

# **Tipo Architettura Città**

## **Undici lezioni**

a cura di  
Maria Vittoria Cardinale e Stefano Perego



Progetto grafico:  
Dora Pugliese, Maria Vittoria Cardinale, Stefano Perego

ISBN 978-88-916-2245-7

© Copyright 2017 Maggioli S.p.A.

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, anche ad uso interno e didattico, non autorizzata.

Maggioli Editore è un marchio di Maggioli S.p.A.

Azienda con sistema qualità certificato ISO 9001:2008

47822 Santarcangelo di Romagna (RN) • Via del Carpino, 8  
Tel. 0541/628111 • Fax 0541/622595

[www.maggiolieditore.it](http://www.maggiolieditore.it)

e-mail: [clienti.editore@maggioli.it](mailto:clienti.editore@maggioli.it)

Diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento, totale o parziale con qualsiasi mezzo sono riservati per tutti i Paesi.

Il catalogo completo è disponibile su [www.maggioli.it](http://www.maggioli.it) area università

Finito di stampare nel mese di settembre 2017 nello stabilimento Maggioli S.p.A.  
Santarcangelo di Romagna (RN)

# *Indice*

## **Introduzione**

Progettare oggi  
*Maria Vittoria Cardinale* 7

Undici lezioni  
*Stefano Perego* 11

## **Tipo Architettura Città. Undici lezioni**

Tipologia e progetto architettonico  
*Adalberto Del Bo* 17

Tipologia e composizione architettonica  
*Carlo A. Manzo* 29

Il metodo analogico per orientarsi nel progetto  
*Martina Landsberger* 41

Composizione e immagine del progetto.  
Di alcune *finzioni* in Aldo Rossi  
*Ildebrando Clemente* 53

L'idea di tipo.  
Da Quatremère agli anni Sessanta e oltre  
*Michele Caja* 63

La struttura e il suo doppio.  
William Le Baron Jenney, artista costruttore  
*Raffaella Neri* 73

La città olandese. Continuità e sperimentazione del tipo  
*Maria Vittoria Cardinale* 83

Laboratori alternativi.  
Il progetto urbano e la città tra Ottocento e Novecento  
*Francesco Bruno* 95

Architettura e città inglese. La *terrace house*  
*Stefano Perego* 107

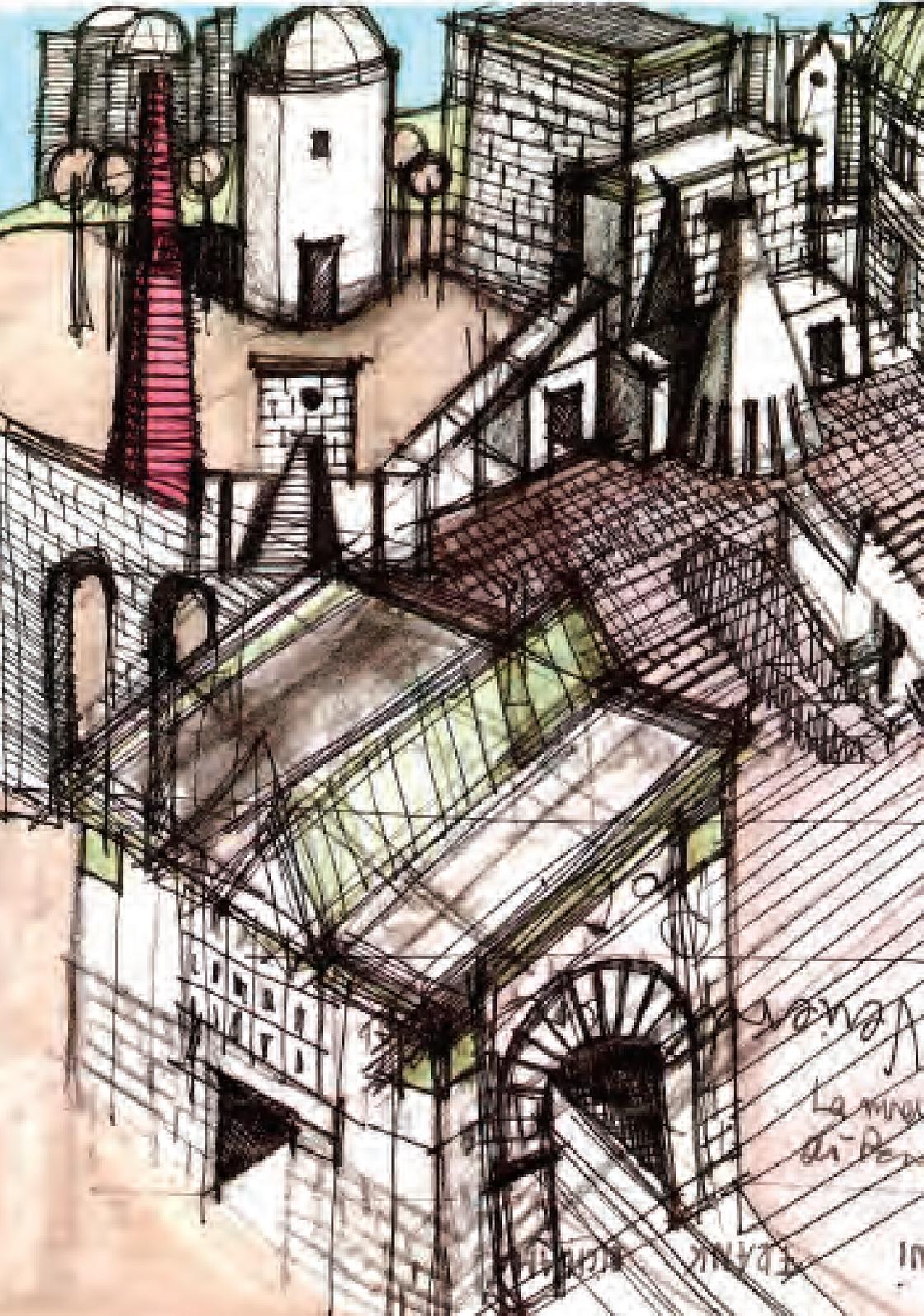
La Copenaghen di Kay Fisker  
*Luca Ortelli* 117

São Paulo e l'architettura di João Vilanova Artigas  
*Angelo Lorenzi* 129

*A quei giovani ansiosi di trovare un linguaggio comunicativo e, tuttavia, giustamente preoccupati di quel che avviene, arbitrario inconsistente e disonesto, non saprei dare altra risposta: bisogna andar avanti per la strada intrapresa, eliminare i molti errori, perfezionare le poche conquiste e lottare ancora per la conquista della misura umana.*

Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, 1959

# Introduzione



Le moulin  
de la  
ville

EDBANK

MI

## Progettare oggi

Maria Vittoria Cardinale

In architettura l'atto del *progettare* è la proiezione di una coscienza *intellettiva* ed *immaginifica* del mondo, sinossi di un processo conoscitivo di riferimenti ed esperienze personali e collettive in continuo progresso.

Gli anni universitari sono gli esordi di tale *epifania* - vedere il mondo con occhi nuovi -, sono il tempo degli orizzonti vasti e del pensiero critico, di contrasti dialettici e scelte ragionate, dell'intuizione nella conoscenza, produzione consapevole di una *sintesi vitale*<sup>1</sup>.

Così il momento (eterno) della formazione di un architetto diviene lo spazio di un apprendimento *attivo*, come scriveva E.N. Rogers nel 1961: «A gradi la conoscenza continuamente ripresentifica il passato, lo muta nel presente e si apre al futuro. Ma la conoscenza si fonde con la coscienza, si fonde con la nostra personalità e ci sospinge ad azioni responsabili, profondamente nostre. Così dobbiamo aiutare il giovane, non attirandolo con inganni o lusinghe di comode panacee accademiche, ma dandogli il senso pieno della sua individualità, proprio in quella parte di cui sarà più

<sup>1</sup> Cfr Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, a cura di Cesare de Seta, Marinotti, Milano, 2006.

consapevole e che sempre più premerà in lui come bisogno di esprimersi, per realizzare, nelle opere, sé stesso»<sup>2</sup>.

Oggi come ieri il compito dell'architetto è quello di interpretare e dare *forma* alle proiezioni spaziali della cultura e della società del proprio tempo e progettare architetture capaci di superare il tempo breve del loro artefice perché appartenenti ad un sistema superiore di regole e valori, la *tradizione urbana*, di cui il presente costituisce lo sviluppo, in un *continuum* dinamico di principi rinnovati.

Oggi però è l'epoca delle reti illimitate che dilatano lo spazio e contraggono il tempo, dell'immagine che rimbalza nell'etere virtuale – spazio evanescente di una nuova economia – e si moltiplica e diffonde senza sedimentarsi.

È il tempo del culto dell'internazionalizzazione come principio omologante, dove il rischio è l'apologia della città senza qualità specifica e dove quella caratteristica imprescindibile dell'*identità*, che è l'*unicità*, pare divenire, ad un tratto, superflua.

In vero le contraddizioni della contemporaneità rappresentano il fisiologico manifestarsi di nuove esigenze che si fanno spazio in una realtà dinamica e complessa, dai limiti sempre più vasti.

Ma la storia insegna la naturalità di tale processo, in cui le diversità e le trasformazioni vengono accolte e ricomprese in un consolidato sistema di valori e forme – *archetipi* dell'inconscio collettivo e cultura di un popolo – che costituiscono la struttura della società e dunque proprie di ciascuna città e della città in senso più ampio.

Tale realtà complessa, in cui l'architettura e la città si articolano in un rapporto di necessità reciproca, può essere conosciuta e partecipata attraverso la comprensione dei suoi *caratteri essenziali*, che nei *tipi* sono definiti continuamente nelle loro forme necessarie.

La città prende forma dal rapporto con la sua architettura, con il *tipo* edilizio prevalente che la storia ha consolidato e perfezionato nel tempo, come fatto tecnico, culturale, formale, *identitario*.

Così per il *progetto tipo* diviene elemento logico *operante*, in una sintesi del processo di conoscenza e astrazione dei *caratteri essenziali* dell'architettura

<sup>2</sup>Ernesto Nathan Rogers, *Op. cit.*, pag. 34.

e dei fatti urbani, di *continuità* di principi e di *sperimentazione* delle forme sempre vere e *variatisime* della storia.

Per questo ci è parso importante realizzare questa raccolta e sigillare il contributo di queste *Undici lezioni*: conoscenza preziosa per una giovane coscienza consapevole prossima a proseguire la storia interpretando il filo continuo tra passato e presente e trasformare il mondo.

*Nella prima pagina: A.Rossi, schizzi di studio per la nuova piazza di Perugia, 1983, collezione privata, Rho.*



## Undici lezioni

Stefano Perego

L'intento principale di questa pubblicazione è quello di fornire agli studenti di architettura un materiale di riflessione attorno alla questione del *tipo* all'interno del rapporto tra *architettura* e *città*. Il corso di *Caratteri distributivi e tipologia degli edifici* dell'anno accademico 2016/2017<sup>3</sup> è stato pensato sin dall'inizio come luogo di scambio di conoscenze e punti di vista reso possibile grazie all'intervento di amici e docenti interni al Politecnico di Milano e provenienti da altre scuole italiane e svizzere. Questa idea nasce anche dalla volontà di rendere il corso più dinamico attraverso una didattica che sia aperta a diversi contributi, superando così una modalità di insegnamento statica e rigidamente accademica di una questione che rischia di essere affrontata dagli studenti in modo nozionistico.

La struttura del corso è stata mutuata in termini generali da quella dei corsi di *Analisi della morfologia urbana e delle tipologie edilizie* all'interno di un punto di vista specifico che vede la *casa* come elemento costitutivo e preminente della città. La messa in luce del rapporto tra *architettura* e

<sup>3</sup> Corso di *Caratteri distributivi e tipologia degli edifici*, a.a. 2016/2017, Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni, Politecnico di Milano. Professore titolare: Adalberto Del Bo; Didattica integrativa: architetti Maria Vittoria Cardinale e Stefano Perego.

*città* è stato l'orizzonte unico delle riflessioni proposte, seppur esso non emerga nella denominazione del corso – a nostro giudizio negativamente – che negli anni più recenti ha ritrovato una titolazione utilizzata negli ordinamenti accademici degli anni '60<sup>4</sup>. La volontà di rimarcare il rapporto tra *architettura e città* e la centralità dell'*analisi tipologica* nel *processo progettuale* motivano le ragioni del titolo che abbiamo scelto per questa pubblicazione.

I contributi qui raccolti sono da leggere come una riflessione unitaria attorno al concetto di *tipo* e alla sua *centralità* nel *progetto architettonico ed urbano* con degli approfondimenti marcatamente più teorici ed altri che hanno come oggetto casi specifici in definiti ambiti geografici e culturali.

I primi due testi della pubblicazione di Adalberto Del Bo e Carlo Alessandro Manzo fissano la centralità della questione tipologica come fondativa del progetto architettonico ed urbano dove l'analogia, come raccontato da Martina Landsberger, costituisce uno strumento compositivo significativo e di grande valore didattico. Con il testo di Michele Caja, invece, viene tracciata una riflessione attorno al concetto di tipo che vede negli studi urbani degli anni Sessanta un importante nodo cruciale. Tali contributi, di matrice più teorica, sono inframezzati da un testo di Ildebrando Clemente sui principi compositivi nell'architettura di Aldo Rossi.

Il testo di Maria Vittoria Cardinale sull'esperienza olandese pone l'attenzione sul tema della continuità e della sperimentazione attorno al tema della casa a schiera. Tale contributo può essere visto in rapporto al testo di Francesco Bruno che affronta il tema dell'isolato residenziale tra Ottocento e Novecento in ambito mitteleuropeo. Un'esperienza interessante e originale viene raccontata da Luca Ortelli con il suo testo su Kay Fisker e la città di Copenhagen dove, all'inizio del XX secolo, si apre una riflessione attorno alla forma dell'isolato e della densità edilizia. Il testo di Stefano Perego affronta il tema della residenza in ambito inglese, in particolare sul carattere architettonico ed urbano della *terrace house*.

Il dibattito sulla vicenda architettonica ed urbana volge il suo sguardo

<sup>4</sup>Cfr., A tal proposito si veda Francesca Belloni, *Ora questo è perduto. Tipo architettura città*, Accademia University Press, Torino, 2014, p. IX e sgg.

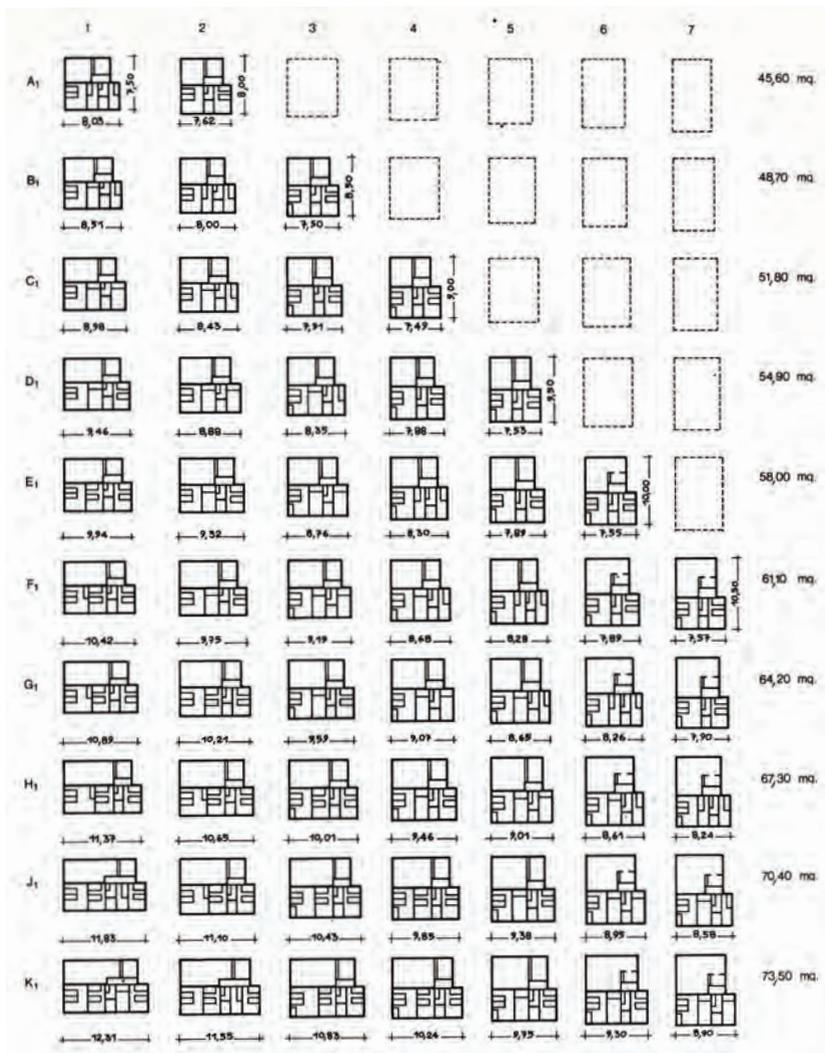
verso ovest, nelle americhe, con i due testi di Raffaella Neri e Angelo Lorenzi, rispettivamente sull'interessante vicenda della costruzione in altezza a Chicago e sull'architettura latino-americana vista attraverso l'esperienza di João Vilanova Artigas.

Con questa pubblicazione vorremmo aggiungere un tassello alla riflessione tipologica con dei contributi originali che mettono in luce una continuità con un dibattito fondamentale alla formazione delle future generazioni di architetti.

Il ringraziamento più grande va a coloro che hanno generosamente condiviso il proprio lavoro di ricerca aderendo con interesse e passione alla realizzazione di questo piccolo libro e mostrando il desiderio di misurarsi ancora una volta con un tema fondamentale alla costruzione di un solido pensiero architettonico.



Tipo Architettura Città  
Undici lezioni



Alexander Klein, *Beiträge (umlaut sulla a) zur Wohnungsfrage als praktische Wissenschaft*, "Zeitschrift für (umlaut sulla u) Baugesen, 1930, n.10.

## Tipologia e progetto architettonico

Adalberto Del Bo

*Il pensiero prende forma nella città;  
e a loro volta le forme urbane condizionano il pensiero.*

Lewis Mumford, *The culture of cities*, 1938

La frase di Mumford risulta per diversi aspetti esemplare rispetto alle relazioni complesse che intercorrono tra architettura (intesa come continuo adeguamento formale) e città (intesa come espressione fisica delle trasformazioni sociali) indicando anche la necessità di una più ampia lettura del rapporto tra cultura e società. La frase indica che il mutamento sociale (a sua volta espressione/momento della cultura) risulta condizionato dalle forme stesse e che, quindi, la città (in quanto espressione di un mondo) si pone come polo dialettico delle sue stesse trasformazioni.

L'elemento cardine di questo rapporto nell'architettura e nella città è rappresentato dal progetto. Il progetto è la forma del pensiero architettonico e risulta porsi come nesso tra architettura e città. In tale rapporto il ruolo della struttura tipologica dell'architettura svolge un ruolo centrale.

La nozione di tipo, in generale, fa riferimento ad un concetto al quale sia riconducibile, sulla base di caratteristiche comuni stabilite, una molteplicità di oggetti. La tipologia è lo studio dei tipi, o meglio lo studio che precede ad una classificazione per tipi, sulla base di una indagine costruita sulla

osservazione e sulla descrizione. La tipologia, quindi, in generale è un sistema conoscitivo in quanto consente di raggruppare e ordinare per categorie e per classi un vasto insieme di fenomeni.

