p. 452.

13

Siegfried Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, a cura di Laura Bica, Dario Flaccovio Editore, Palermo 1998 [*Architektur und das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1968].

14

Auguste Choisy, *Histoire de l'Architecture*, Gauthier-Villars, Paris 1899.

15

Si veda l'immagine a p. 244.

16

Kōnstantinos Apostolou Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge 1972 [*Raumordnung im griechischen Städtebau*, Kurt Vowinckel Verlag, Heidelberg 1937].

← Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1962.

Il secondo indirizzo interpretativo espelle la componente percettiva e adotta sin dall'inizio un "atteggiamento relazionale"¹⁷, secondo il quale ciò che conta non è né l'elemento né un tutto che s'impone in quanto tale senza che si possa precisare come, bensì le relazioni fra gli elementi o, in altri termini, i procedimenti di composizione. Secondo questa corrente, di matrice evidentemente strutturalista, le strutture della realtà – gli oggetti *naturali*, *sociali* e *ideali* secondo una distinzione proposta da Maurizio Ferraris¹⁸ – sarebbero costituite da un'intelligibilità intrinseca. Tali strutture assumerebbero lo statuto di entità trascendenti il fattore percettivo, la cui genesi va al più rintracciata in un'attività costitutiva, il che equivale ad asserire che l'essere delle strutture è la loro strutturazione.

Sembrano connettersi a questa corrente di pensiero alcune teorie presenti nel campo della rappresentazione teatrale e cinematografica, soprattutto gli scritti e le opere di Sergej Ejzenštejn¹⁹, che ha investigato il procedimento compositivo della "messa in forma scenica". Nell'arte della *mizansceny*²⁰, eseguire un'opera teatrale significa propriamente rappresentare il senso più profondo e generale delle idee e dei pensieri dell'opera. La teoria di Ejzenštejn, invece che agire sul piano della percezione, cerca sul piano dell'*espressione* di tradurre in figure spaziali i temi della realtà. In questo senso, la distribuzione spaziale di personaggi su un palcoscenico è sempre determinata da uno schema compositivo, un morfema che corrisponde alle correlazioni interne esistenti tra i personaggi. Ejzenštejn scopre, in altri termini, che nella definizione verbale più appropriata di un tema risiede già lo *schema* o l'"iscrizione verbale" della composizione ricercata, ovvero un *programma di esecuzione* che può, quindi, essere convertito da discorso a forma, che può essere *messo in scena*.

Una composizione delle figure e dello spazio così manovrata produce un costruito spaziale che si organizza attorno al concetto di *gruppo*, ovvero un insieme di elementi riuniti da un'operazione di composizione. Il gruppo è una costruzione logica di elementi discreti, analiticamente scomponibile e ricomponibile, un fenomeno estetico che in quanto tale rientra a pieno titolo come apporto interpretativo alla comprensione della composizione ad *ansambl'*.

17

Jean Piaget, *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano 1968 [*Le structuralisme*, Presser Universitaires de France, Paris 1968].

18

Maurizio Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

19

Si vedano, in particolare, Sergej M. Ejzenštejn, *La regia. L'arte della messa in scena*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1989, p. X [*Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (Opere scelte in sei volumi), Iskusstvo, Moskva 1963-1970, vol. IV *Rezissura. Iskusstvo mizansceny* (La regia. L'arte della messa in scena)]; Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985, p. XI [*Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (Opere scelte in sei volumi), Iskusstvo, Moskva 1963-1970, vol. II *Montaz* (Il montaggio)].

20

La *mizansceny* di Ejzenštejn e il suo rapporto con il tema dell'*ansambl'* architettonico è trattato approfonditamente nel capitolo 5.2 *Il contrappunto*, a p. 195.

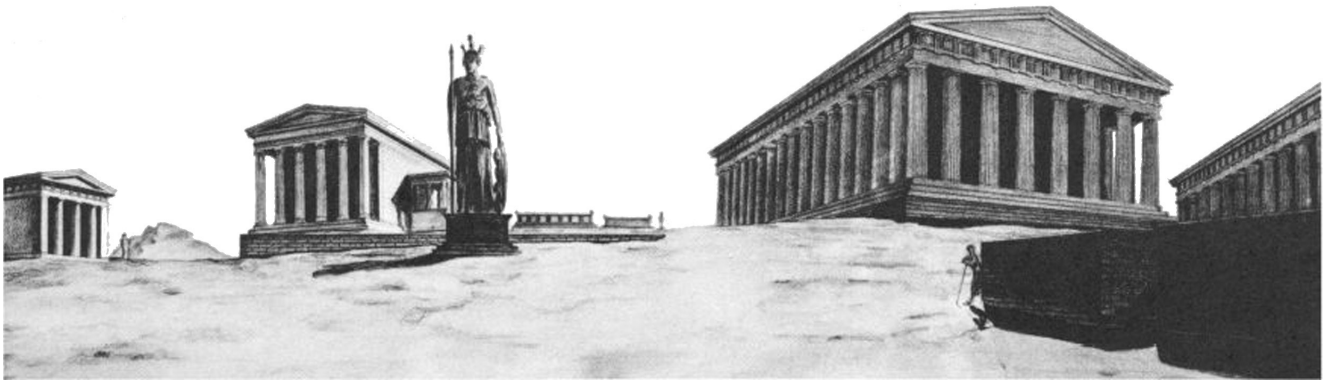
Le argomentazioni della tesi sono, in questo senso, anche il tentativo di dare forma a un'articolazione tra questi due indirizzi, eterogenei ma strettamente intrecciati. Le teorie percettive di natura gestaltica, come, per esempio, quelle sulle distribuzioni del peso all'interno di una superficie, hanno inevitabilmente una certa rilevanza quando si affrontano argomenti quali il *campo*, trattato nella terza parte della tesi che si occupa della *grammatica dell'ansambl'*, e le sue declinazioni come "rapporto figura-sfondo" o come "sistema di tensioni".

L'approccio relazionale strutturalista e, in particolare, il procedimento dell'"iscrizione verbale" sono i diretti ascendenti delle *tecniche di composizione* con cui si sono analizzate, nell'ultima parte della tesi, le possibili determinazioni dell'*ansambl'*. La *concatenazione*, il *contrappunto* e la *sequenza* sono, in questo senso, tre "mezzi di espressione artistica" (si ricordi la seconda questione sollevata da Vitaly Lavrov nell'introduzione), schemi elementari di assemblaggio di elementi distinti, con cui rendere intellegibili i costrutti topologici degli esempi selezionati.

1

**L'unità plastica
dell'*ansambl'***

IL CONCETTO DI *PLASTICO* IN ARCHITETTURA
“OBJETS À RÉACTION POÉTIQUE”



L'aggettivo *plastico* è difficilmente inquadrabile in una specifica definizione. Esso rimanda, a seconda dei campi in cui è adottato, a significati molto diversi tra loro e talvolta addirittura contraddittori.

Nella sua definizione etimologica, *plastico* fa riferimento all'arte del modellare provenendo dal greco, ove il termine *πλαστικός* è a sua volta derivato di *πλάσσω*, «modellare, plasmare»¹. Nell'uso comune, il termine si associa spesso ad una stringente relazione con il materiale attraverso cui modellare la forma. L'aggettivo *plastico*, così, viene riferito il più delle volte al grado di *manipolabilità* di un supporto, vale a dire a quella particolare condizione di alcuni supporti, come la creta o l'argilla, in grado di modificarsi in base alle esigenze dell'utente. Interpretato così, un *medium* sarebbe manipolabile/plastico se risultasse possibile ristrutturare a piacere la sua materia, al fine di conferirle la forma desiderata.

In verità il suo significato cela rapporti più profondi e generali con l'arte del comporre, che sfuggono dal mero vincolo della materia.

All'interno delle arti figurative, il concetto di *plastico* risulta di sostanziale importanza per lo studio della forma – sia essa architettonica, pittorica o scultorea – dal momento che il suo statuto è di essere un ambiguo attributo formale, riferibile sia all'espressione di una legge autonoma ma anche all'effetto di una trasformazione derivata da fattori esterni alla forma stessa.

Sondando più in profondità la sua definizione, il termine *plastico* può essere inteso come un caso particolare di *interattività*, indicando ad un tempo sia la capacità di essere modellato, ovvero di ricevere una forma, ma anche la capacità di trattenerla, occupando in questo modo un determinato luogo nello spazio. In questo senso il termine non indica solo un'inerte sostanza in attesa di ricevere una forma, ma anche la capacità di questa sostanza, una volta formalizzata, di trattenerne il modellato, di difendere la sua figurazione.

Una forma plastica, quindi, è in prima istanza espressione della legge che l'ha formata. In ordine assoluto, una for-

1

Plastico *ad vocem*, in *Dizionario delle Scienze Fisiche*, Treccani on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: [https://www.treccani.it/enciclopedia/plastico_\(Dizionario-delle-Scienze-Fisiche\)/#](https://www.treccani.it/enciclopedia/plastico_(Dizionario-delle-Scienze-Fisiche)/#).

← Atene, Acropoli III, dopo il 450 a.C.
Prospettiva dai Propilei.

Tratto da: Kōnstantinos Apostolou Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge 1972 [*Raumordnung im griechischen Städtebau*, Kurt Vowinckel Verlag, Heidelberg 1937].

ma plastica può quindi equivalere ad una forma *autonoma*, il cui modellato non è altro che la reificazione di un procedimento formativo tutto derivato da una legge interna – sviluppata secondo il principio dell'autonomia. Ma è plastica anche la forma che riesce a registrare, nella sua materia, un dialogo con l'altro da sé, in grado sostanzialmente di mettere in figura una relazione dipendente dall'esterno, purtuttavia senza che questo fattore ne snaturi l'autonoma concezione iniziale.

In questo senso, la plasticità si configura, come sostiene Rita Šerpytytė, come «una zona d'incertezza tra l'elasticità e la resistenza, la fissità e la trasformabilità, il determinismo e la libertà»². In questo senso plastico è una qualità attribuita ad un ente in grado, ad un tempo, di registrare gli impulsi esterni ma anche di non piegare la sua identità a questi ultimi, raggiungendo un equilibrio tra lo statuto di *cosa autonoma* e l'asservimento ad una condizione di contorno.

Con il termine *plastico* in campo architettonico ci si vuole riferire al senso attribuito a questa locuzione da parte di Siegfried Giedion nel 1968 all'interno del suo volume *Architektur und das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*³. Giedion spiega l'attributo plastico applicato all'architettura come il principio figurativo alla base di una concezione scultorea dell'edificio architettonico, tale da poter essere individuato per la sua spiccata individualità volumetrica. È il corpo architettonico, sondato nelle sue diverse proprietà di massa, volume e peso, ad essere l'oggetto di questa concezione architettonica.

La qualità plastica di un'architettura è strettamente legata alla sua forma. La sua espressione si manifesta nel grado di *convessità* della sua forma. Per ottenere questa qualità, è necessario che l'edificio si trovi isolato, lasciando perfettamente visibile l'interezza del suo volume.

Ma se il corpo architettonico è l'oggetto della concezione plastica, il soggetto è sicuramente lo spazio, indagato nelle sue manifestazioni intelleggibili all'uomo, come rapporto tra un volume d'aria e un volume costruito.

È da premettere che la natura dello spazio che Giedion pone a fondamento della concezione “plastica” dell'architettura

2

Rita Šerpytytė, *Sulla plasticità della realtà. Da Malabou ad Agamben*, «Lessico di etica pubblica», 1, 2019, p. 31.

3

Siegfried Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, a cura di Laura Bica, Dario Flaccovio Editore, Palermo 1998 [*Architektur und das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1968].

tura si distanzia naturalmente da un'approssimata interpretazione che intenderebbe il rapporto da lui individuato tra architettura e plasticità come mera pratica di modellazione di "oggetti" abitabili. In tal senso si esprime anche Laura Bica quando afferma che «se la pittura è suggerimento di spazi e la scultura si presenta come occupazione di spazi, l'architettura conforma e modella la spazialità vuota»⁴.

Giedion porrà in sistematica connessione il tema dello spazio con la ricerca architettonica. Partendo dallo studio della spazialità nell'ambito delle arti, Giedion ci offre un'analisi sull'organizzazione plastica dell'architettura. Il plastico è identificato nella concezione greca dello spazio, ove le architetture vengono composte perseguendo come principio l'assolutezza formale. A questo proposito Giedion afferma che:

Simili alle piramidi e ai templi d'Egitto anche i templi e gli edifici destinati alle assemblee nonché le sale pubbliche della Grecia si presentano come volumi plastici nello spazio.

[...] A differenza del tempio egizio che era parte integrante di una potente gerarchia regale-sacerdotale, quello greco si presenta isolato e visibile da lontano sull'alto di un'acropoli, sia essa quella di Atene, di Capo Sunio o di Egina⁵.

Secondo Giedion, quindi, l'espressione più pura di plasticità in architettura si manifesta nel tempio, un modello di architettura la cui essenza si manifesta nell'intrinseca *tutto-tondità*, ovvero nel dichiararsi come elemento "isolato e visibile". In particolare, Giedion eleggerà il Partenone di Atene come *exemplum* certo di tale modo del comporre: «[...] l'architettura greca appartiene alla prima concezione dello spazio: l'architettura intesa come scultura. Tanto nella piramide quanto nel Partenone domina l'espressione plastica»⁶. Ciò che accomuna la plasticità della piramide a quella del tempio, quindi, è il grado di autonomia della loro forma, ove tale termine, ancora dal greco, αὐτόνομος composto da αὐτός «stesso» e dalla radice νόμος «legge», sta ad indicare lo statuto di cosa che si governa da sè, in questo caso di architettura *assoluta*, la cui spiegazione si svolge mediante un procedimento formale del tutto indipendente da leggi estranee.

4
Laura Bica, "L'architettura greca. Volumi plastici nello spazio", in Siegfried Giedion, *op. cit.*, 1998, p. 13.

5
Siegfried Giedion, "Il tempio greco come elemento plastico posto nello spazio", in Id., *op. cit.*, 1998, p. 33.

6
Ivi, p. 20.



Il Partenone.

Tratto da: Le Corbusier, *Verso una Architettura*, a cura di Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolin, Longanesi, Milano 1973, p. 107
[*Vers une Architecture*, Cres, Paris 1923].

Leggere l'architettura sotto il profilo del plastico significa anche compiere la scelta d'investigare con importanza maggiore la figuratività della massa architettonica, rinunciando quasi del tutto al dettaglio, asserendo così che la potenza di questo genere di architetture si esprima non tanto attraverso il carattere dell'impaginato della facciata, quanto nella rigorosa proporzione del proprio volume.

C'è subito da risolvere il possibile equivoco che potrebbe associare in maniera deterministica la condizione *plastica* della forma ad una concezione muraria dell'edificio, vale a dire una possibile idea che insciva la *plasticità* architettonica come caratteristica presente unicamente in quegli edifici ove la solidarietà tra le parti e la convessità del solido siano garantite dal principio di continuità del muro, che contraddistingue le costruzioni adottanti il sistema plastico-murario da quelle che si misurano, invece, con il sistema trilitico. Evidentemente l'esempio del Partenone ci dichiara che non è così. Oltremodo uno dei più importanti maestri dell'arte trilitica, Mies van der Rohe, ha dimostrato – rimarcando la lezione del Partenone – che è la grammatica trilitica, la coppia colonna-architrave, condotta ad una sintassi talmente definita e precisa da diventare assoluta, a raggiungere il livello più alto di espressione plastica. È soprattutto nell'autonomia della forma architettonica che la finitezza delle relazioni tettoniche esprime appieno il suo potenziale *plastico*.

A controprova di questo, ancora Giedion, sottolineando l'attributo del plastico come espressione privilegiata del sistema trilitico, asserisce che «l'architettura greca esercita anche una fortissima influenza su Roma; i Romani adottano elementi plastici dell'architettura greca, quali l'ordine delle colonne, e antepongono queste agli edifici rappresentativi»⁷.



La concezione plastica della forma architettonica trova una intima connessione con la ricerca di Le Corbusier sul *prisma puro*. È noto che, nel manifesto de *Les quatre compositions* di Le Corbusier, la composizione “più difficile”, ma anche quella che offre la maggiore “soddisfazione dello spirito” se compiuta bene, sia la composizione cubica, il prisma puro della Villa Stein. L’idea alla base di questo genere di composizione risiede nella potenza del principio di autonomia espresso dalla forma del solido regolare.

Le Corbusier sembra giungere alla definizione di questo genere di composizione attraverso l’osservazione del Partenone, dopo il suo viaggio ad Atene nel 1911. È in quell’esempio paradigmatico lasciatici dalla classicità greca che si esplica a pieno, secondo il maestro svizzero, la modalità compositiva del prisma puro in architettura. Le Corbusier scrive in merito: «Il Partenone [...] spadroneggia col suo cubo, di fronte al mare»⁸ e ancora, «Il Partenone [...] tiene testa a tutto il paesaggio [...] è il luogo matematico del sito tutto e tutti gli spigoli del suo cristallo rispondono al paesaggio come in una eco»⁹.

Qualche anno più tardi, con il suo quadro *La Cheminée*, Le Corbusier astrarrà il valore del plastico derivato dall’osservazione del monumento greco dipingendo, poggiato su una mensola a fianco di due libri, un terso cubo bianco, significativamente un’avanzata astrazione dell’assolutezza formale del Partenone, a significare come il principio di plasticità e quello del prisma puro siano intimamente correlati. Le Corbusier pare suggerire che la “libertà”, sprigionata dal grado di autonomia, dell’edificio plastico si manifesta in tutta la sua essenza solo se la sua forma si dà nella dimensione convessa del prisma regolare. La definizione che dà Le Corbusier di questo genere di architetture, “oggetti a reazione poetica”, dimostra il forte potere evocativo trattenuto dal prisma puro.

Pur tuttavia, nominando al plurale gli oggetti a reazione poetica, Le Corbusier definisce allo stesso tempo anche un modo della composizione che dia valore all’*insieme* di qualità plastiche di più figure regolari. Come sottolineato da

8

Le Corbusier, *Viaggio d’Oriente*, Faenza Editrice, Faenza 1974 [*Le Voyage d’Orient*, Forces, Paris 1911].

9

Le Corbusier, *Sur les quatre routes*, NRF Gallimard, Paris 1941.

← Le Corbusier, *La Cheminée*, 1918.

MoMA – Museum of Modern Art –, New York.

Jacques Lucan, «concepire l'architettura sotto la specie del prisma puro può avere come conseguenza la creazione di un mondo architettonico dove i prismi si disperdono, si dispongono senza essere soggetti a trasformazioni risultanti dal loro accostamento o dal loro confronto: restano quali sono in sé, inalterati, inalterabili»¹⁰. In questo senso il dipinto *La Cheminée* indica, oltre la fertilità della composizione del prisma puro, un'apertura nei confronti di una cruciale problematica della composizione architettonica quando essa si declina sotto la specie del plastico, vale a dire l'intelligibilità della disposizione di una molteplicità di prismi nel medesimo luogo, e quale significato sprigionerebbe la loro reciproca azione di porre in tensione, attraverso l'accostamento delle masse, lo spazio tra di essi.

Le Corbusier, descrivendo la composizione della *Cheminée*, e attribuendo un valore *strutturale* sia alla posizione dei libri disposti di piatto a fianco al cubo che allo spessore della mensola a fare da podio alla composizione, annoterà significativamente «1° quadro 1918. Spazio, luce, intensità della composizione. A vero dire, alle spalle c'è il luogo dell'Acropoli»¹¹.

Allargando lo sguardo dall'«oggetto» del Partenone all'Acropoli, Le Corbusier individuerà come soggetto dell'organizzazione plastica lo spazio teso tra le presenze scultoree dei prismi puri. Scriverà in tal senso sull'Acropoli: «è un'opera di adattamento, di appropriazione. È costruita su un'idea generatrice? Informarsi»¹².

Ritorna, quindi, il paradigma dell'Acropoli, interpretato per Le Corbusier come riferimento figurativo delle composizioni ad *ansambl'*, ovvero di tutte quelle figurazioni ove il problema compositivo risiede nel raggruppamento di prismi puri. Se Giedion intuisce che «soltanto l'edificio isolato emana pienamente l'incantesimo del volume»¹³, è attraverso la razionale disposizione di diversi volumi che la natura plastica dell'*ansambl'* conquista una completa chiarificazione.

Partendo proprio dall'analisi della paradigmatica composizione dell'Acropoli, dove il «disordine apparente» della pianta non può che ingannare solo il profano, Giedion definirà questa modalità del comporre *group design*.

10

Jacques Lucan, «Acropoli. Tutto è cominciato lì...», in Aa. Vv., *Le Corbusier, una enciclopedia*, Mondadori Electa, Milano 1988, p. 25 [*Le Corbusier, une encyclopédie*, Edition du Centre Pompidou, Paris 1987].

11

Aa. Vv., *Le Corbusier, Carnets 2, 1950-1954*, Mondadori Electa, Milano 1981.

12

Aa. Vv., *Le Corbusier, Carnets 1, 1914-1948*, Mondadori Electa, Milano 1981.

13

Siegfried Giedion, *op. cit.*, 1998, p. 21.

I termini *ansambl'* e *group design* possono essere intesi come modi alternativi di indicare il medesimo principio compositivo, in cui la natura dello spazio tende alla condizione dell'*aperto*, e si costituisce attraverso l'azione di volumi convessi che, “liberi” all'interno di questo spazio, si dispongono stabilendo tensioni reciproche.

Il termine *group design* indica per Giedion:

Il fatto che singoli edifici dalle caratteristiche individuali e autonome formano un'armonia spaziale con altri edifici altrettanto autonomi. Tra i volumi si crea così un gioco di interrelazioni di natura prospettica. Guardando dall'ingresso costituito dai Propilei all'Acropoli di Atene ci si può rendere conto di quale fosse la concezione del *Group Design* nel V secolo a.C.; il Partenone rappresenta una unità autonoma ed omogenea e altrettanto si può dire dell'Eretteo. Visti dai Propilei i due edifici si trovano su un terreno in salita, nella stessa linea prospettica¹⁴.

Proseguendo su queste riflessioni, Giedion giunge all'osservazione del Campo dei Miracoli di Pisa, e ne ricaverà la stessa logica relazionale alla base dell'Acropoli, in cui «ciascun edificio è disposto in modo da ottenere un effetto spaziale autonomo che confluisce nell'effetto complessivo»¹⁵. Non solo i diversi volumi del Battistero, del Duomo, del Campanile e del Camposanto si rendono osservabili in modo scultoreo come dei tuttotondo ma, attraverso le tensioni generate dalla loro disposizione sul campo verde, riescono a dare senso plastico anche al “volume” d'aria che li separa.

A conclusione delle sue riflessioni, la lezione di Giedion sulla concezione dello spazio in architettura si rivolge alla contemporaneità. Giedion scrive:

Con il passare del tempo si risveglia nuovamente la nostra sensibilità per l'effetto spaziale dei volumi. [...] Il plastico si realizza quando le figure dinamiche e movimentate di Alberto Giacometti, delimitate al massimo nella loro presenza fisica dallo spazio circostante, a loro volta suscitano la sensa-

14
Ivi, p. 29.

15
Ivi, p. 89.



Planivolumetrico dell'Acropoli di Atene.

In evidenza il *plateau* e le tre figure assolute dei Propilei, del Partenone e dell'Eretteo.

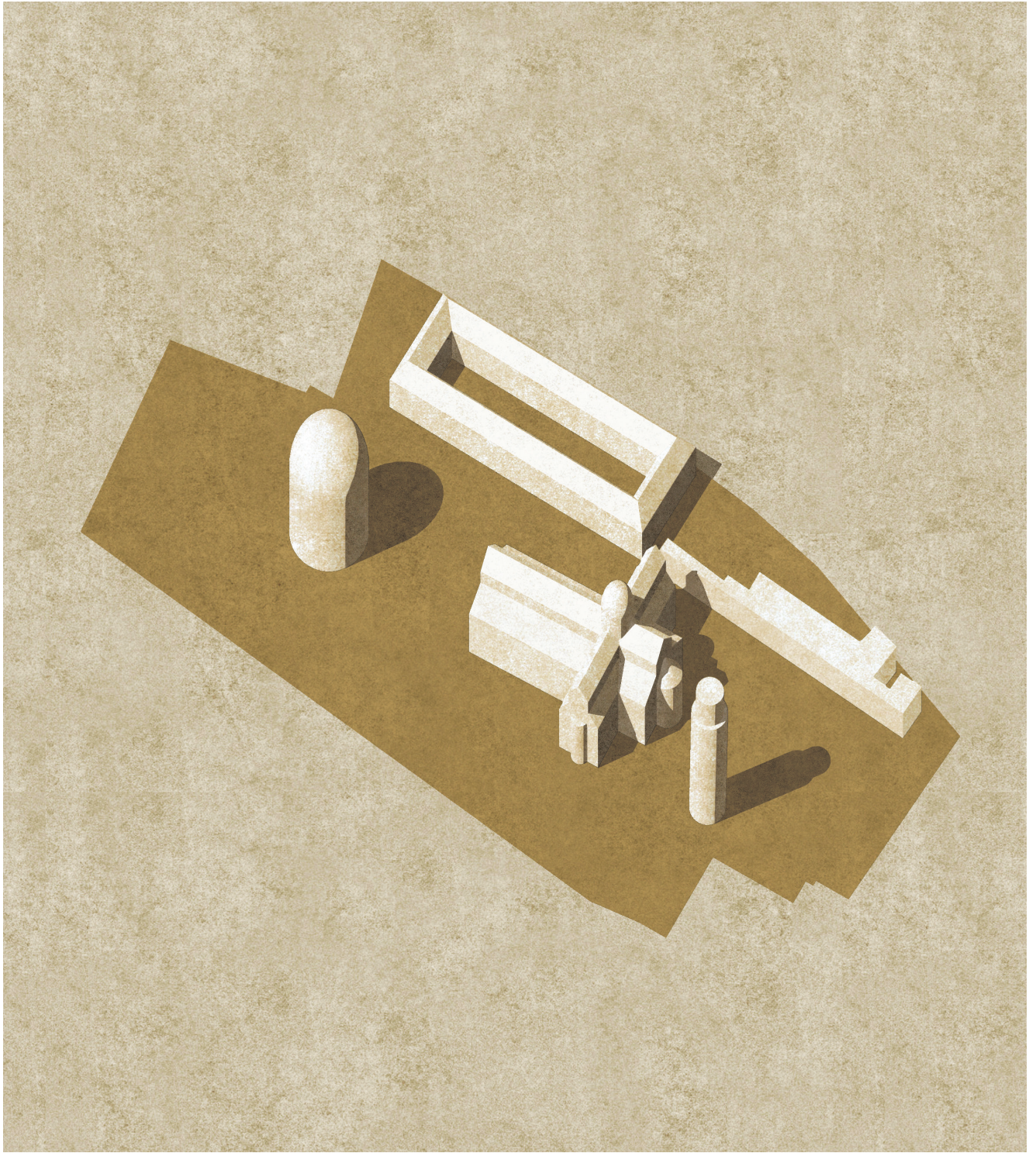
zione di spazio. L'architettura si realizza quando quasi tutte le espressioni architettoniche [...] si contraddistinguono per la presenza di volumi che suscitano effetti spaziali.

[L'architettura] exige libertà di espressione plastica¹⁶.

Le Corbusier e Giedion ci dimostrano che l'organizzazione plastica dell'*ansambl'*, già assunta dai Greci come principio di costruzione e di significazione dei luoghi collettivi della *polis* – come appunto dimostrato dall'esempio dell'Acropoli – conservi ancora per la contemporaneità una profonda fertilità nel campo della ricerca architettonica e urbana.

2 Un'antologia dello spazio convesso

IL LUOGO DEL SACRO ALL'INTERNO DELLA CITTÀ
L'ARCHITETTURA AUTONOMA E IL *PAVILLONSYSTEM*
L'*ANSAMBL'* SOVIETICO
LA TEORIA DELLA *ZOLLA*



Con il termine *ansambl'* architettonico urbano si intende un luogo acropolico, ovvero un particolare modo dell'ordine attraverso cui definire uno spazio urbano pubblico, nel quale, come rileva Carlo Moccia, «si *radunano* le architetture che costruiscono il luogo del sacro all'interno della città»¹.

In senso più generale, quindi, l'ambito di studio di cui si occupa questa ricerca riguarda i luoghi collettivi della città. In particolare, quei luoghi collettivi, come le acropoli greche, in cui si ritrova come dato fondativo il carattere del *sacro*. La sacralità va intesa nella sua radice etimologica che evoca la separazione, un'istanza selettiva che si oppone alla con-fusione primordiale. Le architetture che compongono questi luoghi sono dotate di una certa presenza fisica, una evidente unitarietà plastico/spaziale che, come afferma Franco Purini, «costruisce una *forma ieratica* attraverso una meditata liturgia del *poggiarsi al suolo* in quanto atto di nuovo iscritto in una scabra sacralità»².

I caratteri di questo tipo di spazio urbano pubblico hanno a che fare, come si vedrà, con quel procedimento di *accostamento* di pezzi architettonici semplici, in cui l'apparente casualità delle giaciture e delle posizioni, e la percezione di tutto ciò, restituiscono quel tipico genere di paesaggio urbano assemblato, quell'*ordine sparso*³ anche difficile da capire, in cui tuttavia si riconosce ancora una sensazione di orientamento, ove la disposizione dei pezzi invita a esperire lo spazio secondo una precisa modalità, quella del *procedere*.

Discutere di luoghi collettivi all'interno della città pone inevitabilmente a confrontarsi con il tema della piazza, a maggior ragione se si considera che, generalmente, l'acropoli è considerata come un tipo di piazza; in tal senso si esprime Antonio Monestiroli quando indica «i due grandi tipi in cui si possono dividere le piazze della città storica: il tipo dell'Agorà [oppure del Foro] e il tipo dell'Acropoli»⁴. A questo riguardo, la tesi intende problematizzare la corrispondenza tra l'acropoli e la piazza, cercando di indicare le varianti formali che connotano la diversa natura spaziale di questi due luoghi, e provando, con la descrizione e l'analisi, a rievocare

1
Carlo Moccia, *Il disegno che tarda a venire*, Bordeaux edizioni, Roma 2022, p. 21.

2
Franco Purini, *Le nuove immagini architettoniche tra superficie e istantaneità*, «Metamorfosi», 12, 1989.

3
Andrè Corboz, *Ordine sparso. Saggi sull'arte, il metodo, la città e il territorio*, a cura di Paola Viganò, Franco Angeli, Milano 1998.

4
Antonio Monestiroli, "L'arte di costruire la città", in Id., *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 77.

← Campo dei Miracoli di Pisa, assonometria.

e riassumere l'essenza del carattere *sacro* che connota la struttura formale dell'*ansambl'*, fondamentale per la distinzione del suo impianto.

Nel suo trattato⁴ sull'*arte di costruire le città*, Camillo Sitte riconosce, attraverso l'analogia con l'atrio della casa, la piazza come "la stanza" più importante della città, e risale, dall'osservazione delle principali piazze dell'Europa meridionale e, in particolar modo, in Italia, a tre tipi originali: la piazza della cattedrale; la piazza civica principale e la piazza del mercato.

Come riscontrato da Sitte, questi tre tipi di piazza sono anzitutto accomunati, e allo stesso tempo distinti, dal costante carattere collettivo degli edifici che vi si attestano. Così, se sulla piazza della cattedrale convergono, in generale, il battistero, il campanile e il palazzo vescovile – come accade per la "piazza" del duomo di Pisa – nella piazza civica – come la piazza della Signoria a Firenze – sorge, quasi sempre, il palazzo del principe e quelli dei notabili, così come nella piazza del mercato si attesta solitamente il palazzo del comune.

Quello tra le piazze e gli edifici pubblici che le contornano è un rapporto fondamentale, una corrispondenza ancestrale della cultura urbana che consente di porre in sinonimia l'*agorà* e il *foro* come i termini che designavano, per i greci e per i romani, i luoghi della città in cui si concentravano i più importanti edifici pubblici.

A questo carattere identitario della piazza Sitte ne aggiunge un altro, quello di *concauità* determinato dalla chiusura dello spazio. L'idea di piazza, per Sitte, si manifesta unicamente quando l'atto del circoscrivere è talmente manifesto da consentire di aggettivare questo spazio urbano delimitato come "interno", anche se scoperto. Nel foro romano, è l'essenziale elemento del portico, assieme alla disposizione perimetrale degli edifici pubblici, a sancire la *centralità* dello spazio da essi racchiuso, la "stanza" urbana scoperta di Sitte, precisa ed individuabile. Analogamente l'*agorà*, il luogo delle adunanze greche, come riporta il DEAU, «raggiunge la forma più compiuta nella pianta rettangolare, delimitata completamente o quasi da portici»⁵.

Insomma, secondo Sitte, che sia una delimitazione pe-

4

Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1981 [*Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Verlag von Karl Graeser, Wien 1889].

5

Agorà ad vocem, in *DEAU_Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica*, Istituto editoriale romano, Roma 1968.

rimetrale data dalla ripetizione continua o seriale di alcuni elementi, la condizione essenziale, perché si possa parlare di piazze, è la concavità determinata dalla delimitazione fisica dello spazio.

È a questo punto che si presenta il nodo problematico dato dall'accostamento della piazza all'acropoli. Riprendendo ancora Sitte, egli individua la "piazza" del Duomo di Pisa come un vero capolavoro d'arte urbana, paradigma del tipo di piazza della cattedrale. Tuttavia, apostrofandola come "acropoli di Pisa", Sitte sembra implicitamente riconoscere un diverso ordine con cui sono chiamati a raccolta i monumenti di questa particolare "piazza". Se, infatti, è l'idea di *recinto* a contraddistinguere lo spazio dell'agorà, l'acropoli di Pisa sembra invece afferire, come segnalato da Rejana Lucci, «all'idea di *segnale*, in cui l'elemento isolato, l'oggetto posato sul suolo, indica e fissa precisamente il sito da evidenziare»⁶.

Al principio di *centralità* che orienta lo spazio dell'agorà verso il proprio centro, riferendosi al senso del recingere attraverso una composizione di edifici tendenzialmente contigui, il principio dell'acropoli può definirsi, in modo diametralmente opposto, come *disseminazione*:

Lo spazio collettivo [dell'acropoli] è definito da una disposizione a schema libero, legata spesso al senso del percorrere, con elementi disseminati variamente sul suolo. Le regole della distribuzione sono varie e non omogenee: possono essere regole geometriche o regole della prospettiva, proporzioni matematiche o accostamenti e intersezioni di sistemi diversi, posizionamenti vari nati in relazione all'orografia o al paesaggio⁷.

Il *Campo* (piuttosto che piazza) dei Miracoli di Pisa, così come l'Acropoli di Atene, è uno spazio *convesso*, ovvero una composizione per edifici isolati che si dispongono sul suolo separati gli uni dagli altri, distinti o comunque distinguibili nella loro tipologia, forma e volume. La "libertà" topologica che ogni volume acquista rispetto agli altri scioglie quel principio d'ordine superiore attraverso cui si costituiva l'internità della "stanza" urbana della piazza. Nello spazio urbano convesso il rapporto con l'esterno è continuo

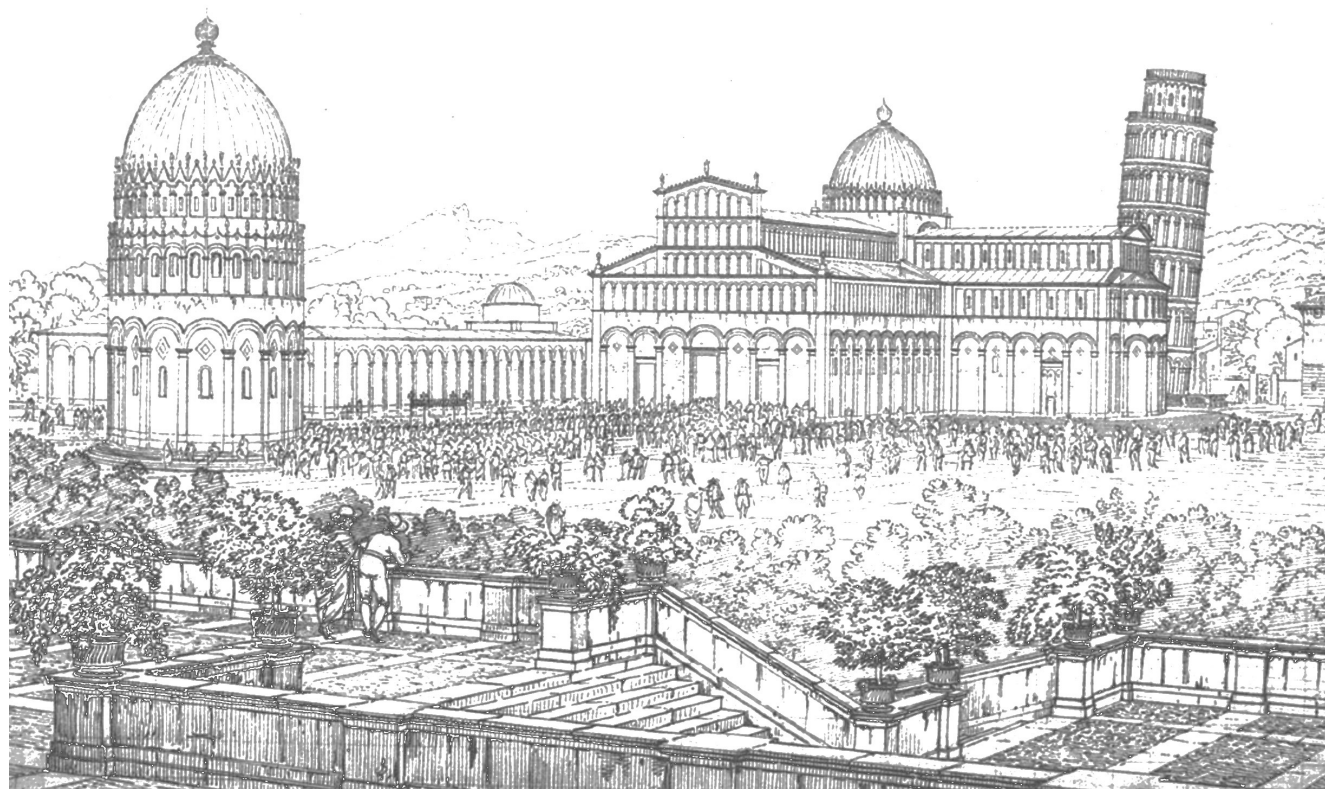
6
Rejana Lucci, *Luoghi collettivi. Materiali per il progetto*, Edizioni Kappa, Roma 2006, p. 28.

7
Ivi, p. 36.



*"vante' dans le detail
Trompette Jean 1' embouche"*

Pise 4 juin 1934



Karl Friedrich Schinkel, vista prospettica del Duomo e del Battistero di Pisa, 1809,
Foto Scala, Firenze/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.

In alto, Le Corbusier, schizzo del complesso di Piazza dei Miracoli, 1934, Fondation Le Corbusier.

e orientato da aperture e proiezioni verso l'intorno. Non è più la centralità a determinare la forma dell'impianto, ma sono le distanze, gli allineamenti, gli sfalsamenti, gli inquadramenti prospettici i termini su cui si costruisce questo tipo di spazio.

Andrej Bunin, teorico e urbanista della Russia sovietica, individua il Campo di Pisa come esempio paradigmatico di composizione bilanciata dello spazio urbano, in cui l'armonia è conseguita per compensazione di "pesi", indirizzando la percezione strategicamente verso i punti di consonanza tra le parti dell'*ansambl'*. Scrive Bunin:

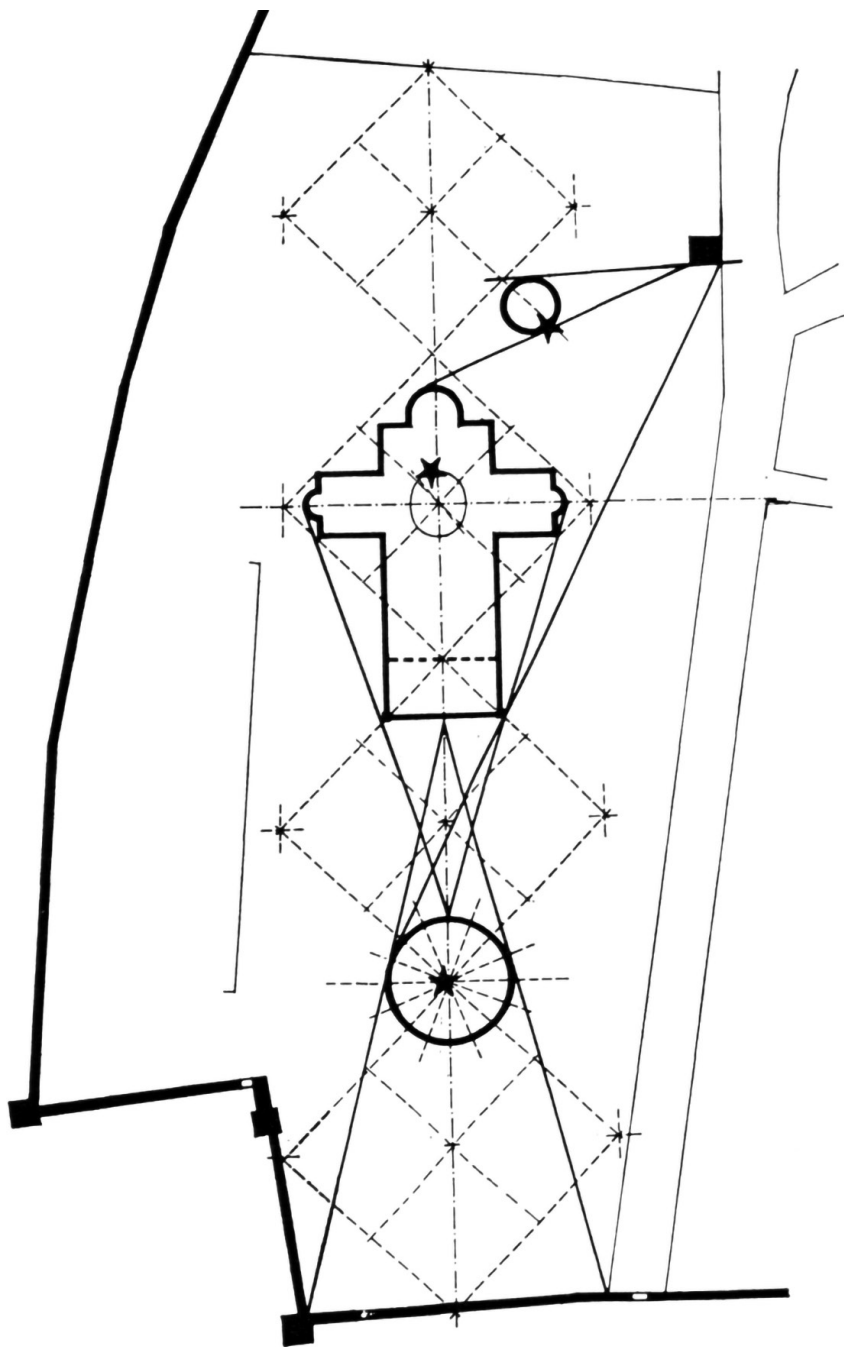
Secondo un giudizio unanime, la piazza del Duomo a Pisa produce un'impressione insolita e molto forte. Tuttavia, per le loro masse volumetriche, i monumenti che costituiscono questo *ansambl'* sono imperfetti. La *silhouette* dell'*ansambl'* pisano è infatti poco espressiva. [...] Le proporzioni della Cattedrale nel complesso non sono sufficientemente individuate: la non grande cupola, cercando di elevarsi sopra il transetto, emerge a stento dal resto delle coperture; le ali della Cattedrale si collegano al corpo principale meccanicamente. Sotto il profilo formale è notevolmente superiore il Battistero, nonostante la sua cupola sembri gonfiata. [...] Ma allora cosa spiega l'armonia del tutto? L'armonia della piazza di Pisa si spiega attraverso molti principi [...]. Le costruzioni sulla piazza di Pisa sono disposte secondo un ordine netto. La Cattedrale e il Battistero stanno su un medesimo asse. Il diametro del Battistero è esattamente lo stesso della larghezza della facciata della Cattedrale; [...] Lo spazio compreso tra la Cattedrale e il battistero è tale che all'uscita dalla Cattedrale nell'apertura della cornice del portale si disegna tutto il contorno del Battistero. [...] Uscendo dal Battistero altresì si percepisce con chiarezza la facciata principale della Cattedrale⁸.

Un'analogia volontà nel ricercare il "segreto" armonico del Campo dei Miracoli di Pisa sembra esprimersi anche nei disegni del Campo, effettuati in anni diversi, da parte di Karl Friedrich Schinkel e Le Corbusier. I due architetti scelgono il medesimo punto di vista, di scorcio a leggere la convessità dei quattro prismi, e operano similmente una deformazione

8

Andrej Vladimirovič Bunin, Marija Grigor'evna Kruglova, *Arkhitekturnaja kompozicija gorodov*, Akademiya Stroitel'nikh Nauk, Moskva 1940, pp. 153-158.

La traduzione italiana del passo riportato è ripresa da: Maurizio Meriggi, *Metodi compositivi nell'architettura pisano-lucchese. Facciate a loggia a Pisa e Lucca tra XII e XIV secolo*, Pisa University Press, Pisa 2018, pp. 46-47.



Enrico Guidoni, schema di proporzionamento del complesso di Battistero, Duomo e Torre del Campo dei Miracoli di Pisa.
Tratto da: Enrico Guidoni, *op. cit.*, 1970.

delle reali misure del complesso, a vantaggio della visione del Camposanto e del Campanile: per il Camposanto viene esasperata la distanza tra Cattedrale e Battistero, scorgendo con più enfasi il suo fondale orizzontale, per il Campanile si tratta di un'accentuazione della propria altezza.

Due accorgimenti ottici quasi del tutto uguali, se posti i due disegni a confronto, e sembra finalizzati al medesimo obiettivo, ovvero individuare nettamente un "confine" orizzontale – stabilito dalla lunghezza del Camposanto – e un "confine" verticale – l'altezza del Campanile – atti a *separare* dal contesto i due personaggi principali della composizione, il Battistero e la Cattedrale.

In questo senso, l'*unité dans le detail* professata dall'abate Laugier e ripresa in epigrafe nello schizzo di Le Corbusier, sarebbe da riconoscersi, sì, nell'esattezza del tipo architettonico individuato dai diversi pezzi – per cui possiamo tranquillamente nominare la *torre*, la *galleria*, l'*aula* a impianto centrale e allungato senza cadere in equivoci –, ma anche e soprattutto nella precisa distinzione dei ruoli che essi svolgono: per il Camposanto e il Campanile, che fissano i limiti orizzontali e verticali del Campo, si può riconoscere un ruolo *configurativo* della scena dell'*ansamblé*; all'interno di questa virtuale cornice tridimensionale, il Battistero e la Cattedrale svolgono un'azione *determinativa* delle tensioni del Campo, dispiegando – con le reciproche giaciture – il principio assiale che innerva l'intera composizione.

In anni più recenti, Enrico Guidoni, in *Arte e Urbanistica in Toscana*⁹, ha indagato il significato del Campo pisano nella sua complessità e nella sua non contraddittoria molteplicità, puntando su una interpretazione "astrologica": il Battistero, il Duomo e la Torre sarebbero situati in reciproco rapporto con le tre stelle principali della costellazione dell'Ariete, sotto il cui segno iniziava l'anno pisano.

Al di là della questione propriamente astrologica, l'interesse per l'interpretazione di Guidoni risiede nel suo approccio "geometrico", teso ad individuare una modularità che scandisca e fissi le posizioni reciproche delle tre architetture rispetto ai limiti del campo d'azione, individuati dalla presenza del Camposanto, la cui restituzione grafica, solamente accennata da una linea, fa comprendere come il suo ruolo,

per Guidoni, non fosse assimilabile a quello dei tre pezzi.

La naturale parzialità di tutte queste interpretazioni restituisce la composizione di Pisa come una struttura poli-semanticamente, retta da una stratigrafia di reticoli ideali, ognuno dei quali individua uno specifico “angolo di lettura” del complesso, da quello ottico sottolineato da Bunin a quelli simbolici di Guidoni, passando per quelli proporzionali di Shinkel e Le Corbusier. Una molteplicità di filtri interpretativi, spesso autonomi gli uni dagli altri, che se sovrapposti simultaneamente riconoscono anche alcuni elementi fermi, come se le diverse strutture ermeneutiche andassero a coincidere su alcune direzioni e punti comuni, ripetutamente sottolineati. Così, è possibile riconoscere la comune interpretazione del prato, o meglio dell’uniformità data dal suo manto erboso, come necessario sfondo omogeneo del “campo di tensioni” stabilito tra i tre volumi convessi; ancora, la figura del Camposanto è comunemente letta come elemento di *configurazione* della scena, le cui dimensioni sono funzionali a fornire una misura allo spazio frapposto tra Torre e Cattedrale, e tra Cattedrale e Battistero, *personaggi tipologici* autonomi pronti ad interpretare uno specifico ruolo nel “campo” da essi determinato.

Si riconosce, insomma, in queste comuni letture, la natura convessa del Campo pisano, una combinazione di “volumi assemblati sotto la luce” che rappresenta il riferimento cardine dell’*ordine aperto*, inteso come principio urbano e organizzato sul modello dell’acropoli.

Il Campo è stato senza dubbio il riferimento seminale per l’idea di *spazio convesso* teorizzata da Camillo Sette, e utilizzata in dialettica con lo *spazio concavo* della città storica, racchiuso attorno a piazze, strade, cortili. Lo spazio convesso, in contrapposizione al concavo, indica una visione urbana che esalta le qualità volumetriche degli edifici attraverso il loro rapporto con il piano d’appoggio. In quest’ottica il Campo pisano appare come uno straordinario insieme che fornisce il riferimento figurativo di una precisa idea di spazio urbano pubblico, ove trovano sede monumenti isolati, e un prato come tessuto connettivo sul quale i monumenti stessi si appoggiano, costruendo raffinate relazioni e trasformandosi così in un insieme, in un sistema discreto di elementi.

Vi è, infine, un ulteriore aspetto che tende a distinguere il luogo della piazza da quello dell'acropoli. Quando Sitte descrive la piazza della città storica, si sofferma anche sull'atmosfera di questi luoghi, in cui predomina la presenza della folla: «là si concentrava il traffico, si celebravano le feste pubbliche, si davano rappresentazioni teatrali. Pure là avevano luogo le cerimonie ufficiali e venivano promulgate le leggi»¹⁰. Nel passo sul Campo di Pisa, invece, l'atmosfera descritta da Sitte è decisamente diversa: «intorno è stato eliminato tutto ciò che poteva distrarre i nostri pensieri o ricordarci l'agitata vita quotidiana. Non c'è niente che turbi la contemplazione dei venerabili monumenti»¹¹. La descrizione di Sitte suggerisce, quindi, un ulteriore carattere riconoscibile di questo tipo insediativo, la sua tendenziale *separazione* dal contesto urbano. A Pisa è stato «escluso tutto ciò che poteva apparire profano o banale»¹², facendo sì che in questo luogo regnassero «pace e silenzio e l'armonia delle impressioni ci permette di godere in pieno le opere d'arte e di capirle»¹³.

Osservando i luoghi cui nelle varie religioni è attribuito un carattere *sacro*, si può notare che in molti casi essi hanno alcune qualità eccezionali o preminenti. Un luogo sacro è facilmente identificabile come un elemento dominante dell'ambiente. Questa è la condizione acropolica dei santuari greci, come il santuario di Eracle a Thasos o l'Heraiion di Argo nell'Argolide, ove la ακρα πόλις, designando la parte *alta* delle città elleniche, evidenzia l'emergenza della posizione geografica come dato fondativo.

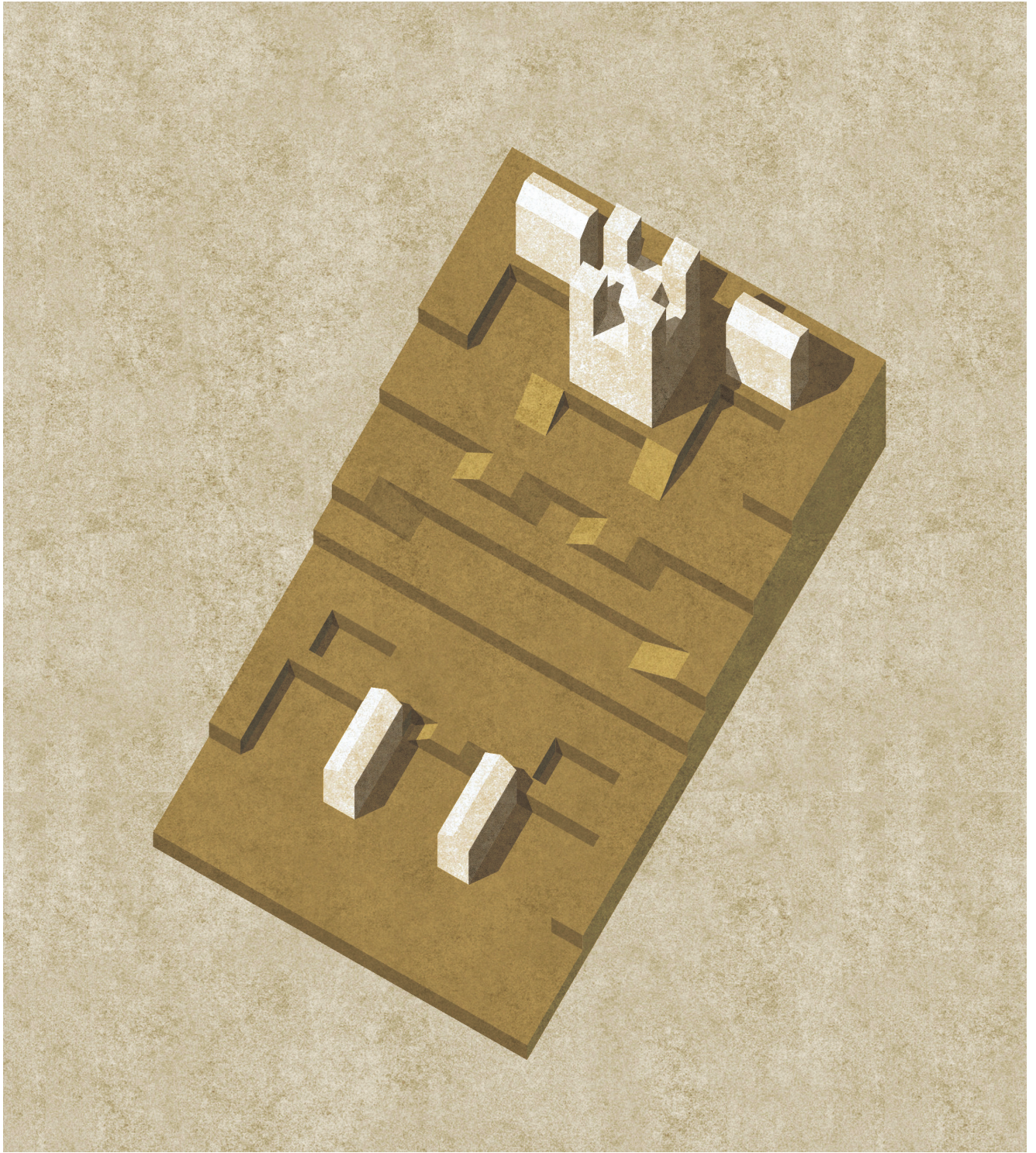
Dietro questi esempi, al di là del fondamento religioso, si scorge unicamente l'intento umano di attuare una separazione tra sacro e profano, e di riconoscere nel perimetro di questa cornice lo sfondo, cioè lo spazio d'un quadro, su cui sono distribuite e in cui *spiccano* le figure della convessità.

10
Camillo Sitte, *op. cit.*, p. 19.

11
Ivi, p. 35.

12
Ibidem.

13
Ibidem.



Hans Sedlmayr, uno tra i più autorevoli storici dell'arte vissuti nel XX secolo, come incipit della sua nota opera sullo sviluppo delle arti figurative dalla fine del '700 ad oggi scrive:

Negli anni e nei decenni che precedettero il 1789 ebbe inizio in Europa una rivoluzione d'incredibili proporzioni. Gli avvenimenti che vengono di solito riassunti nel nome di "rivoluzione francese" non sono che un aspetto, quello più visibile, di questo largo e profondo rivolgimento. La situazione che ne derivò non è stata superata, almeno fino ad oggi, né sul piano spirituale e neppure su quello pratico.

Cercar di capire ciò che avvenne allora è forse il compito più attuale che le scienze storiche possano proporsi. Quella svolta, infatti, non c'interessa soltanto da un punto di vista storico ma ci tocca personalmente, perché da essa deriva la nostra realtà presente e perché, risalendo ad essa, noi arriviamo a comprendere la nostra attuale situazione: arriviamo cioè a conoscere noi stessi¹⁴.

Come indicato dalle parole di Sedlmayr e suggerito, tra gli altri, da Enrico Castelnuovo¹⁵, la riscoperta e immissione a partire dagli inizi del XIX secolo nella storia dell'arte di figure come gli architetti della rivoluzione – Ledoux, Boullée, Lequeu – ha in qualche misura consentito ad una parte della generazione del Movimento Moderno di ricercare e riconoscere le proprie origini.

Secondo questa interpretazione, la dualità tra concavità e convessità come problema spaziale può essere considerato uno dei contributi più significativi, non solo per il Moderno ma ancora oggi per la contemporaneità, prodotti dal cambio di passo dal mondo formale dell'architettura *eteronoma* del Barocco a quello dell'architettura *autonoma*¹⁶ dell'Illuminismo. In questo senso, non sembra arbitrario riferire il concetto di *ansambl'* architettonico urbano a questa esperienza di continuità logica con l'Illuminismo. Come si vedrà, l'im-

14

Hans Sedlmayr, *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*, Edizioni Borla, Roma 2011 [*Verlust der Mitte*, Otto Müller Verlag, Salzburg 1948], p. 11.

15

Enrico Castelnuovo, *Nota introduttiva*, in Emil Kaufmann, *L'architettura dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1966 [*Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*, Harvard University Press, Cambridge 1955], pp. XIX-XXI.

16

Non a caso l'opera che magistralmente illumina le connessioni culturali tra il periodo dell'architettura rivoluzionaria e il Movimento Moderno si intitola: Emil Kaufmann, *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano 1973 [*Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen architektur*, Rolf Passer, Wien 1933].

← Retour de Chasse, assonometria.

palcato teorico che sostiene la riscoperta e attualizzazione dello spazio urbano connesso deriva, in larga misura, dagli effetti che la crisi del pensiero europeo alla fine del XVIII secolo ebbe sulla concezione figurativa dell'arte da quel momento in poi, tra tutti la liberazione delle masse plastiche e il distacco dalle leggi barocche.

In ambito architettonico, al periodo storico interessato dallo stravolgimento socio-politico della rivoluzione francese si è soliti associare una nuova concezione del corpo architettonico, in radicale contrasto con i dogmi e le regole barocche che sino a quel periodo avevano investito l'insegnamento e la pratica dell'architettura. Come ben descritto da Emil Kaufmann¹⁷, l'unità dell'impianto architettonico barocco era essenzialmente basata su alcune regole compositive – utilizzate sin dai trattatisti rinascimentali e poi consolidate nel periodo barocco – al fine di raggiungere precise relazioni proporzionali tra le parti dell'edificio. In linea generale si può affermare che l'architettura barocca si contraddistinse per l'eteronomia della regola architettonica, tale che essa non potesse essere concepita senza tenere in considerazione una serie di fattori esterni, non solo relativi al contesto fisico d'insediamento dell'edificio ma anche di natura politica e sociale. Riferisce Kaufmann come Jacques François Blondel fosse fermamente convinto che l'architetto barocco dovesse sottomettere il progetto di architettura ad alcune leggi extra-artistiche, tra cui attenersi alle proporzioni del corpo umano, far derivare le colonne dagli alberi, l'ornamento dai fiori e dalle foglie, e prosegue, «da una tale interpretazione antropomorfa delle immagini inanimate deriva, come ulteriore legge estranea, imposta all'architettura, la legge della società. [...] Nell'edificio stesso debbono riflettersi le distinzioni di rango»¹⁸.

I fattori che, continuando a seguire le riflessioni di Kaufmann, determinarono la “distruzione” dell'unità barocca sono essenzialmente due: il primo è di ordine propriamente architettonico, e concerne la concezione *autonoma* del singolo edificio architettonico; il secondo è di ordine urbano, ed interessa la diversa concezione dello spazio pubblico urbano, non più dettata dall'ordine “chiuso” (*zusammengewachsen*)

17
Emil Kaufmann, *op. cit.*, 1966.

18
Emil Kaufmann, *op. cit.*, 1973, p. 27.

dei recinti barocchi ma riorganizzata concettualmente attraverso il rivoluzionario ordine “aperto” o anche *Pavillonssystem* (*zusammengesetzt*).

Questa nuova espressione figurativa si manifesta anzitutto in alcune tendenze che in campo architettonico iniziarono a prendere vigore e a conquistare, definitivamente, una posizione di supremazia rispetto al canone barocco. I due temi dominanti ancora nel '600 della chiesa e del palazzo-castello subiranno, da questo momento, una graduale opposizione e definitiva perdita d'importanza da parte di temi nuovi, tra cui il “monumento architettonico-figurativo”, il museo e la fabbrica. Scrive Hans Sedlmayr a tal riguardo che proprio «il monumento architettonico-figurativo è l'espressione più decisa di una rinuncia allo stile barocco»¹⁹, dove con l'accezione di “monumento architettonico-figurativo” Sedlmayr non intende, ovviamente, il monumento commemorativo, tutt'al più la forma architettonica dotata di una “semplicità lapidaria” e per questo dominata da un senso di sublimità che trascende qualsivoglia imposizione eteronoma. All'accezione di monumento corrisponde una propensione verso l'isolamento dell'edificio, attuata in primo luogo mediante una tendenza all'elementarietà delle forme.

Il fattore nuovo in architettura che gioca un ruolo di spartiacque tra pre e post-rivoluzione è, quindi, l'autonomia della forma, a cui fa riscontro un carattere monolitico delle masse architettoniche. Tuttavia, tale predilezione per il modellato elementare non è da leggersi in funzione di un rafforzamento dell'idea di architetto-scultore. Invero, essa concerne la forte volontà, da parte dell'architettura illuminista, di razionalizzazione del corpo architettonico, di far derivare la sua forma unicamente dalle leggi della tettonica, da intendersi come ulteriore anello di congiunzione con l'esperienza del '900 e in generale con i maestri del Moderno.

L'autonomia delle forme si esplicita mediante un continuo e fertile rimando alle figure della geometria euclidea, viste sotto una nuova luce, come messa in forma del nuovo principio di absolutezza conquistato non solo dall'architettura ma in generale dall'insieme delle arti figurative post-rivoluzionarie. In questo senso non è casuale che nello stesso

19

Hans Sedlmayr, *op. cit.*, 2011, p. 34.

periodo emerge in Francia nel campo delle arti visive il fenomeno della *silhouette*, vale a dire una tecnica di rappresentazione che, nella maniera più netta possibile, tende a far risaltare il contorno dell'oggetto rappresentato rispetto al suo contesto. La tecnica della *silhouette* conferma l'adesione *tout court* della società del XVIII secolo a questa nuova concezione dell'arte figurativa: l'isolamento dell'oggetto, la ricerca della sua figura elementare, la limitazione all'essenziale, la soppressione di ogni aspetto secondario in favore del procedimento dell'astrazione.

Il secondo fattore determinante al compimento della distruzione dell'unità barocca è, come anticipato, di ordine urbano e concerne la sostituzione dell'ordine "chiuso" – in cui lo spazio urbano è determinato da un principio di delimitazione – con quello "aperto" derivante da una nuova modalità con cui assemblare tra loro i diversi corpi architettonici. Infatti, la mutata concezione del complesso architettonico riguarda non solo il nuovo statuto del singolo corpo edilizio, inteso non più come parte di un tutto ma come *unità autonoma* di un insieme, ma anche come suo necessario corollario l'ideazione completamente diversa della loro associazione.

Possiamo, quindi, distinguere una specifica idea di spazio, nella sua declinazione propriamente urbana, che riguarda il periodo barocco e un'altra idea di spazio, radicalmente opposta alla prima, che si afferma – anche se già esercitata dall'antichità greca – dopo la rivoluzione.

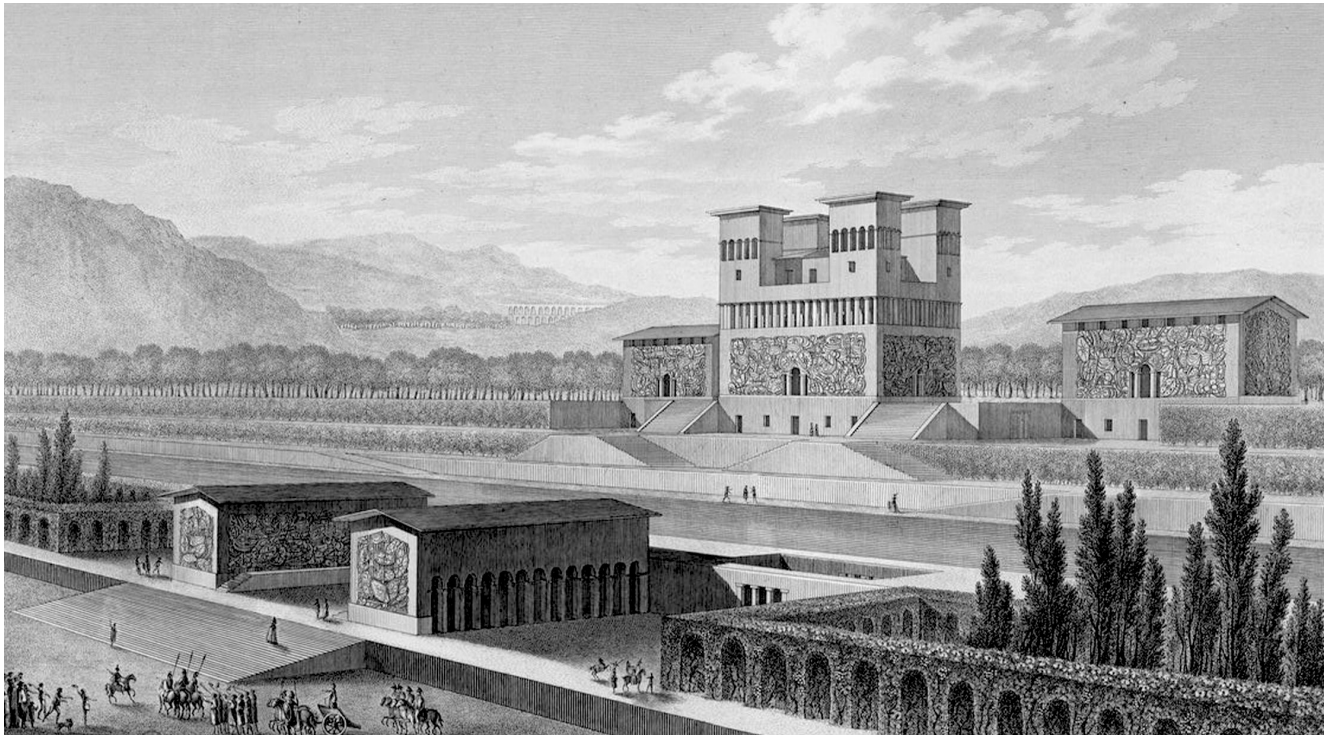
La prima idea di spazio urbano guarda ai luoghi collettivi della città nella declinazione di spazi "chiusi". La piazza del Barocco si dà attraverso l'atto di circoscrizione di un vuoto, includendo ed escludendo allo stesso tempo porzioni di spazio rispetto ad un limite. L'effetto di questo atto di separazione, analogamente al principio di centralità del foro romano, è la costruzione di una "stanza" urbana, una grande sala delimitata sui quattro lati e aperta verso il cielo. Per la costruzione di questa stanza, il Barocco si affida all'articolazione di un corpo edilizio, il quale ha il doppio ruolo di formazione dei limiti della stanza attraverso la definizione degli spigoli, e di unificazione dei lati circoscritti me-

dante un unico registro di facciata. Esiste quindi un *valore di superficie* che riesce ad amalgamare e a far leggere come unità anche complessi architettonici variamente articolati. “Sciogliere” da un complesso barocco una sua parte significherebbe distruggerne il tutto, in quanto la regola è che sia il singolo edificio a conformarsi rispetto alla spazialità dell’invaso urbano e non il contrario.

Nella Piazza Ducale di Vigevano, la facciata della Cattedrale di Sant’Ambrogio si svincola dalla geometria della pianta e asseconda, deformandosi, la *concavità* della piazza sì da definirne il quarto lato. In questo senso, pur essendo individuabile come singola costruzione, la Cattedrale non è in alcun modo un’architettura autonoma: la facciata dell’edificio si conforma rispetto alla spazialità dell’urbano piuttosto che allo spazio interno che gli è proprio. Si libera dalle ragioni geometriche e in generale compositive legate alla sua specifica forma e si ordina alla costituzione dello spazio della grande stanza urbana. Per queste ragioni si comprende il motivo per cui Kaufmann si riferisce ad un principio di “concrecita” quando descrive lo spazio urbano barocco. Il principio del *zusammengewachsen* (propriamente “svilupparsi in maniera unitaria”, “crescere insieme”, dal tedesco *zusammen*-insieme, e *gewachsen*-crescere) si esplicita in una concrezione delle singole parti che, amalgamandosi tra loro, abbandonano ogni individualità per appartenere ad un ordine unitario superiore.

Lo spazio urbano “aperto” alla natura dell’Illuminismo, invece, si costituisce attraverso la successione di corpi distinti che si dispongono in uno spazio libero. In questo caso la percezione dello spazio che si ha è di una limitazione discontinua, perseguita abbandonando l’idea del recinto, e condensando una molteplicità di volumi che, allo stesso tempo, danno equivalente valore sia alle loro singole masse sia allo spazio che riflette l’intervallo tra esse.

Nel progetto di Ledoux per il *Retour de Chasse* del 1778, si osservano tre costruzioni isolate, a forma di blocchi e in un evidente rapporto reciproco, ove non si avverte alcuna intenzione gerarchica. Infatti, se è vero che l’edificio principale spicca nel complesso, l’unità si costituisce attraverso



Claude-Nicolas Ledoux, *Retour de Chasse*, 1804. Veduta prospettica.
Tratto da: Claude-Nicolas Ledoux, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, de moeurs
et de la législation*, Chez l'auteur, Paris 1804.

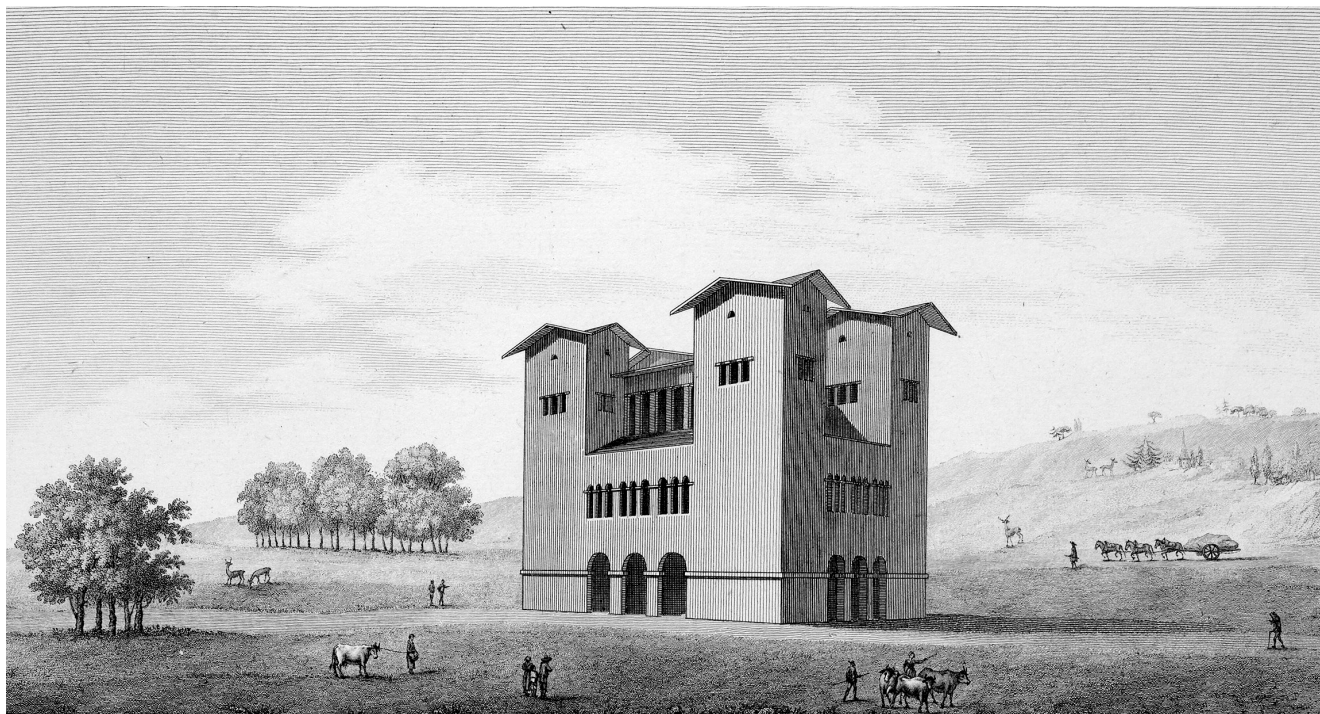
una molteplicità di corpi slegati. I corpi partecipano alla definizione del gruppo riconoscendo una comune base di appoggio, data dal podio artificiale, e distinguendosi, per la purezza della loro forma elementare, dalla fitta e intricata foresta di alberi alle spalle.

Per rispettare l'unità, questa è l'indicazione di fondo che si ritrova in tutti i progetti di Ledoux, non è necessario che si verifichi un concreto contatto tra gli edifici, ma è sufficiente utilizzare, come collegamento, aiuole e corsi d'acqua. In questo modo Ledoux riesce a porre in figura lo spazio convesso delle proprie composizioni, utilizzando la natura come sfondo omogeneo su cui far risaltare lo *spiccato* delle costruzioni.

Il *Pavillonssystem*, in tal senso, è il fine ultimo della perseguita distruzione dell'unità barocca: in esso convivono l'individualità del *pavillon*, che anni più tardi verrà codificato da Le Corbusier con il *prisma puro*, e l'assoggettamento di tale individualità ad un ordine compositivo superiore, capace di porre in relazione i volumi assoluti, ovvero sciolti da ogni legame per contatto o continuità. La percezione dell'"aperto" è così ottenuta dal diverso grado di permeabilità del *Pavillonssystem* rispetto al recinto barocco. Questo spazio "plastico" si caratterizza secondo una predisposizione all'attraversamento, all'apertura.

Il principio dell'ordine "chiuso" dettato dal *zusammengewachsen* è così risignificato nell'ordine "aperto" del *zusammengesetzt* (ove la radice *zusammen*-insieme è ora seguita dal suffisso *gesetzt*-posto, collocato) sì da intendere non più una concrescita unitaria, ma un *assembaggio* ove l'unità della figura complessiva è garantita da una serie di operazioni atte a disporre, vale a dire a collocare con giustezza e appropriatezza, i singoli elementi.

