

Un Convegno fondativo*

Franco Purini

N.d.C: il presente testo riflette l'organizzazione iniziale del convegno, per cui i nomi cui fa cenno Franco Purini non corrispondono nella totalità a quelli inclusi nel numero della presente rivista. La ragione è dovuta al fatto che, in un tempo successivo sono stati aggiunti ulteriori contributi e l'indice della rivista considera questa situazione finale.

È con una certa emozione che dò a tutti i presenti il benvenuto, augurandomi che la giornata che ci attende sia densa di motivi di riflessione. L'emozione deriva dal fatto che il lavoro che svolgeremo oggi è fondativo del Dipartimento Ar_Cos, che abbiamo recentemente istituito. Un Dipartimento che ha scelto il rapporto tra Architettura e Costruzione come proprio campo tematico. Questa mattina mi limiterò a una brevissima introduzione, riservandomi nel pomeriggio di intervenire sulle tematiche specifiche del Convegno. La discussione odierna si colloca in un momento molto importante per la vita della nostra città. Una fortunata coincidenza vede infatti l'esordio del nostro Dipartimento avvenire in un momento in cui si aprono cantieri molto importanti. Si sta concludendo in questi giorni il Museo dell'Ara Pacis di Richard Meier; stanno proseguendo i lavori del MAXXI di Zaha Hadid; la realizzazione del Centro Congressi Italia di Massimiliano Fuksas è imminente; stanno per terminare i lavori della Fiera di Roma progettata da Tommaso Valle, un docente della nostra Facoltà, fatto ben augurale per tutti noi. Roma sta avvicinandosi anche essa alla condizione delle città europee e in generale delle città mondiali, che presentano un grande dinamismo realizzando iniziative urbanistiche e architettoniche di notevole portata. L'attività iniziale di questo Dipartimento si colloca quindi in un momento che vede rinascere a Roma problematiche che per tanti anni sembravano esserle estranee, problematiche alle quali noi speriamo, anche attraverso questa giornata, di poter dare un contributo significativo.

Per troppo tempo la composizione architettonica e urbana, cioè la materia che è alla base del nostro Dipartimento, è stata in qualche modo incapace di gestire la complessa questione del costruire, perché essa è divenuta negli ultimi tre decenni una pratica puramente *formale*, affidandosi esclusivamente a una concettualizzazione estremamente spinta che ha contribuito ad allontanarla dalle tematiche tecniche, al punto che il dominio della costruzione, che è fondamentale per noi, è stato in pratica delegato interamente all'area della tecnologia. Ciò ha fatto sì che i docenti di composizione si siano allontanati definitivamente dal problema di come una previsione progettuale evolva verso la sua traduzione in un manufatto

reale. C'è quindi la necessità di ricongiungere i termini dell'Architettura e della Costruzione – motivo per cui è nato il nostro Dipartimento – sanando in qualche modo una inconciliabilità tra di essi, nata nella cultura italiana negli anni Settanta, quando vinse la linea culturale dell'autonomia dell'architettura che si è di fatto risolta, nonostante i suoi sostenitori non lo avessero previsto, in un divorzio tra architettura e tecnica costruttiva. I problemi di cui ci occuperemo oggi, e che dovremo affrontare in seguito, sono i seguenti: la *costruzione della teoria*, ovvero come impostare il quadro concettuale entro il quale collocare la composizione architettonica e urbana; la costruzione come *costruzione del progetto*, perché anche il progetto è costruzione, costruzione di scelte, di decisioni, di tempi, di operazioni, di materiali; la *costruzione dell'edificio*, chiarendo come dal progetto si passa alla realizzazione del manufatto vero e proprio; la *costruzione della città*, cioè quella molteplicità di processi attraverso i quali tanti edifici sono riassunti in un sistema di scala superiore; la *costruzione del territorio, del paesaggio e dell'ambiente*, vale a dire la definizione ideale e pratica di quella entità che è sostanzialmente la stessa cosa vista da tre angolazioni diverse; la *costruzione della critica*. In effetti non è possibile costruire senza uno sguardo critico sul costruire stesso. Dovremo anche occuparci della *costruzione dei rapporti dell'architettura con ciò che è altro da essa*. Si tratterà di pensare a punti di vista orientati sul rapporto che lega l'architettura al mondo interrogandoci su come sia possibile dar vita a una relazione significativa e non di mero soddisfacimento di bisogni materiali tra l'architettura e il suo intorno. Penso, in questo caso, a tutta la complessa tematica contemporanea che lega l'architettura alla comunicazione, al grande valore che assume oggi la dimensione mediatica nell'architettura.