Per quanto riguarda l'architettura, la classificazione tipologica può riguardare gli edifici e gli elementi urbani, gli elementi architettonici e la città. Essa può essere di tipo funzionale: può riguardare lo studio e la classificazione degli elementi dell'architettura relativamente alle funzioni; altri tipi di classificazioni possono riguardare i caratteri costruttivi, le qualità dei materiali, ecc.

Noi qui ci occupiamo specificamente di un tipo di analisi formale senza per questo trascurare programmaticamente i problemi riguardanti le questioni funzionali, costruttive, ecc.

Sembra inutile insistere ulteriormente sugli atteggiamenti (esclusivamente) funzionalisti o sulle differenti accezioni attribuite allo stesso concetto di 'funzione' mentre è opportuno precisare che l'attenzione alla questione formale ha origine non tanto o non solo da un interesse specifico, quanto dal fatto che si riconosce alle forme consolidate (in quanto costanti) una intrinseca e necessaria funzionalità, una capacità di rispondere alle necessità tutta contenuta nella forma.

Trattiamo quindi dell'esame delle forme dell'architettura: il mondo formale dell'architettura è assai ricco; di questa ricchezza noi intendiamo conoscere ordinatamente la varietà.

La terminologia architettonica relativa alle questioni tipologiche è piuttosto imprecisa. Riporto qui i termini ed i significati che ad essi vengono generalmente attribuiti nello studio degli edifici. Negli studi tipologici è invalso l'utilizzo dei termini tipo edilizio e tipo architettonico ai quali vengono generalmente attribuiti significati differenti.

Per tipologia architettonica si intende generalmente lo studio squisitamente formale degli elementi: ad esempio la pianta centrale o la corte intesa come idea di spazio circondato ordinatamente da edifici.

Per tipologia edilizia si intende generalmente lo studio dei tipi dell'abitazione indicati normalmente secondo termini che rimandano a caratteri funzionali o distributivi o formali; ad esempio la casa unifamiliare, la casa a ballatoio, la casa a blocco, la casa a corte. Nello stesso ambito è compreso anche lo studio della pianta dell'alloggio.

Si può sostenere quindi che tra i due termini esiste una doppia

differenziazione: da un lato di ordine formale - che riguarda il minore o maggiore grado di precisazione della forma - dall'altro di genere, dove la tipologia edilizia corrisponde prevalentemente all'abitazione, mentre il tipo architettonico sembra appartenere più in generale al mondo delle attribuzioni formali.

Discutiamo ora questa differenziazione esaminando alcuni esempi e tenendo conto che la nozione stessa di tipo - pur nella generalità e astrazione che le è propria - presuppone di necessità ulteriori precisazioni (sempre di ordine tipologico) secondo cui ad una classe corrispondono sottoclassi e così via secondo una struttura conoscitiva che necessariamente contempla la possibilità di approfondimenti ulteriori. È quindi possibile individuare livelli diversi di definizione articolando maggiormente le definizioni stesse, volta a volta ritrovando i termini più approfonditi e corretti all'interno di un più generale e omogeneo mondo di relazioni formali.

Per chiarire l'ordine dei problemi e la rilevanza che essi rivestono per il nostro lavoro sono state prese qui in considerazione alcune definizioni date da Quatremère de Quincy, teorico francese del XIX secolo ed esponente della Rivoluzione, che nel *Dictionnaire historique d'architecture*<sup>1</sup> ha affrontato nel modo fin qui più convincente il carattere e il ruolo della questione tipologica per l'architettura (argomento di un confronto importante nel dibattito teorico italiano degli anni '60).

Così Quatremère definisce l'edificio a torre: «La torre considerata sotto il semplice rapporto della sua forma e dimensione, può in generale definirsi come un corpo di fabbricato che, quando è isolato, sorge sopra una pianta circolare o quadrangolare. E per questo, nel linguaggio comune, si dà volentieri il nome di torre a varie specie di costruzioni, che senza essere destinate a uso di torri propriamente dette sono loro somiglianti quanto alla forma».

E così Quatremère descrive il tipo del teatro: «Quali pur siano le modificazioni introdotte dall'uso moderno negli spettacoli scenici e quindi nell'insieme e nella convenienza dei nostri teatri, il loro interno offre ancora nella parte circolare della sala un recinto corrispondente alla

<sup>1</sup> Quatremère de Quincy, *Dictionnaire historique d'architecture*, Parigi, 1832; ed.it. Mantova, 1842

gradinata del teatro antico». In ambedue i casi, sebbene in termini diversi, viene fissato il dato tipologico al di là delle varianti numerose che l'edificio ha subito (o subirà) nel corso del tempo: si tratta del suo carattere costante, dell'impronta, termine al quale rimanda il significato dell'etimo greco.

Analogamente, ma in termini ancor più generali, viene definita la corte: «Spazio quadrilatero o rotondo o di tutt'altra figura circondato da muri o da fabbricati». Ritroviamo in questa definizione generalissima i caratteri comuni a tutte le corti, espressi in una idea che se non corrisponde ad una forma definita, è comunque la definizione di una idea formale nota e largamente sperimentata appunto in tutte le forme che hanno quel carattere. Questa è appunto l'idea di tipo. Le diverse corti elaborate nella storia, a loro volta, apparterranno a classi tipologiche differenziate, a ulteriori specificazioni del tipo: «La forma, grandezza e disposizione delle corti dipendono dall'uso particolare dei secoli e dei paesi (...). Abbiamo soltanto considerato in questo articolo la parola 'corte' sotto il rapporto di area compresa fra i fabbricati di un palazzo o di una casa qualunque. Tuttavia dando alla parte il nome del tutto si spiega con questa parola l'insieme stesso dell'interno degli edifici; ed è in questo senso che lodasi la Corte degli Invalidi». Questa è ancora l'idea di tipo.

Pensiamo quindi ai diversi tipi di corte conosciuti: alla casa romana, all'hotel francese, al palazzo neoclassico, alle corti rurali, alle corti dei grandi edifici collettivi; questi esempi partecipano della generale idea di corte e a loro volta la definiscono man mano nel tempo secondo una costanza e continuità di idea costruttiva determinata. Ecco quindi che tra i due termini tipo architettonico e tipo edilizio non esiste differenza sul piano della definizione formale: essi sono coincidenti; tutt'al più corrispondono a diverse specificazioni del tipo.

Analogamente può dirsi per la torre: ad esempio il grattacielo, pur avendo origine in un determinato momento storico secondo motivazioni di ordine tecnico-costruttivo, corrisponde ad una idea architettonica determinata (appunto quella della torre) della quale risulta essere una ulteriore definizione.

Le analisi urbane, per quanto riguarda l'architettura, sono quindi soprattutto analisi tipologiche: esse studiano esperienze particolari di città o aree determinate, aggiungendo elementi di arricchimento alla conoscenza dei caratteri tipologici, mostrando l'elaborazione che l'esperienza storica

dell'architettura ha prodotto sulle forme e quindi la varietà di queste. Pensiamo ancora ad alcuni tipi di abitazione, in particolare a quelli messi a punto dal Movimento Moderno: la casa a schiera, la casa a ballatoio, la casa isolata. Queste definizioni di per sé non dicono nulla riguardo la forma degli edifici, bensì di ciascuno definiscono una attribuzione di carattere funzionale o distributivo. Nel quadro qui delineato tale attribuzione ha valore tipologico. Consideriamo ad esempio un elemento quale il ballatoio: esso, pur non essendo l'elemento generalmente definitorio della forma, è pur tuttavia parte di rilievo nella comprensione di quel particolare edificio di cui stiamo trattando, in quanto esso fa riferimento al semplice schema del corridoio che disimpegna delle camere o degli alloggi. In esso, quindi, è contenuto un dato formale precisato e largamente sperimentato nell'architettura.

Così quando si parla di 'casa a corte a ballatoio' si individua il tipo con una buona approssimazione. Analogamente può dirsi per la casa a schiera. Essa, in questa definizione, manifesta un carattere che non è evidente di per sé, ad esempio per quanto riguarda la forma caratteristica dell'alloggio: viene qui manifestato unicamente il sistema di aggregazione che, nella esperienza dell'architettura, riguarda per l'appunto quel tipo di casa ben individuata e definita come 'casa a lotto profondo' per la quale la costruzione sugli affacci stradali e sui muri laterali comuni alle case vicine costituisce appunto un carattere significativo. Possiamo dire, quindi, che le definizioni considerate hanno per lo più valore di sineddoche ovvero di parte utilizzata per indicare il tutto. Tali definizioni hanno, quindi, un carattere convenzionale, a conferma del carattere costante delle forme e della fissazione dei caratteri tipici nell'esperienza storica.

L'aspetto che ha rilievo nella tipologia è dato sostanzialmente dalla possibilità di conoscere attraverso di essa i modi consolidati di costruzione al di là delle condizioni storiche e delle vicende particolari che li hanno prodotti, e di conoscere altresì le vicende e le variazioni che le forme stesse hanno subito nel corso del tempo. L'esempio della casa a schiera, se non altro perché riferibile ad aree culturali differenti, risulta particolarmente significativo: basti pensare alla precisione che il tipo stesso evoca rispetto a tutti i suoi caratteri, da quelli planimetrici a quelli volumetrici, a quelli morfologici strettamente legati alla conformazione del lotto e della strada. Come nota Jean Pierre Babelon: «La *maison modeste* continua nel XVII

secolo ad essere costruita secondo un processo che risale al Medio Evo e che ha subito ben poche trasformazioni. Solo la modificazione dei tetti e il divieto di costruire in legno possono essere considerati come nuovi elementi importanti. Questo è il motivo per cui è così difficile datare questi edifici. Ci si può altresì convincere facilmente che Le Muet nel suo trattato, non ha portato nessuna innovazione alla *maison modestes*<sup>2</sup>.

Esaminiamo da ultimo il tipo della casa isolata. Escluso anche qui un riferimento alla forma dell'edificio, riconosciamo alla definizione un carattere morfologico/urbano: essa cioè rimanda ad una dato legato alla occupazione del suolo, ad un carattere che direttamente considera il rapporto non solo tra edificio e lotto, ma anche tra edificio e suo intorno. Ed in effetti questo fatto, ancorché indeterminato nei suoi aspetti formali, corrisponde ad un carattere specifico dell'edificio, qui assunto come carattere formale.

Pensiamo alla Rotonda di Palladio. Si tratta sicuramente di un edificio straordinario che propone importanti considerazioni sulle forme architettoniche e sulla tipologia secondo diversi ordini di problemi: come noto, Palladio utilizza nella Rotonda la pianta centrale ed altri elementi tipici dell'architettura sacra. In questo modo egli opera una 'commistione eretica' - come nota Aldo Rossi - tra elementi religiosi e civili, assumendo indifferentemente tipi legati ad usi diversi come forme in sé. Le forme in sé di cui parla Rossi, sono riconducibili ai tipi, ordinati, nel caso del Palladio, secondo i canoni della tipologia classica. Ed infatti, il trattato di Palladio altro non è, come del resto ogni trattato, se non l'indicazione ragionata di un repertorio tipologico. Rispetto alla differenza di generi attribuita all'inizio alla distinzione tra i due termini di tipo egli pone una condizione di equivalenza.

A riguardo scrive Rudolf Wittkower: «L'idea che il tempio non sia che una casa di particolare magnificenza getta una luce del più vivo interesse sulla cristallina concezione che il Palladio aveva della composizione architettonica; egli non sa pensare in termini di evoluzione, ma individua unità elementari che in determinate condizioni possono essere trasferite dall'una all'altra classe di edifici ed inoltre venir aumentate o ridotte»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Jean-Pierre Babelon, *Demeures parisiennes sous Henry IV et Louis XIII*, ed.it. Parigi, 1975

<sup>3</sup> Rudolf Wittkower, *I principi architettonici dell'età dell'Umanesimo*, Londra 1949, Einaudi,

L'idea d'architettura di Palladio corrisponde ad una concezione formale nella quale l'indifferenza funzionale rispetto al tipo è un principio di lavoro; ciò non in quanto egli trascura l'aspetto funzionale (ricordiamo le analisi di Alexander Klein applicate alla Rotonda vicentina<sup>4</sup>) ma in quanto non identifica una forma con una funzione data e considera l'architettura anzitutto come mondo di forme. E quindi come mondo di tipi in stretto rapporto tra di loro, in una caratteristica visione unitaria che proprio attraverso la nozione di tipo riporta il mondo delle forme ad una omogeneità sovrastorica. Ad un modo così chiaro di intendere l'architettura possiamo avvicinare la considerazione svolta ne *L'habitation humaine* di Charles Garnier e Auguste Ammann: «Nello studio che ci siamo proposti l'abitazione romana occupa un posto preponderante: da un lato infatti ci dà come il riassunto di tutta la civiltà domestica dell'antichità; dall'altro ci prepara al Medio Evo e ai tempi moderni»<sup>5</sup>. Questa idea positiva di continuità dell'esperienza architettonica, di relativa stabilità (non di fissità) delle forme, riguarda l'atteggiamento classico.

Analizziamo un altro esempio proposto da Quatremère de Quincy. Trattando della basilica classica e della basilica cristiana egli si domanda: «Ma perché si adottò piuttosto la forma delle basiliche che quella dei templi? La prima ragione è perché i cristiani primitivi aborrissero tutto ciò che pareva accostarsi al culto e agli usi della idolatria; e la più forte poi e la vera si riscontra nella insufficienza e mancanza di capacità interna dei templi pagani. Nell'innalzare questi nuovi edifici, conveniva che la loro estensione non fosse ristretta come nei templi antichi, a contenere soltanto i sacerdoti che ne avevano la custodia; essi dovevano essere spaziosi in modo da contenere la numerosa adunanza che partecipava della vista dei sacri misteri. Nessun altro edificio più della basilica, poteva servire a questi nuovi usi; nessun altro presentava ad un tempo una maggiore analogia nell'idea, una più vasta estensione di locale, una così magnifica decorazione dell'interno. Se ne imitò quindi la forma; e vuoi perché non si sia creduto necessario cambiare il nome, che un nuovo significato aveva

Torino 1964

<sup>4</sup> Alexander Klein, *Lo studio delle piante e la progettazione degli alloggi minimi. Scritti e progetti dal 1906 al 1957*, a cura di M.Baffa e A.Rossari, Mazzotta, Milano, 1975

<sup>5</sup> Charles Garnier, Auguste Ammann, *L'habitation humaine*, Parigi, 1892.

reso ancora più conforme al vero senso della sua etimologia, vuoi la somiglianza assoluta della forma abbia reso impossibile il cambiamento di un nome che era stato consacrato dal lungo uso, si conservò questa denominazione per le chiese che vennero in seguito edificate»<sup>6</sup>.

Analizziamo a questo punto la definizione di tipo data da Quatremère de Quincy, passaggio centrale nel dibattito sulla questione tipologica: «La parola tipo non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea di un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello. Il modello è un oggetto che si deve ripetere tal qual è; il tipo è, al contrario, un oggetto secondo il quale ciascuno può concepire delle opere che non si rassomiglieranno affatto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello, tutto è più o men vago nel tipo»<sup>7</sup>.

Io credo che a questo 'più o men vago' si possa far corrispondere la distinzione proposta all'inizio, la diversa specificazione del tipo, il diverso grado di generalità espresso dal tipo stesso.

La definizione di Quatremère si basa sulla contrapposizione tra tipo e modello. Il motivo più diretto di questo rapporto è dato dal carattere progettuale che la definizione contiene e dove il riferimento riguarda la classificazione delle forme.

Nel *Dizionario* la questione del carattere progettuale viene affrontata in modo diretto alla voce 'Antico': «L'architetto non trova da impiegare nelle sue composizioni che un dato numero di forme, di parti, di membri i quali al pari di quelli che nella eloquenza vengono chiamate parti del discorso, sono gli elementi necessari da mettersi in opera, ma che non acquistano il loro valore se non quando la ragione ne determina il collocamento»<sup>8</sup>.

Il carattere progettuale cui accennavo è relativo alla affermazione della non fissità dell'architettura a fronte della tendenziale stabilità dei suoi elementi costitutivi: questi ultimi appartengono ad una origine che la concezione classica individua nel mondo greco attraverso forme che, da quel momento, acquistano per analogia un carattere di seconda natura.

«L'arte dell'architettura divenne, non già direttamente o materialmente

<sup>6</sup> Quatremère de Quincy, op. cit.

<sup>7</sup> Quatremère de Quincy, op. cit.

<sup>8</sup> Quatremère de Quincy, op. cit.

imitatrice della natura, ma sotto il rapporto morale, appropriandosi il sistema, i principi, le regole delle proporzioni e gli effetti del piacere che ne risulta nell'organizzazione del corpo umano. L'architettura imitò la natura non nella rappresentazione delle sue opere, ma nell'assimilazione che essa fa delle loro qualità; imitò la natura non già facendo quello che essa fa, ma guardando al modo con cui essa opera. A questo sistema di proporzioni va debitrice «l'architettura antica di quella superiorità che ottenne e conserverà sopra ogni altra specie di architettura e così lo studio e l'imitazione dell'antico in architettura si ritiene e deve ritenersi con ragione come un equivalente di ciò che rispetto alle altre arti del disegno sono lo studio e la imitazione della natura fisica»<sup>9</sup>.

Una seconda natura che – come la prima – contiene in sé i principi del suo stesso sviluppo, la capacità di risposta ai nuovi e diversi problemi che la realtà progressivamente pone.

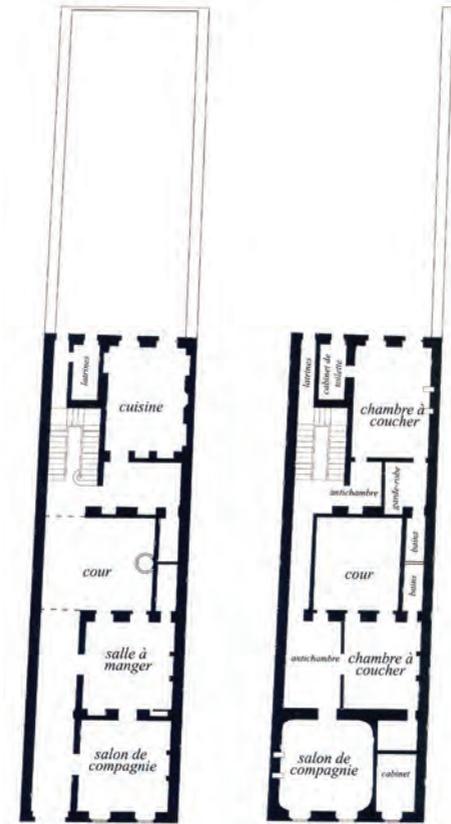
Così prosegue Quatremère de Quincy in un passo di importanza fondamentale nella costruzione di una teoria in Architettura: «Sia pure che nuovi bisogni o differenti usi si oppongano sotto più di un aspetto ad una riproduzione conforme di un gran numero di edifici nelle opere moderne; ma le imitazioni non sono copie (...). Per chi, all'incontro avrà saputo formarsi non già materialmente, ma sullo spirito dei suoi insegnamenti, saprà che la rigorosa imitazione dell'antico, non è già riprodurre ciò che fu fatto dagli antichi, ma fare piuttosto come essi medesimi avrebbero fatto se fossero stati sottomessi alle esigenze d'altri bisogni e in differenti condizioni, o, per meglio dire, regolarsi come i medesimi hanno fatto nelle loro opere. Ciò avvenne effettivamente dell'arte greca quando fu trapiantata in Roma (...). Per l'architetto il tipo, le forme dell'ordinazione, i rapporti di proporzione con la facoltà visuale sono gli elementi necessari della sua imitazione. Il genio non pensa a trovarne altri: egli si adopera piuttosto nella felice applicazione della loro varietà a ciascun monumento, alle impressioni che egli deve produrre, alle idee e ai sentimenti di cui diverrà in un tratto il motore e l'interprete»<sup>10</sup>.