Dal progetto di Ledoux per il *Retour de Chasse* emerge un'ulteriore indicazione dell'atteggiamento illuminista nei confronti della realtà urbana. Nel suo *Saggio sull'architettura*²⁰ del 1753, Marc-Antoine Laugier individua, nell'analogia con la foresta, la sintesi formale che denota la complessità della città del XVIII secolo. Nella metafora con la foresta, il riferimento concettuale è alla molteplicità di elementi che



Claude-Nicolas Ledoux, *Cour de service*, 1804. Veduta prospettica.
Tratto da: Claude-Nicolas Ledoux, *op. cit.*, 1804.

la costituiscono – viali di diverse dimensioni, aiuole, terrazze, giochi d'acqua – e che gli architetti dell'Illuminismo intendono tradurre per costituire la bellezza essenziale di una nuova idea di città. Come puntualizza Antonio Monestiroli, «non si cerca a priori un ordine che unifichi tutti gli elementi, ma si sceglie la strada *dell'analisi e della conoscenza degli elementi stessi*, anche separatamente, considerando la relazione fra questi l'ordine non riduttivo, ma significativo, che avrà l'insieme dei fatti urbani»²¹.

Il *Pavillonssystem* emerge così, sulle spalle della concezione convessa dello spazio greco, rappresentando la sineddoche di una città costruita per punti monumentali, immersi nel tessuto omogeneo e compatto della città precedente. In questi luoghi la complessità della città viene assunta come positiva, e tradotta nello spazio convesso dei *pavillon*, andando oltre la sfera dell'utile e cercando di corrispondere alla sua complessità, di rappresentare cioè non altro che se stessa.

Accettando che la grande città del loro tempo non sia più governabile su unico piano complessivo, gli architetti dell'Illuminismo indicano con il principio del *Pavillonssystem*, cioè nel rapporto tra elementi distinti, la scelta di fondo che anima la costituzione dei loro luoghi collettivi. Questi saranno i luoghi significativi della *città come foresta* di Laugier.

21

Antonio Monestiroli, “La città come foresta”, in Id., *L'architettura della realtà*, Clup, Milano 1979, p. 147.



Scrivendo Abram Efros: «Noi ci riconosciamo nelle pagine della storia del teatro francese degli anni della Grande Rivoluzione e scopriamo che solo noi, cittadini sovietici, vi ci possiamo riconoscere»¹⁹.

La citazione del brano di Efros, oltre a rivendicare la discendenza della Grande Rivoluzione Socialista d'Ottobre da quella giacobina, vale anche come introduzione ad uno dei motivi di fondo che hanno caratterizzato il movimento del costruttivismo nella Russia post-rivoluzionaria: la sua natura di fenomeno essenzialmente figurativo-pittorico, ove le radici pittoriche della sua genesi affondano nelle ricerche in ambito figurativo dell'Illuminismo, in particolar modo sul tema della forma autonoma e della sua aggregazione in unità complesse.

L'interesse di questa ricerca per l'esperienza del costruttivismo russo è motivata dalle esigenze che mossero tale rivoluzione culturale, tra le quali un ruolo primario assunse il progetto di un ordine e di un senso nuovo da conferire agli spazi urbani della nuova città sovietica, spazi che si riteneva dovessero essere adeguati agli avvenimenti in atto, che dovessero in altri termini riflettere la *civiltà degli oggetti*²⁰ di quegli anni, frutto dell'evoluzione culturale patrocinata dalle avanguardie. Come argomentato da Vieri Quilici:

La rivoluzione culturale poneva un'esigenza precisa: quella di creare uno spazio catalizzatore, che non fosse semplice *specchio* o scenografia di sfondo dell'agitazione di massa, ma spazio risultante da un insieme di elementi con cui quotidianamente entrare in contatto. Così si spiega il fiorire di tutte le esperienze possibili che fossero utili a "caricare" lo spazio delle strade, delle piazze, di tutti i luoghi in cui potesse addensarsi l'energia latente delle masse²¹.

Il costruttivismo nasce essenzialmente come civiltà figurativa degli oggetti. La città, l'intero spazio cittadino, è il luogo fisico in cui gli "oggetti" architettonici del costruttivismo *mettono in scena* l'agitazione di massa. Gli architetti, nel progetto della città come spazio teatrale, sono investiti della

19

Abram Efros, "Le théâtre et le peintre pendant la révolution", in *Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes*, catalogo della mostra, Paris 1925.

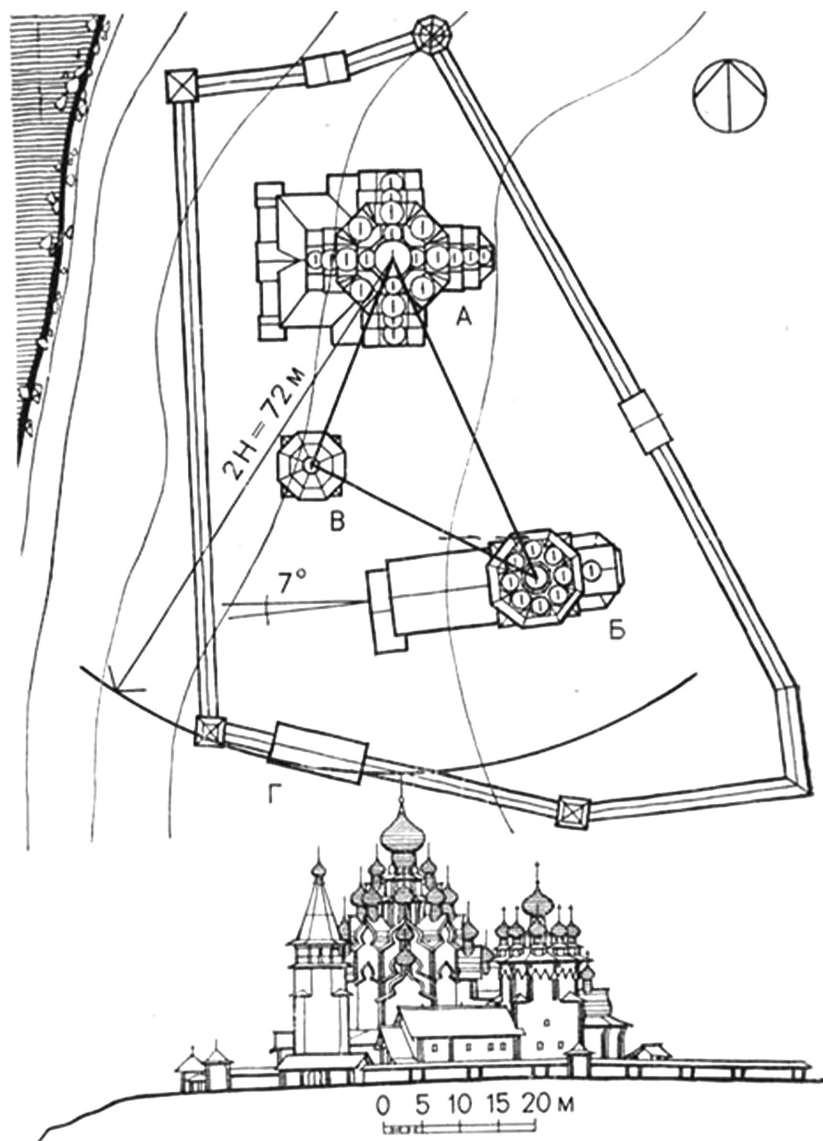
20

Cfr. Vieri Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Roma-Bari 1969.

21

Vieri Quilici, "Introduzione", in Nikolaj Aleksandrovič Miljutin, *Socgorod. Il problema dell'edificazione delle città socialiste*, Il Saggiatore, Milano 1971, p.16 [*Problema stroitel'stva socialističeskich gorodov*, Moskvva 1930].

← Pogost di Kiži, assonometria.



Planimetria e profilo del Pogost di Kizhi.

In evidenza lo schema di proporzionamento reciproco degli edifici secondo la triangolazione e proiezione delle altezze.

Tratto da: Yuri Sergeevich Ušakov, *Ansaml' v narodnom zodčestve russkogo Severa (Ensemble nell'arte popolare del Nord russo)*, Sroyzdat, Leningrad 1982.

carica di “creatori della forma materiale della scena”²², il cui obiettivo è costituire la più espressiva, e quasi *rituale*, forma di sublimazione estetica del mondo della *civiltà degli oggetti*. In questo senso sono da leggere gli slogan di Vladimir Majakovskij quando parla di “strade come pennelli” e di “piazze come tavolozze”, enucleando quella corrispondenza tra ricerca pittorica e ricerca architettonica tipica del movimento costruttivista, analogamente a Ivan Leonidov che riassume in un suo articolo avente come titolo *La tavolozza dell'architetto*²³ i problemi di espressività dell'architettura sovietica.

Come si vedrà, il nuovo *modus vivendi* sovietico – il *sovetskij byt'* – produrrà una ricerca di corresponsione da parte dell'architettura della città, tesa a tradurre questa nuova istanza spirituale in una coerente metodologia di composizione, non solo dell'oggetto architettonico in sé, ma del complessivo spazio urbano. Tale principio di composizione urbana, denominato *architekturnij ansambl'*²⁴, mira ad attribuire una proprietà catalizzatrice all'opera architettonica, intesa come un *unicum* oggettuale non tanto al livello delle singole architetture, quanto piuttosto al risultato complessivo della loro aggregazione, al livello cioè della *scena urbana*.

L'*ansambl'* architettonico, che – come si è già evidenziato – è una modalità antica di composizione dell'ambiente urbano, è riscontrabile in Russia, e più in generale nella cultura orientale, già negli antichi complessi monastici – i *pogost* – costituiti solitamente da un recinto all'interno del quale trova sede il raggruppamento di più edifici, combinati reciprocamente per formare un insieme compatto.

Secondo la definizione riportata nell'Enciclopedia d'Arte russa moderna, si legge:

(dal francese *ensemble* - totalità), una serie di strutture architettoniche che formano un insieme compatto, cioè soggetto ad un unico ritmo, posizionato rispetto a determinati punti di percezione dell'osservatore, in scala e in rapporto proporzionale tra loro a formare una composizione equilibrata.

Un insieme può essere costruito secondo il principio della simmetria (Versailles, XVII-XVIII secolo) o dell'asimmetria (Acropoli ateniese, V secolo a.C.), unire edifici della stessa epoca e dello stesso stile (Monastero barocco di Smolny a San

22

Vieri Quilici, *op. cit.*, 1969, p. 51.

23

Ivan Ilič Leonidov, *Palitra arkhitektora* (La tavolozza dell'architetto), «Arkhitektura SSSR», 4, 1934, pp. 32-33.

24

Cfr. Maurizio Meriggi, *Affabulazione e montaggio. Il progetto dell'angelo e del diavolo nella città e nell'architettura russa e sovietica*. Tesi di dottorato, relatore Guido Canella, controrelatore Luciano Semerani – Dottorato in composizione architettonica dello IUAV – VIII ciclo, Venezia 1996.

Pietroburgo, 1748-54) o diversi (Monastero di Novodevichy a Mosca, XVI-XVII secolo)²⁵.

Nei pogost russi, come quello di Kiži presso il lago Onega, la recinzione ha l'unico scopo di separare simbolicamente il suolo sacro e il mondo esterno. All'interno del recinto, la disposizione dei tre corpi autonomi – la Chiesa della Trasfigurazione, la Chiesa dell'intercessione e il Campanile – perpetua un antico modello di spazio sacerdotale, nel quale alla soluzione di continuità rispetto all'infrastruttura urbana, spesso attuata per mezzo di una separazione fisica come la presenza di un recinto, si contrappunta uno scarto altimetrico, individuando cioè tra i corpi dell'*ansambl'* una *dominante verticale* (Архитектурная доминанта) ovvero un edificio alto che, elevandosi al di sopra degli edifici circostanti, segna un nodo importante nel profilo della città. In questa complessa calibrazione di proporzioni tra corpi architettonici, l'elemento naturale riveste un ruolo significativo in quanto non è inteso tanto come decorazione quanto piuttosto come parte strutturante del complesso, e risulta quindi sempre combinata con i volumi architettonici.

Sebbene il concetto di *ansambl'* appartenga ad un retaggio culturale ben più vasto della “sola” cultura orientale, e nonostante esso emerga in opere ben anteriori agli anni della rivoluzione, sarà l'oggetto di una interessante reinterpretazione figurativa nella Russia di inizio '900 che, riconoscendo in questo principio uno strumento ideologico di rappresentazione della nascente cultura sovietica, vi imprimerà una serie di caratteri estrinseci rispetto alla sua immagine originaria, e appartenenti invece alle più recenti avanguardie. Come fa notare Maurizio Meriggi, «tanto il *carattere dinamico* della composizione nel suo insieme – dato dall'eterogeneità delle figure – che il principio di composizione per *masse architettoniche* – grandi figure – risultano tra gli aspetti più indagati dalle avanguardie degli anni Venti»²⁶.

Il procedimento della messa in *ansambl'* sarà inteso dal costruttivismo come un vero e proprio programma di rifondazione dello spazio urbano sovietico, e in esso verranno canalizzati i principali temi di ricerca sulla forma architetto-

25

ансамбль архитектурный (architekturnij ansambl') *ad vocem*, in *Arte. Enciclopedia illustrata moderna*, a cura di Alexander Pavlovich Gorkin, Rosman, Mosca 2007: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_pictures/3876/ансамбль#.

26

Maurizio Meriggi, *op. cit.*, 1996, p. 49.

nica, tra cui quello di astrazione e autonomia della figura, di massa, di spazio convesso e di ritmo.

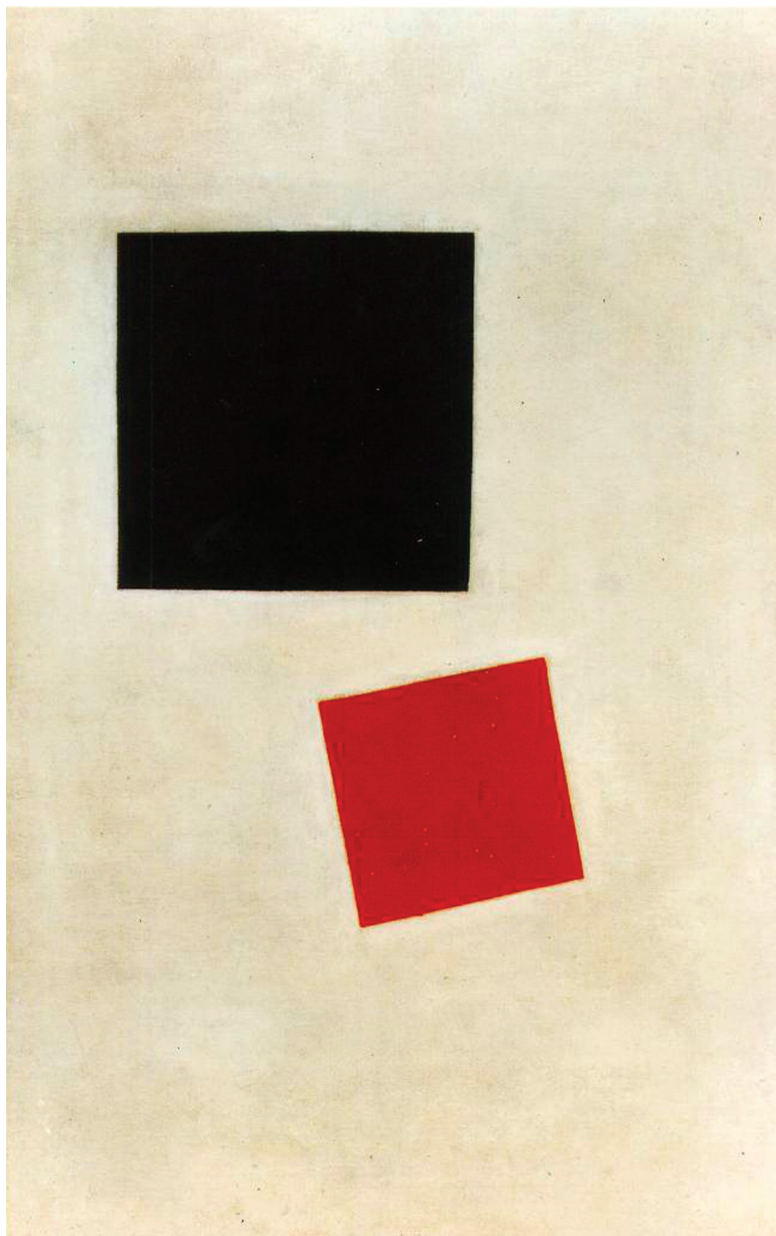
Per attuare questo programma, Quilici individua tre tappe consequenziali che avrebbero scandito la ri-forma del concetto di *ansambl'* architettonico sovietico. Risulterebbe una prima fase che si riferisce al periodo pittorico del costruttivismo e che si sviluppa, si può sostenere, a partire dal filone astratto-suprematista di Kazimir Malevič. Vi è poi una seconda fase, intermedia, caratterizzata da una metamorfosi del suprematismo dall'ambito bidimensionale delle tele di Malevič a quello tridimensionale dei *Proun* di El Lisickij. L'ultima fase, infine, è quella che conduce all'architettura e quindi alla traduzione, nell'ambiente urbano, dei principi compositivi suprematisti. *L'architekturnij ansambl'* appare così come il riflesso ri-fondativo di un'eccezionale civiltà teatrale, in cui l'interpretazione *spaziale* e *plastica* della forma architettonica sfocia nel progetto di un tipo di spazio urbano che è sintesi dei nuovi principi di pittura, scultura e architettura sovietici.

L'individuazione del costruttivismo come fenomeno figurativo fa riferimento al primato, all'insorgere della corrente avanguardista, del *momento pittorico*, in cui la pittura suprematista di Malevič, e la relativa egemonia del colore e della composizione cromatica, rivela una concezione del mondo regolato da un ordine geometrico. In tal senso, nella "lotta" tra l'astrattismo e il naturalismo, l'aspirazione di Malevič consiste nella riduzione di tutte le forme della natura a poche forme geometriche. Malevič, infatti, come suggerito da Aleksei Gan²⁷, giunge alla conclusione che le cose, gli oggetti, la natura, posseggano nella loro figuratività un'importanza secondaria, mentre quella primaria consisterebbe nella loro possibilità di essere astratte e "asciugate" a forme colorate e piatte su una superficie: un quadrato, un cerchio, un triangolo e altre costruzioni grafiche elementari che consentano al pittore di risolvere problemi puramente compositivi.

Tra l'altro, tale concezione del mondo sintetizzata in un linguaggio astratto, non sembra essere una deriva individualista di Malevič quanto piuttosto un reale spirito del tempo che muove la cultura artistica della prima avanguardia rus-

27

Cfr. Aleksei Mikhailovich Gan, *Note su Kazimir Malevič*, «SA», 3, 1927. La traduzione italiana è riportata in: Vieri Quilici, *op. cit.*, 1969, pp. 298-303.



Kazimir Malevič, *Realismo Pittorico di un Ragazzo con uno Zaino - Masse di Colore nella Quarta Dimensione*, 1915, MoMA – Museum of Modern Art –, New York.

sa, in cui si conferma, come ebbe a scrivere Nikolay Punin, una «normale aspirazione al razionale, alla tettonica, a questo ottimo principio d'arte»²⁸ e prosegue, «data la situazione artistica odierna le forme, a quanto pare, debbono essere elementari: cubi, con, segmenti, sfere, loro sezioni»²⁹.

I lavori suprematisti di Malevič sembrano dichiarare il concetto di “perfezione puramente utilitaria”³⁰, che è da collegare alla particolare “economia” della geometria suprematista. Alla base della costruzione di tale geometria, infatti, è insito un principio di economia della forma: rendere con la sola superficie piana la forza della statica oppure la “quiete dinamica”. Le figure che abitano i quadri di Malevič, infatti, sembrano caricarsi di particolari rapporti magnetici, come se il congegno suprematista non rappresentasse altro che il rapporto tra due o più satelliti che si muovono nello spazio.

La purezza delle composizioni astratte di Malevič promuove indubbiamente un nuovo atteggiamento nei confronti del reale, in cui sono le leggi dell'equilibrio a rivelare la qualità propriamente *convessa* dello spazio. L'interpretazione dell'occhio suprematista vede il rapporto dell'uomo con le masse volumetriche tutto fondato sul calcolo di ristretti parametri percettivo-figurativi: il peso, la velocità, la direzione di movimento. In tal senso, le figure disassate di Malevič non sembrano avere altra funzione se non mostrare la direzione in cui si orientano i ritmi e le forze nascoste nelle cose.

L'esperienza figurativa del suprematismo sfocia, significativamente, nella progettazione di modelli volumetrici, che Malevič definisce *Planiti* e che sanciscono una embrionale metamorfosi dei principi suprematisti in campo architettonico. Si tratta di composizioni scultoree, costituite dall'assemblaggio di una molteplicità di prismi regolari, in cui è riconoscibile il cubo come matrice di base, e che danno origine, attraverso il loro accostamento sia in altezza che lungo il piano, a delle unità complesse in cui il principio di formattività sembra risiedere nel primato delle masse e della loro soluzione spaziale.

Ma, forse in maniera ancora più esplicita di Malevič, è la ricerca di El Lisickij sul *Proun*³¹ a individuare l'anello di congiunzione tra astrattismo suprematista e *ansambl'* architettonico. I *Proun*, come i *Planiti*, possono essere intesi

28

Cfr. Nikolay Punin, *I monumenti*, «Iskusstvo Kommuny», 9, 1919.

29

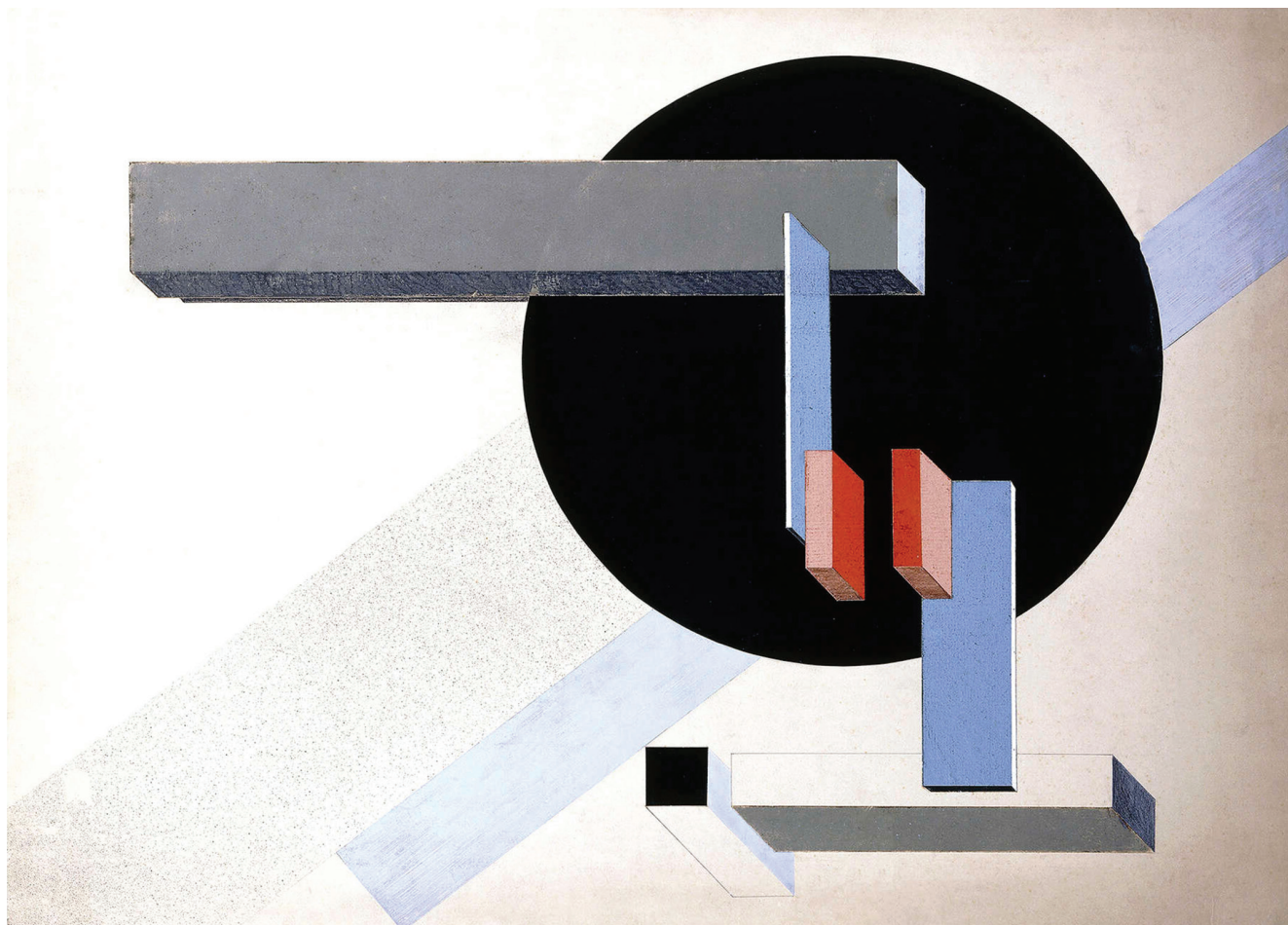
Ivi.

30

Cfr. Kazimir Malevič, *Suprematismo*, a cura di Gabriella Di Milia, Abscondita, Milano 2000. Si veda in particolare il testo di Malevič tradotto all'interno del volume: “Suprematismo. 34 disegni”, pp. 63-115.

31

Lazar Lisickij, *Proun. 1920-1921*, Vicebsk 1921. La traduzione italiana è riportata in: Vieri Quilici, *op. cit.*, 1969, pp. 94-108.



Lazar Lisickij, *Proun N 89 (Kilmansvaria)*, 1925 ca., Museum Folkwang, Essen.

come dei modelli di organismi architettonici. Anch'essi, infatti, sono assemblaggi tridimensionali in cui resta riconoscibile l'elemento atomico, ovvero il prisma elementare che sembra derivare direttamente dalle figure pure della pittura suprematista, a cui sono stati aggiunti altri attributi della forma, come l'altezza e la profondità. Tuttavia, rispetto ai *Planiti* di Malevič, ove il montaggio dei prismi sembra condurre ad una configurazione monolitica della forma, priva di giunzioni o lacune, il *Proun* di El Lisickij sembra fondarsi sul carattere del vuoto interposto tra gli oggetti. Scrive in tal senso El Lisickij:

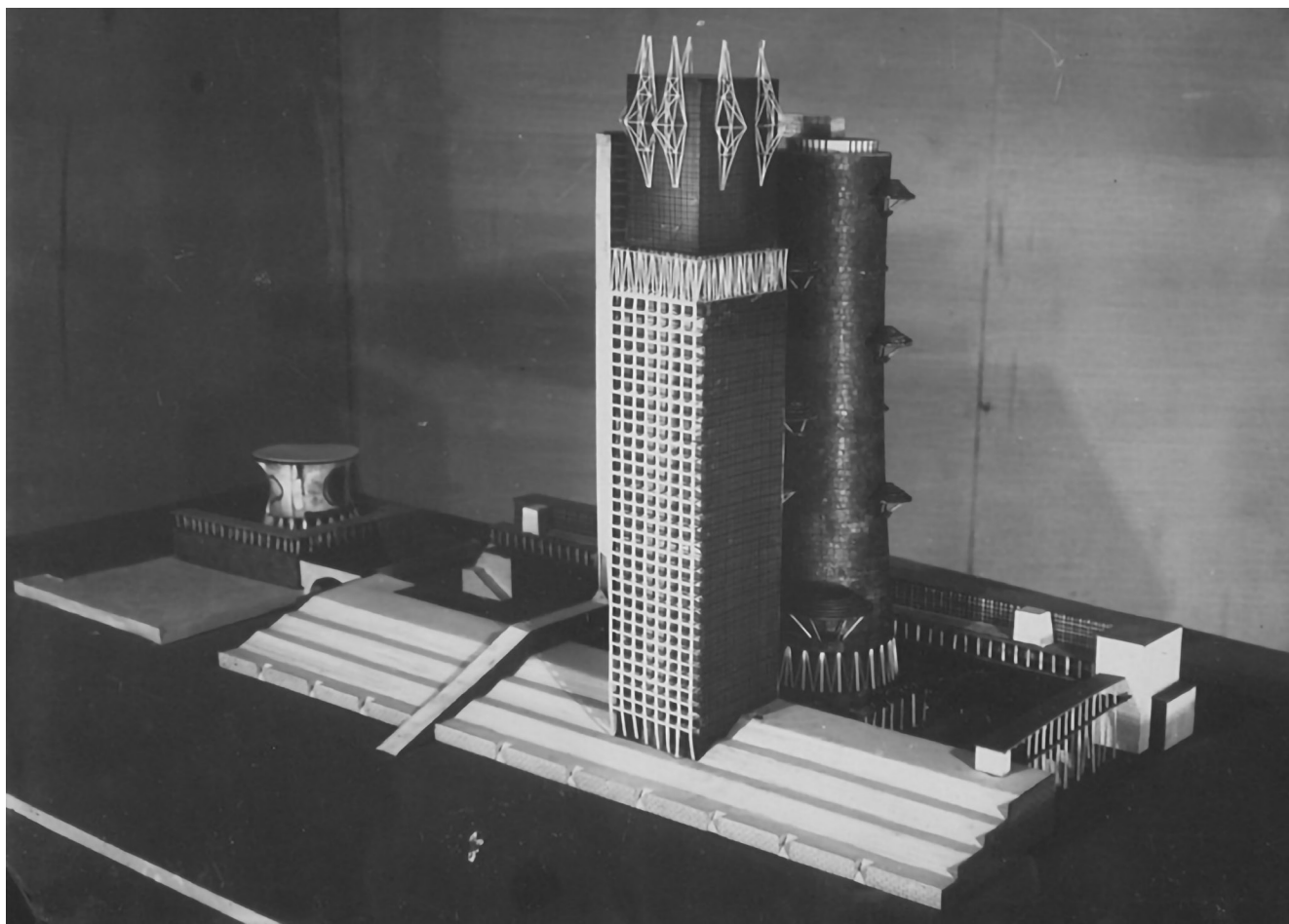
Il vuoto, il caos, l'irrazionale divengono spazio, cioè ordine, determinatezza, natura, se introduciamo in esso i segni caratterizzanti di un certo tipo e in proporzione determinata in e tra loro. La costruzione e la scala dei segni caratterizzati conferiscono allo spazio una determinata tensione. Cambiando i segni caratterizzanti, cambiano la tensione dello spazio, che è costituito da uno stesso e medesimo vuoto³².

Il *Proun*, costituendo una tappa intermedia tra l'anticipazione pittorica e la progettazione architettonica, preannuncia l'opera di *assemblaggio* che costituirà il procedimento cardine della messa in *ansambl'* architettonica. Ancora, la chiarificazione del concetto di *Proun* da parte di El Lisickij come costruzione di "segni", è illuminante riguardo la natura figurativa dell'*ansambl'* sovietico da esso derivato, e ci indica anche, in accordo con la visione di Malevič, l'ascesa della nascente *civiltà degli oggetti* e l'aspirazione ad una nuova costruzione volumetrica del mondo reale, in cui lo spazio non può essere percepito – e progettato – in altro modo se non come intervallo tra oggetti convessi.

In tal senso, il *Proun* può essere inteso anche come una fase preliminare del procedimento di progettazione architettonica dell'avanguardia russa, in quanto costituirebbe già un'immagine embrionale, un'ipotesi sintetica a priori da cui discenderebbe il progetto architettonico. A questo proposito si esprime anche Quilici quando lo descrive come «la chiave semantica cui si dovrà rifare il progetto entro ampi margini di variabilità»³³. Il *Proun*, insomma, chiarifica quali siano gli

32
Ivi, p. 102.

33
Vieri Quilici, *op. cit.*, 1969, p. 14.



Ivan Ilič Leonidov, Dom Narkomtjajzproma – Casa del Commissariato del Popolo per l'Industria Pesante – 1934, foto del modello.

elementi di conformazione dell'allora nascente architettura sovietica: la massa, il piano, le proporzioni, la ritmica.

L'innesto della cultura figurativa suprematista nella cultura architettonica sovietica avviene ad opera di un architetto tra i più rappresentativi dell'età matura del costruttivismo: Ivan Leonidov. È stato indubbiamente suo il merito di aver saputo trasferire un'esperienza prima pittorica, poi sperimentale-oggettuale, in campo architettonico. Ciò si deve al suo riuscito tentativo di sintetizzare in organica unità stilistica la massa delle ricerche compiute negli anni del costruttivismo pittorico, di recuperare il linguaggio astratto suprematista e di fondare, su di esso, un linguaggio architettonico.

Nella produzione architettonica di Leonidov spiccano alcuni progetti che si rifanno al procedimento di messa in *ansambl'*, come il Dom Narkomtjažproma, la Casa del Commissariato del Popolo per l'Industria Pesante, pensato per la riconfigurazione della Piazza Rossa moscovita.

In questo progetto è possibile osservare forse l'esito più cristallino della ricerca formale sovietica sull'*ansambl'* architettonico. In primis si riconosce l'aspirazione, da parte delle singole architetture, ad una forma autonomamente perfetta. L'uso essenziale delle forme, la predilezione per le figure elementari e laconiche, mette a nudo la sostanza espressiva di questa composizione, ovvero il suo *procedimento*. I singoli volumi architettonici poggiano su un'altura artificiale, un gigantesco podio che, equivalentemente ai recinti monastici, individua il perimetro del luogo del sacro, scartando in altezza rispetto al suolo della Piazza Rossa. Su quest'altura i volumi risultano "staccati" tra loro, sono unità discrete intervallate da spazi *densi*, vuoti particolarmente significativi e *tesi*.

All'accostamento e contrapposizione di elementi individui, tipico dello spazio sacerdotale dei pogost, si affianca il recupero del tradizionale tema della *dominante verticale*, tradotta con la proposizione di volumi a torre che segnano i luoghi cospicui della Mosca sovietica. Difatti nella logica dell'*ansambl'* di Leonidov, come rileva ancora Quilici:



Ivan Ilič Leonidov, Dom Narkomtjajzproma – Casa del Commissariato del Popolo per l'Industria Pesante – 1934, foto del modello.

La città è intesa come un insieme di unità topologiche e di spazialità dilatate. Le unità sono individualmente caratterizzate, *discrete* nella loro distribuzione puntuale, nel loro apparente isolamento. Eppure lo spazio topologico vasto, disponibile è definito dalle stesse figure naturali ed architettoniche (ne costituisce il negativo, o se si vuole il complemento), mentre le unità *discrete* sono proiettate in uno spazio globale che le comprende in quanto le regola geometricamente³⁴.

Gli *ansambl'* di Leonidov sembrano riverberare lo spazio cosmico³⁵ che si rintraccia nella geometria bidimensionale di Malevič, specie osservando i disegni planimetrici che ne rivelano la natura di organizzazione prettamente spaziale di volumi convessi. Lo spazio, infatti, con Leonidov, diventa elemento unificante che, come già avveniva nei *Proun* di El Lisickij, coordina la dinamicità centrifuga delle figure architettoniche, generalmente impostate sulle direttrici degli assi cartesiani, proiettate secondo un'esatta geometria nel territorio.

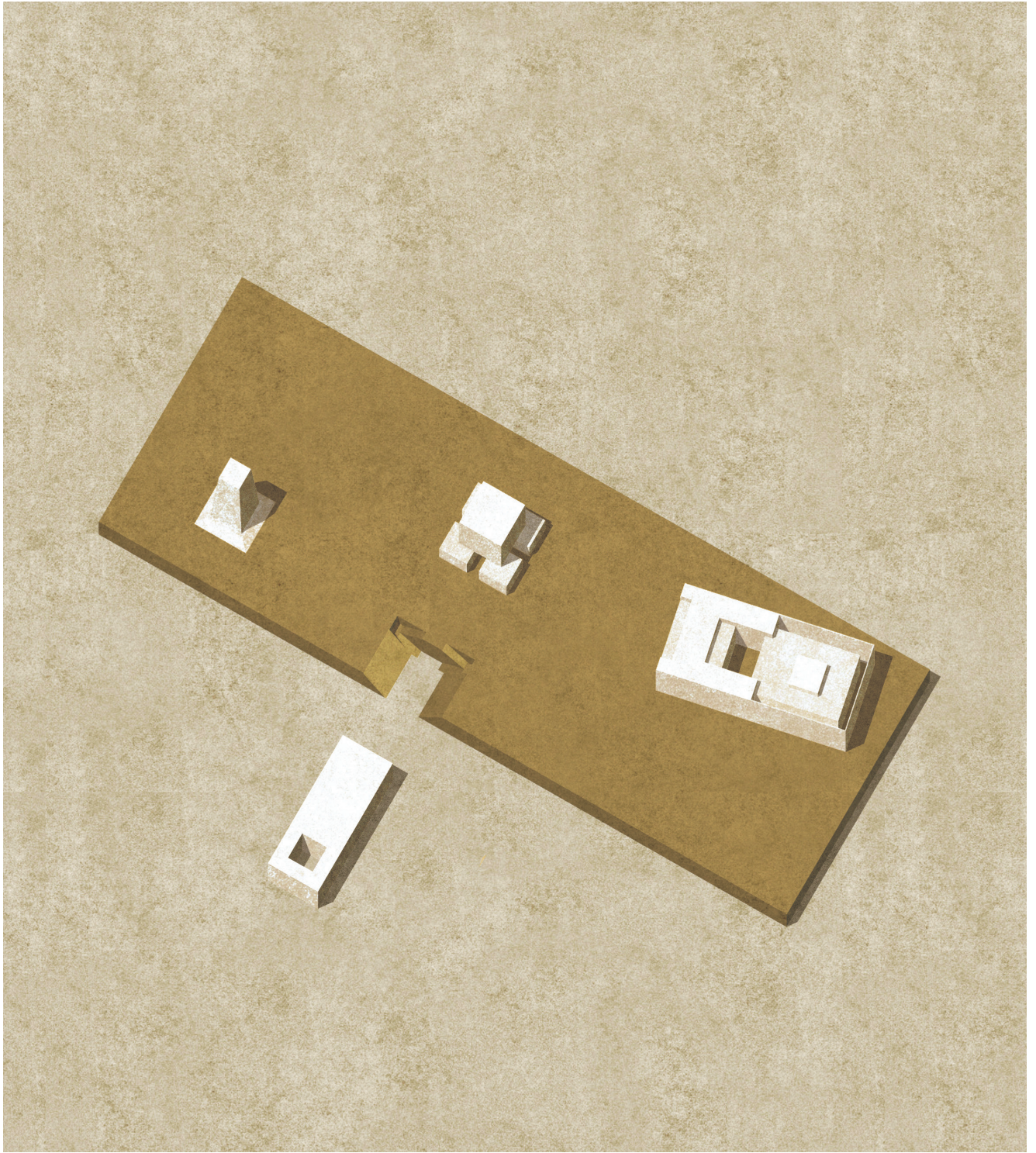
La Casa del Commissariato del Popolo va intesa, in definitiva, al pari degli antichi pogost russi, come assemblaggi di architetture isolate, generate attraverso l'assunzione della figura geometrica come unità semantica di base. Luoghi isolati, che si separano dal frenetico contesto urbano per reclamare un rapporto più intimo con la natura, individuando oasi di silenzio e concentrazione, e assumendo la natura di luoghi sacri.

34

Vieri Quilici, "Introduzione", in P. A. Aleksandrov, Selim O. Chan-Magomedov, *Ivan Leonidov*, a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, Franco Angeli, Milano 1975, p. 10.

35

Luca Lanini, *Lo spazio cosmico di Ivan Leonidov*, LetteraVentidue, Siracusa 2021.



Tra i vari punti di insorgenza significativi del fenomeno dell'*ansambl'* architettonico, si segnalano gli esiti di una ricerca ministeriale³⁶ relativamente recente, coordinata da Salvatore Bisogni e incentrata su «proposte e progetti per nuovi edifici pubblici e servizi dotati di precise identità, per segnare la presa di possesso civile del suolo *extra-moenia* e costituire riferimento per la periferia e il territorio agricolo e naturale»³⁷. Si tratta, quindi, di rintracciare una modalità appropriata del progetto di architettura con il quale rappresentare la “presa di possesso civile” di precise parti della città contemporanea, quelle al di fuori del nucleo consolidato – *extra-moenia* – che si distinguono per l’eterogeneità del costruito; per la caotica promiscuità tra città e campagna; per la mancanza di una chiara regola morfologica che istituisca le relazioni tra le parti; per l’assenza, soprattutto, di luoghi civili di aggregazione. Della citazione di Bisogni si sottolineano sin da ora alcuni termini, a mò di parole chiave, che poi si riveleranno emblematici per la chiarificazione degli obiettivi della ricerca: pubblico, identità, segnare, natura.

Circa la definizione tematica e tipologica di tali nuove polarità urbane, a partire dallo studio di alcune architetture *certe* della storia e della modernità, assunte come riferimenti progettuali per la costituzione dei nuovi edifici pubblici, Bisogni giunge alla definizione di una “nozione intermedia” ancora di tipo architettonico: la *zolla*, un’entità puntuale e isolata, costruita per accostamento di alcuni edifici pubblici a tutt’otondo che, radunati su un basamento come a costituire una gigantesca scultura, definiscono l’“antipolo” dell’intero settore urbano nel quale insistono.

Una prima questione sulla costituzione della *zolla* riguarda la dimensione della sua figura, pensata come risposta alternativa alle regole di costruzione che tradizionalmente hanno interessato i luoghi pubblici della città consolidata. Trattandosi, infatti, di interventi pensati per le aree metropolitane della città contemporanea, in cui sovente il carattere dell’urbano si alterna, senza soluzione di continuità, con quello della campagna, la *zolla* tendenzialmente si ritrova ad essere innestata in quei particolari, ma sempre più dif-

36

Salvatore Bisogni (a cura di), *Ricerche in Architettura. La Zolla nella dispersione delle aree metropolitane*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2011. Resoconti della Ricerca MURST 2000: Funzione e figura delle architetture pubbliche e servizi per lo sviluppo sostenibile delle aree metropolitane: Firenze, Milano, Napoli, Mestre.

37

Salvatore Bisogni, “Introduzione”, in Id., *op. cit.*, 2011, p. IX.

← Zolla dello spirito, assonometria.

fusi sul territorio italiano e non solo, contesti periferici ove sembra mancare una precisa regola della struttura urbana, in cui alla gerarchia dei tracciati di connessione metropolitana corrisponde un'atomizzazione del costruito che non consente di relazionare il nuovo intervento ad una precisa trama morfologica esistente.

In risposta a ciò, la ragione della *zolla* corrisponde ad una strutturale presa di posizione a-topica, vale a dire una critica *astrazione* dai contesti, individuando una nuova possibilità di costruzione dei luoghi urbani ove le nuove architetture pubbliche prendono forma attraverso adeguate “accumulazioni figurative”. In tali contesti è possibile, questa è la tesi di Bisogni, pensare ad interventi di dimensioni medie che si configurino come materializzazioni di una serie di relazioni tra un numero finito di manufatti pubblici. Si tratta, in pratica, di individuare anzitutto una dimensione dell'intervento conforme sia a eludere il rischio di un ennesimo innesto atomico in un contesto già pervaso dallo *sprawl* urbano, ma allo stesso tempo capace di sottrarsi al controllo pervasivo, quanto illusorio, dato dalla dimensione del piano, addivenendo quindi ad una particolare dimensione urbana, risolta in un incrocio tra qualcosa di più compatto e spazialmente definito di un quartiere, e una specifica connessione tra pochi volumi.

L'idea della *zolla*, riprendendo le parole di Bisogni, riguarda la costituzione di una «entità autonoma, sollevata dal suolo-natura mediante spalto o crepidòma sul quale vengono collocati per accostamento alcuni edifici analoghi nel ruolo ma differenti nel carattere»³⁸. Seppure connotata da attributi specifici ed anche ben individuati, la *zolla* sembra rappresentare l'identità collettiva di una cultura architettonica, specificamente europea, in cui la costituzione dello spazio pubblico si accorda con ideali di *armonia*, di *sintesi*, di *distinzione*, che sono prodotti importanti della nostra specifica identità europea. Un'altra importante idea della cultura architettonica europea riguarda, come osservato da Vittorio Gregotti, il primato delle opere che ci hanno preceduto, «come materiali per la costituzione delle nuove opere»³⁹.

In questo senso, con la *zolla*, Bisogni riprende un'idea

38

Salvatore Bisogni, “Zolle. L'architettura della zolla come sintesi di edifici pubblici. Progetti per l'entroterra campano”, in Id., *op. cit.*, 2011, pp. 267-268.

39

Vittorio Gregotti, *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*, Einaudi, Torino 1999, p. 9.

antica dell'architettura europea, «l'architettura della distinzione: distinzione delle figure come fondamento della loro reciproca relazione necessaria e distinzione analitica delle parti che costituiscono le figure»⁴⁰. Sono gli esempi della storia e della modernità, esplicitamente dichiarati da Bisogni, a riaffiorare come tracce fondative dell'idea di *zolla*: l'Acropoli di Atene e il Campo dei Miracoli di Pisa, tra gli altri, sono i riferimenti *certi* assunti da Bisogni per l'"architetturizzazione"⁴¹ della *zolla*.

Franco Purini, nel delineare⁴² l'identità spaziale, formale e funzionale della *zolla*, riconosce in essa tre caratteri strutturali: il rapporto tra la *zolla* e il suolo; il perimetro della *zolla*; il rapporto tra vuoti e pieni.

Il rapporto con il suolo rappresenta indubbiamente il momento fondativo della *zolla*, ovvero si rileva come azione insediativa. Prediligendo gli spazi aperti ancora incontaminati della campagna – il cui esempio sintomatico è individuato nei brani di natura dell'entroterra della *Campania Felix* – la *zolla* agisce sul suolo naturale interpretandolo come supporto *plastico*⁴³, ove l'ombra che ritaglia la porzione di *zolla* sul terreno svolge figurativamente un ruolo essenziale. Il supporto della *zolla*, la sua base fisica, può essere pensata tanto in rilevato, come aggiunta artificiale alla quota zero del terreno, quanto come impronta, ovvero come scavo, rivelando in entrambi i casi la propria natura di derivata prima della crosta terrestre.

In quanto elemento rappresentativo dell'atto del *mettere radici*, il supporto della *zolla* fa intendere anche che la localizzazione di quest'ultima rispetto al contesto, quantunque figurativamente isolata dall'intorno, sia nondimeno pensata come precisa collocazione per quel determinato ambito territoriale, e non altrove. In questo senso, si rileva un ruolo ambivalente di tale supporto basamentale: esso definisce un ambito dell'azione progettuale che deve essere al tempo stesso *astratto* dal reale, in modo da potersi sovrapporre ad esso con la forza e l'apporto di valori integri, ma anche capace, alla fine, di proporre un'interazione efficace con il reale.

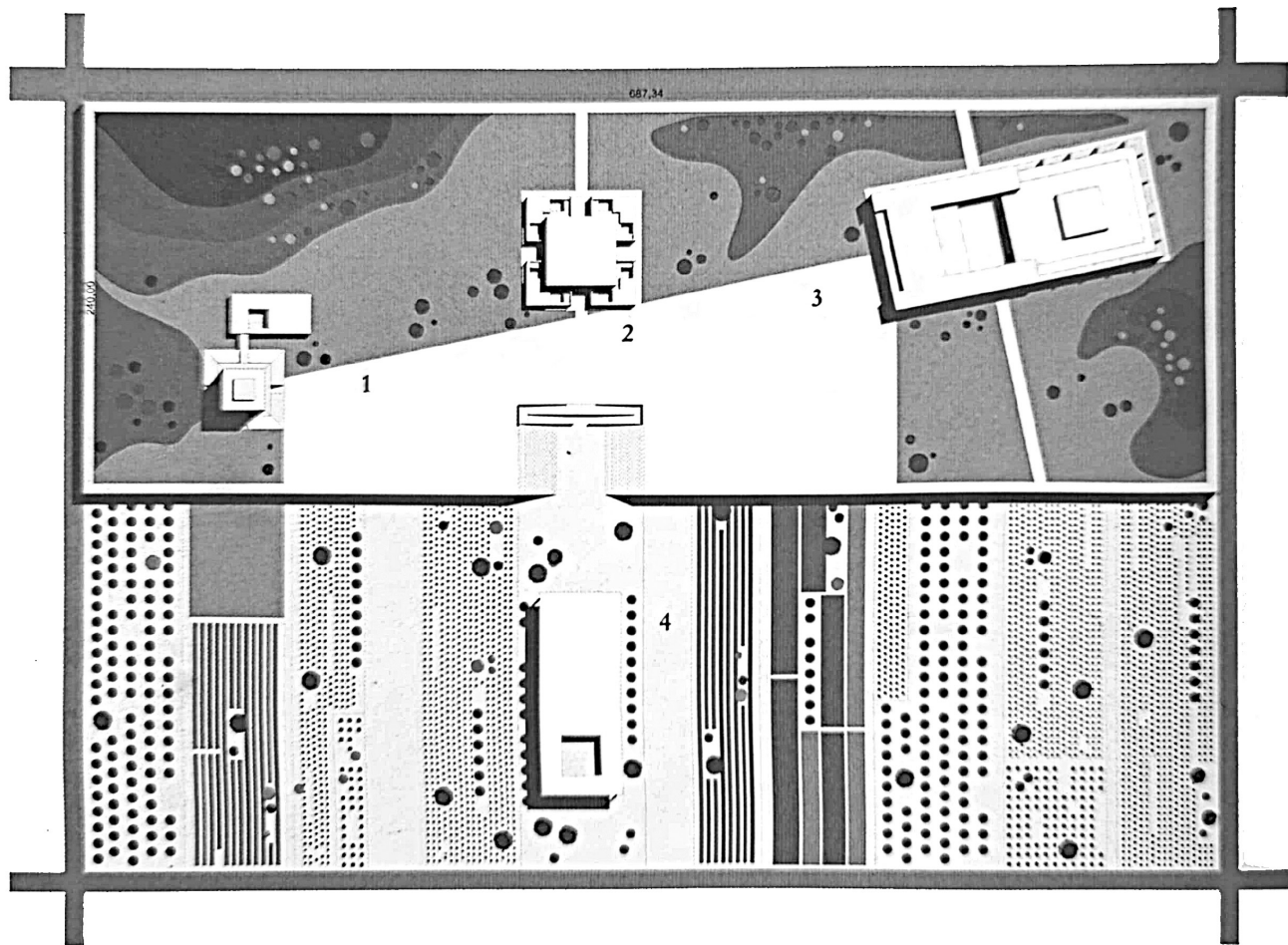
Per quanto concerne il perimetro, esso è concepito, seguendo la lettura di Purini:

40
Ivi, p. 105.

41
Si legge dall'abstract del Programma di Ricerca: «nuove "architetturizzazioni" sostenibili mediante i nuovi edifici pubblici e collettivi». "Programma di Ricerca MURST 2000 (stralcio)", in Salvatore Bisogni (a cura di), *op. cit.*, 2011, p. 345.

42
Franco Purini, "Tra parte e frammento", in Salvatore Bisogni (a cura di), *op. cit.*, 2011, pp. 316-320.

43
A differenza dell'interpretazione data precedentemente – si veda la parte *L'unità plastica dell'ansambl'* – il termine *plastico* è qui inteso come sinonimo di plasmato, che rappresenta cioè qualcosa in *rilievo* rispetto ad uno sfondo.



Salvatore Bisogni, Zolla dello spirito, planivolumetrico.
Tratto da: Salvatore Bisogni, *op. cit.*, 2011

Come un *limite costruito*, un'architettura del bordo che si rivela in un andamento topografico dal carattere chiaro e *definitivo*. L'architettura del bordo attiva il limite della zolla facendo di essa una fascia per così dire *magnetizzata*, lungo la quale i volumi si dispongono secondo distanze accuratamente calibrate, in un gioco di forze che attraggono e respingono⁴⁴.

L'interpretazione di Purini è di fondamentale importanza per l'esegesi dell'*ansambl'*, in quanto introduce un concetto che sarà ampiamente trattato nel seguito della tesi: il *campo di forze*, configurato dal contorno del supporto fisico, e dal quale nascerà la composizione dei volumi al suo interno.

Il perimetro sembra assumere per la *zolla* la stessa valenza posseduta dalla cornice rispetto al quadro⁴⁵. Vale a dire che il perimetro/cornice agisce come un dispositivo di delimitazione, focalizzazione e decontestualizzazione.

È interessante, in questo senso, accostare all'idea di zolla di Bisogni l'idea di *architettura in funzione urbana*⁴⁶ di Gianugo Polesello, ove si ritrova la dualità tra la finitezza in sé e l'apertura al contesto che contraddistingue la natura multiscale di questo genere di progetti urbani. Come sottolineato da Claudia Angarano, «Da un lato, infatti, le figure scelte e composte definiscono la finitezza del luogo, che si rende riconoscibile come limitato. Dall'altro lato si tratta di una finitezza che non esclude il contesto, e con cui si confronta»⁴⁷. A tal proposito, Polesello si chiede «perché non confrontare le posizioni possibili dei singoli elementi di cui parlava Wittgenstein a proposito della manopola o a proposito dell'asta che diventa leva, con la questione delle posizioni possibili in architettura?»⁴⁸. Tale tensione alla relazione con l'intorno non viene, quindi, esplicitata dal progetto attraverso la piega della sua struttura formale alla morfologia esistente, ma dalla "logica posizionale" delle figure conchiuse che lo definiscono, con una precisa differenza che interviene tra Polesello e Bisogni. Mentre nei progetti di Polesello, la finitezza del progetto è riferita alle relazioni topologiche dei pezzi, per cui il limite del progetto non è un limite fisico, ma la soglia invisibile entro cui il carattere della parte urbana non si dà

44

Franco Purini, *op. cit.*, 2011, p. 318.

45

Cfr. Georg Simmel, "La cornice del quadro. Un saggio estetico", in Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Mondadori Milano 1998.

46

Gianugo Polesello, "L'architettura in funzione", in Pierluigi Grandinetti, *La geometria in funzione nell'architettura e nella costruzione della città*, Cluva, Venezia 1985.

47

Claudia Angarano, *L'ordine del vuoto. Principi di composizione per i luoghi collettivi della città moderna*. Tesi di dottorato, relatore Raffaella Neri, controrelatore Armando Dal Fabbro – Dottorato in composizione architettonica dello IUAV – XXXIII ciclo, Venezia 2021, p. 215.

48

Gianugo Polesello, *op. cit.*, 1985.



Salvatore Bisogni, Zolla dello spirito, prospettiva e configurazioni varianti.
Tratto da: Salvatore Bisogni, *op. cit.*, 2011

più attraverso tali relazioni, per Bisogni la finitezza è, sì, ancora finitezza delle relazioni, ma anche finitezza della figura complessiva, ribadita dalla cornice chiusa dello spalto.

La cornice, indicando un'esistenza a sé bastante, precisa l'identità della *zolla*, così come più in generale dell'*ansambl'*, come appartenente a quelle totalità autosufficienti, chiuse in sé e determinate solo dalla legge della propria essenza.

La presenza di un limite tra lo spazio della rappresentazione e della figurazione rispetto allo spazio circostante fa sì che l'immagine racchiusa dalla cornice assuma la valenza di spazio della *messa in scena*, nel senso che esso, trattenendo una certa autonomia dal contesto, risulta capace di determinare, almeno in parte, le modalità della propria percezione. Lo spettatore è così implicitamente invitato ad assumere una certa postura quando si trova sopra la piattaforma della *zolla*, e ad esperirla seguendo una precisa modalità di visione. Tutto ciò attribuisce al luogo della *zolla* un carattere sacrale, generando, in altri termini, «un luogo diverso e distinto dalle trame residenziali, diverso da una piazza di città»⁴⁹, in cui l'attitudine dell'uomo si indirizza verso la pura contemplazione delle forme plastiche dei solidi esposti al sole, richiamando alla mente i grandi *solitaire* di epoca illuminista.

Il terzo carattere ha a che fare con le proprietà del vuoto che sorge al di sopra della piattaforma, tra i corpi architettonici. Non si tratta di un vuoto assoluto, ampiamente dilatato e rarefatto, quanto piuttosto di un vuoto sincopato, scandito dal ritmo alterno dei volumi scultorei dei corpi architettonici e dagli altrettanti “volumi” d'aria che si frappongono tra essi, «un vuoto modellato come un volume percorso da vibrazioni e da contrazioni, da accelerazioni e da dilatazioni»⁵⁰. Un vuoto che non si fonda tanto sulla *ripetizione* di particolari tipologie architettoniche, quanto sul valore di *co-esistenza e dia-logo* tra figure dotate di un preciso statuto di autonomia, capaci di relazionarsi ad altri corpi analoghi a formare delle rilevanti *densità* all'interno del perimetro della piastra su cui sorgono.

49

Salvatore Bisogni, *op. cit.*, 2011, p. 268.

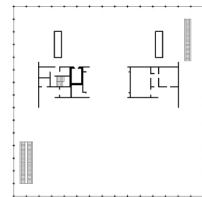
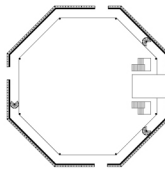
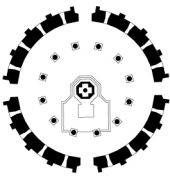
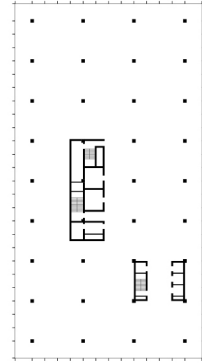
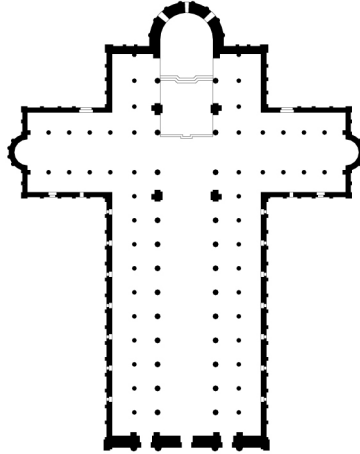
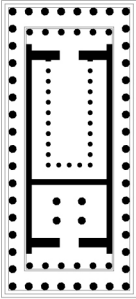
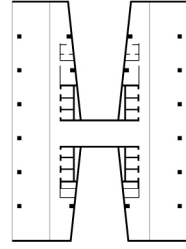
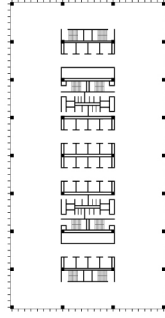
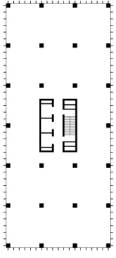
50

Franco Purini, *op. cit.*, 2011, p. 318.

3

La grammatica dell'*ansambl'*

LA MATRICE TIPOLOGICA DELL'*ANSAMBL'*
DAL TIPO ALLA *GENERIC ARCHITECTURAL FORM*
I DISPOSITIVI DI CONFIGURAZIONE DELL'*ANSAMBL'*



Indagando la qualità plastica dell'architettura, si è giunti a definire il valore di plasticità come l'interazione di due enti: il prisma puro, ove per puro s'intende l'attributo di una forma che si dà una legge da sé, e lo spazio generato dall'addensamento di più prismi puri.

Il grado di assolutezza formale delle singoli solidi, unitamente all'insieme di forze attrattive che le loro masse concentrano in una definita parte del piano, sono i fattori che connotano il grado di plasticità di un *ansambl'*.

Da tale premessa risulta evidente che quanto più la forma dei prismi e la loro disposizione risulti ordinata secondo una *struttura logica*, tanto più si chiarirà l'unità figurale a cui tendono.

In ambito architettonico indagare la struttura logica della forma significa inevitabilmente porsi di fronte al problema del tipo. In questi termini, il valore di plasticità di un *ansambl'* può essere inteso come derivato dalla chiarezza della sua matrice tipologica.

In questo senso riveste un certo interesse indagare alcune relazioni che si stabiliscono tra il concetto di *ansambl'* architettonico e quello di tipo. I due enunciati sono intimamente connessi da una congiunzione logica, secondo la quale è possibile descrivere l'*ansambl'* architettonico come un modo dell'ordine con cui organizzare più tipi architettonici. In altri termini, possiamo riferirci all'*ansambl'* architettonico come tipo urbano, osservandolo cioè come una *struttura logica*, la cui ragione d'essere deriva dalla *τάξις* (*taxis*, ordine) attraverso cui si dispongono dei tipi architettonici.

Nell'affrontare tale argomento, ci riferiremo essenzialmente alle tesi enunciate da Carlos Martí Arís¹ e Jean Piaget², due studiosi che, più di altri, sono riusciti a spiegare chiaramente le potenzialità e la fertilità del concetto di tipo architettonico e struttura.

Carlos Martí Arís, definendo il tipo "un enunciato logico che descrive una struttura formale"³, preannuncia il nesso tra la forma e il tipo, e più specificamente declina quest'ultimo come una "struttura della forma"⁴. D'altronde, lo stesso

1
Carlos Martí Arís, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, CittàStudi Edizioni, Torino 1994 [*Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*, Clup, Milano 1990].

2
Jean Piaget, *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano 1968 [*Le structuralisme*, Presser Universitaires de France, Paris 1968].

3
Carlos Martí Arís, *op. cit.*, 1994, p. 15.

4
Ivi, p. 11.

← Classificazione degli impianti tipologici ricorrenti nelle strutture ad *ansambl'*.

A partire dall'alto, impianti a torre, impianti a spazio direzionale, impianti a spazio centrale.

Arìs esplicita la necessità di applicare alla disciplina architettonica la metodologia strutturalista, intesa come “strumento di analisi formale e relazionale”.

Nella sua dissertazione sulla diade tipo-struttura⁵, Arìs denuncia la problematica di fondo che sovente ha connotato il legame tra l'architettura e strutturalismo, criticando l'approccio semiotico con il quale si è tentato di tradurre il fenomeno architettonico mediante il concetto di comunicazione, analizzando la forma come se fosse il segno di un significato esterno alla forma in sé, la quale rivestirebbe il ruolo di significante. L'antitesi di Arìs, invece, riguarda la possibilità di leggere l'architettura nel suo carattere predominante di costruzione sintattica in cui il rimando al piano della significazione riveste in una certa misura un ruolo secondario, non *strutturale*, dato che, come segnala anche Henri Focillon:

Il segno esprime mentre la forma “si esprime”. [...] Essa ha un senso tutto suo, un valore particolare ed originale che non bisogna confondere con gli attributi che le si impongono. [...] Identificare forma e segno equivale ad ammettere implicitamente la distinzione convenzionale tra la forma e il contenuto, la quale rischia di sviarci, se dimentichiamo che il contenuto fondamentale della forma è un contenuto “formale”⁶.

A partire dagli elementi dati, la ricerca sul fenomeno architettonico dovrebbe riguardare la costruzione di categorie epistemologiche, sostiene Arìs, che «[...] come la nozione di struttura, data la loro astrazione e generalità, possono essere trasferite e applicate senza distorsioni a campi molto diversi della conoscenza, tra i quali l'architettura»⁷.

Da tali considerazioni, si intende sostenere che l'*ansambl'* architettonico possa essere identificato come una particolare struttura, nel significato specifico che fornisce Jean Piaget a tale termine, descrivendolo come un «sistema di trasformazioni, che comporta delle leggi in quanto sistema [...] e che si conserva o si arricchisce grazie al gioco stesso delle sue trasformazioni, senza che queste conducano fuori dalle sue frontiere o facciano appello a elementi esterni»⁸.

Approfondendo la definizione di Piaget, emergono

5
Carlos Martì Arìs, “Tipo e struttura”, in Id., *op. cit.*, 1994, pp. 97-132.

6
Henri Focillon, *Vita delle forme*, Minuziano, Milano 1945, pp. 56-57 [*Vie des formes*, Librairie Ernest Leroux, Paris 1933].

7
Carlos Martì Arìs, *op. cit.*, 1994, p. 100.

8
Jean Piaget, *op. cit.*, 1968, p. 39.

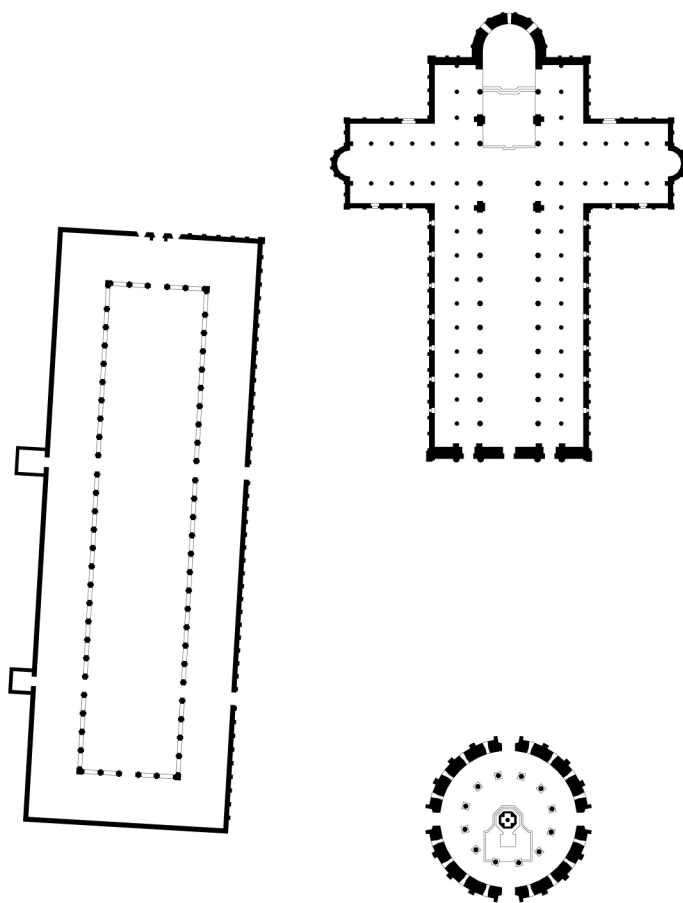
alcune caratteristiche del concetto di struttura che sembrano appropriate a circoscrivere il problema di definizione dell'*ansambl'*. Anzitutto si può affermare che una struttura è composta da un determinato numero di elementi o parti, posti in relazione tra loro mediante operazioni di *tras-formazione* tali da rendere intellegibili i rapporti tra gli elementi stessi. Ne consegue che la logica della struttura non si limita all'individuazione di un insieme più o meno omogeneo di elementi, la cui somma differisce dall'intero, ma punta invece ad indagare le relazioni tra essi, perseguendo quello che lo stesso Piaget chiama "atteggiamento relazionale" e che gli permette di differenziare con nettezza il concetto di *struttura* da quello più generico di *aggregato*.

In tal senso l'*ansambl'* si identifica come una vera e propria struttura e non come un mero aggregato di corpi autonomi. Sulla stessa questione ancora Aris si esprime così:

L'analisi strutturale non si incentra sugli elementi presi isolatamente, ma sulle relazioni che si danno tra loro, giacché ogni elemento assume un valore suo proprio solo attraverso le relazioni che stabilisce con gli altri. Ogni elemento appare, dunque, subordinato alla struttura, senza peraltro dissolversi in essa perdendo la propria individualità, dal momento che la struttura, da parte sua, si definisce attraverso la forma analizzabile degli elementi che la compongono⁹.

L'indagine del metodo strutturalista si concentra, insomma, sui sistemi di trasformazioni a cui sono soggetti gli elementi di una struttura, i quali, nella logica dell'*ansambl'*, si declinano come sistemi di relazioni topologiche tra architetture. Tali sistemi non si riducono ad associazioni cumulative, ma conferiscono al tutto in quanto tale, proprietà di insieme distinte da quelle degli elementi.

L'interesse dello studio per gli *ansambl'*, allora, non è tanto indirizzato ad una catalogazione o classificazione dei tipi, che si palesano nella disamina degli esempi noti che l'architettura ci fornisce in merito a queste composizioni, quanto piuttosto ai sistemi attraverso cui questi tipi compongono un'unità figurale. Tali sistemi metamorfici non puntano alla trasformazione del tipo in sé, ma agiscono sulla *dispositio*



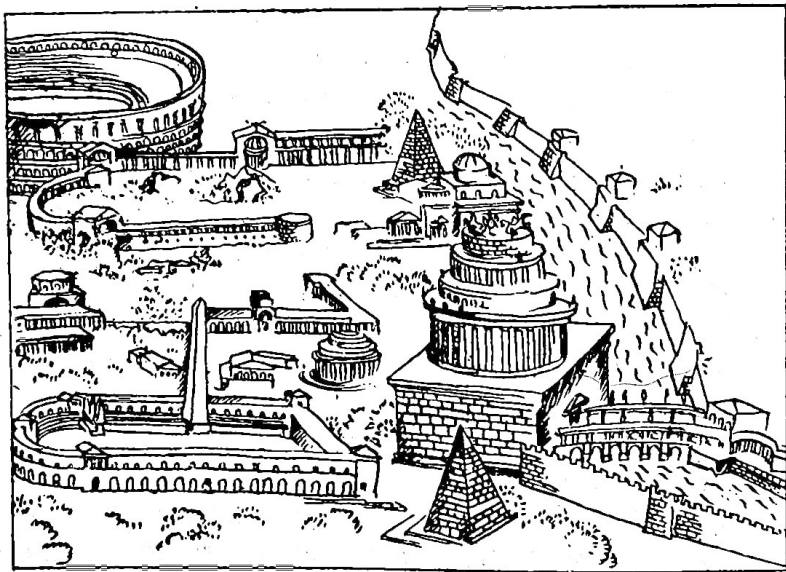
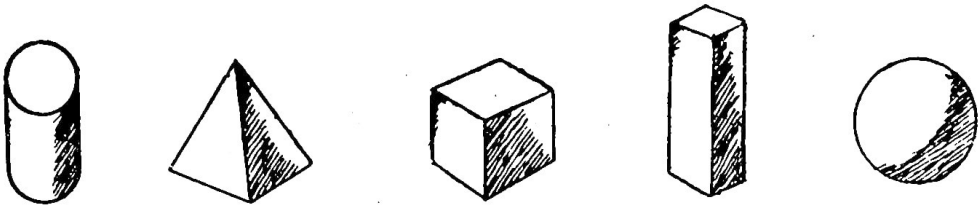
Il Campo dei Miracoli di Pisa, pianta.

paratattica che governa i rapporti spaziali tra le forme – scaturite dai tipi.

Per tali caratteristiche, l'*ansambl'* può quindi essere inteso come un tipo urbano, costituito da una molteplicità di tipi architettonici capaci, come gli elementi di una struttura, di essere sia individuabili autonomamente, sia di contenere, per la loro stessa generalità, una gamma di possibili trasformazioni topologiche che consentono loro di radunarsi secondo modi e procedure diverse.

Ne scaturiscono due ordini di questioni che compongono la *conditio sine qua non* affinché si inveri il tipo urbano ad *ansambl'*. La prima questione, di natura strettamente tipologica, riguarda il grado di purezza delle singole architetture, vale a dire l'esattezza dei tipi architettonici a cui sottendono. La questione tipologica verrà affrontata nel prossimo capitolo, *Dal tipo alla "generic architectural form"*, in cui si entrerà nel merito del problema iconologico di coniugare, anche dal punto di vista della rappresentazione, il tipo architettonico e il prisma puro, ritornando a mò di chiosa sulla questione del *plastico* in architettura, anche se continueranno naturalmente ad essere presenti nel prosieguo della tesi rimandi agli argomenti esposti al riguardo.

La seconda questione interesserà questioni di natura propriamente morfologica, quali la misura dell'*ansambl'*, ovvero la finitezza del suo insieme in relazione al contesto, il rapporto figura-sfondo che si instaura tra i *personaggi tipologici* dei prismi puri e il contorno dell'unità figurale, e la nozione di *campo*.



Circa l'epigramma dell'abate Laugier, *unité dans le detail, tumulte dans l'ensemble*, l'unità del dettaglio è interpretata dalla presente ricerca non tanto come uniformità di linguaggio tra le diverse architetture dell'insieme, quanto piuttosto come chiarezza con cui queste architetture manifestano la struttura tipologica cui appartengono.

Come osservato in precedenza, l'unità figurale dell'*ansambl'* si fonda sull'esattezza dei tipi architettonici che lo costituiscono. Anche Le Corbusier, come ricorda Raffaella Neri, «avvertiva che la condizione necessaria per poterla attuare [l'unità figurale] è di aver raggiunto la “perfezione” dell'oggetto [la perfezione del tipo], e portava ad esempio il tempio e gli ordini dell'antichità»¹⁰.

Osservando uno dei più chiari *exempla* di *ansambl'* offerti dall'antichità, il Campo dei Miracoli di Pisa, è semplice il riconoscimento nell'architettura del Duomo del tipo basilicale come principio costitutivo, così come il tipo ad aula nell'edificio del Battistero, con il grande vuoto interno coperto dalla cupola, e il tipo a torre nelle proporzioni del Campanile.

L'intelligibilità di queste forme rivela un ulteriore tema assunto dall'*ansambl'*, quello dell'eterogeneità tipologica delle architetture attraverso le quali si organizzano queste composizioni, cercando di interpretare ognuna il senso della propria individualità per realizzare delle unità di forma all'interno della città.

La corrispondenza tra tipo architettonico e forma specifica giunge alla sua manifestazione più elevata nella ricerca di Mies van der Rohe. La continua meditazione di Mies su pochi e costanti tipi architettonici¹¹ lo conduce ad un procedimento di riduzione e affinamento della forma e degli elementi che la individuano, fino a raggiungere un grado di generalità tale da annullare ogni particolarità, qualsiasi *detail*. I tipi prediletti di Mies van der Rohe, la torre e l'aula, sondati in molteplici occasioni – come la torre del Seagram oppure l'aula della Neue Nationalgalerie – si elevano nella produzione del nostro per il loro carattere di forme necessarie, filtrate dagli aspetti soggettivi e indirizzate verso una

10

Raffaella Neri, “Il Federal Center di Chicago (1959-1974): una piazza per la città”, in Maria Cristina Loi, Raffaella Neri, *Anatomia di un edificio*, CLEAN, Napoli 2012, pp. 21-22.

11

Carlos Martí Arís, “Mies in chiave tipologica”, in Id., *op. cit.*, 1994, pp. 139-160.

← Le Corbusier, *La lezione di Roma*.

Tratto da: Le Corbusier, *Verso una Architettura*, a cura di Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolini, Longanesi, Milano 1973, p. 128 [*Vers une Architecture*, Cres, Paris 1923].

chiara obiettività. Figurativamente, si tratta di architetture caratterizzate per essere volumi isolati e compatti, di forma regolare e soggetti ad un sistema di proporzionamento, come la sezione aurea.