Infine sarà importante anche dire qualcosa su come si costruisce l'*analisi* sui contesti che sono oggetto delle previsioni progettuali. Quanto detto finora ci rende più chiaro il fatto che dobbiamo recuperare il costruire dal punto di vista di una sorta di *scienza relativa* fatta di dati polarizzati compositivamente. È l'intenzione che muove molti di noi, preoccupati dal fatto che per molti motivi il sapere tradizionalmente espresso dalla

composizione architettonica e urbana appare sempre più debole e frammentato, messo in crisi da saperi paralleli o contigui che stanno via via erodendo i suoi spazi conoscitivi. In qualche modo invito i membri del nostro Dipartimento a passare dall'idea del *comporre per costruire* al *costruire per comporre*, ovvero a vedere il costruire non già come il semplice compimento di un atto compositivo che ha le sue regole assumendo il costruire come dato fondamentale attraverso il quale riscoprire e ridefinire la sostanza volatile, stratificata e indicibile della composizione architettonica. Ovviamente questo Convegno non darà risposte definitive a questi interrogativi, però saprà sicuramente fornire tutta una serie di elementi sui quali il Dipartimento potrà costruire nel tempo la sua identità teorica. Ciò ci consentirà di impostare più agevolmente le nostre ricerche favorendo nello stesso tempo la formazione dei giovani che frequentano le strutture del nostro Dipartimento, prima fra tutte la Biblioteca. Vorrei ricordare anche che la separazione tra architettura e costruzione non è nuovo. Ciclicamente, nella storia dell'architettura, questi due termini a volte coincidono e a volte si separano. Ad esempio, Etienne – Louis Boullée ha sostenuto che l'architettura non è arte del costruire, ma è semplicemente *arte*. Secondo il grande architetto illuminista il costruire diventava pura *strumentalità*, finendo in qualche modo per essere considerato come qualcosa di laterale e di incidentale. Con le poetiche e con le teorie costruttiviste degli inizi del secolo il costruire è ritornato a essere fondamentale, e lo è restato fino a metà degli Anni Trenta, quando sono prevalse altre logiche più portate al recupero di tematiche rappresentative, fortemente influenzate dalla metafisica. Negli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso, il costruire è stato nuovamente centrale. Basta pensare alla scena italiana: dalle opere di Pier Luigi Nervi e di Riccardo Moranti al Grattacielo Pirelli e alla Torre Velasca. Con gli anni Settanta la tematica del costruire ha subito un nuovo declino. Oggi noi viviamo la necessità di recuperare la relazione stretta tra Architettura e Costruzione, non solo perché sono intervenuti strumenti nuovi come il computer, che hanno portato nel costruire vettori tecnici estremamente innovativi, capaci di favorire una sperimentazione formale molto avanzata, ma soprattutto per l'emergere di quelle problematiche relative

alla sostenibilità che stanno riformulando completamente il territorio del progetto.

Il programma della giornata è abbastanza nutrito. Il primo oratore è Antonio Pizza, che insegna a Barcellona. Egli ci parlerà del problema della costruzione nella modernità. Visto tra storia e progetto. Dopo di lui ascolteremo un intervento di Gabriele Del Mese, responsabile italiano della più grande struttura di costruzioni nel mondo, la Ove Arup, che non è soltanto una grossa concentrazione di conoscenze tecniche, ma è qualcosa di più, una sorta di emanazione concreta di una grande utopia che vede il lavoro collettivo non tanto come sintesi di veri saperi, di energie e di volontà diverse, quanto come creazione di un *sapere nuovo*, intriso di innovazione e di un forte spirito comunitario. Oggi la Ove Arup non è soltanto il luogo della massima sapienza costruttiva, ma è anche il luogo di un' *utopia della realtà* nei confronti di ciò che appare spero impossibile da realizzare, come direbbe Ernesto Nathan Rogers, un' *utopia concreta*, sperimentata quotidianamente da circa 7.000 ingegneri e architetti. La struttura ideata da Ove Arup ha oggi dimensioni planetarie, di cui sapremo di più proprio attraverso la relazione di Del Mese. Poi, con Bruno Queysanne, professore di storia a Grenoble, affronteremo una questione importante. Nella penultima Mostra Internazionale di Architettura della Biennale di Venezia, curata da Kurt Forster, si è detto che il vitruvianesimo è morto. Si è sostenuta la tesi che la tettonica derivata dal trattato vitruviano sia ormai obsoleta e che il costruire si avvalga di altre modalità. Bruno Queysanne ci consentirà di comprendere se la profezia di Forster è valida. Credo che egli farà anche una lettura del rapporto che c'è in Vitruvio tra progetto e costruzione, che cos'è la costruzione in Vitruvio, in che modo la visione vitruviana possa essere ancora operante. Ci sarà poi un intervento di Massimiliano Fuksas, che ci mostrerà il suo progetto per la chiesa di Foligno. Stefano Catucci, un filosofo che insegna estetica, inquadrerà il problema nelle sue coordinate concettuali. Vittorio Gregotti, che per motivi familiari ha dovuto rinunciare ad essere oggi a Roma è presente con un suo contributo, che verrà letto da Dina Nencini. Interverrà successivamente Margherita Petranzan, direttrice della rivista «Anfione e Zeto», architetto che si occupa

intensamente dei problemi del rapporto con le preesistenze. Parlerà del tema *Progettare, costruire, abitare*. Dopo Margherita Petranzan, Cherubino Gambardella, che assieme a Marco Casamonti è, probabilmente, il più interessante architetto della generazione dei quarantenni, porterà la sua esperienza di giovane costruttore con una relazione dal titolo: *Lo sguardo costruito*. Successivamente, ascolteremo due architetti serbi che si stanno occupando del rapporto tra Belgrado storica e la Belgrado moderna, una sutura che aspetta ancora di essere ricomposta in una città lacerata, come sapete, dagli eventi degli anni Novanta. Nel pomeriggio, invece, spetta a noi membri del Dipartimento riprendere queste tematiche. Hanno annunciato i loro interventi Achille Ippolito, Paolo Melis, Richard Vincent Moore, Marco Petreschi, Giorgio Romoli, Benedetto Todaro. Anche io esporrò le mie considerazioni sul tema che è al centro del Convegno. Ringrazio anticipatamente i presenti e i relatori e auguro a tutti buon lavoro.