La precisazione sui caratteri dell'analogia con gli antichi – patrimonio della concezione dinamica della tradizione – e la definizione dell'architetto

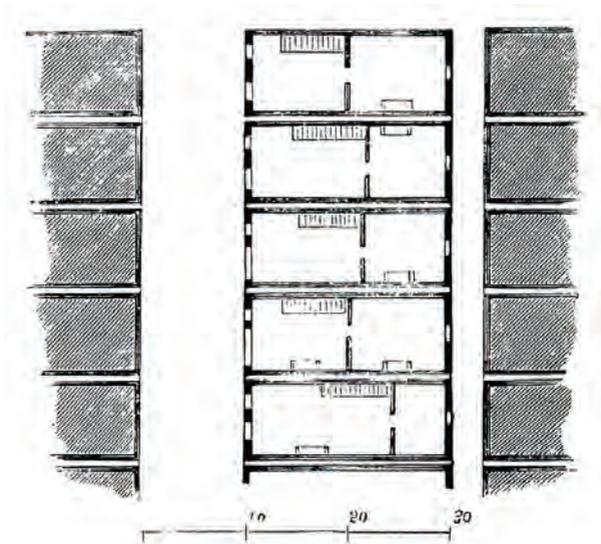
<sup>9</sup> Quatremère de Quincy, op. cit.

<sup>10</sup> Quatremère de Quincy, op.cit.

come motore e interprete della realtà costituiscono punti di straordinaria modernità capaci di collocare in modo appropriato e chiaro il ruolo della struttura tipologica dell'architettura nel quadro aperto e dialettico del progetto di architettura e in generale delle trasformazioni di cui l'architettura è artefice.



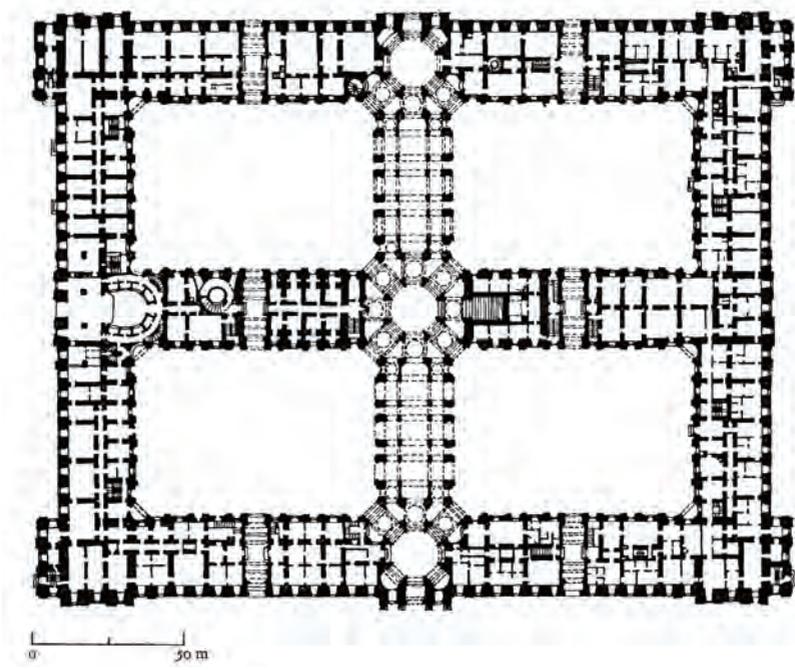
Bordeaux, pianta del piano terra e del primo piano della casa a schiera in Course del Verdun n. 23.



Eugène Viollet-le-Duc *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle* Parte di un isolato di Montpazier alla voce 'Maison'



Montpazier, fronti urbani di case a schiera



L. Vanvitelli, *pianta piano terra della Reggia di Caserta*

## Tipologia e composizione architettonica

Carlo A. Manzo

### *Tipologia e composizione*

Di fronte al diminuito interesse delle scuole di architettura italiane per la ricerca tipologica, è bene richiamare alcune ragioni per cui il concetto di tipo continua ad essere importante nella conoscenza e nel progetto di architettura. Prima tra tutte il suo essere un punto nodale tra le componenti formali e funzionali dell'architettura. Quando Aldo Rossi definisce il tipo come "ciò che sta più vicino all'essenza stessa dell'architettura" mette in evidenza per l'appunto l'esigenza di riportare ad unità la dialettica esistente tra aspetti della tecnica, della funzione e dello stile. Non a caso la nuova concezione della tipologia nasce negli anni sessanta con la rifondazione dei Caratteri Distributivi degli edifici, iniziata da Rossi e Aymonino per ridare contenuto architettonico ad uno dei corsi principali nelle Facoltà di Architettura. Da lì era partita la riflessione critica sulla frattura, maturata con il moderno, tra *tipi funzionali* e *tipi formali* e il superamento del "funzionalismo ingenuo" in cui era ancora imbrigliata certa cultura post-razionalista, con pesanti ipoteche sui procedimenti del progetto. Si è così acquisita consapevolezza che nel progetto più che di funzione bisogna parlare di utilità, perché questo concetto più ampio comprende anche la bellezza e il carattere degli edifici: le architetture devono rispondere ai bisogni ma anche piacerne e rassicurarci, e a volte regalarci emozioni.

Il *concetto di tipo*, ci interessa non solo come categoria conoscitiva o classificatoria ma come elemento del progetto. Carlos Martí ha dato una definizione convincente del tipo come *struttura formale*<sup>1</sup>: un'idea generale di forma – che è nello stesso tempo di organizzazione dello spazio – permette un reale avvicinamento tra gli aspetti dell'uso e la qualità figurativa. In questa accezione il tipo ha colmato l'ingiustificata distanza tra la *composizione*, fino agli anni Settanta ritenuta a torto evocatrice di formalismi accademici sorpassati, e la *progettazione* che veniva considerata l'attività ideativa strettamente legata ai problemi reali del costruire. Un'analisi più attenta del comporre ha mostrato invece rapporti più diretti e complessi tra i due termini.

In alcuni saggi degli anni '50 Colin Rowe ha analizzato le alterne fortune storico-critiche del termine *composizione* tra l'Ottocento e novecento, studiandone i rapporti con il "carattere". Un concetto ricorrente è che la qualità di un edificio è affidata ai principi della composizione architettonica e al carattere, inteso come individualità artistica e espressione dello scopo per cui l'edificio è stato realizzato<sup>2</sup>. Rowe mette in luce collegamenti imprevisti nell'accidentato percorso che va dal settecento ai maestri del moderno. Un punto che accomuna la tradizione e la fase iniziale della modernità è la convinzione che la forza dell'idea compositiva debba esprimersi innanzitutto nella *pianta* dell'edificio, elemento fondante con cui ordinare le questioni funzionali e formali del progetto. Per Durand comporre significava disporre "in modo giusto e quindi conveniente", combinare le parti e gli elementi. «La composizione architettonica è geometrica; evento d'ordine visuale in primo luogo; evento che richiede giudizi di quantità di rapporti; apprezzamento di proporzioni» scrive Durand nei *Precis*<sup>3</sup>. Del resto più tardi il "gioco sapiente e magnifico dei volumi sotto la luce" della poetica corbusieriana richiama senza dubbio la capacità di comporre in un ordine strutturato le parti e gli elementi, prefigurandone le relazioni con le possibilità d'uso: «nella pianta – scrive

<sup>1</sup> Carlos Martí Aris, *Le Variazioni dell'identità*, Clup Milano, 1990, pag.174.

<sup>2</sup> Colin Rowe, *La matematica della villa ideale*, tr. it. Zanichelli Milano, 1990, pp. 154 e segg.

<sup>3</sup> Jean-Nicolas-Louis Durand, *Precis des leçon des architecture à l'École polytechnique*, (Ed. 1825), Hachette Livre, 2013, pag. 153

Le Corbusier – è già compreso il principio della sensazione»<sup>4</sup>. Questo asserto sembra ormai smarrito dalla pratica progettuale contemporanea, come è dimostrato dalla maggior parte della attuale pubblicitaria che offre grande spazio alle immagini mentre le piante sono assenti o illeggibili.

Emil Kauffmann aveva individuato le origini del progetto moderno nel passaggio dalla forma “figurativamente conclusa e dotata di forte gerarchia interna” del sistema rinascimentale-barocco, al “*pavillon-system*” ovvero alla composizione di elementi distinti, caratteristica dell’architettura neoclassica<sup>5</sup>. Val la pena richiamare la logica dei due diversi procedimenti: il primo usa prevalentemente un disegno per forme chiuse, teso all’unità dell’organismo architettonico, in genere compatto, in cui la relazione degli elementi è prevalentemente “ipotattica”. Il secondo è invece un sistema teso ad affiancare elementi distinti che, pur sempre all’interno di una soluzione unitaria, segue un procedimento di tipo “paratattico” col quale, come nella scrittura, si pongono l’una accanto all’altra le diverse proposizioni, lasciandole autonome. Su logiche similari si basa la contrapposizione “monolitico versus scomponibile” con cui Carlos Martí Arís mette in evidenza il carattere analitico della cultura moderna e le diverse modalità compositive, efficacemente sintetizzate nel disegno in cui Le Corbusier mette a confronto il *plan paraliseè* e la pianta libera<sup>6</sup>.

#### *Modalità compositive: collegare e dividere*

A queste due modalità compositive corrispondono le azioni del *collegare* e del *dividere*<sup>7</sup>, con le conseguenti caratterizzazioni morfologiche del progetto.

A) Il “collegare” compone gli spazi in un manufatto unitario e concluso: le differenze funzionali e dimensionali vengono inserite all’interno di un sistema rigoroso che regola sia la serialità degli spazi ripetibili che gli spazi speciali, risolti come elementi eccezionali “interni” alla regola stessa.

<sup>4</sup> Le Corbusier, *Vers une Architecture*, trad. it. Longanesi, Milano 1973, pag. 33.

<sup>5</sup> Emil Kauffmann, *Da Ledoux a Le Corbusier*, trad. It. Mazzotta, Milano 1980.

<sup>6</sup> Carlos Martí Arís, op.cit., pag. 174

<sup>7</sup> Cfr. Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementare sul costruire*, F. Angeli, Milano 1978, cap. 7

Questa modalità è leggibile nei tipi della domus, nelle terme romane, nelle piante dei palazzi e dei conventi urbani fino al settecento. E' usato con frequenza nel tipo a corte, in particolare nel sistema di corti a crociera che ha caratterizzato per secoli gli edifici di comunità e gli edifici pubblici. Nel progetto di Luigi Vanvitelli per la Reggia di Caserta, ad esempio, il ritmo rigoroso della maglia compositiva-costruttiva accoglie gli spazi speciali della cappella e del teatrino di corte, senza denunciarne la presenza nelle facciate, al pari dello scalone monumentale inserito nella promenade degli atri che attraversano l'edificio verso il Parco.

Nell'architettura moderna la logica unificante del "collegare" è leggibile nelle soluzioni di molti protagonisti, ad esempio nei progetti di Mies per la biblioteca dell'IIT o per il teatro di Mannheim, o negli edifici di Le Corbusier per Chandigarh. Anche il tema delle corti successive è stato usato sia in edifici pubblici che residenziali (ad es. la Munkegard school di Jacobsen, il quartiere S. Rocco di Rossi e Grassi, il quartiere Marianella di Purini). In molti progetti contemporanei la scelta di contenere le differenze all'interno di una soluzione compatta e continua, viene risolta con elementi unificanti sovradimensionati capaci di ricomporre in un "unicum" le differenze funzionali e dimensionali: la grande copertura, l'ordine gigante della struttura, il recinto, la piastra (si vedano le opere di Nouvel, Perrault, Chipperfield, Nieto Sobejano).

B) Nella modalità compositiva del "dividere" invece, la differenziazione di elementi e funzioni viene assunta come principio organizzativo ed esaltata attraverso l'articolazione delle parti, facendo della distinzione dei volumi un tema espressivo della soluzione architettonica. Ludovico Quaroni ha sottolineato il valore di un sistema diversificante come possibilità creativa nell'architettura contemporanea: «in tempi recenti vediamo il principio della diversità in aiuto e alleggerimento dell'obbligatoria unità (...)»<sup>8</sup>.

Nell'architettura contemporanea questo sistema (che Kauffmann chiama "a padiglioni") comprende composizioni – più o meno gerarchizzate – basate sulla giustapposizione di volumi distinti. La ricerca di unità dell'insieme è perseguita attraverso un sistema di relazioni a distanza che

<sup>8</sup> Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Mazzotta, Milano, 1977, pag. 232

assegna una grande importanza agli spazi liberi (ad esempio l'istituto ad Arnem di Oud). Questa maggiore autonomia, i cui archetipi possono essere rintracciati in molti periodi storici (dall'architettura ellenistica, al campo dei miracoli di Pisa, ai progetti dell'Illuminismo) ha cambiato la concezione del luogo pubblico, e la stessa idea architettonica della piazza moderna: l'Alexanderplatz di Mies, il Campidoglio di Le Corbusier a Chandigar, la piazza dei tre poteri di Niemayer a Brasilia, al contrario dell'apparente "disposizioni libera" dei volumi, sono il frutto di una composizione controllata di pesi e misure, che assegna un ruolo importante al sistema dei vuoti, mettendo in valore lo sfondo su cui si stagliano le figure del progetto

La logica della "discontinuità" comprende schemi basati sulla concatenazione degli elementi lungo uno o più assi o sulla tensione compositiva tra l'edificazione sul bordo e il nucleo centrale: nel tipo dell'edificio collettivo a corte aperta, ad esempio, è interessante confrontare i diversi rapporti con cui viene risolta la dualità tra il corpo di fabbrica perimetrale, e la polarità della sala comune. Ragionamenti analoghi riguardano la composizione degli elementi intorno alle diverse soluzioni dello spazio centrale: la grande aula, la corte coperta, la galleria.

Dall'integrazione di queste due modalità sono successivamente maturate alcune strategie progettuali che compongono volumi riconoscibili dentro una maglia continua di recinti, piastre o percorsi ai quali viene affidato il ruolo di sistema unificante dell'insieme. Questa linea di lavoro molto articolata è leggibile nei progetti del cimitero di Lingby di Aalto, nella chiesa di Gibellina di Quaroni e, alla grande scala urbana, nell'università di Berlino di Josic, Candilis e Woods. Le diverse tecniche compositive prescindono dalla destinazione funzionale e dalle dimensioni, interessando sia il grande complesso urbano che la piccola casa. Alla scala urbana, si può notare che i due principali modi fin qui descritti, costituiscono veri e propri *principi insediativi* della città moderna. Alla tecnica "unificante" che condensa le diverse funzioni nello stesso complesso architettonico, corrisponde la grande *unità abitativa*, – dal falansterio, alla hof, all'unità d'abitazione corbusieriana, alle case comuni del costruttivismo russo – configurando un'idea di città fatta di grandi elementi complessi a forte caratterizzazione formale. Alla tecnica della composizione per elementi distinti, corrisponde il *quartiere* come parte formata dalla ripetizione di

edifici distinti, che nasce dall'esperienza delle siedlungen del razionalismo tedesco degli anni Venti e si sviluppa nelle esperienze della residenza sociale del secondo dopoguerra.

### *Tipi e Figure*

Alla chiarezza compositiva dell'impianto planimetrico è affidata la qualità primaria del progetto: le forme e le geometrie collegate alla scelta del tipo seguono principi di ordine e di organizzazione distributiva che rispondono sia al programma funzionale, sia al rapporto con la città e con il luogo. Tuttavia è evidente che la ricerca della "bellezza planimetrica" non basta a definire l'identità e il carattere dell'opera e che, nel percorso verso la soluzione finale, i condizionamenti del programma e del contesto via via modificheranno le forme iniziali. Il passaggio dall'idea planivolumetrica alle scelte figurative costituisce un momento importante (talvolta imperscrutabile) del procedimento progettuale. La difficoltà a definire l'immagine – e quindi i caratteri stilistici dell'opera – ha determinato negli ultimi anni un grande interesse per quella che possiamo chiamare la "configurazione", e per le relazioni tra la *forma* e la *figura*.

La distinzione tra i concetti di forma e figura viene usata da Alain Colquhoun per rileggere l'architettura moderna non come rapporto tra forma e funzione ma tra forma e figura: la forma viene intesa come una configurazione astratta, «dotata di significato naturale o del tutto priva di significato»; la figura invece come una «configurazione cui il significato è conferito dalla cultura», quindi, in qualche misura, storicizzato<sup>9</sup>. In architettura, secondo Colquhoun, l'equivalente della figura è evocativa di esperienze conosciute, quindi delle sensazioni di gravità, di percezione, di stabilità, di protezione. In effetti per quanto riguarda gli elementi dell'architettura, al di là della semplice ragione tecnica, la configurazione richiama anche il loro significato. Dalla forma del trilito, espressiva della resistenza alla forza di gravità, sono stati nel tempo disegnati elementi di complessità superiore: la porta, l'idea del portico, la sala ipostila ecc. Anche l'ordine gigante è una figura del trilito, tanto caratterizzata dalla dismisura, da aver assunto un carattere monumentale, per l'edificio ma anche per il tema del fronte urbano (da Bath, a Karlsrhue, all'Eur). Estendendo

<sup>9</sup> Alain Colquhoun, *Architettura moderna e storia*, Laterza, Bari, 1989 pag.115 e segg.

questo ragionamento dagli elementi all'idea complessiva dell'edificio, la *figura strutturata* di un *tipo architettonico* richiama una percezione globale che comprende anche la capacità di rispondere ai bisogni dell'abitare. La figura quindi si presenta come una sintesi di esperienze complesse comprensive anche dei contenuti funzionali, delle ragioni d'uso.

Una delle definizioni più convincenti della relazione tra forma e figura è quella data da Carlos Martí Aris: «la forma come struttura rimanda alle dimensioni intelleggibili dell'oggetto e si apre verso la concezione astratta; la forma come figura rimanda innanzitutto alla dimensione percettiva dell'oggetto e costituisce la base dell'elaborazione figurativa»<sup>10</sup>.

La forma quindi diventa figura quando si concretizza in una soluzione comunicativa e vitale, quando vuole dare un carattere all'edificio. La figura, intesa come una *impronta caratterizzata* della forma, mostra le gerarchie degli elementi costitutivi e quindi le linee di forza della composizione che daranno identità e riconoscibilità al progetto finale. La configurazione, come atto dello scegliere e disporre opportunamente le figure significative dell'opera, può essere considerata una fase avanzata della composizione, che può esprimersi sia a livello planimetrico che a livello di stile: in entrambi i casi è un'azione portatrice di qualità e di intenzionalità estetiche.