Si tratta, più generalmente, di *cose*, nell'accezione di questo termine attribuita da Remo Bodei¹² e sulla quale conviene soffermarsi brevemente. L'italiano *cosa* è, da Bodei, individuato come l'equivalente concettuale del greco *πράγμα*. Il termine *pragma* ha in greco un ventaglio di significati che include: la questione; la cosa che mi riguarda; ciò in cui mi trovo implicato quotidianamente; la cosa da fare. Questi significati rinviano tutti all'*essenza* di ciò di cui si parla o di ciò che si pensa. Nel linguaggio filosofico, *πράγμα* viene da Aristotele inserito in una espressione, *αυτο το πράγμα*, che significa *cosa stessa* e che rappresenta lo sviluppo conciso, "rettilineo" e logicamente concatenato del ragionamento a partire da assiomi o principi indimostrabili. Come sottolineato da Bodei, l'*auto to pragma* aristotelico è legato a «[...] l'idea di *vis veri*, all'esistenza di un istinto di verità che spinge gli uomini alla sua ricerca»¹³.

Il modello più potente e coerente di *auto to pragma* è riconosciuto da Bodei negli *Elementi* di Euclide, ove «nella dimostrazione di un teorema, è come se fosse la cosa stessa, spinta dalla *vis veri*, a rivelare progressivamente la sua essenza»¹⁴. Il merito di Euclide consiste nell'essere riuscito a tradurre con la geometria oggetti concreti dotati di molteplici proprietà. Assumendo come *vere* solo un ristretto numero di affermazioni (detti *postulati*), Euclide riesce a compiere uno sfrondamento del campo semantico del termine originario astraendolo fino alla genericità della sua essenza geometrica. Gli *στοιχεία* (elementi) così prodotti – il triangolo equilatero, la circonferenza, il quadrato ecc. – mantengono naturalmente un chiaro rapporto con la concretezza delle forme specifiche da cui sono stati astratti (e ciò garantisce l'applicabilità della teoria), ma non possono essere confusi con esse.

La ricerca e la rappresentazione della *verità delle cose*, come avviene nella chiarezza elementare delle architetture di Mies, si pongono l'obiettivo di far corrispondere la forma della cosa alla sua *cosalità*¹⁵.

È la medesima ricerca tesa a rappresentare l'essenzialità

12

Remo Bodei, "La cosa", in Id., *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 11-19.

13

Ivi, p. 14.

14

Ibidem.

15

Carlo Moccia, "Realismo e astrazione", in Id., *Realismo e astrazione, e altri scritti*, Aión, Firenze 2015, pp. 19-25.

delle cose che si ritrova nella lettura dell'*ansambl'* di Pisa da parte di Le Corbusier¹⁶. Durante il suo viaggio d'Oriente, Le Corbusier fa tappa due volte a Pisa, e in entrambe le occasioni ha modo di catturare con degli schizzi il Campo. Se confrontati i disegni, distanti quattro anni gli uni dagli altri, appaiono ben diversi rispetto al modo di osservare l'architettura del Campo di Pisa. Come ben rilevato da Jacques Lucan, «se nei primi [schizzi] riporta minuziosamente gli elementi architettonici e ne precisa il ruolo nel complesso della costruzione, nei secondi il suo interesse si riferisce essenzialmente ai rapporti fra gli edifici di cui evidenzia le qualità volumetriche»¹⁷. L'identità dei corpi architettonici – vale a dire il loro fondamento tipologico – è rappresentata nei secondi schizzi di Le Corbusier attraverso un meditato procedimento di astrazione, teso alla semplificazione e alla riduzione all'essenziale delle forme dell'architettura.

Il medesimo procedimento di astrazione sembra ritrovarsi anche in Louis Kahn, che offre un'ulteriore interpretazione del Campo dei Miracoli. Lo schizzo del Campo pisano → da parte di Kahn sembra riuscire a spingersi ancora più oltre, rispetto anche allo stesso Le Corbusier, nell'arrestarsi, per così dire, alla *superficie dell'essenziale*¹⁸, cioè alla materialità e alla condizione di necessità di quelle architetture, limitandosi a rappresentare solo quello che è necessario per la loro individuazione, per renderle riconoscibili senza incertezze.

Come afferma Maurizio Meriggi, «nel suo disegno Kahn rinuncia quasi del tutto al dettaglio; il semplice delinea delle forme dei monumenti determina tanto il grande ritmo della sequenza prospettica di edifici ridotti alla loro geometria [...] quanto l'unità della materia battuta dalla luce»¹⁹.

D'altra parte, l'esaltazione dell'autonomia figurale delle architetture del Campo, riportate alla condizione di prismi puri quale *grado-zero* della forma, è pretestuale alla figurazione del valore plastico ottenuto dal loro raggruppamento.

Da queste premesse deriva una parte della metodologia d'indagine messa in campo dalla presente tesi, ovvero la ricerca assume la *defnizione tipologica* e la *riduzione volumetrica* come i due strumenti, o per meglio dire due distinti momenti operativi, attraverso cui analizzare, con metodo astrattivo, le unità figurali degli *ansambl'*.

16

Si veda l'immagine a p. 46.

17

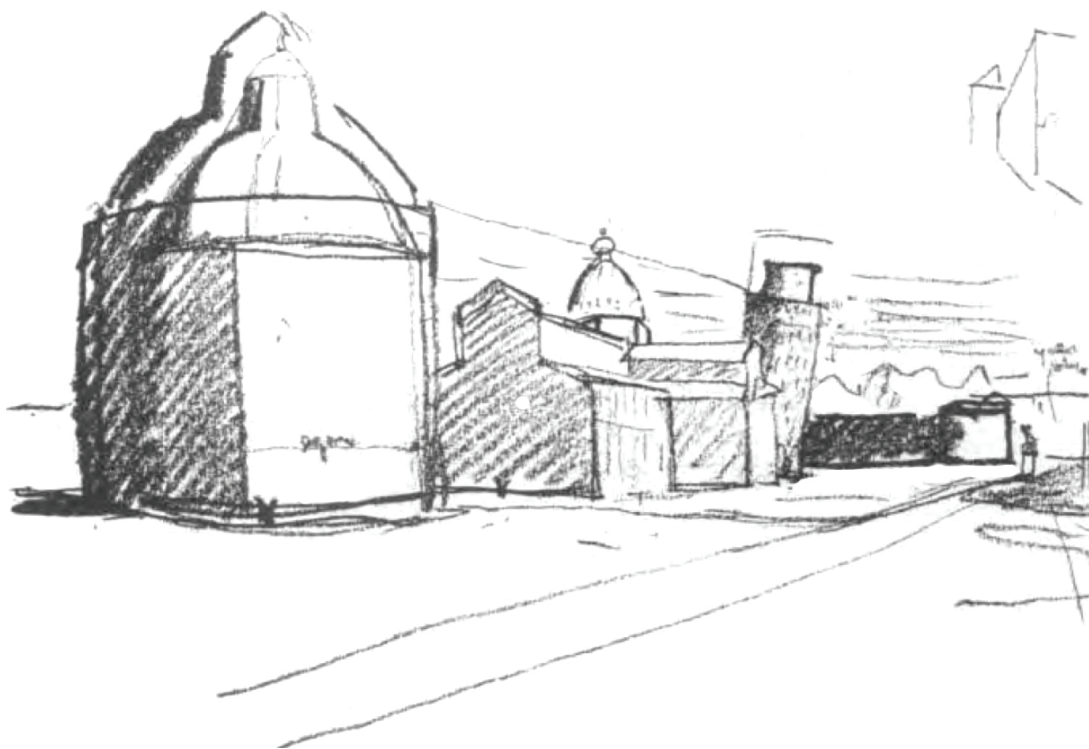
Jacques Lucan, "Acropoli. Tutto è cominciato lì...", in Aa. Vv., *Le Corbusier, una enciclopedia*, Mondadori Electa, Milano 1988, p. 28 [*Le Corbusier, une encyclopédie*, Edition du Centre Pompidou, Paris 1987].

18

Giorgio Grassi, "Intervento", in Paolo Portoghesi, Rolando Scarano (a cura di), *Il progetto di architettura. Idee, scuole, tendenze all'alba del nuovo millennio*, Newton & Compton, Roma 1999, pp. 449-452.

19

Maurizio Meriggi, "Proporzione, ritmo, figura. Il complesso di piazza dei Miracoli e l'anatomia del Battistero pisano", in Maria Cristina Loi, Raffaella Neri, *op. cit.*, 2012, p. 58.



Louis Kahn, schizzo di viaggio del Battistero, del Duomo, della Torre di Pisa e degli edifici al contorno, n.d.
Tratto da: Eugene Feldman, Richard Saul Wurman (a cura di), *The Notebook and Drawings of Louis I. Kahn*,
MIT Press, Cambridge 1973, p. 257.

Se, rispetto all'esame dei tipi, è stata già riconosciuta come condizione preliminare l'esatta struttura tipologica delle singole architetture che costituiscono l'*ansambl'*, alla base del procedimento di riduzione volumetrica vi è l'idea che tutte le cose prodotte dall'uomo, incluse le opere di architettura, possano essere riferite a livello percettivo ad un assoluto *generico*, i solidi platonici: cono, sfere, cubi ecc..

Peter Eisenman, introducendo il concetto di *generic architectural form*²⁰, si riferisce alla possibilità di leggere le forme specifiche dell'architettura isolando quegli attributi come il volume, la massa, la superficie e il movimento, che rientrano nella sfera di *genericità* della forma.

Eisenman, aggettivando la forma come *generica*, intende dunque riferirsi a tutte quelle figure geometriche contraddistinte da una legge interna che le rende, da un lato, individuabili in quanto dotate di proprietà specifiche e determinative tali da renderle autonome, dall'altro ammissibili di combinazioni e trasformazioni interne alla loro logica compositiva, pur restando incontaminate nella propria natura assoluta e oggettuale. Come sostiene Eisenman:

L'espressione "forma generica" viene qui intesa in senso platonico, come entità definibile e dotata di sue leggi interne. [La forma generica] ha per sua natura dinamiche intrinseche che vanno comprese e rispettate se si vuole tentare un qualsiasi uso o interpretazione grammaticale di un solido dato. [...] Stabiliscono la natura assoluta della forma generica e per definizione la sua trascendenza rispetto alla forma specifica²¹.

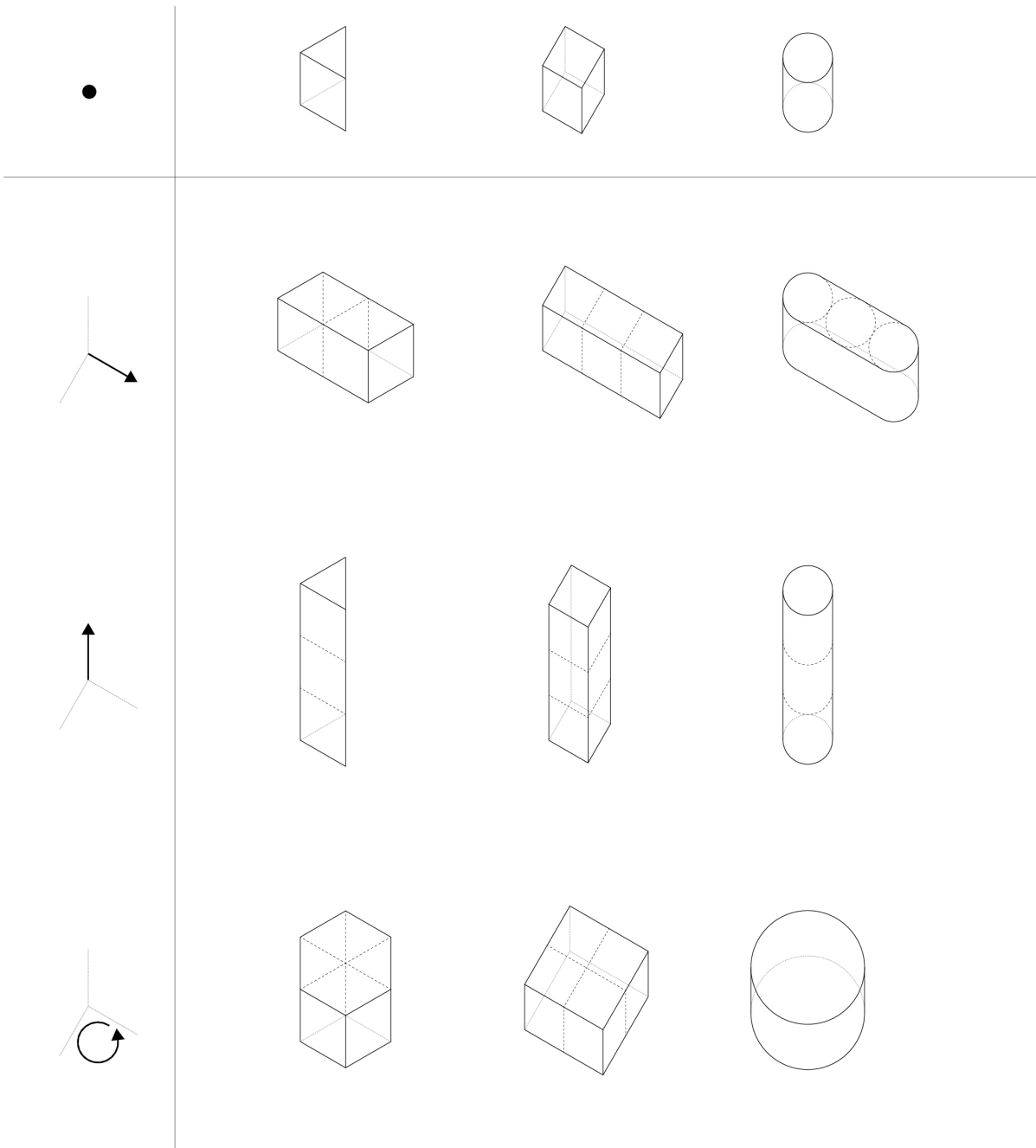
La natura assoluta della forma generica permette di associare questa alla nozione di solido platonico, riflettendo il possesso di quelle proprietà geometriche che permettono la configurazione di poliedri a partire dall'individuazione di poligoni regolari congruenti, quali il triangolo equilatero, il quadrato, il pentagono ecc.. Tra le proprietà dei solidi proprie della geometria euclidea, interessa in questa sede una prima articolazione che, nel contesto prettamente architettonico, è possibile attuare per la categorizzazione di queste forme: si possono quindi individuare in prima istanza forme generiche *centriche* e forme generiche *direzionate*.

20

Peter Eisenman, *La base formale dell'architettura moderna*, Edizioni Pendragon, Bologna 2009 [*Die Formale Grundlegung Der Modernen Architektur*, GTA Verlag, Zürich 2005].

21

Ivi, p. 48.

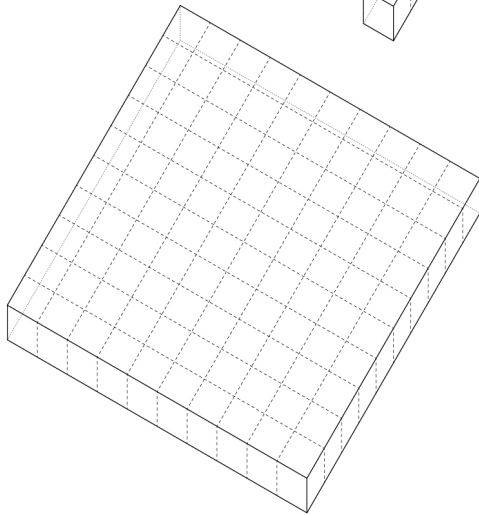
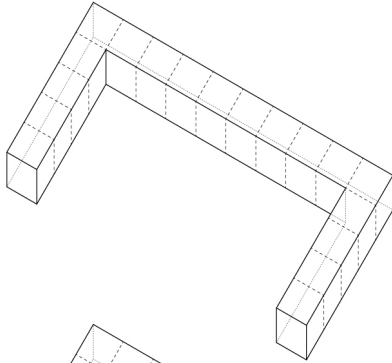
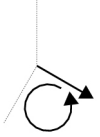
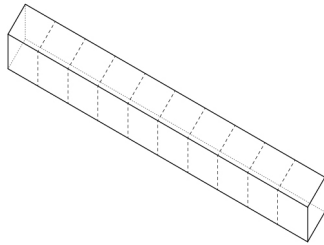
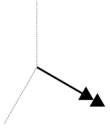


Individuazione delle azioni compositive atte ad ottenere, a partire da un solido platonico, forme generiche direzionate orizzontalmente, forme generiche direzionate verticalmente, forme generiche centriche.

Per forme generiche *centriche* si devono intendere tutti quei prismi costituiti dalla iterazione e composizione di una o due figure regolari, attraverso cui sia presente un identico sviluppo verticale e orizzontale. Il tetraedro, il cubo, il cilindro la cui altezza sia uguale al diametro della base, sono alcuni dei solidi ottenibili attraverso questo genere di configurazione. La caratteristica della *forma generica centrica* consiste nell'equivalente "peso" dato alla direzione verticale e a quella orizzontale, non prediligendo nessuno dei due sviluppi.

Le forme generiche *direzionate* differiscono da quelle *centriche* poiché, in luogo dell'uguaglianza tra orizzontale e verticale, subentra lo sviluppo alternativo di una delle due direzioni. Appartengono, quindi, a questa famiglia tutti quei prismi puri riconducibili a operazioni di ripetizione di due o più solidi *centrici*. Forme centriche sovrapposte, ad esempio due cubi impilati, danno infatti luogo ad un solido geometrico in cui è ancora riconoscibile la matrice regolare, ma dove domina una delle due direzioni di sviluppo, nella fattispecie la verticalità. A seconda della direzione assunta dal vettore di assemblaggio, tali forme si specificheranno come *forme direzionate orizzontalmente* oppure *forme direzionate verticalmente*.

L'adozione della *generic architectural form* per la rappresentazione delle architetture degli *ansambl'* riveste, nella presente ricerca, il ruolo strumentale di porre in correlazione la natura concettuale del tipo architettonico con la *manipolabilità* di una forma definita, dotata cioè di volume, massa e superficie. Il processo di "scarnificazione" della forma specifica delle architetture mira ad arrestarsi, come Kahn, alla *superficie dell'essenziale*, nella convinzione che, quanto più si sottragga dalla forma il particolare e l'aneddotico, tanto più emergeranno le figure distintive delle *cose*.



3.3 I dispositivi di configurazione dell'*ansambl'*

Il concetto di *generic architectural form*, indagato nel precedente capitolo, consente di fare luce sullo stringente rapporto che intercorre tra la forma del singolo pezzo architettonico e il suo ruolo nella costituzione dell'*ansambl'*. Non tutte le architetture che partecipano a questo genere di composizioni urbane, infatti, rivestono il medesimo peso e ruolo nella dinamica del gruppo. Vi sono alcune forme che, invece di mantenersi in un preciso equilibrio posizionale rispetto alle altre forme, si da determinare la figura complessiva della composizione, sono piuttosto indirizzate ad un rapporto di mediazione rispetto al luogo.

Rispetto alla grammatica della *generic architectural form*, all'interno della casistica di forme direzionate, è possibile individuare tre sottospecie che rivestono, nella logica dell'*ansambl'*, tale ruolo particolare. È possibile, *sub specie architecturae*, nominarle: la *galleria*, il *recinto* e il *podio*. Si accennerà alla loro struttura formale e poi alla spiegazione del perché la loro presenza sia peculiare rispetto alle forme centriche e a quelle semplicemente direzionate.

La *galleria* prevede come procedura compositiva l'assemblaggio di forme centriche, così come avviene per ogni forma direzionata, assecondando però unicamente lo sviluppo orizzontale. È oltremodo una specie formale che differisce sostanzialmente anche dalle "forme direzionate orizzontalmente" poiché, rispetto a queste ultime, lo sviluppo orizzontale è quantitativamente predominante rispetto all'altezza, al punto da configurarsi planimetricamente come una *linea*.

Il *recinto* asseconda, come la *galleria*, lo sviluppo orizzontale, ma la sua genesi non è più impressa unicamente da un vettore di traslazione orizzontale, bensì dalla combinazione di un vettore di traslazione orizzontale e di uno di rotazione si da ottenere due o più forme direzionate orizzontalmente, non parallele, in grado di definire un interno.

La trasformazione roto-traslativa impressa all'iniziale forma centrica definisce il recinto come una figura conchiusa: a partire da questa fondamentale condizione di delimitazione dello spazio, essa può configurarsi alternativamente come una linea spezzata, nel caso di figura dotata di spigoli

← I dispositivi di configurazione dell'*ansambl'* analizzati come risultati di trasformazioni compositive, a partire da un solido platonico di base.

A partire dall'alto: la *galleria* (vettore di traslazione orizzontale); il *recinto* (vettore di traslazione orizzontale e vettore di rotazione); il *podio* (due vettori ortogonali di traslazione orizzontale).

e aperta, oppure di un poligono nel caso di figura chiusa (all'interno di una casistica praticamente illimitata che interessa la più regolare forma quadrata fino ad un qualsivoglia poligono irregolare), fino ad una curva, anch'essa aperta o chiusa, che può configurare una condizione di delimitazione anche in assenza di spigoli purché si preservi il fondamentale moto roto-traslattivo impresso alla forma centrica di base.

Il *podio*, di contro, è una figura generata dalla combinazione di due vettori di traslazione orizzontali. Una iniziale forma generica di tipo centrico sarà trasformata in un podio per mezzo di due vettori di traslazione orientati ortogonalmente tra loro, di modo che il risultato della trasformazione sia una figura la cui larghezza e lunghezza siano di rango predominante rispetto all'altezza.

La galleria, il recinto e il podio sono forme accomunate dalla proprietà intrinseca di delimitare lo spazio, ovvero di segnare un limite. La messa in opera di tali dispositivi formali consente, in modo alternativo o talune volte simultaneamente, di tracciare delle precise soglie fisiche, introducendo nello spazio "continuo" – sia esso quello naturale offerto da un sito in campagna oppure quello urbano della città – la discontinuità dello spazio "scenico" dell'*ansambl'*: la galleria individua solamente una soglia di tale discontinuità, il recinto generalmente tre, mentre il podio rileva l'intera estensione del perimetro della scena.

Questi pezzi "speciali" – a metà tra l'essere dei singoli elementi architettonici e delle architetture compiute – stabiliscono quale sia la dimensione conforme dell'*ansambl'*, nel senso che individuano, attraverso la loro misura architettonica, una dimensione per l'*ansambl'* che – come già evidenziato nella teoria della *zolla* di Salvatore Bisogni – si situa in un valore intermedio tra il singolo edificio e un qualcosa di più compatto e spazialmente definito di un isolato. Grazie alla misura architettonica della galleria, del recinto e del podio, l'*ansambl'* si può quindi qualificare come una eccezionale discontinuità all'interno della continuità della maglia urbana della città, o della trama naturale dei campi coltivati.

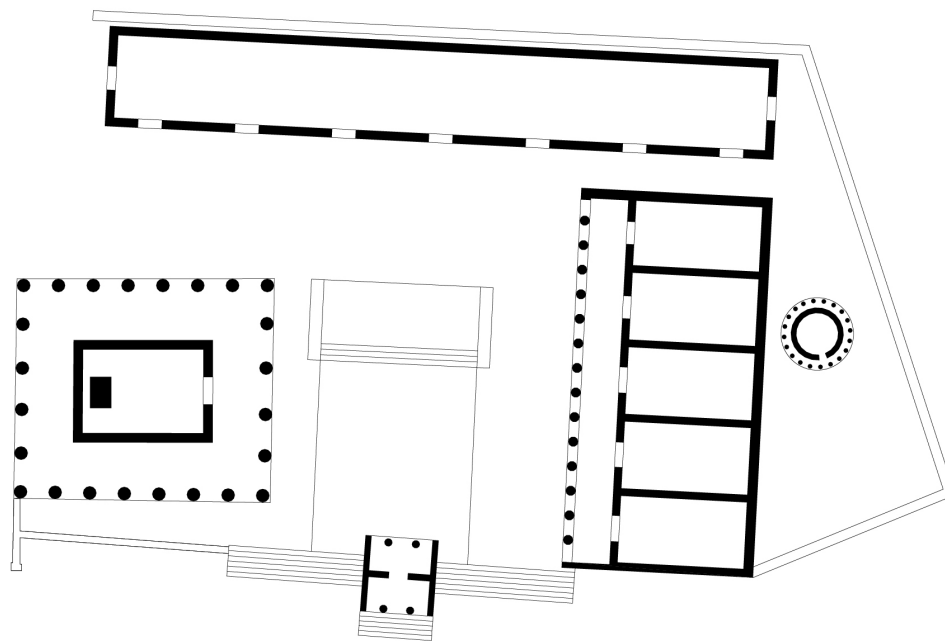
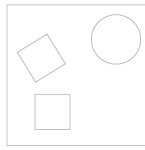
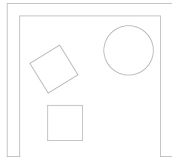
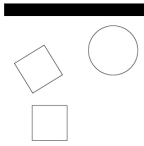
Il ruolo, quindi, che la galleria, il recinto e il podio hanno nella logica dell'*ansambl'* è di individuare una "regione

spaziale” figurativamente compiuta, “liscia” e incontaminata, distinta dall’intorno e di dimensione conforme a generare uno spazio compatto attraverso il dislocamento al suo interno di corpi architettonici autonomi. In altri termini, queste forme tendono a *configurare* l'*ansambl'*, agendo come figure di mediazione rispetto al luogo, mentre ai corpi a tutt’altro che si stagliano rispettivamente davanti la galleria, all’interno del recinto o al di sopra del podio, spetta il ruolo di *determinare* le tensioni interne al gruppo, ricercando precise postazioni e dislocamenti nello spazio “liscio” così garantito.

L’atto del configurare presuppone propriamente una “messa in figura”, cioè lo svolgere un ruolo “misurativo” delle tensioni scaturite dalla collocazione, dotando la figura complessiva di una pietra di paragone con cui rendere evidenti, misurabili, intellegibili, le relazioni di distanza che si stabiliscono tra i corpi autonomi. È propriamente l’atto del *configurare* che è possibile riconoscere, ad esempio, nella presenza del Cimitero come sfondo necessario all’interno della logica dispositiva del Campo pisano, una galleria che permette di misurare, attraverso la sua mole e il ritmo della sua facciata, le distanze che intercorrono tra il Battistero e la Basilica, come i rapporti altimetrici tra questi due corpi e la torre pendente. Un ruolo del tutto analogo è rinvenibile ad Atene, per il sostrato fisico che fa da podio, e quindi da “sfondo”, alle figure distinte ed esatte del Partenone e degli altri pezzi che compongono l’Acropoli.

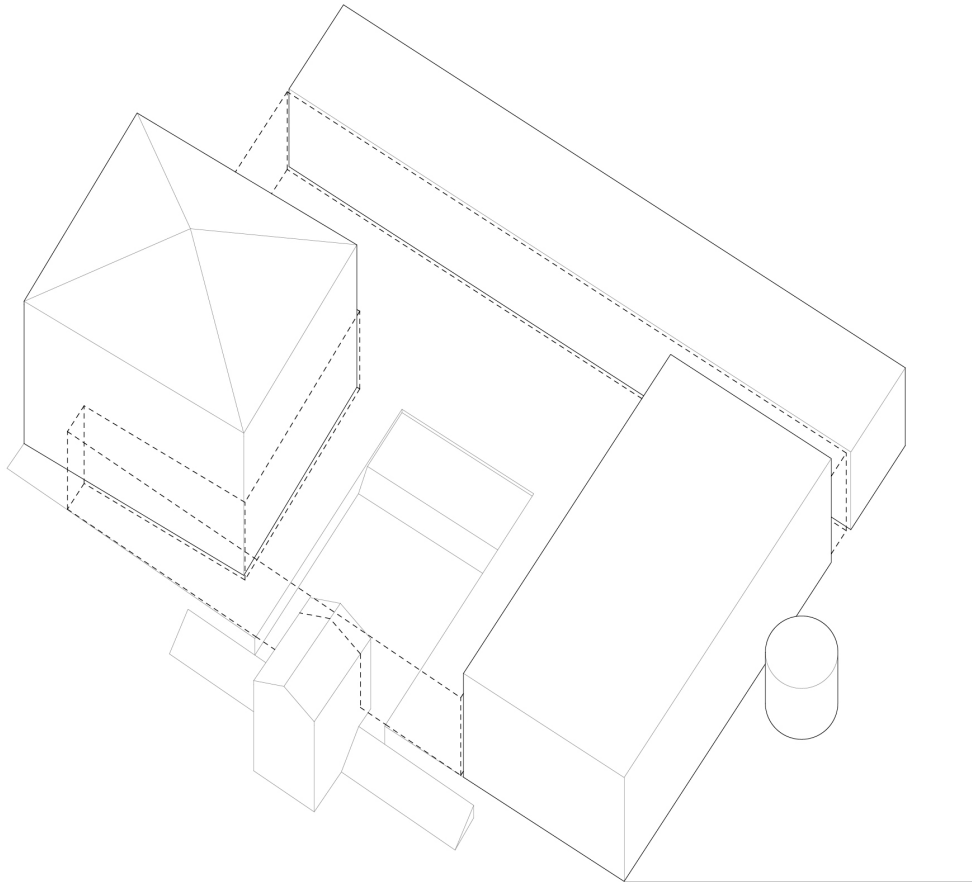
Stabilito il loro comune ruolo, i tre dispositivi formali hanno, per le caratteristiche intrinseche della loro forma, alcune distinte peculiarità nel configurare la regione spaziale dell'*ansambl'*. In particolare, la galleria è il dispositivo che lascia il più alto margine di ambiguità e interpretazione dell’estensione della regione, in quanto la sua forma lineare garantisce l’individuazione di un solo lato della regione. La linea segna con il suo sviluppo orizzontale uno dei limiti del “quadro” di riferimento dell'*ansambl'*, mentre l’altezza del suo profilo arricchisce il gioco di trame invisibili che istituisce la tensione del volume di spazio tra i corpi.

Nel suo saggio sul *Group Design* dell’architettura greca, Robert Scranton²² individua appunto la stoà come la tipolo-



Santuario di Eracle a Thasos, pianta ricostruttiva.

A destra, riduzione volumetrica dell'impianto. La posizione della galleria fissa un lato della regione spaziale (volume tratteggiato) del santuario, ponendosi come fondale architettonico degli edifici autonomi.



gia di edificio più importante per la configurazione del gruppo, descrivendola in questi termini:

Il tipo di edificio più importante per la definizione dell'effetto spaziale è la stoà. Questa è essenzialmente una struttura estremamente semplice che consiste in un lungo muro con una fila di colonne di fronte ad esso, lo spazio tra il muro e le colonne è coperto da un tetto. [...] Anche la facciata della stoà contribuisce efficacemente all'organizzazione dell'intero spazio che le sta di fronte. In primo luogo, la lunghezza dell'edificio stabilisce una linea di base per qualsiasi spazio aperto antistante, definendo la lunghezza e un lato. Allo stesso tempo, l'ampiezza della facciata suggerisce la direzione trasversale, in quanto si affaccia sullo spazio. La trabeazione e la linea del tetto definiscono l'altezza, mentre i dettagli dei gradini, dell'ordine e della trabeazione implicano piani orizzontali che attraversano lo spazio e gli conferiscono una configurazione strutturale. Infine, le colonne e i dettagli della trabeazione stabiliscono un ritmo con suddivisioni misurate per mitigare la monotonia delle linee di contorno²³.

Analogamente alla linea della stoà/galleria, l'altro dispositivo che insiste sulla separazione della regione dell'*ansambl'* è il recinto. L'atto del recingere è il presupposto della nozione di interno²⁴. Recintare significa riconoscere e appropriarsi di una porzione di terreno o spazio fisico, separandolo ed escludendolo dal resto del mondo-natura. Esso, quindi, fonda due regioni topologiche totalmente distinte, un esterno e un interno, il mondo-natura e il micro-cosmo dell'*ansambl'*, che è d'altronde anch'esso un altro mondo, un *interieur*, una scena.

I recinti sacrali greci, pur escludendo con la loro barriera fisica un rapporto visivo diretto tra lo spazio interno recintato e l'esterno, o forse proprio a causa di ciò, tendono a riprodurre un paesaggio interiore di allineamenti che rispecchia per complessità quello esteriore. Sull'Acropoli di Pergamo il sistema dei recinti, svincolandosi dall'impianto ippodameo, si articola in diverse parti tutte riconducibili alla medesima sintassi tra due corpi architettonici: il recinto, che registra e

23

Robert Scranton, *op. cit.*, 1949, p. 250.

24

Cfr. Vittorio Gregotti, *Editoriale*, in «Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente», 1, 1979.

assorbe la condizione acclive del luogo, e il corpo assoluto del tempio al suo interno, che invece può disporsi, grazie alla radura generata dal recinto, secondo angolazioni e aperture indipendenti dalle asperità del sito, e riconducibili a distanze polari e angoli privilegiati di visione quali quelli studiati da Doxiadis²⁵. Queste due modalità di interfacciarsi con le regioni topologiche – sulla frontiera tra esterno e interno per quanto riguarda il recinto, e all'interno della regione da esso circoscritta per ciò che concerne il tempio – sono così argomentate da Giovanni Di Domenico:

[L'Acropoli di Pergamo è] fondata sulla libera articolazione delle diverse parti, definite di per sé, in funzione delle curve di livello, in rapporto di organicità con la natura. Il sistema delle agorà e dei recinti ora non si fonde nella continuità della geometria e nella comunità dei lati, ma si differenzia in recinti indipendenti. [...] Se guardiamo invece il *temenos del tempio di Atena*, che domina sull'Acropoli immediatamente a ridosso del Teatro, vediamo anzitutto [...] il tempio di Atena che sta al centro, ruotato in modo da offrirsi secondo le angolazioni privilegiate. Il tempio (individuo plastico per eccellenza) e la grande statua al centro chiudono le prospettive esterne dal punto privilegiato di vista, all'ingresso, e aprono verso il paesaggio e il percorso cerimoniale di accesso al tempio²⁶.

A differenza della galleria e del recinto, il podio distingue la regione di spazio dell'*ansambl'* per differenza di quota, vale a dire scartando in altezza dall'intorno circostante mediante lo spessore del suo corpo.

L'idea che sottende le composizioni ad *ansambl'* che si attestano su un podio è connettere le distinte architetture dell'insieme attraverso un comune denominatore. La base articola il rapporto delle architetture con il terreno, ponendosi come *fondamento* di ciò che le sta sopra, nel senso che il suo valore intrinseco risiede nel fondare, nel rapporto esclusivo – mediato dal podio – tra l'oggetto posto sopra di esso e il luogo in cui sorge.

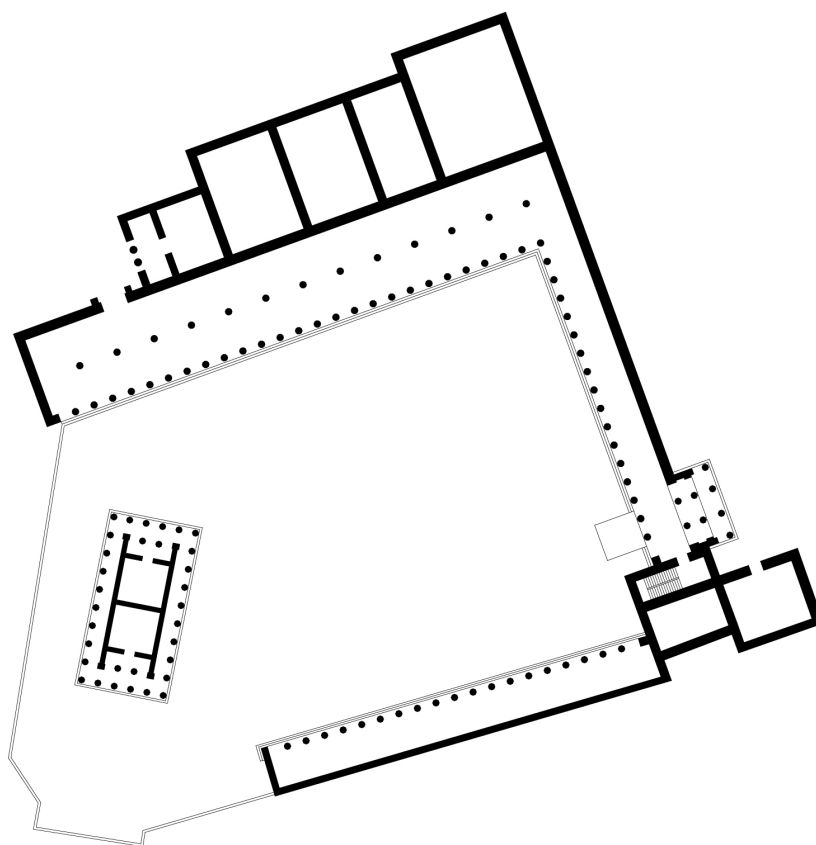
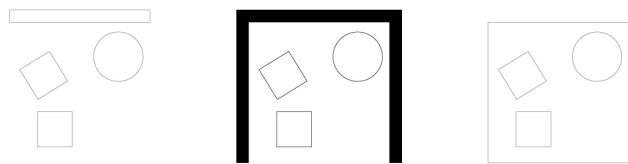
Come sostenuto da Corrado Di Domenico, «tale rap-

25

Kōnstantinos Apostolou Doxiadis, *Architectural Space in Ancient Greece*, MIT Press, Cambridge 1972 [*Raumordnung im griechischen Städtebau*, Kurt Vowinkel Verlag, Heidelberg 1937].

26

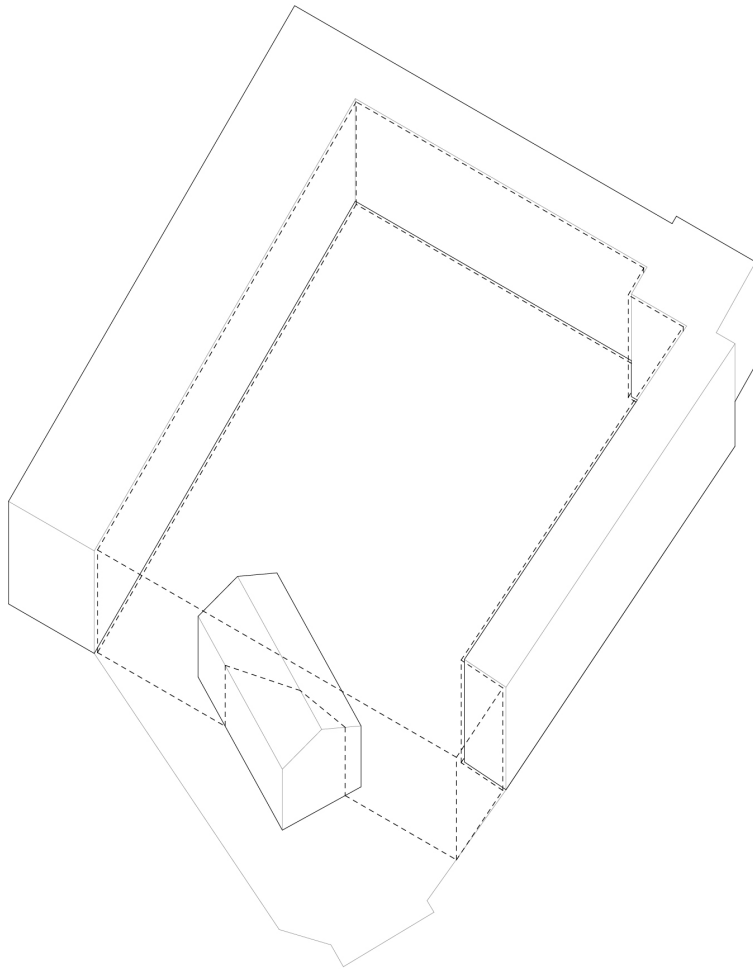
Giovanni Di Domenico, *L'idea di recinto*, Officina Edizioni, Roma 1998, pp. 27-30.



0 15 30m

Sacro recinto di Atena a Pergamo, pianta ricostruttiva.

A destra, riduzione volumetrica dell'impianto. Il recinto interpreta la regione spaziale come uno spazio "interno", isolando il corpo plastico del tempio.



porto fondamentale, o 'fondante', assume la dialettica natura-artificio come la sua principale caratteristica, come una variazione dell'elemento naturale operata come interpretazione contestuale»²⁷. A tal proposito, è di un certo interesse rilevare come l'etimologia del verbo radicare, derivato di radice, suggerisca l'idea di elevare, crescere²⁸. Gli oggetti disposti su un podio, attraverso l'atto del mettere radici, ritrovano nella comune base d'appoggio l'artificio che consente loro di guadagnare la prospettiva del gruppo.

Se, quindi, il ruolo del podio rispetto alla configurazione del gruppo risulta equivalere a quello della galleria o del recinto, vi è invece una sostanziale differenza nelle tecniche di organizzazione dello spazio. Infatti, mentre la galleria e il recinto, ponendosi come barriere fisiche e visive tra l'*ansambl'* e il suo contesto immediato, tendono in misure diverse ad isolare e separare sul piano orizzontale il gruppo dal suo ambiente, il ruolo del podio, invece, esprime «la necessità del superamento della linea di terra, su cui si attuano le confusioni dell'umano agire»²⁹. Il podio, quindi, rivela il suo compito nell'atto di elevazione e, con esso, la possibilità, per tutte le figure architettoniche sopra di esso, di delinearci davanti al fondo del paesaggio e del cielo, e di porsi in una relazione particolare con il contesto – di raffronto tra enti distinti – in contrasto con l'“orizzontalità” a separare della galleria e del recinto.

Un'interpretazione del podio, o *plinth* come nominato sia da Tahl Kaminer³⁰ che da Pier Vittorio Aureli³¹, inteso come elemento di mediazione con il contesto, non presentando di fatto nessun ostacolo visivo, e consentendo quindi l'istituzione di una relazione inedita con l'intorno. In tal senso si pronuncia Aureli, prendendo a pretesto l'esperienza dei *plinth* di Mies van der Rohe:

Il modo in cui il plinth riorganizza la connessione tra un edificio e il suo sito influisce non solo sull'esperienza di ciò che è collocato *sul* plinth, ma anche – e soprattutto – sull'esperienza della città che si trova *al di fuori* del plinth. Una delle cose più notevoli provate da chiunque salga su un plinth di Mies, sia a New York [sul “plinth-piazza” del Seagram Build-

27

Corrado Di Domenico, *Piattaforme*, Alinea, Firenze 2007, p. 48.

28

“Radice lat. *radix* -icis acc. radicem, *fig.* principio, origine, causa. Affondare nel terreno e quindi prosperare, stabilirsi con solidità. *In gram.* il monosillabo che contiene il significato generale d'una parola o d'un gruppo di parole, *sscr.* *Vardb-ati* elevare, crescere, prosperare”.

Radice *ad vocem*, in Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Società Editrice Dante Alighieri, Roma 1907.

29

Francesco Costanzo, *L'architettura del campo. La composizione architettonica per le nuove centralità territoriali*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007, p. 43.

30

Tahl Kaminer, *Von Ledoux bis Mies: The modern plinth as isolating element*, «Architectural Research Quarterly», 23, 2019, pp. 21-32.

31

Pier Vittorio Aureli, *The Possibility of an Absolute Architecture*, MIT Press, Cambridge 2011.

Sul medesimo tema si veda anche: Pier Vittorio Aureli, Martino Tattara, *Platforms. Architecture and the Use of the Ground*, Black Square, Milano 2021.

ding] che a Berlino [sul plinth della Neue Nationalgalerie], è l'esperienza di voltare le spalle all'edificio per guardare la città. Improvvisamente, e per un breve momento, ci si trova estranei ai flussi e ai modelli organizzativi che animano la città, pur confrontandosi con essi³².

Le piattaforme, come il podio o *plinth*, sono piani privilegiati dello spazio abitato dall'uomo. Esse sono ben evidenti, ben visibili da lontano, ma non si può percepire il loro vero ruolo fino a quando non si sta sopra di esse. Questa è la peculiarità del podio rispetto alla galleria e al recinto: manifestare un nuovo rapporto con il contesto, fino ad allora spazialmente non svelato. Sono, in altri termini, interfacce architettoniche che hanno a che fare con la novità percettiva, con lo svelamento di un nuovo significato dell'intorno che non è evidente se non da una postazione ben precisa. È la medesima funzione che Jørn Utzon³³ ha rilevato per le piattaforme nello Yucatan, erette dai Maya per superare la folta coltre della giungla che faceva loro da tetto, ed accedere, al di sopra di queste alture artificiali, ad una nuova comprensione del mondo. Il podio-*plinth*, allora, riprendendo l'interpretazione fornita da Aureli:

Introduce un'interruzione nel tessuto dello spazio urbano, evocando così la possibilità di comprendere lo spazio urbano non come onnipresente, pervasivo e tirranico, ma come qualcosa che può essere inquadrato, limitato e quindi potenzialmente situato come una cosa tra le altre cose. [...] A differenza del muro [leggi stoà e recinto], una forma come il *plinth* è una cornice che non si limita a separare o isolare; recupera anche, in modo sottile, la differenza che la città moderna ha incorporato nel suo spazio generico: la possibilità simbolica del confronto³⁴.

Il podio eleva gli oggetti architettonici su di esso consentendo loro di guadagnare una superiorità, non solo fisica ma anche simbolica rispetto al *continuum* generico della città contemporanea, e accedendo quindi alla possibilità del confronto, dignitoso, con l'altro da sé, con l'esterno.

32

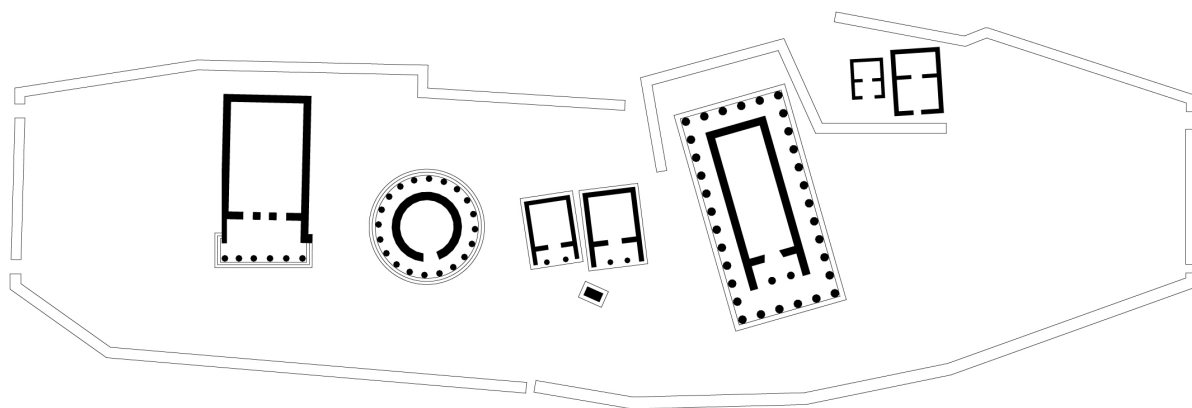
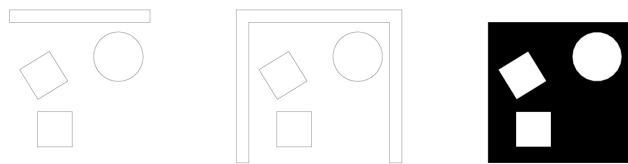
Ivi, p. 37.

33

Jørn Utzon, *Platforms and Plateaus*, in «Zodiac», 10, 1962, pp. 114-117.

34

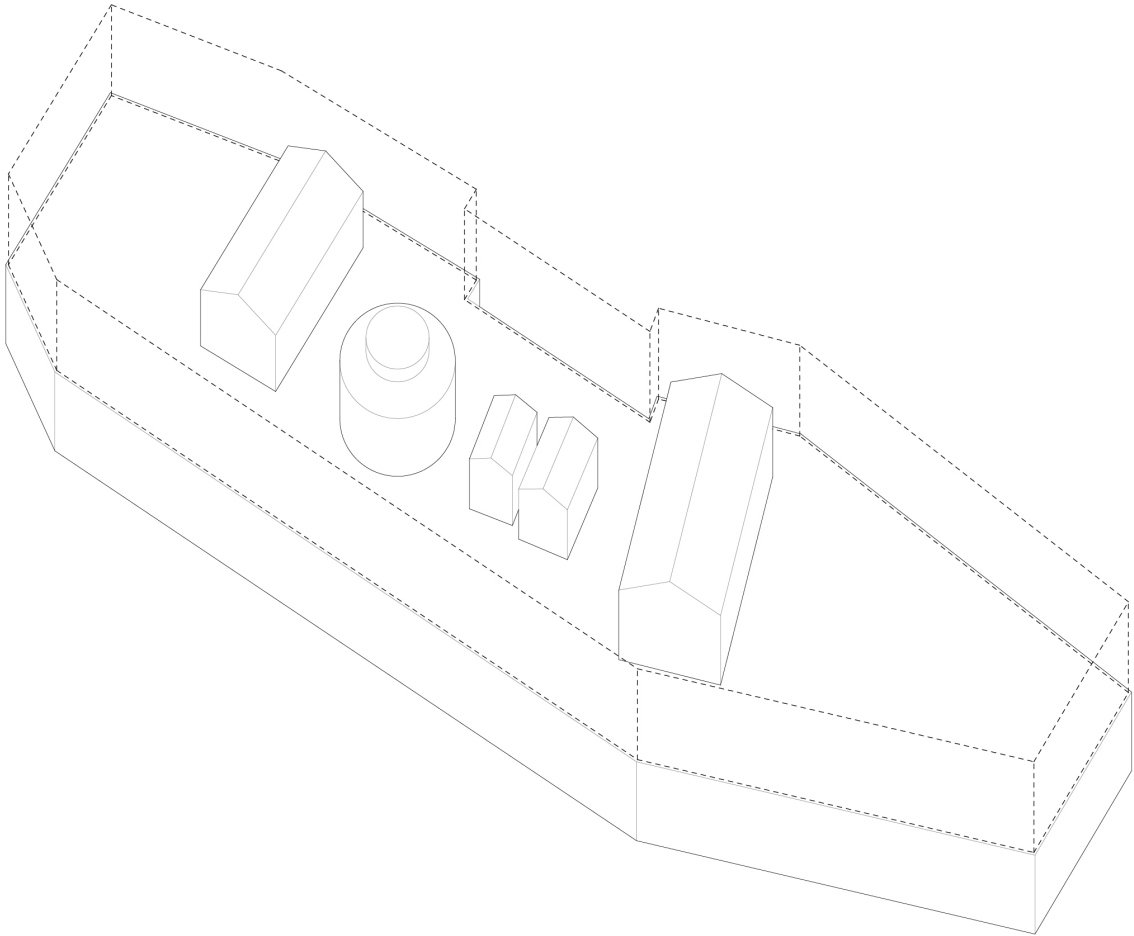
Pier Vittorio Aureli, *op. cit.*, 2011, p. 41.



0 15 30m

Santuario di Atena Pronaia a Delfi, pianta ricostruttiva.

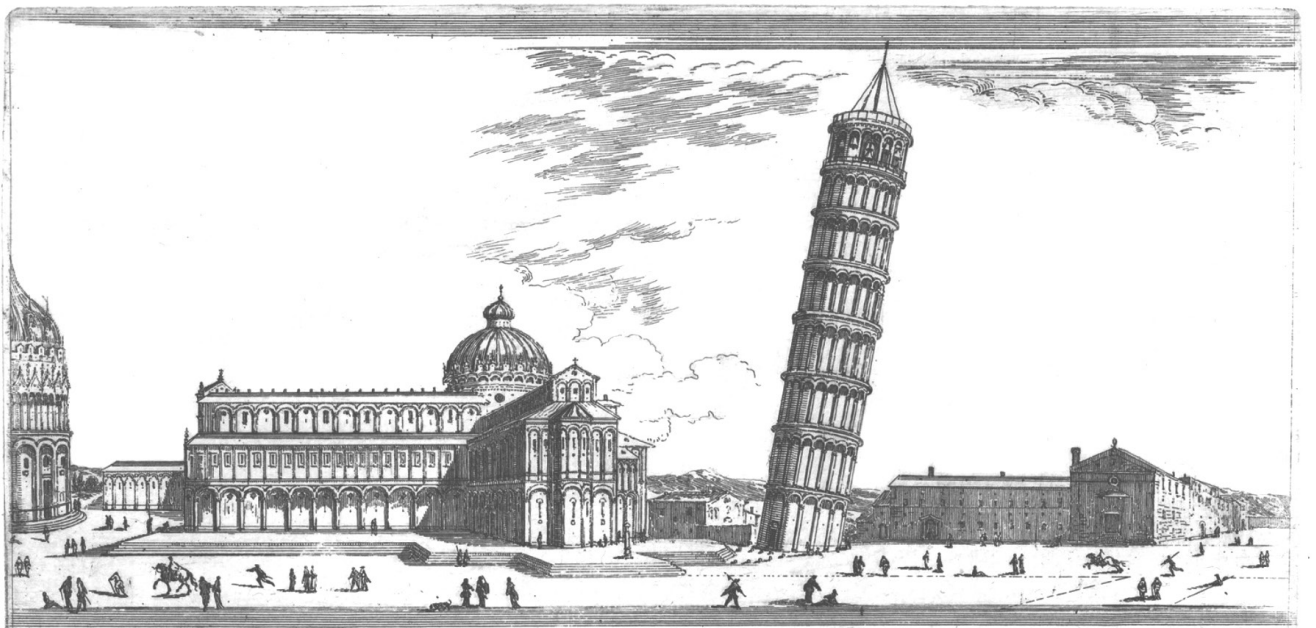
A destra, riduzione volumetrica dell'impianto. Il podio rileva l'intera regione spaziale del santuario, non ponendolo in una condizione di isolamento quanto piuttosto di raffronto con il contesto.



IL CONCETTO DI *CAMPO* IN ARCHITETTURA

IL *CAMPO* COME "CONTINUO": IL RAPPORTO FIGURA-SFONDO

IL *CAMPO* COME "DISCRETO": I SISTEMI DI TENSIONE



Vue du Dome et des fonds ou l'on Baptez, et de la Tour de Pise, que Guillaume Allemand, et Ronanno Sculpteur, conduisirent en l'an 1174, et qui panché de six toises et demie, par ce que faute de connoître le terrain de cette ville, ils n'en piloteront par les fondemens. Depuis elle ne s'est point demontée, a cause qu'ils la bastirent tres bien, qu'elle est ronde dehors et dedans, et qu'on ylargie les fondemens de trois toises, les quelle fut assésée. Vasari. . 1 . p. fol. 7. Israel fistre de lin. et foie. Israel excudt cum privilegio Regie.

Nel capitolo precedente è stato dichiarato il ruolo della galleria, del recinto e del podio, come dispositivi architettonici di cui è dotato l'*ansambl'* al fine di darsi una dimensione conforme e un limite preciso che lo distingua rispetto al contesto. Resta da chiarire la natura dello spazio selezionato da questi dispositivi, in cui si genera il sistema di relazioni a distanza tra le architetture a tuttotondo del gruppo.

Se, fino a questo momento, tale spazio è stato nominato generalmente "regione spaziale" dell'*ansambl'*, adesso si vuole introdurre il concetto di *campo*, del quale s'intende chiarire il significato in relazione alla composizione architettonica. Il termine *campo*, infatti, ha assunto nella lingua italiana una notevole sfaccettatura di usi e accezioni, purtuttavia riuscendo sempre a restare legato al suo significato fondamentale, vale a dire di spazio libero, contenuto entro limiti concretamente o idealmente determinati e con caratteristiche proprie¹.

Secondo Attilio Marcolli, il campo «è uno spazio che presenta alcune caratteristiche costanti in ogni suo punto»². Se ne deducono immediatamente due prerogative importanti per la sua definizione. Il campo è anzitutto uno spazio, che si differenzia dall'intorno in quanto presenta certe caratteristiche omogenee – Marcolli indica, a titolo esemplificativo, il colore, la materia, la forma, la funzione ecc..

Il campo è uno spazio anche perché al suo interno si compiono determinate operazioni. A tal fine il campo contiene sempre alcuni "oggetti" attraverso cui compiere queste operazioni, le quali determinano anche la qualificazione del campo stesso. In questo senso, una fondamentale caratteristica del campo, come evidenziato da Francesco Costanzo, è individuare «il luogo in cui si costituiscono e si inducono le azioni (pensiamo ad esempio alla forza di gravità nel "campo gravitazionale" o alle forze elettromagnetiche nel campo omologo)»³. Questo fondamentale rapporto tra luogo e azioni che in esso si svolgono fa sì che si possa definire, *sub specie architecturae*, con il termine *campo* «l'ambito riconoscibile che si forma con un sistema vario di elementi distinti e di distanze»⁴.

1 Campo *ad vocem*, in *Dizionario della Lingua Italiana*, Treccani on line, Istituto dell'Enciclopedia Italiana: <https://www.treccani.it/vocabolario/campo/>

2 Attilio Marcolli, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Sansoni, Firenze 1989, p. 5.

3 Francesco Costanzo, *L'architettura del campo. La composizione architettonica per le nuove centralità territoriali*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2007, p. 119.

4 *Ibidem*.

← Israel Silvestre, *Veüe du Dome et des fonds ou l'on Baptize, et de la Tour de Pise*, 1645.

Tratto da: Louis-Étienne Faucheux, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre d'Israel Silvestre: précédé d'une notice sur sa vie*, Jules Renouard, Paris 1857.

Il *campo*, dunque, si costituisce come l'ambito prediletto per l'applicazione della *collocatio* albertiana e conseguentemente principio di ordinamento dello spazio convesso. In tal senso, l'interrogazione offertaci da Carlo Moccia riguardo l'idea di spazio «che si costituisce attraverso la tensione tra edifici che si danno nella loro condizione di volumi convessi» lo conduce ad affermare che si possa «[...] forse usare, per descrivere questo spazio, la parola “campo”, un campo spaziale in cui gli edifici si dispongono stabilendo tensioni tra loro cui è possibile riconoscere anche una struttura, un ordine dei luoghi topici e cospicui»⁵.

Ancora Francesco Costanzo rileva come questa condizione del *campo* presupponga l'esistenza di un binomio: un fondo omogeneo e l'insieme di poche riconoscibili presenze architettoniche. Le figure definite delle architetture, infatti, «hanno sempre bisogno di un contesto omogeneo su cui stagliare il proprio contorno»⁶.

Questa idea di sostrato omogeneo ha in realtà radici antichissime, collegandosi al concetto aristotelico di *continuo* (συνεχής) che sarà sostanzialmente il perno su cui si fonderà gran parte del pensiero scientifico attorno a questo termine. Aristotele pensa a tale concetto come «una continuità liscia, senza salti né lacune, che è lo sfondo impercettibile su cui si stagliano gli eventi. [...] Il continuo è il sostrato, il supporto, lo sfondo su cui, grazie a cui si pongono in rilievo le varie figure e forme di senso»⁷.

Da tale affermazione emerge la sostanziale specificazione della continuità aristotelica e la sua totale “fiscalizzazione”. Aristotele, infatti, in riferimento al continuo, non fornisce una definizione univoca, ma associa all'aggettivo συνεχής una serie di termini derivanti da operazioni come l'aggiungere, il detrarre, il congiungere, il tagliare, il limitare, il dividere. Per Aristotele, come sottolineato da Irene Serra, «continuo è ciò che è divisibile in parti sempre ulteriormente divisibili, ma è anche come si dice in *Phys. E3*, una forma di contiguo (*echomenon*)»⁸. Il continuo, quindi, si assocerebbe geometricamente alla costituzione di “figure oblunghe” (ἑτερόμηκες) nelle quali la continuità assume una connotazione fisica.

Il *campo*, così, viene interpretato come superficie omo-

5

Carlo Moccia, *Il disegno che tarda a venire*, Bordeaux edizioni, Roma 2022, p. 17.

6

Francesco Costanzo, *op. cit.*, 2007, p. 43.

7

Rossella Fabbrichesi, Giuseppe Longo, *Il “mito del continuo” tra filosofia e scienza*, in «Dedalus», 2-3, 2007, p. 2.

8

Irene Serra, *L'infinito in Aristotele fra fisica, matematica e metafisica*. Tesi di dottorato, relatore Elisabetta Cattanei – Dottorato in filosofia, epistemologia e storia della cultura dell'Università degli Studi di Cagliari – XXXII ciclo, Cagliari 2020.

genea, συνεχής, dotata di intrinseche caratteristiche fisiche e materiali. Il concetto di *campo*, allora, sarebbe riconducibile a quello di *sfondo*, da riconoscere in quella porzione di spazio libero e “liscio” il cui contorno è accennato dalla galleria e precisamente individuato dal recinto, mentre il suo caratteristico attributo di omogeneità risulta coincidente con l’estradosso del podio, ovvero una superficie priva di “salti” o lacune, capace per questa sua continuità di fare da sfondo omogeneo, uniforme, su cui stagliare le architetture assolute e autonome.

Il campo come ente continuo sembra ulteriormente suggerire che, tra le varie componenti che determinano l’equilibrio ponderale delle composizioni ad *ansambl’*, assuma un’importanza specifica il rapporto che le architetture assolute istituiscono con i limiti del campo-sfondo. In questa ipotesi, le “azioni” costituite nel luogo del campo si concentrano sull’equilibrio stabilito tra il contorno del campo e i corpi convessi che interagiscono con esso, accostandovisi fino al contatto o assumendo una distanza decisa da tale perimetro “magnetico”.

Ma il concetto di campo espresso dal pensiero aristotelico (συνεχής), segue e completa un’ulteriore accezione di tale termine, che intende il campo non tanto come sfondo su cui stagliare i corpi discreti, si badi bene, quanto «“forza” che lega, che vincola e che collega: la συνεκτική δύναμις, la potenza coesiva e relazionale»⁹, a cui si riferisce Platone descrivendo la natura del cosmo:

E i sapienti dicono, o Callicle, che cielo e terra, dei e uomini sono tenuti insieme (*sunechein*) dalla comunanza, dall’amicizia, dalla temperanza e dalla giustizia; ed è proprio per tale ragione, o amico, che essi chiamano questo intero cosmo, ordine, e non invece disordine o dissolutezza¹⁰.

Il termine campo, in questa seconda accezione, si connota come “campo di tensioni” che si attua tra elementi distinti, «energia relazionale del cosmo, come forza coesiva tra eventi naturali»¹¹. In questa seconda interpretazione, quindi, vengono meno quelle caratteristiche fisiche del *continuo*, come l’essere omogeneo e “liscio”, e acquistano estre-

9

Rossella Fabbrichesi, Giuseppe Longo, *op. cit.*, 2007, p. 2.

10

Platone, *Il Gorgia*, a cura di Paolo Ubaldi, La Nuova Italia Editrice, Firenze 1933, pp. 119-120 [Γοργίας, 508A].

11

Rossella Fabbrichesi, Giuseppe Longo, *op. cit.*, 2007, p. 3.

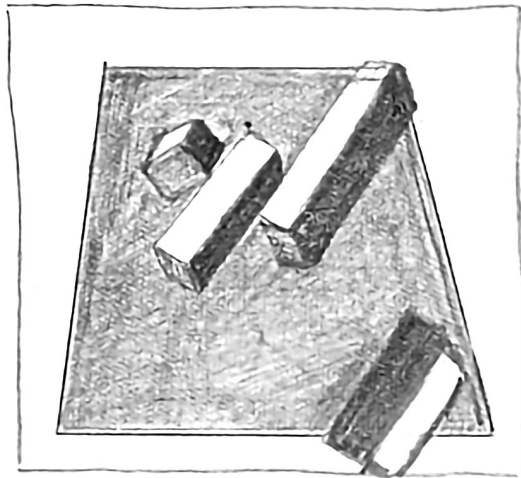
ma importanza concetti presenti nei sistemi *discreti*, come la “forza” e la “tensione”. Le “azioni” che determinano il luogo del campo, in questa seconda interpretazione, sono da rintracciare nelle possibili configurazioni di equilibrio stabilite reciprocamente tra le architetture discrete, ovvero un bilanciamento generale delle loro figure assolute ricercato attraverso rapporti compensativi di vicinanza e distanza rispetto ai differenti pesi architettonici.

Come naturale conseguenza di queste premesse, verrebbe da chiedersi se con il termine *campo*, nel preciso ambito di ricerca sugli *ansambl'*, si voglia focalizzare l'attenzione su quel sostrato fisico e materiale che “regge”, attraverso la sua continuità e omogeneità, i costrutti topologici che informano le collocazioni delle architetture convesse, oppure si intenda qualcosa di immateriale, una sorta di energia relazionale – come un campo magnetico – non individuabile in uno specifico elemento fisico ma piuttosto come “effetto” invisibile scaturito proprio dall'esatta collocazione delle architetture. In altri termini, ci si interroga se, ad esempio a Pisa, il *campo* sia proprio il prato, vale a dire quello sfondo unitario e privo di “salti” che, per questa sua omogenea continuità, permette la lettura delle geometrie collocative, oppure è una forza immateriale scaturita dal riverberarsi nel spazio delle masse convesse del Battistero, della Torre, della Basilica e del Cimitero, poste ad una giusta distanza *euritmica* tale da sprigionare questa potenza coesiva – si ricordi a tal proposito lo schizzo di Kahn dell'*ansambl'* pisano, in cui il volume del Battistero sembra “risuonare” dinanzi la mole della Basilica.

Come si vedrà, questo apparente antagonismo tra continuo e discreto rivela, in realtà, la forma di un'articolazione fra due elementi eterogenei e, tuttavia, strettamente intrecciati. L'idea è che il campo come supporto fisico, come continuo aristotelico, implichi necessariamente l'inverarsi della forza coesiva tra i discreti, il campo di tensioni descritto da Platone come energia relazionale che tiene insieme le cose.

Nei prossimi due capitoli verranno proposte alcune possibili modi di indagine delle “azioni” presenti nel campo, distinguendo quelle indotte dal rapporto tra i corpi convessi e il contorno del campo – rientrando nell'interpretazione di

quest'ultimo come ente fisico di supporto dei corpi (continuo) – da quelle causate dai rapporti ponderali tra i corpi stessi – assumendo quindi il campo come sistema di tensioni tra di essi (discreto).



L'incrocio più noto avvenuto tra il principio gestaltico degli opposti figurativi (il rapporto figura/sfondo) e la composizione architettonica, è stato indubbiamente per mezzo della figura di Colin Rowe¹². I principi della Gestalt sono stati applicati da Rowe al fine di decodificare la complessità della città fisica. Semplificando le informazioni della realtà urbana attraverso un linguaggio diagrammatico in bianco e nero, Rowe è riuscito ad analizzare la città assumendo come dati unicamente la massa e lo spazio, ovvero la sua forma.

È interessante notare come Rowe, inizialmente stimolato dallo strumento figura-sfondo per l'effetto di ambiguità e trasparenza¹³ prodotto dalla distribuzione ottica di alcune immagini, tale per cui risultasse complicato indicare assertivamente cosa fosse *figura* e cosa *sfondo* – si pensi al diagramma gestaltico vaso/visi – passerà successivamente a considerare lo strumento figura-sfondo come una base *formale*, in grado di far emergere in potenza, proprio per il grado di essenzialità rappresentativa della città, le possibilità trasformative suggerite dalla propria struttura formale. Il piano figura-sfondo, allora, non è solamente uno strumento di analisi, ma è da intendersi già come pre-figurazione del progetto urbano.

Rowe affiancherà allo schematismo del piano figura-sfondo la tecnica del collage. Rispetto al tema dell'*ansambl'*, la tecnica del collage riveste un certo interesse non tanto per gli esiti progettuali, quanto per il metodo ad essi sotteso. Il collage, infatti, riassume un modo di guardare al progetto urbano tramite il ricorso ad un procedimento formativo, con cui gli elementi del progetto vengono scelti singolarmente e successivamente *assemblati* tra loro, ove non è importante tanto il risultato del collage in sé, quanto il procedimento che ha condotto alla sua formazione. In altri termini, nel procedimento del collage così come nell'*ansambl'* si riscontra un comune interesse non tanto per la forma in sé dei singoli pezzi, quanto per le relazioni – giaciture, collisioni, collimazioni – tra i pezzi stessi. Più in generale, emerge nelle due operazioni, l'astrazione del piano figura-sfondo e la compo-

12

Ci si riferisce non tanto al noto volume di Rowe, *Collage City*, quanto alle tesi di laurea seguite da Rowe alla Cornell University all'inizio degli anni '60 e pubblicate in: Colin Rowe, *As I was saying: recollections and miscellaneous essays*, a cura di Alexander Caragonee, MIT Press, Cambridge 1996, vol. III *Urbanistics*.

13

Colin Rowe, Robert Slutzky, *Transparency: Literal and Phenomenal*, «Perspecta», 8, 1964. Trad. it. “Trasparenza: letterale e fenomenica”, in Colin Rowe, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, a cura di Paolo Berdini, Zanichelli, Bologna 1990.

Sul medesimo argomento si veda anche: Paola Limoncin, *La trasparenza interrotta. Considerazioni da e intorno al terzo saggio di Colin Rowe e Robert Slutzky*. Tesi di dottorato, relatore Giovanni Fraziano, controrelatore Guido Zuliani – Dottorato in scienze dell'ingegneria e architettura dell'Università degli Studi di Trieste – XXVIII ciclo, Trieste 2015.

← Kazimir Malevič, *Composizione 9t (Suprematismo: elementi spaziali su trapezio nero)*, 1915, Stedelijk Museum, Amsterdam.

sizione del collage, una comune intelligenza sintagmatica¹⁴ nel voler esibire, nel modo più evidente possibile, il procedimento formativo della propria struttura. D'altronde, come sottolinea Luca Ortelli a proposito degli *objets trouvés* con cui Rowe conclude *Collage City*, «In questo collage di natura concettuale [...] l'intento è quello di costituire una serie di capisaldi urbani che si stagliano su un ipotetico "fondo"»¹⁵.

Con una medesima postura sintagmatica, in questo capitolo si analizzerà il campo nell'accezione di ente fisico dotato dell'attributo dell'omogeneità. È stato già segnalato nel capitolo precedente, e si approfondirà in questo, come il campo così inteso possa essere assimilato ad uno *sfondo*, nel senso di una generica superficie – quindi essenzialmente bidimensionale – liscia e piana, continua per le proprietà della sua materia, e al contempo finita in quanto dotata di un contorno determinato.

Pur non esistendo nel reale l'omogeneità pura, è possibile, per approssimazione, individuare alcuni elementi che, potenzialmente, sono in grado di inverare questa proprietà. In tal senso è stato già suggerito come l'elemento del prato, se ben coadiuvato dai dispositivi di configurazione della galleria o del recinto, possa rientrare come esempio di campo continuo, in quanto potenziale "elemento di definizione del luogo"¹⁶: la sua intrinseca costituzione, priva di "salti" o lacune, e la sua capacità di "fare spazio", sono condizioni propedeutiche alla messa in campo di alcune strategie di posizionamento tra i corpi convessi che su di esso si poggiano, e che completano la struttura d'ordine dell'*ansambl'*.

Sul ruolo compositivo del prato, Francesco Venezia ne rileva l'essenza «come luogo della natura ma anche come campo disponibile per l'azione [...] È un'immagine che ritorna in molte incisioni, in tante rappresentazioni del Settecento in cui vedi le persone che si muovono in spazi urbani vasti, solitari, limitati da edifici silenziosi»¹⁷.

Anche l'estradosso del podio, analogamente, è una superficie "omogenea" capace di riunire cose distinte, e presuppone logicamente una strategia progettuale conseguentemente basata su alcune relazioni topologiche tra architetture assolute. La peculiarità del podio, rispetto alle coppie del prato+galleria o prato+recinto, consiste nel ricondurre a sin-

14

Lamberto Amistadi, *Musica, pittura, architettura: la struttura dell'apparenza*, «FAMagazine», 54, 2021, pp. 11-20

15

Luca Ortelli, "A proposito di *Collage City*", in Mauro Marzo (a cura di), *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*, Marsilio, Venezia 2010, p. 86.

16

Antonio Monestiroli, "Il tetto e il recinto. Descrizione di un progetto in corso", in *Antonio Monestiroli. Opere, progetti, studi di architettura*, a cura di Massimo Ferrari, Electa Mondadori, Milano 2001, p. 10.

17

Conversazione tra Antonio Monestiroli e Francesco Venezia, Milano 19 novembre 2010, «Casabella», 800, 2011, p. 36.

tesi con un solo elemento, il podio per l'appunto, sia la costituzione della superficie omogenea del campo – coincidente con il suo estradosso – sia la configurazione precisa dei suoi limiti, attraverso lo scarto in altezza dato dal suo spessore.

Si premette che gli esempi che seguiranno, e che espliciteranno i possibili rapporti di equilibrio tra le architetture convesse e questo peculiare ente fisico – soffermandosi in particolare sulle relazioni istituite con il contorno del campo – rientrano tutti nella casistica che vede il podio simultaneamente come dispositivo di configurazione dell'*ansambl'* e come campo continuo. È, questa, una semplificazione che mira ad omogeneizzare le peculiarità dei singoli esempi per far risaltare il dato generale e comune. Resta comunque fermo che quanto verrà argomentato è da intendersi applicabile anche per quelle condizioni che vedono il campo individuato dal prato e configurato dai dispositivi come la galleria o il recinto.

In questa lettura che tende ad assimilare il campo continuo ad uno sfondo, appare utile riferirsi agli studi effettuati da Gyorgy Kepes¹⁸ sulla nozione di campo nella sfera dell'arte, definito anzitutto come un *medium*, vale a dire un sistema di riferimento in cui una figura agisce. Il campo, che nella ricerca di Kepes si aggettiva come pittorico, è limitato da margini ed è caratterizzato dalla sua proprietà bidimensionale. Tuttavia, tali proprietà non bastano per garantire la formazione di un campo vero e proprio. Difatti, una porzione di spazio limitata da margini ben definiti, è essenzialmente uno spazio “passivo”, oppure, per usare un termine caro a Edmund Husserl, uno *spazio vuoto*, vale a dire una «capacità di accogliere le cose, una *forma* al cui interno *si situano* le cose»¹⁹ ma che, tuttavia, ancora non le contiene, restando una «potenzialità di oggetti»²⁰.

Il campo in quanto tale è, invece, spazio “attivo”, e tale attività scaturisce essenzialmente attraverso due elementi che si oppongono: *una figura contro uno sfondo*. Il campo e le figure agenti su di esso sono, quindi, strettamente interdipendenti. Ogni figura che abita il campo pittorico assume una propria definizione attraverso le relazioni che essa istituisce con lo sfondo, e d'altronde un campo è tale solo se viene “attivato” dalle figure che vi interagiscono. In particolare, è

18

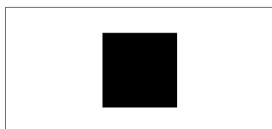
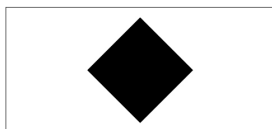
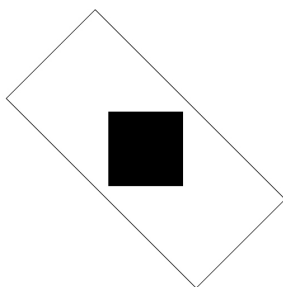
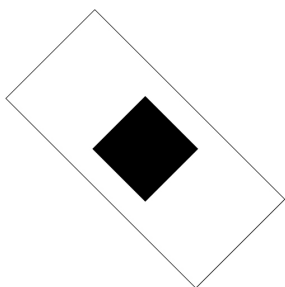
Gyorgy Kepes, *Il linguaggio della visione*, Dedalo, Bari 1971 [*Language of Vision*, Paul Theobald and Co., Chicago 1944].