Architettura e Costruzione

Franco Purini

Dalla fine del Medioevo nel pensiero umano si sono evidenziati due poli d'attrazione: da un lato la semplice materia, dall'altro il puro spirito e precisamente nella forma della ragione. Questa tensione ha prodotto effetti poderosi, tra i quali la nascita della scienza e della tecnica moderna. Ma si è persa la corporeità vitale, vivificata dell'anima, e la spiritualità incarnata, visibile, immagine e simbolo.

Romano Guardini

Amnesso che sia possibile pensare a un unico centro problematico della modernità architettonica come a un polo irradiante temi e processi compositivi, – un polo nato dal tormentato passaggio dall'età industriale a quella postindustriale – questo dovrebbe essere ritrovato in quella vistosa e per molti versi drammatica divisione tra il linguaggio e i suoi contenuti che si è verificata nei primi anni del secolo scorso. Come in una scissione atomica la capacità autogenerativa del linguaggio si è violentemente liberata dai vincoli che tenevano legate la grammatica e la sintassi al mondo dei contenuti *non formali* dell'architettura. Da tale scissione è nata l'energia che ha alimentato gran parte della ricerca architettonica nel Novecento. A partire dalla rivoluzione delle avanguardie il linguaggio e i contenuti per così dire *oggettivi* e quantificabili dell'architettura hanno seguito due linee indipendenti e divergenti: il linguaggio ha perseguito un progetto fondato sulle capacità di uno sviluppo libero dei propri postulati, sempre più astratti fino allo sregolamento e autoreferenziali mentre i contenuti dell'architettura – contenuti sociali, funzionali, economici e programmatici – si sono organizzati secondo statuti tecnici fortemente strutturati. Originata probabilmente dalla trasposizione nell'architettura del principio della serializzazione industriale, questa scissione ha irreversibilmente distrutto quel paradigma della *gradualità gerarchizzante* che Emil Kaufmann aveva identificato come l'elemento genetico primario dell'architettura fino alla svolta illuminista, considerata dallo storico tedesco come la diretta premessa della modernità. Rispetto a questa separazione i comportamenti progettuali possono essere ridotti sostanzialmente a tre. Il primo appartiene a quegli architetti che hanno vissuto la scissione tra linguaggio e contenuti in modo indiretto e poco consapevole, aggirandosi quindi in un'area teoricamente e operativamente indeterminata

e incerta. Tra gli architetti consapevoli di questa svolta radicale ci sono poi coloro i quali hanno tentato di ricomporre la lacerazione tra la totale autoreferenzialità della scrittura architettonica e l'istituzionalizzazione progressivamente crescente degli *statuti del contenuto* – un gruppo che comprende tra molte altre le figure di Dimitri Pikionis, Erik Gunnar Asplund, Saverio Muratori, Ernesto Nathan Rogers, Vittorio Gregotti, Louis Khan – e compositori che al contrario hanno scavato un solco sempre più profondo tra le due sfere facendo della rappresentazione teorica e poetica di questa frattura il perno della loro avventura creativa. Assieme a Le Corbusier, ma forse in modo più sincero ed estremo, Giuseppe Terragni è ad esempio uno dei più profondi interpreti di questa scissione; oggi Peter Eisenman esplora con paragonabile attitudine concettuale ed espressiva la stessa mobile frontiera tra i due ambiti dell'architettura. Nel 1997, dettando il suo "Manifesto di Modena", che reca il titolo "Paesaggistica linguaggio grado zero dell'architettura", Bruno Zevi ha indicato la strada di una ulteriore e rinnovata accentuazione della distanza che oppone il mondo della forma al complesso delle sue motivazioni esterne, identificando questa direzione nell'idea di una plasticità tellurica come *ricominciamento*, come ritorno all'origine stessa dell'atto architettonico. La scissione tra linguaggio e i suoi contenuti riguarda tutti gli aspetti dell'architettura interessando soprattutto l'ambito del costruire nel momento stesso che è proprio la relazione di consequenzialità tra spazio e struttura, emblema stesso di una coincidenza tra i due registri, che ha visto nella modernità e soprattutto nella postmodernità manifestarsi in modo definitivo la sua crisi.