Rispetto alla dialettica tra costruzione artistica e scientifica, si può sostenere che il problema della configurazione impegna la parte più spiccatamente "artistica", quella cioè caratterizzata sul piano estetico-figurativo: tuttavia, essendo l'architettura una disciplina intimamente legata alla utilità e alla costruzione, le *figure* del progetto non possono essere arbitrarie ma finalizzate a dare espressione percepibile della concretezza, e all'adeguatezza dell'opera. È il modo di comporre le forme che porta a "configurazioni espressive" di utilità, di valori civili, di "narrazioni urbane" per usare un termine di moda. Come si è detto, alla scala dell'edificio, il rapporto composizione/configurazione coinvolge la scelta tipologica. I tipi possono essere considerati come "*figure basiche*" dell'architettura: rispondono della qualità intrinseca della forma e allo stesso tempo delle condizioni d'uso, degli aspetti distributivi, costruttivi, e di significato espressi da una determinata cultura abitativa.

La scelta di una *figura* può rispondere al tema urbano, se riesce ad essere

<sup>10</sup> Carlos Martí Aris, *Silenzi eloquenti*, Marinotti, Milano 2001, pag.132.

adeguata ed espressiva della condizione dell'edificio rispetto al luogo. Penso al progetto di Rafael Moneo per il Municipio di Murcia, dove l'idea caratterizzante – risolta come un grande “retable” moderno – si concentra sul fronte dell'edificio sulla piazza, confrontandosi con la chiesa barocca.

### *Temi e tipi nella didattica del progetto*

Premesso che l'architettura va concepita “per forme” (perchè siano forme *costruibili, utili e significative* rispetto al luogo), il nostro interesse per il tipo come struttura formale sottolinea il valore della forma come sistema di relazioni tra le parti. Perciò la scelta tipologica va assunta come un momento importante in particolare nella didattica del progetto. In estrema sintesi, agli studenti propongo di elaborare il progetto attraverso queste fasi<sup>11</sup>:

- 1) *L'individuazione del tema urbano* (o architettonico): nasce dalla lettura e dalla interpretazione del contesto, e si relaziona criticamente con i caratteri del luogo. In questa fase viene delineato il disegno dell'impianto, una ipotesi morfologica con una composizione planivolumetrica d'insieme.
- 2) *La scelta tipologica*, che rappresenta l'*idea-guida* sul piano architettonico-organizzativo. Il riferimento ad una famiglia di forme è la base per dare una identità riconoscibile e distintiva al progetto, e per risolvere in un sistema coerente e unitario le regole compositive e le condizioni d'uso;
- 3) l'ipotesi di un' *idea costruttiva* chiara e adeguata all'edificio.
- 4) le *scelte figurative e stilistiche*, finalizzate a precisare il carattere dell'opera, mettendo in gioco quei problemi di configurazione a cui abbiamo accennato nel punto 3).

Chiarisco l'importanza di queste scelte successive attraverso due esempi di architetture realizzate.

Il primo è il progetto di Koen Van Velsen per le residenze universitarie nel *Campus di Utrecht* (1998-2002). Il *tema urbano* è una grande murazione posizionata sul bordo dell'area, per proteggere le residenze dal rumore della strada veloce che delimita il campus. *La scelta tipologica*, coerente con il tema, è un edificio lineare con una soluzione differenziata per i due

<sup>11</sup> Cfr. Carlo A. Manzo, *I principi e le forme. Dividere e collegare*, in AA.VV. *Insegnare composizione architettonica-principi e pratica quotidiana*, a cura di E. Carreri, ed. Kappa, Roma 2007, pag. 66 e segg.

fronti: il lato sul Campus ha un disegno aperto e trasparente, scandito dagli ingressi agli alloggi e dalle vetrate dei soggiorni. Il lato opposto, sulla strada, è una muratura in mattoni con piccole aperture per i servizi e gli spazi di distribuzione interna. Sui terminali, sia il muro in mattoni che il telaio-portico proseguono oltre l'edificio abitabile per inglobare nella composizione alcuni villini preesistenti. La soluzione figurativa, basata sul contrasto tra il “peso” del muro in mattoni all'esterno e il ritmo leggero del vetro e dei telai snelli in c.a. sul lato interno, offre una espressione formale coerente ed efficace del tema individuato.

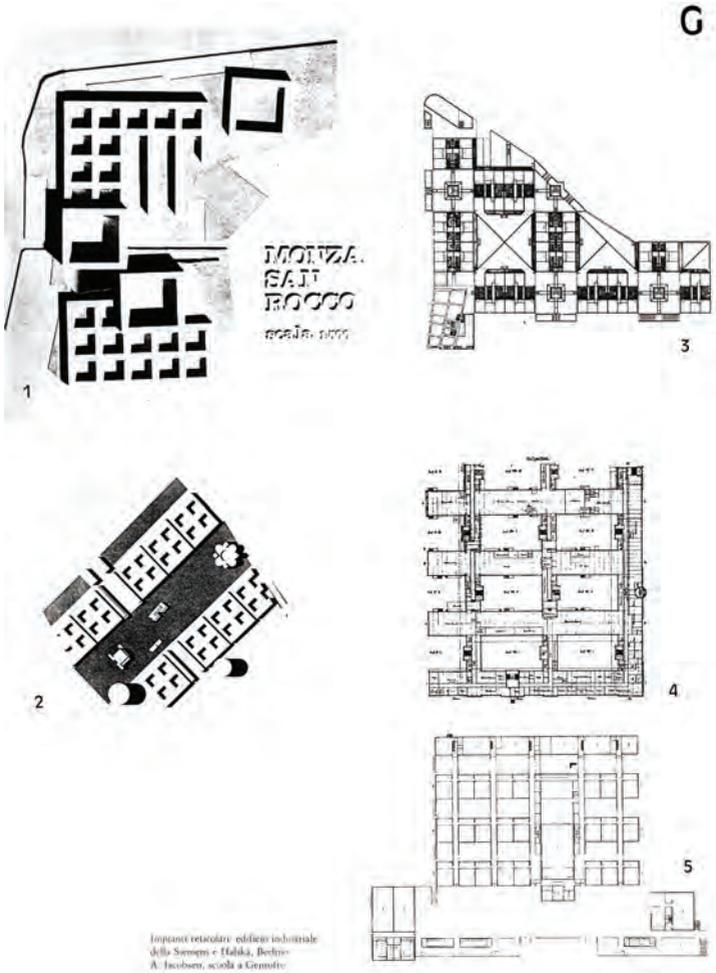
Il secondo è la *nuova università di Chieti*, progettata da Barbieri, Del Bo, Manzo e Mennella (1986-2000). Il tema è quello del *Campus Urbano*, inteso come elemento strutturato e riconoscibile tra la campagna e la città diffusa<sup>12</sup>. Qui la composizione per elementi distinti posizionati all'interno di un impianto unitario, assegna un ruolo importante agli spazi liberi e alla campagna esistente e alle visuali più significative del paesaggio collinare. Questa modalità compositiva rimanda a certi episodi della costruzione della città ellenistica, con la differenza che in questo caso gli assi longitudinali degli edifici tendono a disporsi secondo la linea di massima pendenza. In tal modo la pura linea orizzontale che definisce il limite superiore dei volumi si contrappone alla forma ondulata del suolo naturale su cui poggiano.

Le diverse *scelte tipologiche* caratterizzano gli edifici a seconda della localizzazione nel Campus. il *Centro sportivo* del CUS è una grande cortecinto in mattoni, che accoglie in un sistema unitario la palestra e i campi da tennis all'aperto. Il fronte lungo a sud, emerge progressivamente dalla collina creando un percorso pergolato in copertura che si affaccia sui campi da gioco e sugli edifici della nuova università.

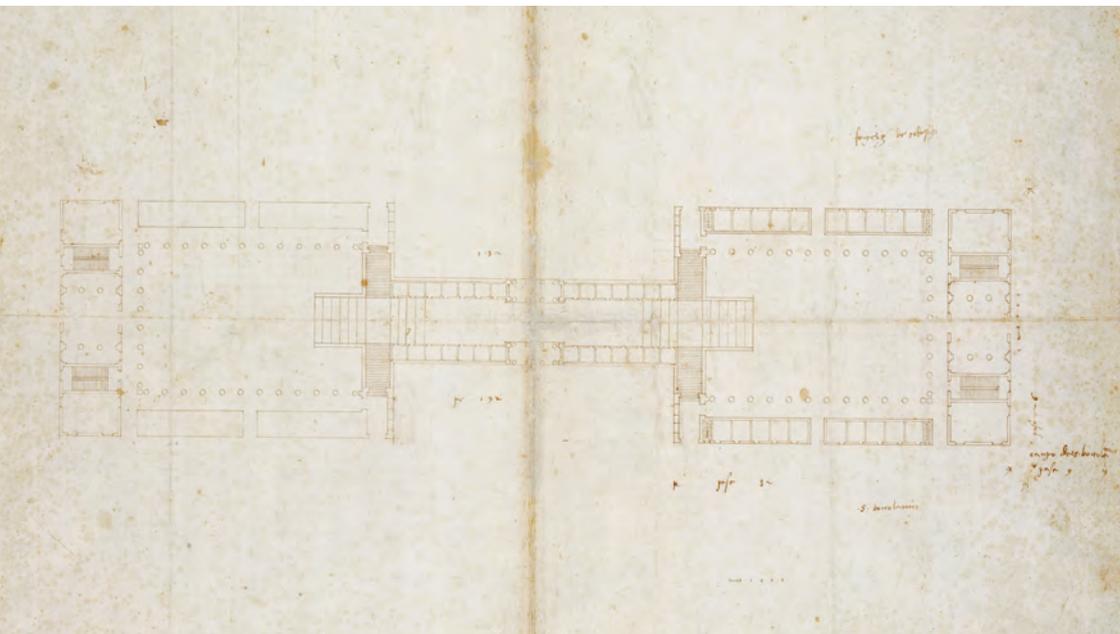
Il sistema degli edifici della *Facoltà di Lettere*, disposti intorno al campo verde tra gli edifici ha come riferimento il progetto di Thomas Jefferson per l'Università della Virginia, formato da padiglioni che delimitano un'area verde libera. Per i dipartimenti di Chieti la scelta è quella dell'edificio a pettine con le corti aperte sul “campo”, che nel tratto ovest si raddoppia creando altre due piccole corti coperte, destinate alle sale di lettura della

<sup>12</sup> Giuseppe Barbieri, Adalberto Del Bo, Carlo A. Manzo, Raffaele Mennella, *Le architetture del Campus di Chieti*, a cura di F. Bucci, ed. Skira, Milano 2014.





Comparazione di sistemi a corti successive (A. Rossi e G. Grassi, F. Purini, A. Monestiroli, A. Jacobsen).



Andrea Palladio, *Primo progetto per il Ponte di Rialto: pianta con i due "fori" commerciali ai capi*. Musei Civici  
Vicenza - Pinacoteca di Palazzo Chiericati.

## Il metodo analogico per orientarsi nel progetto

Martina Landsberger

*L'analogia è tanto più sterminata quanto più è immobile  
e in questo duplice aspetto vi è una smisurata follia.*

Aldo Rossi, *Autobiografia scientifica*, Milano, 1999

Palazzo Chiericati a Vicenza conserva 33 disegni autografi di Andrea Palladio<sup>1</sup> dedicati alla rappresentazione di alcuni templi romani. La rappresentazione del tempio di Minerva – appartenente alla stessa collezione – appare al centro di una planimetria del foro di Nerva disegnata sommariamente, se confrontata con quanto rappresentato nei *Quattro Libri dell'Architettura*<sup>2</sup>. Quello che si coglie è uno spazio a pianta rettangolare, stretto e allungato, delimitato su tre lati da un muro con addossato un ordine di colonne<sup>3</sup>. Al centro il prospetto del tempio di Minerva.

Nel III libro del suo trattato, nel capitolo dedicato ai ponti, Palladio pubblica il progetto per il Ponte di Rialto a Venezia (1569): si tratta della seconda soluzione di un progetto presentato in occasione di un precedente

<sup>1</sup> Si tratta della donazione Pinali.

<sup>2</sup> Andrea Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, ristampa in fac-simile dell'edizione del 1570, Hoepli, Milano, 1980, cap. IV, pp. 24-25.

<sup>3</sup> Le colonne addossate al muro evocano la costruzione del consueto portico caratteristico del foro e sono giustificate appunto dalla dimensione piuttosto costretta del luogo dovuta al fatto che il foro è stato costruito in prossimità di alcuni complessi preesistenti. Attraverso Marziale sappiamo che il foro di Nerva viene realizzato costruito da Domiziano fra l'85 e l'86 d.C. e che viene inaugurato da Nerva dieci anni più tardi, nel 97, alla morte di Domiziano.

concorso. La prima (1554)<sup>4</sup> propone una soluzione complessa in cui all'infrastruttura propriamente detta – il ponte, appunto – viene aggiunta una proposta urbana riferita alle due rive del Canal Grande. Palladio pensa alla costruzione di due piazze simmetriche poste sulle sue sponde e collegate da una strada in quota tramite la quale si renda possibile l'attraversamento del canale. Due scale, una per lato, colmano il dislivello fra il piano della città e quello della strada sull'acqua.

Palladio è un attento osservatore e studioso della classicità che, infatti, nel suo lavoro di progettista diviene un punto di riferimento costante, un mondo da cui attingere elementi e riferimenti per costruire architetture antiche e allo stesso tempo moderne, capaci cioè di interpretare la contemporaneità. Anche il primo progetto per il Ponte di Rialto mostra questa attitudine tutta palladiana a lavorare in analogia con quanto si è costruito precedentemente. Memore, infatti, di quanto aveva potuto osservare – e conoscere – visitando le rovine romane, l'architetto veneto ripropone – con le opportune modifiche – il tema del foro, in particolare facendo riferimento a quello di Nerva.

Osservando il disegno pubblicato nel trattato appare evidente la forte analogia compositiva esistente fra le due opere. Il primo progetto per il Ponte di Rialto, infatti, si costruisce a partire dalla definizione di due “fori” recintati da un sistema di portici e botteghe che corrono lungo tre dei quattro lati. Il quarto lato, corrispondente a uno di quelli corti, è lasciato aperto in quanto è in questo punto che si va a innestare il sistema della scala necessario a raggiungere la quota della strada di attraversamento. Analogamente si costruiva il foro di Nerva in cui il quarto lato corto della sua pianta rettangolare era destinato ad accogliere l'edificio più importante: il tempio di Minerva. L'idea alla base dei due progetti è la medesima: in entrambi i casi si tratta di costruire un luogo introverso il cui carattere viene definito dall'ordine delle colonne di cui si cinge. Cambia invece la composizione dell'intero progetto che, nel caso di Palladio, diviene più complessa: il foro romano si raddoppia, il tempio viene sostituito da due scale altrettanto monumentali in grado di mettere in comunicazione la strada di attraversamento del canale e di relazione fra le due piazze. Anche

<sup>4</sup> Anche questo disegno fa parte della donazione Pinali ed è conservato presso la Pinacoteca Civica di Vicenza a Palazzo Chiericati.

le misure si modificano in funzione del differente rapporto che il progetto istituisce con la città circostante. Palladio, dunque, in questo progetto, ma non solo in questo, si propone come prima cosa di “conoscere” il tema e quindi, a partire da quanto già sperimentato e riconosciuto come valido, lavorando in analogia a esso, mette a punto una soluzione nuova, diversa, adeguata alla sua realtà ma, proprio per questo suo riferirsi a un esempio concreto della storia, sempre riconoscibile. Il metodo di Palladio dunque si fonda su un procedimento analogico in cui la conoscenza del passato diviene l'elemento attraverso cui mettere in opera il progetto.

Si tratta allora di provare a capire cosa si intenda per analogia e processo analogico e come questo si attui.

Il 27 maggio del 2013 l'Università di Bologna ha conferito la laurea *honoris causa* a Douglas Richard Hofstadter<sup>5</sup> che, in quell'occasione, ha pronunciato la propria *lectio magistralis* parlando di analogia in relazione al sistema della conoscenza<sup>6</sup>, con l'obiettivo di dimostrare quanto essa sia elemento costitutivo del pensiero e come, di conseguenza, contraddistingua qualsiasi atto di tipo razionale. Le analogie, ha spiegato Hofstadter, non sono una rarità ma, piuttosto «eventi ipercomuni e anzi onnipresenti» in grado di garantire all'uomo un “orientamento” nel mondo. Esse consistono: «[...] principalmente nella percezione rapidissima di importanti, ma spesso nascosti, elementi comuni tra due situazioni – anzi tra due strutture mentali. Una di queste due strutture mentali è appena stata costruita, e rappresenta una nuova circostanza nella nostra vita [...]. L'altra struttura mentale è vecchia, nel senso che esisteva già nel nostro cervello [...]. In una parola, dunque, un'analogia adeguata permette a una persona [...] di associare una cosa nuova a un concetto già esistente, cioè di trattare qualcosa di fresco e non conosciuto come se fosse familiare [...]». Prerogativa dell'analogia è mettere in relazione la novità con quanto già sperimentato consentendo, all'uomo, di “orientarsi nel presente”.

Possiamo provare a individuare le due “circostanze” citate da Hofstadter

<sup>5</sup>Douglas Richard Hofstadter insegna all'Università dell'Indiana occupandosi di intelligenza artificiale di scienze cognitive. La casa editrice Adelphi ha pubblicato la traduzione italiana del suo più famoso saggio *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York, Basic Books, 1979 (*Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*, Milano, Adelphi, 1984).

<sup>6</sup>[www.educationduepuntozero.it/speciali/pdf/speciale\\_agosto2013.pdf](http://www.educationduepuntozero.it/speciali/pdf/speciale_agosto2013.pdf).

A questo indirizzo è possibile consultare l'intervento di Hofstadter.

leggendo il progetto palladiano per il ponte di Rialto: il disegno dei due fori collegati dalla strada sull'acqua coincide con “la struttura mentale appena costruita”, mentre invece il foro romano di Nerva identifica quella “vecchia”, già presente nel nostro cervello.

È da questo punto che voglio partire perché credo che in questo possa essere sintetizzato il senso del lavoro dell'architetto.

L'assunto da cui intendo prendere le mosse è che il progetto di architettura debba essere inteso come un percorso conoscitivo volto alla ricerca di una risposta adeguata a un problema particolare. L'evolversi dell'architettura nel corso della storia dimostra come, individuato un tema, un problema, – la costruzione della casa, oppure quella del luogo della preghiera o di riunione di una collettività, per esempio – ogni epoca abbia cercato di definirne la forma, per così dire, stabile, in grado cioè di divenire la rappresentazione di una particolare cultura. In questo senso è da intendersi la parola tipo/tipologia: non tanto nel ricorso all'utilizzo di forme particolari desunte dalla storia, quanto piuttosto nella volontà di definizione dei caratteri di un edificio “stabili”, certi, necessari al fine di una sua riconoscibilità.

La parola tipo, dunque, identificandosi con l'idea generale su cui si costruisce un'architettura, assume un significato fondamentale nella definizione del progetto. Antoine C. Quatremère de Quincy nel *Dictionnaire d'architecture*<sup>7</sup> così lo definisce: «La parola tipo non rappresenta tanto l'immagine di una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea di un elemento che deve esso servire di regola al modello. Il modello inteso secondo la esecuzione pratica dell'arte, è un oggetto che si deve ripetere qual è; il tipo per contrario è un oggetto secondo il quale ognuno può concepire delle opere che si assomiglieranno punto tra loro. Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo».