19

Edmund Husserl, *Fenomenologia dello spazio e della geometria*, a cura di Vincenzo Costa, Scholé, Brescia 2021, p. 61 [“Systematische Raumkonstitution”, in Edmund Husserl, *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*, a cura di Ulrich Claesges, Nijhoff, Den Haag 1973, pp. 323-336].

20

Ibidem.



Differente percezione di una medesima figura al variare della posizione rispetto al confine dello sfondo.
Tratto da: Hertha Kopfermann, *Psychologische Untersuchungen über die Wirkung zweidimensionaler Darstellung körperlicher Gebilde*, in «Psychologische Forschung», 13, 1930, pp. 293-364.

lo scarto tra la posizione della figura rispetto alla posizione dello sfondo a trasmettere una forma dinamica di “movimento”. Le figure, quindi, secondo Kepes possono essere percepite solamente in “unità polare” con uno sfondo.

La ricchezza di espressioni dinamiche che scaturiscono da tale unità polare sono ben sintetizzate dagli studi di Hertha Kopfermann²¹, che sondano le differenze relazionali tra uno sfondo e una figura al mutare delle loro giaciture. Nella sequenza di diagrammi proposta da Kopfermann, in cui un quadrato nero – la figura – si dispone con varietà rispetto ad un rettangolo bianco – lo sfondo, individuato essenzialmente dalla cornice nera che lo delimita –, emerge la profonda fertilità di un’indagine fenomenologica di questo tipo, rispetto al tema delle composizioni architettoniche ad *ansambl’*.

Prima di uscire dalla sfera prettamente pittorica, è forse di un certo interesse accennare ad un’ulteriore interpretazione del campo come sfondo, espressa nella teoresi di Wassily Kandinsky. Nella sua analisi sugli elementi pittorici²², Kandinsky designa il campo come “superficie di fondo” (SF). La SF è anzitutto un’entità autonoma costituita dall’assemblaggio di linee che ne definiscono la cornice e ne registrano la dinamica interna. Le linee della cornice, infatti, oltre a sancire il perimetro della SF, sono dotate anche di una tensione propria, che si riverbera su tutta l’area della SF, entrando in rapporto con le figure disposte al suo interno.

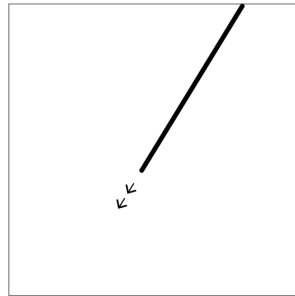
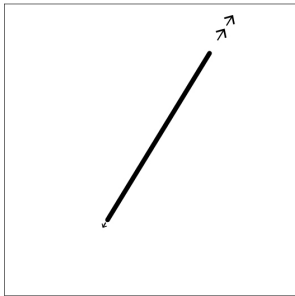
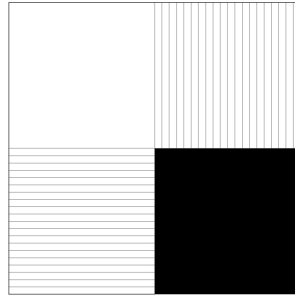
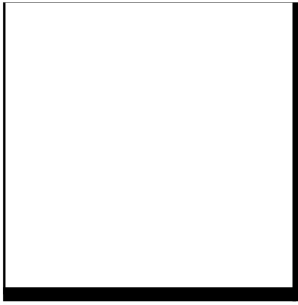
Tale tensione viene descritta da Kandinsky come una resistenza esercitata dagli spigoli della SF al “movimento” delle figure, che cresce di intensità all’aumentare della vicinanza tra le figure e gli spigoli. Tali “movimenti” non devono essere considerati dei movimenti reali, ma piuttosto delle tensioni endogene delle figure, che vengono accentuate o soppresse a seconda delle posizioni che tali figure assumono nei confronti dei margini dello sfondo. L’idea è che una figura, nell’avvicinarsi o allontanarsi dai limiti del campo-συνεχής, subisca un influsso particolare, avvertendo certe resistenze scaturite dai margini. La superficie di fondo (SF), quindi, analogamente alle considerazioni di Kepes, diventa un campo di resistenza quando i suoi bordi si relazionano con una o più figure.

21

Hertha Kopfermann, *Psychologische Untersuchungen über die Wirkung zweidimensionaler Darstellung körperlicher Gebilde*, in «Psychologische Forschung», 13, 1930, pp. 293-364.

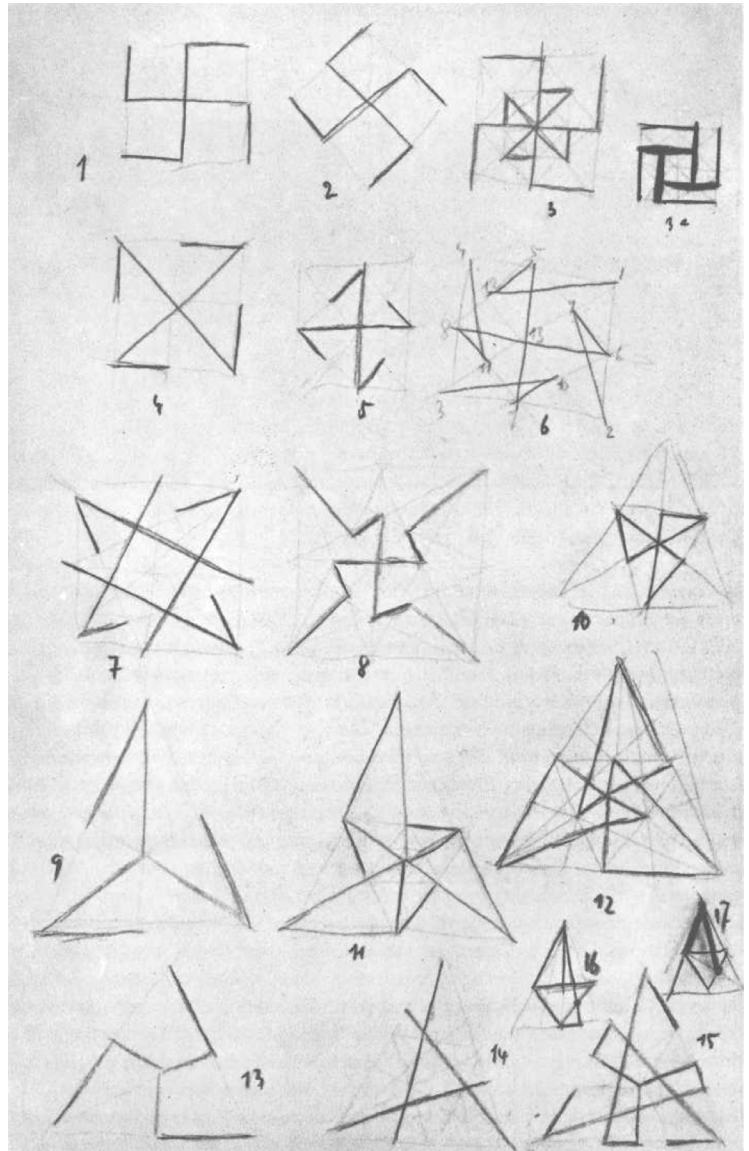
22

Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie. Contributo all’analisi degli elementi pittorici*, Adelphi, Milano 1968 [*Punkt und Linie zu Fläche*, Albert Langen, München 1926].



In alto a sinistra, rappresentazione grafica delle forze di resistenza dei quattro lati della SF.
A destra, distribuzione del peso della SF, derivato dalla combinazione delle forze di resistenza dei margini.
In basso, rapporto di una linea con i margini della SF. La medesima linea, avvicinata al margine acquista una pronunciata tensione verso esso, mentre la tensione dell'estremità inferiore ne risulta indebolita.
Ma quando essa urta contro il margine perde immediatamente la sua tensione verso l'alto, mentre la tensione verso il basso aumenta.

Tratto da: Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*, Adelphi, Milano 1968 [*Punkt und Linie zu Fläche*, Albert Langen, München 1926].

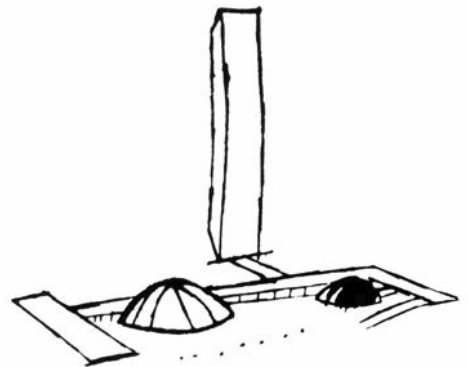
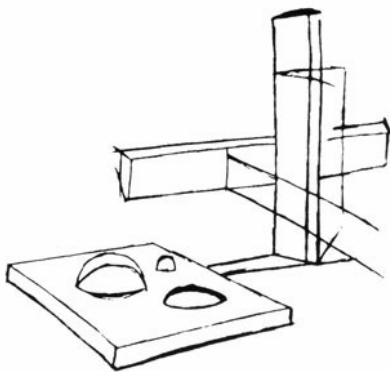
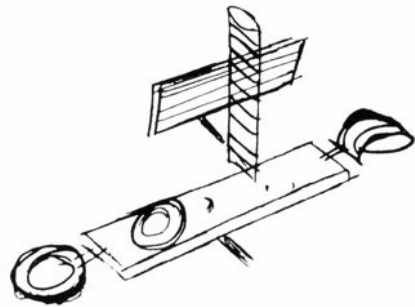
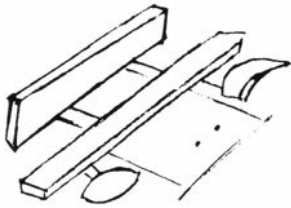
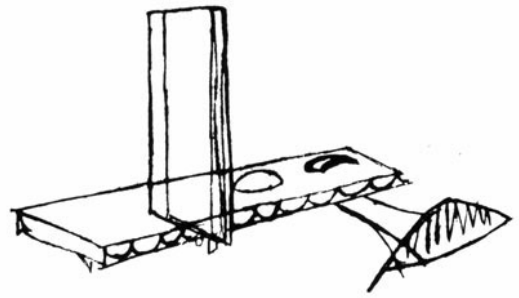
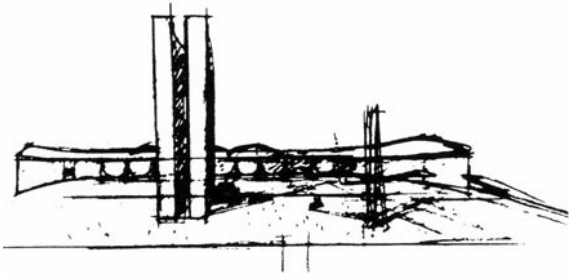


Paul Klee, *Il dinamico basato sugli schemi del quadrato e del triangolo*.

Analogamente a Kandinsky, anche Paul Klee studia la figura partendo da un punto di vista geometrico. Tuttavia, l'uso della geometria è solamente un mezzo per giungere all'essenza della figura. In questi esempi, Klee studia la struttura formale del campo quadrato e del campo triangolare, rendendo visibili le linee di forza che li costituiscono.

La convinzione di fondo è che, quanto più si mantenga integra la struttura del campo e si attuino su di essa delle composizioni sulla base di questa struttura, tanto più autentiche e vere risulteranno tali composizioni.

Tratto da: Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, a cura di Mario Spagnol e Richard Sapper, Feltrinelli, Milano 1984, p. XXXVII [*Das bildnerische Denken*, Benno Schwabe & Co., Basel 1956].



Oscar Niemeyer, Palácio do Congresso Nacional di Brasília, 1960, ipotesi preliminari, CCA – Canadian Centre for Architecture – Montreal.

Studio delle strategie di posizionamento dei volumi autonomi (figure) rispetto al podio (sfondo).

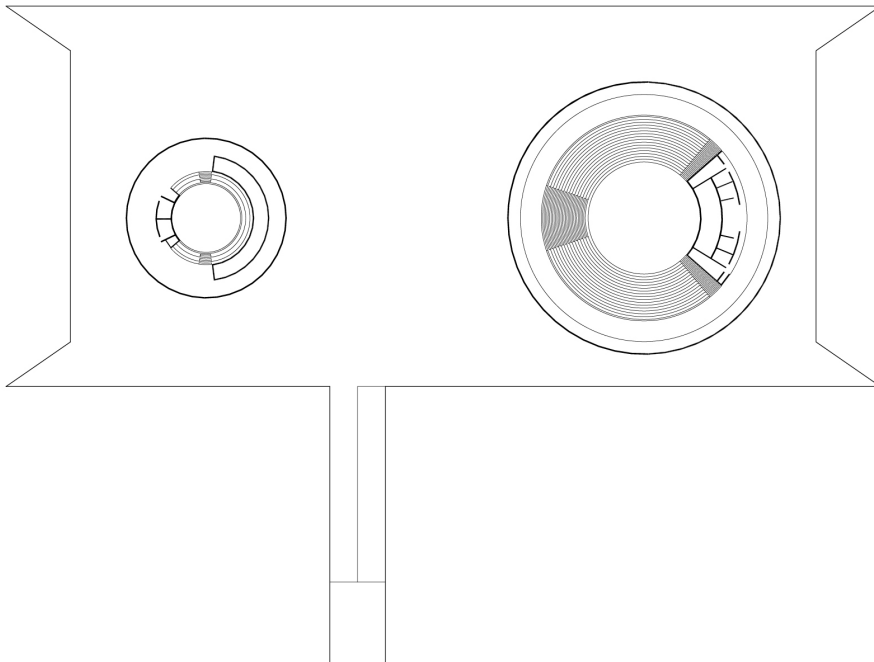
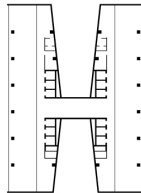
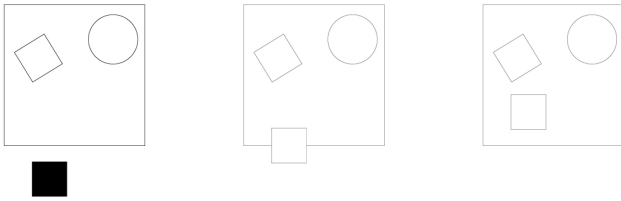
Scrive Kandinsky in tal senso:

Nei rapporti della forma con i margini della SF ha una parte speciale e molto importante la “distanza” della forma dai margini. [...] Nell’avvicinarsi al margine della SF, una forma guadagna in tensione, finché questa tensione, nel momento del contatto col margine, improvvisamente cessa. E quanto più lontana dal margine della SF si trova una forma, tanto più diminuisce la tensione della forma verso il margine. Oppure: le forme che si trovano più vicine al margine della SF elevano il suono “drammatico” della costruzione, mentre le forme che sono lontane dal margine e che si raccolgono maggiormente intorno al centro danno alla costruzione un suono “lirico”²³.

Lirico e drammatico possono essere indicati come i due estremi opposti di un gradiente che misura il “suono” dell’*ansambl’*. Il suono di un *ansambl’*, vale a dire la sua espressività, è quindi irrevocabilmente legato al rapporto di posizioni tra le architetture – le figure – e il campo continuo – lo sfondo. In altri termini l’*ansambl’* può essere letto come il risultato di una sapiente, e sempre diversa coniugazione tra la tensione al lirico e al drammatico.

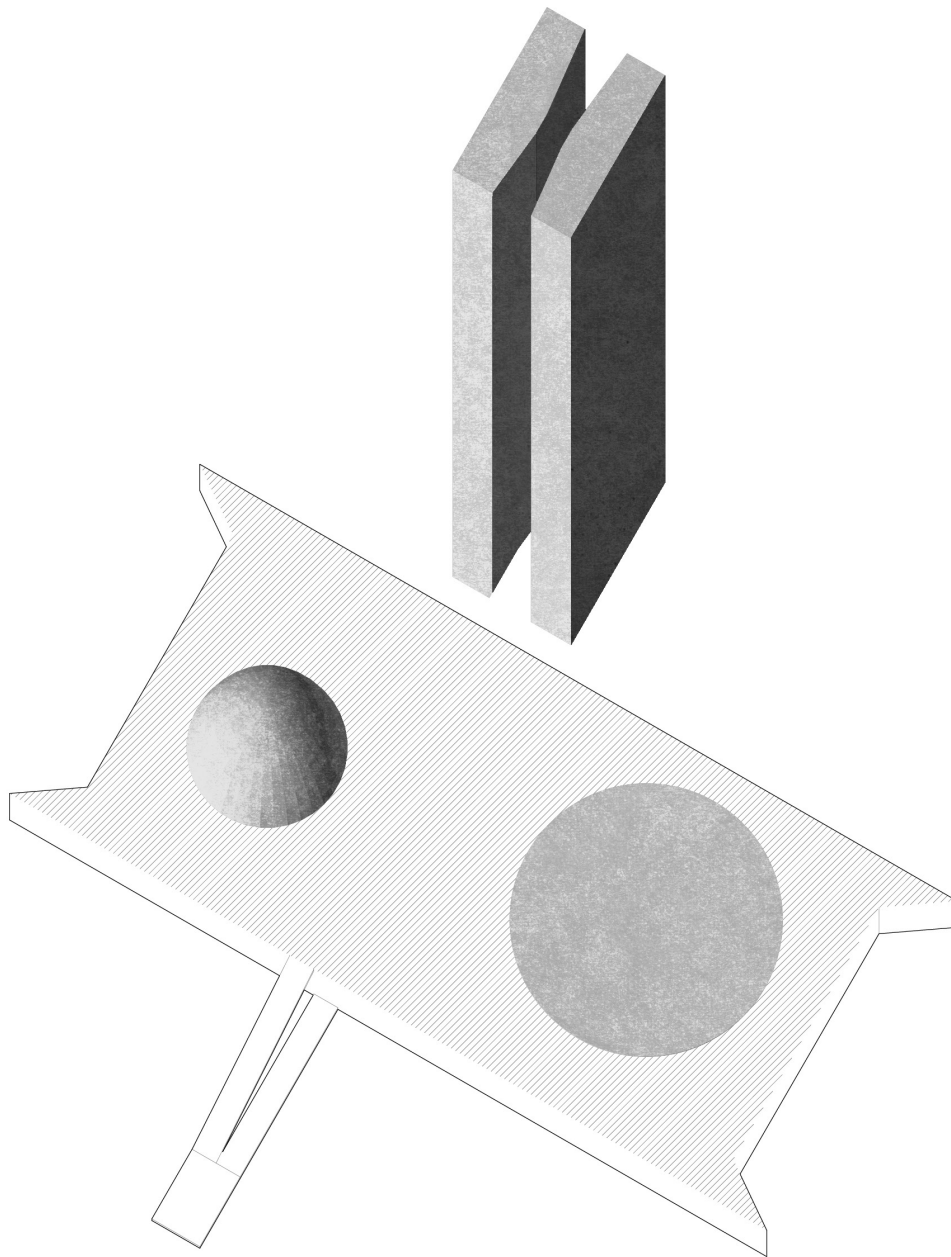
Portato al limite, il tensore drammatico conduce ad un procedimento paratattico che isola le figure, le quali tendono ad allontanarsi dal centro della composizione e ad instaurare una forte tensione con i margini dello sfondo. Nel Palácio do Congresso Nacional di Brasilia, progettato da Oscar Niemeyer, è la posizione della torre binata ad elevare il suono drammatico dell’*ansambl’*. Sradicata dal podio, la figura-monade della torre è posta addirittura *al di là* della superficie del campo, a cui si avvicina a tal punto da porsi in forte contrasto con il suo margine, quasi a volerlo prevaricare “rompendone” la continuità del perimetro. Ad acuire la tensione drammatica tra il podio e la torre intervengono le due aule semisferiche che, al di sopra del podio, esaltano il “fuori asse” della torre, e si triangolano con essa componendo una calcolata “perdita del centro” .

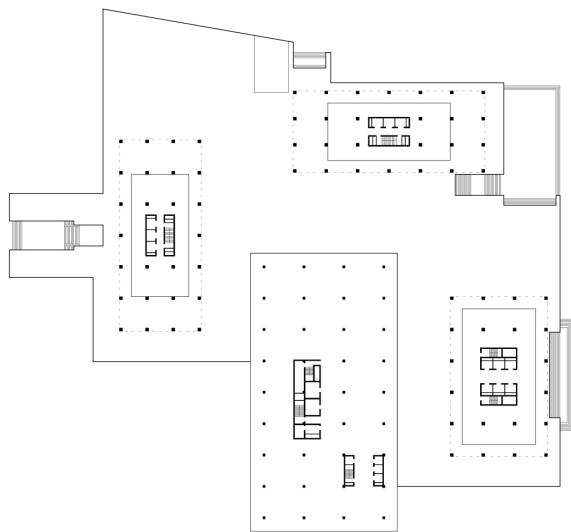
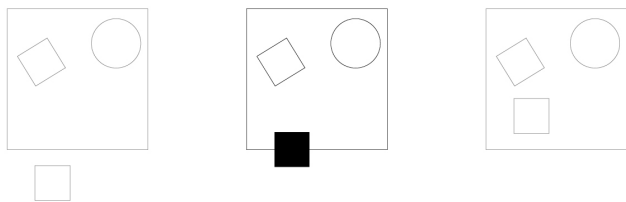
Un’interessante interfase tra il lirico e il drammatico può rintracciarsi nel complesso del Westmount Square a Mon-



0 30 60m

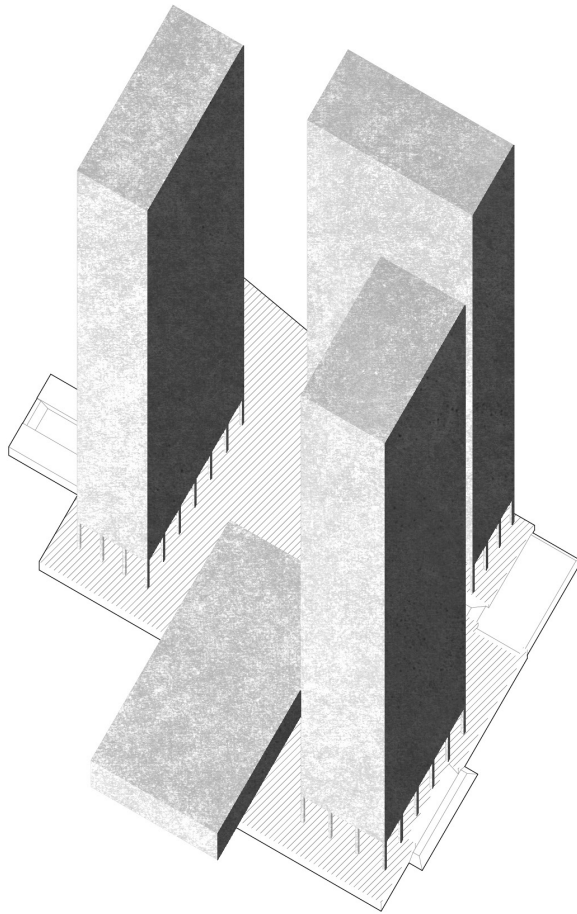
Oscar Niemeyer, Palácio do Congresso Nacional di Brasília, pianta.
A destra, assonometria con in tratteggio la superficie del campo.

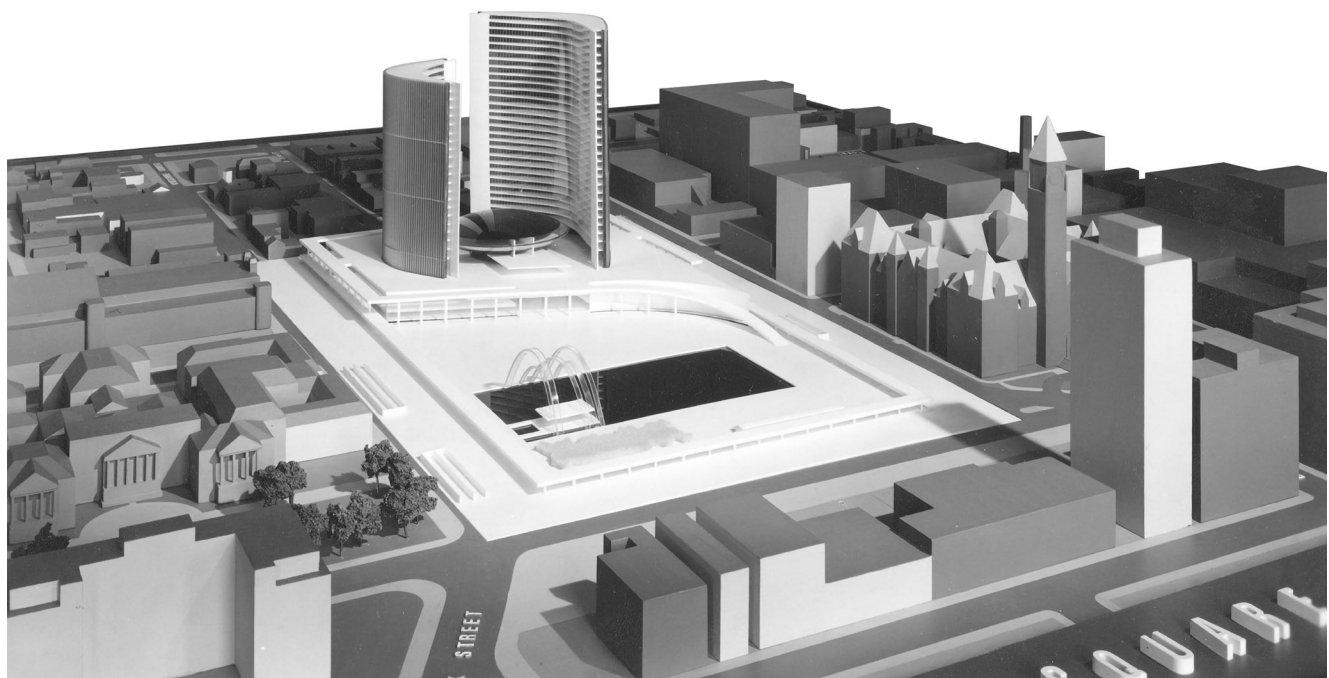




0 30 60m

Ludwig Mies van der Rohe, Westmount Square a Montreal, pianta.
A destra, assonometria con in tratteggio la superficie del campo.



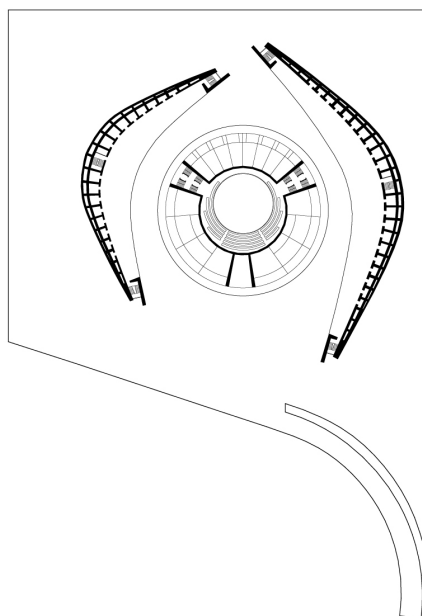
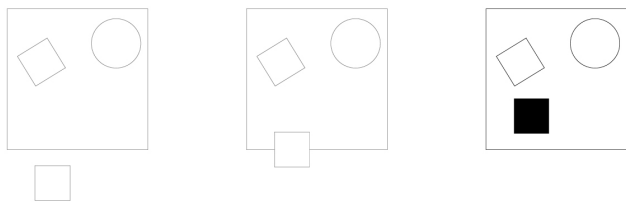


Viljo Revell, Toronto City Hall, 1958. Foto del modello.

treal, progettato da Ludwig Mies van der Rohe. In questo *ansambl'* è il pezzo della sala ipostila ad interpretare la fertile ambiguità di "suono" del progetto. La sua singolare giacitura, a cavallo del margine del podio, sembra esprimere ancora una tensione drammatica nel tentativo incompiuto di porsi interamente dentro, oppure interamente fuori, il campo individuato dal podio. Tale tensione drammatica, tuttavia, viene in qualche misura compensata dalla tensione lirica delle tre torri che, poste in circolo lungo i lati del podio, danno valore al centro della composizione e, "abbracciando" il pezzo della sala, ne riconoscono implicitamente il ruolo di fulcro del gruppo.

Il tensore lirico si esplica appieno nel complesso del Toronto City Hall progettato da Viljo Revell. Nell'*ansambl'* di Toronto le figure abbandonano qualsivoglia "incursione" isolata verso i margini del campo, raccogliendosi intorno al centro del podio. Le potenziali tensioni drammatiche "di spinta" vengono soppresse da una composta costruzione sintattica, che vede le due torri presidiare, con il loro andamento curvilineo, il centro del campo, custodito dalla mole dell'aula. Come si evince, non si tratta di un radunarsi generico: in questo caso la disposizione delle forme sembra realizzare quella distribuzione spaziale che nel progetto di Westmount Square si era arrestata a possibilità incompiuta. Vi è, infatti, tra le due torri e l'aula una connessione ipotattica che vede le torri "avvolgere" il pezzo dell'aula e, seppure di altezza dominante, sottoporsi per importanza a quest'ultima, riconoscendone il ruolo di fulcro della composizione. I "movimenti" delle figure, così evidenti nell'instabile "confitto" dell'*ansambl'* di Niemeyer, cedono in questo caso ad una statica compattezza del gruppo, che dà all'immagine nel suo insieme una certa impressione di fermezza e solidità, elevando il suono lirico dell'*ansambl'*.

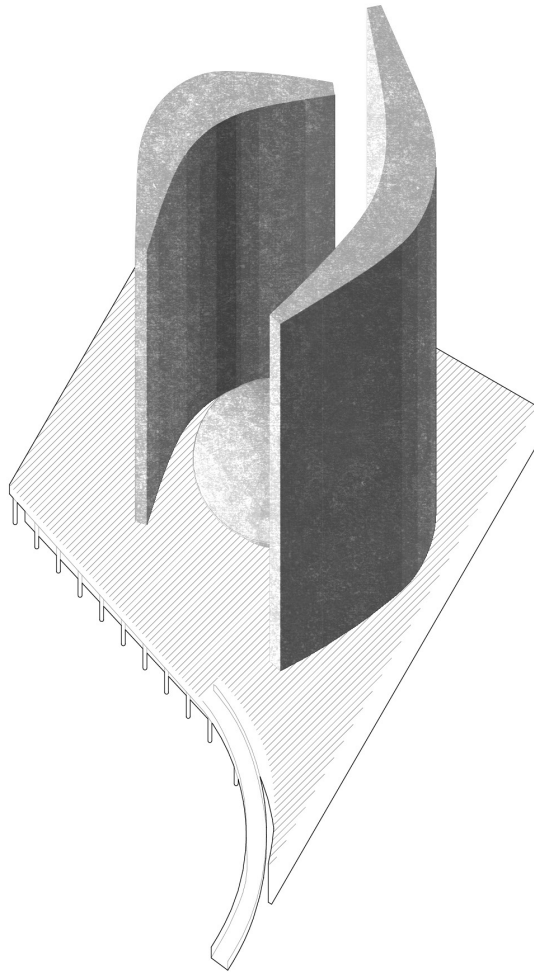
Così, la coppia lirico-drammatico offre tre possibili modalità figurative per la composizione dell'*ansambl'*: la figura è accostata al margine dello sfondo (acentralità-costruzione paratattica-suono drammatico); la figura si sovrappone al margine dello sfondo (costruzione equilibrata-suono intermedio tra il lirico e il drammatico); la figura è al centro dello sfondo (centralità-costruzione ipotattica-suono lirico).

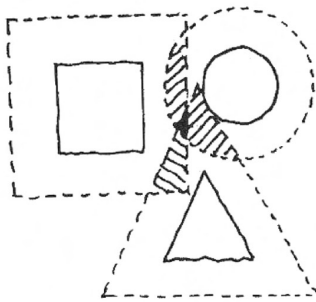
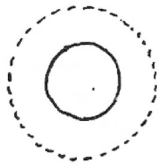
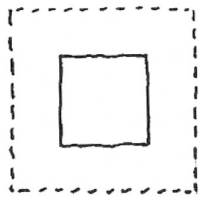
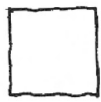


0 30 60m

Viljo Revell, Toronto City Hall, pianta.

A destra, assonometria con in tratteggio la superficie del campo.





Per comprendere la differenza che interviene tra l'idea di campo come *συνεχής* e quella di campo come *συνεκτική δύναμις* risulta necessario approfondire il concetto di *tensione*. La tensione, in realtà, è già emersa come componente dell'*ansambl'* in riferimento al campo-*συνεχής*. Descrivendo le caratteristiche del campo come ente continuo, ci si è soffermati sul concetto di tensione così come interpretato dalla ricerca di Kandinsky, il quale la illustra come una componente insita nell'elemento della linea, e la superficie di fondo (SF), in quanto derivata dall'assemblaggio di linee, è stata interpretata in virtù dei rapporti tensionali scaturiti dalle reciproche posizioni delle linee-margini rispetto alle figure a tutt'otondo.

La tensione, però, non è una componente interna solo alla linea. Essa sarebbe insita in ogni elemento pittorico, ed emergerebbe nel momento stesso della comparsa di una figura sulla superficie. Per Kandinsky, la tensione è la ragione essenziale di ogni opera d'arte. L'elemento pittorico – sia esso il punto, la linea o la superficie – non avrebbe senso all'interno di una composizione se non fosse inteso come “la concentrazione locale di una forza immateriale”, che travalica i limiti dell'elemento stesso divenendo essa stessa l'elemento principe della composizione.

Come argomenta Kandinsky:

Il concetto di elemento può essere interpretato in due diverse maniere – come concetto esterno o come concetto interno. Dall'esterno, ogni singola forma disegnata o dipinta è un elemento. Dall'interno, l'elemento non è quella forma stessa, bensì è la tensione interna che vive in essa.

E, di fatto, il contenuto di un'opera pittorica non è nelle forme esterne, ma nelle forze-tensioni viventi in queste forme. Se le tensioni, improvvisamente, per incantesimo, sparissero o morissero, anche l'opera vivente morirebbe immediatamente. E, d'altra parte, qualunque combinazione casuale di forme diventerebbe opera. Il contenuto di un'opera d'arte trova la

← Franco Purini, *Il territorio delle forme*.
Tratto da: Franco Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000.

sua espressione nella composizione, cioè nella somma internamente organizzata delle tensioni necessarie al caso contemplato²⁴.

È plausibile immaginarsi questo ente – un *quantum* che vive nella figura e le sopravvive, travalicandone i confini e irradiandosi da essa – come una vibrazione, una sorta di corrente che agisce in un *intorno* della figura, un ambito non fisicamente perimetrato ma chiaramente riconoscibile.

In questo senso, è interessante accostare all'idea di tensione di Kandinsky l'idea di *territorio delle forme* di Franco Purini. Facendo suoi gli studi di Kurt Lewin sui *Principi di Psicologia Topologica*²⁵, e traducendoli in campo architettonico, l'idea di Purini è che «i volumi non finiscono dove le superfici che li delimitano incontrano il vuoto. Essi sono circondati da un'aura, ovvero da una vibrazione che si diffonde nello spazio circostante a causa dell'esistenza di questo involucro virtuale»²⁶. L'aura che avvolge le forme può definirsi, secondo Purini, il loro *territorio*, facendone immediatamente conseguire un diretto corollario, ovvero che lo spazio possa immaginarsi doppiamente articolato: esiste l'ordine determinato dalle forme, e a sua volta esiste anche l'ordine istituito dai loro *territori*.

Si comprende, allora, che la differenza tra l'interpretazione del *συνεχής* e del *συνεκτική δύναμις* risieda nei diversi rapporti tensionali che connaturano le due ipotesi di *campo*.

Infatti, mentre l'analisi del campo-*συνεχής* si concentra sulla tensione come rapporto a distanza dei volumi a tutto tondo con i margini del campo, il campo-*συνεκτική δύναμις* indaga la tensione come rapporto a distanza dei volumi con altri volumi. In questo senso, l'analisi del campo-*συνεκτική δύναμις* può essere intesa come l'indagine sul sistema di tensioni originato dall'accostamento di volumi e ordinato dai loro territori virtuali.

La tensione è, quindi, funzione della distanza tra i volumi. In generale, la distanza relativamente minore fra i corpi offre minor resistenza al loro “collegamento” reciproco e rende così possibile il principio di cristallizzazione in un forma stabile. In tal senso, ancora Purini si riferisce alla

24
Wassily Kandinsky, *op. cit.*, 1968, pp. 28-29.

25
Kurt Lewin, *Principi di Psicologia Topologica*, OS, Firenze 1961 [*Principles of Topological Psychology*, McGraw-Hill Book Company, New York 1936].

26
Franco Purini, “Le idee-strumento”, in Id., *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma-Bari 2000, p. 150.

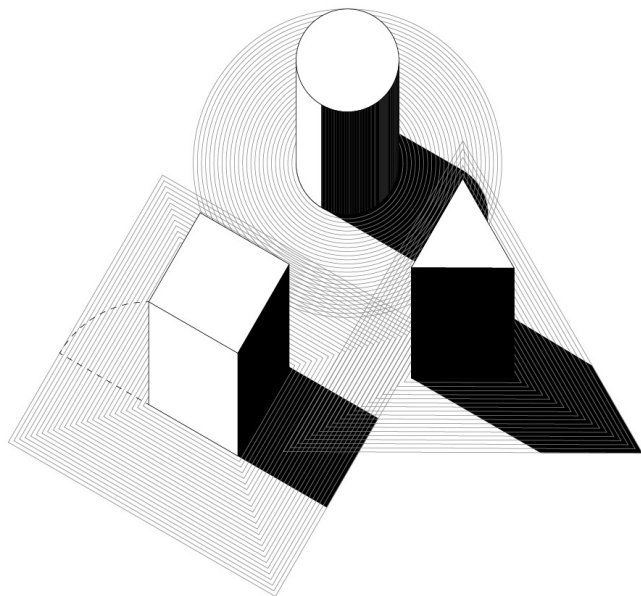
distanza-limite come «quella particolare distanza che, separando i corpi entro una certa soglia fa scattare tra di essi un’attrazione magnetica che li rende necessari l’uno all’altro»²⁷. Come si intuisce, l’attrazione magnetica, oppure tensione, innescata dalla vicinanza dei corpi è in realtà l’effetto prodotto dalla sovrapposizione dei loro territori virtuali, che invadono reciprocamente le aree di influenza altrui. In altri termini, la tensione può definirsi come quel particolare stato di un territorio virtuale, quando la sua area di influenza “invade”, e allo stesso tempo si trova “invasa”, da un altro territorio virtuale.

Si è individuato, così, un binomio decisivo per la comprensione della natura dell’*ansambl’*: all’autonomia dei suoi corpi architettonici, deve necessariamente associarsi l’interferenza dei loro territori virtuali. Questo intervallo di distanze, entro cui due o più territori virtuali si incrociano ponendosi in reciproca *tensione*, può essere inteso come il grado di *compattezza* di un insieme di corpi, vale a dire quel rapporto tra pieni e vuoti che si riconosce nelle composizioni architettoniche ad *ansambl’*, in cui l’intervallo tra i corpi si dà come spazio compatto, condensato.

Si può allora sostenere che la *compattezza* tra i corpi, misurando l’ordine dei territori delle forme, si erga a termine compositivo fondamentale e rappresenti dunque la vera “grandezza” – l’ente suscettibile di misura – del campo-συνεκτική δύναμις, poiché consente di distinguere un *ansambl’* – una composizione per elementi distinti a spazio compatto – da ciò che non lo è – una composizione a spazio rarefatto. Naturalmente, la compattezza è una proprietà necessaria ma non sufficiente ad individuare una composizione ad *ansambl’*. Essa, però, consente di affinare ancora meglio la particolare qualità spaziale di questo genere di composizioni, e di comprenderne il peculiare “problema” della distanza tra gli elementi.

La prima problematica che si riscontra nell’analisi della compattezza di un *ansambl’*, riguarda la traduzione grafica dei territori virtuali dei manufatti architettonici, in particolare il metodo con cui determinare l’estensione della loro area in rapporto al manufatto specifico. Si potrebbe avanza-

27
Ivi, p. 148.



Restituzione grafica dei territori virtuali di tre prismi puri, ottenuti ribaltando la loro altezza sul piano orizzontale.

I tre prismi sono disposti secondo la loro *distanza-limite*, in quanto i rispettivi territori interferiscono l'un l'altro.

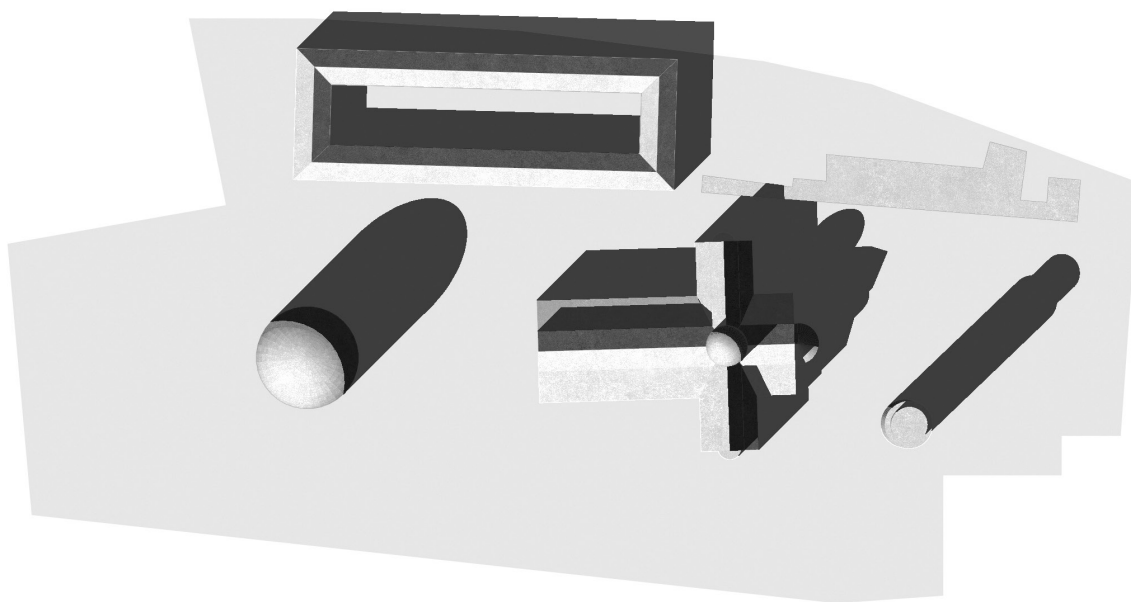
re l'ipotesi che il territorio di un manufatto architettonico sia espressione del suo "peso", vale a dire misuri l'incombenza del suo volume nello spazio. In questa ipotesi l'area di incombenza potrebbe identificarsi con la porzione di spazio sulla quale l'edificio proietta la sua ombra e con la quale si identifica. L'ombra, con il suo movimento circolare, disegna un confine virtuale attorno all'edificio, varcato il quale è come se si avvertisse un cambiamento di stato nell'atmosfera, quasi che il volume d'aria che ci separa dall'edificio si facesse più denso. L'ombra, quindi, è come se proponesse essa stessa come un volume "negativo", una massa invisibile d'aria che agisce come un involucro per l'edificio, estendendosi oltre il suo limite fisico e dotandolo di un secondo limite, intangibile e tuttavia evidente e percepibile.

La forma del territorio virtuale è, quindi, strettamente correlata alla forma dell'edificio di appartenenza, rilevandone il contorno della pianta e proiettando sul piano orizzontale la misura dell'alzato.

L'indagine qui proposta, per una regola grafica che traduca, e "tradisca", il concetto di tensione nelle arti figurative, si può verificare e confermare quando essa si applica all'analisi degli esempi noti delle composizioni ad *ansambl'*. Osservando la planimetria del Campo dei Miracoli di Pisa, → restituita secondo la metodologia grafica dei territori virtuali, ci si rende conto del perché per questa "piazza" si parli di un effetto "tumultuoso" dell'insieme. L'intervallo tra gli edifici, che fino a questo momento era stato non meglio caratterizzato, si mostra adesso, mediante la visualizzazione dei territori virtuali, come un complesso affastellamento di tensioni che scaturiscono dalla sovrapposizione dei territori virtuali corrispondenti ai diversi corpi architettonici.

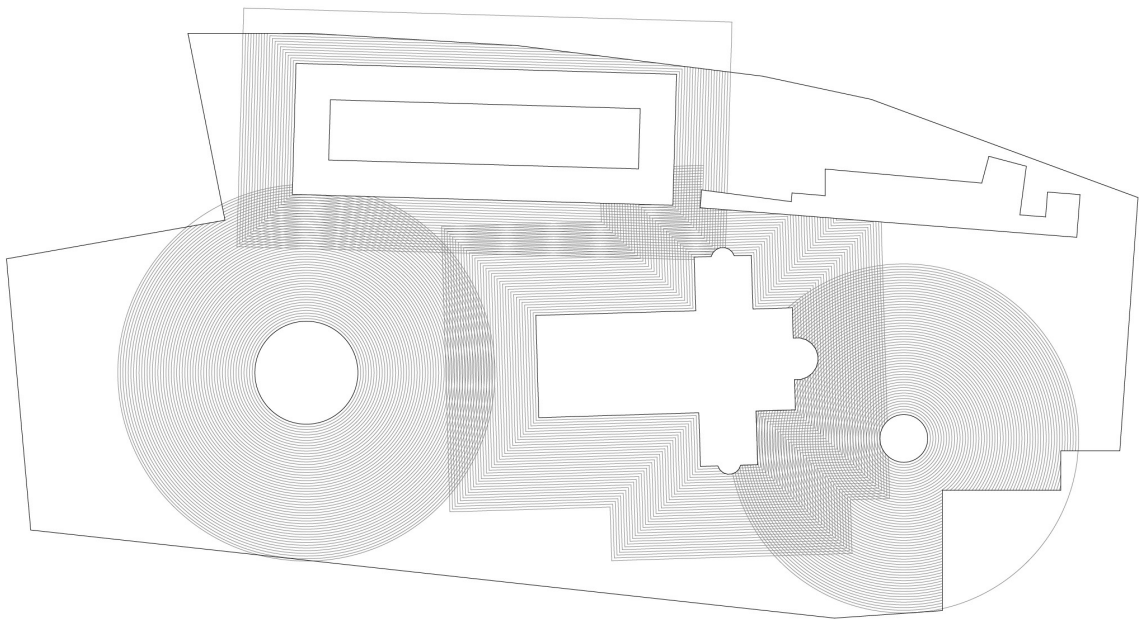
È possibile fare alcune osservazioni rispetto a questo grafico: anzitutto è evidente la giusta proporzione del volume della Cattedrale in rapporto a quelli del Battistero e della Torre. Il territorio virtuale della Cattedrale, infatti, riesce ad intercettare, raccordandosi con la propria estensione, quello del Battistero da un lato e quello della Torre dall'altro.

I volumi del Battistero e della Torre, a loro volta, sembrano intrattenere una relazione di omologia in quanto i



0 30 60m

Campo dei Miracoli di Pisa, planivolumetrico.
A destra, restituzione grafica dei territori virtuali.



loro territori risultano, oltre che uguali per forma, anche equivalenti per dimensione. Tuttavia, il volume del Battistero sembra essere, tra i tre, la manifestazione più prossima all'idea del *prisma puro*, non solo perché il suo territorio si dà nella forma più concisa di convessità – la circonferenza – ma soprattutto per la calibrata estensione della sua area in rapporto allo spazio libero del prato.

Ma l'interesse principale è rivolto a quelle aree in cui i territori si sovrappongono. È lì che sembra originarsi la coesione immateriale del *συνεκτική δύναμις*, ed è a ben vedere nel *tipo* di interferenza tra i territori che si scorge il valore di *compattezza* di una composizione per volumi distinti, tale che essa possa essere effettivamente indicata come *ansambl'*.

Non è, infatti, la sovrapposizione dei territori in sé il fattore che decreta la *compattezza* come un valore per la composizione, quanto piuttosto il modo attraverso cui questi territori interferiscono l'un l'altro, e la posizione di tale area di interferenza rispetto ai manufatti, a rendere intelligibile il grado di armonia tra i corpi discreti.

Le aree di interferenza, infatti, sono i luoghi in cui nascono le tensioni tra i corpi, e quindi i luoghi in cui si manifesta l'equilibrio di rapporti tra i pesi dei corpi. Per questa ragione, la posizione dell'area di interferenza in relazione all'intera composizione risulta fondamentale per l'equilibrio del sistema, così come lo è, per analogia, la posizione del punto di appoggio del piatto di una bilancia al fine di tenere in equilibrio pesi diversi sopra di esso.

In tal senso, si noti che il Campo dei Miracoli di Pisa restituisce, effettivamente, una distanza tra i corpi discreti tale che lo spazio interposto possa ragionevolmente dirsi in tensione. Tale distanza, però, risulta al contempo molto prossima a quella “distanza-limite” illustrata da Purini, superata la quale probabilmente non sarebbe più corretto riferirsi alla compattezza tra i corpi quanto alla rarefazione, come non sarebbe più coerente indicare il Campo come un *ansambl'*.

L'*ansambl'* pisano è a tutti gli effetti un caso limite, che si pone giustamente in termini di paradigma poiché dimostra che, per caratterizzare uno spazio come compatto, la qualità delle interferenze – il loro ordine e il loro ordito – sia

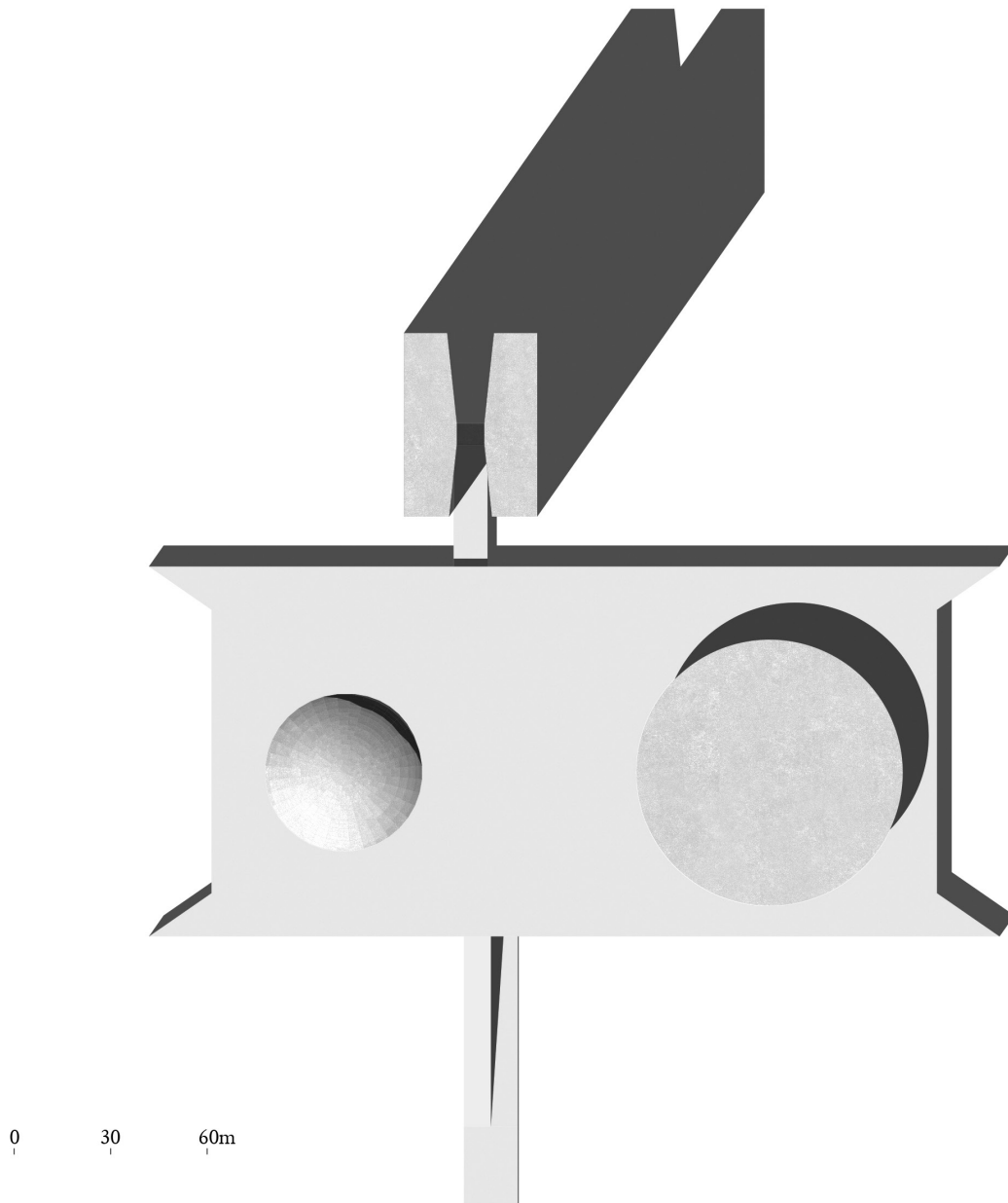
più rilevante della loro quantità.

Un valore di compattezza più prossimo al valore tipico delle composizioni ad *ansambl'* lo si può rintracciare nei tre gruppi di architetture presi già ad esempio per illustrare il campo-συνεχής. Nella loro restituzione grafica in termini di territori virtuali, si noti come il rapporto tra aree in tensione e aree “distese” sia rovesciato rispetto all'*ansambl'* pisano. Quasi ogni spazio circoscritto dal podio è innervato da una fitta trama di vibrazioni, sicché quest'ambito, indicato dal campo-συνεχής come spazio libero, fisicamente “liscio” e privo di salti, viene adesso riconosciuto come uno spazio condensato, pieno di ciò che a tutti gli effetti può reputarsi *la vita delle cose*²⁸, rilevando per queste composizioni non tanto l'essenza iconografica della natura morta, quanto piuttosto dello *still life*, “vita immobile”.

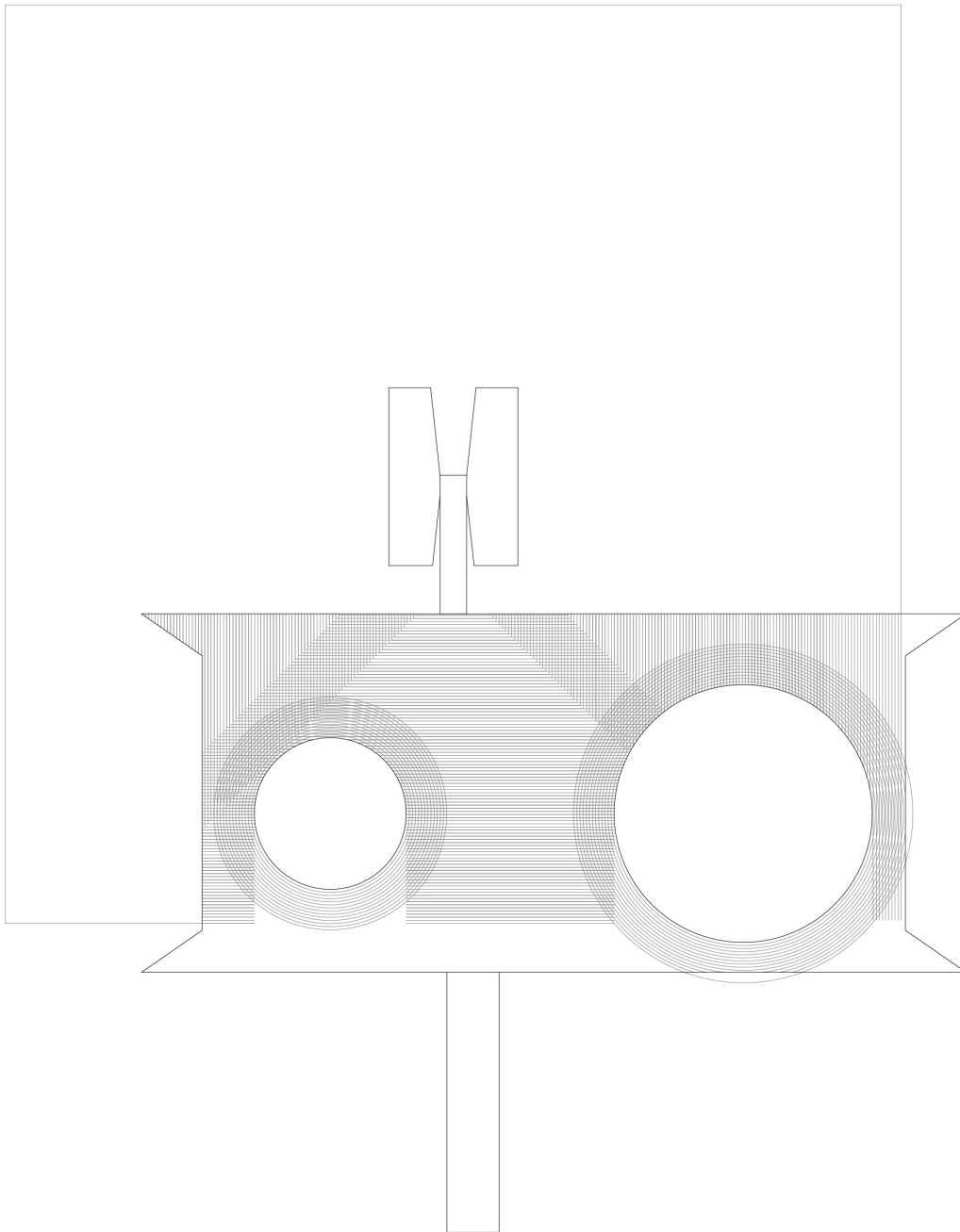
Nella prossima parte della ricerca, si indagheranno alcune tecniche di composizione inerenti le modalità con cui i corpi distinti riescono a formare uno spazio compatto qualitativamente elevato. Per ogni tecnica verranno indicati e descritti alcuni progetti appartenenti alla stagione del Moderno, e sarà corrisposto, ad inizio capitolo, il rimando iconografico ad un'opera di Giorgio Morandi, maestro italiano del '900 nel campo dello *still life*.

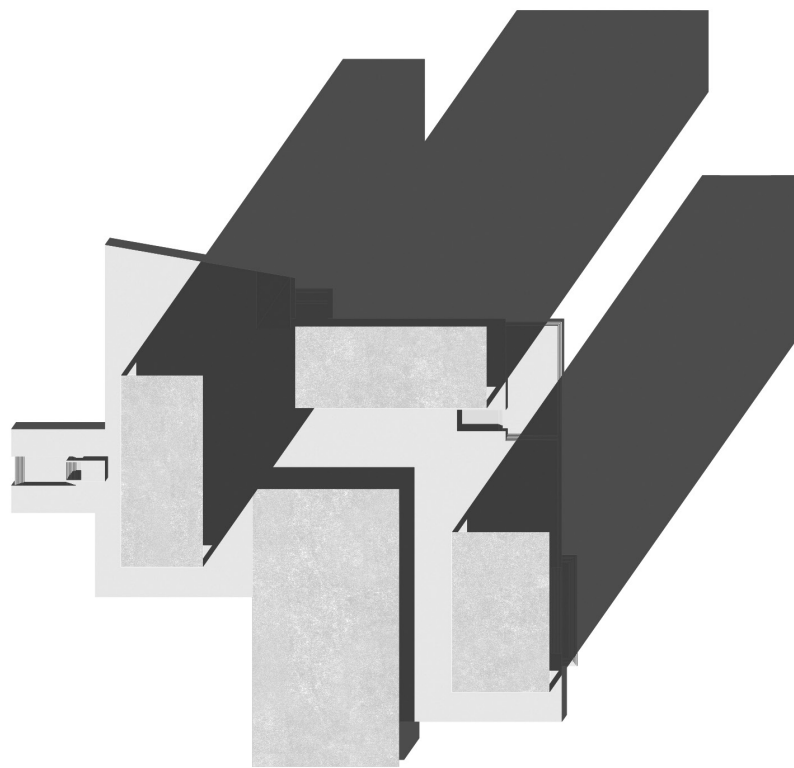
L'intenzione di tali rimandi è di mostrare non tanto un modello di corrispondenza morfologica alla tecnica cui si riferisce, quanto piuttosto un *ideogramma*, una configurazione tematica elementare posta alla base interpretativa dei progetti. L'*ideogramma* è quindi qualcosa di più elementare del modello, la cui astrazione riesce ad esprimere le vocazioni profonde degli *ansambl'* a cui attiene, ed in tal senso la cifra elementare delle composizioni morandiane è parsa la più opportuna a manifestare tale vocazione.

Le tecniche esaminate non esauriscono, naturalmente, le possibilità aggregative del tipo ad *ansambl'*, ma si pongono come modalità compositive elementari, a loro volta suscettibili di combinazioni generative di variazioni plastiche e spaziali più specifiche e articolate.



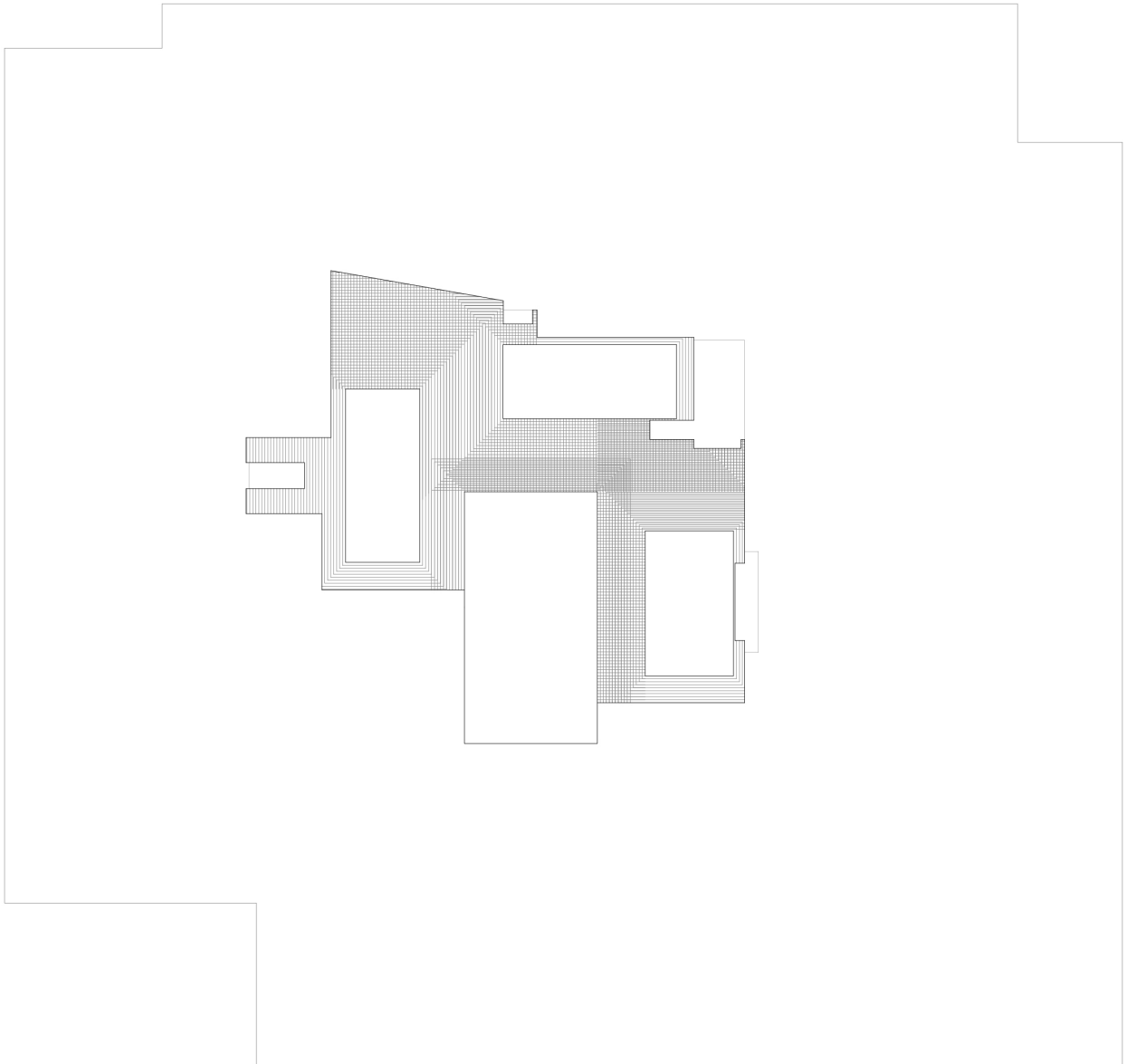
Oscar Niemeyer, Palácio do Congresso Nacional di Brasília, planivolumetrico.
A destra, restituzione grafica dei territori virtuali.

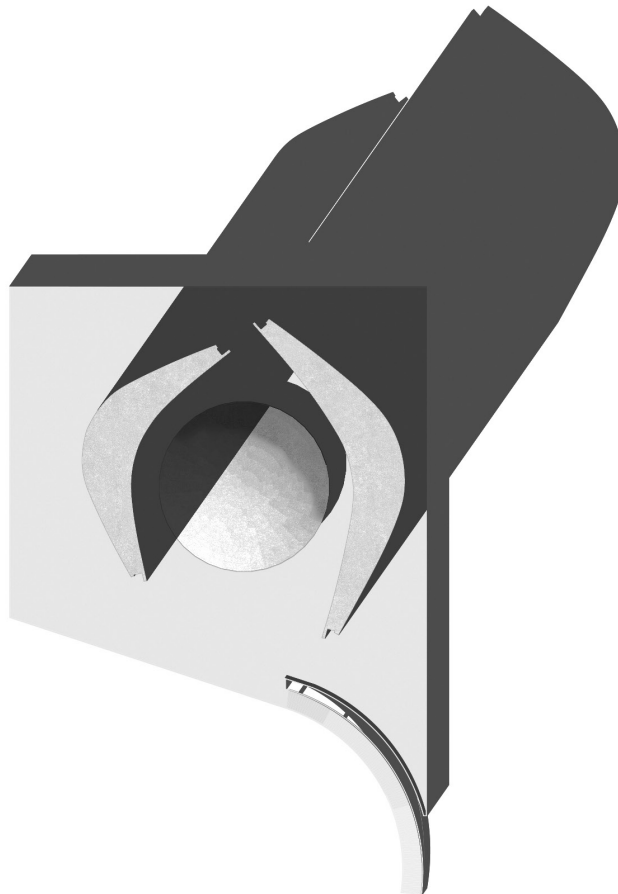




0 30 60m

Ludwig Mies van der Rohe, Westmount Square a Montreal, planivolumetrico.
A destra, restituzione grafica dei territori virtuali.





0 30 60m

Viljo Revell, Toronto City Hall, planivolumetrico.
A destra, restituzione grafica dei territori virtuali.



5

**Le tecniche di composizione
dell'*ansambl'***

LA CONCATENAZIONE

IL CONTRAPPUNTO

LA SEQUENZA



La tecnica della concatenazione si esprime figurativamente come una intersezione di figure. Il modo attraverso cui avviene l'intersezione tra le figure e il grado di autonomia mantenuto da queste ultime fanno sì che la concatenazione si differenzi nettamente da tecniche di composizione simili quali l'*interpenetrazione* e l'*amalgama*. Nella concatenazione, infatti, il principio di autonomia dei singoli corpi assume un peso equivalente al legame che le tiene assieme, determinato dall'incrocio delle loro masse, sicché – al fine di mantenere svincolato il maggior volume possibile – l'intersezione avviene per mezzo della minima sovrapposizione possibile tra i corpi.

Nell'indagare gli *ansambl'* che si danno per concatenazione di corpi può essere utile, prima di entrare nello specifico campo della composizione architettonica, associare tale tecnica ad alcune composizioni pittoriche, come il gruppo delle Grazie raffigurato ne *La Primavera* di Sandro Botticelli. → In questo celebre dipinto, composto da una moltitudine di soggetti in cui prevale Venere al centro della composizione, le tre Grazie sono intente in un'armoniosa danza in cui muovono ritmicamente le braccia e intrecciano le dita.

Riesce semplice, per chi osserva il dipinto, distinguere le tre Grazie dalle altre figure che animano la scena e qualificarle come un gruppo. Per comprendere la ragione di tale semplicità è interessante premettere che il dipinto di Botticelli attua un sensibile "scarto" di significato nell'inserire le Grazie assieme ad un folto numero di altri personaggi, ben nove, condizione che difficilmente si rintraccia nelle diverse rappresentazioni, pittoriche o scultoree, delle tre divinità. Il gruppo delle tre Grazie, infatti, è tradizionalmente rappresentato come unico soggetto della scena e, prendendo ad esempio la sua prima raffigurazione conosciuta – l'affresco pompeiano datato I secolo d.C., modello delle successive rappresentazioni succedutesi nei secoli –, la sua immagine tipica prevede una rigorosa simmetria nella disposizione delle tre figure, con la Grazia al centro posta di spalle e fiancheggiata da entrambi i lati dalle due compagne rivolte



Sandro Botticelli, *La Primavera*, 1480 ca., Galleria degli Uffizi, Firenze.

A sinistra il gruppo delle tre Grazie.

invece verso l'osservatore. Il loro legame è simbolicamente rappresentato da un triplice abbraccio, in cui le membra dei tre corpi quasi si confondono nell'avvilupparsi l'un l'altro.

Sembra allora chiarirsi quale potesse essere la problematica affrontata da Botticelli nel raffigurare il gruppo, inteso nella tradizione pittorica come tema a sé stante, all'interno di una composizione più complessa. Introdurre, all'interno di una composizione governata dall'individualità delle figure, il miscuglio di membra caratteristico della tradizionale messa in scena del gruppo delle Grazie avrebbe di certo prodotto come effetto lo stridore di questo contrasto espressivo. Ancora, la staticità con cui si presenta la tradizionale postura delle Grazie difficilmente si sarebbe accostata armonicamente alla dinamicità delle altre figure, tutte dipinte come "congelate" nell'atto di un movimento – e si badi che l'unico personaggio a scartare da tale impostazione è giustamente Venere che, data la sua primaria importanza rispetto agli altri personaggi, si "distacca" da loro sia per la posizione baricentrica nel quadro ma soprattutto per la staticità della sua postura.

Per far sì quindi che le Grazie "spiccassero" come un gruppo senza però perdere il valore individuale delle singole figure, il pittore fiorentino – come accennato in precedenza – "scarta" la loro tipica rappresentazione statica avallata fin dall'affresco pompeiano, e decide di far danzare le Grazie. Così facendo, Botticelli sposta l'essenza del gruppo dal soggetto alla loro relazione. In altri termini non sta più rappresentando tre specifiche divinità, ma tre figure femminili, ben distinte nella loro corporeità e allo stesso tempo riunite da un'azione comune, la danza, e questo fa sì che, a chi osserva, esse appaiano immediatamente come un gruppo.

La tradizionale disposizione delle Grazie, avvolte intrinsecamente in un abbraccio, è dapprima scissa da Botticelli in tre singoli "elementi", i quali vengono successivamente riuniti attraverso un'operazione di composizione – la concatenazione – tale che essi si trasformino da figure sciolte a gruppo distinto.

L'esempio mostrato da Botticelli manifesta, attraverso l'*escamotage* della danza, una possibile modalità di aggregazione di corpi messa in scena attraverso il loro contatto reciproco, senza disperdere l'autonomia figurativa degli stessi.

Le Grazie sono ben distanziate l'un l'altra di modo che i loro profili si distinguano singolarmente sullo sfondo omogeneo senza essere con-fusi vicendevolmente. Disposte alla giusta distanza, le loro *silhouette* risultano non essere più "contaminate" dall'azione dell'abbraccio. Sciogliendosi da tale amalgama, le Grazie assumono valore in quanto figure autonome. Solamente l'atto della danza, raffigurato mediante il ritmico nodo delle mani, trattiene il senso di unità che tradizionalmente legava le tre figure.

Questo nuovo legame, ridotto da indistinto avvolgimento di membra a sottile intreccio di dita, determina le differenti posizioni e giaciture assunte dai corpi. Le Grazie si dispongono in un circolo, concatenandosi l'un l'altra attraverso l'intreccio delle dita, costringendo così ogni corpo ad assumere una postura differente dall'altro, sia per posizione che per rotazione, al fine di assecondare il contatto con le mani.

Si potrebbe allora affermare che la fatica di Botticelli sia consistita nell'armonizzare, senza ridurle violentemente a *uno*, le diverse figure, tutte "salve" nell'individualità del proprio carattere, ma mai "libere" dalla relazione. La molteplicità delle singole figure viene così sublimata dalla relazione che le tiene assieme. Il *molteplice* si manifesta come intrinsecamente logico, in quanto non "anarchica" apparizione di enti separati, ma insieme dotato d'ordine.

In campo architettonico, la fertilità di questa tecnica compositiva è individuabile nel fatto che l'idea di unità a cui tende non poggia su relazioni di somiglianza tra le singole architetture, ma unicamente sul rapporto topologico determinato dall'intersezione delle figure. L'idea di unità sembra quindi formalizzarsi nella sequenza di spazi architettonici interni generata per effetto della concatenazione di volumi. Un'apparente contraddizione, il voler intersecare – operazione che tende ad una nuova unità per addizione di elementi, provocando come effetto figurativo una certa fusione degli stessi – figure che per loro natura si impongono come autonome, ovvero sciolte da ogni legame. Ma, come mostrato dall'esempio delle Grazie, è proprio nell'appartenenza ad una comune struttura compositiva che i corpi, in quanto

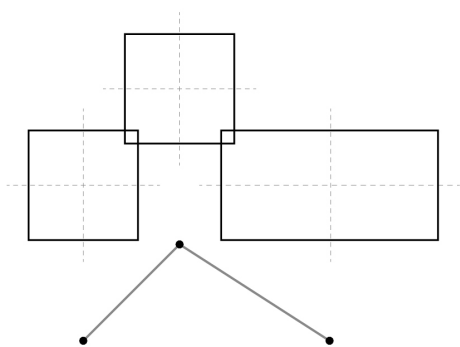
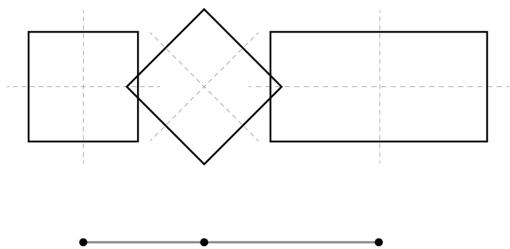
dia-loganti tra loro, manifestano la loro autonomia.

È anche per questo motivo che la tecnica della concatenazione può essere letta come l'ultimo stadio possibile di un assetto compositivo identificabile come *ansambl'*, nel quale il grado di vicinanza degli elementi della composizione è condotto al limite estremo di compattezza, superato il quale non sembrerebbe più plausibile classificare la struttura come *ansambl'* e tantomeno indicare come tecnica la concatenazione, entrando nella sfera di altre tipologie di tecniche compositive quali ad esempio l'*interpenetrazione*, ove viene meno il principio di autonomia dei singoli corpi e prevale l'effetto di penetrazione di un elemento in un altro, fino anche a "romperlo" in due parti.

L'impostazione data dalla tecnica della concatenazione ai diversi manufatti fa sì che l'*ansambl'* così composto si configuri come una catena ideale, formata da una ipotetica serie finita di segmenti lineari che uniscono i baricentri delle diverse figure, intervallati da una serie altrettanto finita di punti di congiunzione, o anche "anelli", nei quali la catena manifesta eventuali cambi di giacitura. Se ne può dedurre che le differenti posizioni e giaciture assunte dai singoli corpi di un *ansambl'* concatenato dipendano dall'incatenamento di questa linea spezzata ideale che lega i singoli manufatti.