A differenza che nelle altre arti, che vivono un rapporto diretto tra l'attività formalizzatrice e la produzione del relativo manufatto, in architettura il costruire, nel quale essa dovrebbe realizzarsi completamente, non si compie fino in fondo. Il quadro dipinto dal pittore corrisponde in tutto e per tutto, a parte la sua qualità artistica, all'intenzione del suo autore, così come una scultura coincide con ciò che il suo artefice voleva realizzare. Anche una poesia, sebbene chi l'ha scritta possa non essere soddisfatto, è esattamente il risultato del lavoro del poeta. Per tutta una serie di ragioni il costruire sembra invece sottrarsi

a questa linearità. In altre parole il costruire lascia sempre un margine, un'assenza, un vuoto. Non si tratta però di un autentico vuoto ma di uno spazio colmo di tensioni, attraversato da aspettative contrastanti, permeato da alternative implicite che lasciano in questo vuoto tracce eloquenti come graffiti luminosi. Nel momento in cui l'architetto scopre che il costruire non è tanto il compimento del suo lavoro, quanto una stazione intermedia e provvisoria dell'azione progettuale, allora questa stessa si carica di elementi nuovi, nonché di una sostanziale ambiguità e di un mistero resistente. Ma se è vero che il costruire non raggiunge interamente il suo fine è ancora più vero che il progetto non può che essere *l'esercizio di trascrizione* del suo carattere *interrotto e imperfetto*, la registrazione della attiva e ambigua *rimozione* della sua essenza autentica e conclusa effettuata a favore di una endemica *apertura*.

La tesi che il costruire non si compia del tutto è adombrata in un celebre passo di Ludwig Mies Van der Rohe. Egli ha scritto che quando le brune torri del Lake Shore Drive furono terminate, si rese conto di un fatto inaspettato. I nitidi volumi che specchiavano la loro forma perfetta nelle acque del Lago Michigan non possedevano più la forza plastica e la presenza archetipica che esse avevano espresso prima che fossero ultimate. In qualche modo quelle torri apparivano sovraccariche, compromesse nella volontà di astrazione formale dai segni necessari alla loro abitabilità. Riflettendo su questa constatazione miesiana ci si rende conto abbastanza facilmente che la *caduta* dell'opera finita rispetto a quanto il manufatto promette in una sua precisa fase intermedia non deriva da una realizzazione difettosa o *differente* del progetto né dall'essere ad esempio una realizzazione parziale. Tale *diminuzione semantica* non riguarda quindi l'interezza dell'esecuzione né la fedeltà alla previsione progettuale, non discendendo neanche dalla qualità non *autografica* del manufatto. Non incide infatti nella caduta di cui ha parlato Mies il fatto che un edificio non è fisicamente costruito dal suo ideatore, configurandosi la costruzione come l'esito di un'azione collettiva che vede la concorrenza di numerosi operatori. Ciò che avviene è invece l'essere sempre inferiore alle attese dell'edificio come esso risulta dal processo

costruttivo quando questo è correttamente concluso. Solo la condizione del rudere sembra restituire all'edificio la perfetta corrispondenza tra la sua realtà fisica e il livello di pienezza architettonica che esso esprime. Da Joaquin du Bellay ad August Perret; da Palladio a Nicolas Poussin; da Giovanni Battista Piranesi a Georg Simmel la rovina è stata il luogo teorico e poetico nel quale lo scarto tra la costruzione e la sua immagine si è dato nei termini più precisi e determinati. Proprio Perret ha scritto che “la belle architecture fait belles ruines” – chiarendo con questo illuminante aforisma che solo quando spariscono la *firmitas* e l'*utilitas* la *venustas* può emergere in tutta la sua evidenza. Probabilmente le Terme di Caracalla, i cui resti sono stati evocati da Giosué Carducci in una memorabile poesia contenuta nella raccolta “Odi barbare”, se viste appena ultimate susciterebbero oggi più di una critica, se non una vera e propria disapprovazione, a causa dell'eccessiva presenza in esse di rivestimenti sontuosi fatti di un grande numero di marmi provenienti dalle più remote province dell'Impero. Pareti e volte erano ricoperti di un profluvio di decorazioni che si sommano agli effetti di luce e alla stessa ridondanza degli spazi, dando vita a un universo figurativo iperbolico e frastornante. Ridotte a nuda macchina muraria le Terme possono oggi ricevere dal sole un potente commento risolto in una colossale architettura di ombre scorrenti in competizione con le immense superfici in laterizio che le generano. È proprio in questo *degradarsi* entropico della costruzione nel rudere che, nelle forme di un resistente segreto, il costruire pone la sua verità.

Due domande che scaturiscono da quanto detto finora riguardano le idee di *non finito* e di *frammento*. Sostenere che il costruire non compie se stesso implica che lo stesso costruire si dà in effetti come un *non finito*, ma non nel senso che questa nozione assume nell'opera michelangiolesca. Per lo scultore dei *prigioni* lasciare incompleta una scultura significa esporre il labile e ambiguo confine tra la materia non formata e la forma intesa come due aspetti complementari di una stessa entità. In architettura il non finito dell'edificio costruito indica invece una condizione opposta. Proprio quando il manufatto è del tutto ultimato nasce non solo l'impressione che qualcosa *manchi* ma che soprattutto tale assenza non sia un fatto casuale quanto di

intrinsecamente connesso all'atto edificatorio. Anche l'idea di frammento entra in questa sfera problematica. Tuttavia, mentre riferito all'edificio il concetto di frammento si apparenta a quello di parte portando con sé il senso della rottura dell'unità nell'associare all'azione del costruire l'idea di frammento si allude non già a una *rottura* ma, di nuovo, a una pienezza fisica che nel suo darsi apparente si nega.