Le questioni introdotte sono due: la prima riguarda il concetto di modello, la seconda, invece, individua un aspetto più generale del termine,

<sup>7</sup> Antoine C. Quatremère de Quincy, voce «Type» in *Dictionnaire d'architecture*, Paris, 1832; ed. it. «Tipo», in *Dizionario storico di architettura*, Mantova, 1842, parzialmente ristampato a cura di Valerio Farinati e George Teyssot, Marsilio, Venezia, 1985, pp. 273-276 e in Michele Caja, Martina Landsberger, Silvia Malcovati, a cura di, *Tipologia architettonica e morfologia urbana il dibattito italiano* – antologia 1960-1980, Libraccio, Milano, 2010, pp. 15-19.

presentandone la natura concettuale che, in quanto tale, necessita di una specifica interpretazione.

Partiamo col definire il termine modello. I dizionari della lingua italiana lo identificano con un oggetto degno di essere riprodotto, dunque una sorta di prototipo. In latino la parola *modellus* deriva dal termine *modulus*, modulo, misura architettonica (*modus*) il cui significato è assimilabile a quello di modello in quanto elemento invariante.

Il significato della parola tipo ci accorgiamo che nei dizionari viene fatta coincidere, nuovamente, con quella di modello e il motivo potrebbe essere ritrovato nel fatto che in greco *typos* è lo stampo, il conio, la matrice. Il *Dizionario Garzanti della Lingua Italiana* propone due diverse definizioni. La prima recita: «Tipo: esemplare, modello da cui si traggono copie; caso caratteristico di un determinato genere; esempio, modello» e fa riferimento al concetto di modello. È invece la seconda – «esemplare cui per caratteristiche comuni si può ricondurre un gruppo di cose o individui» – ad avvicinarsi al pensiero di Quatremère secondo il quale il modello si copia tale qual è, non necessita di interpretazioni perché contiene in sé la sua completa definizione; il tipo invece ha bisogno di essere tradotto perché nella sua definizione nulla è definito stabilmente: è un concetto astratto e ogni volta deve essere specificato per poter prendere forma. Secondo questa accezione il tipo risulta identificabile con un “principio”, un’idea, in grado di legare fra di loro oggetti realizzati in epoche e luoghi fra loro anche molto distanti ma accomunati da analoghi principi compositivi. Costruire famiglie tipologiche significa quindi identificare, e unire in un unico insieme, oggetti che abbiano in comune un qualche principio costitutivo. L’occuparsi di tipologia in campo architettonico è indice della volontà di affrontare il problema della natura stessa dell’architettura, cioè del comprendere come un concetto astratto, ma allo stesso tempo rispondente a un principio generale e universale, possa assumere una forma particolare.

Proviamo, ad esempio, a guardare il tipo della casa a corte. Il principio a suo fondamento è ravvisabile nella volontà di recingere un luogo, definendo un dentro e un fuori, in modo da far sì che “la vita” si svolga tutta all’interno della corte e che il rapporto con l’esterno si realizzi attraverso elementi assolutamente necessari. Questo è il senso generale, il carattere, il principio, che lega fra loro tutte le case a corte che si sono

costruite nella storia – dalla *domus* romana, fino ad arrivare alla cascina lombarda o alle case a corte di Mies van der Rohe. Eppure ognuno di questi esempi appaiono fra loro differenti.

Cosa è che consente, ogni volta, di realizzare una casa a corte diversa da tutte le precedenti?

Sicuramente la forma del luogo incide sulla definizione del tipo, esiste, cioè, una relazione fra la morfologia di un luogo e la tipologia edilizia. Vi è però anche un altro aspetto riconducibile, ancora una volta, al concetto di tipo e alla sua precipua qualità di non essere associabile a nessun oggetto particolare. «Tutto è vago nel tipo» scrive Quatremère: il progettista è quindi un interprete che ha la facoltà di realizzare soluzioni fra loro diverse riconducibili a un medesimo principio generale. Reinterpretare il tipo significa svolgere quell'attività razionale descritta più sopra a proposito del progetto palladiano per il Ponte di Rialto, significa non accontentarsi di attingere dal passato acriticamente. La conoscenza del tema, infatti, non può che rappresentare il punto di partenza di un'indagine più approfondita che, per compiersi, deve, necessariamente, confrontarsi con l'epoca e il contesto culturale in cui si sviluppa, nell'ottica di proporre una propria interpretazione. È proprio questa modalità di lettura del processo conoscitivo a determinare la comparsa del procedimento analogico.

Costruire un edificio analogamente a un altro vuol dire partire da un tipo, studiarlo, apportare le modifiche necessarie a che l'oggetto in questione sia adeguato alle nuove necessità, e rendere riconoscibile il principio generale a suo fondamento. Si tratta di una procedura attraverso cui viene a realizzarsi un azzeramento di qualunque diversità culturale, spaziale, temporale: il processo conoscitivo, infatti, soffermandosi esclusivamente sugli aspetti generali, sui principi, e tralasciando tutte le particolarità che andranno a definire la forma finale dell'oggetto, ha la possibilità di fare riferimento a un qualsiasi esempio della storia che presenti analogie con quanto si sta progettando.

Riprendiamo il tema della casa a corte. «L'architettura si colloca nello spazio e al tempo stesso lo racchiude in sé. Da ciò nasce un duplice problema: il controllo dello spazio esterno e dello spazio interno [...]»

scrive Ludwig Hilberseimer<sup>8</sup> individuando il carattere generale del progetto per la *Casa a tre corti* sviluppato da Mies van der Rohe a partire, probabilmente, dal 1934.

Il tema su cui Mies van der Rohe si sofferma è quello della costruzione di una casa unifamiliare collocata in un luogo non specificato. Il progetto si riassume in un grande recinto totalmente chiuso rispetto allo spazio esterno, e nella definizione di una casa che intessa relazioni esclusivamente con lo spazio interno delimitato dal recinto. I disegni di Mies rappresentano un edificio totalmente introverso, la cui relazione con l'esterno si realizza esclusivamente tramite una piccola, ma necessaria, porta d'ingresso. Il prospetto è uniforme e caratterizzato da un muro in mattoni. L'esistenza della casa si rende manifesta esclusivamente per la presenza della lastra di copertura che è possibile intravedere al di sopra del muro di recinzione. È, infatti, proprio il sottile tetto piano a copertura di una porzione del recinto l'elemento attraverso cui riconoscere, anche dall'esterno, la complessità del progetto.

La pianta della casa conferma l'ipotesi che è possibile formulare osservando il prospetto. Lo spazio coperto occupa solo una porzione del giardino recintato e si organizza intorno a una pianta a T. Questa scelta compositiva permette di definire, internamente al recinto, tre luoghi diversi che instaurano rapporti di vario genere con le parti della casa che su di essi affacciano. Il grande soggiorno si apre sullo spazio della natura contraddistinto dalla corte di dimensioni maggiori, un vero e proprio giardino cintato. Sulle corti minori, pavimentate e quindi, per carattere, differenti da quella grande, prospettano gli spazi di servizio. Carattere fondamentale è la possibilità di relazionarsi, da qualsiasi punto della casa, con l'esterno della corte verde e con il muro che la delimita.

Rappresentando una precisa idea di abitare e utilizzando un numero esiguo di elementi, Mies van der Rohe definisce il carattere e la misura della sua casa. È chiaro come Mies non inventi nulla, ma come al contrario cerchi nella storia un possibile esempio analogo da riproporre non tanto per la forma, quanto piuttosto per la validità del principio generale, cioè per l'idea di abitare espressa, riproponibile nei suoi caratteri stabili. È la

<sup>8</sup> Antonio Monestiroli, a cura di, Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, Clup, Milano, 1984, p. 45.

casa romana/greca quella cui Mies sceglie di guardare, una casa nelle cui forme è espressa la chiara volontà di separazione e distinzione della vita privata da quella pubblica; un modo di abitare che nega la relazione diretta con la città, proponendo, in alternativa, la definizione di un “mondo altro” fatto esclusivamente di relazioni private.

Anche la *domus romana* – e il suo precedente greco – è una casa introversa che non instaura alcuna relazione con lo spazio urbano se non attraverso l’apertura necessaria della porta d’ingresso. La *domus*<sup>9</sup> si organizza circoscrivendo uno spazio aperto, freddo, di proporzioni definite, e delimitato da un muro lungo cui si vanno a comporre gli spazi caldi della casa vera e propria e il porticato su cui si aprono gli ingressi dei singoli locali. Lo spazio aperto della corte è elemento di rappresentazione del tipo ma anche parte necessaria dal punto di vista funzionale perché unico luogo attraverso cui aerare e illuminare le zone coperte dell’abitazione.

Esattamente come accade nella *Casa a tre corti* di Mies, pensata inizialmente isolata e poi aggregata a costruire parti di città, anche la *domus* si riassume nella costruzione di un muro attraverso cui realizzare una netta separazione fra interno ed esterno. Internamente a questo sistema poco importa come si dispongano le parti della casa perché ciò che conta è la rappresentazione della forza di un’idea di abitare in cui sia possibile dare forma alla “privatezza” della vita familiare contrapposta, e alternativa, alla vita pubblica da svolgere nei luoghi collettivi della città.

Affinché il procedimento analogico si realizzi deve, però, intervenire il “momento critico”<sup>10</sup>, atto che permette al progettista di scegliere quali elementi del modello di riferimento confermare e quali, invece, porre in secondo piano o, addirittura, eliminare. Mies, a questo proposito, guarda la *domus*, la critica, e sceglie di confermarne la tipologia e invece di reinterpretarne totalmente l’aspetto compositivo e distributivo. Di “momento critico” parla il filosofo Ezio Melandri<sup>11</sup> dimostrando come nel processo analogico siano presenti due diverse circostanze fra loro

<sup>9</sup> Per una bella descrizione della *domus* romana si rimanda a Giorgio De Marchis, *Dell’abitare*, Sellerio, Palermo, 1998.

<sup>10</sup> La parola critica, in questo caso, è da intendersi secondo il suo significato etimologico: dal verbo greco *crino*, scegliere.

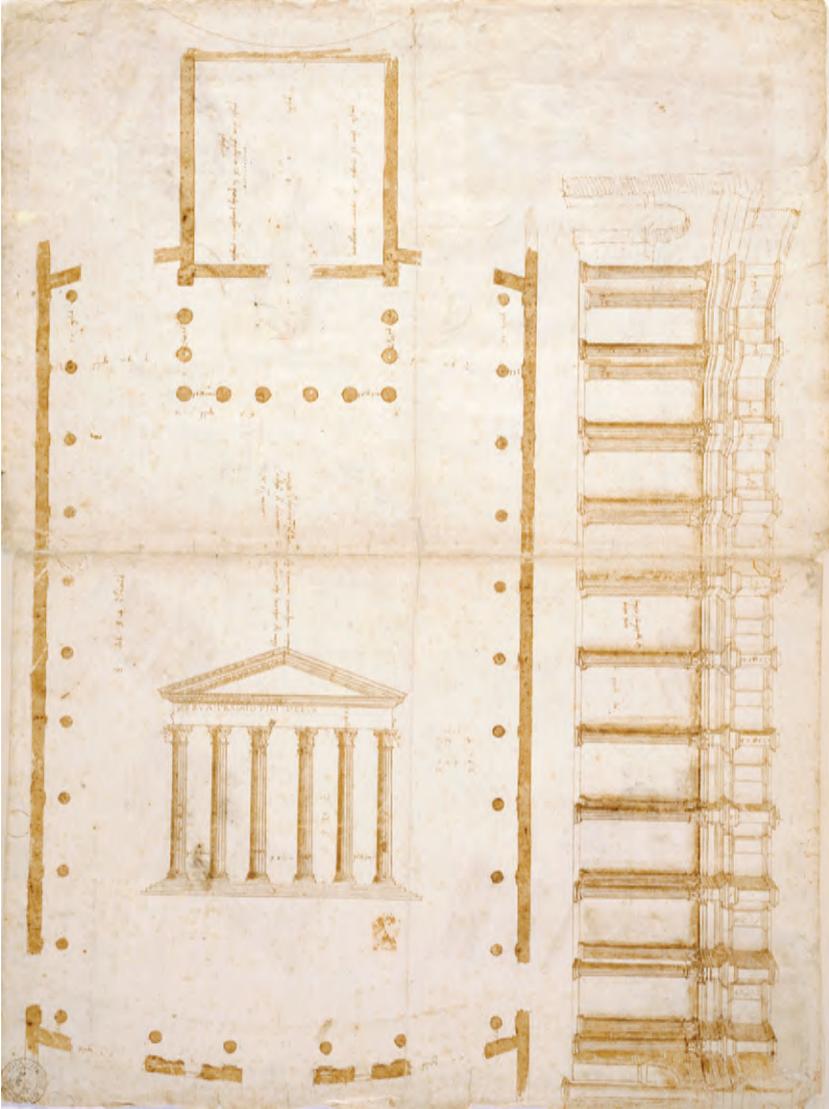
<sup>11</sup> Ezio Melandri, *L’analogia, la proporzione, la simmetria*, ISEDI, Milano, 1974.

opposte: la trasgressione – elemento in grado di esprimere l’innovazione rispetto a quanto già pensato in «forme regolari» – e «il controllo delle regolarità discorsive». Il controllo opera in senso opposto alla trasgressione cercando di eliminare qualunque irregolarità e di «riformulare l’altro, il nuovo, in termini d’identità o di equivalenza con quanto già noto, accettato, canonico». Il processo analogico si attua nel momento in cui questi due termini interagiscono. «La molla della trasgressione – scrive Melandri – è l’intelligenza intesa quale atto creativo, innovatore; il controllo spetta invece alla cultura intesa come atto critico». L’analogia risulta quindi dalla interazione di due figure, “il trasgressore e il controllore”, impegnate in una sorta di gioco composto di partite infinite dal momento che il trasgressore può solamente prevalere ma mai vincere. Un’eventuale vittoria del controllore, invece, determinerebbe la conclusione del gioco e, di conseguenza, la fine del processo conoscitivo a suo fondamento.

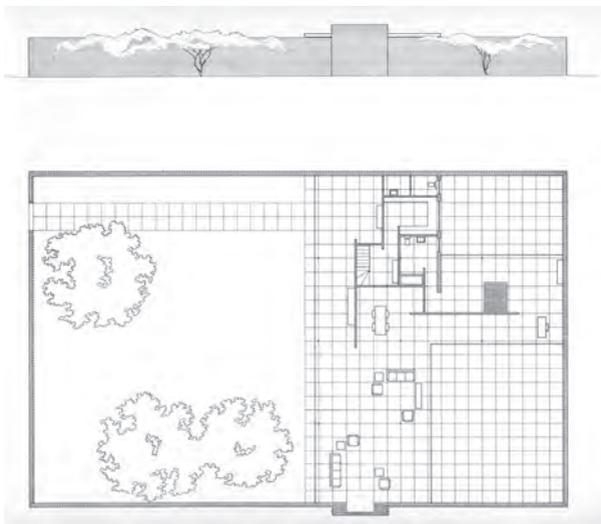
Mi piace concludere questo intervento citando le parole di Le Corbusier<sup>12</sup>, l’architetto moderno che, con maggiore chiarezza ha messo in atto la «molla della trasgressione» di cui parla Melandri. Il maestro francese descrive con queste parole il principio compositivo (e distributivo) della *promenade architecturale* intorno cui si costruisce il progetto della villa Savoye di Poissy: «L’architettura araba ci offre un prezioso insegnamento. L’architettura araba la si apprezza camminando; è, infatti muovendosi che è possibile coglierne lo sviluppo e l’ordine. Il principio dell’architettura araba è opposto a quello dell’architettura barocca che è ideata sulla carta attorno a un punto fisso teorico. Io prediligo l’insegnamento dell’architettura araba»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup>Sul procedimento analogico messo in atto da Le Corbusier si veda: Martina Landsberger, *Progettare per analogie: il metodo di Le Corbusier*, in «Territorio», n. 80, 2017, pp. 87-96.

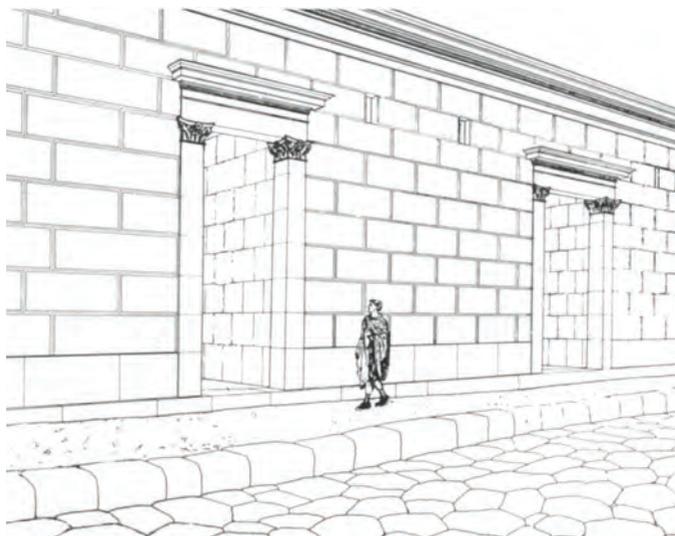
<sup>13</sup>Le Corbusier et Pierre Jeanneret, *Œuvre complète de 1929-1934*, Les Éditions d’Architecture, Zurich, 1984, p. 28; trad. dell’autore.



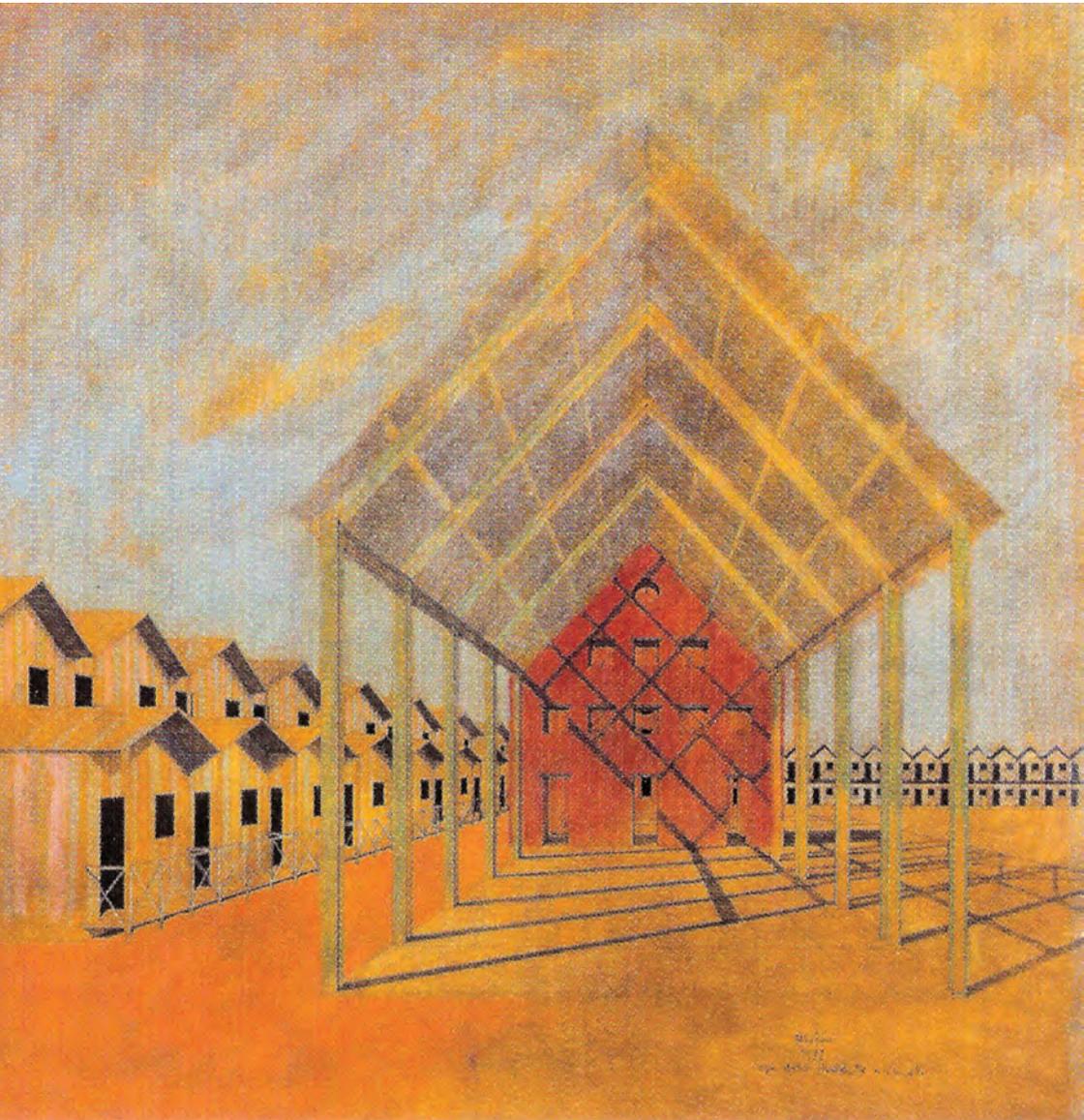
Andrea Palladio, *Tempio di Minerva nel foro di Nerva a Roma*. Musci Civici Vicenza - Pinacoteca di Palazzo Chiericati.