A partire da un limite quantitativo, relativo al numero minimo di corpi che costituiscono il gruppo, non inferiore a tre – pena la mancata costituzione della catena minima possibile – un embrionale concatenamento di architetture si costituisce mediante due condizioni topologiche relative ai movimenti roto-traslatori imposti ai manufatti per far sì che venga intersecata la superficie minima possibile delle loro figure: se la linea ideale della catena avesse una configurazione rettilinea, i singoli corpi saranno condizionati nell'abbandonare un perfetto allineamento delle proprie figure (condizione di rotazione dei corpi); viceversa, qualora tutti i corpi si disponessero con i lati paralleli l'un l'altro, per costituire la catena dovranno necessariamente sfalsarsi tra loro (condizione di traslazione dei corpi).

Queste due condizioni essenziali della tecnica della concatenazione sono la riduzione massima delle sue possibili



Concatenazione per effetto del movimento rotatorio (in alto)
o traslatorio (in basso) dei corpi.

Al di sotto dei due schemi è raffigurata la catena ideale formata dagli
“anelli” che identificano i baricentri dei corpi e dai segmenti lineari che
li raccordano.

configurazioni. Negli *exempla* di seguito illustrati si noterà come la condizione di traslazione sia spesso contaminata con quella di rotazione, effetto di soluzioni specifiche approntate dal singolo progetto in riferimento alle problematiche imposte dal sito, così come anche l'abbondanza in termini di numero dei singoli corpi come necessaria risposta al corretto assetto funzionale, o la varietà delle loro forme come interna riflessione dell'architetto in merito a questioni tematiche affrontate durante l'elaborazione progettuale.

Come chiarito in precedenza, gli *ansambl'* sono dotati, oltre che di un apparato di figure il cui scopo è *determinare* l'ordine della struttura mediante un numero finito di tecniche compositive – come la concatenazione in esame –, anche di altri elementi atti, invece, a *configurare* il campo di relazioni interattive tra i corpi. Come è stato analizzato nei capitoli precedenti, gli elementi tipici di un *ansambl'* architettonico la cui azione è di tipo *configurativo* sono la galleria, il recinto e il podio – ordinati rispetto al grado di vincolo del campo di pertinenza dell'azione topologica.

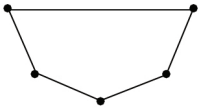
Nel caso in esame, associando ad una serie di corpi concatenati l'elemento configurativo meno vincolante – la galleria – è possibile ottenere due principali schemi di catene, i quali si sostanziano per i differenti tipi di spazio che tali schemi inverano.

Il primo schema è la *catena chiusa*. Essa si ottiene facendo intersecare la galleria con due o più corpi dell'aggregato concatenato, generando così una catena senza inizio né fine. In questo caso gli spazi architettonici interni costituiscono una sorta di deambulatorio perpetuo che consente, a chi lo percorre, di avanzare ininterrottamente all'interno della sequenza di volumi. La catena chiusa costituisce, per quanto concerne lo spazio architettonico interno, una sequenza essenzialmente circolare e ininterrotta di stanze, luogo privilegiato dell'attraversamento dell'*ansambl'*.

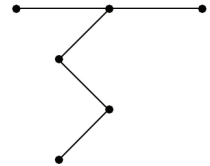
Per quanto riguarda lo spazio aperto generato dalla catena chiusa, la disposizione delle masse così aggregate ha come effetto che una parte di esso si ritrovi racchiuso tra i volumi dei corpi concatenati e la galleria. Tale spazio si caratterizza, quindi, per la separazione che sussiste tra esso



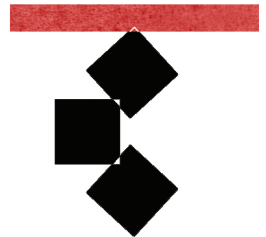
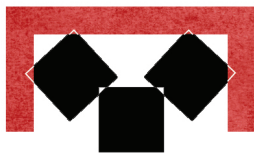
CATENA CHIUSA



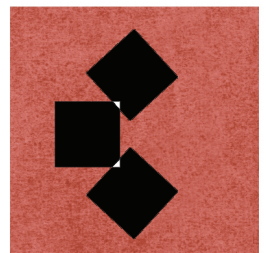
CATENA APERTA



ESTREMIZZAZIONE
DELLA CATENA CHIUSA



ESTREMIZZAZIONE
DELLA CATENA APERTA



Formazione ed estremizzazione
degli schemi a *catena chiusa* e a *catena aperta*.

e la realtà esterna, costituendosi come centro focale della catena chiusa, luogo privilegiato dello stare, dal quale è possibile – in modo panottico – cogliere simultaneamente l'ordine e il rapporto tra i corpi dell'*ansambl'*.

Dall'esterno, invece, la catena chiusa si caratterizza per la compattezza dell'insieme, manifestando con il suo assetto l'intenzione di racchiudere e “difendere” lo spazio sacralizzato – in quanto separato dalla realtà esterna – al suo interno. Se ne ricava un'immagine “castellare”, dettata dal ritmico succedersi delle volumetrie dei singoli corpi, disposti in una formazione a cuneo a protezione dello spazio racchiuso dall'*ansambl'*.

Il secondo schema è la *catena aperta*. Essa si ottiene facendo intersecare la galleria con un solo corpo dell'aggregato concatenato. Ne deriva una catena che presenta due o più estremità, la cui linea procede ora in una direzione ora in un'altra, disegnando un percorso ad angoli alternato. Lo spazio interno si presenta ancora come una successione di stanze, ma non è più caratterizzato dalla perpetua circolarità del suo attraversamento. Lo spazio interno di un *ansambl'* a catena aperta è organizzato in modo che due o più ambienti sanciscano le parti terminali della catena. Percettivamente, lo spazio interno della catena aperta si contraddistingue per il suo andamento discontinuo, determinato da improvvise svolte e cambi di direzione. All'esterno, i volumi che costituiscono gli ambienti terminali si distinguono dai restanti formando le “testate” dell'*ansambl'*.

Mediante questo schema la realtà esterna non è più sacralizzata mediante l'atto del separare, ma risulta essere “abbracciata” nella sua pienezza dalla disposizione concava dei corpi. Le differenti giaciture dei volumi, infatti, producono come effetto la formazione di alcune “soglie”, spazi di filtro che si danno come mediazione tra l'esterno illimitato e l'interno delle architetture, in cui il volume d'aria sembra risuonare nella concavità così costituita.

Sostituendo opportunamente la galleria con un altro elemento configurativo dell'*ansambl'*, sia che si tratti di una catena chiusa o aperta, l'effetto risulta essere una estremizzazione figurativa delle idee di spazio a cui anelano i

due schemi antitetici. Difatti, una catena chiusa configurata questa volta mediante il recinto aperto, avrà come risultato non solo la sottolineatura della circolarità del suo spazio interno, ma oltremodo l'enfasi all'immagine di luogo presidiato e protetto chiudendo di fatto l'*ansambl'* su tre lati. L'interesse maggiore che scaturisce da tale estremizzazione è sicuramente la moltiplicazione degli spazi esterni deputati a luogo dello stare, di importanza minore rispetto allo spazio centrale e gravitanti attorno ad esso, generati dalle ulteriori concatenazioni dei volumi con i tre lati del recinto.

Di contro, la sostituzione, in una catena aperta, della galleria con un podio condurrà all'annullamento dell'unica barriera fisica tra l'esterno e l'*ansambl'*. Svincolando l'aggregato concatenato dalla galleria, inoltre, si ottiene come effetto un'ulteriore testata e quindi un'altra propaggine della struttura con la quale stabilire una nuova relazione visiva tra l'*ansambl'* e il contesto ad esso circostante.

5.1.1 Il Wissenschaftszentrum a Berlino di James Stirling

Nel 1979, a Berlino, l'IBA – l'Internationale Bauausstellung – indice un concorso a inviti per la progettazione, e successiva realizzazione, di un complesso edilizio a carattere collettivo avente la funzione di ospitare gli uffici del Wissenschaftszentrum, il Centro di Ricerca di Scienze Sociali istituito pochi anni prima, nel 1969, in seno alle iniziative culturali alla base della politica del Bundestag negli anni della ricostruzione.

Il sito prescelto per il complesso si trova nel quartiere del Tiergarten, in uno dei luoghi di Berlino maggiormente devastati dai bombardamenti bellici. Tale area, a partire dagli anni '50 del XX secolo, è stata oggetto del piano di riurbanizzazione noto come Kulturforum, su progetto di Hans Scharoun, che prevedeva – analogamente alla Museumsinsel – un complesso di architetture isolate atte a fungere da catalizzatori culturali, come la Neue Nationalgalerie di Mies van der Rohe, la Philharmonie e la Haus Potsdamer Straße dello stesso Scharoun e, di prossima realizzazione, il Museum der

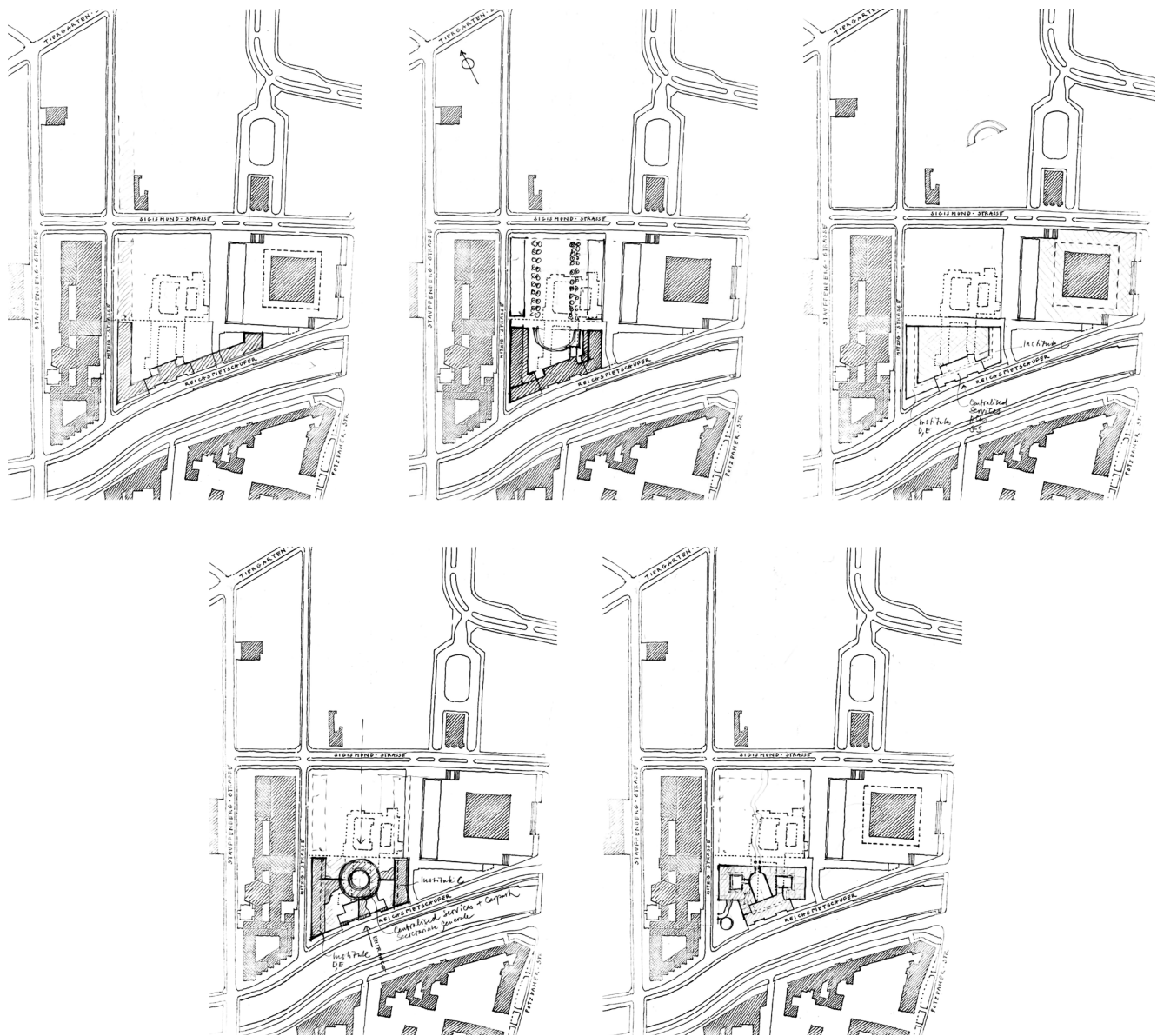
Moderne di Herzog & De Meuron. Si tratta, quindi, di un tipo di urbanizzazione che, mettendo a sistema una serie di *solitaire* architettonici, si distingue per l'idea di spazio urbano *aperto* inverata da tale parte di città, in netta posizione di rottura con il tradizionale spazio *compatto* del tessuto storico della città.

In tale contesto il lotto destinato al Wissenschaftszentrum, di forma trapezoidale, si colloca direttamente a ridosso del Landwehrkanal, prospettando da un lato sulla Galleria d'Arte di Mies van der Rohe e, dall'altro lato, sulla Schelhaus di Emil Fahrenkamp, un ulteriore pezzo distinto all'interno della costellazione di architetture autonome del quartiere. Inoltre, sul lato meridionale del lotto – quello prospettante sul Landwehrkanal – insiste una preesistente costruzione sopravvissuta ai bombardamenti, il Reichsversicherungsamt, l'edificio degli ex-Uffici Assicurazioni del Reich realizzato nel 1894 in stile neo-rinascimentale, con frontoni, archi e colonne, e con un portico aperto verso il giardino interno al lotto. Per tale preesistenza, il concorso richiedeva la conservazione ed integrazione con il nuovo edificio.

Da tali premesse si evince come le possibili risposte al bando di concorso possano essenzialmente sintetizzarsi in due generali posture progettuali: una consistente nel rimarcare i limiti del lotto, costruendo un'architettura “di bordo” a prosecuzione del fronte offerto dall'edificio esistente, provando così a ricomporre una regola urbana che restituisse alle strade e agli isolati il loro significato originario; un'altra, diametralmente opposta, che confermasse la regola del Kulturforum, immaginando un'architettura a tutto tondo – un “edificio-mondo” – che inglobasse o ad ogni modo interagisse con l'edificio esistente, disponendosi in modo autonomo rispetto ai confini del lotto.

La soluzione proposta da James Stirling, risultato poi vincitore del concorso, è solo l'esito finale di una lunga fase di gestazione progettuale, composta da differenti prove attraverso cui l'architetto inglese non si è precluso di indagare le diverse strategie perseguibili sul lotto.

Difatti, in una prima fase progettuale, Stirling sembra intenzionato a perseguire la strategia dell'edificio “di bordo”.



James Stirling, Wissenschaftszentrum, 1979, ipotesi preliminari,
CCA – Canadian Centre for Architecture – Montreal.

In alto, le varianti della soluzione con l'edificio "di bordo";
in basso, le varianti della soluzione con "l'edificio-mondo".

Ponendosi in aderenza all'edificio esistente, Stirling prova a disegnare ai lati di quest'ultimo due architetture ad "L", di identico spessore, a completare il fronte sul Landwehrkanal, facendo poi svoltare la cortina così composta sulle strade perpendicolari alla Schöneberger Ufer. Il risultato, perseguito attraverso diverse varianti di tale strategia, tende a ricomporre l'isolato costruendo sui limiti perimetrali di quest'ultimo, facendo sì che il Landwehrkanal riacquisisse la sua tradizionale vocazione di elemento strutturante della città, atto a connettere visivamente i tessuti urbani prospettanti su di esso, in questo caso il nuovo fronte su Schöneberger Ufer determinato dalla cortina del Wissenschaftszentrum e, dall'altra sponda, la cortina edilizia esistente su Reichpietschufer.

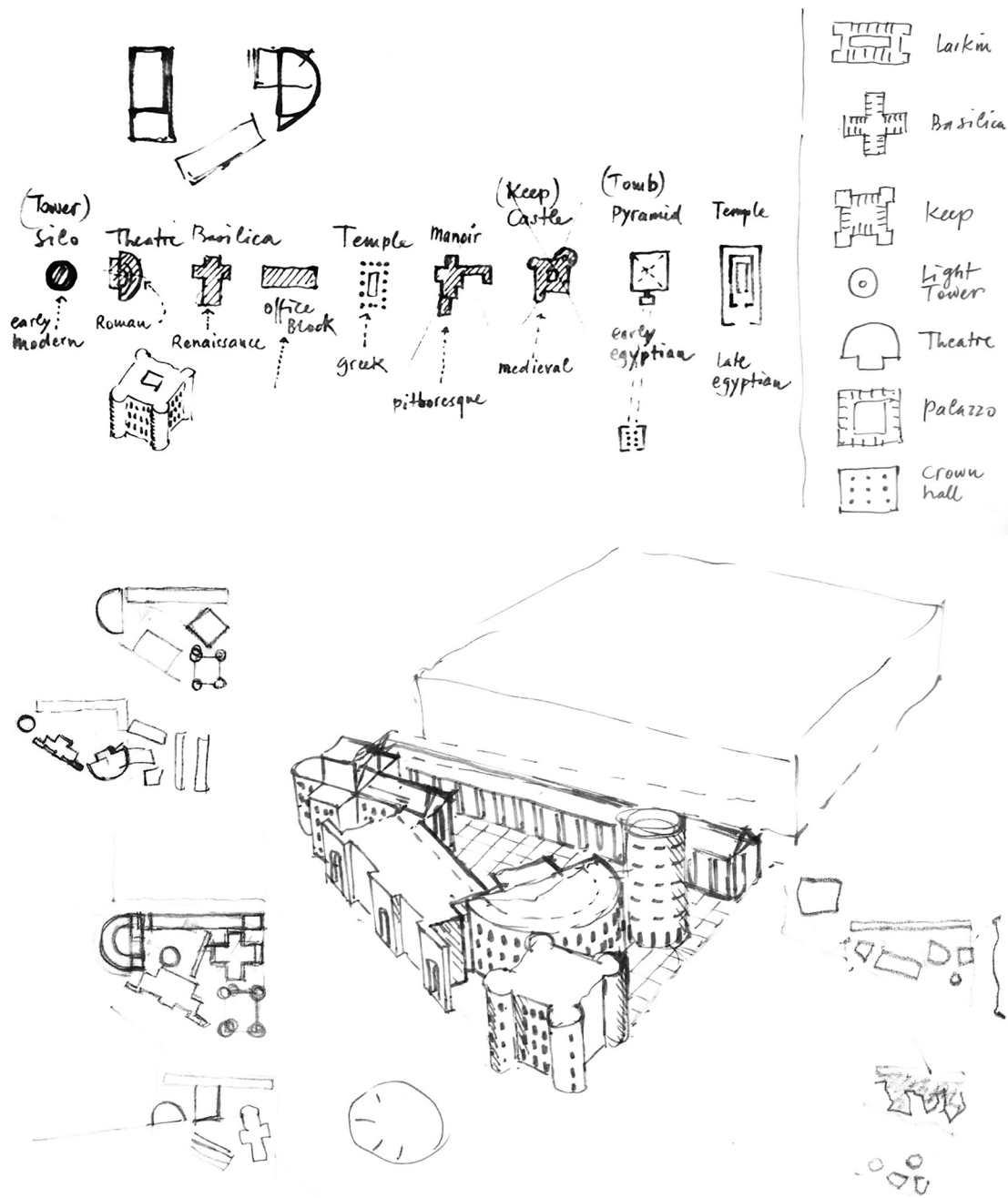
Tuttavia, nonostante tale soluzione possa risultare relativamente convincente dal punto di vista urbano, viene scartata poiché, come segnala Robert Maxwell, «la soluzione convenzionale di costruire un solo edificio [...] avrebbe inevitabilmente sopraffatto l'antico edificio»¹. Sembra plausibile che, per la stessa ragione, l'architetto inglese scarti anche la successiva ipotesi, testata anch'essa, di costruire un'unica architettura-mondo integrata con l'edificio esistente.

È a questo punto che sembra palesarsi per Stirling l'esigenza di individuare, mediante un nuovo ordine, un equilibrio più convincente tra il volume del Reichsversicherungsamt e il nuovo complesso. In altri termini, l'antico edificio viene letto non più come frammento di una struttura unitaria da ricomporre, sia essa perduta e da ritrovare come nel caso della cortina oppure del tutto inedita quale il caso dell'edificio-mondo. L'antico edificio inizia ad essere osservato e apprezzato per la qualità espressa dal suo volume autonomo, in quanto forma finita e compiuta in sé, al di là del fatto che tale condizione di assolutezza sia stata in realtà il prodotto di una improvvisa lacerazione ed essa fosse stata concepita originariamente come parte di un complesso più grande.

Stirling osserva anche il rapporto che l'antico edificio istituisce con il giardino retrostante, accogliendo con la propria forma il lacerto naturale mediante un portico prospettante su di esso che ne costituisce la facciata interna al lotto.

La latente relazione tra il volume "pieno" del

¹ Robert Maxwell, "Wissenschaftszentrum, Berlino", in Id. (a cura di), *James Stirling, Michael Wilford*, Birkhäuser - Verlag für Architektur, Basel 1998, trad. it. *James Stirling, Michael Wilford*, Zanichelli, Bologna 2002, p. 86.



James Stirling, Wissenschaftszentrum, 1979, ipotesi preliminari, CCA – Canadian Centre for Architecture – Montreal.

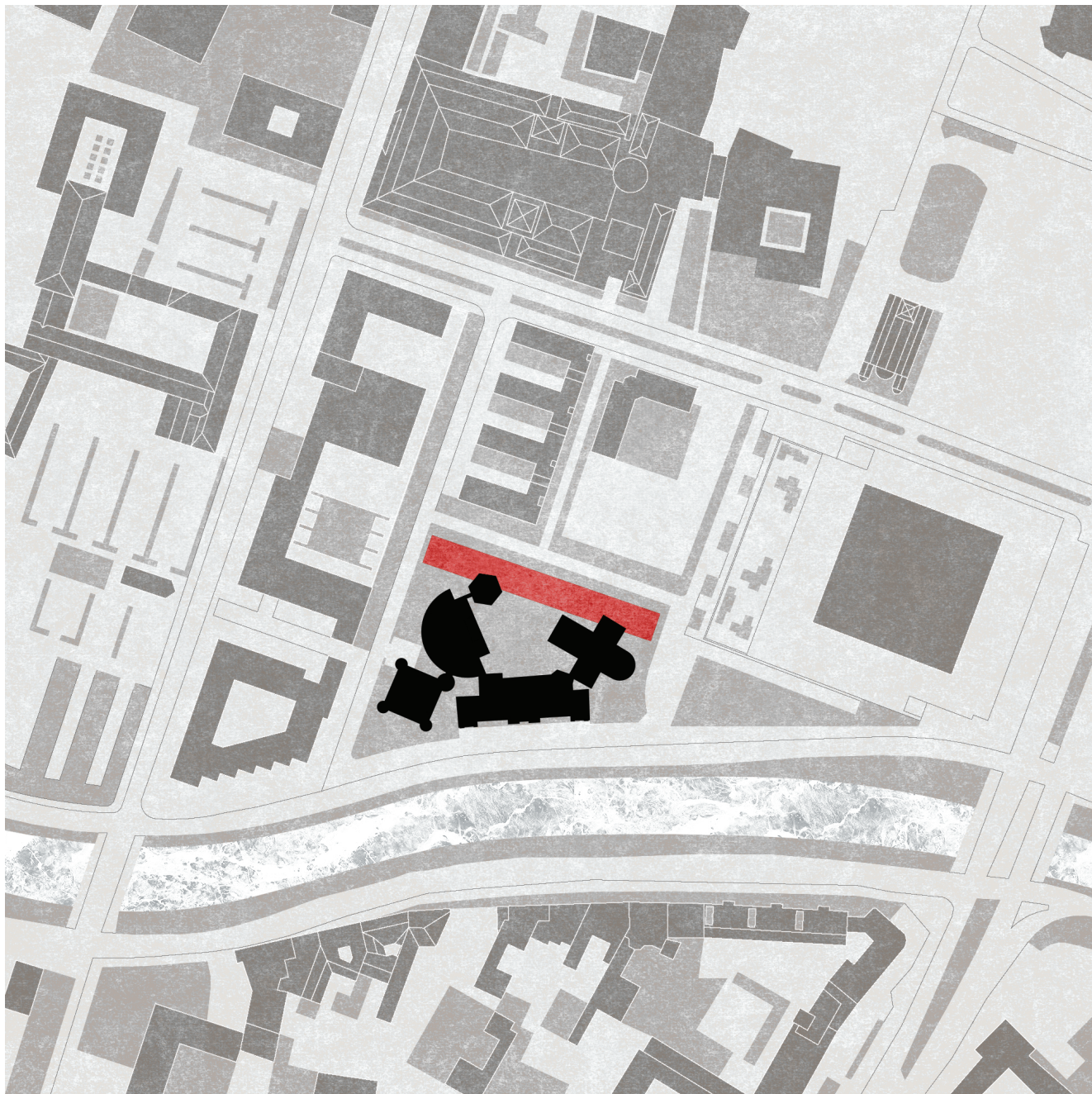
In alto, lo studio tipologico dei nuovi volumi autonomi; in basso, possibili configurazioni dell'ansambl'.

Reichsversicherungsamt e il volume “vuoto” del giardino sembra la motivazione che spinge Stirling a lavorare su una nuova idea di impianto, basata sulla scelta di dividere la volumetria per uffici imposta dal bando in una serie di forme autonome del tutto equivalenti al prisma del Reichsversicherungsamt, orientando di fatto il progetto verso la costituzione di un *ansambl'*. La regola urbana data dal rapporto strada-isolato viene piegata dalla volontà di avvalorare l'elemento naturale del giardino quale fulcro spaziale di una composizione fatta per elementi distinti. L'isolato diviene l'elemento che fissa, in una relazione di omologia, il macro-cosmo del Kulturforum e il micro-cosmo del Wissenschaftszentrum, come se l'ordine dell'*ansambl'* rispecchiasse, all'interno dei confini del lotto, l'ordine urbano del quartiere.

Stirling orienta l'isolato chiudendo uno dei suoi bordi, significativamente non più quello meridionale dove insiste l'antico edificio ma il lato opposto, a determinare attraverso un elemento a *stoà* uno sfondo ritmato su cui far risaltare, a mò di scultura, la mole del Reichsversicherungsamt assieme a quelle dei nuovi edifici. Così facendo l'*ansambl'* si dota del proprio pezzo di configurazione, una galleria muta sul fronte esterno, scandita unicamente dal ritmo mono-tono delle finestre, e aperta verso il giardino interno mediante un portico che misura il campo di azione dell'*ansambl'*.

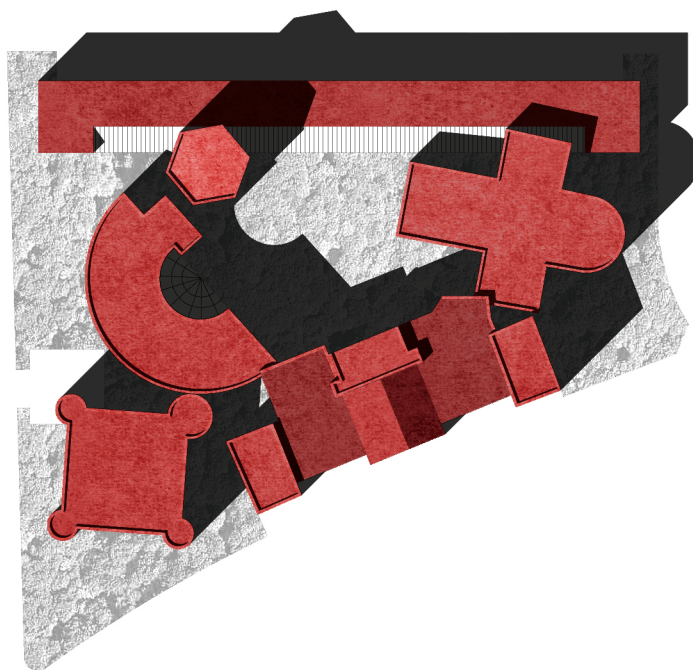
L'antico edificio, in tale ottica, si ri-significa come uno dei molteplici corpi autonomi costituenti l'*ansambl'*, risultando il modello germinale che impone la regola proporzionale per la costituzione delle nuove architetture assolute che andranno ad interagire con quest'ultimo, del tutto diverse per forma e carattere ma altresì gerarchicamente equivalenti nella logica del gruppo.

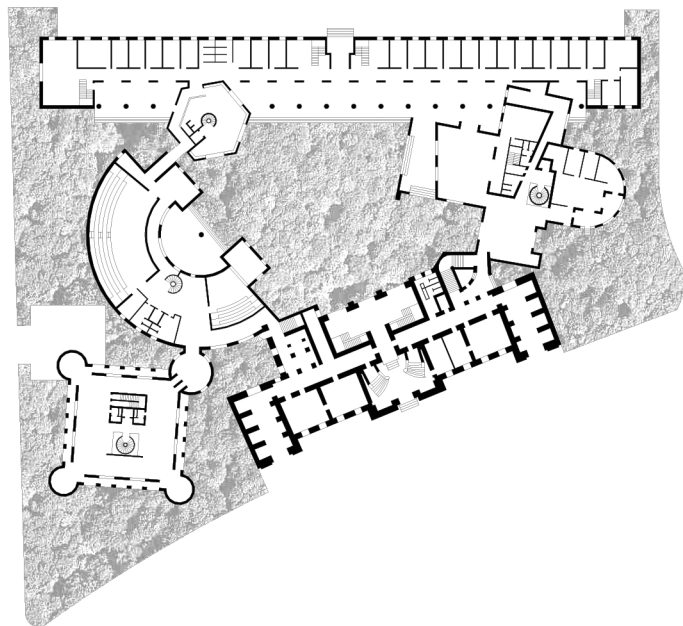
Seguendo ancora la regola dell'antico edificio, la disposizione dei nuovi corpi è orientata a valorizzare il giardino, spazio che si caratterizza in quanto catalizzatore dell'intera composizione, il cui valore risiede nell'essere il luogo verso il quale si direziona la molteplice presenza dei corpi. L'*ansambl'* si conforma nel perseguire tale obiettivo attraverso una disposizione a *catena chiusa*. Disinteressandosi dell'idea della cortina, le nuove architetture si concatenano sia con l'an-



Wissenschaftszentrum, inquadramento urbano.

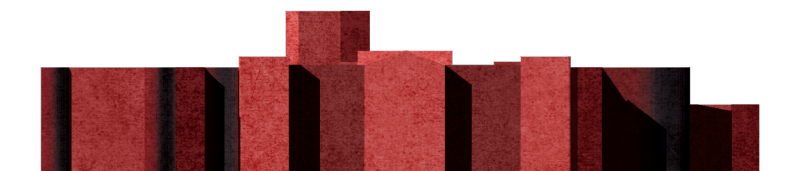
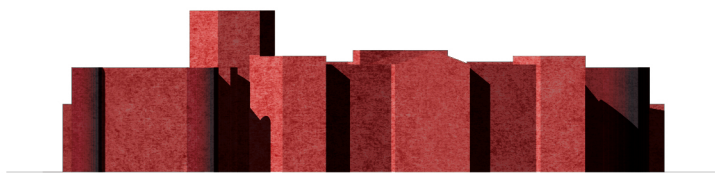
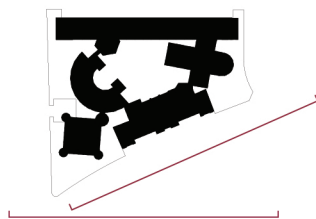
A destra, planivolumetrico.





Wissenschaftszentrum, pianta.

A destra, profili.





Wissenschaftszentrum, assonometria.

tico edificio che con la galleria, in un modo che sancisce la loro indifferenza nei confronti delle giaciture del lotto. Intersecando le proprie moli secondo la tecnica della concatenazione, esse indicano, attraverso il loro orientamento, lo spazio del giardino come centro focale della propria composizione, un luogo la cui spazialità così delimitata acquisisce una sorta di sacralità, chiuso e protetto dalle facciate dei diversi volumi ma scoperto verso il cielo.

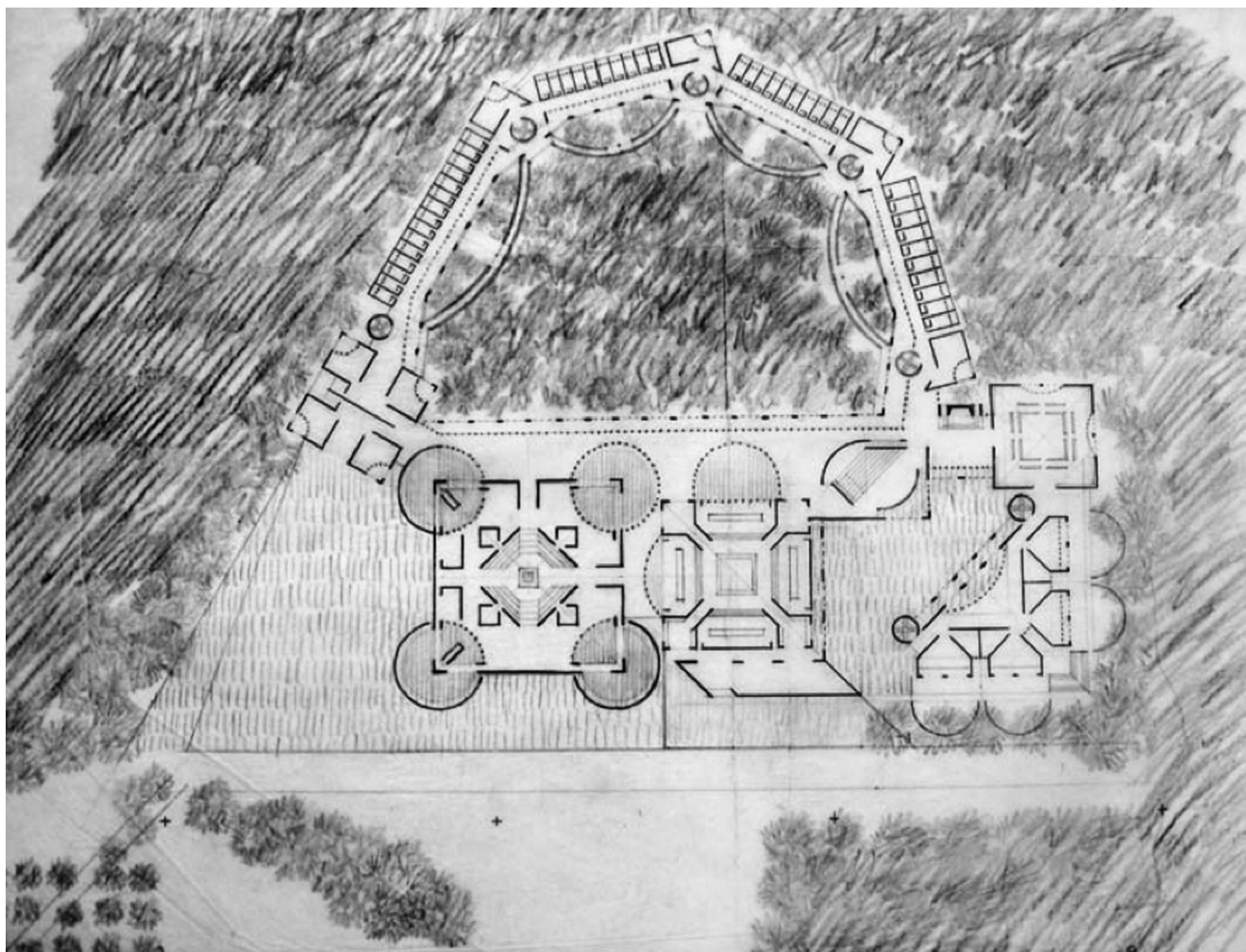
Tale orientamento è funzionale anche alla messa in luce del valore che l'*ansambl'* affida all'elemento naturale del Landwehrkanal. Il canale diventa il luogo privilegiato ove si palesa il *tumulto dell'insieme*. Da questo luogo l'*ansambl'* offre il profilo affastellato dei propri volumi, costituendo l'immagine *castellare* tipica delle formazioni a *catena chiusa*.

Rapportandosi all'esterno con l'elemento naturale del canale, l'*ansambl'* annuncia con la sua compattezza l'altro elemento naturale, al suo interno, del giardino. Lo spazio protetto del giardino rivela così il carattere a cui l'intera composizione anela. Raggruppandosi intorno ad esso, i nuovi edifici indicano nel giardino lo spazio attraverso cui espletare un modo collettivo dell'abitare, un ambiente raccolto e silenzioso congeniale al lavoro di ricerca, «simile ad un campus in cui scambiarsi idee e fare conversazione»².

5.1.2 La Motherhouse a Media di Louis Kahn

La congregazione di suore domenicane di Santa Caterina de Ricci riveste un ruolo particolare tra le istituzioni religiose americane. Sin dalla sua fondazione avvenuta nel 1880 ad Albany, New York, il credo della congregazione è teso verso un rinnovato interesse per la vita spirituale, incentrato su obiettivi più contemplativi e quindi meno legato alla città e al contatto con l'ambiente urbano. Cresciuta negli anni, nel 1964 la congregazione decide di dotarsi di una nuova e più grande Casa Madre, e a tal fine acquista una vasta area boschiva in una località semi-rurale nei pressi della città di Media, in Pennsylvania. Data la topografia dell'area, caratterizzata dal profilo sinuoso delle colline, e considerando l'estensione della foresta, il sito logico per il nuovo monastero si presentò quasi immediatamente in una collinetta

2
Robert Maxwell, *op. cit.*, 2002, p. 86.



Louis Kahn, The Dominican Motherhouse of Saint Catherine de Ricci, 1966,
The Kahn Collection, Kroiz Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Pianta della prima soluzione progettuale.

ai margini di una radura prativa che degradava dolcemente ma costantemente in tutte le direzioni. Circondata da una foresta di latifoglie sui lati sud, est e ovest, la radura naturale – soprannominata *collina dei narcisi* – offriva simultaneamente la qualità percettiva della chiusura, dovuta al denso margine della foresta, e dell'apertura, offerta dallo scarto di quota del rilievo orografico.

Il programma del monastero, la cui progettazione fu direttamente affidata dalla congregazione a Louis Kahn, riflette sostanzialmente la “doppia vita” della tradizione monastica, che si traduce nella costante tipologica dell'impianto claustrale distinto in due parti principali: le celle private deputate alla contemplazione, e le sale comuni ove riunire la comunità del monastero ed interfacciarsi con il pubblico. Come sempre avviene nella costituzione di tale tipo architettonico, il problema di Kahn consisteva nel definire non solo la forma, ma soprattutto le relazioni tra la parte privata dei dormitori e la parte comunitaria di raccoglimento composta dalla cappella, il refettorio, la biblioteca e la scuola.

Kahn assieme a David Polk, al tempo collaboratore presso lo studio del maestro statunitense, riconoscono immediatamente il valore che le forme naturali del sito offrono per costituire la finitezza e l'unità compositiva del monastero: il limite individuato dalla foresta e dal sostrato fisico della collina avrebbero potuto sancire un bordo naturale contro cui disporre i diversi elementi del programma, instaurando così un rapporto intimo con la foresta e, al contempo, liberare sul colmo della collina uno spazio per le aule comuni.

La prima soluzione, difatti, mostra le quattro stecche delle celle stagliarsi contro la fitta vegetazione seguendo il perimetro di un arco corrispondente approssimativamente alla topografia naturale, appoggiandosi ad una quota inferiore rispetto alla cresta della collina e lasciando quest'ultima intatta. I quattro ambienti comuni quali la cappella, il refettorio, la biblioteca e la scuola sono disposti sul versante della collina opposto alle celle, posizionati linearmente su una piattaforma artificiale a formare una comunità di edifici. Liberi dai vincoli topografici e di illuminazione naturale che hanno determinato il posizionamento delle celle, le tre

aule sono concepite come architetture a tuttotondo, volumi autonomi riuniti al piede dalla piattaforma artificiale che determinano, con la loro convessità, la condizione scultorea dello spazio pubblico del monastero.

La “doppia vita” della congregazione si manifesta spazialmente nel modo in cui la parte privata e quella pubblica sono nettamente divise. Da una parte la schiera di edifici comuni antistante la radura di ingresso, in rapporto frontale con la strada di accesso al complesso, dall'altra il mondo privato delle celle delle suore che si immergono quasi completamente nella foresta. L'ingresso al monastero, costituito da un edificio passante denominato da Kahn *la Porta*, è posizionato sull'angolo nord-ovest della piattaforma, e funge da elemento di raccordo tra le giaciture dei due sistemi. Dall'edificio di ingresso si snoda una lunga galleria interna che assume il ruolo di elemento ordinatore dell'intero sistema, collegando tutte le stecche delle celle private per poi diventare, in corrispondenza del lato longitudinale della piattaforma, un largo salone di disimpegno alle aule comuni. La galleria, inoltre, si relaziona costantemente attraverso le sue aperture con un'area centrale rispetto all'intero complesso, che si interpone tra il sistema delle celle e quello delle aule comuni, chiusa lungo il perimetro dal risvolto della galleria e scoperta verso il cielo. Tale area, che nella tradizione dei monasteri occidentali sarebbe deputata ad essere il chiostro che sintetizza ad unità le parti raccolte attorno ad esso, in questo caso è immaginata come un giardino fittamente popolato da alberi.

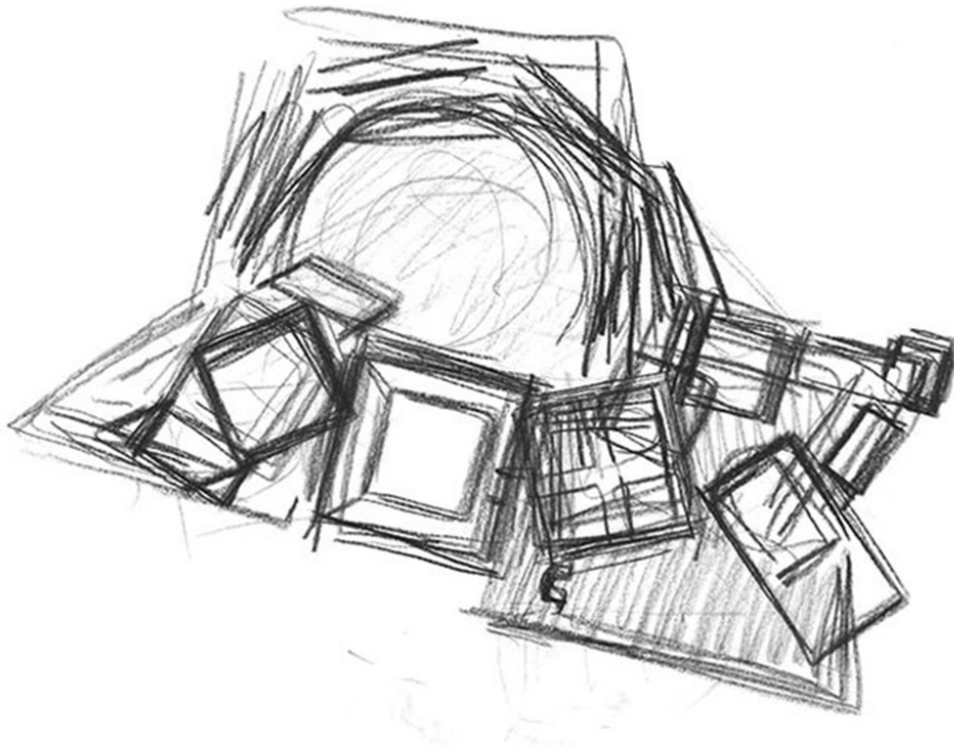
La condizione di accentuata naturalità con cui Kahn propone lo spazio del chiostro fa sì che il rapporto che esso instaura con le due parti del complesso sia connotato da una sorta di ambiguità di senso: da un lato la sua figura planimetrica ricalca ancora la tradizionale tipologia ad impianto claustrale, in cui il chiostro costituisce il nucleo interno nel quale l'edificio si contempla, luogo di convergenza dei diversi corpi dell'organismo architettonico, la cui organizzazione è tesa ad una spiccata introversione; d'altra parte, l'introduzione al suo interno di una così densa moltitudine di alberi suggerisce che la natura di questo spazio sia tesa all'estroversione, appartenendo più ad una condizione di eternità

in quanto brano della foresta invece che di internità come stanza a cielo aperto associata al monastero. È come se l'azione del recingere non si fosse compiuta a pieno, e quell'atto di separare dall'esterno illimitato una porzione di natura selvatica per renderla abitabile avesse esaurito la sua azione trasformatrice prima che tale porzione si tramutasse in natura addomesticata. Se la geometria della pianta consente ancora di leggere l'azione *centripeta* messa in atto dalla centralità del chiostro sui corpi gravitanti attorno ad esso, la sua condizione spaziale rivela allo stesso tempo un'azione *centrifuga* tesa nello sforzo di riamalgamarsi con la superficie della foresta.

Da tale interpretazione scaturisce l'aporia alla base della prima soluzione progettuale della Casa Madre: a causa della discrasia tra la sua figura planimetrica e la sua condizione spaziale, il sistema galleria-chiostro risulta essere simultaneamente sia il *trait d'union* tra la parte privata e la parte pubblica del monastero, sia l'elemento che sancisce la definitiva separazione delle stesse, esasperando il rapporto di non dialogo già insito nell'autonoma conformazione con cui sono configurate le due parti.

Invece di ricalibrare il ruolo di giunzione dell'elemento del chiostro nella struttura claustrale, indirizzando la sua spazialità verso un assetto più tradizionale – per esempio mediante l'eliminazione della sua prepotente componente naturalistica –, le successive soluzioni progettuali avanzate da Kahn saranno piuttosto indirizzate con drasticità ad escludere programmaticamente il sistema galleria-chiostro dall'assetto del complesso. L'unità compositiva del monastero sarà ottenuta da Kahn non più attraverso un elemento di raccordo – come era consuetudine per la tipologia claustrale – tra la parte privata e quella pubblica, ma *inflettendo* la forma, e soprattutto la disposizione, di queste due parti, al fine di conciliare la presenza dell'una per l'altra.

Il nuovo schema inizia a rinunciare all'elemento ordinatore di una galleria di circolazione principale. Per il momento Kahn non mette in discussione le dimensioni e le tipologie prestabilite per i vari corpi, ma piuttosto le connessioni tra di essi e il loro raggruppamento. Invece di poter raggiungere i singoli volumi degli spazi comuni muovendosi lungo una



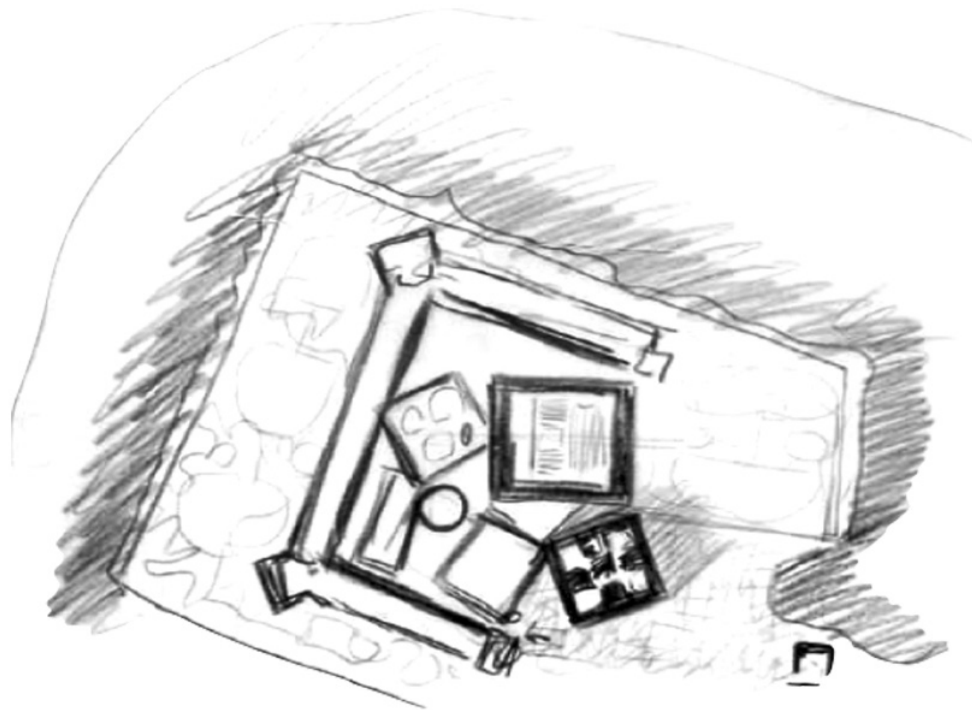
Louis Kahn, The Dominican Motherhouse of Saint Catherine de Ricci, 1966,
The Kahn Collection, Kroiz Architectural Archives, University of Pennsylvania.

Schizzo della seconda soluzione progettuale.

spina dorsale di collegamento, come avveniva in precedenza, gli edifici stessi abbandonano adesso il principio della schiera e, ruotando le proprie giaciture, iniziano a diventare essi stessi quella spina dorsale. I corpi, collidendo l'un l'altro, consentono in corrispondenza degli angoli di giunzione di ottenere delle soglie di attraversamento da un'aula all'altra. La sequenza lineare di aule viene così disarticolata accentuando inoltre l'indipendenza di ogni frammento: allontanandosi dal serialismo, il carattere di questa parte si sposta verso una spiccata individualità dei singoli corpi.

L'autonomia formale delle aule è, tuttavia, compensata dalla loro inflessione verso il recinto privato. I corpi sembrano voler entrare con forza all'interno dello spazio recintato dalle celle, il quale a sua volta si inflette per accoglierle, abbandonando il rapporto stabilito in precedenza tra la propria forma e la topografia del terreno, deformando ora la propria figura "aprendo" le ali all'ingresso dei volumi. Permane lo spazio a cielo aperto deputato a "chostro" che ancora separa con nettezza le due parti del monastero, ma la precisione della sua figura, segnata in precedenza dalla galleria, viene ora messa in discussione dalla apparente casualità con cui le aule e il recinto ne tracciano il confine.

L'ultima soluzione condurrà alle estreme conseguenze formali i presupposti innescati dalla rinuncia di dotare il monastero di un elemento ordinatore come la galleria. L'interpretazione enfaticamente dualistica del programma, con le sue due parti separate e tenute in equilibrio da un centro "aperto", è ora del tutto ribaltata. Le celle, inizialmente in stringente rapporto topologico con il suolo, sono ora riportate su una quota comune con gli edifici della parte pubblica e formano una regolare cornice rettangolare aperta su un lato. All'interno del recinto è compreso tutto il sistema dei volumi pubblici. I corpi sono trascinati con forza in quello che prima era il chiostro aperto. Il contrasto tra il sistema di figure platoniche delle aule e le loro collisioni apparentemente spontanee conferisce adesso alla Casa Madre una tensione tutta interna alla cornice ortogonale delle celle. Abbandonando anche l'elemento del chiostro, la conformazione del monastero è stata direzionata dall'iniziale impianto



Louis Kahn, The Dominican Motherhouse of Saint Catherine de Ricci, 1968,
The Kahn Collection, Kroiz Architectural Archives, University of Pennsylvania.

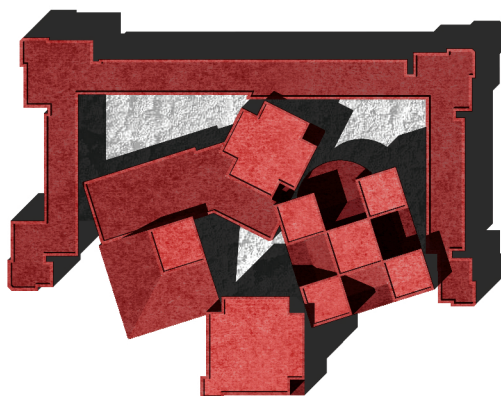
Schizzo della versione finale del progetto.

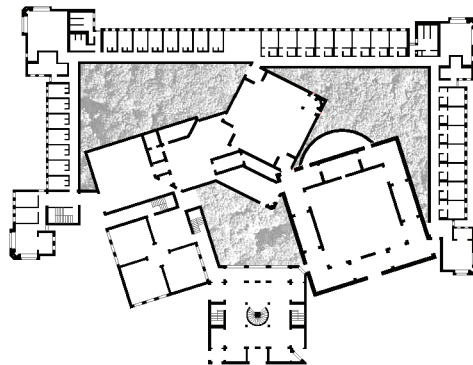
tipicamente claustrale ad un nuovo assetto ad *ansambl'* ottenuto con la tecnica del concatenamento di corpi. Dal punto di vista della grammatica delle forme, il recinto delle celle assume il ruolo di elemento di *configurazione* dell'insieme, e lo spazio delimitato dalla sua figura da chiostro di giunzione diventa ora il *campo* di azione degli edifici comuni, individuati come i volumi a tuttotondo atti a determinare la figura dell'*ansambl'*. Anche il rapporto tra la figura del monastero e lo sfondo della foresta è cambiato. Mentre l'idea generatrice del progetto era tesa ad un forte asseveramento alle condizioni del luogo, l'ultima soluzione è frutto di una nuova dimensione ideativa-concettuale, in contrasto con la situazione contestuale. Mentre gli schemi precedenti utilizzavano il confine della foresta come linea di demarcazione tra la parte privata e quella comune del monastero, la nuova configurazione forma una radura artificiale all'interno della superficie boschiva. Laddove i progetti precedenti avevano mantenuto aperta la sommità della collina, e prevedevano un'immersione del complesso nella fitta coltre della foresta incastonando le celle nel ciglio della collina, il nuovo progetto costruisce a partire dal livello del suolo, collocando gli edifici più alti – le aule a tuttotondo – sulla cresta della collina, emergendo distintamente rispetto alle chiome circostanti. Lo spazio *vuoto* che si produce tra il recinto e le aule, e quello circoscritto dalle aule stesse, sono analoghi e quindi interpretabili come distinti intervalli di un'unica serie di spazi, in quanto presentano entrambi la caratteristica forma mistilinea, effetto tumultuoso dato dall'ordine di rotazione dei corpi in contrasto con l'ortogonalità dei loro lati. Sovrapponendo gli spazi pubblici e privati precedentemente segregati e, inoltre, eliminando le sale e le gallerie permettendo ai vari ambienti di incontrarsi in modo radicalmente non mediato, il nuovo *ansambl'* suggerisce un'*unità* architettonica che rimanda al *molteplice*: un ambiente in cui a tutte le attività del monastero – contemplazione, culto, apprendimento, assemblea – è stato attribuito un peso virtualmente uguale, legate insieme in una visione di comunità in cui la distinzione precedente fortemente sostenuta tra vita pubblica e privata si è andata definitivamente erodendosi.



Dominican Motherhouse, inquadramento urbano.

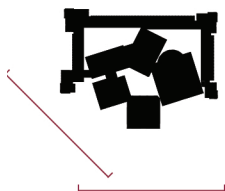
A destra, planivolumetrico.

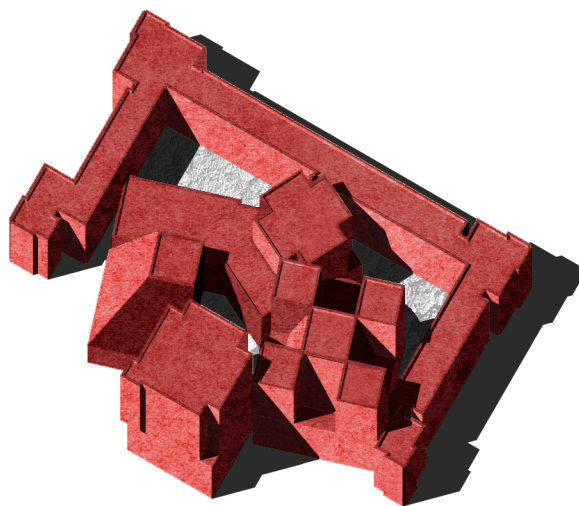




Dominican Motherhouse, pianta.

A destra, profili.





Dominican Motherhouse, assonometria.



Nella tecnica del contrappunto l'equilibrio del sistema si determina contrapponendo un elemento isolato ad una massa (un gruppo di singole unità). Non ponendo mai l'elemento singolo *di fianco* al gruppo, o *al centro* di esso, il contrappunto si manifesta nell'*opposizione* tra le due formazioni, lasciando il vuoto tra esse libero di caricarsi della tensione sprigionata dal loro fronteggiarsi.

Francesco Casetti, nell'introduzione alla traduzione italiana di *Montaz 37*, il lungo scritto del regista e teorico del cinema russo Sergej M. Ejzenštejn sulla teoria generale del montaggio, interpreta in questi termini la necessità, per Ejzenštejn, di dotarsi di un apparato metodologico al fine di interpretare, con il montaggio, la realtà delle cose:

Per avere un'intelligenza delle cose, quali esse siano, non basta descriverne i contorni, ma bisogna coglierne il disegno intero, smontandole nelle loro diverse componenti e ricostruendole subito dopo secondo uno schema o un diagramma che ce ne restituisca la struttura complessiva e la dinamica portante³.

In particolare, Ejzenštejn si avvicina allo studio dell'operazione registica ritornando ogni volta al problema più profondo e originario: la messa in scena, vale a dire il costituirsi di una *scena* in rapporto a qualcosa da rappresentare, un qualcosa che Ejzenštejn nomina *compito* e che, traslitte- randolo, si potrebbe definire come la *materia tematica* del procedimento.

L'arte della messa in scena si esplica appieno nelle lezioni di Regia che Ejzenštejn svolge presso il GIK (Istituto statale di Cinematografia di Mosca). Come descritto da Pietro Montani, «all'inizio del corso, Ejzenštejn fornisce ai suoi allievi una “riga di sceneggiatura” che si tratterà di “mettere in scena”, ma l'allestimento non si avvale di un referente definito (un palcoscenico, un set cinematografico) bensì di uno spazio immaginario che diventa il luogo di un complesso e multiforme esperimento costruttivo»⁴.

Pare suggestiva l'analogia tra l'arte della *mizansceny* pro-

3

Francesco Casetti, “L'immagine del montaggio”, in Sergej M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1985, p. XI [*Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (Opere scelte in sei volumi), Iskusstvo, Moskva 1963-1970, vol. II *Montaz* (Il montaggio)].

4

Pietro Montani, “Introduzione”, in Sergej M. Ejzenštejn, *La regia. L'arte della messa in scena*, a cura di Pietro Montani, Marsilio, Venezia 1989, p. X [*Izbrannye proizvedenija v šesti tomach* (Opere scelte in sei volumi), Iskusstvo, Moskva 1963-1970, vol. IV *Rezissura. Iskusstvo mizansceny* (La regia. L'arte della messa in scena)].

posta da Ejzenštejn e il metodo che una certa cultura del progetto di architettura pone a fondamento del proprio operare, si pensi ad Antonio Monestiroli e alla sequenza di concetti che pone come caposaldi per la definizione di un metodo per il progetto⁵, tra i quali il primo per importanza è la conoscenza del *tema* (il *compito* ejzenštejniano sotto forma di “riga di sceneggiatura”). Ma ancora più fertile è l’indubbia assonanza del procedimento che determina l’operazione della messa in scena, condotto esclusivamente sul piano della *composizione significativa dello spazio* (*planirovka*) e sul piano delle azioni o *gioco scenico* (*igrà*) che i personaggi dovranno eseguirvi, in confronto al procedimento attraverso cui si costituisce in architettura la messa in *ansambl’*.

Lo spazio che Ejzenštejn e i suoi allievi si mettono a modulare è carico di senso, rispetta rigorosamente un’assoluta economia dei mezzi espressivi e si pervade di un’isotopia totalizzante: nessuna determinazione spaziale e nessun gesto o spostamento più di quelli strettamente necessari. La composizione spaziale che si produce è attraversata e articolata da una certa rete di rapporti dinamici significativi, i quali fanno capo ad un’*unità di senso* (*oščuščenie*) attraverso cui interpretare e mettere in scena il compito-tema. In altri termini, Ejzenštejn chiede ai suoi allievi di ricercare la rappresentabilità del compito, ovvero di convertire la materia tematica da discorso in forma, ricercando le figure spaziali idonee a manifestare i rapporti suggeriti dalla riga di sceneggiatura.

È utile richiamare l’attenzione particolare che Ejzenštejn pone sulle osservazioni di carattere linguistico. Accade spesso, infatti, che in soccorso a qualche difficoltà insorta nella ricerca di un gesto o di un movimento del corpo, intervenga l’analisi della definizione verbale che l’uso comune del linguaggio suggerirebbe a quel punto per descrivere o commentare la situazione. E si scopre, di colpo, che nella definizione più appropriata risiede già lo *schema*, o come la nomina Ejzenštejn l’“iscrizione verbale” (*slovesnaja propis’*) della figura richiesta. Ci si accorge, in altri termini, che le definizioni verbali – in particolare quelle *figurate* – portano spesso iscritto in sé un *programma di esecuzione* (*programma dejstvij*) che può, quindi, essere messo in scena.

5

Antonio Monestiroli, “Questioni di metodo”, in Id., *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Laterza, Roma-Bari 2002, pp. 29-40.

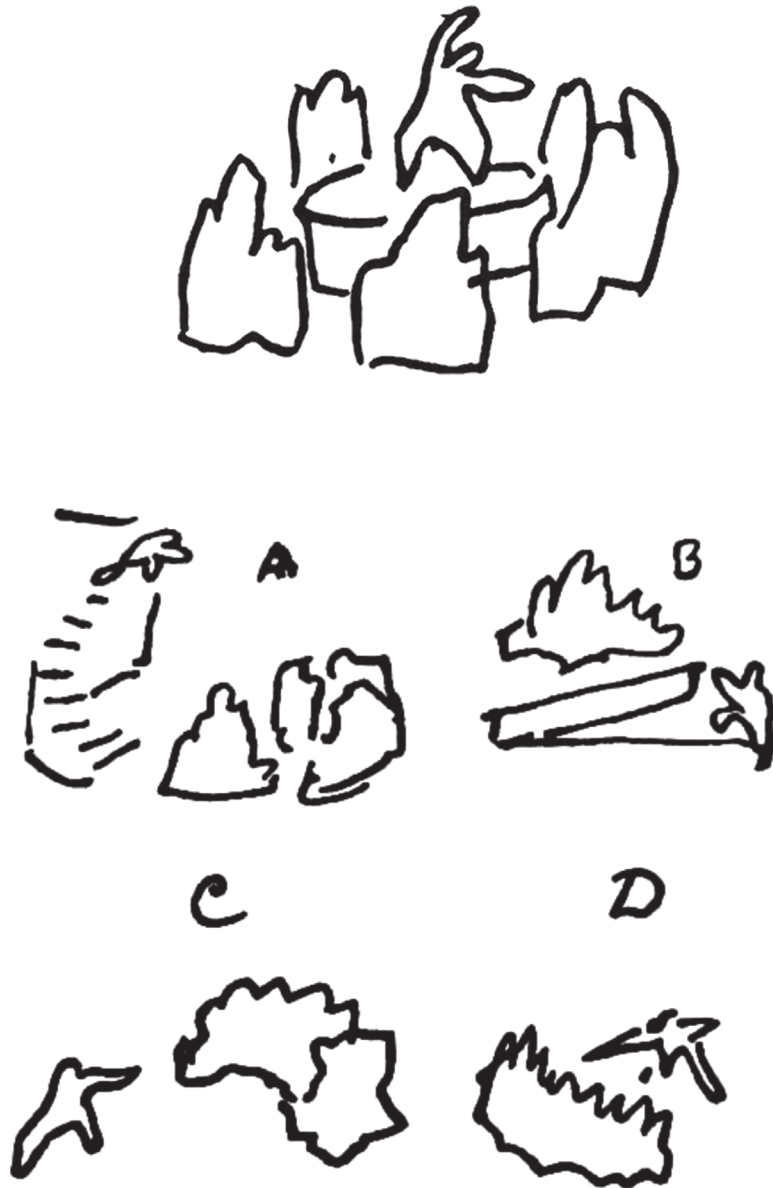
Una composizione delle figure e dello spazio così manovrata produce un costruito spaziale e dinamico che si organizza attorno al significato della forma, risultando quindi una costruzione logica, analiticamente scomponibile e ricomponibile, un fenomeno estetico che in quanto tale rientra a pieno titolo come apporto interpretativo alla comprensione della composizione dell'*ansambl'* architettonico e urbano.

Tra le varie figure spaziali che Ejzenštejn compone assieme ai suoi allievi, si ritrova il *contrappunto*. La composizione del contrappunto viene analizzata da Ejzenštejn attraverso l'esempio dell'*arresto di Vautrin*, un episodio tratto dal romanzo *Père Goriot* di Balzac che il regista pone ai propri studenti, durante una lezione al GIK, come esercizio per costruire una scena teatrale. Più precisamente: la scena del monologo accusatorio di Vautrin al momento dell'arresto.

Vautrin è il più ricco e rispettato tra i pensionanti di Madame Vauquer. Tuttavia, dopo l'apparizione della polizia che lo smaschera, Vautrin si rivela per essere il forzato evaso Jacques Collin. Egli è quindi espulso dal circolo della gente perbene ma, prima di essere portato via dai gendarmi, si svincola da loro e lancia un'invettiva contro la società che lo ha respinto, rappresentata dal gruppo di pensionanti allora presenti in casa di Madame Vauquer.

La prima soluzione proposta da uno studente consisteva nel far saltare Vautrin sul tavolo; gli altri personaggi, sbalorditi per le sue parole, si accalcano intorno al tavolo, da cui Vautrin li sferza con le sue battute.

Come descritto da Ejzenštejn raccontando il dibattito che seguì in aula con gli studenti, se sul piano della verosimiglianza la scena non sembrava avere niente di particolarmente inquietante, istintivamente, su un altro piano, tale disposizione aveva qualcosa di errato. Le successive proposte ponevano alternativamente Vautrin su per la scala, da dove tuonava, oppure lo facevano scendere verso la buca dell'orchestra. In generale queste altre soluzioni ponevano decisamente Vautrin *di fronte* ai pensionanti nelle posizioni più diverse. Egli, insomma, non era più al centro del gruppo come nel primo caso, ma portato fuori di esso; inoltre, era bruscamente *contrapposto* al gruppo.



Sergej M. Ejzenštejn, proposte di messa in scena per l'episodio dell'arresto di Vautrin.
Tratto da: Serjei M. Ejzenštejn, *op. cit.*, 1985.

In alto, la prima combinazione con Vautrin sopra il tavolo e al centro del gruppo.
In basso, le diverse varianti (A-B-C-D) con Vautrin contrapposto al gruppo.

Se sul piano della verosimiglianza tutte le combinazioni paiono assolutamente equivalenti, è sul piano dell'*espressione* che il secondo gruppo di soluzioni risulta essere decisamente più convincente rispetto alla prima proposta. L'inadeguatezza della prima, erronea, soluzione consiste nel fatto che gli elementi della verosimiglianza dell'azione erano messi insieme in base ad uno schema compositivo che non corrispondeva al disegno delle correlazioni interne tra i personaggi. Spiega Ejzenštejn:

Con quali parole abbiamo descritto la nuova disposizione dei personaggi, diversa dalla prima? Abbiamo detto che Vautrin è *portato fuori*, diciamo *espulso* dal circolo dei pensionanti di Madame Vauquer. E abbiamo anche detto che non soltanto è portato fuori, ma è anche *contrapposto* al gruppo. Letteralmente. Nello spazio: linearmente, graficamente. [...] Insomma, se osserviamo attentamente il disegno psicologico e drammatico dell'azione, troviamo che si esprime proprio con queste stesse parole. [...] Così, il movimento lineare e la distribuzione spaziale della messa in scena si sono rivelati una metafora "riattualizzata" (*obraščennaja*)⁶.

È a questo punto che Ejzenštejn ricorre alla definizione verbale per esplicitare con ancor più forza lo schema spaziale che sottostà al contrappunto⁷:

Provi il lettore a passare in rassegna mentalmente una serie di modi diversi di esprimere uno stesso tema con il corpo. [...] Diciamo, per esempio, che si tratta di esprimere avversione. La varietà dei tipi di espressione si rivelerà come quella di un'intera legione. Ma questa legione può essere ricondotta a un denominatore comune. I molteplici aspetti risultano essere le varianti di un unico schema di base. [...] Lo schema principale, che sottostà a tutte le varianti, caratteristico in ugual misura per tutti i casi, sarà... l'avversione – *av-versions* (*ot-vraščenie*) [...] in tutti i casi, l'essenza del movimento, in diverse gradazioni di estensione e di evidenza, sarà il processo del voltarsi, dell'"ab-vertere" dall'oggetto che suscita un tale comportamento. [...] La definizione stessa [...] contiene in sé, come si vede, la formula esatta, lo schema caratteristico in ugual misura di tutte le singole sfumature delle quali funge

6
Sergej M. Ejzenštejn, *op. cit.*, 1985, p. 22.

7
In verità, come si legge nella citazione successiva, Ejzenštejn si riferisce al termine *avversione*, ma è plausibile associare il sostantivo avversione al verbo *contrapporre* in quanto il significato, e quindi lo schema spaziale che ne deriva, è sostanzialmente il medesimo. Contrapporre – contraponere, comp. di contra «contro» e porre «porre». – Opporre, mettere contro.



Giorgio Morandi, *Natura morta*, 1957,
MAMbo – Museo di Arte Moderna di Bologna –, Bologna.

da definizione *comune*⁸.

A questo punto, è possibile generalizzare lo schema del contrappunto descrivendone la genesi dinamica: dato un insieme eterogeneo di elementi, la composizione spaziale del contrappunto è il risultato dell'espulsione, dal gruppo, di un singolo elemento che, tirato fuori, consolida una nuova posizione di apparente isolamento nello spazio. Tuttavia, esso continua ad interagire a distanza con il gruppo originario di appartenenza, il quale a sua volta modifica la propria formazione per accogliere le nuove tensioni spaziali instaurate con l'elemento espulso.

Si comprende, allora, che il vero soggetto della riflessione compositiva offerta dalla tecnica del contrappunto è il campo di tensioni che si instaura tra le due formazioni. Il problema principale è individuare, di volta in volta, la *distanza esatta* tra il singolo elemento e il gruppo, una distanza che stabilisca, per mezzo dell'incombenza dei corpi, il giusto grado di *densità* dello spazio che si interpone tra essi. Uno spazio che, con la sua dimensione calibrata, manifesti l'atto della separazione tra i due schieramenti, ma allo stesso tempo sia in grado di trattenere la compattezza dell'insieme, ponendo in figura l'unità di senso (*oščuščenie*) della composizione.

In tal senso, appare estremamente significativa la ricerca del giusto spazio *tra* le cose offerta dalle nature morte di Giorgio Morandi. Nello *still life* di Morandi le cose si dispongono e si compongono in modo da costruire figure: gli spazi tra le cose non sono più vuoti ma diventano figure. In un ampio repertorio figurativo, l'eloquenza del carattere dei vuoti si presenta come nuova architettura, e gli oggetti danno senso alla loro necessaria presenza nel quadro producendo, come i personaggi di Ejzenštejn, una vera e propria messa in scena.

Nell'osservare le infinite variazioni del medesimo tema – la natura morta composta dall'accatastamento di bottiglie, bicchi e vasi – è possibile cogliere, come eventuale “linea di soggettivazione”⁹ consentita dal “dispositivo Morandi”¹⁰, la possibilità di trasfigurare queste nature morte come se fossero paesaggi urbani, un insieme di volumi architettonici la

8

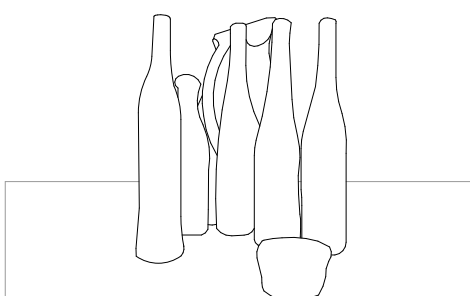
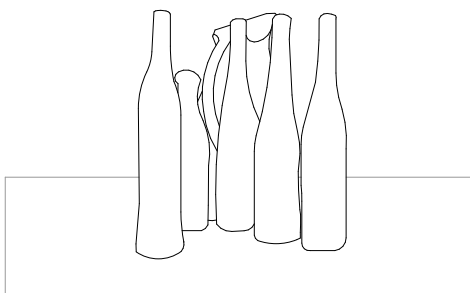
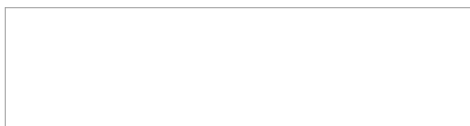
Sergej M. Ejzenštejn, *op. cit.*, 1985, pp. 25-26.

9

«Una linea di soggettivazione è un processo, una produzione di soggettività all'interno di un dispositivo: essa deve farsi, nella misura in cui il dispositivo lo lascia e lo rende possibile». Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo?*, Edizioni Cronopio, Napoli 2010, p. 11.

10

Massimo Maiorino, *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte 1934-2018*, Quodlibet, Macerata 2019.



Analisi della natura morta di Giorgio Morandi datata 1957.

Nella colonna di sinistra, dall'alto: il tavolo; la *massa* di bottiglie; l'*elemento isolato* del bricco; l'unità figurativa per contrappunto.

Nella colonna di destra il campo spaziale generato dall'interazione, prima alternata e poi simultanea, dei diversi oggetti con il sostrato del tavolo.

cui intelligibilità risiede nell'altrettanto architettonica disposizione con cui le cose sono accumulate sul tavolo. Carlo Ludovico Ragghianti ha chiarito la *sostanza architettonica* dell'arte di Morandi:

L'organizzazione delle sue nature morte è ricostruibile in pianta – e Morandi, chi non lo sappia, disegna e prova le piante delle sue composizioni [...] – e ricostruibile in diversi alzati e spaccati verticali e orizzontali e obliqui, in una sintesi che, una volta criticamente snodata, dà al contemplatore tutta la portata di una costruzione che è pienamente architettonica, tale che dovrebbe far parlare piuttosto di cattedrali che di bottiglie¹¹.

In particolare, se si osservano alcune specifiche composizioni del pittore bolognese, come la *natura morta* del 1957, si comprende il perché Morandi appaia uno degli autori più fertili in cui individuare la congiunzione logica tra la figura spaziale del contrappunto evidenziata nella teoria della messa in scena di Ejzenštejn e la tecnica che sovrintende questa precisa modalità di disposizione dei volumi architettonici nell'*ansambl'* architettonico e urbano.