Il progetto di architettura mette in atto una serie pressoché infinita di possibilità. L'architetto definisce in una volta sola o attraverso successivi aggiustamenti una visione sintetica dell'edificio da realizzare, un'immagine che si specifica successivamente attraverso una serie di approfondimenti. Questi possono esprimersi in un lavoro sulle piante o, in alternativa, sulle sezioni, ma può essere anche una ricerca tramite modelli quella che l'architetto, come se fosse uno scultore – Frank O. Gehry con il suo Museo Guggenheim di Bilbao – compie per mettere a punto il quadro delle sue scelte progettuali. Qualunque sia la *tecnica compositiva* verso la quale ci si è orientati il progetto è comunque un dispositivo di prefigurazione di operazioni future che *esclude*, più che includere. In uno spazio parallelo a quello delle decisioni prese dall'architetto si sedimenta uno spesso strato di potenzialità alternative indagate ma accantonate. Potenzialità che non rimangono però *invisibili*, lasciando nell'opera realizzata una loro parvenza, seppure debole e intermittente. A fronte dell'opera costruita vive quindi un suo duplicato in qualche modo antagonista rispetto a quella, una realtà ipotetica composta dall'insieme delle soluzioni architettoniche le quali, pur non essendo state inserite nel progetto e poi realizzate, conservano una loro presenza nell'edificio reale. Il fatto che il costruire non si compia interamente deriverebbe allora dallo scarto tra ciò che è divenuto *cosa* attraverso una selezione e ciò che, in una situazione di inclusività, vive in una condizione intermedia, densa di vibrazioni semantiche prodotte da alternative molto ravvicinate. In tal modo si verifica un *trasferimento di complessità* dalla costruzione al progetto, uno spostamento di valori che finisce con l'appropriarsi di gran parte della verità dell'oggetto. In quanto *proiezione analogica* dell'oggetto stesso il progetto di architettura esprime rispetto

alla costruzione il plusvalore di un'anticipazione che non subisce cadute né diminuzioni.

Il trasferimento di complessità dal progetto alla realizzazione non si verifica nelle altre arti. Anche se nel lavoro del pittore può esistere un'immagine precedente al quadro che sarà eseguito, non si può sostenere che intervenga nella genesi dell'opera un vero e proprio *progetto*. L'intenzionalità progettuale si esprime direttamente nel farsi dell'opera stessa, in una sovrapposizione logica, emozionale e temporale. Jackson Pollock *danzava* attorno alle sue tele stese a terra come eseguendo un rituale, colonizzandole con il *dripping*. Nel caso dell'artista americano l'energia e la forza espressiva che scaturivano dall'istinto erano governate da uno straordinario controllo compositivo che riconduceva il caos primigenio, materializzato da un colore *cosmico*, alla *forma*. Alla fine del lungo e faticoso lavoro di costruzione della superficie, Jackson Pollock sollevava la tela trasformandola in una immagine verticale: con questo gesto, come ha scritto Rosalind Krauss, l'opera si riformulava nel suo fondamento primo cambiando *statuto spaziale*, abbandonando l'*informe* della dimensione *terrestre* per confrontarsi con l'infinità di un orizzonte dal quale la tela poteva finalmente misurare la distanza. Questo esempio dimostra come nella pittura la progettualità faccia integralmente *corpo* con l'opera senza stabilire precedenze temporali capaci di dar vita a una gerarchia di valori fondativi.

Nell'arte plastica il rapporto è più articolato. Spesso lo scultore, come nel caso di Giò Pomodoro, fa un vero e proprio progetto. A volte questo progetto passa direttamente nella cava, dove il blocco viene sbozzato e predisposto al lavoro di finitura svolto dallo scultore. Anche nell'arte plastica il progetto non riveste il carattere plurimo e divergente che esso assume nell'architettura, essendo realizzato all'interno della fenomenologia complessiva dell'opera. Ciò perché nella scultura, come peraltro nella pittura, il progetto non riguarda mai i contenuti *esterni* al piano della forma, come si dà invece nell'architettura dati i suoi essenziali e connaturati aspetti funzionali. Anche nella videoarte e nell'installazione la progettualità si inverte nell'opera. Il videoartista può prelevare materiali girati da altri e rimontarli

ma può anche manovrare lui stesso la telecamera o la cinepresa, magari sulla base di uno *storyboard*, ovvero un preliminare piano delle immagini da filmare. Nel cinema invece il rapporto tra progetto ed esecuzione è più vicino all'architettura. Basta pensare infatti alla sceneggiatura e al ruolo che essa assume nella genesi dell'opera filmica. Tuttavia nel cinema la sceneggiatura si trascende completamente nelle immagini, in quanto non contiene alcun elemento che sia destinato a rimanere esterno ad esse.