Ludwig Mies van der Rohe, *Casa a tre corti*, progetto, 1934



Ricostruzione di una strada della città antica, in Fritz Krischen, *Die griechische Stadt*, Berlino, 1931.



Aldo Rossi, *Casa dello studente di Chieti*, 1971, DAM (Deutsches Architektur Museum, Francoforte) Inventar 216-011-001.

## Composizione e immagine del progetto.

### Di alcune finzioni in Aldo Rossi

Ildebrando Clemente

Sono molto significative, per la lettura di alcuni progetti di Aldo Rossi che sarà sviluppata di seguito, due note affermazioni espresse da Adolf Loos e da Le Corbusier. La prima locuzione, quella di Loos, è la seguente: «L'architettura suscita nell'uomo degli stati d'animo. Compito dell'architetto è dunque precisare lo stato d'animo».<sup>1</sup> L'affermazione di Le Corbusier esprime lo stesso concetto in questo modo: «L'architettura è un fatto d'arte, un fenomeno che suscita emozione, al di fuori dei problemi di costruzione, al di là di essi. La Costruzione è per tenere su: l'Architettura è per commuovere».<sup>2</sup> In entrambe le citazioni è possibile evidenziare l'evocazione di un'emotività intrinseca al compito dell'architetto rispetto al fine etico ed estetico dell'architettura. A titolo di confronto con tali rimandi possiamo ascoltare queste parole di Rossi: «Ero, o eravamo, alla ricerca di un realismo quotidiano. E antico. Allo studio dei funzionalisti del movimento moderno contrapponevo i lunghi corridoi delle case lombarde, e altri corridoi che percorrevano la mitologia. Ma a partire dalle emozioni risalivo ad una qualche certezza. I grandi cortili risalivano all'insula e ad elementi locali dell'antica colonizzazione latina che aveva

<sup>1</sup> Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1999, p. 255.

<sup>2</sup> Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi, Milano 1984, p. 9.

diviso il territorio in una griglia regolare. Il realismo, o la realtà si conosceva attraverso analogie, riferimenti, riflessioni, relazioni – lecite o illecite. Incominciavo a pensare anche all'architettura con più interesse, via via si liberava da tutto ciò che di opaco e costrittivo il funzionalismo le aveva imposto».<sup>3</sup>

Di quale *certezza* è portatrice *l'emozione* di cui sta parlando Aldo Rossi e di cui dicono anche Loos e Le Corbusier? In prima approssimazione potremmo dire che Rossi sta parlando del *tipo* in architettura, della *forma tipologica*. Se, infatti, consideriamo l'importanza che l'idea di *tipo* assume all'interno della teoria della progettazione elaborata da Aldo Rossi, congiuntamente all'idea di *forma permanente*, e poniamo queste due istanze in relazione alla nozione di *emozione* descritta dal neurobiologo Antonio Damasio - ovvero che «le emozioni sono costruite a partire da semplici reazioni che promuovono la sopravvivenza di un organismo e che pertanto si conservano nell'evoluzione»<sup>4</sup>-, noi possiamo registrare una convergenza di aspetti antropologici, teorici e pratici, tra i concetti di *emozione*, di *permanenza* e di *forma tipologica*, sia riguardo all'idea di architettura in generale, sia a proposito della concezione dell'architettura di Aldo Rossi. *L'emozione* è dunque il veicolo autentico di ciò che presenta i caratteri della *permanenza*, di cui il *tipo* è segno e immagine.

Prima di sviluppare un ragionamento sulle opere e i progetti di Rossi è necessario tornare sulle indicazioni di Loos e di Le Corbusier e porli in relazione ad alcune riflessioni del filosofo tedesco Martin Heidegger. Il significato che *emozioni* e *sentimenti* giocano nell'esistenza umana, in ragione dell'istinto di sopravvivenza e della volontà di *permanenza*, entrano in risonanza con la *situazione emotiva* dell'esserci descritta da Martin Heidegger in *Essere e Tempo*.<sup>5</sup> In questo importante testo del 1927 Heidegger non propone una teoria astratta dell'esistenza, anzi indica un orientamento pratico della vita caratterizzato dall'esercizio di un pensiero che non si

<sup>3</sup> Aldo Rossi, Un'educazione "realista", in *Architetture 1959-1987*, a cura di A. Ferlenga, Electa, Milano 1987, p. 71.

<sup>4</sup> Antonio Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimento e cervello*, Adelphi, Milano 2003, pp. 42-43.

<sup>5</sup> Martin Heidegger, *Essere e Tempo*, Longanesi, Milano 2014, pp. 167-173.

arresta all'attività logica legata alla sola razionalità di scopo. Ovverosia Heidegger indica un orientamento che sia in grado di sviluppare una *conversione* del pensiero razionale in un *sensu ulteriore* attraverso la presa d'atto di una realtà esistenziale attraversata da stati d'animo fondamentali, quali l'angoscia, la paura, la gioia, il dolore, il rancore, la gratitudine, la felicità, ecc.. Heidegger insedia la *motivazione originaria* che spinge l'uomo a pensare e fare, non negli atti superiori dell'intelletto e nelle forme razionali e funzionali del nostro fare e argomentare, bensì negli strati profondi del nostro essere, nella *dimensione umorale*. E tale dimensione ha la caratteristica di potersi *trasformare* e *convertire in altro da sé* anche drasticamente, indipendentemente dalla nostra volontà. In tale *dimensione umorale* si *annida* dunque un *tempo trasformativo*, una temporalità apportatrice di emozioni, anche contrastanti tra di loro, in cui l'esistenza concentra una straordinaria energia, necessaria all'*esserci* e ai suoi processi biologici e *poietici*. La temporalità di cui parla Heidegger è dunque allo stesso tempo di tipo personale e di ordine storico e metastorico, riflette il mito e l'origine, la realtà e la sua trasfigurazione.

Pertanto l'emozione, come dice anche Damasio, rappresenta ciò che nell'esperienza umana agisce «per creare la situazione più proficua ai fini della propria conservazione e del proprio funzionamento efficiente».<sup>6</sup> In altre parole, come già accennato, l'emozione è un segnale che indica un senso delle cose e della realtà nella direzione aporetica della *trasformazione* per la *permanenza*. Tutto ciò in perfetta simmetria con la *narrazione* di Rossi, secondo cui l'architettura sintetizza la tensione degli uomini alla “creazione di un ambiente più propizio alla vita secondo un'intenzionalità estetica”. In tal senso il ruolo dell'emozione riemerge ancora più chiaro dalle parole di Rossi già citate, soprattutto se poste in relazione alla *certezza* di Rossi che il significato dell'architettura non si esaurisce nella sua funzione. Già Adolf Behne in *L'architettura funzionale* nel 1923, aveva mostrato i limiti e i rischi del funzionalismo.<sup>7</sup> Secondo Behne la *finalità* dell'architettura non può essere la sua funzione e non può risolversi nemmeno ponendo come suo scopo la forma. Funzionalismo e formalismo sono rovesciati da Behne

<sup>6</sup> Antonio Damasio, *Alla ricerca di Spinoza. Emozioni, sentimento e cervello*, cit., p. 49.

<sup>7</sup> Cfr., Adolf Behne, *L'architettura funzionale*, Vallecchi editore, Firenze 1968.

individuando, sulla scorta del pensiero di Hegel, la *differenza* originaria tra *fine* e *mezzo*. Secondo Behne il significato e lo scopo dell'architettura possono essere compresi in un doppio movimento: di *separazione* chiara e cosciente tra l'architettura come *fine* e come *mezzo* e di ricomposizione della *differenza* tra *mezzo* e *fine* attraverso il ricorso all'*analogia* con altre forme d'identico scopo finalizzate alla costruzione dei luoghi della *comunità*. Anche per Rossi l'adesione ad un *pensiero analogico* rappresenta l'arma necessaria per sparigliare completamente le convinzioni deterministiche e la realtà utilitaristica e opaca del funzionalismo.

Accanto a questo quadro generale è necessario ricordare come, sia la ricerca heideggeriana di nuove *risorse simboliche* in grado di riscattare la realtà, sia i giudizi negativi di Behne sul funzionalismo, sono questioni presenti con una diversa sfaccettatura, nella critica avanzata da Ernesto Nathan Rogers al Movimento Moderno. E la formazione di Rossi a Milano avviene in particolare nella redazione di Casabella, diretta da Rogers dal 1945 al 1968. Il progetto culturale di Rogers era di rigenerare la *continuità* con la tradizione *storica* dell'architettura e allo stesso tempo contribuire alla *rinascita* e alla ricostruzione di una coscienza civile dopo le devastazioni belliche dei regimi totalitari. In questa ricerca di *riscatto civile* e *materiale* possiamo collocare anche l'atteggiamento di Rossi orientato nella direzione di un *risarcimento* del significato dell'architettura di fronte ai suoi compiti storici e politici. Nella rispondenza a questi compiti è possibile, infatti, rinvenire il movente politico da cui scaturisce l'architettura di Aldo Rossi. Le rossiane istanze di rigenerazione della disciplina dell'architettura si *fondano*, infatti, in rapporto al presupposto stesso del *politico*: la conoscenza disincantata della storia e della realtà effettuale. Laddove la *storia* del Novecento racconta le distruzioni belliche, è sempre con l'*attenzione* verso la *storia*, secondo Rogers e Rossi, che è possibile risarcire il presente e salvaguardare la società dal rischio di future tragedie e dell'oblio di quelle del passato.

Con *L'Architettura della città* del 1966, Aldo Rossi affronta di petto la *questione storica* in relazione alla ricerca dei principi *originari* e *fondativi* della città in grado di rigenerarne i suoi *resti*, le sue *tracce*, le sue *speranze*. Le conoscenze del luogo, della storia, dei fatti urbani tipo-morfologici, costituiscono

ovviamente i presupposti ineliminabili per la conoscenza logico-analitica della struttura e della forma della città. Ma qual è l'*anima* autentica della città? Qual è la vera natura dell'architettura considerata *oltre* i suoi caratteri analitici e di necessità? Questa ricerca dell'*anima* dell'architettura è possibile ricostruirla attraverso gli scritti di Rossi e soprattutto attraverso i suoi disegni e i suoi progetti.<sup>8</sup> Senza entrare, in questa sede, nel merito dei singoli contenuti degli scritti di Rossi è bene ricordare che essi presentano il *tema* comune della *tensione emotiva* che anima il rapporto tra teoria e pratica dell'architettura in rapporto alle relazioni tra la storia civile, la coscienza umana e la vita delle forme.

Un'immagine sintetica di tale *tensione emotiva* è *La città analoga*, il collage esposto alla Biennale di Venezia del 1976.<sup>9</sup> Questo collage, come Aldo Rossi ha dichiarato, è frutto di un'interpretazione di alcuni *capricci* dipinti da Canaletto. Tuttavia secondo Eugene J. Johnson essa ha senz'altro dei debiti nei confronti dell'incisione di Giovanni Battista Piranesi: il *Campo Marzio Dell'Antica Roma*, del 1762.<sup>10</sup> Nell'opera di Piranesi è *rilevante* il tema della *rovina*, di ciò che testimonia la *continuità* storica con il passato. E la *rovina* diventa anche per Rossi il pretesto per riscattare il passato e rigenerare i fondamenti dell'architettura. Ecco cosa scrive Rossi a proposito di Piranesi nel 1969: «Anche la Roma di Piranesi fa parte di questa costruzione analogica; i monumenti romani sono un materiale con cui s'inventa la città e l'architettura».<sup>11</sup> In questa riflessione possiamo cogliere l'invito a porre come guida dell'invenzione progettuale, il *regno*

<sup>8</sup> Per quanto riguarda i testi è importante ricordarne alcuni: la traduzione e l'introduzione di *Architettura. Saggio sull'arte di Étienne-Louis Boullée*, del 1967; *Architettura per i musei*, del 1968; *Architettura Razionale*, pubblicato in occasione della Triennale di Milano del 1973. Dal punto di vista critico-metodologico è importante ricordare il saggio di Ezio Bonfanti del 1970 - *Elementi e costruzione, Note sull'architettura di Aldo Rossi*.

<sup>9</sup> Il collage della Città Analoga, insieme ad un breve testo critico, sono stati pubblicati in : *Aldo Rossi, La città analoga*, Lotus international, n.13, 1986, p. 4-9.

<sup>10</sup> Cfr., Eugene J. Johnson, *What Remains of Man-Aldo Rossi's Modena Cemetery*, Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 41, No. 1 (Mar., 1982), University of California Press on behalf of the Society of Architectural Historians 1982, pp. 38-54.

<sup>11</sup> Aldo Rossi, *L'architettura della ragione come architettura di tendenza*, in *Illuminismo e architettura del '700 Veneto*, Catalogo della mostra, Castelvecchio Veneto 1969. Ora in *Aldo Rossi, Scritti scelti sull'architettura e la città*, a cura di Rosaldo Bonicalzi, Quodlibet, Macerata 2012, p. 348.

dell'immaginazione. L'architettura è dunque per Rossi intrinsecamente legata al *tempo* e all'*immaginazione*. E il rapporto tra architettura e tempo è possibile *esprimerlo* in immagine. Questo è un passaggio importante. Perché noi spesso dimentichiamo che vediamo il mondo attraverso immagini e in questo modo, come dice Heidegger, è come se diventassimo delle *persone metafisiche* che *rischiano* di conoscere il mondo esclusivamente attraverso immagini depauperate dalle contraddizioni del reale. Al rischio di un pensiero metafisico incline a disporre il *mondo moderno* in immagini autoreferenziali è necessario, secondo Heidegger, *riavvicinare* la riflessione etica sull'immagine a un pensiero rammemorante.<sup>12</sup> Credo che la peculiarità del *modus operandi* di Rossi consista proprio nel combinare *memoria* e *invenzione* attraverso una rigenerazione della *poiesis* dell'immagine.<sup>13</sup>

Ora, a mio modo di vedere, nei progetti di Rossi i nessi tra *tempo* e *immagine* possano essere raccolti in quattro principali *modalità figurative*: una *finzione razionale*, una *finzione archeologica*, una *teatrale* e una *finzione anatomica*. Si tratta naturalmente di *figurazioni del tempo*, che possono anche intrecciarsi e sovrapporsi tra di loro.<sup>14</sup> Tuttavia, nell'economia di questo testo, è possibile accennare solo sinteticamente ad alcuni progetti e di questi segnalare solo alcuni elementi esemplificativi di tali *finzioni*, anche se esse emergono chiare ed evidenti, e più forti di ogni discorso, dai disegni di Rossi.

La *finzione razionale* la ritroviamo nel *Monumento alla Resistenza* a Cuneo del 1962. Una sorta d'*inizio logico* della progettazione razionale e stereometrica di Rossi. Tuttavia la *novitas* di questo *monumento* consiste nel rimando analogico ad altri progetti. Innanzitutto rispetto al progetto dei BPR per i *Caduti nei campi di concentramento in Germania*, del 1946, eppoi rispetto al *Monumento ai caduti delle Fosse Ardeatine* del 1944. Più evidente è forse il

<sup>12</sup> Cfr., Martin Heidegger, *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, a cura di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1997, pp. 71-101.

<sup>13</sup> In queste pagine non è possibile sviluppare quest'aspetto del fare immagini. Sul ruolo dell'immagine nel progetto di architettura cfr.: Ildebrando Clemente. *Immagini che innamorano*, FAmagazine, maggio-agosto 2014, [www.festivalarchitettura.it/public/Articoli/Allegato/dhx3CO00U\\_139.pdf](http://www.festivalarchitettura.it/public/Articoli/Allegato/dhx3CO00U_139.pdf), pp. 11-20.

<sup>14</sup> Cfr., Ildebrando Clemente, *Infanzia della forma. Opere e progetti di Aldo Rossi*, Adda, Bari 2008.

rimando al progetto di Giuseppe Terragni per un *Monumento a Roberto Sarfatti* del 1934. Eloquente è anche il rimando all'*ascensione piramidale* presente nel monumento dei BPR per la *Tomba di Rocco Scotellaro* del 1957. Il progetto per un'*Unità residenziale al quartiere San Rocco* a Monza del 1966, esprime anch'esso l'idea di combinare *forme razionali* con *forme dell'esperienza storica* dell'architettura. Il complesso residenziale è razionalmente articolato rispetto al tema della corte. Eppure il tipo a corte diventa sorprendentemente chiaro nel confronto con l'organizzazione planimetrica della Certosa di Pavia e, ancora più *emozionante*, con la disposizione dell'Ospedale Maggiore di Milano del Filarete del 1456.

Per quanto riguarda la *finzione archeologica* il progetto per il *Ponte di ferro e sistemazione di una mostra nel Parco della Triennale di Milano* del 1964 rappresenta senza dubbio un esempio significativo. Nella relazione del progetto Rossi parla esplicitamente di un'organizzazione spaziale in riferimento alle sezioni archeologiche «con la loro libertà ordinata, o quel disordine compreso in un ordine non più rintracciabile completamente nello scavo».<sup>15</sup> Il progetto sembra la *messa in scena* di tracce archeologiche che ricordano le *insulae* romane. Sono espressive anche le comparazioni con la morfologia dei lotti urbani della città gotica. L'idea della *finzione archeologica*, del ritrovamento cioè di tracce ed elementi su cui costruire una nuova unità di senso, è particolarmente eloquente nel progetto per la *Sistemazione della piazza del Municipio e monumento ai Partigiani* a Segrate del 1965. Si tratta di una vera e propria *messa in scena* di una piazza organizzata con frammenti archeologici ricomposti in uno spazio civico orchestrato con i *segni* e i *resti* di elementi appartenenti alla memoria collettiva.