La prima mossa eseguita da Morandi è individuare la base di appoggio delle cose, solitamente il tavolo presente nella sua casa-studio di Bologna. Ad uno sguardo distratto la raffigurazione del tavolo nei dipinti di Morandi potrebbe apparire di secondaria importanza, quasi una presenza accidentale, sempre tagliato dall'inquadratura scelta, evidenziato con una semplice fascia orizzontale di colore che si estende nella parte inferiore del dipinto, e si distingue dallo sfondo verticale unicamente per il diverso colore della campitura. In realtà, la sua presenza, unitamente alla scelta del punto di vista da cui raffigurarlo, costituisce un momento importante del lavoro di composizione della messa in scena morandiana, in quanto la sua superficie d'appoggio delinea il sostrato fisico che consente la lettura dei rapporti topologici tra gli oggetti. La raffigurazione degli intervalli di fasce di colore del tavolo, che si alternano alle campiture degli oggetti, evidenzia la profondità di campo con cui le cose sono poste vicendevolmente in tensione. In altri termini, il tavolo,

11

Carlo Ludovico Ragghianti, *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti, Calderini*, Bologna 1982, p. 200.

costantemente presente in ogni natura morta di Morandi, costituisce al pari del podio nell'*ansambl'* la condizione di possibilità per la messa in figura dell'insieme.

Sulla sua superficie si avvicendano, come se fossero “personaggi” animati dalla poetica topologica di Morandi, le bottiglie dal collo lungo, i recipienti di piccole dimensioni, i vasi variamente affusolati, i bricchi diversi per forma e dimensioni ma tutti accomunabili ad una serie molto limitata di tipi, che possono essere letti in stretta analogia con le altrettante variazioni formali dei pochi tipi architettonici che si riscontrano nei progetti di *ansambl'* – torri, aule, edifici a sviluppo longitudinale etc..

Nel dipinto del 1957, la disposizione degli oggetti, che costituisce la seconda mossa di Morandi, evidenzia un particolare tipo di formazione, riscontrabile anche in altre nature morte, ossia l'individuazione di due specifiche parti: una serie di bottiglie – la *massa* – in contrapposizione ad un alto oggetto – l'*elemento isolato* –, solitamente una tazza o un bricco di dimensioni decisamente minori rispetto agli oggetti che ha di fronte.

Morandi agisce anzitutto sulla grammatica della composizione, differenziando le due parti per mezzo dell'accentuata sproporzione tra gli oggetti che le compongono. La massa è individuabile in quanto tale perché costituita da oggetti tra loro somiglianti. Se è vero che ogni bottiglia ha un'altezza diversa, un distinto rapporto tra il collo e la base, addirittura dietro di loro compare una brocca, e pur tuttavia vero che essi sono, nella loro essenzialità, tutti descrivibili come recipienti *alti*. Da qui è possibile traslitterare, nel campo architettonico della messa in *ansambl'* per contrappunto, una prima considerazione metodologica: la massa è costituita da architetture distinte facenti capo al medesimo tipo architettonico. A sua volta anche l'elemento isolato può essere ascrivibile ad un ben definito tipo, e si distingue dalla massa per l'accentuata diversità di proporzioni della sua figura.

Se l'analisi sulla grammatica del dipinto esplica quali siano i dati della composizione, è la sintassi tra le due parti il procedimento che consente di mettere in figura l'espressività della contrapposizione tra la massa e l'elemento isolato.

Sono, quindi, i rapporti tra le posizioni delle due parti a generare una tensione nello spazio tra di essi, che non avverrebbe se lasciassimo, per esempio, solo le bottiglie o il bricco sul tavolo. Ma mediante una disposizione spaziale che comprenda entrambi, le une perentoriamente *di fronte* all'altro, contrapponendosi sulla comune base del tavolo, lo spazio che si forma tra questi corpi assume la valenza di un *luogo*, che trattiene il senso dell'essere tale grazie alla compattezza del suo insieme.

5.2.1 Il Toronto Dominion Center di Ludwig Mies van der Rohe

Nel 2002, sulle pagine di *Lotus*, Oswald Mathias Ungers si domandava:

Toronto è un modello urbano del futuro, oppure è solo un prodotto del caso, un evento unico? L'esperimento di Mies a Toronto è comunque – a mio parere – un tentativo, degno di nota, di scrivere un nuovo capitolo della città¹².

Per comprendere appieno l'innovazione – dal punto di vista della qualità dello spazio urbano – che secondo l'interpretazione di Ungers il progetto di Mies van der Rohe per il Dominion Centre offre alla città di Toronto, è utile ripercorrere brevemente la vicenda storica.

Mies si imbatte nel progetto per il Dominion Centre durante il suo periodo americano, nel 1962, in maniera quasi fortuita. Infatti, una prima stesura del progetto voluto da Allen Lambert, presidente della Toronto Dominion Bank, fu affidata allo studio Skidmore and Merrill (SOM) e al suo capo progettista Gordon Bunshaft. Il lotto individuato si poneva all'angolo tra King e Bay Street, nel cuore del quartiere finanziario di Toronto. Sebbene si abbiano poche informazioni riguardo il progetto, è noto che Bunshaft optò per un unico edificio, un grattacielo di sessanta piani destinato ad uffici con la sede della Toronto Dominion Bank integrata, come d'altronde era consuetudine fare per tale tipologia

12
Oswald Mathias Ungers, *Toronto*, in «Lotus international», 112, 2002, p. 110.

architettónica fin dagli anni '30. Come rileva Detlef Mertins in merito alla proposta di Bunshaft:

L'edificio era posizionato in modo indifferente sul sito e Bunshaft era ovviamente molto più interessato a creare una struttura dinamica in calcestruzzo, senza interruzioni, senza giunti di dilatazione, per consentire ai sessanta piani di salire verso l'alto [...] La soluzione da lui proposta era audace e si basava su metodi non collaudati che gli ingegneri strutturali di Toronto rifiutarono. Bunshaft rifiutò di cambiare il suo progetto e perse l'appalto¹³.

L'appalto passa quindi a Mies – chiamato per mezzo dell'interessamento per il suo lavoro da parte di Phyllis Lambert – assieme a Gene Summers e Peter Carter come membri del suo studio. Il progetto di Mies si pone in maniera decisamente antitetica rispetto a quello di Bunshaft optando, piuttosto che per il grattacielo solitario, per un'operazione additiva di volumi architettonici, precisamente due torri per uffici di altezze diverse, con le rispettive *lobby* trasparenti ed incassate, più un padiglione ad un solo piano riservato alla sede della Dominion Bank. I tre volumi poggiano su un podio rialzato di pochi gradini rispetto al piano stradale, contenente una galleria commerciale e due piani interrati di parcheggi.

Mies pone in campo due strategie progettuali che esplicitano come la sua preoccupazione non si esaurisse al dato contingente dell'edificio per uffici voluto da Lambert, come sembra invece trasparire dalla proposta di Bunshaft, la cui tensione compositiva è incanalata nella sfida tecnica del grattacielo. Mies, invece, sembra assumere il tema del Dominion Centre come pre-testo per affrontare considerazioni più profonde, ed anche a più larga scala rispetto al singolo edificio, sui possibili modi di costruzione della città del suo tempo, in particolar modo della città americana.

La prima strategia concerne la suddivisione del programma funzionale in una molteplicità di presenze architettoniche. Si tratta di tre prismi puri, due dei quali, stretti e alti, sono a pianta rettangolare; il terzo, basso e largo, presenta una pianta quadrata. Sono tre edifici tutti diversi

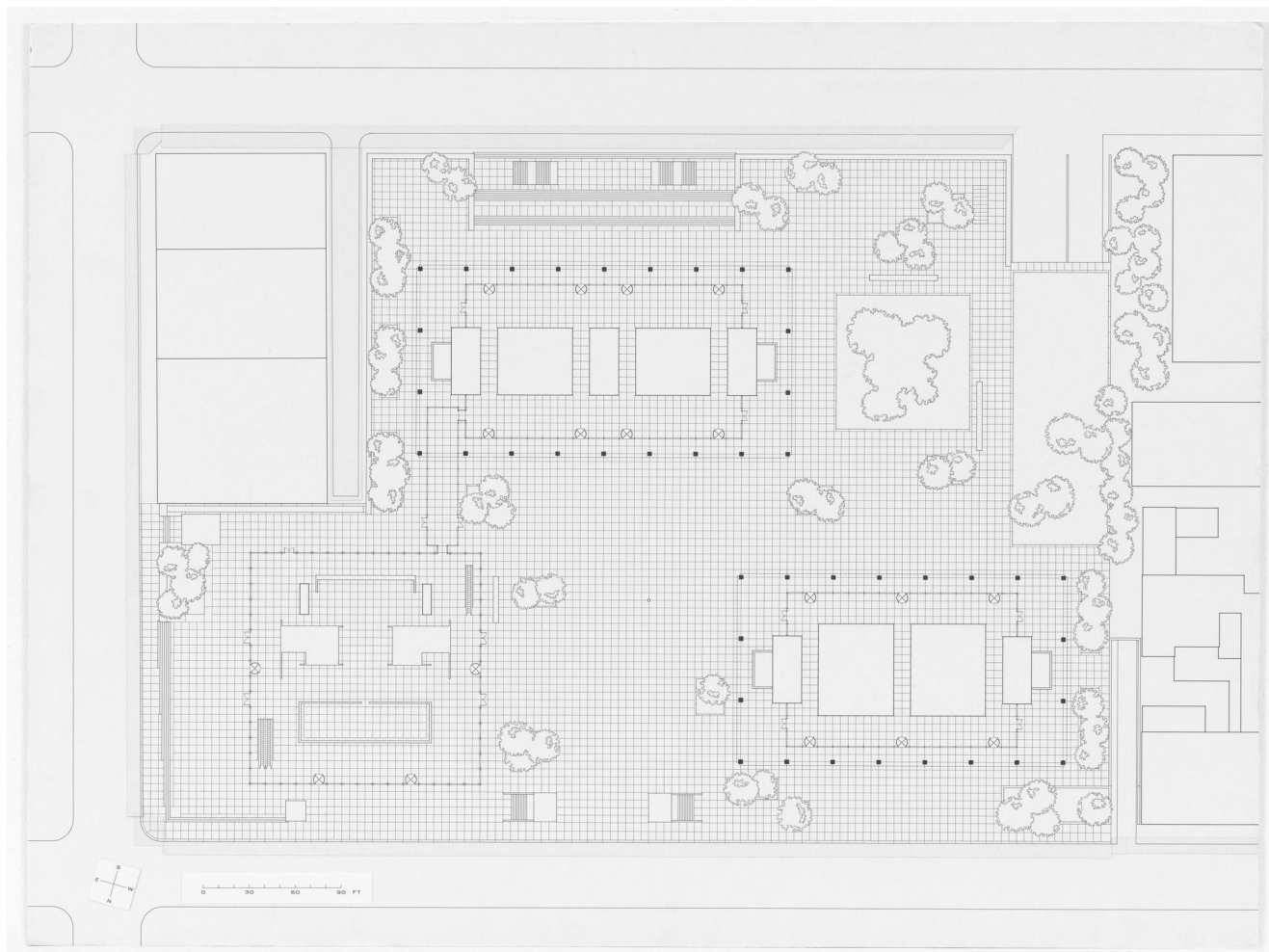
13
Detlef Mertins, *The Presence of Mies*, Princeton Architectural Press, New York 1996, p. 34.

nelle relative proporzioni volumetriche ma che denunciano precisamente, con la loro geometria e spazialità interna, i tipi a cui corrispondono: per i due prismi alti si riconosce il comune tipo a torre, e la relativa tripartizione verticale del volume in *lobby* di accesso, corpo e coronamento, mentre il prisma basso afferisce al tipo ad aula, un grande spazio indiviso posto sotto un tetto.

La seconda strategia è tesa a separare il complesso dal resto della città per mezzo del leggero scarto in altezza costituito dal podio su cui si attestano i tre prismi, favorendo la formazione di uno spazio pubblico, variamente accessibile e fruibile, e soprattutto non interrotto da alcuna arteria stradale.

I prismi architettonici e il podio svolgono un ruolo differente nei confronti del contesto urbano: i prismi acquisiscono il loro carattere monolitico mediante una rigorosa legge proporzionale, che in parte li astrae dal rapporto con il contesto; il podio è invece in diretta relazione con il sito in cui viene realizzato il progetto e media il rapporto tra i prismi *ab-soluti* e la città. Questa base assorbe i dislivelli che presenta il terreno e genera un'unica superficie orizzontale che consente ai prismi disposti sopra di innalzarsi a partire da una quota comune, rendendo esplicita la relazione “balistica” che tiene assieme i loro volumi distinti.

Entrambe le componenti, il podio e i prismi, sono formalizzati attraverso una griglia ortogonale che si manifesta in tutti gli elementi del progetto: la struttura portante, gli elementi costruttivi, le campate tra le colonne, la suddivisione della pavimentazione e le distanze tra i montanti verticali delle facciate. La griglia è una costante di tutti i progetti di Mies, che cambia le sue dimensioni a seconda del programma e del sito in cui si sviluppa il progetto, il che fa comprendere come non sia importante tanto la dimensione quanto l'uso di questa risorsa in quanto tale. A Toronto, il principio di ortogonalità della griglia formalizza anche l'ordine topologico con cui sono disposti i prismi, descrivendone i rapporti di prossimità che essi instaurano *sul* podio e *con* il podio. I prismi, infatti, pongono in tensione lo spazio tra di essi attraverso slittamenti e operazioni di traslazione unica-



Ludwig Mies van der Rohe, Toronto Dominion Centre, 1963,
Mies van der Rohe Archive, MoMA – Museum of Modern Art –, New York.

Pianta del piano terra.

mente lungo gli assi della griglia, evitando di contraddirne la logica ortogonale con movimenti rotatori o disassamenti.

Questo principio cartesiano favorisce la lettura dei tre prismi come un insieme, un *ansambl'* che, nonostante la superficiale somiglianza che potrebbe apparire tra la *facies* dei suoi elementi e di quelli che compongono il paesaggio urbano circostante, attua un sensibile scarto di senso nel trascendere l'individualità dei singoli edifici in favore dello spazio, davvero pubblico, da essi circoscritto.

Come ben esplicitato da Fritz Neumeyer:

Il principio miesiano della formalizzazione mirava a liberare le cose dal loro isolamento e a trasformarle in elementi di un sistema d'ordine che dava alle parti il loro più alto significato. [...] Mies progettò una cadenza il cui ritmo spaziale liberava gli elementi architettonici dai limiti corrispondenti della loro esistenza e permetteva loro di emergere in una relazione più ampia che si costruiva sopra di loro¹⁴.

Ed è sicuramente nello spazio libero al *centro* del podio, ove avviene la *contrapposizione* tra le due torri e l'aula, che il progetto di Mies rivela la sua ragione nell'assoluta preminenza del dato spaziale. Un luogo singolare nella città di Toronto, quello circoscritto dai tre corpi, ove è possibile spaziare con lo sguardo e ottenere una visione panottica non solo dell'intero *ansambl'* ma anche dell'intorno urbano, traguardando con la vista attraverso le diafane vetrate trasparenti delle *lobby* e del padiglione. Uno spazio sicuramente aperto, ma altresì calibrato dall'accurato posizionamento di ogni edificio, ove la spazialità è ottenuta attraverso un attento gioco tra lunghezza, altezza, volume, struttura, materialità, apertura e chiusura.

È anche per questa ragione che si tende a differenziare i prismi alti di Mies dagli edifici circostanti, nominando *torri* i primi e *grattacieli* i secondi. Difatti, nella logica costruttiva della città nordamericana, il ruolo del grattacielo consiste nella sua ripetizione a generare "tessuti". Ben diverso il compito affidato alle torri, le quali, come segnala Carlo Moccia, «hanno sempre segnato luoghi cospicui. [...] La torre individua "luoghi", stabilendo tra questi rapporti e gerarchie

di valore urbano. Le torri devono essere costruite nei punti giusti»¹⁵.

A questo punto è possibile ricollegarsi alle domanda iniziale di Ungers, e sondare più in profondità perché le due strategie progettuali di Mies lo portino ad affermare che ci si trovi di fronte ad un modello urbano per il futuro.

Ungers considera il contesto dello sviluppo dell'urbanistica americana, individuando tre distinti modelli ed altrettante emblematiche città in cui la manifestazione dei tre modelli è estrema: New York, "la parodia della città europea"; Chicago, "la città-macchina della rivoluzione tecnologica"; Los Angeles, "la città dell'automobile e la disintegrazione totale".

A New York, secondo le parole di Ungers,

Ogni edificio, a prescindere che sia alto o basso, esiste in sé e in concorrenza con quello attiguo. Della originaria città europea fatta di strade, piazze, vicoli e singole case non rimane che la necessaria struttura di base, una rete di Avenue e di Street numerate da uno a "x", un sistema di scaffali per lo stoccaggio di edifici di ogni dimensione e forma¹⁶.

A New York il senso europeo della *molteplicità* viene semplificato a tal punto da diventare *unificazione*. «Essa è in fondo la parodia della città europea: appiattita a un conglomerato dell'eternamente uguale»¹⁷.

Se per il modello urbano sancito da New York si può ancora individuare un referente nella tradizionale pianificazione europea, seppure tradita in forme distorte, Chicago è invece «[...] la città nella quale le visioni futuristiche avrebbero dovuto trovare la loro manifestazione. Il futuro cui si accenna qui è la città delle macchine, dei flussi, la città macchina»¹⁸. A Chicago è avvenuta un'unificazione tra lo spazio pubblico della strada e quello privato degli edifici, almeno al piano terra. La tradizionale *soglia* che divide l'interno dall'esterno è abolita in virtù di uno scorrimento fluido, un flusso che pervade senza soluzione di continuità i diversi spazi della città, che quindi si intrecciano confondendosi, e producendo una sorta di generica superficie urbana a disposizione per qualsiasi tipo di attività. Solo ai piani superiori gli spazi

15

Carlo Moccia, "Le Torri e la Città", in Aa. Vv., *Progetti per via Nuova Marina*, a cura di Adelina Picone, CLEAN, Napoli 2014, p. 67.

16

Oswald Mathias Ungers, *op. cit.*, 2002, p. 110.

17

Ibidem.

18

Ibidem.

privati degli edifici riacquistano una loro identità. Per questo anche le strade, i vicoli e i viali di grande percorrenza assumono, nella “città-macchina”, un ruolo di irrilevanza.

Il terzo modello individuato da Ungers è rappresentato da Los Angeles, ove si è compiuto il modello dell’anti-città idealizzato da Frank Lloyd Wright con *Broadacre City*, ovvero la diluizione della *densità urbana* e l’abolizione dell’apparato meccanico, oltre all’integrazione della città nel paesaggio. In *Broadacre City* le funzioni venivano distribuite su un sistema uniformemente aperto e distribuito sull’intero territorio:

Una rete uniforme di strade intesse il paesaggio naturale. I punti nodali del reticolato sono rappresentati dai luoghi della comunicazione. La comunicazione avviene esclusivamente in questi luoghi. Altrimenti la vita è limitata ai mezzi di locomozione e alle linee di comunicazione tra i diversi luoghi¹⁹.

Los Angeles è una città priva di centro e altrettanto priva di periferia. A Los Angeles i principi della piazza, della densità e della configurazione sono sostituiti in favore di altri elementi fondamentali: una rete stradale equilibrata e una rete di elettrificazione per la distribuzione dell’energia, per un utente che si voleva credere liberato da costrizioni urbane e da mancanza di spazio.

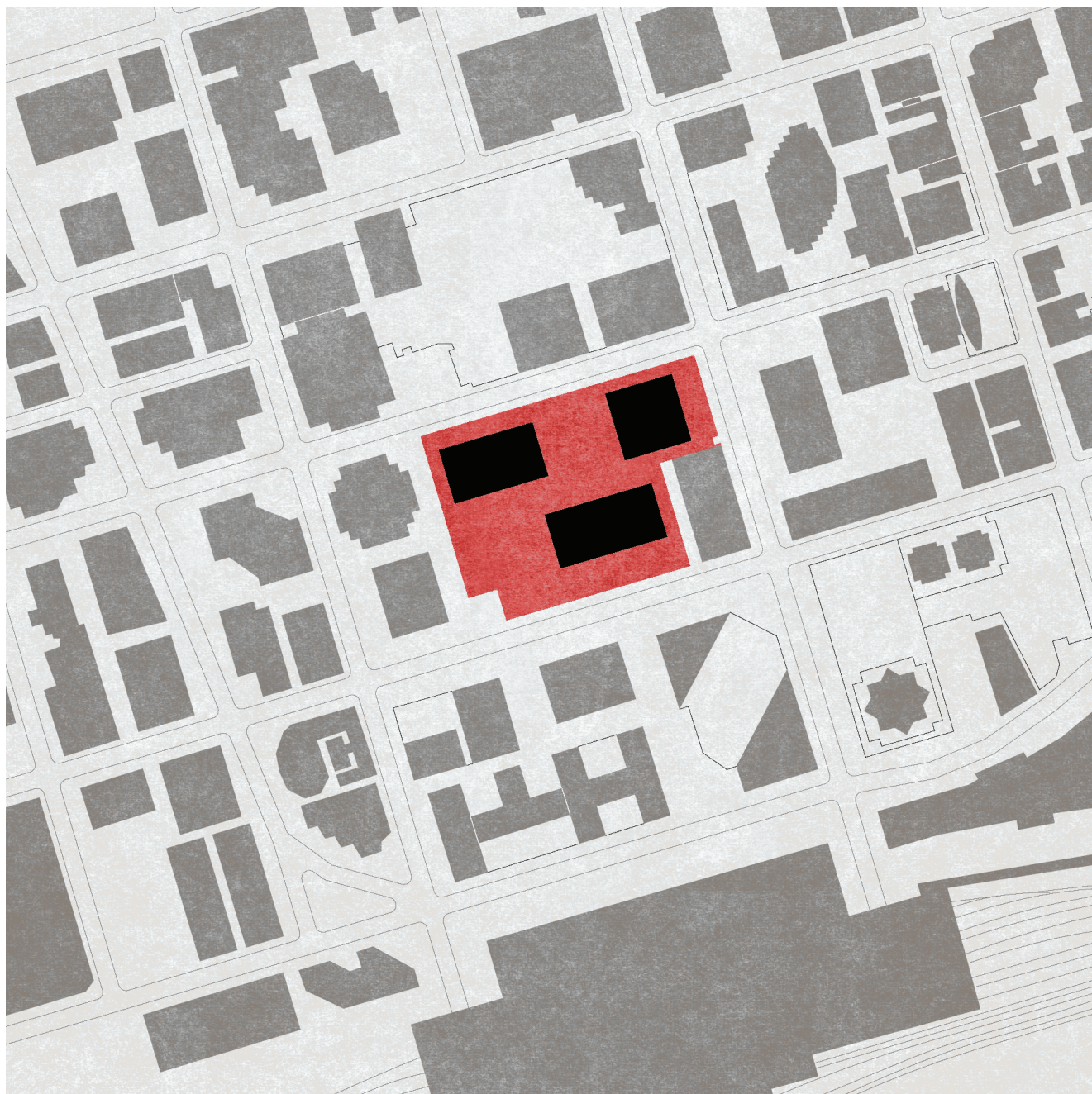
Los Angeles è, in definitiva, “la città dell’automobile”:

Si tratta di un agglomerato di case ed edifici che sono collegati tra loro ormai solo tramite l’automobile. Il pedone, un retaggio dei tempi passati [...] è stato limitato sui quattro pneumatici della sua automobile che lo scarrozzano in giro a suo piacimento lasciando atrofizzare le sue gambe e le altre rudimentali sue estremità. [...] L’uomo non è più in grado di spostarsi da solo, ma ormai, viene solo spostato²⁰.

New York, Chicago e Los Angeles rappresentano tre modelli patologici della città del nostro tempo, in cui sono stati esacerbati, senza un adeguato cambio di paradigma, i concetti fondamentali della città tradizionale: la *molteplicità*,

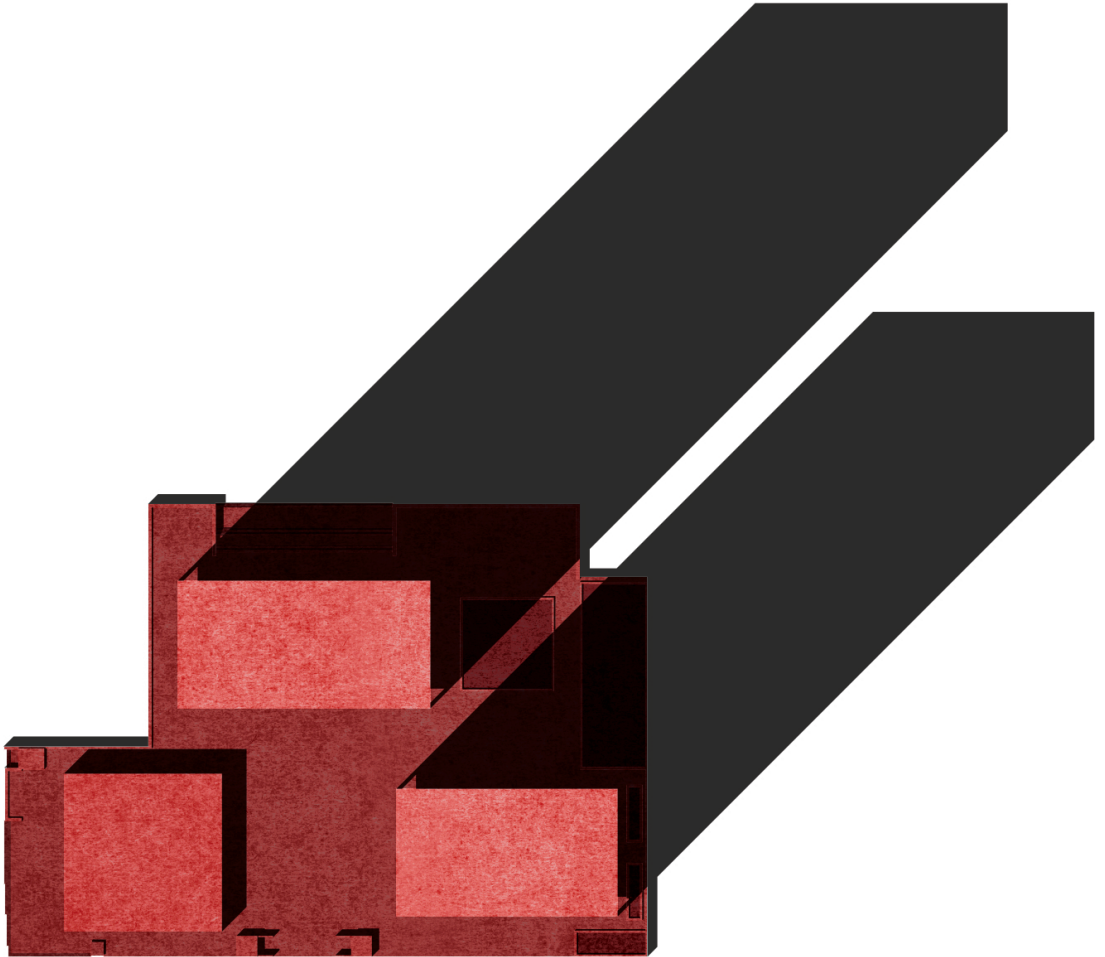
19
Ivi, p. 111.

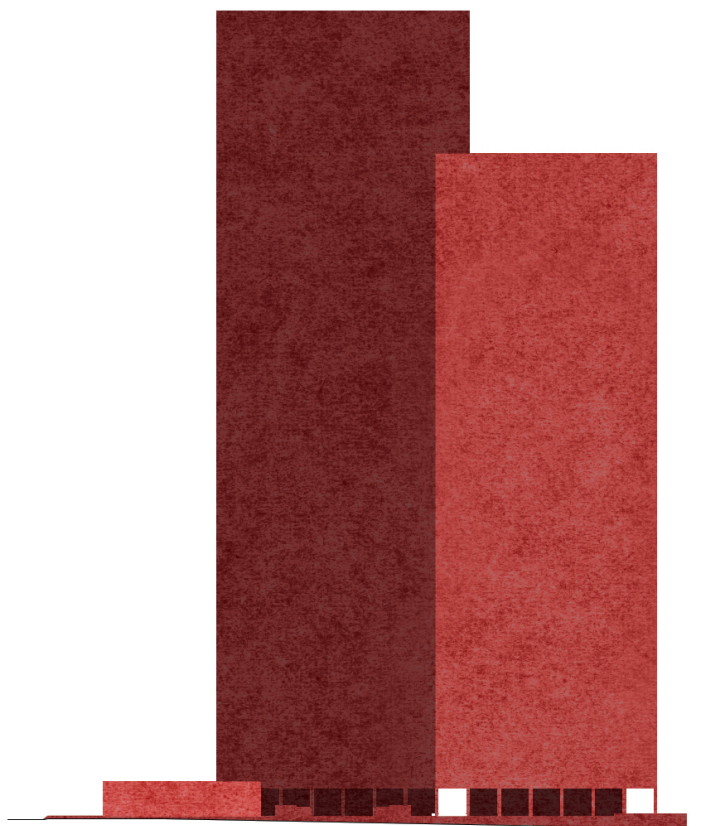
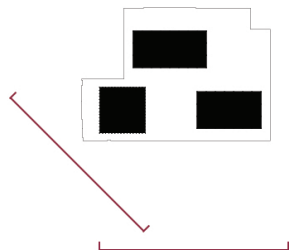
20
Ibidem.



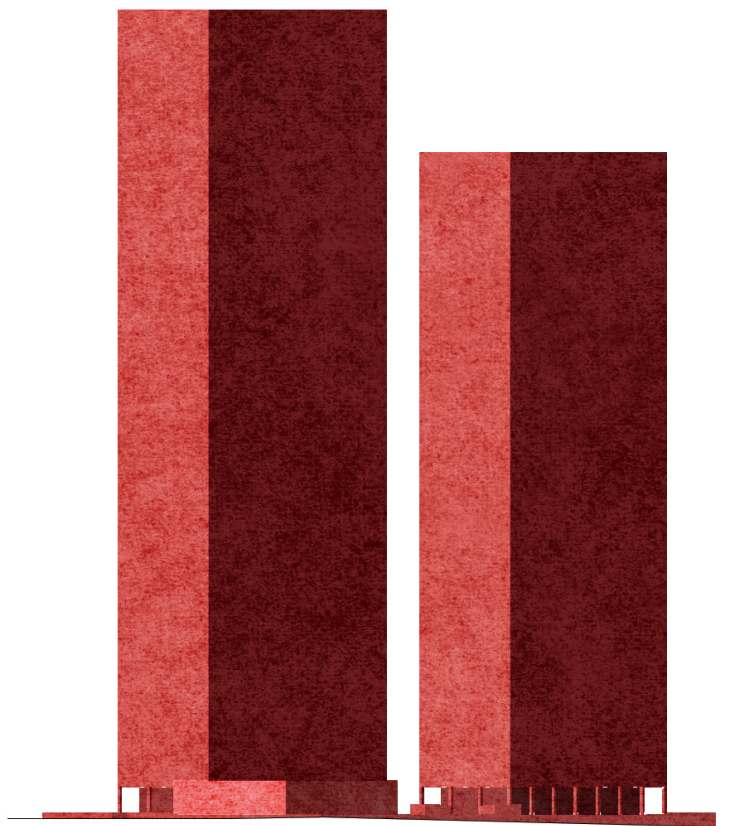
Toronto Dominion Centre, inquadramento urbano.

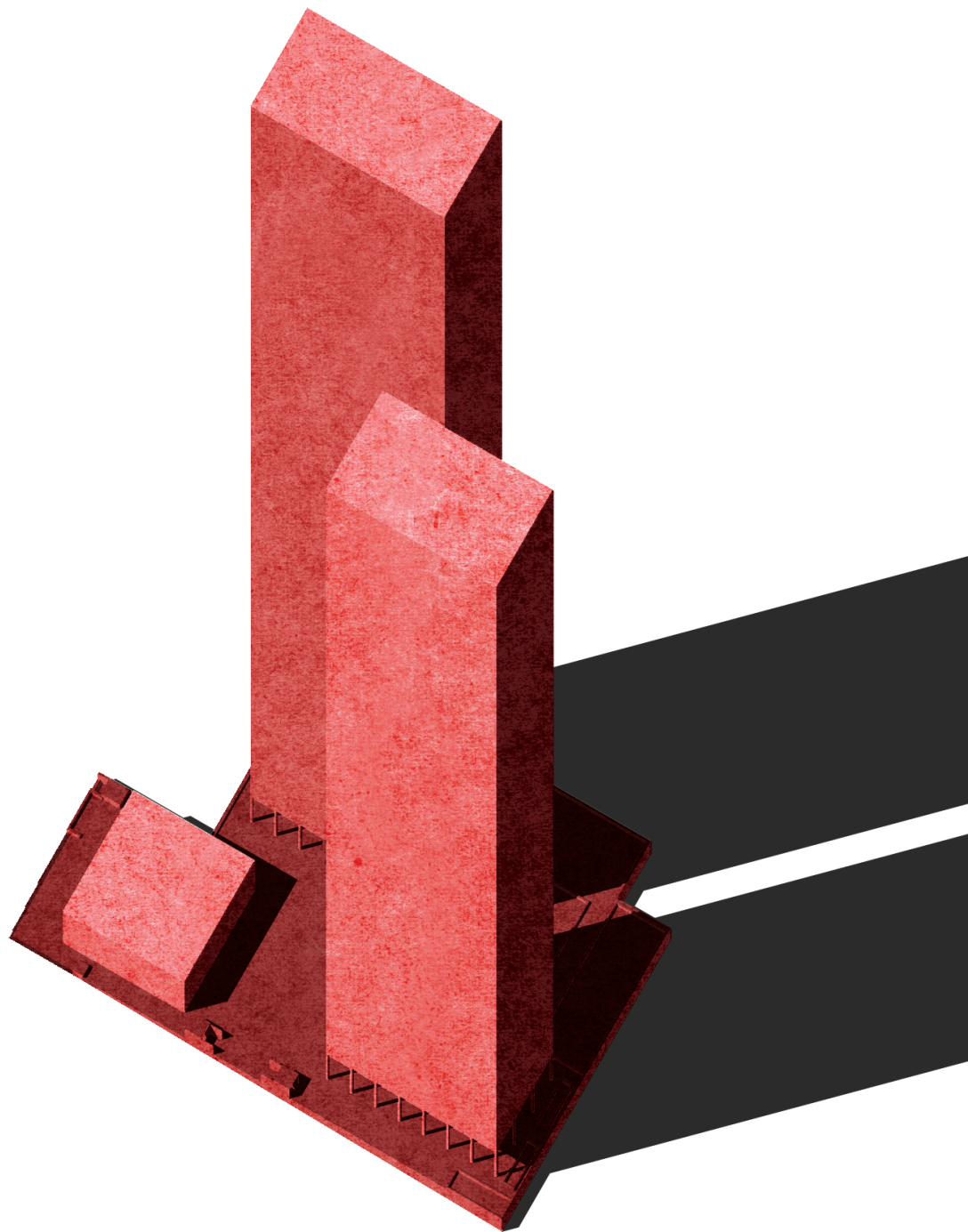
A destra, planivolumetrico.



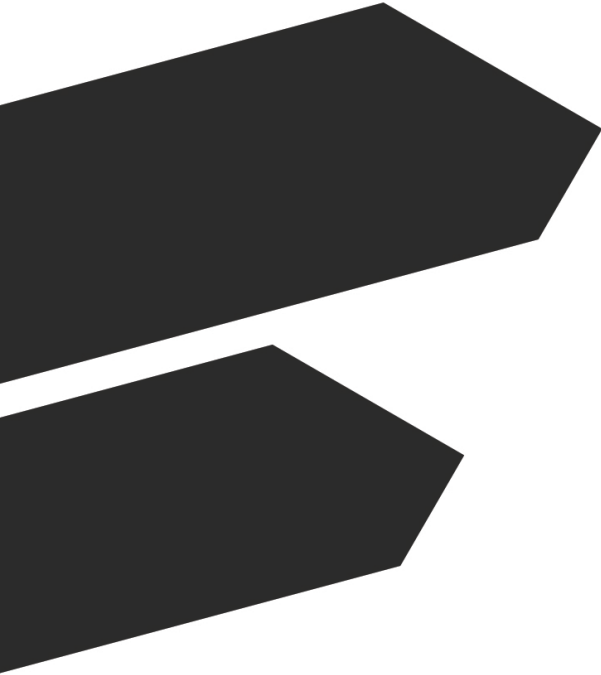


Toronto Dominion Centre, profili.





Toronto Dominion Centre, assonometria.





Il Toronto Dominion Centre fotografato da King Street.

la *soglia* tra spazio pubblico e spazio privato, la *densità*.

Mies, invece, a Toronto realizza un'idea urbana che si allontana dall'immagine tradizionale della città senza tuttavia tradirne la struttura fondante. Lo spazio del Dominion Centre, stando al di sopra del podio e tra i volumi degli edifici, può essere inteso, come d'altronde suggerisce Ungers, come una "grande piazza urbana", al pari delle piazze murate della città tradizionale. A cambiare sono i nuovi elementi costitutivi della piazza: un podio che fa da soglia allo spazio pubblico del pedone, liberandolo dalla disturbante funzione urbana del traffico, ed una molteplicità di elementi urbani distinti posti in reciproca relazione per mezzo dello spazio aperto. Ma, al di là di queste differenze, ciò che permane nel paragone con la piazza storica, e che invece è assente nei tre modelli americani, è il riconoscimento di un luogo rappresentativo di una cultura dell'abitare, un luogo delle istituzioni urbane che è al contempo luogo dello *stare collettivo*.

5.2.2 Il Dom Narkomtjažproma a Mosca di Ivan Ilič Leonidov

Il concorso per la nuova casa del Commissariato del Popolo (Ministero) per l'Industria Pesante (Narkomtjažprom), organizzato nel 1934, rappresenta una delle grandi competizioni che hanno animato la scena architettonica in Unione Sovietica durante la sua prima fase di esistenza.

La nuova sede ministeriale – da considerarsi tra i più rilevanti interventi urbani per l'assetto della nuova Mosca – avrebbe avuto il compito di trasformare radicalmente il volto del settore urbano di Kitaj-gorod, vale a dire il cuore della città storica, e la qualificazione della Piazza Rossa, da configurarsi come vero e proprio "Foro della Mosca socialista", come riporta il titolo del numero di *Arkhitektura SSSR* sugli esiti della prima tornata del concorso²¹.

La trasformazione urbana della Piazza Rossa prevista dal concorso per il Narkomtjažprom si inserisce nel più generale *Piano di Ricostruzione della città* (*General'nyj Plan Rekonstrukcii*). Le proposte di piano per la *Grande Mosca*, redatte a

21

Lazar Lisickij, *Forum socialističeskoj Moskvy*, in «Arkhitektura SSSR», 10, 1934, pp. 4-5.



Archip Ivanovič Kuindži, *Mosca. Il Cremlino visto da Zamoskvorechje*, 1882,
Kuindži Art Museum, Mariupol'.

Al centro la dominante verticale del campanile di Ivan il Grande.

più riprese dal 1932 fino al 1935, erano riunite dalla comune problematica di progettare una città simbolo della nuova ideologia razionalista propugnata dal socialismo, attraverso la proposizione di alcuni temi urbani (la strada magistrale, il lungofiume, il palazzo pubblico, il parco, la metropolitana) che avessero il compito di mettere in forma l'idea di città capitale, frutto di un potere centralizzato. Il risultato auspicato, come argomentato da Maurizio Meriggi:

Consisteva nella messa in *ansambl'* della città [...]: si tratta di un principio di deformazione dell'ambiente per l'introduzione di elementi fuori scala, ma tutti stilisticamente coordinati per l'impiego [...] di un procedimento comune – la combinazione di diverse scale entro un'unica frase dell'*ansambl'*, cioè edifici unitari e conclusi, destinati tuttavia a comporsi in una *sinfonia* – la città²².

Ad una prima lettura può apparire immediato il riconoscimento, nel procedimento di messa in *ansambl'* della città (*gorodskoj ansambl'*) – che indirizza i concorsi per il Palazzo dei Soviet e per il Commissariato dell'Industria Pesante sul tema del grande palazzo pubblico – della convivenza di alcuni elementi propri della poetica avanguardista russa, come il *carattere dinamico* della composizione e il principio compositivo per *grandi figure* (masse architettoniche). Ad un'analisi più approfondita, invece, risulta che tali caratteri fossero già presenti nella realtà urbana che la precedeva e che di conseguenza l'ha generata, tali da mettere in dubbio il ruolo antagonista dell'architettura russa degli anni '20 nei confronti dell'ambiente urbano moscovita per come si presentava all'inizio del XX secolo. Si pensi alla comparsa, nel XVI secolo, della nuova *dominante verticale* data dal campanile di Ivan il Grande, eretto all'interno delle mura del Cremlino, che sancì l'imporsi di un nuovo profilo verticale all'interno del piatto spazio urbano della vecchia Mosca, così come alla costruzione del tempio del Cristo Salvatore, ultimata intorno al 1880, che aveva in una certa misura anticipato l'imporsi nella città di un diverso e ingigantito ordine, con la conseguente scomparsa di un ampio frammento urbano, sostituito dal volume lapidario del tempio.

22

Maurizio Meriggi, *Affabulazione e montaggio. Il progetto dell'angelo e del diavolo nella città e nell'architettura russa e sovietica*. Tesi di dottorato, relatore Guido Canella, controrelatore Luciano Semerani – Dottorato in composizione architettonica dello IUAV – VIII ciclo, Venezia 1996, p. 48.

In generale, come sostenuto da Elena Nikulina²³, la ricerca di un edificio principale che potesse essere inteso come centro assoluto, e di conseguenza simbolo della città, è un problema insito nella cultura urbana di Mosca, che ha sempre collegato la comparsa di un edificio principale ad una normale fase di regolazione della sua struttura urbana, ove questo volume diventava il simbolo di un brusco e rapido inizio. Per il *Piano Generale di Mosca* del 1935, il ruolo dell'edificio organizzativo principale, sorta di centro assoluto, era ricoperto dal Palazzo dei Soviet – che avrebbe dovuto sostituire il tempio del Cristo Salvatore –, con il quale il nuovo volume del Narkomtjažprom era destinato ad intrecciare un continuo dialogo visivo.

Il futuro complesso del Narkomtjažprom era quindi inteso dal concorso come variante di edificio principale, da far sorgere nel centro storico sulla Piazza Rossa. Definendo il lato orientale della Piazza, il nuovo edificio avrebbe dovuto dialogare a diverse scale: sulla lunga distanza con il Palazzo dei Soviet – in una “disputa” tra le due dominanti compositive che avrebbero ridisegnato lo *stadtlandshaft* della Mosca del XX secolo, analogamente al dialogo che nella Mosca del XIX secolo interessava le due dominanti del campanile di Ivan il Grande e del tempio del Cristo Salvatore –; nell'intorno più immediato, con le emergenze della cattedrale di San Basilio e il complesso del Cremlino, offrendo anche un apporto fondamentale al ridisegno del profilo verticale della capitale.

Il tema dello sviluppo in altezza può considerarsi il fulcro dell'intera vicenda, esaminando altresì come la maggior parte delle numerose proposte progettuali pervenute si basasse su un indirizzo per così dire “americano”, in cui a prevalere era l'idea dell'inserimento solipsistico di un complesso monumentale, caratterizzato – come ebbe a commentare Lazar Lisickij – «da una sorta di eclettismo da grattacielo americano»²⁴.

Alle dominanti soluzioni ispirate allo stile da grattacielo americano per uffici, prive di contenuto e non legate armonicamente nell'insieme della Piazza Rossa, Lisickij individua nella proposta di Ivan Leonidov l'unica in grado di «trovare l'unità del nuovo complesso (Cremlino, Cattedrale di San

23

Elena G. Nikulina, “Idee creative e geometria universale nella città reale. I progetti di concorso per il Narkomtjažprom a Mosca di I.I. Leonidov e K.S. Mel'nikov”, in Otakar Máčel, Maurizio Meriggi, Dietrich W. Schmidt, Jurij P. Volčok (a cura di), *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*, Electa, Milano 2007, pp. 68-74.

24

Lazar Lisickij, *op. cit.*, 1934, pp. 4-5.

Basilio, nuovo edificio) [...] nei confini di una rappresentazione teatrale»²⁵.

Alla proposta di Ivan Leonidov può essere utile affiancare quella presentata da Konstantin Mel'nikov, a sancire come i due progetti, ciascuno a proprio modo, possano essere considerati come i più virtuosi nell'innescare una reale interrelazione tra il patrimonio architettonico di eccezionale importanza dato dalla Piazza Rossa e il nuovo volume di progetto. L'analisi del processo formativo messo in campo dai due progetti, è tesa altresì a rimarcare l'infondatezza dello stigma che vede il procedimento formale dell'architettura dell'avanguardia russa scollegato da qualsiasi relazione nei confronti dell'ambiente urbano. I progetti di Leonidov e Mel'nikov dimostrano, invece, la presenza di profondi legami morfologici della nuova architettura e dell'eredità storica.

Nel progetto di Mel'nikov il nuovo volume si colloca all'interno del quartiere del Kitaj-gorod, modificandone la struttura. Le maglie del quartiere, infatti, vengono ridisegnate e subordinate alla dimensione del nuovo volume. Cambia l'ampiezza delle strade, parallelamente alla Piazza Rossa viene tracciato un percorso che collega la piazza Teatral'naja con il lungofiume, vengono anche demoliti pezzi cospicui del recinto murario che cinge il quartiere. Tuttavia, a questa parte del progetto, perentoria nelle demolizioni del tessuto antico, si contrappone la sottile ricerca sulla forma del nuovo volume, tesa a riverberare, nelle forme e nella proporzione, i riferimenti *in presenza* del contesto. Lo schema d'impianto, nella cui geometria dominano la diagonale e i triangoli, è fondato da una spezzata disposta con l'asse principale sulla Piazza Rossa. La spezzata è formalizzata da tre elementi: due scale esterne che connettono la quota della Piazza con quella sopraelevata del nuovo complesso, e il volume vero e proprio dell'edificio, che segna con la sua linea spezzata una figura a doppio V. La connessione tra le scale e la doppia V del volume genera uno spazio romboidale tra di essi, che Mel'nikov esaspera scavandolo per sedici piani ipogei, costruendo dinanzi la mole dell'edificio un'enorme platea pubblica inclinata.

Questa forma, inedita nell'articolazione dei suoi corpi



Konstantin Mel'nikov, Dom Narkomtjažproma, 1934.

Si noti il diverso tono di campitura utilizzato da Mel'nikov per alcune parti della planimetria (il tratto sud-est delle mura del Kitaj-gorod; l'angolo nord-est delle mura del Cremlino).

in relazione alla morfologia del contesto, è invece frutto di un attento sguardo da parte di Mel'nikov alle forme della realtà circostante. Una serie di presenze storiche, infatti, viene sottolineata dallo stesso Mel'nikov sulla planimetria di progetto: si tratta di frammenti di edificazione esistente, di un tratto di muro del Cremlino, e ancora l'angolo delle mura di Kitaj-gorod presso il lungomoscova. Secondo l'interpretazione del progetto da parte di Elena Nikulina:

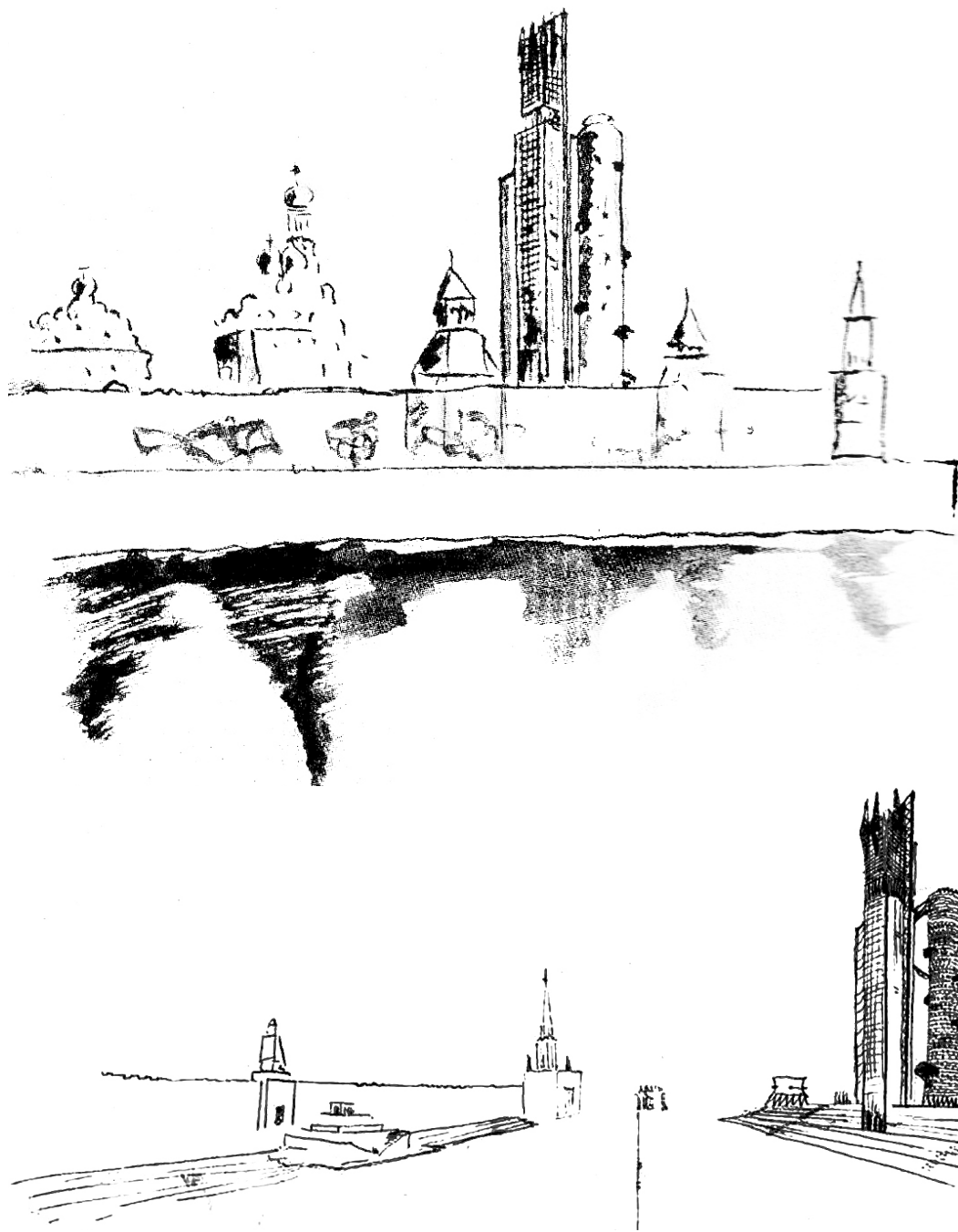
Non si può non prestare attenzione a questi accenti grafici, in quanto essi definiscono quella geometria della città che viene utilizzata nel nuovo edificio. Quindi, nella struttura della pianta del Narkomtjajprom, il triangolo del Cremlino coincide con l'angolo del rombo centrale; il triangolo di Kitaj-gorod con uno dei triangoli di cinque del Narkomtjajprom. La distanza tra la torre Nikol'skaja e Spasskaja rappresenta la diagonale della pianta del nuovo edificio²⁶.

Anche la cattedrale di San Basilio entra in dialogo con il progetto di Mel'nikov, il quale ripropone il rombo alla base della cattedrale, nel rombo della platea interna del nuovo edificio.

Il metodo, quindi, che Mel'nikov adoperava si fonda sul riverbero geometrico che accomuna morfologicamente le misure e le giaciture del suo progetto con quelle dell'ambiente urbano circostante, e si esprime nella coordinazione planimetrica del nuovo impianto, la cui forma apparentemente arbitraria, o al più simbolica, risulta invece influenzata dalla struttura urbana storica del centro di Mosca, con i suoi triangoli "naturali" del Cremlino, del Kitaj-gorod e della cattedrale di San Basilio. Anche se tale metodo è nei fatti marcato solamente in modo convenzionale, invisibile agli occhi e mai dichiarato dall'autore.

Diverso, invece, il procedimento morfogenetico di cui si avvale Ivan Leonidov per la definizione del suo progetto.

Il Dom Narkomtjajproma di Leonidov può essere "smontato" in tre tipologie di pezzi architettonici: un basamento; quattro corpi distinti che lo abitano – nello specifico tre torri e un volume iperboloidale – e un pezzo lineare, anch'esso poggiato sul basamento, che si pone come fondale



Ivan Leonidov, Dom Narkomtjažproma, 1934.

La nuova *dominante verticale* delle torri di Leonidov.
In basso, l'invaso della Piazza Rossa visto dalla cattedrale di San Basilio.

delle torri. Nel progetto di Leonidov, il basamento assurge al ruolo di *plinth*: delimitando, mediante il suo spessore e la sua estensione, una regione di spazio, connette le distinte architetture dell'insieme attraverso il comune denominatore della sua superficie. L'idea del *plinth* sembra essere quella di *radicare* a un suolo comune diversi elementi: gli oggetti disposti sopra di esso, attraverso l'atto del "mettere radici", ritrovano nella comune base di appoggio l'artificio che consente loro di guadagnare la prospettiva del *gruppo*.

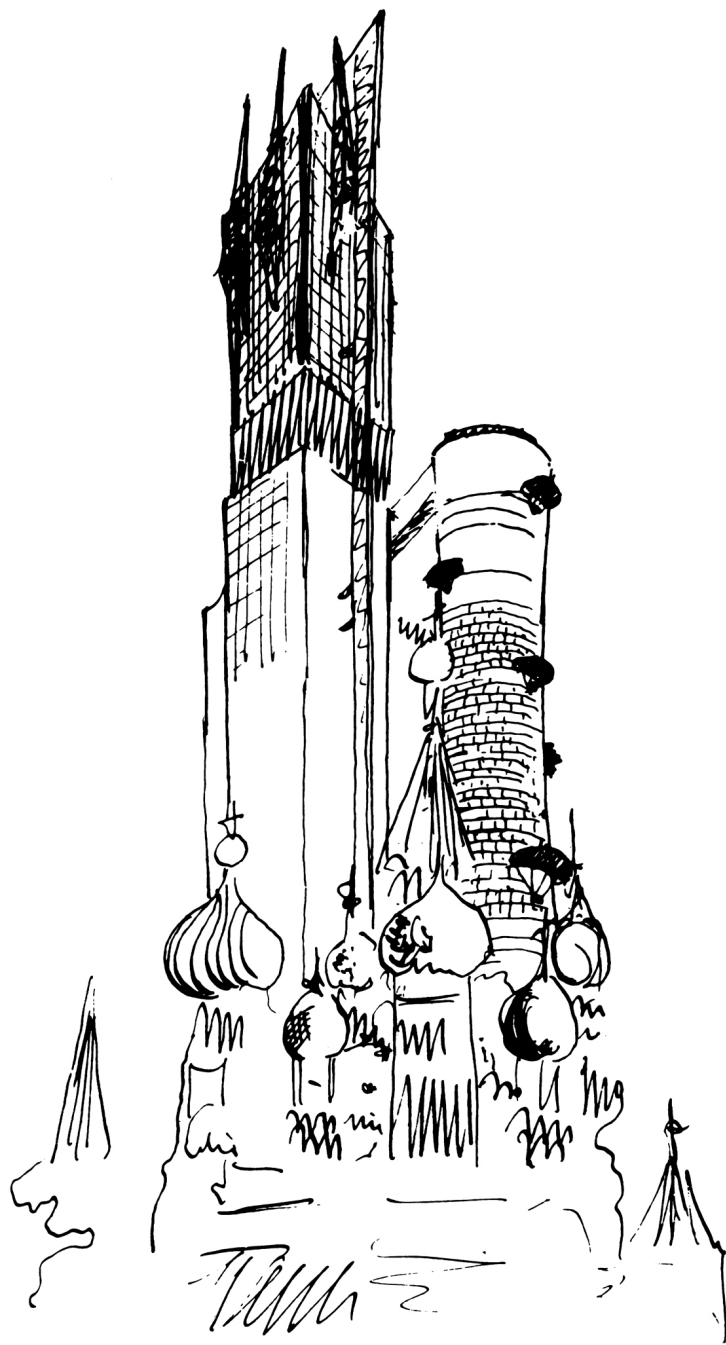
La forma del *plinth* di Leonidov sembra derivare direttamente dalle specifiche condizioni del luogo, definito dai due *vuoti urbani* della Piazza Rossa e della piazza Teatral'naja, e costellato dalle moli della cattedrale di San Basilio e del teatro Bol'soj, rispettivamente a sud e a nord – all'altezza di piazza Teatral'naja – e bordato ad est dalla mura del Cremlino e ad ovest dai fronti del quartiere Kitaj-gorod. Il basamento partecipa alla definizione di questo gigantesco spazio pubblico: le misure della Piazza Rossa vengono assunte da Leonidov per fissare la forma del "colossale stilobate monumentale"²⁷, che quindi ne ricalca tutta la lunghezza, raddoppiandone la larghezza. La sua posizione, tangenziale alla Piazza Rossa, e le sue dimensioni, tali da dover prevedere la demolizione di gran parte del Kitaj-gorod, gli consentono di porsi ad un tempo sia come ulteriore bordo della Piazza, riverberando dalla sponda opposta la superficie muraria del Cremlino, sia come appendice a piazza Teatral'naja, accostandosi al suo bordo inferiore.

La posizione e le forme delle architetture che abitano il basamento partecipano all'obiettivo di connettere le due piazze: se alla mole del Bol'soj fa da contrappunto il volume isolato dell'iperboloide – topologicamente equivalente al teatro così da definire, nella loro dialettica, le testate di piazza Teatral'naja – sull'altro versante è il gruppo delle tre torri, assieme al pezzo lineare, ad entrare nella partita "scacchistica" della Piazza Rossa.

Il ruolo del pezzo lineare, tipologicamente riconducibile ad una *stoà*, è di ordine inferiore rispetto al basamento, nel senso che alla sua presenza è affidato il compito di *tenere assieme* il dialogo tra le tre torri. Se il pezzo a *stoà* configura

27

Luca Lanini, "Postcostruttivista", in Id., *Lo spazio cosmico di Ivan Leonidov*, LetteraVentidue, Siracusa 2021, p. 75.



Ivan Leonidov, Dom Narkomtjajzproma, 1934.

Il rapporto tra il profilo delle torri di Leonidov e le cupole della cattedrale di San Basilio.

il gruppo delle torri, il basamento configura il rapporto di *contrappunto* tra le torri e il volume iperboloido. Tale “gioco di ruoli” che combina il basamento e il pezzo lineare è ben interpretato da Maurizio Meriggi che ne scrive in questi termini:

Il progetto si avvale dello spazio innanzi tutto a partire dai caratteri topografici aggiungendo, al già presente rilievo dell’area, altri due livelli di basamento e un fondale: il primo livello di basamento è un vassoio di quota poco superiore alla Piazza Rossa, che ne raddoppia la larghezza; il secondo livello è una gradinata/palco sulla Piazza Rossa su cui si appoggiano le figure principali; il fondale è costituito da un corpo lineare posto sul fondo del complesso pure appoggiato su un’altra gradinata/palco che segna la linea dell’orizzonte in modo tale che tutto il complesso [...] risulti come incassato in un rilievo²⁸.

Le torri assumono il ruolo di *nuova verticale urbana*. La loro altezza dominante fa incursione nella Piazza Rossa come, a suo tempo sulla piazza Ivanovskaja, irruppe la mole del campanile di Ivan il Grande. Una verticale di gran lunga superiore agli edifici circostanti e che avrebbe conservato a lungo il ruolo dominante nello *stadtlandshaft* di Mosca. Sembra essere, come intuito anche da Rem Koolhaas²⁹, proprio il campanile di Ivan il Grande, e non la cattedrale di San Basilio secondo l’idea di Mel’nikov, il referente del Dom Narkomtjažproma. Il campanile assume, per Leonidov, la valenza di modello sia per quanto riguarda la struttura interna – anch’esso è costituito da tre volumi distinti – sia per i rapporti di proporzione con l’ambiente storico. Per il posizionamento delle torri e il relativo proporzionamento in altezza, Leonidov sembra adoperare un metodo comunemente usato già nella tradizione costruttiva russa per i complessi monastici, ovvero mediante la proiezione di una misura pari a due volte l’altezza assoluta del complesso. Nel caso di Leonidov, come sperimentato da Maurizio Meriggi³⁰, l’altezza del “direttore d’orchestra”, le tre torri, è pari alla metà dell’estensione visuale delle mura del Cremlino.

Fino a qui si è elaborata l’azione di scomposizione del

28

Maurizio Meriggi, “La città di Leonidov tra *ansambl’* e montaggio”, in Otakar Máčel, Maurizio Meriggi, Dietrich W. Schmidt, Jurij P. Volčok (a cura di), *op. cit.*, 2007, p. 41.

29

Rem Koolhaas, *A Foundation of Amnesia*, «Design Quarterly», 125, 1984, pp. 4-12.

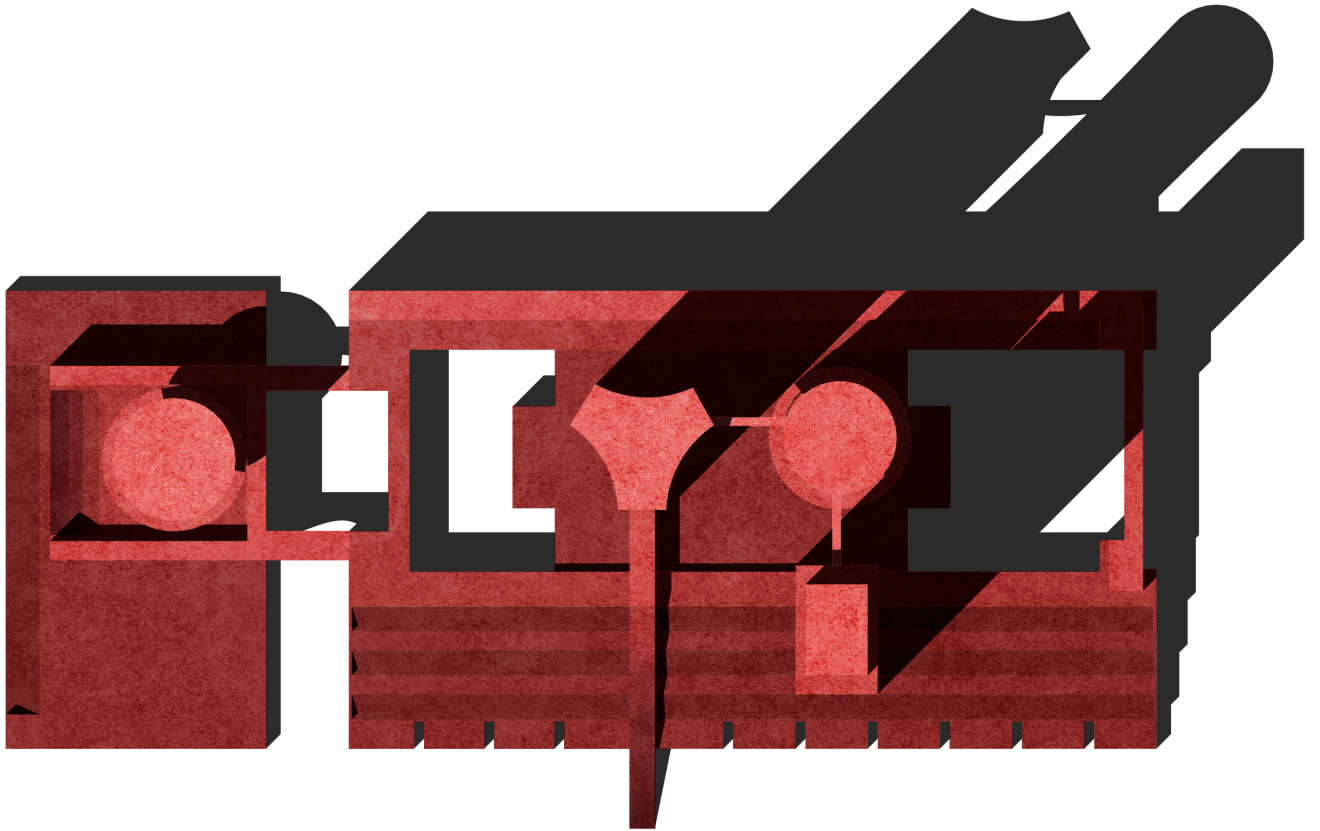
30

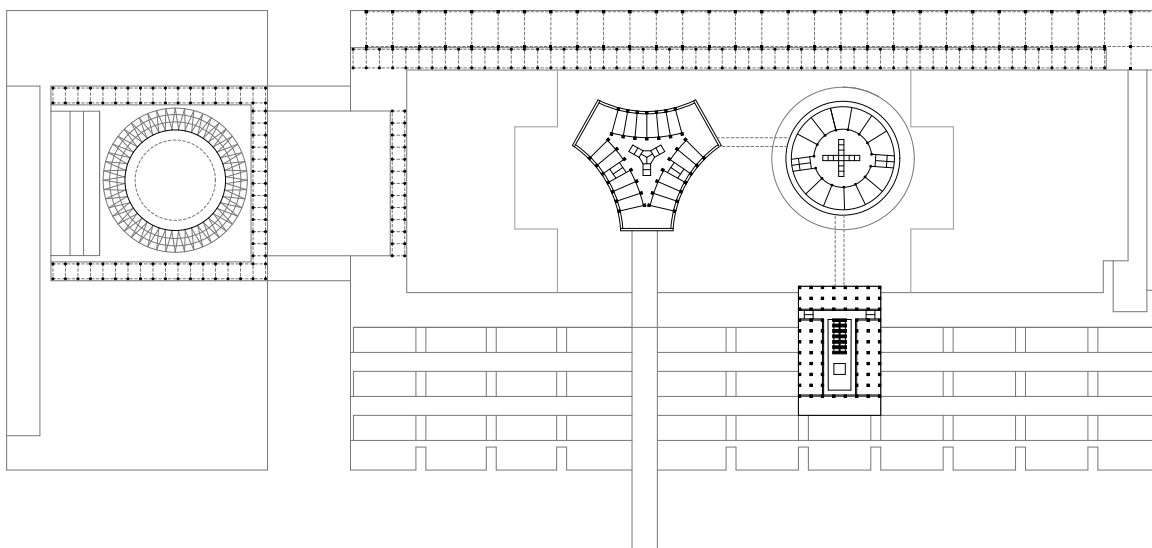
Maurizio Meriggi, *op. cit.*, 2007, pp. 38-50.



Dom Narkomtjážpoma, inquadramento urbano.

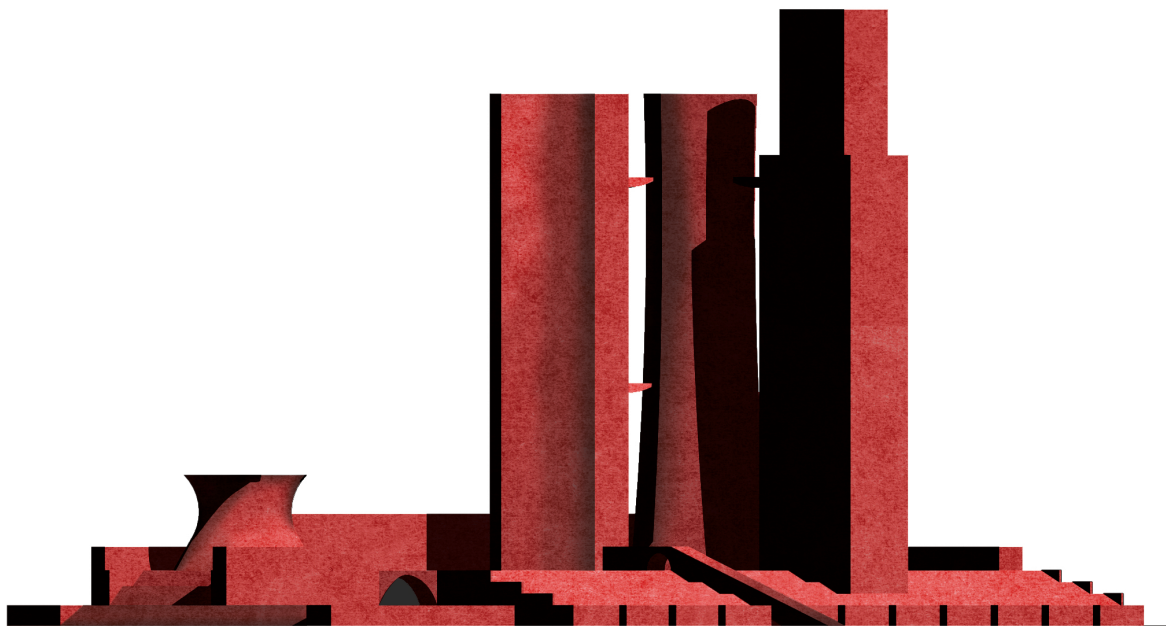
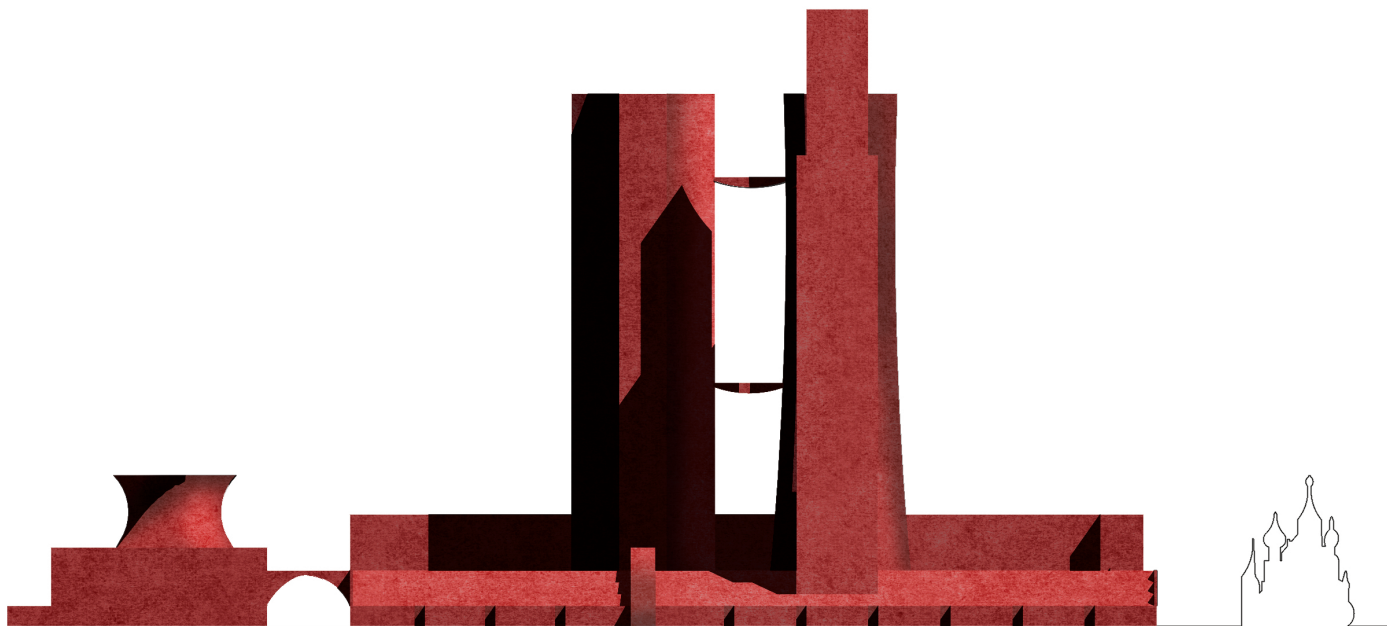
A destra, planivolumetrico.

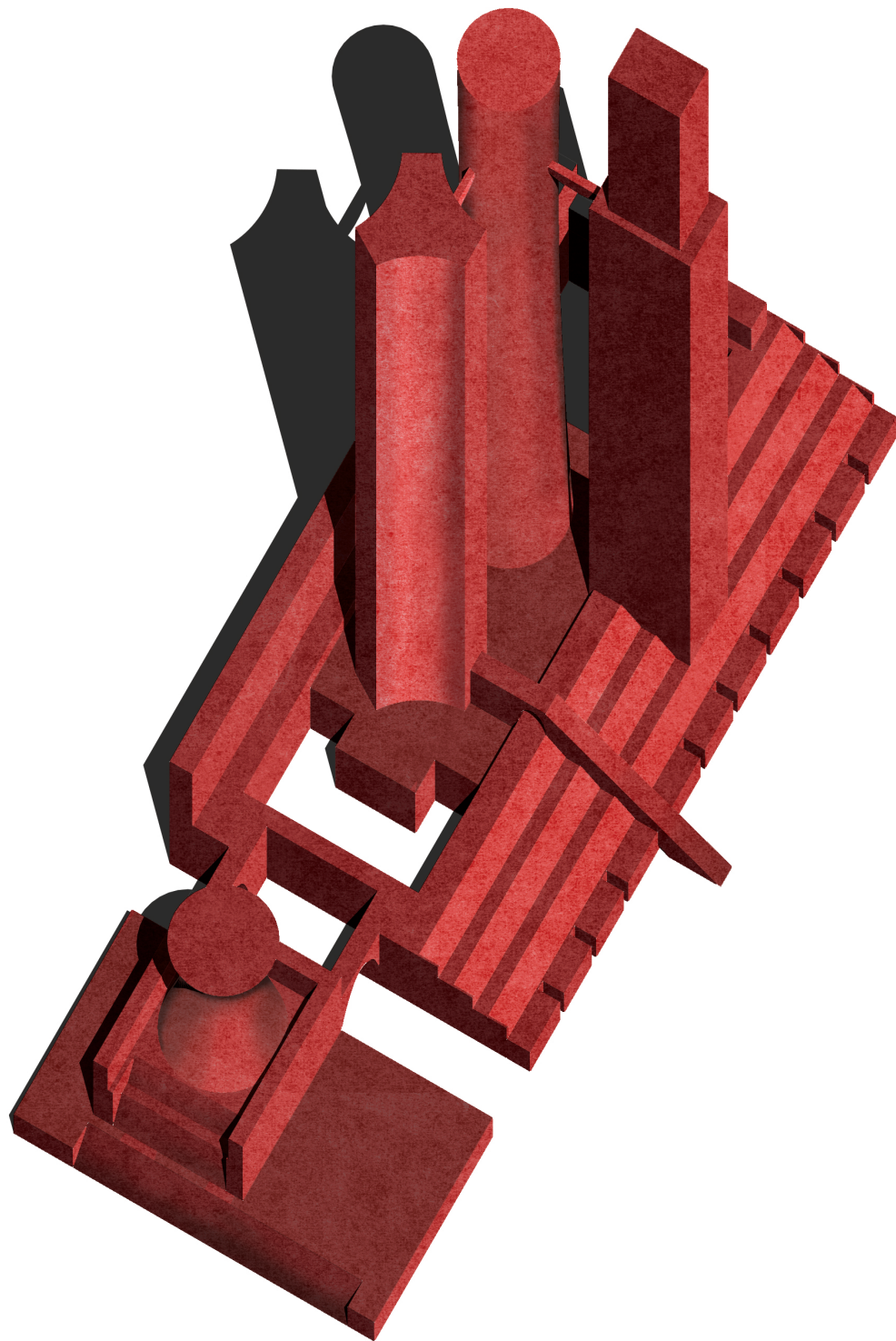




Dom Narkomtjaproma, pianta.