L'architettura è l'arte che per problemi di economia connessi alla costruzione – un'economia da non intendere in senso meramente *finanziario* ma nei termini di una superiore utilizzazione delle risorse come espressione spirituale del carattere *sacro* del lavoro umano, che non può per questo essere sprecato o inutilmente reiterato, ha la maggiore esigenza di passare attraverso una fase preliminare consistente nel *progetto dell'opera*, ovvero nel sistema delle previsioni necessarie alla realizzazione dell'opera stessa. Il progetto di architettura ha la qualità di essere *analogico*. Quando si disegna il profilo di un intervento residenziale e lo si osserva a due metri di distanza ciò che si vede è in pratica ciò che si presenterebbe per davvero alla vista stando a due o trecento metri dallo stesso intervento costruito. La distanza appiattirebbe infatti tutti i rilievi restituendo quasi perfettamente la proiezione ortogonale dei volumi. Il fatto che la rappresentazione architettonica sia analogica fa sì che, intervenendo ovviamente prima della costruzione, essa si appropri in qualche modo dei contenuti di questa, quasi *sostituendola*. I disegni digitali che William J. Mitchell ha pubblicato nel suo libro sono talmente iperrealisti da rendere quasi superflua la realizzazione del manufatto illustrato, le cui vere foto non aggiungerebbero nulla rispetto a quanto è contenuto nelle immagini al computer.

Il rapporto tra rappresentazione e costruzione si è articolato nel corso della storia dell'architettura in modi diversi e spesso alternativi. Nell'unica realizzazione di Giovanni Battista Piranesi, la chiesa di Santa Maria del Priorato, questo rapporto è tutto riassunto nel primo termine. Chi entra nella semplice aula si trova davanti la grande macchina post-barocca dell'altare,

un'architettura nell'architettura che non presenta particolari motivi di novità: solo aggirandola si può scoprire la sua faccia nascosta, quasi un volto che prima una maschera nascondeva. Tre figure geometriche primarie si compongono in un allucinato oggetto plastico che non ha più una identità certa perché non è più architettura né scultura né un perfetto teorema sullo spazio. È una presenza totemica e visionaria che guarda la parte absidale creando una situazione di assoluta sospensione concettuale, una vertigine metafisica di cui Manfredo Tafuri ha scritto con parole intense nel suo "La sfera e il labirinto". Se in questa opera la rappresentazione incorpora ancora una costruzione reale, pur se del tutto rifluita nella sostanza ideale della pura *apparizione*, nel Campo Marzio il grande incisore veneziano fa scomparire totalmente l'oggetto reale allestendo al suo posto una rigogliosa fioritura di tipologie architettoniche che si organizzano in generi e specie proponendo l'idea di una inarrestabile coltivazione biologica, quasi un'aggressione parassitaria agli elementi fondamentali del racconto architettonico. Utilizzando gli strumenti digitali sarebbe di grande interesse *tradurre* questi materiali, nei quali c'è non soltanto la metropoli contemporanea ma anche il linguaggio architettonico degli ultimi due secoli, in un modello virtuale entro il quale viaggiare. Sarebbe un viaggio di grande suggestione che consentirebbe sicuramente di scoprire aspetti ancora nascosti dell'architettura piranesiana.

Un altro architetto in cui il rapporto tra rappresentazione e costruzione si costituisce come un elemento intrinseco della propria opera è Giuseppe Terragni. Quando si osservano i suoi edifici si ha la sensazione straniante di non essere in presenza di opere costruite, ma di processi generativi della forma architettonica espressi da articolazioni diagrammatiche. A Terragni sembra non interessare tanto il risultato concreto al quale perviene la complessa ed ermetica *narrazione critica* della masse compositive alle quali egli dà vita. Nella Casa Giuliani-Frigerio questa attitudine a *rappresentare*, piuttosto che a costruire, si fa pratica estrema. Il manufatto racconta come il suo volume è stato messo assieme e poi scavato; perché i balconi sono disposti in un certo modo; perché gli elementi *oscillano* nell'atmosfera rendendo visibili le tracce di

spostamenti virtuali. Anche in Aldo Rossi la rappresentazione prevale sulla costruzione, che negli edifici dell'architetto milanese ha lo scopo di far emergere il *disegno* come matrice dell'edificio e nello stesso tempo come *destino* del manufatto stesso. Nel lavoro di Peter Eisenman è il progetto che scompare fin dall'inizio a favore di una *performance concettuale* che si esaurisce nel *predisporre* elementi analitici attorno ai quali il progetto dovrebbe poi svilupparsi. Si tratta di una *messa in scena* dei dati di un problema insediativo e architettonico. Nel Wexner Center di Columbus egli non costruisce tanto il Centro delle Arti quanto un *meccanismo provvisorio* che stabilisce le premesse a un progetto futuro che però non viene definito, aprendo così successivamente lo spazio per una nuova diversione mentale. Riproponendo il *frammento ricostruito* della vecchia armeria demolita; stabilendo nuove collimazioni interstiziali; disponendo sul suolo una rete di vettori relazionali Peter Eisenman dà vita a una *architettura-installazione* che si configura come un *dispositivo di attesa* relativo a un intervento lasciato nella pura virtualità, un intervento la cui immagine potenziale può essere decifrata da ciascun visitatore dell'edificio in un'operazione di *ermeneutica fantastica*. Anche nella città della cultura della Galicia, a Santiago di Compostela, è possibile rinvenire la dislocazione presente a Columbus tra l'oggettiva presenza di un sistema costruttivo definito in temi di stabilità e di durata e un'immagine che rinvia a un costante processo metamorfico.