Nella *finzione anatomica*, – nel senso proprio di dissezionare, tagliare, sezionare –, è possibile invece riconoscere l'attenzione che Rossi riserva alle composizioni palladiane, in particolare verso l'idea, messa in luce soprattutto da James S. Ackerman, di un'architettura basata su una rigorosa interconnessione tra parti architettoniche di tipo *organico* e in accordo con la somiglianza e la dissezione di figure antropomorfe,

<sup>15</sup>Aldo Rossi, *Architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987, p. 29

zoomorfe e di organismi crostacei e vertebrati.<sup>16</sup> Le *composizioni triadiche* del *Municipio di Scandicci* e del *Municipio di Borgoriccio*, rappresentano due esempi paradigmatici di *finzioni anatomiche* che suggeriscono un'analogia con la deposizione di un corpo<sup>17</sup>.

L'immagine del corpo con il suo potere di trasmettere il *pathos dell'esistenza* è chiaramente rappresentato nel progetto per il Cimitero di Modena del 1971. La soluzione planimetrica adottata sembra il risultato della trasformazione e del *detournement* di pezzi di altri progetti di Rossi. Noi sappiamo che l'arte di riassemblare immagini o il saccheggiare forme preesistenti emerge come una storia di lungo respiro e giunge fino ai montaggi enigmatici dei surrealisti. Il furto iconico operato dai surrealisti ma anche da Picasso, da Duchamp e De Chirico, si muove proprio con l'intenzione d'ingegnare enigmi visivi e suscitare con le immagini interrogazioni inusuali coinvolgendo l'emozione e il ricordo. Tra i ricordi che suscitano le immagini del Cimitero di Modena, c'è sicuramente l'immagine dell'ampia area quadrata denominata *Bustum Hadriani - Sepulchra* presente nell'incisione del *Campo Marzio* di Piranesi.

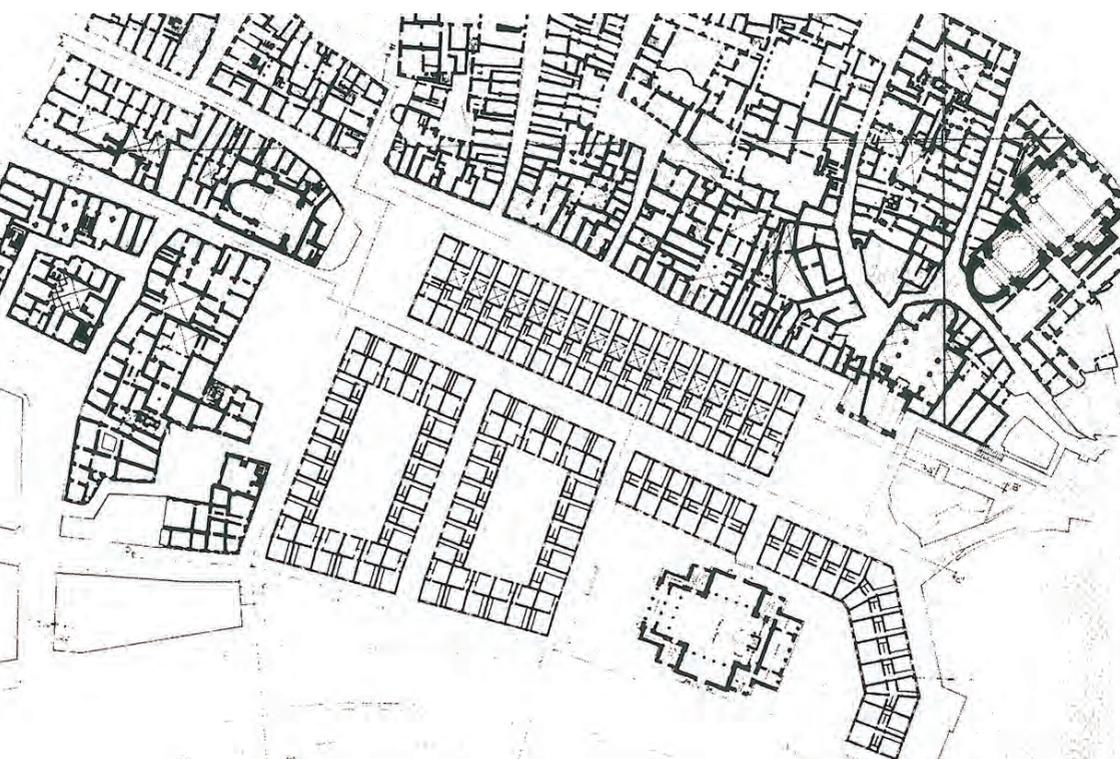
Il tema della *finzione teatrale* è probabilmente il tema più profondo presente nelle composizioni di Aldo Rossi. Essa appare significativa, per esempio, nell'edificio per *Unità di abitazione al quartiere Gallaratese* del 1969-70. La cifra teatrale di questo lungo edificio è riscontrabile innanzitutto nel suo elemento caratterizzante: il setto murario. Il Gallaratese è un edificio residenziale caratterizzato da un lungo porticato/galleria che si estende, articolato in due livelli, per ben 182 metri. È evidente che ci troviamo di fronte alla reiterazione di un elemento che sicuramente non possiamo comprendere come necessario sul piano strutturale. Se non si tratta di una *necessità strutturale* vuol dire che siamo di fronte a una *intenzionalità estetica* e tale intenzionalità la possiamo intendere come *scenica*. Come la *messa in scena* di un luogo, una galleria urbana, in cui l'architettura favorisce il suo autentico significato di *fatto urbano*, di luogo che favorisce l'incontro di persone. Tra le immagini che l'edificio suscita non possiamo non ricordare

<sup>16</sup> Cfr., James S. Ackerman, *Palladio*, Einaudi, Torino 1972.

<sup>17</sup> Sulle composizioni triadiche centriche e lineari cfr.: Ildebrando Clemente, *Infanzia della forma. Opere e progetti di Aldo Rossi*, cit..

le *Siedlungen* berlinesi con la loro portata politica *emblematica*. In quest'ottica è da interpretare l'introduzione delle 4 grandi colonne bianche a significare il carattere di storicità e monumentalità del corpo residenziale.

Dunque le tesi sulla natura dei *fatti urbani*, esposte da Aldo Rossi in *L'architettura della città*, unite all'attitudine al racconto *storico-biografico* e alla prefigurazione scenica del progetto, si manifestano nelle opere di Rossi seguendo il *filo rosso* del tempo, della *figurazione del tempo* in immagini capaci di *suscitare emozioni* perché profondamente legate alla *dimensione umorale* dell'esistenza. Dimensione in grado di esorcizzare l'orrore dell'annientamento della realtà e delle cose e favorire il desiderio umano di sopravvivenza, cui si riferisce anche l'architettura.



## L'idea di tipo.

### Da Quatremère agli anni Sessanta e oltre

Michele Caja

«L'uso secolare ha per necessità trovato la forma migliore. La pratica incalcolabile raggiunge un giorno l'ideale e a questo si ferma. Le migliaia di tentativi di migliaia di uomini convergono lentamente verso la figura più economica e sicura, la quale tutti imitano non appena sia stata raggiunta»

Paul Valéry, *Eupalino o l'architetto*, 1921

«Il Partenone è un prodotto di selezione applicato a un tipo stabilito. Da un secolo ormai, il tempio greco era organizzato in tutti i suoi elementi. Il tipo viene stabilito a partire da basi certe, non in modo arbitrario, con la sicurezza delle cose motivate e con una logica controllata dall'analisi e dalla sperimentazione»

Le Corbusier, *Verso un'architettura*, 1923

«La categoria centrale, il criterio fondamentale della concezione letteraria realistica è il tipo, ossia quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale. [...] In esso confluiscono e si fondono tutti i momenti determinanti d'un periodo storico»

György Lukács, *Saggi sul realismo*, 1946

### *Verso un'idea di tipo*

Per comprendere e spiegare la nozione di tipo, in generale, si può sconfinare in ambiti diversi da quello proprio dell'architettura, proprio per il carattere trasversale e interdisciplinare che il termine contiene in sé. Basta rileggere le citazioni sopra riportate per capire come esso possa, in maniera più o meno esplicitata, essere utilizzato da un poeta, un architetto o un filosofo per esprimere i caratteri propri di un'opera o di una determinata concezione. Questo si può esprimere sotto forma di un *ideale*, che diviene risultato di un processo che si protrae nei secoli, alla ricerca di una forma migliore (Paul Valéry); o come messa a punto di un sistema di elementi prefissati e ricorrenti in grado di connotare la riconoscibilità di un edificio, come nel caso del tempio greco (Le Corbusier); o, infine, quale criterio attraverso cui conferire generalità all'individualità di singoli personaggi di

un romanzo, che si trasformano così in caratteri tipici di un determinato periodo storico (Lukàcs).

Se si entra, più nello specifico, nella disciplina che a noi compete, appunto quella dell'architettura, si può fare risalire la riscoperta della nozione di tipo agli anni Sessanta del secolo scorso, in un momento molto ricco e intenso del dibattito italiano sull'architettura ed in particolare sul rapporto tra analisi e progetto, storia e revisione critica del Moderno. Insieme a Martina Landsberger e Silvia Malcovati abbiamo qualche anno fa provato a raccogliere alcuni dei testi più significativi di tale dibattito, che vedono incontrarsi e dialogare in termini stretti tra loro architetti, storici e teorici dell'arte e dell'architettura – tra cui Saverio Muratori e Gianfranco Caniggia, Ernesto Nathan Rogers e Guido Canella, Carlo Aymonino ed Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Antonio Monestiroli, Vittorio Gregotti e Umberto Siola, Gianugo Polesello e Luciano Semerani, Manfredo Tafuri e Massimo Scolari – su alcune questioni centrali, in particolare inerenti la tipologia architettonica, intesa come studio dei tipi edilizi, e la morfologia urbana, intesa come studio delle forme della città.<sup>1</sup>

### *Tipo e modello*

Prima però di partire a trattare di questo rapporto tra tipologia e morfologia, è necessario risalire alla definizione di *tipo* e alla sua distinzione rispetto a quella di *modello* data agli inizi dell'Ottocento in ambito francese e ripresa in quello italiano più di un secolo dopo. Mi riferisco qui in particolare alla voce Tipo pubblicata nel *Dictionnaire historique d'architecture* del 1832 dal teorico francese Quatremère de Quincy<sup>2</sup>, che costituirà la base dei ragionamenti introdotti dallo storico dell'arte italiano Giulio Carlo Argan alla fine degli anni Cinquanta del secolo scorso.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *Tipologia architettonica e morfologia urbana. Il dibattito italiano (1960-1980)*, a cura di M. Caja, M. Landsberger, S. Malcovati, Libraccio, Milano, 2010 (nuova ediz.: 2012).

<sup>2</sup> Antoine C. Quatremère de Quincy, "Type", in *Dictionnaire Historique de l'Architecture* (Paris, 1832); ed. it. "Tipo", in: *Dizionario storico di architettura* (Mantova, 1842), a cura di V. Farinati e G. Teyssot, Marsilio, Venezia, 1985, pp. 273-276.

<sup>3</sup> Il testo di Argan è anticipato in alcuni scritti della fine degli anni Cinquanta, poi in: Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pp. 75-81 e in "Tipologia", in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. XIV, Istituto per la Collaborazione Culturale,

Etimologicamente, spiega Quatremère, *typos* esprime, nella lingua greca, diverse cose, tra cui: *idea, modello, matrice, impronta, forma, figura in rilievo o a basso-rilievo*. Ciò che, comunque, contraddistingue il tipo è il fatto che esso non presenti tanto l'immagine d'una cosa da copiarsi o da imitarsi perfettamente, quanto l'idea d'un elemento che deve egli stesso servire di regola al modello. Da qui la nota asserzione che “tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o men vago nel tipo”.

A partire da questa semplice distinzione tra i due termini, si comprende, allora, come il tipo possa divenire strumento sia di analisi che di progetto: da una parte avvalendosi di una categoria di oggetti, per rintracciarne lo schema di base comune; dall'altra individuando i caratteri generali a cui ricondurre il singolo oggetto o architettura. Per entrambe le accezioni, esso presuppone un procedimento tassonomico, in base al quale ordinare, classificare e comparare oggetti o elementi naturali rispetto a prestabilite categorie.

In questo senso il termine può essere ripreso, come spiega Argan, come principio di classificazione dei fatti artistici secondo certe analogie. Ciò che importa è che il raggruppamento tipologico non implichi una valutazione di ordine artistico, né una definizione storica o geografica: opere d'altissimo livello e comuni manufatti, di qualsiasi tempo e luogo, possono rientrare in una medesima classe tipologica. Così, esso può essere adottato come criterio per formare repertori e *famiglie formali*, secondo l'accezione data da Henri Focillon<sup>4</sup>, come ad esempio il tipo dell'edificio rotondo periptero dell'architettura classica. Ciò che distingue questo dal suo modello si spiega, ad esempio, in un'opera concreta come il romano Tempio di San Pietro in Montorio di Bramante: esso, infatti, si può intendere sia come tipo che come modello, in quanto allo stesso tempo riconducibile, nel suo impianto e nella sua forma volumetrica, al tempio circolare classico, di cui il Tempio della Sibilla a Tivoli ne costituisce un esempio – da intendere come *archetipo* – che, per la sua perfezione prototipica, all'idea di un modello che può essere ripetuto, in quanto tale,

Firenze, 1966, colonne 1-15.

<sup>4</sup>Henri Focillon, *Vie des formes*, PUF, Paris, 1934 (ed. it.: *Vita delle forme*, Einaudi, Torino, 1972).

in altri luoghi ed epoche. Dove il modello si propone, qui, come risultato di un lungo processo di messa a punto tipologica, tale da raggiungere una definizione e compiutezza da non potere essere più trasformato o modificato, ma al massimo copiato o ripetuto.

### *Idee di città e di architettura*

Come spiega lo storico francese André Chastel<sup>5</sup>, le celebri vedute di città ideale dipinte alla fine del Quattrocento mostrano come diversi tipi di edifici – il tempio a pianta centrale o ottagonale, l'anfiteatro (su modello del Colosseo), il palazzo – e di elementi urbani – il colonnato, la porta, gli obelischi, le gradinate, la fontana – definissero e connotassero una precisa idea di città e di architettura. Grazie alla rappresentazione di questi all'interno di una precisa griglia prospettica, i singoli edifici ed elementi compaiono nella loro forma ideale, quali modelli di un nuovo paesaggio urbano. Il tempio a pianta centrale sovrastato da una croce – come nelle tavole di Urbino e di Baltimora – non lascia alcun dubbio sul suo significato: nella città ideale esso rappresenta la chiesa nuova, il tempio ideale, fondato sul valore simbolico annesso all'impianto centrale, sulla composizione volumetrica basata su figure come la sfera o il cubo, sul prestigio degli esempi storici di riferimento.

Sarà proprio nel rapporto tra idealità della rappresentazione e la realtà concreta della città esistente che si determina la tensione tra tipo e modello, come spiega Guido Canella<sup>6</sup>. Il *contesto* fisico, non solo della pianta centrale, ma, in genere, di tutta l'architettura del tempo, è da ritrovarsi nella *città medievale*, che costituisce l'ambientazione per l'architettura del Rinascimento. Essa determina lo stimolo dialettico che nasce dall'urto tra la rigidità dell'ordine geometrico e la *non-geometria* della città medievale, come nel caso di Santa Maria del Fiore rispetto al contesto medievale di Firenze in cui si inserisce; ma anche il rapporto tra città ideale e città reale – come evidente da un confronto tra il tempio ottagonale della veduta di

<sup>5</sup>André Chastel, *Arte e umanesimo a Firenze al tempo di Lorenzo il Magnifico. Studi sul Rinascimento e sull'umanesimo platonico*, Einaudi, Torino, 1964.

<sup>6</sup>Guido. Canella, *Sulle trasformazioni tipologiche degli organismi architettonici*, Istituto di Composizione della Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, Milano, 1965.

Baltimora e il Battistero di San Giovanni antistante il Duomo fiorentino, pure ad impianto ottagonale ed originariamente circondato da edifici molto vicini tra loro, poi sgombrati per creare la piazza attuale. Così si possono estrarre alcuni organismi architettonici con caratteristiche morfologiche ricorrenti, che definiscono le *invarianti morfologiche* che stanno alla base della nozione di *tipologia*. L'invariante negli assetti spaziali, al di là delle loro destinazioni d'uso specifiche, costituisce quella che convenzionalmente può definirsi la *tipologia architettonica*.

Una simile nozione di tipo ricompare in Aldo Rossi<sup>7</sup>, quando scrive che il *tipo* è il *modo costitutivo* dell'architettura, da intendere come una *costante*. In questa accezione, la tipologia rappresenta il *momento analitico* dell'architettura, deducibile, attraverso un processo di astrazione e riduzione, dai *fatti urbani*. In tale processo si attua un'operazione logica necessaria, imprescindibile dai problemi di forma, ma strettamente connessa anche al suo contenuto simbolico. Sempre rifacendosi a Chastel, la chiesa a pianta centrale e la sua cupola di copertura si presentano come *forme analogiche*, come forme che rimandano, nella loro idealità, ad un ordine di tipo superiore, divino. Da qui l'impianto di questo tipo di edificio prescinde dalle sue caratteristiche funzionali e distributive, proprio perché determinato da ragioni molto più complesse, basilari di tutto un periodo della storia occidentale,

### *Dal tipo alla città*

Saverio Muratori (1910-1973) rappresenta uno dei primi architetti italiani del dopoguerra a impiegare la nozione di tipologia in stretto rapporto con la morfologia ed a inaugurare una stagione di analisi urbane sul campo, che avranno poi ampia risonanza a scala sia nazionale che internazionale. Il primo risultato di queste ricerche, *Studi per un operante storia urbana di Venezia* (1960)<sup>8</sup>, raccoglie l'insieme dei rilievi e delle analisi condotte insieme ai suoi studenti negli anni di insegnamento veneziano. Una pubblicazione articolata e complessa che – attraverso piante di

<sup>7</sup> Aldo Rossi, Tipologia, manualistica e architettura, in AA. VV., *Rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia*, Cluva, Venezia, 1966, pp. 67-81.

<sup>8</sup> Saverio Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1960 (Da: «Palladio. Rivista di Storia dell'Architettura», 1959).

inquadramento generale, ridisegni planimetrici dei piani terra di edifici pubblici ed isolati residenziali, ampie rassegne fotografiche centrate su singoli rioni o parti di città, indagini su singoli edifici attraverso le loro soglie storiche – è in grado di restituire, in maniera grafica e descrittiva, la stratificazione temporale e la dimensione storica del tessuto urbano di Venezia. La novità e il successo di quest’opera, oggi per lo più introvabile se non in alcune biblioteche, deriva dalla sua capacità di riscoprire la ricchezza e la complessità della città storica, in un momento di grave crisi della ricerca architettonica, esauriti gli intenti rifondativi propugnati dal Moderno, sia per i risultati spesso deleteri a cui questi avevano portato nelle recenti ricostruzioni del dopoguerra, che per la loro incapacità di *fare città*, se confrontati con il tessuto consolidato e compatto della città storica, *in primis* quella di Venezia.