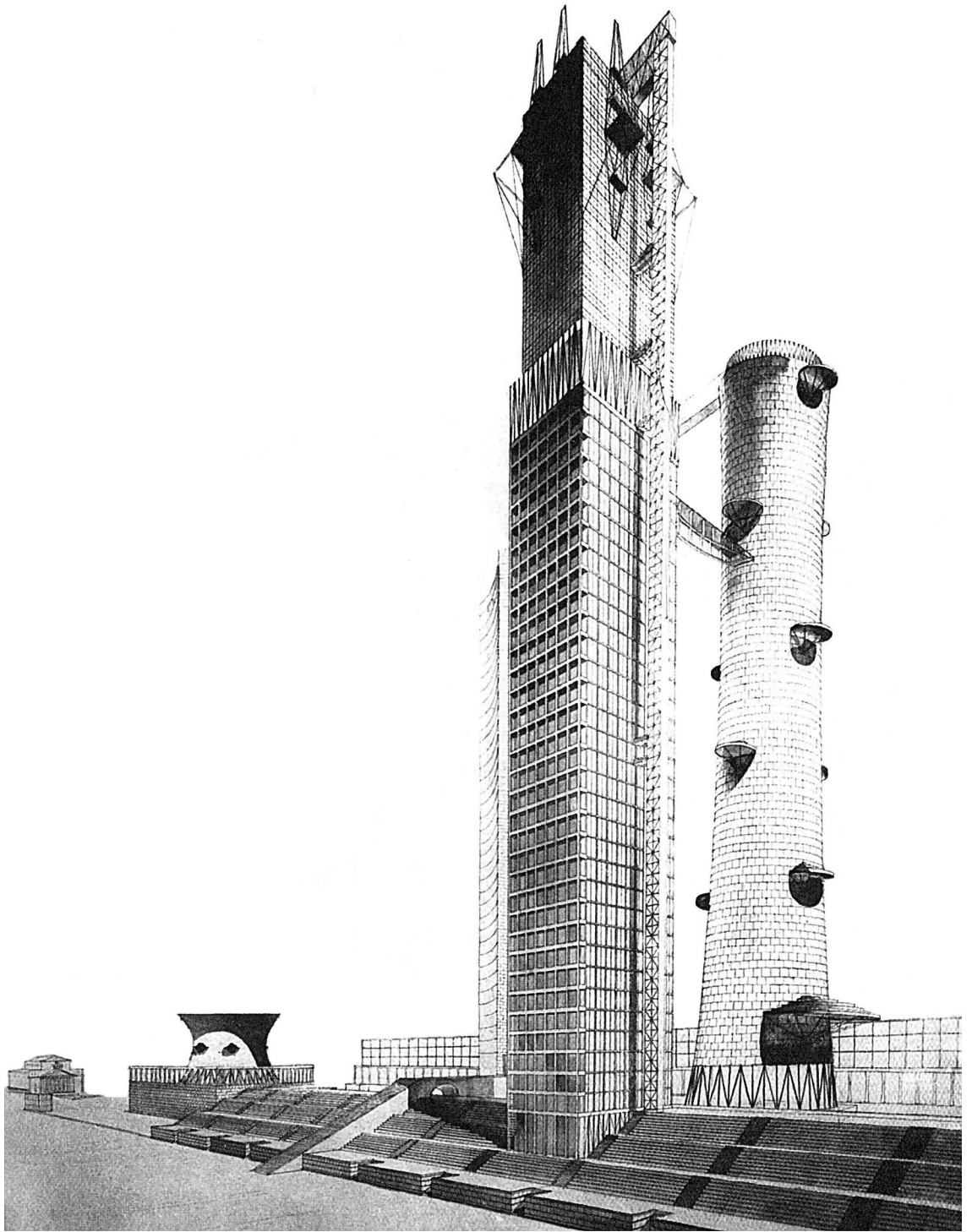
A destra, profili.

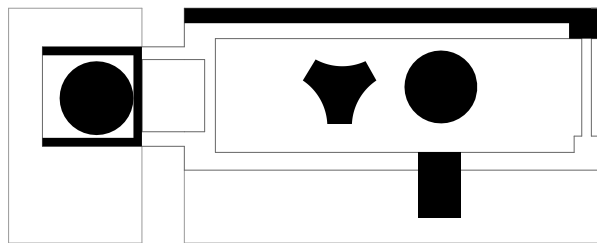
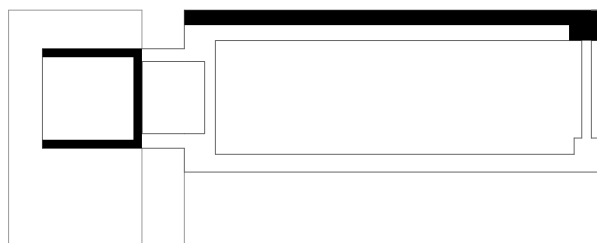
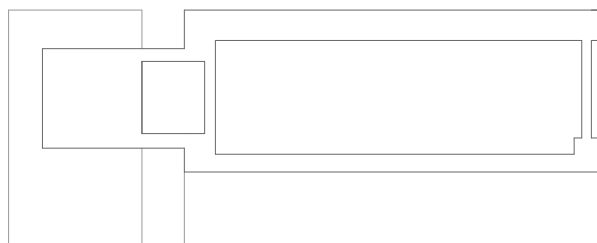
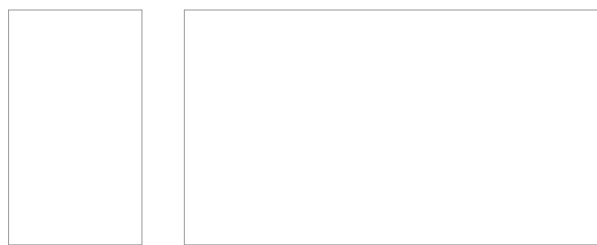




Dom Narkomtjažproma, assonometria.

A destra, prospettiva. Sullo sfondo la mole del teatro Bolšoj.





Ivan Leonidov, Dom Narkomtjažproma, 1934, il montaggio del progetto.

A partire dall'alto: il primo piano basamentale; il secondo piano basamentale; i pezzi di *configurazione* (recinto e *stoà*); i pezzi di *determinazione* del contrappunto (il volume iperbolicoide e le tre torri).

progetto, scindendolo in singoli elementi e analizzando i ruoli di ciascuno di essi. La seconda azione prevede la ricomposizione del fenomeno a un livello più alto, vale a dire ipotizzando la costruzione di una possibile struttura – nel senso dato a questo termine dallo strutturalismo – soggiacente alla forma e che consenta, attraverso l’esplicazione dei suoi *dati* e delle *operazioni di composizione* che la informano, di ricostruire le azioni che nell’insieme costituiscono il processo di formalizzazione del fenomeno. Nello specifico, interessa sondare il procedimento di dislocazione delle architetture poste al di sopra del basamento – le tre torri e il volume iperbolicoide – intesi come i *dati* della struttura, provando attraverso lo strumento del *piano sequenza* a ricostruire le logiche che informano le loro posizioni sul piano basamentale e la reciproca relazione di distanza.

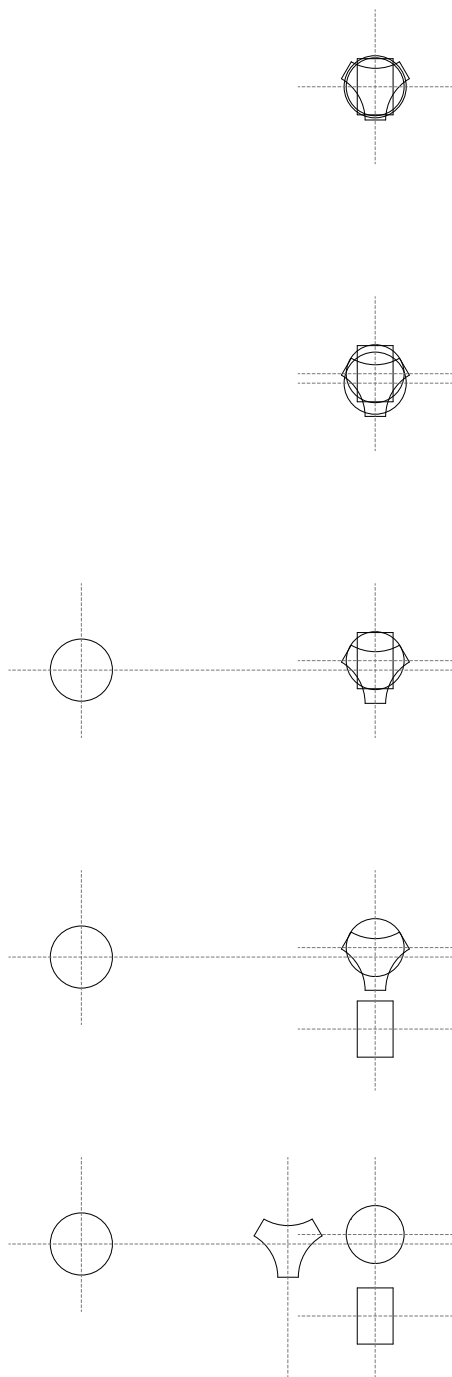
L’analisi che François Blanciak propone delle strategie compositive dell’avanguardia sovietica³¹ conferma il *piano sequenza* come strumento interpretativo dell’architettura di Leonidov, ove i principi alla base delle composizioni cinematiche dell’architetto russo sembrano poter essere ricondotti a due azioni costanti: la *negazione di un centro* della composizione e la *traiettoria rettilinea* come unica modalità di spostamento dei corpi.

Se si ricompone in pianta il progetto del Dom Narkomtjažproma a partire da una configurazione di base in cui tutte le figure condividono lo stesso centro, si possono riconoscere le due operazioni compositive delineate da Blanciak: la prima attua un dislocamento dei centri dei diversi pezzi; la seconda mira a disperdere i pezzi rispetto all’iniziale centro comune. La composizione, quindi, è attuata attraverso uno slittamento delle varie forme che costituiscono il progetto lungo i rispettivi assi di simmetria, seguita da una *espulsione* delle stesse attraverso le traiettorie delineate dagli stessi assi. Il risultato sembra ambire ad uno stato di aberrazione ottica, dovuta alla dispersione planare dei pezzi con cui si attua una voluta negazione di un centro della composizione.

I movimenti dei pezzi seguono unicamente traiettorie lineari, così come risulterebbero i movimenti dei corpi in assenza di una forza di attrazione verso un centro comune.

31

François Blanciak, *Revolutionary Objects: Pure Forms and Disorder in Ivan Leonidov's Work*, «Journal of Civil Engineering and Architecture», 8, 2014, pp. 135-142.



Ivan Leonidov, Dom Narkomtjažproma, 1934, il piano sequenza del progetto.

Come sostiene Blanciak:

I progetti di Leonidov [...] richiedono che il loro movimento all'interno del campo compositivo sia governato da linee rette, l'unico modello di spostamento dei corpi in assenza di attrazione³².

L'effetto "tumultuoso" di disordine nella composizione rientra nel campo dell'intelligibile attraverso la ri-costruzione di tale sequenza compositiva.

Il Dom Narkomtjažproma di Leonidov è, dunque, il luogo dove *l'architettura autonoma* di Kaufmann incontra il *tavolo* di Morandi: il *plinth*-tavolo, oltre che spazio pubblico, è anche l'elemento in grado di far reagire il tipo architettonico posizionato sopra, poiché esso trova un orizzonte di riferimento, un campo ove essere disposto.

La ricchezza del progetto di Leonidov risiede nella capacità, espressa in forma, di ascoltare e accogliere i suggerimenti del luogo, non solo attraverso la strategia in piano del basamento, ma anche nella definizione in alzato dei profili. In conclusione, sono le stesse parole dell'architetto a confermare l'interpretazione data al suo progetto:

L'architettura della Piazza Rossa e del Cremlino è una musica delicata e maestosa. L'introduzione in questa sinfonia di un nuovo strumento di scala enorme e di forte risonanza è ammissibile alla sola condizione che questo strumento sia dominante e per la sua qualità architettonica prevalga sui restanti edifici dell'insieme. Il principio compositivo del Narkomtjažprom deve fondarsi non sullo splendore o sull'eclatanza dei dettagli e delle forme, ma nella semplicità, nella severità, nel dinamismo armonico, nella leggerezza del contenuto. I motivi storici devono essere sottomessi compositivamente per un principio di contrasto artistico a questo oggetto dominante³³.

32

François Blanciak, *op. cit.*, 2014, p. 137.

33

Ivan Leonidov, *Proekt I.I. Leonidova*, «Arkhitektura SSSR», 10, 1934, pp. 14-15.



Se è vero che generalmente si interpreta la sequenza come un fenomeno prettamente temporale – si pensi in cinematografia alla sequenza di scene in cui le azioni si susseguono nel tempo senza interruzione, oppure nella tecnica industriale alla sequenza di lavorazione di un pezzo – è altresì necessario rimarcare come anche nello spazio una *fila ordinata* di elementi tenda a costituirsi in quanto sequenza *spaziale*. Fondamentale è l'ordine in cui i vari elementi si trovano. Un insieme di cose forma una sequenza solo se è ben chiaro l'ordine con cui si susseguono. D'altronde, come rileva Ludovico Quaroni:

La parola ordine deriva evidentemente dal latino *ordo-inis*, che significa insieme ordine (nel senso comune della parola) e serie, fila. [...] I due significati si intrecciano, nel discorso architettonico, o meglio si intrecciavano. Ma nell'idea di “ordine architettonico” era sempre implicita quella di ripetizione, di successione, di ritmo, di “composizione”³⁴.

Sull'assonanza di senso tra *ordine* e *fila* evidenziata da Quaroni è interessante collegare il pensiero di Le Corbusier, secondo cui «l'ordine è la gerarchia degli assi, da cui la gerarchia dei fini, delle intenzioni»³⁵. Dunque l'asse, azione archetipica dell'uomo, la più elementare – e quindi anche più potente – manifestazione della sua esistenza, è ciò che mette ordine nell'architettura.

Nel presente lavoro con il termine sequenza si intende quella tecnica di composizione architettonica in grado di fissare in forma l'azione del procedere, dell'avanzare in una determinata direzione, spesso lungo una linea, un asse già segnato.

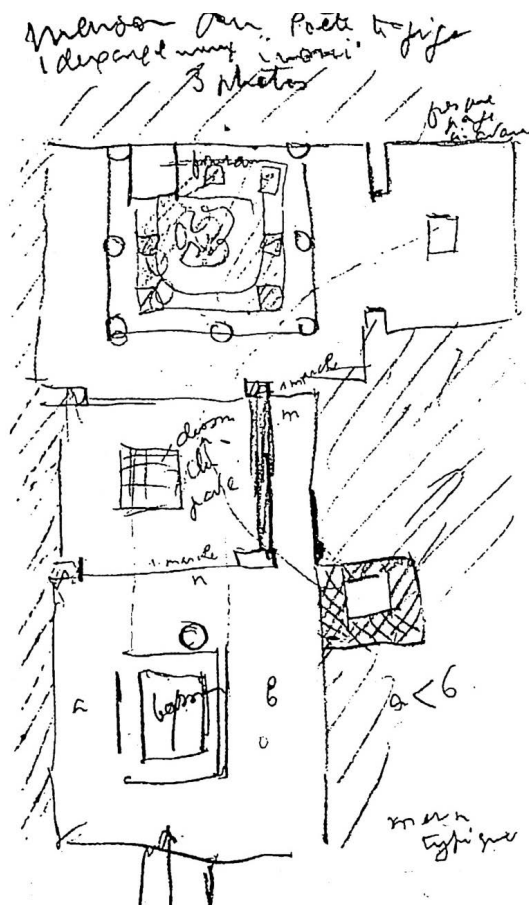
Nella tecnica della sequenza l'*ansambl'* si mostra, nel modo più cristallino, come composizione spaziale di volumi “positivi” e “negativi”: sulla direzione fissata dall'asse si susseguono, alternandosi, i volumi interni, oppure positivi, contenuti *nelle* architetture, e i volumi esterni, oppure negativi, trattenuti *tra* le architetture. L'alternanza di “pieni” e “vuoti” ordinati linearmente nello spazio produce una sin-

34

Ludovico Quaroni, “Lezione sesta – La geometria dell'architettura”, in Id., *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1977, p. 172.

35

Le Corbusier, “L'ordine”, in Id., *Verso una Architettura*, a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini, Longanesi, Milano 1973, p. 151 [*Vers une Architecture*, Cres, Paris 1923].



Le Corbusier, Casa del Poeta Tragico, Pompei.

«Quando si visita la Casa del Poeta Tragico si constata che tutto è in ordine. Ma la sensazione è ricca, si osservano abili disassamenti che danno l'intensità ai volumi: il motivo centrale della pavimentazione è respinto indietro dal centro della stanza; il pozzo dell'ingresso è dalla parte della vasca. La fontana nel fondo è in un angolo del giardino».

Tratto da: Le Corbusier, *op. cit.*, 1973, pp. 153-154.

cope cadenzata, una identità spaziale qualificata già nel ritmico alternarsi di fasi oppostive complementari, un ordine che nell'urbano si conferma come luogo.

Il principio delle *assialità bilanciate* è legato al concetto di simmetria, da intendersi non nella sua particolare accezione di *simmetria speculare* – in cui l'unità si compone accostando ad una figura la sua simmetrica riflessione rispetto ad un asse, appunto, di simmetria – quanto in quella più generale di relazione fra grandezze regolari nel piano e nello spazio. In architettura con il termine *assialità* ci si riferisce solitamente alla presenza, rispetto ad un edificio o ad una composizione di più edifici, di un *asse*, ovvero di un luogo geometrico rispetto al quale, riprendendo le parole di Ludovico Quaroni:

Si stabilisce un bilanciamento di “pesi” architettonici simmetrici e non, ma tali da stabilire tuttavia, rispetto all'asse stesso, una qual sorta di sistema “bilanciato”, nel senso che lo sbilanciamento di una massa-edificio è compensato dalla presenza di un'altra massa posta di fianco all'asse, nel lato sul quale insiste la porzione minore di massa dominante³⁶.

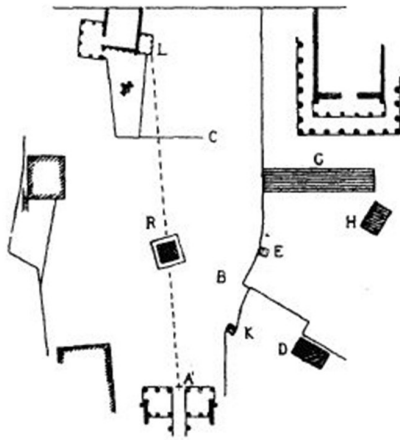
Il modo *dinamico* di rispettare una assialità senza tuttavia farne un asse di simmetria speculare costituisce la natura della tecnica compositiva della sequenza.

Le Corbusier individuerà un emblematico esempio del principio delle *assialità bilanciate* nella Casa del Poeta Tragico di Pompei. Nella lettura che ne dà, Le Corbusier riconosce la presenza di un asse ordinatore della casa, su cui si costruisce la sequenza di volumi delle stanze. Tale asse, tuttavia, resta nelle intenzioni in quanto, nell'esperire la disposizione delle cose all'interno della casa, «difficilmente potrebbe esservi tracciata una linea retta. [...] Si osservano abili disassamenti che danno l'intensità ai volumi [...] Un oggetto collocato al centro di una stanza spesso la uccide perchè impedisce di collocarsi al centro della stanza e avere la visione assiale»³⁷.

Sulla medesima questione ancora Le Corbusier, in riferimento all'Acropoli di Atene, commenta così il disassamento del Partenone e dell'Eretteo rispetto all'asse dell'Acropoli, direzionato dalla soglia dei Propilei:

36
Ludovico Quaroni, *op. cit.*, 1977, p. 172.

37
Le Corbusier, *op. cit.*, 1973, p. 151.



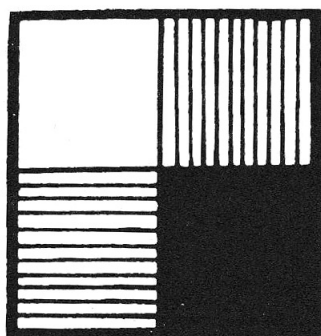
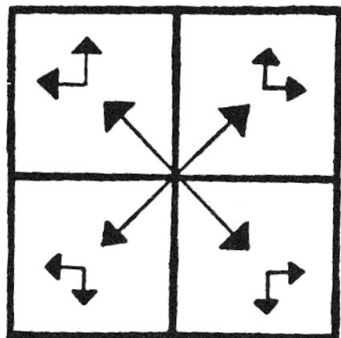
Auguste Choisy, schema di movimento e prospettiva dai Propilei dell'Acropoli di Atene.
Tratto da: Auguste Choisy, *Histoire de l'architecture*, Gauthiers-Villars, Paris 1899, 2 voll.

Essendo al di fuori di questo asse perentorio, il Partenone a destra e l'Eretteo a sinistra, *avete la possibilità di vederli* di tre quarti, nel loro aspetto globale. Non bisogna sempre mettere le architetture sugli assi, dal momento che sarebbero come persone che parlano tutte in una volta³⁸.

Analogamente all'equilibrio delle forze in fisica, dunque, anche nella tecnica della sequenza è possibile leggere una distanza, anche nominata *braccio*, e una dimensione, o *peso*, dei singoli volumi in composizione, oltre ad una *direzione* fissata dall'asse e rispetto alla quale i volumi registrano condizioni di parallelismo, ortogonalità o disassamento.

D'altro canto, lo stesso Quaroni e Le Corbusier ci mettono in guardia rispetto all'improduttività di progettare per assialità arrestandosi alla dimensione del piano. Nella realtà, ovviamente, gli assi non si percepiscono come dalla lettura del disegno planimetrico. Per risultare reali e quindi sottrarsi ad una deriva formalista, essi devono essere individuati rispetto al punto di vista dell'osservatore, ovvero alla figura umana.

Pur essendo in accordo con questa argomentazione, la seguente trattazione mira piuttosto a problematizzare la questione intorno all'impossibilità di una matematica, scientifica legge per tale complessa composizione, che potrebbe quindi giudicare solo un occhio molto esercitato. È però possibile, almeno questo è il tentativo che si farà, avvicinarsi ad una concezione più cosciente e meno empirica di questa tecnica compositiva, anche acquisendo suggerimenti e sollecitazioni provenienti da altri settori di studio, come la pittura e la scultura, da verificare e tradurre nel campo specifico della pratica e della interpretazione architettonica. È stata, d'altronde, già dimostrata la fertilità della ricerca di Kandinsky, ma non solo, sui problemi di percezione visiva nell'arte rispetto alle questioni figurative dell'*ansambl'* architettonico e urbano. È una impostazione metodologica, quella di Kandinsky, che naturalmente, come si è descritto nelle pagine precedenti, predilige una visione bidimensionale dell'opera, in accordo con la sua natura di ricerca in ambito pittorico. Tuttavia, quello che interessa in questa sede è carpirne la razionalità di metodo, da tradurre, e anche tradire, succes-



Wassily Kandinsky, *La superficie di fondo*.

Tratto da: Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche*, Albert Langen, München 1926.

In alto, le tensioni dal centro e verso i margini della SF.

In basso, la distribuzione del peso dei quattro quadranti della SF.

sivamente nella declinazione in ambito architettonico. D'altronde, come scriveva lo stesso Kandinsky già nel 1912, «ci andiamo sempre più avvicinando all'era della composizione cosciente e razionale»³⁹.

Riprendiamo, allora, il concetto di campo-συνεχής esposto nei capitoli precedenti in riferimento alla ricerca di Kandinsky, secondo il quale la superficie di appoggio dell'*ansambl'* – o più in generale una *superficie di fondo* (SF) –, seppur visivamente dominata dal vuoto, è in realtà un coacervo di tensioni nascoste risultanti dall'interazione dei bordi della superficie con le figure che vi si accostano. Le tensioni nascono dal conflitto tra la libertà ottica di movimento delle figure, “galleggianti” sulla superficie, e le resistenze a questo movimento ottico esercitate dalla superficie stessa. Senza riprendere l'intera trattazione sull'argomento, ricordiamo solamente la graficizzazione di queste tensioni proposta da Kandinsky, dividendo l'area della superficie di fondo in quattro quadranti, ognuno dei quali dominato da una resistenza specifica: il quadrante in alto a sinistra individuerà quella parte del campo in cui si potrà ottenere la composizione più “sciolta”; il quadrante in basso a destra fornirà la massima resistenza al “movimento” della figura; infine i quadranti in basso a sinistra e in alto a destra si equivarranno in quanto restituiranno una resistenza moderata verso il basso e moderata verso l'alto.

Tutti i quadranti si toccano tra di loro generando, in corrispondenza dei rispettivi margini in tangenza, una fila di punti ove le tensioni si annullano. In particolare vi sarà sempre una linea orizzontale neutra, che separa i quadranti di “sopra” dai quadranti di “sotto”, e una altrettanto neutra linea verticale, a dividere i quadranti di “sinistra” da quelli di “destra”. Si comprende allora come queste due linee immaginarie neutre non siano altro che gli stessi luoghi geometrici definiti da Quaroni e Le Corbusier *assi*, e rispetto ai quali il bilanciamento dell'*ansambl'* è ottenuto per compensazione. Una compensazione di *pesi* dei diversi volumi architettonici, da calcolare quindi non solo in relazione alla distanza dall'asse neutro, ma anche e soprattutto tenendo presente l'equilibrio da raggiungere rispetto ai quadranti che i diversi volumi occupano all'interno della superficie del campo.

39

Wassily Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, De Donato editore, Bari 1968 [*Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei* (Della spiritualità nell'arte. Soprattutto nella pittura), R. Piper & Co. Verlag, München 1912].



Alberto Giacometti, *Quatre Femmes Sur Socle*, 1950,
Guggenheim Museum, Bilbao.

Il problema fondamentale da risolvere per giungere ad una composizione bilanciata di questo genere, consisterà nell'individuare i punti esatti ove passano gli assi neutri, vale a dire stabilire i diversi pesi che i quadranti avranno all'interno della cornice del campo. Difatti non necessariamente gli assi neutri coincidono con le mediane dei lati orizzontale e verticale del campo. Anzi, la loro giacitura è spesso condizionata dalle posizioni che vanno assumendo le forme architettoniche che abitano il campo, piuttosto che dalla geometria del campo stesso. Non è detto, d'altronde, che gli assi debbano riferirsi ad assi di percorrenza, che debbano essere dritti, come non è detto che debbano risultare necessariamente coincidenti con l'asse di simmetria di uno o più edifici.

C'è poi da sottolineare come dietro una collocazione architettonica di questo tipo, essenzialmente bidimensionale, si nasconda un ritmo. Come suggerito da Quaroni, per comprendere l'ordine di una sequenza spaziale è necessario leggerne il ritmo. Analogamente alla sequenza anche il ritmo è considerato generalmente un fenomeno temporale, ovvero una successione di impulsi intervallati tra loro da una frazione di tempo più o meno regolare e costante. Ma anche nello spazio, la concatenazione di proporzioni porta a ricorrenze periodiche di forme che, susseguendosi, suggeriscono ritmo e naturali passaggi dal continuo al discontinuo. Alcune proporzioni, infatti, hanno la caratteristica di proporsi come *sequenza*, vale a dire tre o più volumi legati proporzionalmente l'un l'altro e intervallati a loro volta da una scansione di "vuoti" proporzionati anch'essi con i "pieni". Un ritmo proporzionale alle linee e agli assi, e quindi indicativo di un ordine interno.

Da questo punto vista, Osip Brik scrive:

Quando studiamo il ritmo del verso nelle composizioni poetiche analizziamo una combinazione di sillabe accentate e non accentate, e una combinazione di intervalli tra le parole o tra le righe. L'intensità e l'intermittenza rappresentano gli effetti dell'azione di queste due caratteristiche del movimento; perciò, quando vogliamo analizzare il ritmo del verso, dobbiamo individuare la formula in base alla quale sono organizzate queste due caratteristiche del discorso poetico⁴⁰.

Un *ansambl'* che si dà come sequenza di architetture distinte è, quindi, intrinsecamente ritmico, in quanto interpretabile come un equilibrio di intervalli, ove l'*intensità* delle masse architettoniche viene compensata dall'*intermittenza* dei vuoti tra di esse.

Al pari delle altre tecniche compositive, anche la sequenza ci restituisce uno spazio tra le cose che difficilmente può essere identificato come un "vuoto". È piuttosto uno spazio denso, assolutamente non statico, ma movimentato dal reboante intreccio di rapporti proporzionali delle architetture che lo delimitano. La natura di questo spazio evoca una specifica idea di luogo, inteso come spazio liberato, ma al contempo dotato di limite, «dove trova sede l'accadere del ritmo in quanto cadenza temporale del movimento»⁴¹. È lo stesso tipo di spazio che si ritrova nelle sculture di Alberto Giacometti, uno spazio "intrappolato" tra le esili e stilizzate figure umane, come accade in *Quatre Femmes Sur Socle*, ove il movimento dell'azione, espresso dal rapporto alternativo di "pieni" e "vuoti", viene come catturato in un preciso istante e circoscritto spazialmente da un podio. Uno spazio pensato per essere osservato da una certa distanza, che Sartre definisce *assoluta*, ove l'impossibilità di avvicinare queste sculture fa sì che la loro contemplazione ne riveli i segreti solamente da lontano.

L'analisi di questa tecnica compositiva mira, quindi, all'indagine su due questioni ritenute fondamentali per una lettura congruente degli *ansambl'* che si danno come *sequenza* di architetture: la questione relativa alla *disposizione* delle architetture, secondo uno schema planimetrico che le ordini seguendo il principio geometrico delle *assialità bilanciate*, compensando i differenti "pesi" delle loro figure con slittamenti planimetrici rispetto ad un preciso luogo geometrico definito asse; la questione relativa all'*espressività* che questa disposizione assume, attraverso la suddivisione della sequenza di volumi, positivi e negativi, in moduli ripetuti che vanno letti come battute ritmiche al fine di rendere intellegibili le misure e le proporzioni tra le parti.

La prima questione verrà approfondita tramite l'analisi del disegno planimetrico degli *ansambl'* in sequenza, ovvero proiettando le forme dei volumi su un piano parallelo

41
Gennaro Di Costanzo, *Lo spazio della corte. Dall'evocazione della radura alla permanenza del tipo*, CLEAN, Napoli 2022, p. 16.

e sovrastante l'asse della sequenza, di modo che le relative distanze tra gli edifici, e degli edifici stessi dall'asse, siano oggettivamente misurabili e confrontabili; la seconda questione analizzerà il ritmo degli *ansambl'* in sequenza agendo sulla figura del loro profilo, vale a dire utilizzando una rappresentazione grafica in proiezione ortogonale, ove l'occhio dell'osservatore è posto idealmente all'infinito, cioè ad una distanza *assoluta*. L'analisi del prospetto si concentrerà, dunque, nell'individuazione della battuta, intesa come l'elemento minimo di una sequenza ritmica, la cui ripetizione nello spazio restituisce l'idea del movimento – significativamente dal greco $\rhoυθμός$. L'altro fattore che interviene per comprendere il rapporto tra le singole battute e la struttura della composizione è la *metrica*, ovvero l'ordine attraverso cui le singole battute sono raccolte in gruppi a formare delle unità di raccordo tra la singola battuta e l'insieme.

Il risultato atteso riconduce nuovamente al concetto di simmetria, così come argomentato da Maurizio Meriggi: «Questa sinfonia di rapporti dà luogo ad una *euritmia architettonica*, cioè ad una *simmetria* secondo il significato greco del termine, caratterizzata da misure tra loro concatenate e intervallate l'un l'altra»⁴².

5.3.1 La Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche a Berlino di Egon Eiermann

Nell'attuale “società dello spettacolo”⁴³, ove l'iconicità globalizzata tende sempre più ad una messa in crisi dei valori di autenticità e identità reificati dalle opere d'arte e d'architettura, le rovine, come afferma Marc Augé, «danno ancora un segno di vita»⁴⁴, suggeriscono una possibilità per “l'architettura dopo la fine dell'architettura”⁴⁵ di assumere ancora un senso.

Le rovine non appartengono ad un'unica epoca storica, ma ad una molteplicità di passati che le ha stratificate, modificandole e ridando loro ogni volta una nuova vita. Bisogna saper leggere i segni di vita che le rovine ci consegnano, e guadagnare una tensione che contempli la trasformazione del loro palinsesto. A volte, una trasformazione necessaria

42

Maurizio Meriggi, *Metodi compositivi nell'architettura pisano-lucchese. Facciate a loggia a Pisa e Lucca tra XII e XIV secolo*, Pisa University Press, Pisa 2018, p. 36.

43

Guy-Ernest Debord, *La Società dello Spettacolo*, Millelire stampa alternativa, Grosseto 1974 [*La Société du Spectacle*, Buchet-Castel, Paris 1967].

44

Marc Augé, *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino 2004 [*Le temps en ruines*, Éditions Galilée, Paris 2003].

45

Gianpaola Spirito, *Le rovine come possibilità poetica per l'architettura contemporanea*, «DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura», 24, 2012.

per tenere in vita il monumento. Una trasformazione che aderisca alla realtà della preesistenza, e che sia in grado di leggere ed interpretare le forme dell'antico. In questo senso, afferma Franco Purini:

Gli edifici antichi racchiudono nel loro corpo e nella loro forma un sapere, un'esperienza con cui l'architetto deve confrontarsi e da cui il progetto può ripartire. Un sapere antico, fatto di tecniche costruttive, di uso dei materiali, di idee che ci costringono a ridurre l'arbitrio progettuale, ad entrare in competizione con esso.

Ogni progetto nuovo deve perciò considerarsi la continuazione di un'architettura già esistente, e il prolungamento di un progetto già fatto, così come l'inizio di un progetto futuro⁴⁶.

È necessario provare a continuare la vita di un monumento caduto in rovina, ed è possibile farlo unicamente attraverso l'uso. È l'uso che dà la vita all'architettura; la vera sfida è individuare il *come*. Come mantenere in vita un monumento? Come possiamo ancora usare un monumento dandogli nuova vita?

L'intervento sul costruito è qualcosa che è sempre esistito se ragioniamo all'interno dei temi posti dall'architettura della città e se consideriamo la città come una preesistenza in rapporto agli edifici che la costituiscono. In relazione alla complessità dei fatti urbani, è lecito pensare che l'intervento sul costruito debba risolversi "caso per caso". La questione, quindi, verte sui molteplici modi che la *formatività* può dispiegare dal momento che si assume il rapporto con la preesistenza come fondativo del progetto. È possibile, infatti, offrire delle interpretazioni diverse dello stesso fenomeno, che fondano le ragioni del progetto sulla forma trovata.

Secondo Mario Manieri Elia⁴⁷, esistono essenzialmente due modi attraverso cui interpretare un testo, in questo caso un testo architettonico: la prima si focalizza sulla rappresentazione del significato *originario* delle forme trovate; il secondo, in modo più sottile, si concentra sulla rappresentazione del significato *temporalizzato* delle forme trovate, ovvero del significato che queste forme hanno per noi, per la contemporaneità. Dal punto di vista del progetto di una te-

46

Franco Purini, *Relazione al progetto per la Riqualificazione del Mausoleo di Augusto e di piazza Augusto Imperatore*, 2006.

47

Mario Manieri Elia, *Topos e progetto. Temi di archologia urbana a Roma*, Gangemi editore, Roma 1998.

oria della formatività in architettura, riconoscere il senso di che cosa *oggi* significano le opere di architettura del passato, è più importante della conoscenza del significato originario dei monumenti che in qualche modo è possibile ricostruire.

La molteplicità di punti di vista con cui il pensiero ermeneutico interroga la forma trovata è acuito dal carattere di alterità con cui si presenta la rovina, dovuto, in prima istanza, alla sua immagine frammentaria, che restituisce una forma che ha perduto la sua originaria totalità.

La ricerca di una nuova idea di totalità per la rovina è il fine ultimo perseguito da una certa metodologia del progetto per l'antico, evitando apertamente la "paralisi" della messa in mostra del palinsesto, e indirizzandosi invece a conseguire un'unità di senso, prima ancora che di forma, per il frammento. L'intervento di Egon Eiermann per la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche a Berlino rientra come esempio paradigmatico di tale postura metodologica.

L'ambizione del progetto può essere sintetizzata nel raggiungimento di una qualità che fosse capace di affermare in modo più generale qualcosa relativamente alla questione del rapporto antico/nuovo, ovvero fornire una risposta capace di essere trasmessa e dunque applicabile ad altre esperienze. L'idea è che un lavoro sul costruito non possa ridursi alla somma di elementi preesistenti e di nuove aggiunte – come accade in tanti interventi che sembrano avere come unico scopo differenziare l'antico dal nuovo – ma deve essere capace di configurare un progetto *unico* in grado di esprimere l'attualizzazione del passato dell'edificio.

La Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche è una chiesa tarda ottocentesca, opera di Franz Schwechten, che sorge al centro di Berlino ovest nel Kurfürstendamm (Ku'damm), quasi totalmente distrutta dai bombardamenti della guerra. Esito di un concorso a inviti in due fasi, esperimento nel 1956, il progetto di Eiermann risultato poi vincitore è solo l'ultimo di una serie di proposte avanzate dall'architetto tedesco, e che gravitavano tutte attorno alla questione di fondo posta dal concorso, ovvero se lasciare la chiesa nel suo stato di rovina, completarla oppure demolirla sostituendola con una nuova chiesa totalmente differente.



L'area del Kurfürstendamm a Berlino agli inizi degli anni '50.

I bombardamenti della guerra hanno raso al suolo la maggior parte degli isolati. Al centro si segnala il crocevia della Breitscheidplatz con la mole della Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche.

La soluzione definitiva, anche sull'onda delle richieste popolari di lasciare la rovina a memoria delle devastazioni del conflitto, fu dettata dalla scelta di accostare ai lati del rudere, lasciato ruskinianamente allo stato di rovina, alcuni corpi autonomi quali la nuova aula sacra di forma ottagonale, il centro parrocchiale, il *foyer* a est della nuova chiesa e ad essa connesso con un passaggio coperto, una torre campanaria esagonale e una cappella feriale. L'operazione consiste nell'accostamento *in sequenza* di volumi puri, "personaggi tipologici" (l'aula, l'ipostilo con patii, la torre) messi a contrasto con le vestigia della chiesa diruta.

Il progetto si propone come una lettura critica non solo del monumento in sé, ma del palinsesto del luogo. Un progetto di trasformazione per una nuova vita del monumento che passa attraverso una *dialettica tra pluralità di ordini*. Un atteggiamento che prova a ri-leggere e tradurre i processi e le stratificazioni, esaltandone anche la simultaneità, ed intervenendo con l'aggiunta di elementi riferiti a una più generale lettura del luogo, in cui le forme dell'antico risultano essere solo una delle componenti della composizione.

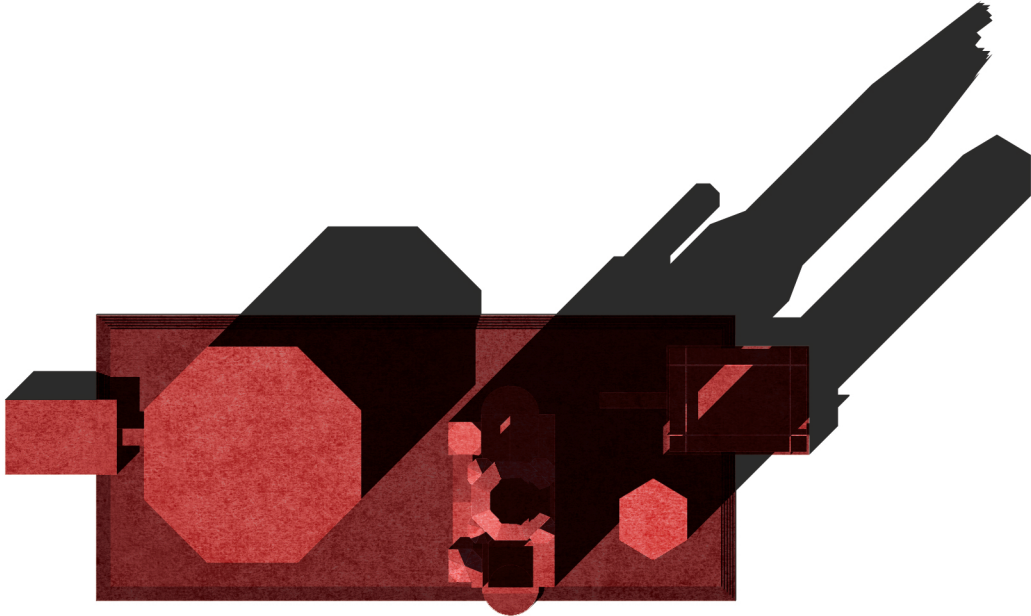
Il progetto, piuttosto che indirizzarsi verso una ricostruzione *tipologica* del monumento, attua su di esso una sostanziale trasformazione *topologica*, ripensando l'originario rapporto morfologico che insisteva tra la chiesa e il tessuto urbano di quella parte della città di Berlino. La Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, infatti, si ergeva isolata dal contesto circostante, al centro della Breitscheidplatz, come fulcro visivo del crocevia di strade che in quella piazza convergevano. È, tuttavia, improprio indicare la vecchia Breitscheidplatz come una piazza, apparendo piuttosto un'area di risulta dell'assetto viario, circondata com'era su tutti i lati dalle arterie di traffico e formalmente indifferente nei confronti delle testate urbane delle parti di città che su di essa si affacciavano.

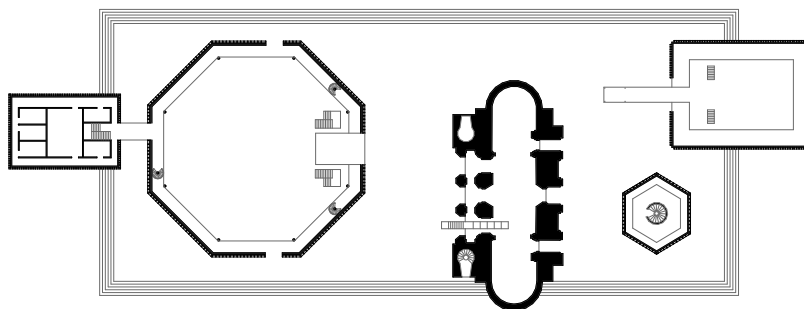
Il progetto di Eiermann rilegge la Breitscheidplatz non tanto come una piazza ma come un *campo*, uno spazio aperto, privo di limiti, che si costituisce attraverso la tensione tra edifici che si danno nella loro condizione di volumi convessi e che si dispongono, secondo un ordine preciso governato



Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, inquadramento urbano.

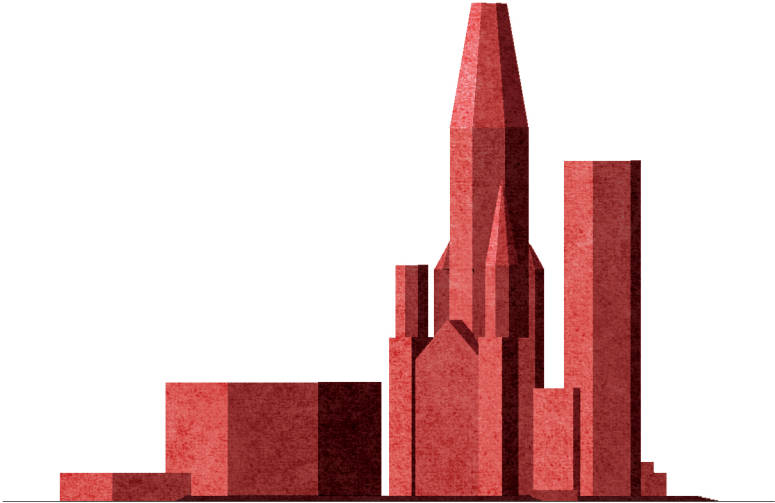
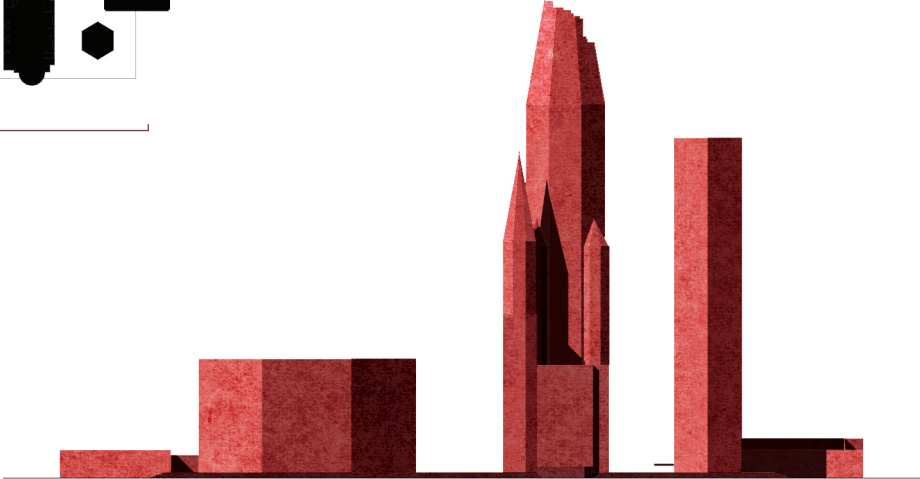
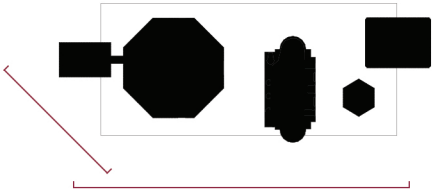
A destra, planivolumetrico.

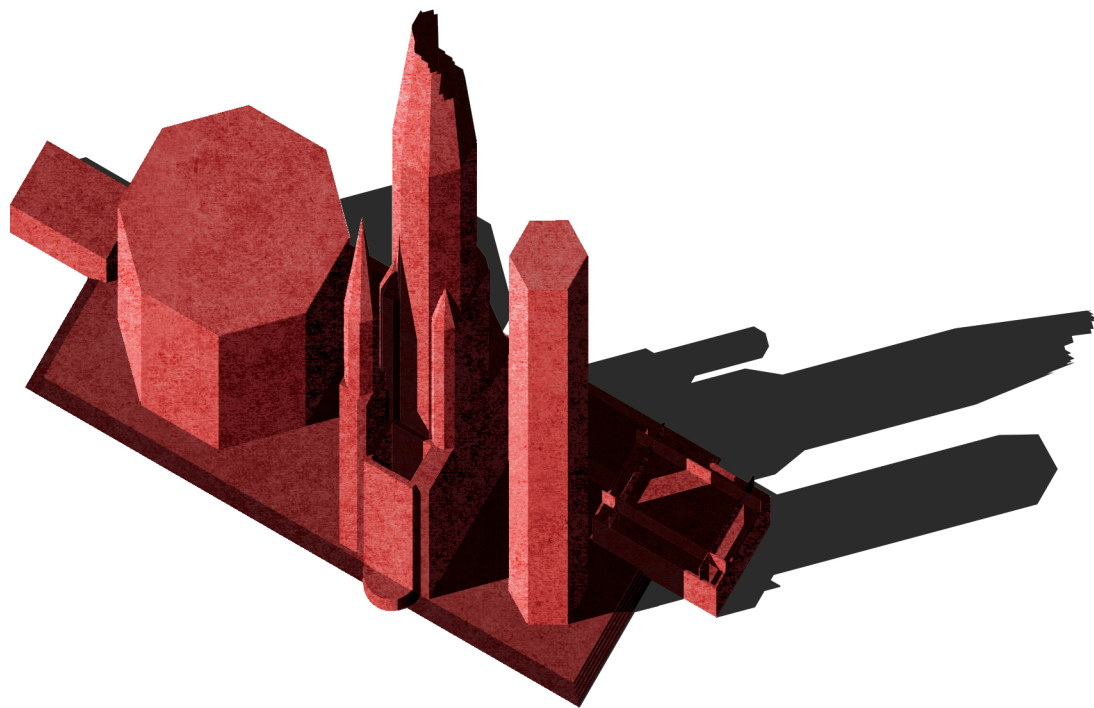




Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, pianta.

A destra, profili.





Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, assonometria.

dal posizionamento ponderale, *liberi* all'interno di questo spazio. Un modo di definire la forma urbana che proprio in quegli anni Giedion aveva denominato *Group Design*⁴⁸ (*Gruppentwurf*), riferendosi, come paradigma esplicativo di tale modalità compositiva, al Campo dei Miracoli di Pisa.

Il campo invero, per lo spazio urbano, una condizione acropolica: in cui si radunano le architetture che costruiscono il luogo del sacro all'interno della città.

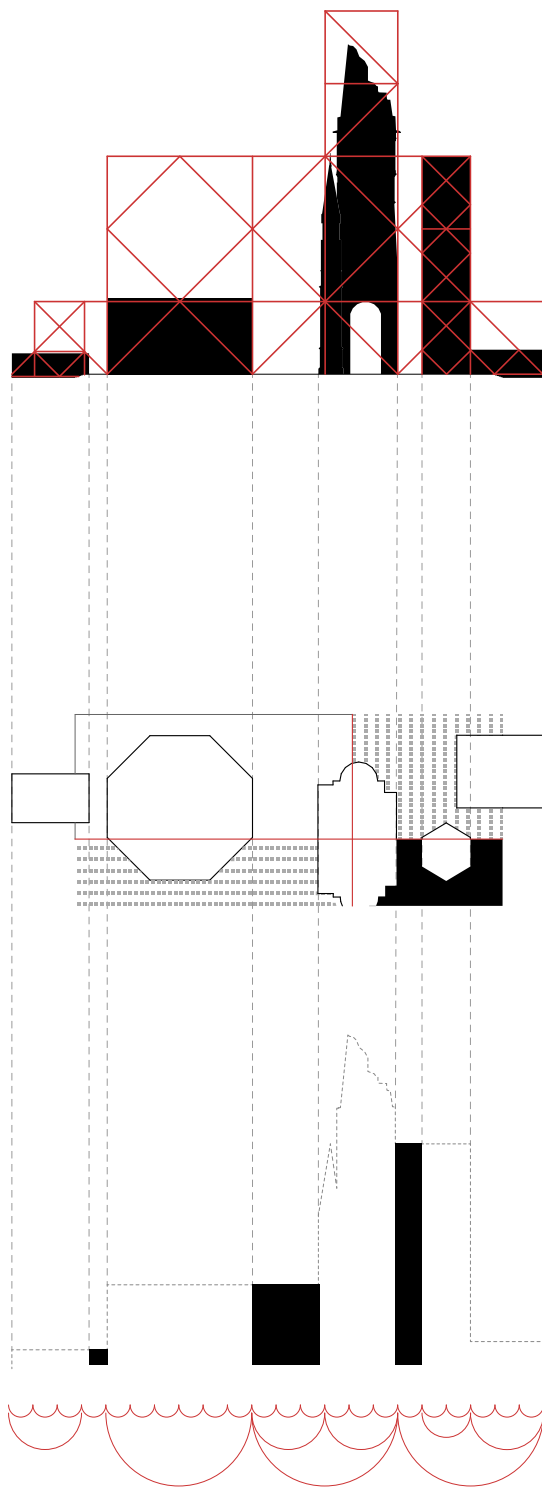
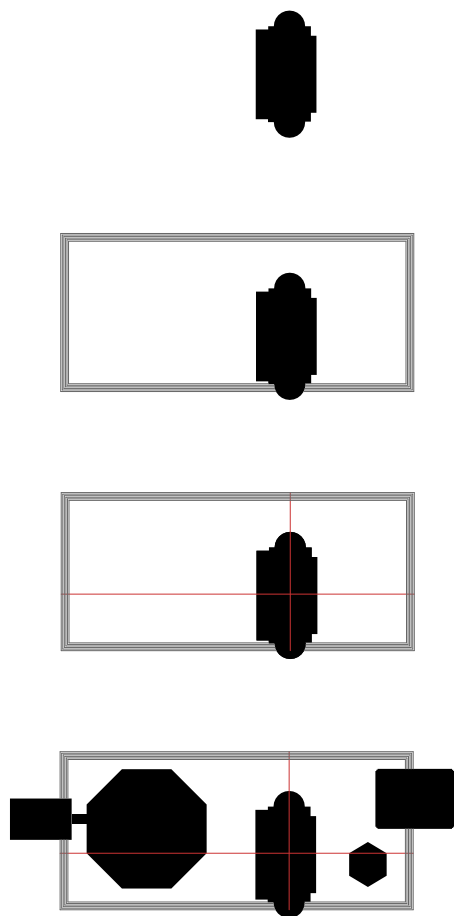
La prima mossa di Eiermann per inverare lo spazio del campo è la costituzione di un *plateau*, una superficie omogenea che definisce lo spalto-sagrato della chiesa, sollevato di pochi centimetri dalla quota più bassa – quella della città, del traffico, del movimento – contornato da gradinate a partire dal filo del portale della chiesa. Il ruolo del *plateau* consiste nel *configurare* la scena dell'*ansambl'*, in quanto la sua superficie “liscia” e priva di “salti”, analogamente alla superficie di fondo teorizzata da Kandinsky, fissa la misura dell'*ansambl'*, individuando la soluzione di continuità della sequenza di architetture che lo abiteranno.

Incassato nella superficie del *plateau*, il volume della Gedächtniskirche viene interpretato non più come frammento di una architettura unitaria da ricomporre. In modo del tutto analogo a quanto accade nel Wissenschaftszentrum di Stirling, la chiesa viene assunta adesso come uno dei molteplici corpi autonomi costituenti il gruppo, risultando il modello germinale da cui stabilire la regola proporzionale per la costituzione delle nuove architetture assolute che andranno ad interagire con quest'ultima.

Eiermann posiziona le diverse architetture secondo il principio ordinatore dell'*enfilade* urbana, declinata in questo caso come una *sequenza* di “pieni” e “vuoti” in cui la disposizione dei corpi architettonici rimanda alla possibilità di percepire lo spazio secondo una modalità che è quella del *procedere*, in cui lo spazio di tensione che si esprime negli intervalli di vuoto tra i corpi definisce il carattere dello spazio aperto con pari se non maggiore dignità degli oggetti che lo abitano. Sulla superficie del *plateau*, quindi, si dispongono, come se fossero “personaggi” animati da una medesima poetica topologica, due coppie di volumi, rispettivamente a

48

Sigfried Giedion, *Le tre concezioni dello spazio in architettura*, Dario Flaccovio editore, Palermo 1998 [*Architektur un das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*, Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen 1968].



Egon Eiermann, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, 1956.

Nella colonna di sinistra, il montaggio del progetto.
A partire dall'alto: la chiesa preesistente; la configurazione del *plateau*;
l'individuazione degli assi neutri; la disposizione dell'*ansambl'*.

Nella colonna di destra, l'analisi della sequenza.
Al centro la planimetria con l'individuazione dei quadranti di resistenza.
In alto il proporzionamento dei "pieni", in basso il ritmo dei "vuoti".

sinistra e a destra della chiesa: il campanile – con dimensioni analoghe all’abside – è posto in prossimità del vertice sud-est del *plateau*, mentre la chiesa ottagonale a ovest, lasciando il centro del piano vuoto per l’ingresso laterale; la cappella feriale e il *foyer*, invece, intersecando i lati corti del *plateau*, si pongono in parte sulla sua quota “alta” data dal piano rialzato, in parte sulla quota “bassa” della città.

La chiesa assume il ruolo di *fulcro* della composizione, determinando con il suo centro il punto in cui far passare l’asse neutro verticale e quello neutro orizzontale della superficie di fondo. Tale divisione del *plateau* individua il costrutto ordinatore delle *assialità bilanciate*, che si dà in questo caso come un equilibrato contrasto, in cui il bilanciamento dei “pesi” dei singoli volumi è ottenuto in rapporto alla loro posizione sui rispettivi quadranti che occupano. A sinistra della chiesa, la grande mole dell’aula ottagonale tende al limite superiore della superficie di fondo, collocandosi, per la maggior parte della sua superficie, nel quadrante superiore sinistro. In questo quadrante la percezione della resistenza al movimento è minima, e la figura ottagonale, seppure di grande superficie, appare senza peso, “leggera” e libera di ascendere. A destra della chiesa, invece, il rapporto tra il campanile e la superficie di fondo ha un effetto del tutto opposto: collocandosi nel quadrante inferiore destro, la sua piccola mole acquista “peso” visivo a causa degli effetti di condensazione, pesantezza e vincolo suscitati dal bordo inferiore della superficie di fondo. In questo quadrante la resistenza al movimento è massima, e così il campanile, seppure di piccola superficie, appare greve e pesante.

Seguendo tale interpretazione del progetto, il contrasto tra la grande mole dell’aula e quella piccola del campanile viene equilibrato dal loro posizionamento ponderale rispetto alle resistenze della superficie di fondo, acquistando leggerezza la prima e pesantezza la seconda, e ottenendo così una composizione equilibrata.

Il *foyer* e la cappella feriale entrano in gioco nell’interpretazione del ritmo soggiacente alla composizione. La dimensione della battuta è individuata nel vuoto che si interpone tra la chiesa e il campanile, e che si ripete nell’intervallo



La Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche fotografata da Hardenbergstraße.

tra la il *foyer* e l'aula ottagonale.

Ripetendo la battuta lungo tutto il prospetto dell'*ansambl'*, essa si dispiega nella sua qualità di modulo, sia per ciò che concerne la metrica dei “pieni” che dei “vuoti”. In particolare si rileva come la misura della chiesa – pari a tre moduli – si riverberi su tutta la composizione a partire dal *foyer* (1:1), per poi procedere con l'aula ottagonale (2:1), l'intervallo tra essa e la chiesa (1:1), il campanile (2:3, che diventa 1:1 se coniugato con il vuoto tra esso e la chiesa), e infine la cappella feriale (nuovamente 1:1).

Non sarebbe possibile comprendere il gruppo di edifici progettato da Eiermann senza la comprensione di questa rete di proporzioni virtuali. Il rapporto tra i volumi nuovi e quello antico della Gedächtniskirche, non è solo una relazione tra entità fisiche, bensì anche tra le loro invisibili ma essenziali proiezioni.

Affrancandosi da un atteggiamento di ricomposizione stilistica, né di ricostruzione storica, Eiermann ci mostra un modo alternativo di comporre con la preesistenza, in cui la rovina ha sì un valore storico documentario, ma assume anche un valore formale capace di generare bellezza.

La Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche di Eiermann ri-legge la città azzerando le epoche, riassumendole e collocandole su un *plateau* in cui tutte assumono eguale importanza nel riconoscimento della città del nostro tempo.

La motivazione profonda che ha mosso questa indagine sull'*ansambl'* è stata il ricercare un ordine delle cose, tentando di misurare sempre più in profondità il mistero della struttura delle cose, senza tuttavia illudersi di riuscire a chiarire il tutto, ma anzi con la consapevolezza di mantenere sempre una quota della loro ineffabilità, una fertile concessione a pensare incessantemente a nuovi orizzonti del possibile.

Per questa ragione è stata necessaria preliminarmente una imprescindibile e consapevole riduzione del fenomeno, che rinunciasse a far intervenire tutti i termini del problema, con l'intenzione di porre dei limiti precisi all'indagine, e "spezzare" deliberatamente la realtà osservata secondo mirate direzioni. Naturalmente, tale postura metodologica predilige una specifica idea di architettura, intesa anzitutto come fatto analitico, e quindi scindibile in parti, analizzabile secondo varie visuali, tra cui quella assunta dall'indagine come la più rilevante, è una visuale formale, che ha per oggetto il contenuto formale dell'*ansambl'*, il significato espresso dalla sua forma.

Tuttavia, il taglio formale non esaurisce le possibilità interpretative del fenomeno dell'*ansambl'*, il quale proprio a proposito del termine *forma* intercetta una prima "crisi" metodologica, focalizzata sulla doppia accezione che possiede il termine in ambito architettonico, inteso come *eidōs* (εἶδος) oppure come *gestalt*. Come ben argomentato da Carlos Martí Arís,

Nel primo caso [*eidōs*], la forma si identifica con l'essenza interna costitutiva di un oggetto, e allude alla disposizione e all'ordine generale delle sue parti, in modo tale che la forma si identifica con il concetto moderno di struttura; nel secondo caso [*gestalt*], la forma si riferisce a ciò che appare dell'oggetto, al suo aspetto o conformazione esterna, fino a diventare sinonimo di figura¹.

Struttura e figura sono i due poli concettuali, opposti e complementari, entro cui si è mossa l'indagine sulla forma dell'*ansambl'*, la quale, piuttosto che indirizzarsi all'uno o l'altro come una sorgente di soluzioni univoche, ha

1
Carlos Martí Arís, *Silenzi eloquenti*, Christian Marinotti edizioni, Milano 2002, p. 132.

ricercato, attraverso la dialettica tra le loro interpretazioni, di accedere sia alla dimensione sintattica del problema, che “dà priorità alle regole di costruzione formale dell’oggetto”², sia alla dimensione percettiva, “che costituisce la base dell’elaborazione figurativa”³.

In questo senso le seguenti considerazioni, lungi dal decretare con assertività delle risposte definitive sul tema, sono piuttosto il tentativo di cogliere, dalla sintesi delle questioni emerse, un pensiero conduttore che provi a tenere assieme le parti del problema, come un campo di forze che registri le tensioni tra i due poli opposti della struttura e della figura, e provi a tracciare sulla base di queste uno schema tematico, sicuramente non bastevole a concludere tutta la complessità del tema, ma quantomeno utile per intenderci non solo sui caratteri del fenomeno, ma anche sulla sua identità.

Evidentemente, la chiave di lettura sul fenomeno dell’*ansambl’* è stata, sin dal principio, incardinata sul riferimento, abbastanza diretto, allo schema iconografico della *natura morta*, ovvero la contrapposizione di volumi autonomi. Il paragone tra *ansambl’* e *natura morta*, intesa come “un elementare dispositivo formale dotato di un’immediatezza figurativa”⁴, ha consentito di guadagnare profondità sull’interpretazione strutturale e figurativa del fenomeno.

Per quanto concerne la struttura dell’*ansambl’*, è stato riconosciuto come la definizione tipologica e la disposizione topologica costituiscano i due momenti fondativi. Nell’*ansambl’*, il rapporto tra composizione urbana e tipi architettonici si articola come procedimento di formazione di un “manufatto a mezzo di manufatti”⁵, così come l’unità formale della natura morta si costituisce attraverso la singolarità dei molteplici pezzi. I modi attraverso cui si manifesta questa idea di forma, sono accomunati dalla medesima dicotomia: da un lato, la tensione al molteplice espressa dall’individualità dei singoli tipi; dall’altro, la tensione all’uno, come risultato auspicato dall’operazione morfologica-topologica di accostamento dei tipi.

Riguardo la questione figurativa, è stato inevitabile riferirsi alla ricerca di Giorgio Morandi. Nelle nature morte

2
Ibidem.

3
Ibidem.

4
Franco Purini, “I morfemi”, in Id., *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica*, Electa, Milano 2000, p. 100.

5
Gundula Rakowitz (a cura di), *Gianugo Polesello. Dai quaderni*, Il Poligrafo, Padova 2015, p. 38.

di Morandi, gli oggetti subiscono un procedimento di riduzione volumetrica, che consente loro di spogliarsi del superfluo e dell'aneddotico, e di guadagnare un certo grado di generalità. Tale procedimento di astrazione mira a rappresentare non tanto l'oggetto in sé, la sua particolarità, quanto il tipo di oggetto, la sua essenza. Secondo un determinato atteggiamento del pensiero, quello del razionalismo, riuscire ad astrarre l'essenza della cosa significa far corrispondere quanto più precisamente possibile la figura della cosa alla sua *cosalità*.

Soprattutto in riferimento a questa "ansia di generalità"⁶, la tesi ha tentato di mutuare il procedimento astrattivo di Morandi mediante il concetto di *generic architectural form*. Tradotta dagli studi formali di Peter Eisenmann, la *generic architectural form* ha un valore soprattutto iconico, poiché prova, attraverso la geometria euclidea, una trasposizione volumetrica del tipo architettonico. Cubi, assieme a prismi regolari sviluppati orizzontalmente o verticalmente, strutturano la definizione volumetrica di tipi architettonici primari: l'aula, la basilica, oltre che la galleria o la torre.

Questa spinta verso l'elementarità della forma non ha soltanto valore come strumento analitico, essa invero fa luce su una certa prerogativa espressivo-formale che accomuna le architetture degli *ansambl'*: la loro tendenza a darsi nella condizione del *prisma puro*, vale a dire quell'idea di composizione del volume architettonico, ove grande importanza è affidata al principio di autonomia espresso dalla forma del solido regolare.

Se, dal punto di vista grammaticale, nell'identità delle singole architetture componenti l'*ansambl'* è stata individuata una prima convergenza tra l'interpretazione strutturalista e quella figurativa – per cui l'individualità tipologica della struttura si identifica con l'autonomia figurativa del volume – dal punto di vista sintattico la convergenza tra i due poli interpretativi si situa nel concetto di *campo*.

Sul piano della struttura, il campo è stato generalmente definito come l'insieme delle relazioni tra gli elementi distinti. L'*ansambl'* viene fatto corrispondere così a una struttura di natura topologica, in cui le relazioni tra i corpi elementari si fondano sulla nozione di vicinanza. In questo

senso, la tecnica di rappresentare i *territori virtuali* dei corpi elementari, è servita a manifestare come tutti i coordinamenti generali tra i corpi – le trasformazioni topologiche – riscontrati nei diversi casi, siano tutte in funzione del valore di *compattezza* del gruppo.

Tuttavia, come gli esempi dimostrano, a questa interpretazione non consegue l'univocità della risposta progettuale. Fermo restando il riconoscimento, in ognuno dei casi, di una comune identità strutturale – strutture topologiche compatte – le soluzioni presentano comunque un'ampia variabilità. Proprio per questa ragione le tecniche di composizione della *concatenazione*, del *contrappunto*, e della *sequenza*, rappresentano una prima, quanto elementare, terna di modalità aggregative dell'*ansambl'*, indagate con la consapevolezza di non riuscire ad esaurire le possibilità combinatorie offerte da tali tipi di strutture che, già partendo dalla combinazione delle suddette tecniche, tendono ad estendere il campo delle possibilità aggregative in rami sempre più complessi.

Sul piano figurativo il campo, così come interpretato dalla teoria della Gestalt, viene assunto come un *medium*, vale a dire un sistema di riferimento in cui un elemento agisce. In ambito pittorico alcune ricerche, soprattutto quelle di stampo astratto-suprematista, hanno corrisposto la natura di *medium* allo sfondo del quadro, ovvero quel piano omogeneo che accoglie e interagisce con le figure “posate” sopra di esso. D'altronde, anche nello schema iconografico della natura morta, è stato riconosciuto l'intimo valore del tavolo su cui sono poggiate le cose, come il necessario sostrato fisico che “sostiene” le gerarchie di peso delle differenti figure.

Anche per questa ragione si ritiene che l'elemento del podio-tavolo, stante l'equivalenza sul piano della struttura con gli altri due dispositivi di configurazione individuati dalla tesi – la galleria e il recinto – assuma sul piano della figurazione una preminenza espressiva. Il piano liscio del podio, come il tavolo di Morandi, è già un “prospetto al cielo” che anticipa il raduno di cose sopra di esso. Il podio non è solo una forma di mediazione rispetto al luogo, ma è già esso stesso luogo, *χώρα*, che in greco significa anche “postazione”, vale a dire «la posizione, il posto di qualcosa o di

qualcuno, [...] una parte occupata di spazio, [...] figura geometrica»⁷. In assenza di questa occupazione di spazio, definita da un bordo continuo, e che funziona al contempo da figura – geometrica – e da sfondo, da contenuto e da contenente, le cose non riuscirebbero a tenersi “aggrappate” formalmente e “cadrebbero” dissipate nel dis-ordine. Da tale binomio – sfondo e figura – emerge la sostanziale affinità che coinvolge il fenomeno dell’*ansambl’* con tutte quelle ricerche che in campo figurativo si sono focalizzate sul rapporto figura-sfondo, e in particolar modo sui rapporti di equilibrio tra i contorni delle figure e i margini dello sfondo.

I disegni tassonomici che seguono questa parte sono il tentativo di restituire graficamente il pensiero conduttore emerso da queste righe. Ne risulta, come anticipato, che le risposte dell’indagine sono parziali e restituiscono, piuttosto che regole certe, modi diversi e alternativi di osservare il problema. Forse, piuttosto che il riconoscimento di elementi fissi e immutabili, l’interesse maggiore per questi disegni risiede proprio in quella variabile di ineffabilità che l’esercizio del confronto rende ancora più palese, e che costituisce l’unicità di ogni progetto. Sono, in effetti, le particolari soluzioni approntate dal singolo progetto – in riferimento alla condizione del sito, alla domanda funzionale oppure ad una riflessione interna dell’architetto – a permettere all’*ansambl’* di assumere una dimensione operativa, di farsi portatore di volta in volta di risposte specifiche e dimostrare, quindi, biunivocamente, la “generalizzabilità” del progetto nella teoria, e l’applicabilità della teoria nel progetto.

7

Henry Liddell, Robert Scott e Henry Stuart Jones, *A Greek-English Lexicon*, Oxford University Press, Oxford 1843.

LE FORME GENERICHE

I DISPOSITIVI DI CONFIGURAZIONE

IL SUONO DEL CAMPO

LA COMPATTEZZA DEL CAMPO

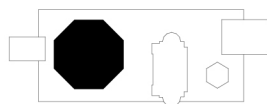
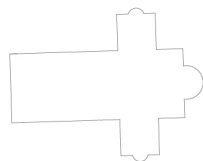
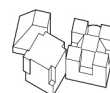
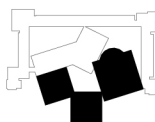
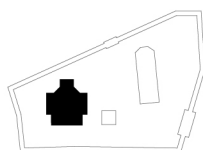
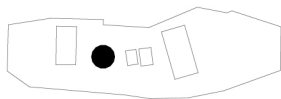
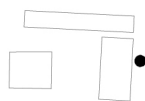
I seguenti disegni tassonomici mostrano un tentativo classificatorio di alcuni complessi architettonici, accomunati anzitutto dalla medesima struttura ad *ansambl'*.

La *classificazione* come strumento di ricerca di elementi fissi e permanenti, acquisisce particolare importanza come tecnica conoscitiva sugli *ansambl'* se declinata dal punto di vista *formale*, vale a dire come approfondimento dell'*ansambl'* architettonico al fine di individuare ordini seriali basati sulla grammatica e la sintassi della sua composizione.

Una prima classificazione grammaticale scompone gli *ansambl'* seguendo come parametro analitico i tipi architettonici ricorrenti, ai quali sono corrisposte le relative forme generiche. Si ottengono così tre classi formali: forme generiche centriche | impianti tipologici a pianta centrale; forme generiche direzionate orizzontalmente | impianti direzionati; forme generiche direzionate verticalmente | impianti a torre.

Un'ulteriore classificazione grammaticale isola dal complesso architettonico il dispositivo di configurazione del campo, ottenendo ulteriori tre classi formali: *ansambl'* configurati dalla galleria; *ansambl'* configurati dal recinto; *ansambl'* configurati dal podio.

A seguire, le classificazioni sintattiche distinguono gli *ansambl'* secondo le due interpretazioni del campo introdotte nella tesi: *il suono del campo* è una classificazione che vede il campo come "continuo", vale a dire nella sua interazione con le architetture come rapporto figura-sfondo, e ordina gli esempi rispetto alla diade suono lirico-suono drammatico, partendo quindi da quei complessi che presentano una costruzione basata sulla centralità (lirico) e finendo, come uno sviluppo a gradiente, con quelli che invece si danno come costruzione a-centrale, in cui prevale il rapporto con i margini dello sfondo (drammatico); *la compattezza del campo* vede, invece, il campo come "discreto", e ordina gli impianti, sempre secondo uno sviluppo a gradiente, da quelli che presentano le più affastellate interferenze tra i territori virtuali, a quelli che invece sono stressati fino alla soglia della *distanza-limite*, ove cioè i territori virtuali si sovrappongono per una minima quantità.