Le riflessioni svolte finora invitano ad affrontare, seppure brevemente, la relazione tra composizione e costruzione, che presenta una serie di significative differenze. È il caso di Konrad Wachsmann, il quale ha forse individuato la materia di base dell'architettura high-tech, ma non ha personalmente realizzato quasi nulla, tranne alcuni prototipi e una casa di appartamenti a Roma, che per altro pochi conoscono, un edificio confuso tra le tante palazzine dell'Aventino. Si potrebbe dire che egli ha *costruito le premesse per costruire*. Si può poi *costruire per costruire* azzerando ogni spessore narrativo dell'atto edificatorio, come avviene nelle opere di Mies. Al contrario, si può costruire *rappresentando la costruzione* come avviene, oltre che nelle architetture di Aldo Rossi, in quelle di Guido Canella quando

procede a rituali compositivi puntigliosamente autodescritti, creando così una *replica didattica* della fabbrica che sembra contrapporsi alla fabbrica stessa. Ma non è raro, anzi oggi è piuttosto diffuso, vedere la costruzione usata per fingere il suo contrario, come nell'architettura della decostruzione, o costruire per allestire elevate metafore dell'ordine sociale e urbano, come fa ad esempio Vittorio Gregotti, oppure costruire per compensare il diffuso relativismo indotto da una definizione collettiva dell'idea di bellezza che non ha voluto o potuto raggiungere il proprio fine. Si tratta della motivazione di fondo dell'architettura high-tech il cui scopo è dimostrare che si è prodotto un avanzamento nel solo ambito dell'architettura dove questo è socialmente riconosciuto, e cioè quello tecnico. In effetti, l'high-tech sembra risolvere, anche se in modo improprio, un problema di *potere disciplinare*. In un'epoca come quella contemporanea, nella quale l'idea di bellezza si pone in termini del tutto relativi, l'architetto che svolgesse la sua ricerca attorno alla sola *venustas* non vedrebbe riconosciuto *socialmente* il suo impegno. Un impegno il quale è al contrario accertabile e quantificabile solo quando il progettista rivolge i suoi sforzi verso soluzioni tecniche sempre più innovative, essendo la tecnica stessa considerata come l'unico valore veramente oggettivo, misurabile con una qualche attendibilità. Ma dal momento che il consenso proviene dalla tecnica, ecco che l'architetto tende a rendere sempre più complicato il problema costruttivo del manufatto e in genere il funzionamento di questo al fine di consolidare il suo ruolo, rendendolo sempre più specialistico. In tal modo il sapere tecnico si fa *scienza tecnologica*, un dominio spesso di tono esoterico che contribuisce a separare ulteriormente il progettista dai destinatari del suo lavoro, aumentando quell'*alienazione* complessiva di cui si parlava anni addietro e che oggi è ancora operante, anche se non costituisce più un argomento alla moda. Continuando in questa breve rassegna delle diverse concezioni dell'atto edificatorio si può constatare che a volte si costruisce *nascondendo la costruzione*, come avviene nelle *architetture-allestimento*, tutte polarizzate sull'effetto visivo-spaziale e sulla seduzione dell'involucro. Si tratta di quelle architetture, alcune di notevole interesse, che guardano in modo molto ravvicinato all'arte ponendosi come grandi sculture, come installazioni o

come dispositivi segnaletici, *macchine comunicative* spesso di forte suggestione visiva. È oggi diffuso anche un *costruire differito*, come in molti esempi svizzeri e giapponesi, nei quali l'apparato tettonico si fa letteralmente *invisibile*, filtrando completamente nell'immagine, nella quale esso si sublima. In questo caso i materiali costruttivi non sono adoperati per quello che sono, ma in quanto effigie e simbolo di se stessi. Ciò determina uno slittamento semantico, quasi una *derivata prima* della consistenza reale degli elementi coinvolti nell'operazione, trascesi in una astrazione a volte spiritualizzante, a volte di natura concettuale. C'è poi un *costruire gerarchico* che elenca gli elementi secondo il ruolo che essi assumono; c'è un *costruire organico* nel quale la continuità di strutture e di forma è assoluta. C'è infine un *costruire virtuale*, nel senso che l'opera non è in realtà destinata allo spazio fisico della città, ma a quello reticolare dell'universo telematico. Se ci si sposta ora verso ciò che precede il costruire analizzando le scelte progettuali, c'è da riconoscere che probabilmente non è più possibile parlare oggi di composizione se non all'interno di un discorso pieno di avvertenze e di precisazioni, essendo per molti motivi più appropriato definire l'azione progettuale come un *processo di formalizzazione*. Questo spostamento significa che non esiste più il problema di mettere assieme una serie di materiali figurativi e tecnologici in un comporre qualcosa che sappia *autoprodursi* all'interno di una autonomia sostanziale della scrittura. La composizione architettonica ma anche il suo contrario, la *decostruzione*, sembrano da questo punto di vista definitivamente emarginate. Il problema consiste oggi più nell'allineare frammenti *preordinati* di scritture in sistemazioni dal carattere essenzialmente aleatorio, il cui modello è un elenco labile e metamorfico, che nel *generare* elementi grammaticali e articolazioni sintattiche. La composizione, assieme al suo opposto precedentemente richiamato, è stata esautorata in questo suo compito dall'idea di *complessità* proposta da quelle scienze che hanno messo questa categoria al loro centro. Se tutto è complesso allora tale carattere *precede* l'operazione, non ne è più l'esito. Questa nuova procedura della formalizzazione che è instabile, cangiante, transitoria, che incorpora alternative e che produce varianti, assume tre forme principali. La prima è la forma che si dovrebbe chiamare della *campionatura*. Si tratta

