

Costruzione: sostegno e limiti

Federico De Matteis

La costruzione costituisce senz'altro uno dei fatti più importanti dell'architettura, e non serve certo un'ampia dimostrazione per rendersi convinti di quest'affermazione pressoché autoevidente. Si potrebbe semplicemente affermare: senza costruzione non si dà architettura, poiché è attraverso questa (e questa soltanto, almeno per il momento) che possiamo conferire un corpo materiale agli infiniti dispositivi che il progetto è in grado di congegnare per soddisfare i bisogni dell'uomo. Che la costruzione sia fatto importante è, dunque, lapalissiano; già meno definibile è invece ciò che costituisce la costruzione: si tratta forse di tutte le azioni che il progetto può prevedere avverranno nel cantiere? O ancora le infinite tecniche di lavorazione industriale o artigianale dei materiali naturali o artificiali, nonché le loro possibili aggregazioni? Data la complessità del concetto, non possiamo certo pretendere una limitazione esatta del campo che si rivela per sua natura inclusivo. L'aspetto che, in questa sede, più ci interessa, è tuttavia un altro, relativo a quello che potremmo individuare nella *finalità* della costruzione. Perché, tuttavia, è necessario sollevare la questione, se abbiamo appena affermato che la costruzione serve per dare corpo materiale al progetto di architettura? La necessità di porsi questa domanda rivela dunque una molteplicità d'intenti, legata al fatto che la costruzione, storicamente, è stata adoperata con fini diversi – e non di rado contraddittori – rispetto al suo più elementare ruolo di *strumento per il conferimento di forma materiale al progetto di architettura*.

Una prima contraddizione inerente al modo in cui l'architettura si costituisce può essere individuata nella strana natura dei dispositivi costruttivi. Un dispositivo tecnologico, secondo la definizione di Albert Borgmann, è un insieme di cause tecniche che, aggregate per adempiere ad un determinato scopo, tende poi a diventare invisibile all'aumentare della sua complessità. Un esempio lampante di questa transizione può essere individuato nella trasformazione subita, negli ultimi decenni, dai sistemi di riproduzione musicale: dal grammofono al *walk-man*, dal lettore portatile di cd ai lettori di musica digitale, il meccanismo attraverso il quale la musica viene riprodotta diventa sempre meno comprensibile, passando da una tecnica di *riproduzione per contatto fisico* ad un'altra nella

quale il contatto viene soppresso. Benché questo processo sia una costante storica, è evidente come l'avvento delle tecnologie digitali lo abbiano accelerato. Nella pratica del costruire, la situazione è sostanzialmente differente, poiché per vari motivi il dispositivo tecnologico è stato sovente lasciato in vista, se non addirittura evidenziato. Questa imperante *visibilità*, riconducibile senz'altro ad un principio di *autenticità* nella costruzione, costituisce dunque una prima anomalia del fatto tecnologico nella nostra disciplina. È evidente come la costruzione, trascendendo la sua semplice implicazione tecnica, diventa *dispositivo di rappresentazione*: viene dunque immessa nel processo di figurazione, partecipando appieno delle qualità estetiche dell'oggetto compiuto. L'autenticità costruttiva, tuttavia, è solamente una delle strategie attraverso le quali avviene l'integrazione tra l'aspetto tettonico e quello più strettamente estetico. Frequentemente, l'espressione costruttiva entra a far parte delle qualità *decorative*, ovvero deputate alla *caratterizzazione* degli oggetti costruiti. L'origine di questa sostituzione è assai remota, e può essere forse definita criticamente dal concetto semperiano di *Stoffwechsel*: l'ordine tettonico viene tradotto in trama decorativa, mutando la materia costitutiva al sostanziale permanere della figurazione risultante. *Costruzione e simulazione* giungono dunque a far parte di un unico sistema, nel quale all'autenticità del dispositivo tecnologico è affiancata la *rappresentazione* di un dispositivo altro: ciò avviene nelle numerosissime istanze in cui una tecnica costruttiva viene messa in scena, mimando le finiture di superficie, le forme geometriche peculiari di ciascun sistema tecnologico ecc.. Questa *densità* associabile al concetto di costruzione rappresenta una delle peculiarità della nostra disciplina. La «sovrastuttura estetica» data dallo sfalsamento tra sistema apparente e costruzione reale costituisce la vera distinzione tra l'operare dell'architetto e quella che, agli albori del ventesimo secolo, venne battezzata «cultura degli ingegneri». In quest'ultima, tale disgiunzione non è prevista: ciò che è, appare; non è dato di considerare dei termini intermedi nel processo. La costruzione, che mantiene il suo ruolo di *strumento per conferire forma materiale al progetto di architettura*, non ha altre finalità se non questa. In breve, abbandonata qualsiasi speculazione estetica, si tratta di *produrre*

il sostegno per l'attività dell'uomo, nonché di *definire la qualità dei limiti* che individuano lo spazio.