0 60 120m

Santuario di Eracle, Thasos



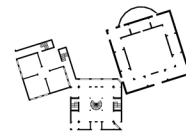
Santuario di Atena Pronaia, Delfi



Pogost, isola di Kiži



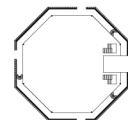
Louis Kahn, Dominican Motherhouse, Media



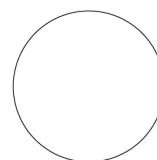
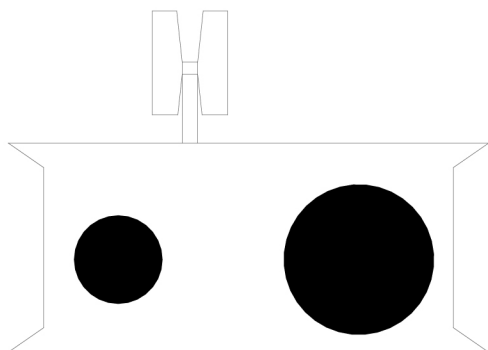
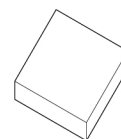
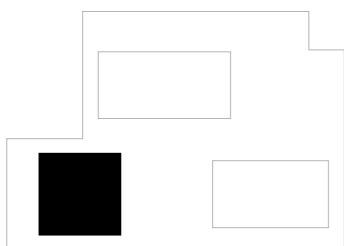
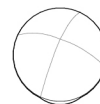
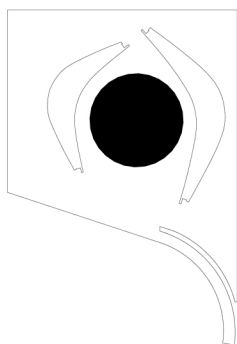
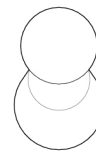
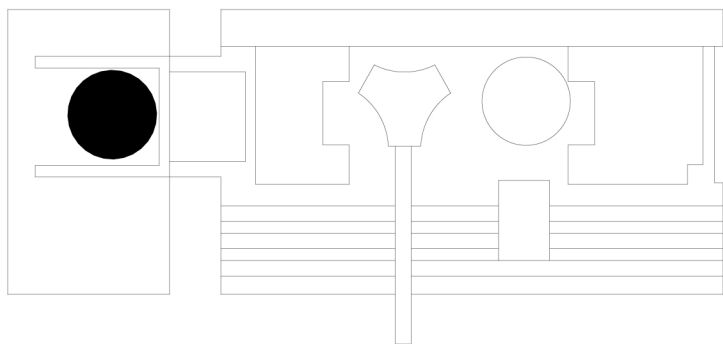
Campo dei Miracoli, Pisa



Egon Eiermann,
Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlino

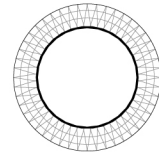


0 60 120m

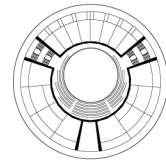


0 60 120m

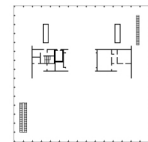
Ivan Leonidov, Dom Narkomtjajzproma, Mosca



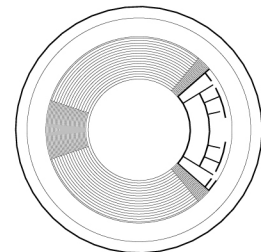
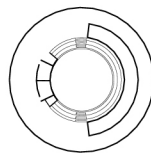
Viljo Revell, City Hall, Toronto

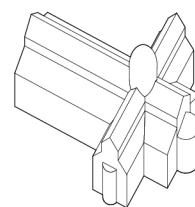
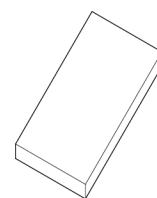
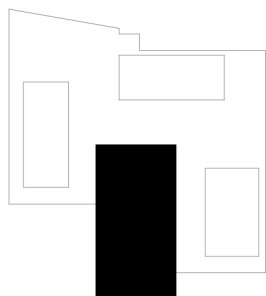
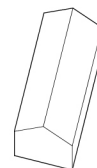
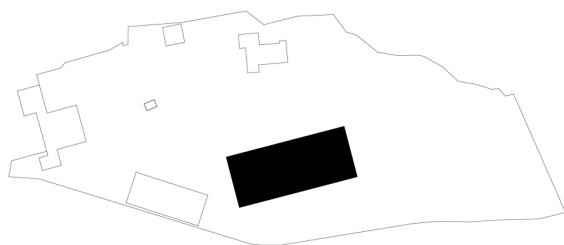
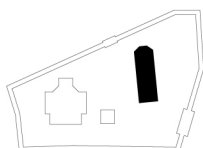
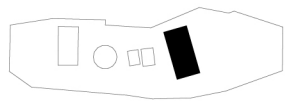


Ludwig Mies van der Rohe,
Dominion Centre, Toronto



Oscar Niemeyer,
Palácio do Congresso Nacional, Brasília



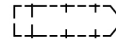


0 60 120m

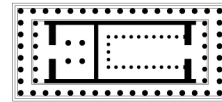
Santuario di Atena Pronaia, Delfi



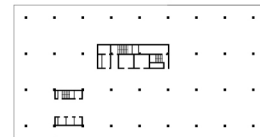
Pogost, isola di Kizhi



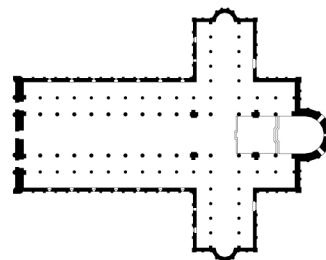
Acropoli, Atene



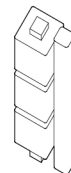
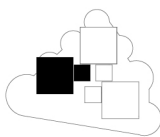
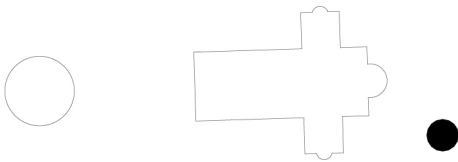
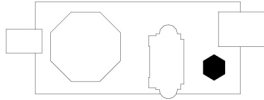
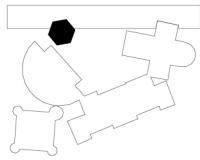
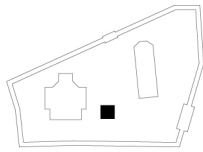
Ludwig Mies van der Rohe,
Westmount Square, Montreal



Campo dei Miracoli, Pisa



0 60 120m



0 60 120m

Pogost, isola di Kiži



James Stirling,
Wissenschaftszentrum, Berlino



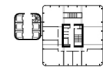
Egon Eiermann,
Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlino

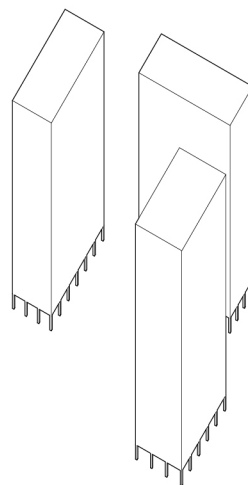
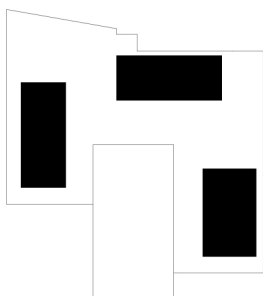
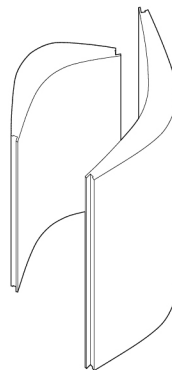
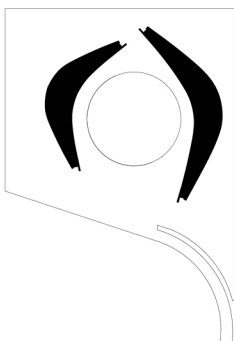
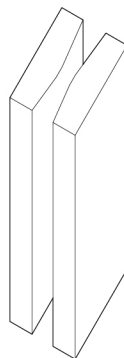
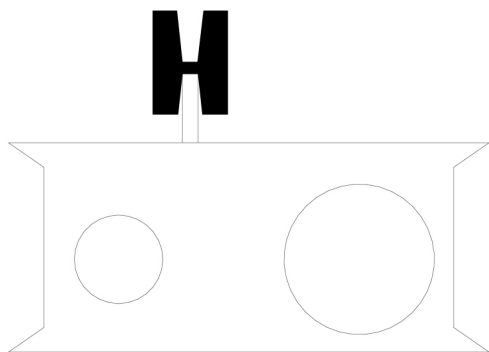


Campo dei Miracoli, Pisa



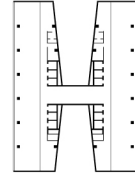
Pierre Parat,
Ensemble Universitaire Tolbiac, Parigi



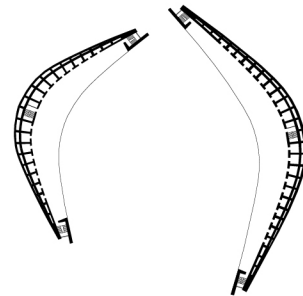


0 60 120m

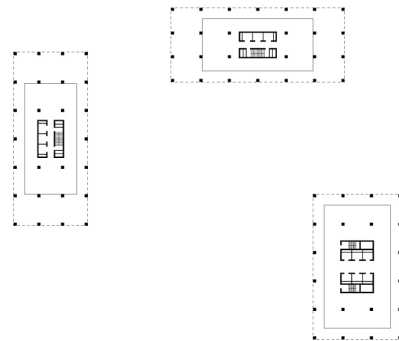
Oscar Niemeyer,
Palácio do Congresso Nacional, Brasília



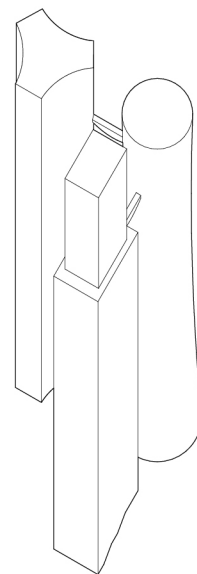
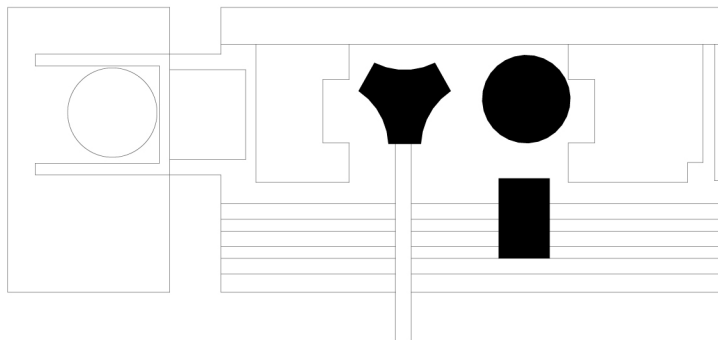
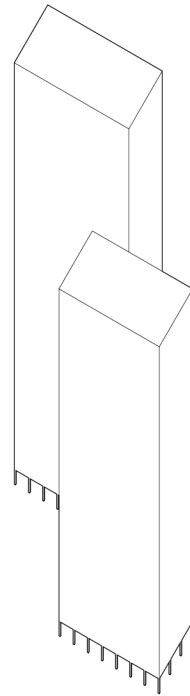
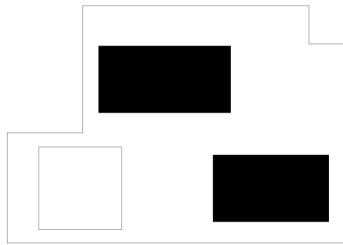
Viljo Revell, City Hall, Toronto



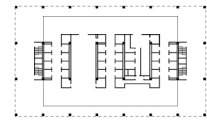
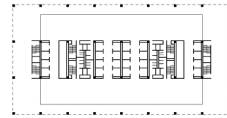
Ludwig Mies van der Rohe,
Westmount Square, Montreal



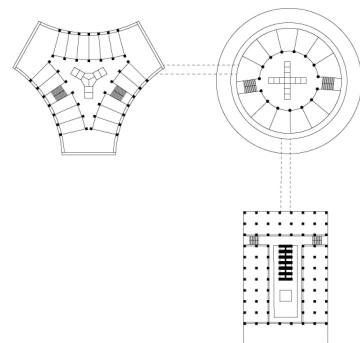
0 60 120m

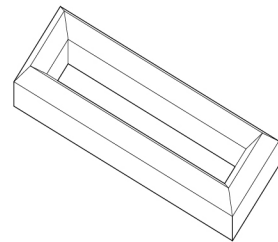
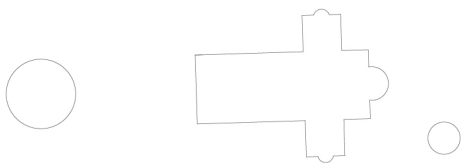
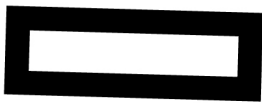
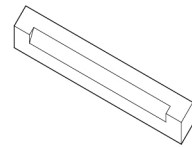
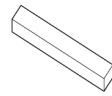
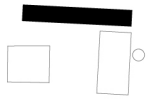


Ludwig Mies van der Rohe,
Dominion Centre, Toronto



Ivan Leonidov, Dom Narkomtjažproma, Mosca

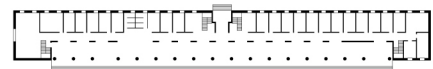




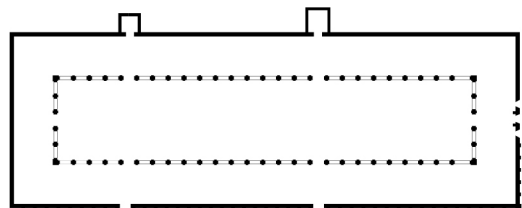
Santuario di Eracle, Thasos

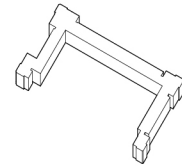
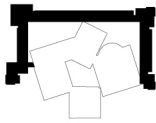
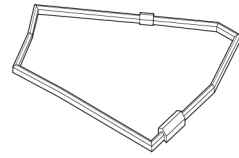
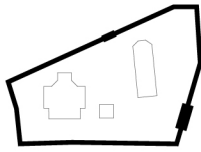


James Stirling,
Wissenschaftszentrum, Berlino

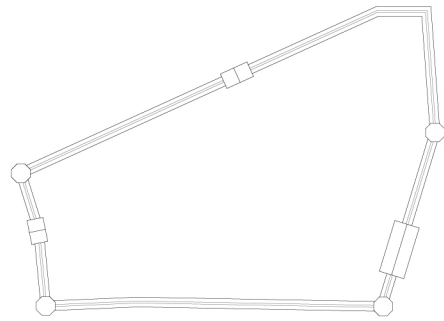


Campo dei Miracoli, Pisa

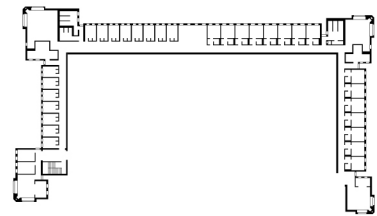


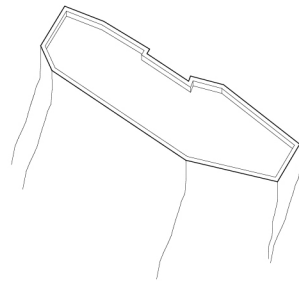
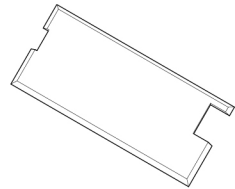
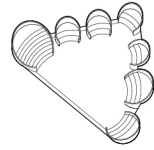


Pogost, isola di Kiži

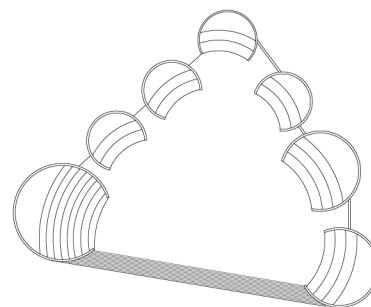


Louis Kahn, Dominican Motherhouse, Media





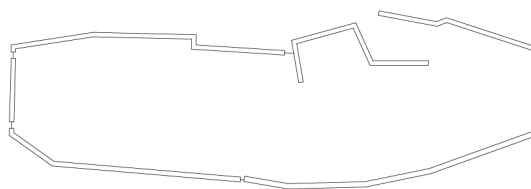
Pierre Parat,
Ensemble Universitaire Tolbiac, Parigi

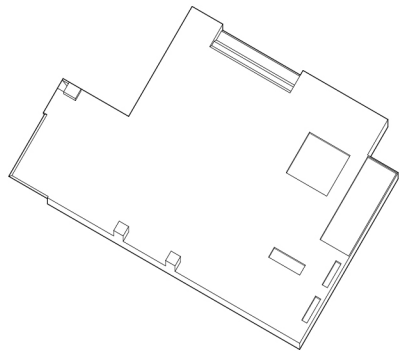
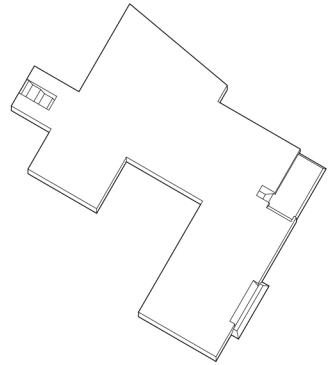
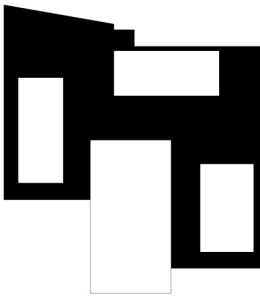
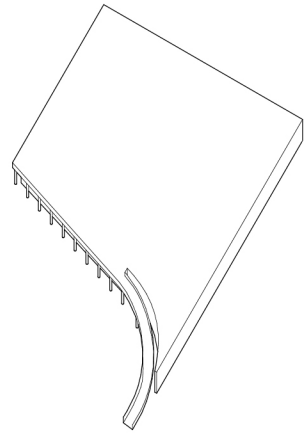


Egon Eiermann,
Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, Berlino

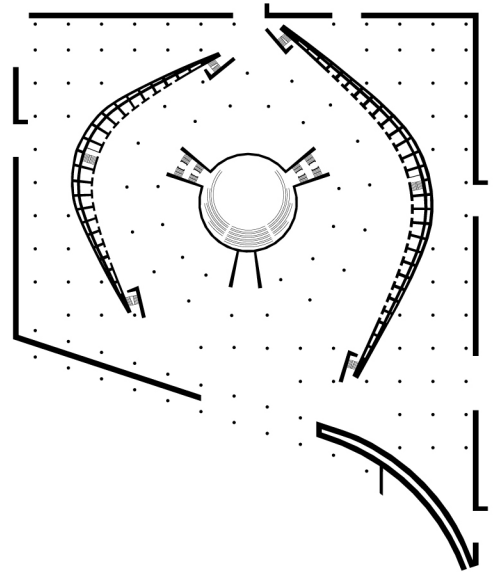


Santuario di Atena Pronaia, Delfi

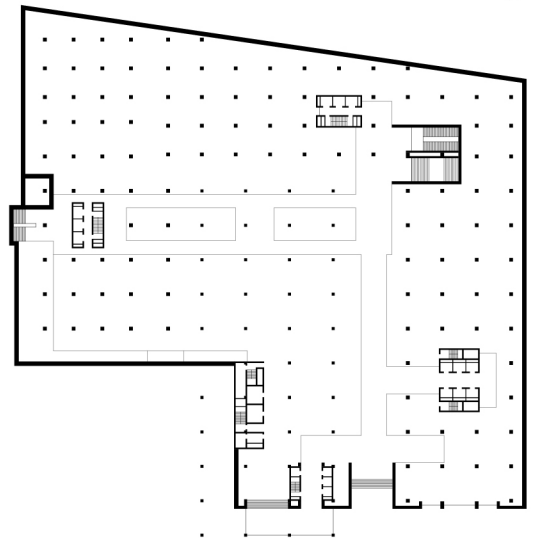




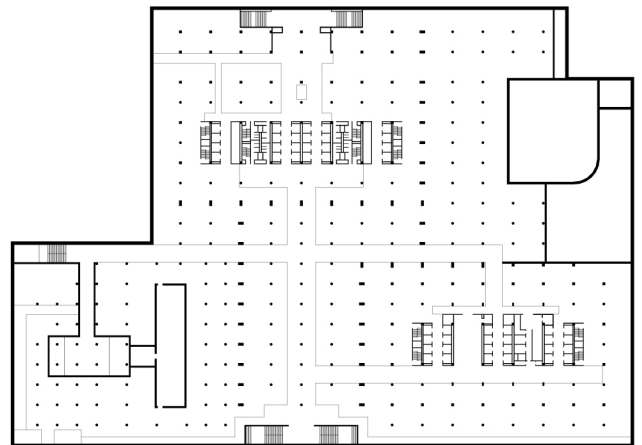
Viljo Revell, City Hall, Toronto



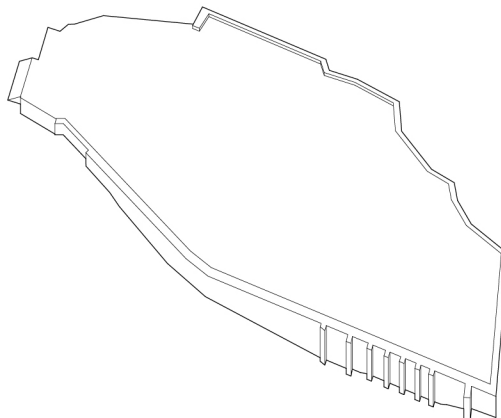
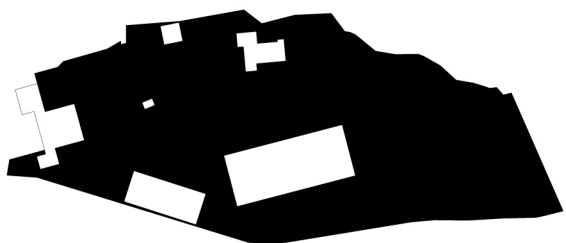
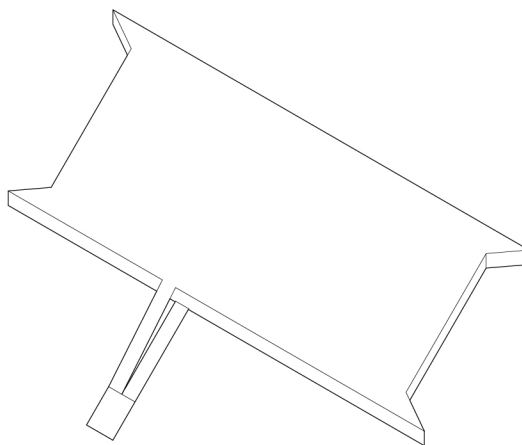
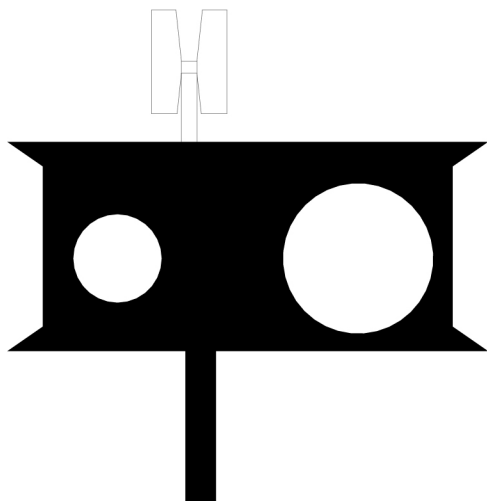
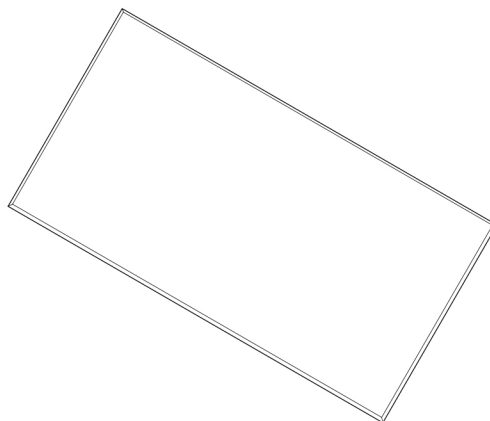
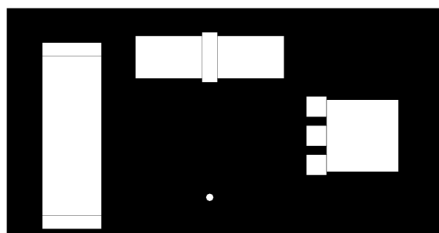
Ludwig Mies van der Rohe, Westmount Square, Montreal



Ludwig Mies van der Rohe, Dominion Centre, Toronto

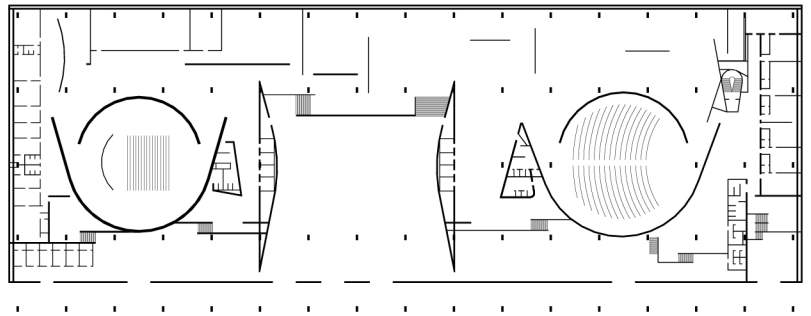


0 60 120m





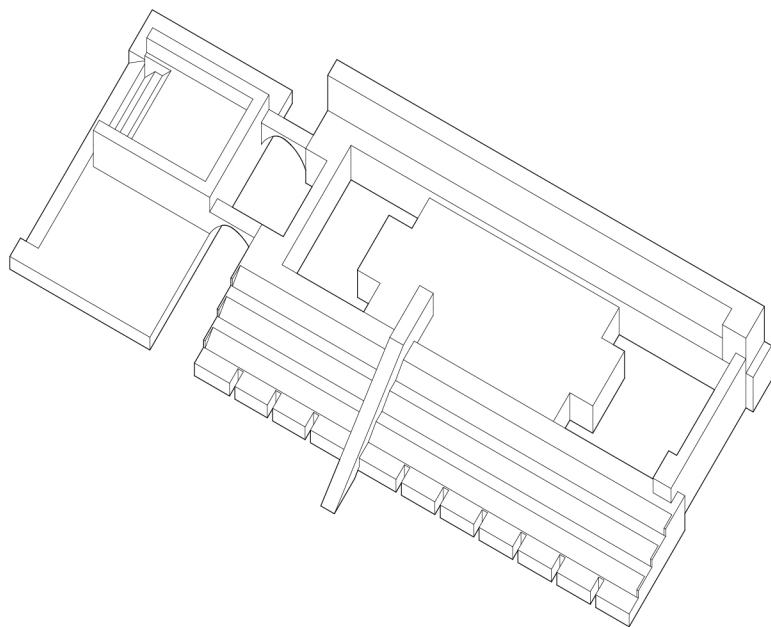
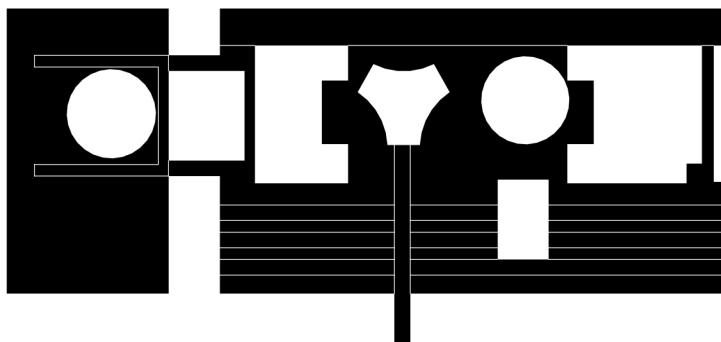
Aldo Rossi,
Disney Development Company, Orlando

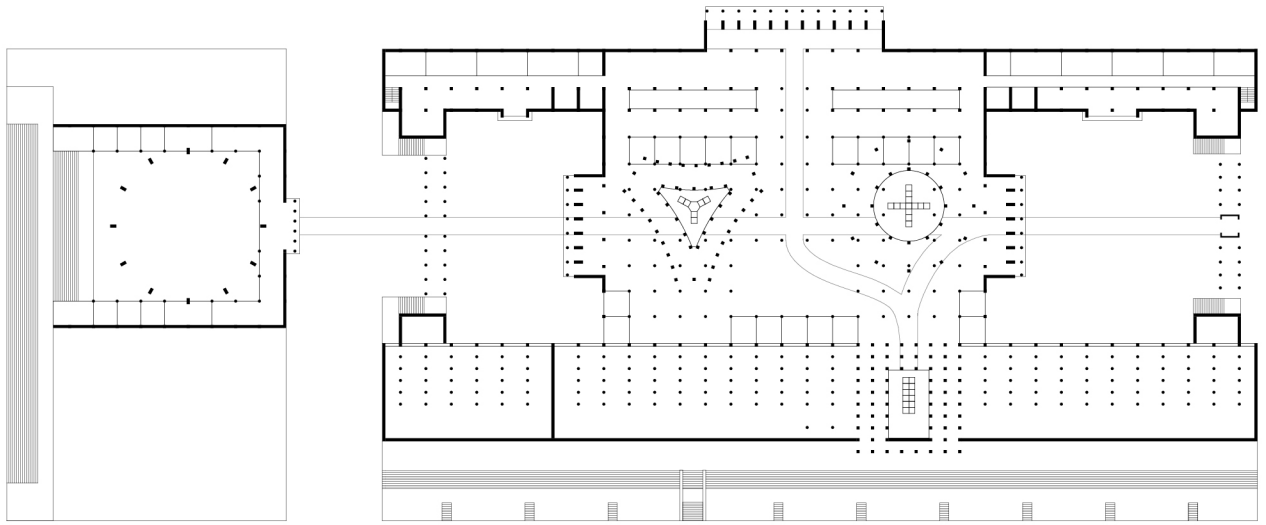


Oscar Niemeyer,
Palácio do Congresso Nacional, Brasília

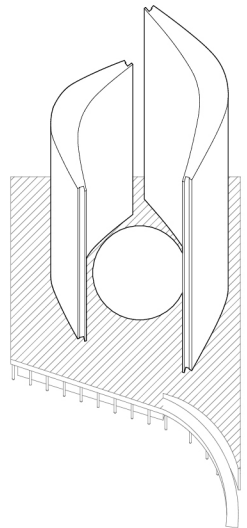
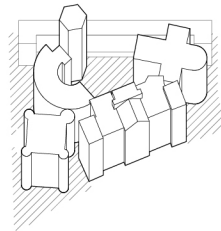
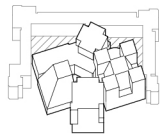
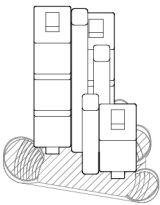
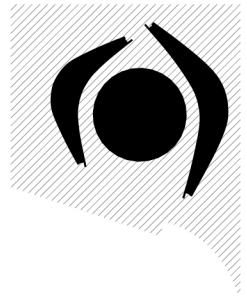
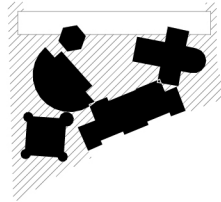
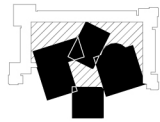
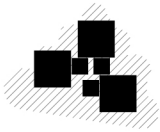


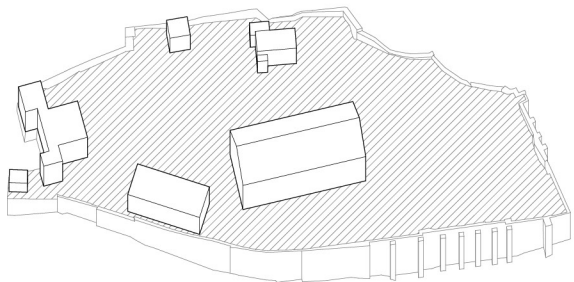
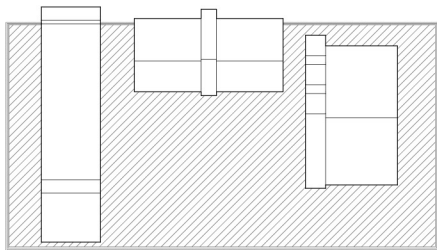
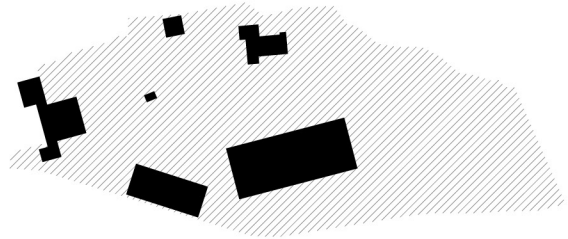
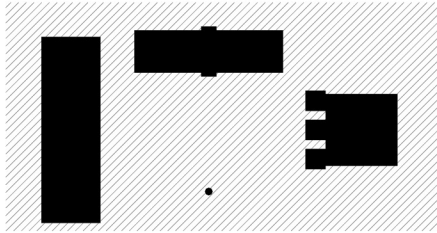
Acropoli, Atene

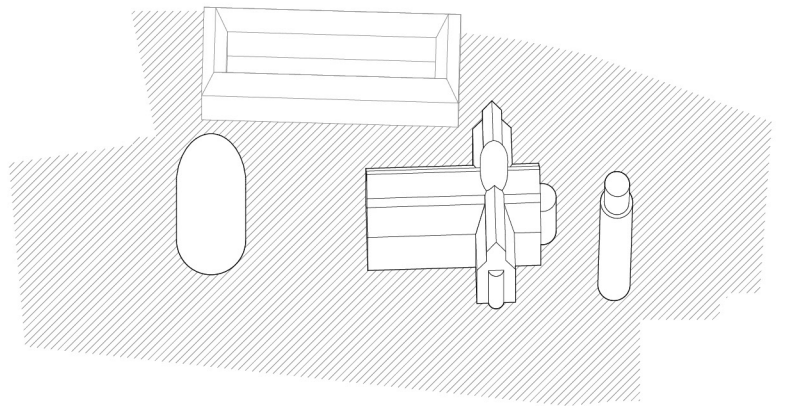
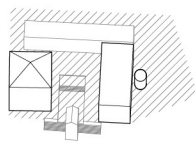
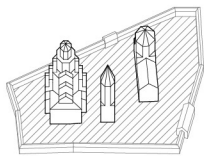
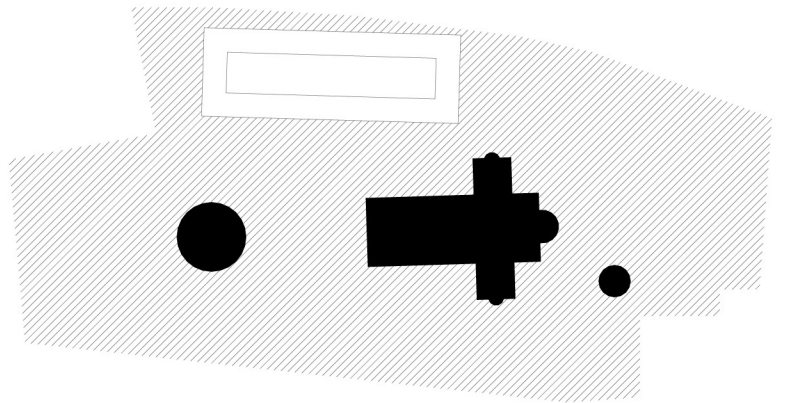
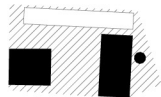
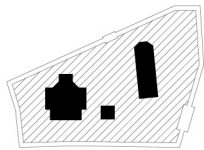


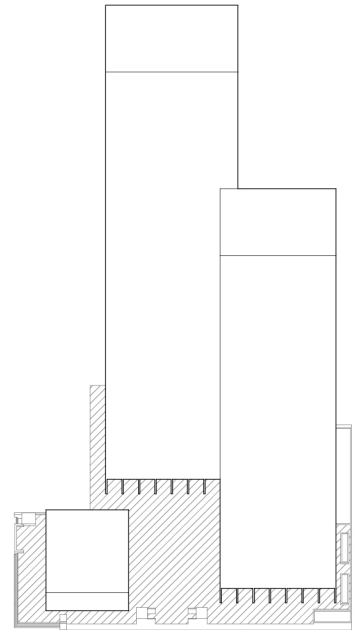
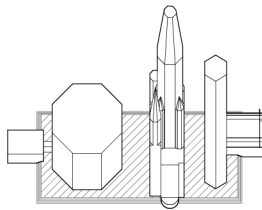
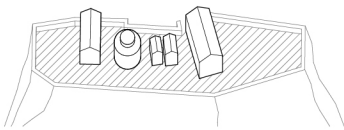
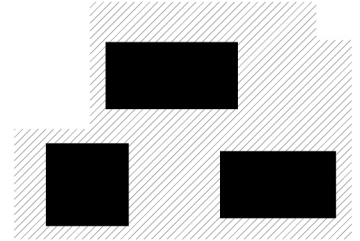
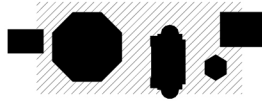


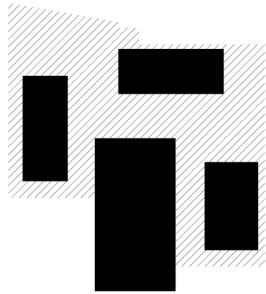
Ivan Leonidov, Dom Narkomtjajzproma, Mosca



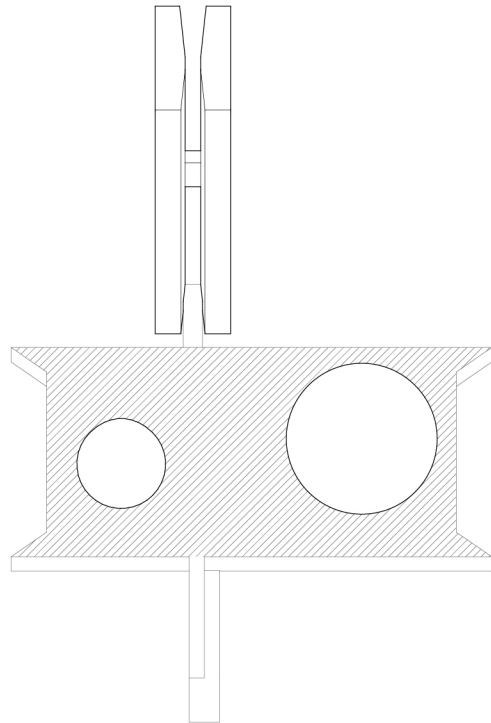
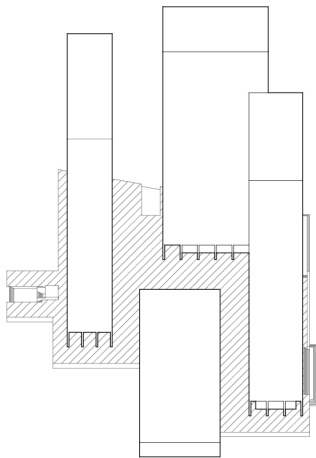
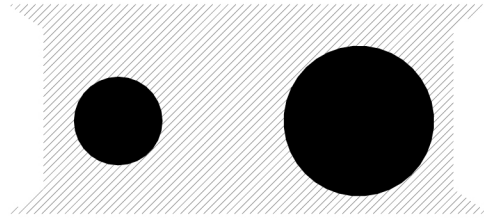


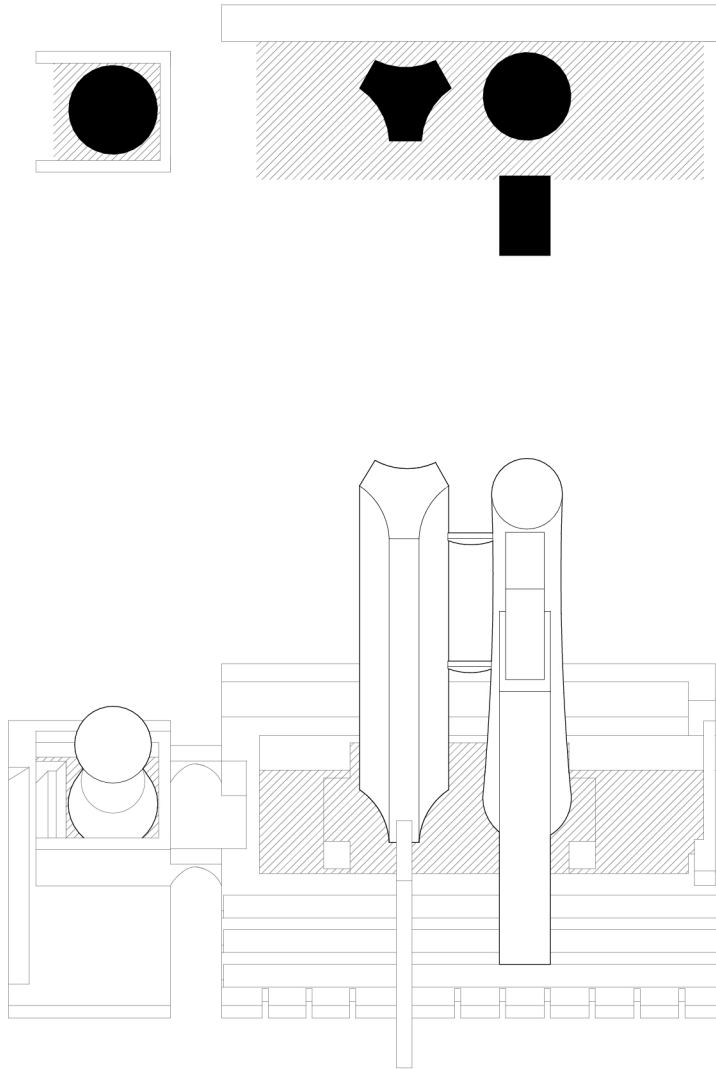


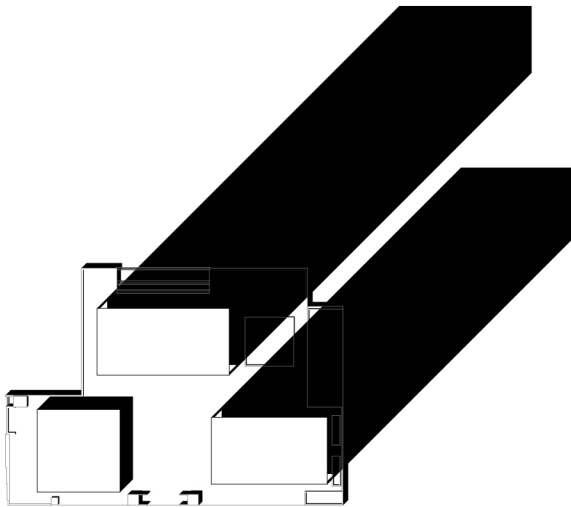
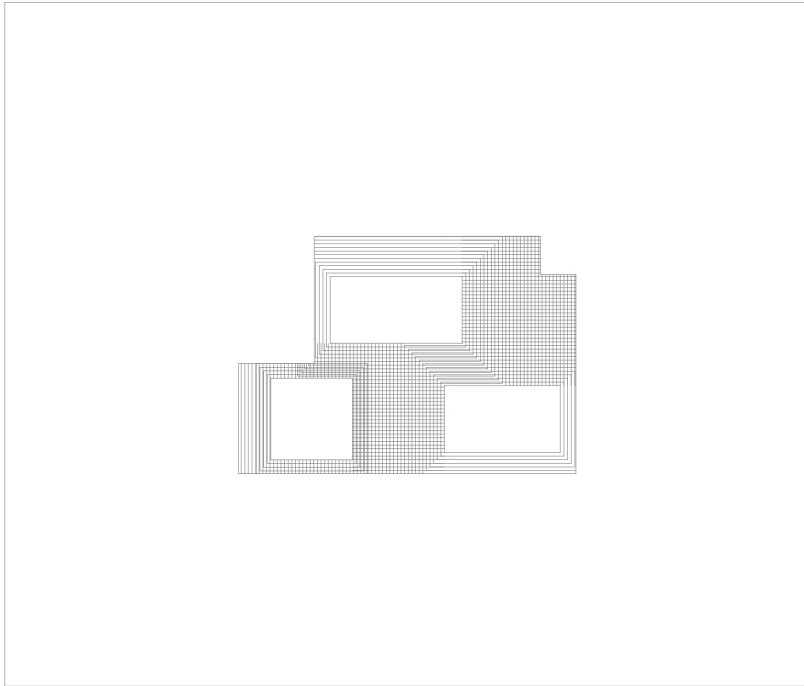




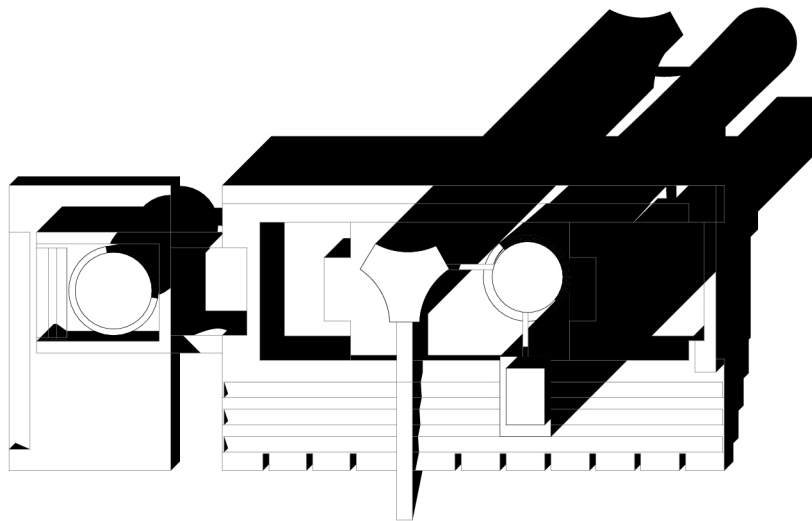
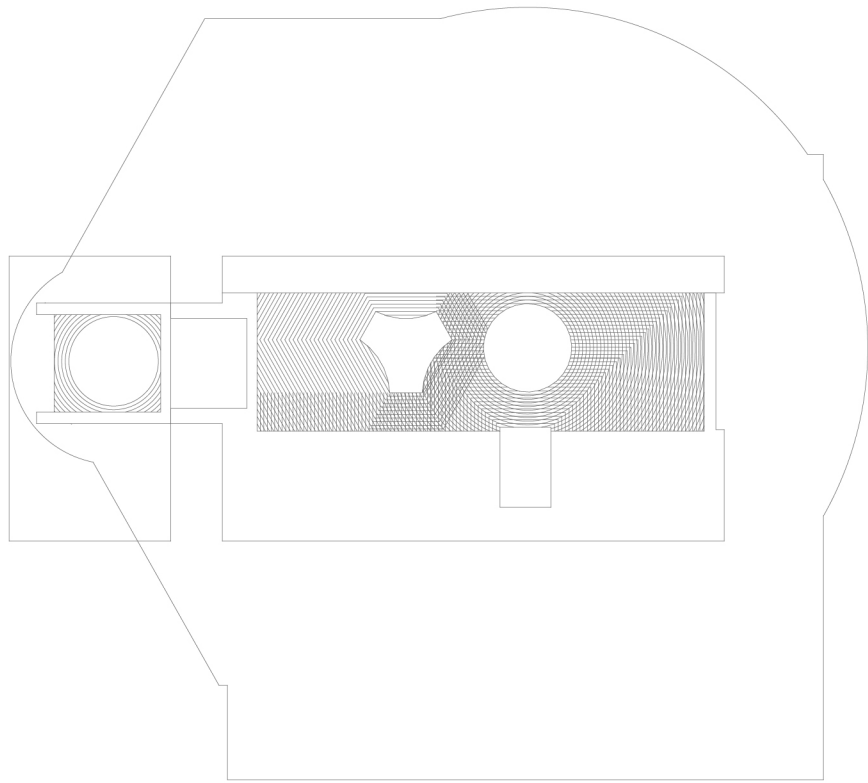
H

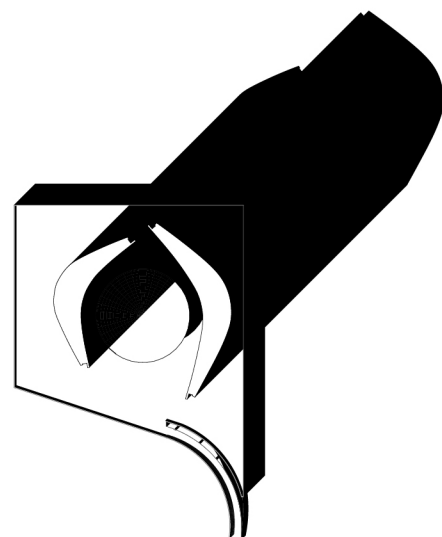
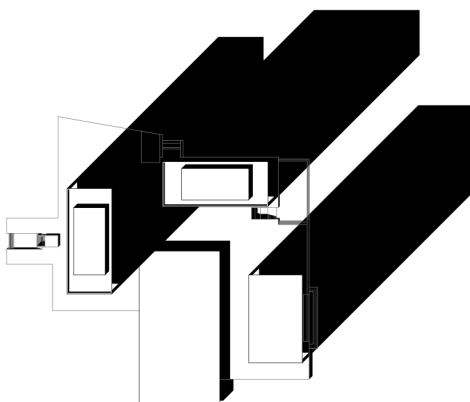
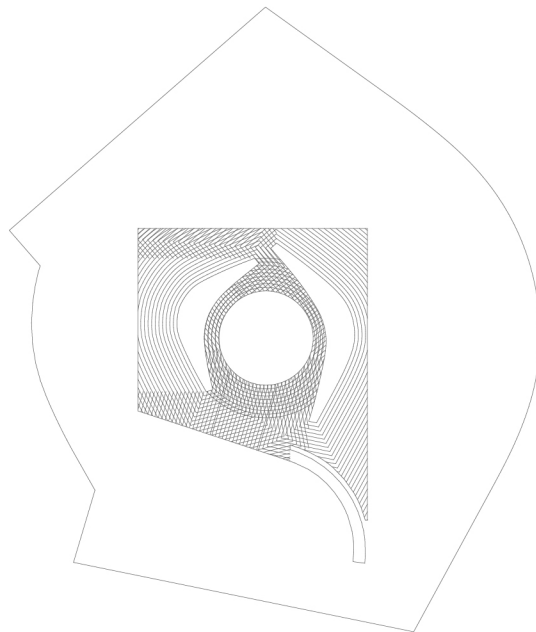
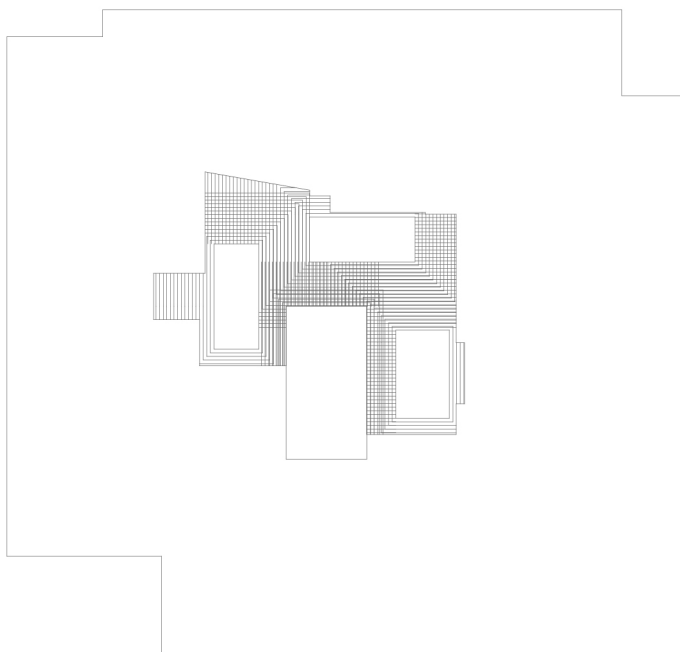


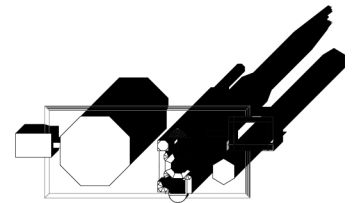
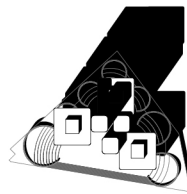
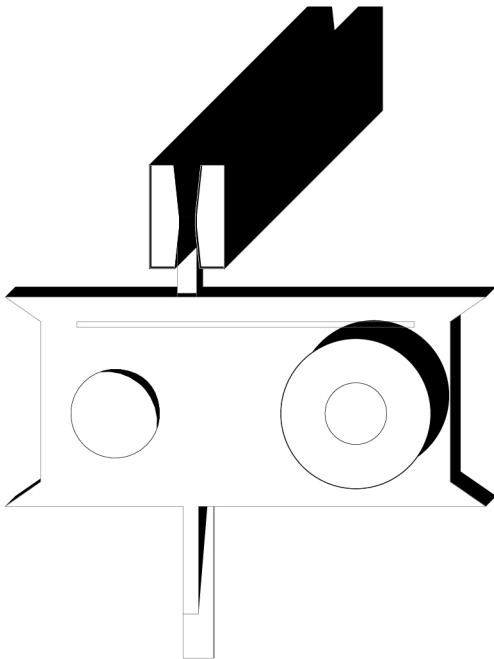
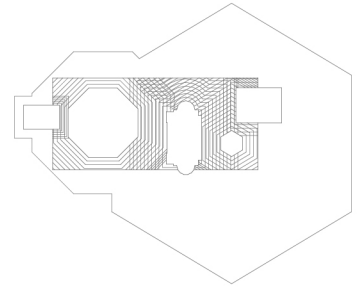
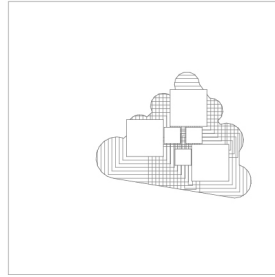
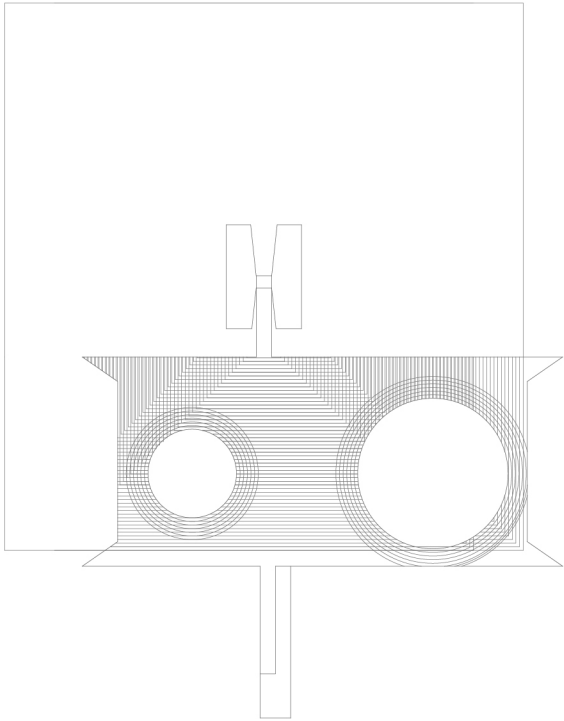


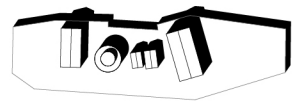
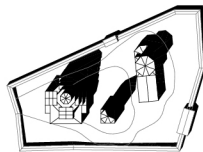
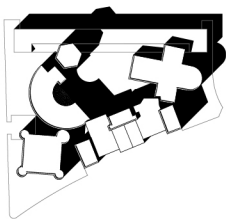
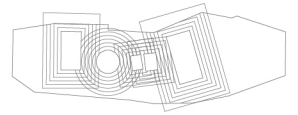
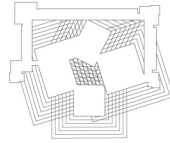
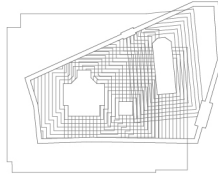
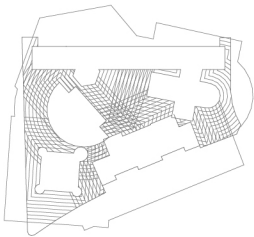


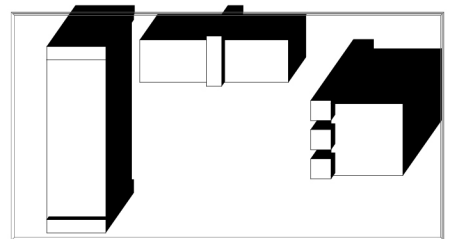
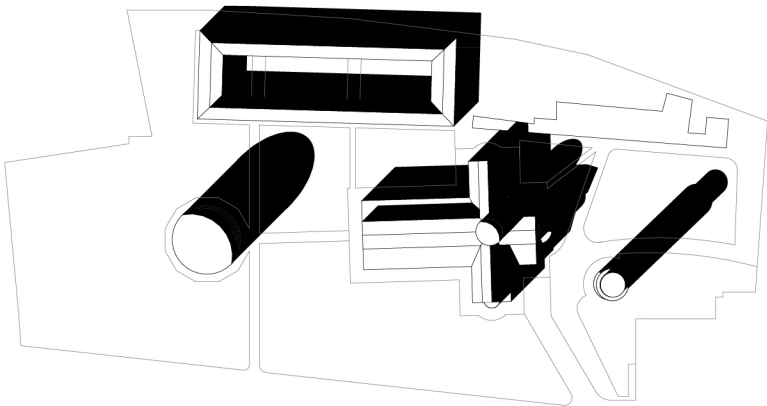
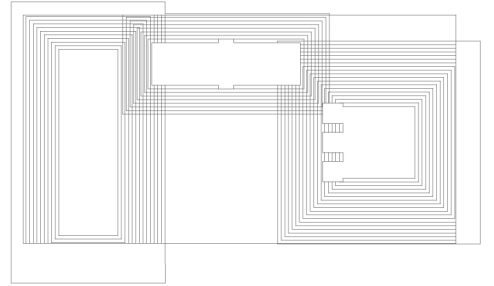
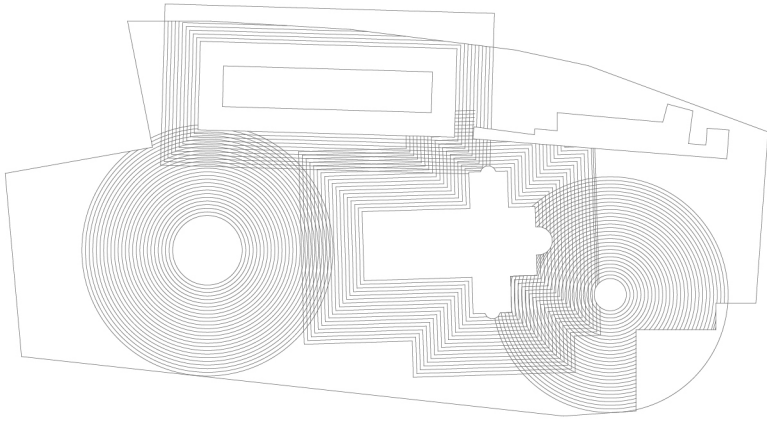
0 60 120m

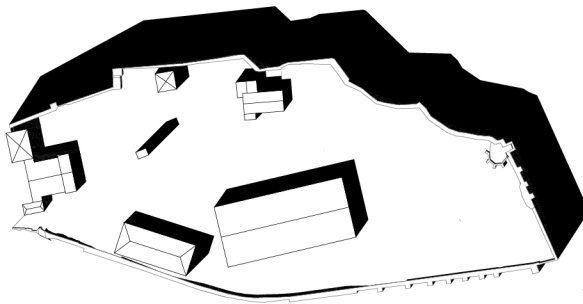
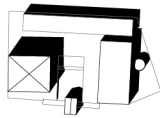
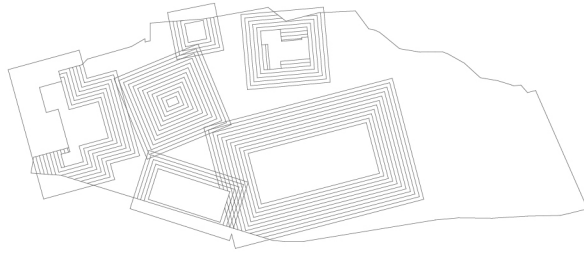
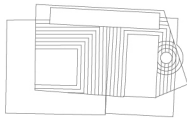












0 60 120m

A

Aa. Vv. (1981) – *Le Corbusier, Carnets 1, 1914-1948*, Electa, Milano.

Aa. Vv. (1981) – *Le Corbusier, Carnets 2, 1950-1954*, Electa, Milano.

Aa. Vv. (1987) – *Le Corbusier, une encyclopédie*. Edition du Centre Pompidou. Paris. Trad. it. *Le Corbusier, una enciclopedia*. Electa. Milano 1988.

Alberti, Leon Battista (1450) – *De Re Aedificatoria*. Trad. it. a cura di Paolo Portoghesi. *L'Architettura*. Il Polifilo. Milano 1989.

Aleksandrov, P. A., e Selim O. Chan-Magomedov (1971) – *Ivan Leonidov*. Izdatel'stvo Literaturi Po Stroitel'stvu. Moskva. Trad. it. a cura di Vieri Quilici e Massimo Scolari, *Ivan Leonidov*. Franco Angeli. Milano 1975.

Amistadi, Lamberto (2021) – *Musica, pittura, architettura: la struttura dell'apparenza*. «FAMagazine», 54, 11-20.

Angarano, Claudia (2021) – *L'ordine del vuoto. Principi di composizione per i luoghi collettivi della città moderna*. Tesi di dottorato. IUAV.

Augé, Marc (2003) – *Le temps en ruines*. Éditions Galilée. Paris. Trad. it. *Rovine e macerie. Il senso del tempo*. Bollati Boringhieri. Torino 2004.

Aureli, Pier Vittorio (2021) – *The Possibility of an Absolute Architecture*. MIT Press. Cambridge.

Aureli, Pier Vittorio, e Martino Tattara (2021) – *Platforms. Architecture and the Use of the Ground*. Black Square. Milano.

B

Bisogni, Salvatore, a cura di (2011) – *Ricerche in Architettura. La Zolla nella dispersione delle aree metropolitane*. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.

Blanciak, François (2014) – *Revolutionary Objects: Pure Forms and Disorder in Ivan Leonidov's Work*. «Journal of Civil Engineering and Architecture», 8, 135-142.

Bodei, Remo (2009) – *La vita delle cose*. Laterza. Roma-Bari.

Brik, Osip (1927) – *Ritm i sintaksis (Materialy k izučeniju stichotvornoj reči)*. «Novyj Lef», 3-6, 15-39. Trad. it. “Ritmo e sintassi (Materiali per uno studio del discorso in versi)”. In: Tzvetan Todorov (a cura di). *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Einaudi. Torino 1968.

Bunin, Andrej Vladimirovič, e Marija Grigor’evna Kruglova (1940) – *Arkhitekturnaja kompozicija gorodov*. Akademija Stroitel’nikh Nauk. Moskva.

C

Choisy, Auguste (1899) – *Histoire de l’architecture*. Gauthiers-Villars. Paris, 2 voll.

Corboz, André (1998) – *Ordine sparso. Saggi sull’arte, il metodo, la città e il territorio*. A cura di Paola Viganò. Franco Angeli. Milano.

Costanzo, Francesco (2007) – *L’architettura del campo. La composizione architettonica per le nuove centralità territoriali*. Edizioni Scientifiche Italiane. Napoli.

D

Debord, Guy-Ernest (1967) – *La Société du Spectacle*. Buchet-Castel. Paris. Trad. it. *La Società dello Spettacolo*. Millelire stampa alternativa. Grosseto 1974.

Deleuze, Gilles (2010) – *Che cos’è un dispositivo?*. Edizioni Cronopio. Napoli.

Di Costanzo, Gennaro (2022) – *Lo spazio della corte. Dall’evocazione della radura alla permanenza del tipo*. CLEAN. Napoli.

Di Domenico, Corrado (2007) – *Piattaforme*. Alinea. Firenze.

Di Domenico, Giovanni (1998) – *L’idea di recinto*. Officina Edizioni. Roma.

Doxiadis, Kōnstantinos Apostolou (1937) – *Raumordnung im griechischen Städtebau*. Kurt Vowinckel Verlag. Heidelberg.

E

Efros, Abram (1925) – “Le théâtre et le peintre pendant la révolution”. In: *Exposition internationale des Arts Décoratifs et industriels modernes*, catalogo della mostra, Paris.

Eisenman, Peter (2005) – *Die Formale Grundlegung Der Modernen Architektur*. GTA Verlag. Zürich. Trad. it. *La base formale dell'architettura moderna*. Edizioni Pendragon. Bologna 2009.

Ejzenštejn, Sergej (1963-1970) – *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. Iskusstvo. Moskva. Vol. II *Montaz*. Trad. it. a cura di Pietro Montani. *Teoria generale del montaggio*. Marsilio. Venezia 1985.

Ejzenštejn, Sergej (1963-1970) – *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*. Iskusstvo. Moskva. Vol. IV *Rezissura*. *Iskusstvo mizansceny*. Trad. it. a cura di Pietro Montani. *La regia. L'arte della messa in scena*. Marsilio. Venezia 1989.

F

Fabbrichesi, Rossella, e Giuseppe Longo (2007) – *Il “mito del continuo” tra filosofia e scienza*. «Dedalus», 2-3.

Fatigato, Orfina (2015) – *I Grands Ensembles: una singolare plurale identità*. «BDC», 2, 433-449.

Faucheux, Louis-Étienne (1857) – *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'oeuvre d'Israel Silvestre: précédé d'une notice sur sa vie*. Jules Renouard. Paris.

Feldman, Eugene, e Richard Saul Wurman, a cura di (1973) – *The Notebook and Drawings of Louis I. Kahn*. MIT Press. Cambridge.

Ferrari, Massimo, a cura di (2001) – *Antonio Monestiroli. Opere, progetti, studi di architettura*. Electa. Milano.

Ferraris, Maurizio (2012) – *Manifesto del nuovo realismo*. Laterza. Roma-Bari.

Focillon, Henri (1933) – *Vie des formes*. Librairie Ernest Leroux. Paris. Trad. it. *Vita delle forme*. Minuziano. Milano 1945.

G

Gan, Aleksei Mikhailovich (1927) – *Note su Kazimir Malevič*. «SA», 3.

Giedion, Sigfried (1968) – *Architektur un das Phänomen des Wandels. Die drei Raumkonzeptionen in der Architektur*. Ernst Wasmuth Verlag, Tübingen. Trad. it. *Le tre concezioni dello spazio in architettura*. Dario Flaccovio editore. Palermo 1998.

Grassi, Giorgio (1967) – *La costruzione logica dell'architettura*. Marsilio. Padova.

Gregotti, Vittorio (1979) – *Editoriale*. «Rassegna. Problemi di architettura dell'ambiente», 1.

Gregotti, Vittorio (1999) – *L'identità dell'architettura europea e la sua crisi*. Einaudi. Torino.

Guidoni, Enrico (1970) – *Arte e Urbanistica in Toscana 1000-1315*. Mario Bulzoni editore. Roma.

H

Husserl, Edmund (1973) – “Systematische Raumkonstitution”. In: Id. *Ding und Raum. Vorlesungen 1907*. A cura di Ulrich Claesges. Nijhoff. Den Haag. Trad. it. a cura di Vincenzo Costa, *Fenomenologia dello spazio e della geometria*. Scholé. Brescia 2021.

K

Kaminer, Tahl (2019) – *Von Ledoux bis Mies: the modern plinth as isolating element*. «Architectural Research Quarterly», 23, 21-32.

Kandinsky, Wassily (1912) – *Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der malerei*. R. Piper & Co. Verlag. München. Trad. it. *Lo spirituale nell'arte*. De Donato editore. Bari 1968.

Kandinsky, Wassily (1926) – *Punkt und Linie zu Fläche*. Albert Langen. München. Trad. it. *Punto, linea, superficie. Contributo all'analisi degli elementi pittorici*. Adelphi. Milano 1968.

Kaufmann, Emil (1933) – *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen architektur*. Rolf Passer. Wien. Trad. it. *Da Ledoux a Le Corbusier. Origine e sviluppo dell'architettura autonoma*. Gabriele Mazzotta Editore. Milano 1973.

Kaufmann, Emil (1955) – *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy, and France*. Harvard University Press. Cambridge. Trad. it. *L'architettura dell'Illuminismo*. Einaudi. Torino 1966.

Kepes, Gyorgy (1944) – *Language of Vision*. Paul Theobald and Co.. Chicago. Trad. it. *Il linguaggio della visione*. Dedalo. Bari 1971.

Klee, Paul (1956) – *Das bildnerische Denken*. Benno Schwabe & Co.. Basel. Trad. it. a cura di Mario Spagnol e Richard Sapper. *Teoria della forma e della figurazione*. Feltrinelli. Milano 1984.

Klein, Richard, e Gerard Hamel, Alex McLean (2011) – *Les Grand Ensembles. Un architecture du XX siècle*. Carrè. Paris.

Koolhaas, Rem (1984) – *A Foundation of Amnesia*. «Design Quarterly», 125, 4-12.

Kopfermann, Hertha (1930) – *Psychologische Untersuchungen über die Wirkung zweidimensionaler Darstellung körperlicher Gebilde*. «Psychologische Forschung», 13, 293-364.

L

Lanini, Luca (2021) – *Lo spazio cosmico di Ivan Leonidov*. LetteraVentidue. Siracusa.

Laugier, Marc-Antoine (1753) – *Essai sur l'architecture*. Chez Duchesne. Paris.

Launey, Marcel (1944) – *Études Thasiennes*. de Boccard. Paris. Vol. I *Le Sanctuaire et le Culte d'Héraklès à Thasos*.

Lavrov, Vitaly (1935) – *Voprosy arkhitekturnogo-planirovocnogo ansamblja*. «Arkhitektura SSSR», 5, 51-56.

Le Corbusier (1911) – *Le Voyage d'Orient*. Forces. Paris. Trad. it. *Viaggio d'Oriente*. Faenza Editrice. Faenza 1974.

Le Corbusier (1923) – *Vers une Architecture*. Cres. Paris. Trad. it. a cura di Pierluigi Cerri e Pierluigi Nicolini. *Verso una Architettura*. Longanesi. Milano 1973.

Le Corbusier (1941) – *Sur les quatre routes*. NRF Gallimard. Paris.

Ledoux, Claude-Nicolas (1804) – *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, de moeurs et de la législation*. Chez l'auteur. Paris.

Leonidov, Ivan Ilič (1934) – *Palitra arkhitektora*. «Arkhitektura SSSR», 4, 32-33.

Leonidov, Ivan Ilič (1934) – *Proekt I.I. Leonidova*. «Arkhitektura SSSR», 10, 14-15.

Lewin, Kurt (1936) – *Principles of Topological Psychology*. McGraw-Hill Book Company. New York. Trad. it. *Principi di Psicologia Topologica*. OS. Firenze 1961.

Limoncin, Paola (2015) – *La trasparenza interrotta. Considerazioni da e intorno al terzo saggio di Colin Rowe e Robert Slutzky*. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Trieste.

Lisickij, Lazar (1921) – *Proun. 1920-1921*. Vicebsk.

Lisickij, Lazar (1934) – *Forum socialističeskoj Moskvy*. «Arkhitektura SSSR», 10, 4-5.

Lucci, Rejana (2006) – *Luoghi collettivi. Materiali per il progetto*. Edizioni Kappa. Roma.

M

Máčel, Otakar, e Maurizio Meriggi, Dietrich W. Schmidt, Jurij P. Volčok, a cura di (2007) – *Una città possibile. Architetture di Ivan Leonidov 1926-1934*. Electa. Milano.

Maiorino, Massimo (2019) – *Il dispositivo Morandi. Arte e critica d'arte 1934-2018*. Quodlibet. Macerata.

Malevič, Kazimir (2000) – *Suprematismo*. A cura di Gabriella Di Milia. Abscondita. Milano.

Manieri Elia, Mario (1998) – *Topos e progetto. Temi di archologia urbana a Roma*. Gangemi editore. Roma.

Marculli, Attilio (1989) – *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*. Sansoni. Firenze.

Martì Aris, Carlos (1990) – *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Clup. Milano.

Martì Aris, Carlos (2002) – *Silenzi eloquenti*. Christian Marinotti edizioni. Milano.

Maxwell, Robert, a cura di (1998) – *James Stirling, Michael Wilford*. Birkhäuser - Verlag für Architektur. Basel. Trad. it. *James Stirling, Michael Wilford*. Zanichelli. Bologna 2002.

Meriggi, Maurizio (1996) – *Affabulazione e montaggio. Il progetto dell'angelo e del diavolo nella città e nell'architettura russa e sovietica*. Tesi di dottorato. IUAV.

Meriggi, Maurizio (2018) – *Metodi compositivi nell'architettura pisano-lucchese. Facciate a loggia a Pisa e Lucca tra XII e XIV secolo*. Pisa University Press. Pisa.

Mertins, Detlef (1996) – *The Presence of Mies*. Princeton Architectural Press. New York.

Miljutin, Nikolaj Aleksandrovič (1930) – *Problema stroitel'stva socialističeskich gorodov*. Moskva. Trad. it. *Socgorod. Il problema dell'edificazione delle città socialiste*. Il Saggiatore. Milano 1971.

Moccia, Carlo (2014) – “Le Torri e la Città”. In: Adelina Picone (a cura di). *Progetti per via Nuova Marina*. CLEAN. Napoli.

Moccia, Carlo (2015) – *Realismo e astrazione e altri scritti*. Aiòn. Firenze.

Moccia, Carlo (2022) – *Il disegno che tarda a venire*. Bordeaux edizioni. Roma.

Monestiroli, Antonio (1979) – *L'architettura della realtà*. Clup. Milano.

Monestiroli, Antonio (2002) – *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*. Laterza. Roma-Bari.

N

Neri, Raffaella, e Maria Cristina Loi (2012) – *Anatomia di un edificio*. CLEAN. Napoli.

Neumeyer, Fritz (1995) – *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio: reflexiones sobre arquitectura, 1922-1968*. El Croquis Editorial. Madrid.

O

Ortelli, Luca (2010) – “A proposito di Collage City”. In: Mauro Marzo (a cura di). *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. Marsilio. Venezia.

P

Pasquali, Marilena, e Marco Zindato, Ilaria Degni, a cura di (2023) – *Giorgio Morandi. Il tempo sospeso*. Catalogo della mostra [30 aprile - 16 luglio 2022, Galleria Mattia De Luca, Roma].

Piaget, Jean (1968) – *Le structuralisme*. Presser Universitaires de France. Paris. Trad. it. *Lo strutturalismo*. Il Saggiatore. Milano 1968.

Platone – *Γοργίας*. Trad. it. a cura di Paolo Ubaldi. *Il Gorgia*. La Nuova Italia Editrice. Firenze 1933.

Polesello, Gianugo (1985) – “L'architettura in funzione”. In: Pierluigi Grandinetti. *La geometria in funzione nell'architettura e nella costruzione della città*. CLUVA. Venezia

Portoghesi, Paolo, e Rolando Scarano, a cura di (1999) – *Il progetto di architettura. Idee, scuole, tendenze all'alba del nuovo millennio*. Newton & Compton. Roma.

Punin, Nikolay (1919) – *I monumenti*. «Iskusstvo Kommuny», 9.

Purini, Franco (1989) – *Le nuove immagini architettoniche tra superficie e istantaneità*. «Metamorfosi», 12.

Purini, Franco (2000) – *Comporre l'architettura*. Laterza. Roma-Bari.

Purini, Franco (2000) – *Franco Purini. Le opere, gli scritti, la critica*. Electa. Milano.

Q

Quaroni, Ludovico (1977) – *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*. Gabriele Mazzotta. Milano.

Quilici, Vieri (1969) – *L'architettura del costruttivismo*. Laterza. Roma-Bari.

R

Ragghianti, Carlo Ludovico (1982) – *Bologna cruciale 1914 e saggi su Morandi, Gorni, Saetti*. Calderini. Bologna.

Rakowitz, Gundula, a cura di (2015) – *Gianugo Polesello. Dai quaderni*. Il Poligrafo. Padova.

Rowe, Colin, e Robert Slutzky (1964) – *Transparency: Literal and Phenomenal*. «Perspecta», 8. Trad. it. “Trasparenza: letterale e fenomenica”. In: Colin Rowe. *La matematica della villa ideale e altri scritti*. A cura di Paolo Berdini. Zanichelli. Bologna 1990.

Rowe, Colin (1996) – *As I was saying: recollections and miscellaneous essays*. A cura di Alexander Caragone. MIT Press. Cambridge. Vol. III *Urbanistics*.

S

Scranton, Robert (1949) – *Group Design in Greek Architecture*. «The Art Bulletin», 4, 247-268.

Sedlmayr, Hans (1948) – *Verlust der Mitte*. Otto Müller Verlag. Salzburg. Trad. it. *Perdita del centro. Le arti figurative del diciannovesimo e ventesimo secolo come sintomo e simbolo di un'epoca*. Edizioni Borla. Roma 2011.

Šerpytytė, Rita (2019) – *Sulla plasticità della realtà. Da Malabou ad Agamben*. «Lessico di etica pubblica», 29-39.

Serra, Irene (2020) – *L'infinito in Aristotele fra fisica, matematica e metafisica*. Tesi di dottorato. Università degli Studi di Cagliari.

Simmel, Georg (1998) – “La cornice del quadro. Un saggio estetico”. In: Maddalena Mazzocut-Mis (a cura di). *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*. Mondadori. Milano.

Sitte, Camillo (1889) – *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*. Verlag von Karl Graeser. Wien. Trad. it. *L'arte di costruire le città. L'urbanistica secondo i suoi fondamenti artistici*. Jaca Book. Milano 1981.

Spirito, Gianpaola (2012) – *Le rovine come possibilità poetica per l'architettura contemporanea*. «DC Papers. Revista de crítica y teoría de la arquitectura», 24, 81-90.

U

Ungers, Oswald Mathias (2002) – *Toronto*. «Lotus international», 112, 110-115.

Ušakov, Yuri Sergeevich (1982) – *Ansambl' v narodnom zodčestve russkogo Severa*. Stroyizdat. Leningrad.

Utzon, Jørn (1962) – *Platforms and Plateaus*. «Zodiac», 10, 114-117.



NAPOLI-BARI

XI | 2024