di qualcosa di molto simile a ciò che si fa oggi nella musica prelevando brani di partiture esistenti, sovrapponendole, alterandole e sfocandole, montandole in sequenze che le rendono irriconoscibili. La seconda può essere indicata come la forma della *trasmissione distorta*. Una configurazione semplice viene fatta idealmente passare per una regione perturbata, che la modifica sensibilmente e la sottopone a vibrazioni in grado di conferirle un aspetto oscillante e precario. È il caso del Museo Guggenheim di Frank O. Gehry a Bilbao, un'opera qui già citata che si definisce attraverso una sorta di *dissoluzione* plastica di un precedente oggetto ideale, più solido e stabile. La terza può definirsi come una *trasmutazione mineralizzante*. Se visto da molto lontano o visto da molto vicino un edificio può essere considerato come un sistema di *fibre*. Questi filamenti sono sottoposti a una forte compressione che li trasforma in una sostanza estremamente compatta la quale, nel suo progressivo indurirsi, acquista una preziosa opalescenza. Questi tre modi chiamano in causa altrettante e corrispondenti declinazioni del tema costruttivo, del quale è già possibile dire che si presenta oggi come una *funzione seconda* dell'operazione formalizzatrice configurandosi il primo come il *riverbero comunicativo*, ovvero la risonanza dell'immagine dell'edificio nel mondo dei media.

La distinzione vitruviana tra *raticinatio* e *fabrica*, quella albertiana tra *lineamenta* e *structura* legittimano teoricamente il conflitto tra progetto e costruzione. La dualità tra l'aspetto dell'architettura legato alla previsione e quello connesso alla realizzazione si stabilisce a partire dalla sproporzione tra il grande numero delle diverse potenzialità esplorate dal progetto e la estrema selezione alla quale il costruire deve dar luogo. In effetti non sarebbe stato necessario separare il progetto dalla costruzione se questa autonomia delle due sfere non fosse funzionale a chiarire una *differenza*, uno scarto, in una parola quel *vuoto* di cui si è detto nella prima parte di questo scritto. Scendendo più in profondità, questa dualità non è altro che l'opposizione tra *spirito* e *materia*, tra *idealità* e *corporeità*, tra *astrazione* e *fisicità*. Una corporeità che nell'architettura si manifesta attraverso il *corpo composito* dell'edificio, un corpo che proprio nel suo essere l'esito di una pluralità di materiali nega la sua potenziale *unità*. Oggi si assiste a una forte rinascita delle

poetiche della costruzione, soprattutto in Svizzera, in Germania, in Inghilterra e in Giappone. Tali poetiche entrano con grande determinazione all'interno della distinzione tra progetto e costruzione rinnovando la scissione tra il linguaggio e i contenuti dell'architettura. Spesso, come in Giappone e in Svizzera, la rinascita delle poetiche costruttive presenta venature *neomistiche* mentre in Germania acquista una tonalità *rifondativa* al cui interno viene ripensato interamente il problema della tradizione. In Inghilterra, invece, la costruzione si carica di valori sociali in una immedesimazione euforica tra la società stessa e l'universo mutevole e pervasivo della comunicazione.

Il discorso fatto finora suggerisce la necessità di ricominciare a pensare al progetto come al *luogo centrale* dell'architettura, leggendo a partire da questo ambito strategico e selettivo la dimensione del costruire. Per una cultura architettonica come quella italiana aver abbandonato la speculazione teorica sul disegno e in generale sulla rappresentazione ha comportato un aumento notevole delle difficoltà strutturali in cui si dibatte da sempre. Difficoltà ulteriormente esaltata dalla attuale dimensione globale la quale, invece di produrre la temuta omologazione delle culture, sembra al contrario far sì che esse rafforzino progressivamente le loro identità proprio a causa della competizione mondiale che le oppone l'una all'altra. In tale contesto è vitale per il suo stesso futuro che l'architettura italiana recuperi al più presto la sua capacità di offrire al dibattito disciplinare una progettualità teorica e *idealizzante* nella quale il rapporto con la memoria e con la storia trovi un nuovo significato universale. In fondo la vera Rotonda non è quella che sorge su un dosso dei Monti Berici ma quella che da una pagina del trattato palladiano continua in silenzio a generare altre architetture. Interrogarsi sull'irriducibilità dell'architettura al solo costruire e sul conseguente *primato del progetto* – un progetto che *trascriba* questa distanza – può essere un buon inizio per dare alla ricerca italiana una nuova motivazione e un'altrettanto nuova energia.