Produrre il sostegno e definire la qualità dei limiti: lo scopo della costruzione è, privato della «sovrastuttura estetica», esattamente questo.

Produrre il sostegno. Gli oggetti progettati, di qualunque dimensione siano, espletano per conto di chi li adopera la funzione di *sostegni*. Il nostro *ergon*, salvo rarissime eccezioni, si svolge sempre tramite uno strumento, un mezzo che interagisce con il corpo, *consentendogli di acquisire capacità che da solo non possederebbe*. Gli edifici che noi abitiamo sono dunque delle *protesi* del nostro corpo, intese non tanto come «sostituzione» delle parti, quanto piuttosto come *incremento* delle nostre possibilità. È evidente che non si tratta esclusivamente di possibilità *fisiche*: gli edifici accolgono anche la nostra azione interiore, le proiezioni della nostra immaginazione; costituiscono il luogo – fisico quanto metaforico – per la conservazione della nostra memoria, come ci insegna l'antico metodo dei *loci* adoperato dagli mnemonisti di tutte le epoche. Lo spazio architettonico è dunque destinato ad accogliere la nostra azione, facendo sì che questa possa svolgersi agevolmente, ripetersi facilmente, divenire operare consueto. È chiaro che per *azione* non intendiamo qui il semplice quanto semplicistico concetto di *movimento*, banalmente interpretato sotto chiave quantitativa dal funzionalismo più ortodosso, e ancor più drammaticamente cristallizzato in forme architettoniche in alcune discutibili opere contemporanee. *Azione* sta qui per l'intero spettro contenuto nel concetto di *abitare*, abbracciando dunque la cognitività elevata insieme al *basso continuo* dell'esperienza fenomenologica. È opportuno dunque interrogarci su quanto possa determinare la bontà del costruito inteso come *sostegno* del nostro operare. Si tratta, in buona approssimazione, di un'estensione del concetto di *ergonomia* alla dimensione dello spazio architettonico e oltre. Nell'idea stessa di ergonomia è implicito il senso dell'azione, del movimento e, all'orizzonte, dell'abitare. La questione delle misure è certamente importante, ma solo ed esclusivamente se considerata in relazione all'azione: l'esattezza della *proportio* classica viene bruscamente interrotta se *messa in movimento*. La presunta proporzionalità

che sussiste tra le parti di un corpo umano vale solamente a «telecamera fissa». Leonardo, nel raffigurare le proporzioni dell'uomo secondo Vitruvio, registra l'artificiosità di una posizione perfettamente allineata del modello: leggere rotazioni vengono dunque impresse agli arti, quasi l'ideale costruzione geometrica fosse il contorno apparente di uno spazio reale. Nelle straordinarie tavole del *De humani corporis fabrica* [1543], Andrea Vesalio costruisce attentamente la posizione delle sue figure umane, indicando quanto la loro reale conformazione sia comprensibile solamente se sottoposte all'azione, al movimento. I cadaveri sezionati vengono dunque organizzati – a volte anche drammaticamente – in posture plastiche: lo spazio del corpo si può comprendere solamente se “attivato” dal soffio della vita.

La costruzione intesa come produzione del “sostegno” parte da questa condizione, prendendo come propria misura il corpo – debitamente “attivato” – di chi abiterà l'oggetto. Tenendo in mente la logica dell'utensile come estensione atta a conferire nuove o più enfatizzate capacità a chi lo adopera, possiamo osservare l'esattezza delle protesi biomediche, la cui conformazione si rispecchia in alcuni sistemi ergonomici, ovvero nella produzione di capi d'abbigliamento per attività particolari – sport, lavoro, attività militari, ecc. – nei quali risulta pienamente visibile, quasi si trattasse di un *esoscheletro*, il legame tra lo spazio del corpo e lo spazio dell'oggetto.

L'estensione di questo ragionamento alla dimensione dell'edificio ed oltre non induce necessariamente salti logici, quanto semmai una parziale trasformazione degli strumenti operativi. *Costruire* significa dunque in prima istanza *produrre il sostegno per l'abitare dell'uomo*, atto che deve necessariamente porre in collegamento la fisicità della *humani corporis fabrica* e dell'oggetto architettonico, qualunque sia la sua dimensione.

Il secondo ragionamento sul costruire muove dalla considerazione che il sostegno costituisce un *involucro*, un contenitore, nel più ampio senso del termine, che delimita il luogo del nostro operare. Il *sostegno* non è quasi mai un oggetto unico, bensì, più frequentemente, composto da una successione di diaframmi posti ad una certa distanza da noi, contenuti l'uno dentro l'altro. Se il sostegno dell'architettura è lo spazio del corpo, la definizione dei limiti induce lo *spazio*

dell'apparenza, secondo una fortunata definizione adoperata da Kenneth Frampton. La definizione dei limiti consiste dunque nell'individuazione dell'ordine fenomenologico entro il quale abiterà l'individuo. La qualità di quest'ordine passa attraverso i tratti formali e dimensionali, il rapporto reciproco tra i successivi ordini spaziali (spazio ergonomico, spazio interno, spazio esterno ecc.), nonché – e questo è il luogo di elezione della costruzione – nella definizione delle superfici. Solo la costruzione, con la sua attitudine a conferire corpo materiale al progetto di architettura, può rendere conto di questa definizione. È evidente come, nella costituzione della superficie, la costruzione giunga realmente molto in profondità, determinando il meccanismo costruttivo e l'articolazione del sistema strutturale. Non è dunque una semplice questione di *patina*, bensì di una correlazione esatta – anche se non sempre diretta – tra la *manifestazione* dello spazio e la sua costituzione fisica. Una finestra, che è un dispositivo costruttivo, serve, *innanzi tutto*, a condurre la luce naturale e la vista dell'esterno in un ambiente: solo successivamente acquisisce un significato semantico, entrando nel gioco della figurazione. I limiti degli spazi devono necessariamente essere «attivati»: dall'operare dell'individuo, dall'azione della luce – il liquido luminescente nel quale siamo costantemente immersi – nonché dall'aria, vettore delle condizioni sensoriali che producono la nostra esperienza dello spazio. Conoscere la costruzione significa saper modellare l'invaso di questo liquido luminoso, non solo nella sua dimensione plastica e volumetrica, ma anche nella definizione della *viscosità* del liquido stesso, del modo in cui le superfici dell'invaso ne facilitano od ostacolano il movimento, la rifrazione, la riflessione. Tramite il progetto bisogna saper prevedere *l'atmosfera* che si produrrà in uno spazio, creando le giuste condizioni perché dall'esperienza si inneschi il meccanismo della lettura strutturale, complessa e stratificata, degli oggetti di architettura. Costruire è pertanto, attraverso la sua applicazione nella pratica del progetto, ciò che consente alla *messa in opera* dell'architettura di diventare *messa in scena* dell'esperienza dell'individuo. In questo concetto multiforme convergono dunque la sapienza dell'architetto, il creatore degli spazi, e quella del costruttore, che a questi spazi immaginati sa dare forma e corpo materiale. La riflessione sul senso del

costruire può dunque condurci ad enunciare un'ovvietà, ovvero che *l'architettura è qualcosa di costruito in qualche luogo*. In quest'affermazione apparentemente autoevidente, ci spiega David Leatherbarrow, sono contenuti gli elementi chiave necessari per una riconsiderazione disciplinare all'indomani della radicale rifondazione moderna di cui stiamo vivendo le estreme ramificazioni. Dell'architettura è necessario sottolineare *l'oggettualità*, a fronte di qualsiasi pretesa di sostituibilità attraverso una rappresentazione virtuale che, almeno allo stato dell'arte, sta all'edificio come il fantasma di Amleto sta al Re di Danimarca; *il senso del costruito*, che evidenzia la pratica del *conferire corpo materiale al progetto*, trasformando, attraverso un processo laborioso e sovente *doloroso*, l'asettica e cristallina evidenza delle idee nell'imperfezione costitutiva del mondo reale; e infine *il luogo*, imprescindibile ancoraggio all'universo del reale, della transitorietà del tempo e dell'esperienza umana.

Costruire è dunque termine intermedio tra *architettura* e *luogo*: costruendo produciamo il sostegno per l'agire dell'uomo, definiamo i limiti dello spazio che lo circonda. Il costruire è atto imprescindibile, poiché senza di esso non si dà architettura, analogamente a quanto, secondo una vecchia similitudine, una partitura non è che la vaga ombra della sinfonia effettivamente eseguita. L'architettura si può solo esperire: per quanto Gertrude Stein abbia tentato di descrivere una rosa, lei stessa dovette convenire di non avere parole adatte a mettere su carta il suo profumo.