Da una parte l’analisi urbana riscopre la dimensione morfologica del tessuto residenziale, considerando i singoli edifici non come oggetto di studio individuale, ma come elementi facenti parte di una struttura morfologica compatta e consolidata, definita da diverse scale: l’isolato, inteso come porzione di terreno delimitato da strade e canali; la struttura dei lotti, rappresentativa dei complessi rapporti di proprietà, derivanti da secolari processi storici; l’edificio inteso nella sua struttura tipomorfologica. L’impiego delle *pianche dei piani terra* di porzioni scelte di quartieri veneziani – apparentemente semplice, ma risultato di un lavoro complesso, che intreccia ricerca d’archivio, indagini catastali, verifiche sul posto, rielaborazione grafica dei materiali documentali alla medesima scala – evidenzia lo stretto rapporto esistente tra lo spazio pubblico (in bianco), il costruito (in nero), l’acqua (in azzurro), in grado di rappresentare la struttura di calli, campi e canali e lo spazio più privato e domestico di androni e corti interne. Da qui si evince una nozione tipologica degli edifici a partire dalla stretta relazione morfologica dei tessuti edilizi indagati.

La scala urbana adottata dalla ricerca di Muratori si completa con quella più architettonica condotta contemporaneamente da Paolo Maretto, che pubblica in contemporanea i risultati di un’attenta indagine sul medesimo

contesto veneziano, con particolare riferimento all'edilizia gotica<sup>9</sup>. Qui l'analisi sul singolo manufatto architettonico si concentra sulle trasformazioni avvenute durante il corso della storia attraverso ridisegni planimetrici, in grado di evidenziare le modifiche e aggiunte avvenute nel tempo, anche qui avvalendosi di un ricco materiale documentale (archivi, biblioteche, ecc.).

Un metodo simile di indagine strutturale viene adottato nell'analisi svolta da un altro suo allievo, Gianfranco Caniggia, sulla città di Como<sup>10</sup>. Qui in particolare si adotta anche una lettura sincronica, in cui alla struttura della città esistente si sovrappone la maglia del tracciato originale di origine romana, riconducibile a un modulo regolare, da cui riscontrare i diversi casi a partire da un *tipo base*, che costituisce la matrice comune, e i conseguenti *tipi differenziati*. Dove per tipo si intende il *complesso istituzionale dell'edificio*, in grado di riprodurre un organismo edilizio come *fatto sintetico*, ed allo stesso tempo di possedere quelle caratteristiche che gli permettono di dare luogo ad un *tessuto urbano*, nella sua adiacenza agli edifici finitimi e nella stretta adesione al tracciato viario.

Per comprendere la ricaduta di questo tipo di analisi nell'ambito della pratica progettuale si può qui accennare ad alcuni progetti elaborati da questi stessi architetti. Dal coevo progetto di Muratori per un nuovo quartiere alle Barene di San Giuliano (1959), che riprende l'impianto dei fondaci veneziani prospicienti il Canal Grande e li traduce in un impianto compatto di isolati allungati con corti interne (memori forse anche della lunga esperienza europea di inizio secolo sull'*isolato riformato*); ad alcuni progetti di carattere didattico svolti a Roma con gli studenti, in aree consolidate ma irrisolte del centro storico, riproponendone la struttura compatta e gli allineamenti stradali, ma secondo una diversa scala a grandi isolati di edilizia residenziale seriale che cercano di *riammagliare* la frammentarietà del tessuto esistente (1960-61)<sup>11</sup>. A progetti successivi elaborati da

<sup>9</sup> Paolo Maretto, *L'edilizia gotica veneziana*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1960.

<sup>10</sup> Gianfranco Caniggia, *Lettura di una città: Como*, Centro Studi di Storia Urbanistica, Roma, 1963 (nuova ediz.: New Press, Como, 1984).

<sup>11</sup> Sull'opera di Saverio Muratori, vedi tra gli altri: G. Cataldi, *Saverio Muratori architetto (1910-1973)*. *Il pensiero e l'opera*, catalogo di mostra, Alinea, Firenze, 1984; Saverio Muratori

Caniggia per diversi centri minori, come quello di Venzone (Udine), che si propone di ricostruire la struttura compatta del centro storico (1978); sino a studi e proposte di carattere tipologico per la continuazione di maglie insediative a Firenze, che ripropongono non sola la scala e la misura dei tracciati e degli isolati esistenti, ma anche la struttura parcellizzata dei lotti interni, suddivisi in griglie regolari di appezzamenti stretti e allungati<sup>12</sup>, che anticipano la ricerca sulla casa urbana, con riferimento al tipo della casa gotico-mercantile, tornata recentemente alla ribalta in ambito europeo<sup>13</sup>.

La continuità di tale approccio tipo-morfologico, già esportato all'estero, in particolare in Francia, Belgio a partire dagli anni Settanta<sup>14</sup>, all'indagine sulla città e sull'architettura è rintracciabile, ancora oggi, in diverse *scuole*, in particolare intorno ad alcuni ambiti di ricerca come quello sull'organismo architettonico; in riferimento a precedenti studi – come quello di Conzen su Alwick – o ai temi trattati all'interno dei convegni sulla forma urbana dell'ISUF (International Conference of Urban Form) iniziati a partire dal 1994, l'ultimo dei quali non a caso dedicato alla *città come organismo*, nella volontà di riconfermare l'attualità degli studi e dell'insegnamento del loro maestro<sup>15</sup>.

architetto (Modena 1910-Roma 1973) a cento anni dalla nascita, atti di convegno a cura di G. Cataldi, Aión, Firenze, 2013.

<sup>12</sup> Gianfranco Caniggia architetto. Roma (1933-1987). *Disegni, progetti, opere*, a cura di G.L. Maffei, Alinea, Firenze, 2003.

<sup>13</sup> Michele Caja, "Attualità della casa urbana. Analisi, progetti e ricostruzioni", in: *Approcci integrati per l'analisi e il recupero dei centri storici tra morfologia e costruzione*, a cura di R. Capozzi, C. Orfeo, A. Picone, Clean, Napoli, 2016.

<sup>14</sup> *Morphologie urbaine et parcellaire: Colloque d'Arc-et-Senans, 28 et 29 octobre 1985*, a cura di P. Merlin, E. d'Alfonso, F. Choay, Presses universitaires de Vincennes, Saint-Denis, 1988. Sul seminario di Arc-et-Senans vedi anche i contributi di I. Valente ed E. d'Alfonso in: «Urbanistica», n. 82, 1986. Vedi anche le diverse ricerche del gruppo di Panerai, i cui principi sono riassunti in: P. Panerai con M. Demorgon, J. C. Depaule, *Analyse urbaine, Parentheses, Marseille*, 1999.

<sup>15</sup> Giuseppe Strappa, *Unità dell'organismo architettonico. Note sulla formazione e trasformazione dei caratteri degli edifici*, Dedalo, Bari, 1995; M.R.G. Conzen, *L'analisi della forma urbana. Alwick, Northumberland*, a cura di G. Cataldi, FrancoAngeli, Milano, 2012; *City as organism. New visions for urban life*, ISUF ROME 2015, atti di convegno a cura di G. Strappa, A.R.D. Amato, A. Camporeale (<https://www.urbanform.it/city-as-organism-isuf-rome-2015/>).



Tempio di Sibilla a Tivoli e San Pietro in Montorio a Roma



Tempio ottagonale (da: Città Ideale, Baltimora) e Battistero di San Giovanni, Firenze

Nella prima pagina: sopra, Venezia, Isola di San Lio (da: Muratori, 1960); S. Muratori (e studenti), Roma, *Progetto di riammagliamento edilizio del Portico di Ottavia*, 1960-61 (da: Aión, 2013).



## **La struttura e il suo doppio.**

**William Le Baron Jenney, artista costruttore**

Raffaella Neri

Vi è un momento della storia particolarmente significativo per studiare il ruolo delicato e decisivo che può assumere la costruzione nel progetto di architettura, intendendola, oltre la sua ovvia strumentalità tecnica, come principio necessario alla espressività delle forme. È il momento esaltante della nascita del grattacielo americano, un *tipo* nuovo, pensato per un mondo nuovo e una città nuova, in opposizione a tutto ciò che proviene dalla vecchia Europa: un edificio con caratteri che vanno velocemente delineandosi, modellati sulla necessità e sulle condizioni di vita della città più americana d'America, Chicago. Una città senza piano e senza regole che non siano quelle del profitto e della proprietà privata, una città senza storia e senza luoghi che non siano quelli che la intraprendenza dei suoi abitanti sapranno costruire in un futuro molto prossimo, appena dopo il grande incendio del 1871 che la rade completamente al suolo.

Solo pochi anni prima la *windy city* è poco più di un terreno paludoso solcato da un corso d'acqua, affacciata al grande lago Michigan e ordinata da una trama regolare di lotti perennemente in vendita, quando decide di tentare la sorte e di affidare il suo destino alla costruzione di un canale che la collegherà al grande fiume navigabile che attraversa da nord a sud il nuovo mondo, il Mississippi: una grande scommessa sul suo futuro.

L'idea del grattacielo prenderà forma in questo luogo e in questa epoca. In origine costruita quasi tutta in legno, annientata dal grande incendio, la città di Chicago si ricostruisce su se stessa in questo sito dalle grandi potenzialità, posto all'intersezione delle due vie, di acqua e di ferro, che attraversano perpendicolarmente il vastissimo territorio americano. In poco tempo capitali e investitori sono richiamati dagli sviluppi vorticosi della economia che vi si innesca, in costante e vertiginosa crescita, sostenuta da un fervore intriso di pragmatismo e di ottimismo, oltre che da un feroce sfruttamento di manodopera e di lavoro. Valore del suolo e necessità di spazio inducono al massimo sfruttamento dei terreni e a grandi speculazioni; tecnica delle costruzioni in ferro e nuove invenzioni, alimentandosi a vicenda, trovano terreno fertile cui applicarsi e consentono di dare realtà alla intuizione dell'altezza.

La consapevolezza di trovarsi al centro dell'America e della sua storia, l'orgoglio di essere investiti del compito di dare forma alla nascente cultura americana, di dovere rappresentare al mondo la vitalità e la potenza della nuova civiltà che in questi anni inizia a delineare i suoi caratteri richiama architetti e ingegneri da tutta l'America, pronti a raccogliere la sfida e le promesse di questo tema nuovo a cui occorre dare forma e carattere, decisi a impegnarsi nella ricerca appassionante di una architettura che divenga lo specchio della civiltà americana, da esibire con l'orgoglio di chi ha contribuito alla sua creazione. La città e le architetture che gli abitanti di Chicago si apprestano a costruire ne diverranno l'espressione più eloquente.

Dopo il *great fire*, spartiacque della storia della città, la corsa ha finalmente inizio.

In un tempo brevissimo si mettono a punto i caratteri dei primi grattacieli; la rapidità di costruzione è una parte importante della sfida. Gli edifici sorgono a grandissima velocità uno accanto all'altro come oggetti a se stanti, indifferenti a ciò che hanno intorno, stabilendo un'unica relazione, funzionale, con la strada di accesso. Spazi collettivi e vita civile sono rimandati all'interno, nella *lobby*: in tal modo non si spreca terreno prezioso e si vive protetti dal clima ostile, gelido in inverno e soffocante in estate. Qui si trovano spazi commerciali, ristoranti, teatri, banche, borsa, posta e così via, tutti i servizi e le istituzioni collettive di cui necessita la città:

ricavati ai piani bassi degli edifici, invadono anche i cortili interni che danno un po' di luce e di aria ai corpi di fabbrica serrati che iniziano a crescere in altezza.

Si configura in tal modo una divisione netta fra le parti, una sorta di basamento che occupa per intero il lotto edificabile, la *lobby* appunto, a contatto diretto con la strada, e un numero variabile di piani destinati a uffici che sorgono sopra di essa e si ripetono uguali a se stessi per il numero reso possibile dalla struttura dell'edificio.

Ghisa e ferro sono i nuovi materiali. In Europa consentono la costruzione di edifici collettivi di grande luce, fiere, mercati, ponti e stazioni, in America permettono alle nuove costruzioni di crescere in altezza, rendendo la loro struttura più leggera e resistente, e contemporaneamente garantendo luminosità ai suoi spazi interni.

Per rendere attuabile questa nuova idea di edificio si mettono a punto apparecchi meccanici sicuri per il trasporto verticale delle persone, sistemi di fondazioni adatte a reggere i carichi che insistono sul terreno paludoso e cedevole della città, sistemi di controventature adeguate a opporsi al vento che soffia fortissimo e gelido, passando senza ostacoli sopra i grandi laghi del nord.

Ma il problema più arduo e temibile, il terrore degli abitanti della nascente *windy city* del *mid-west* d'America, il problema che mette veramente a rischio la realizzabilità delle nuove costruzioni che pur hanno bandito il legno da ogni loro parte, è ancora il fuoco.

Un ingegnere-architetto, attratto dalla vitalità della città e dalle possibilità di sperimentare i nuovi temi, si distingue in queste prime sfide. È un uomo venuto dall'est, ha studiato in America e a Parigi, ha visitato le città d'Europa, ha girato il mondo per mare e gli Stati Uniti durante la guerra di secessione, quando si occupa prevalentemente di ferrovie. Si chiama William Le Baron Jenney, e arriva a Chicago nel 1868, poco prima del grande incendio. A lui la storiografia attribuisce il merito e la paternità della prima costruzione in altezza realizzata con una struttura portante interamente metallica.

Jenney si appassiona al tema degli edifici alti e alla sperimentazione delle strutture a scheletro in ferro, materiale che ben conosce per averlo sperimentato precedentemente in occasioni, come si è detto,

completamente diverse. Ma, oltre a dispiegare la sua esperienza e le sue competenze tecniche per mettere a punto un sistema di costruzione che diventerà pratica consueta nella realizzazione dei grattacieli, con grande consapevolezza e determinazione si propone di affrontare un problema più delicato e più importante, che ha a che fare con la nascita della nuova architettura. Jenney è consapevole dello scarto esistente fra le soluzioni tecniche e le forme dell'architettura, nel grattacielo ancora tutte da definire, certo che non sia possibile far discendere queste ultime direttamente e automaticamente dalla sua struttura in ferro.

Come si rappresenta quindi questo prodigio della tecnica nelle forme dell'architettura? In quali forme si racconta al mondo questa nuova e straordinaria conquista della costruzione, specchio dell'ingegno americano e volto futuro delle città d'America?

Partiamo dalla soluzione tecnica. L'*Home Insurance Building* (1884-1885, demolito) è l'edificio che è valso a Jenney il primato di costruttore di grattacieli. Da tempo lavora alla struttura a scheletro, che consiste in una semplice gabbia metallica, rigida e leggera, costituita da travi e da montanti leggeri, legati fra loro secondo un principio non dissimile al diffusissimo *balloon frame* in legno.

La pianta dell'edificio è molto semplice, un rettangolo di circa 42 metri per 30 con un piccolo cortile interno per ricevere luce; i pilastri sottili sono distribuiti secondo una maglia geometrica di passo regolare, ordinati e misurati secondo una logica rigorosamente strutturale, per una altezza di 9 piani, cui in seguito ne verranno aggiunti altri due. Ma non sarà direttamente la struttura che consentirà a Jenney di dare forma a questo volume elementare, bensì un altro elemento, il rivestimento esterno in materiale refrattario, resistente al fuoco, necessario per proteggere la struttura metallica dal pericolo di collasso rappresentato dagli incendi: un elemento indispensabile alla realizzazione dell'edificio alto, tanto quanto il telaio portante in ferro. Sarà un elemento, questo, che corrisponderà alla struttura che deve proteggere, un "doppio" che però non coinciderà esattamente con essa.

L'*Home Insurance* fa propria la divisione in due parti dell'edificio: la *lobby* viene distinta dal corpo degli uffici, pur coincidenti nella struttura e nella pianta, assumendo il ruolo e l'aspetto di un basamento. Solo il rivestimento differenzia le due parti, attribuendo a esse identità diverse: il volume

appare costruito con un sistema di pilastri in pietra ai primi due piani e in mattoni ai piani superiori.

Quando viene demolito, viene studiato a fondo per comprenderne il funzionamento strutturale: si appura che la pietra del basamento porta il suo peso, e condivide con la struttura in ferro il carico dell'edificio, mentre ai piani degli uffici i pilastri in mattoni, visibilmente troppo esili per reggere il peso di un edificio così alto, sono portati da travi metalliche che poggiano sui pilastri in ferro interni. Pietra e mattoni sono sostanzialmente un rivestimento anti incendio, in parte autoportante, in parte sostenuto dalla struttura in ferro: a loro, attraverso la loro forma e la loro proporzione, è affidato il compito di raccontare il carattere dell'edificio.

Ciò che importa, ciò che è mostrato, è il racconto del principio costruttivo, non direttamente gli elementi strutturali metallici, visivamente troppo esili per apparire solidi e affidabili, per assumere una forma eloquente. L'esibizione diretta della struttura in ferro, oltre a non essere consentita per via degli incendi, apparirebbe troppo gracile, troppo debole per rappresentare con orgoglio il nuovo tipo del grattacielo, per raccontare la conquista dell'altezza che questo nuovo sistema è in grado di garantire. Perché, come sostiene Jenney, "è necessario che la stabilità sia una qualità *effettiva* degli edifici, ma anche una qualità *apparente*; che sia rappresentato un eccesso di forza, per soddisfare la mente. Una fragilità apparente, anche se la struttura è solida, è sempre insoddisfacente".

Il sistema trilitico di sovrapposizione pilastro-trave in ferro garantisce la possibilità di costruzione del grattacielo: e questo è, secondo Jenney, il racconto che l'architettura con le sue forme può fare. Se la presenza del rivestimento murario esterno è dovuta alla necessità di protezione dagli incendi, e sul fronte il passo dei pilastri in mattoni corrisponde necessariamente al passo della struttura, la *forma* di tale rivestimento, la volontà di ricondurlo a un sistema trilitico di pilastri a più ordini sovrapposti, la gerarchia di questi elementi e la loro scansione, la loro misura e la loro proporzione non sono derivati da una ragione tecnica, ma rispondono a una intenzione diversa. Il rivestimento antincendio diventa lo strumento per dare espressività all'edificio, per dare proporzione al volume, per articolarne le parti e descrivere gli elementi che compongono la sua architettura, per raccontare la sovrapposizione dei piani e i caratteri del nuovo edificio. Questo racconto diventa l'occasione per compiere una

seconda, importante ricerca, quella che riguarda l'identità dell'architettura, la necessità di dare forma stabile ai suoi elementi costitutivi: ricerca tecnica e ricerca espressiva sono, per Jenney, due ricerche che corrono parallele.

Prima dell'Home Insurance, nel 1879 Jenney impiega il sistema di costruzione in ferro nel più piccolo *I Leiter Building* (demolito), un blocco semplice, di geometria elementare, di soli 5 piani e di pianta rettangolare. La struttura qui è ancora mista, con parti realizzate in legno per i solai; i pilastri esterni in muratura sono, in realtà, una seconda struttura che porta solo il peso proprio, accostata e collegata a quella in ferro che porta tutto il carico.

Anche in questo caso Jenney utilizza il fronte in mattoni, il suo rivestimento antincendio, per dare forma al volume e ai caratteri della sua architettura, la luminosità degli spazi interni e la sovrapposizione dei piani.

Il volume è descritto attraverso un ordine trilitico di piastri sovrapposti, che qui non corrisponde esattamente al sistema dei sostegni interni: questi hanno passo rettangolare, mentre l'ordine esterno prosegue costante, con il passo più largo, per dare unità ai due fronti visibili su strada. Le ampie campate sono suddivise e proporzionate attraverso un secondo ordine di pilastri più esili che dà origine a una finestra tripartita che, per precisione e chiarezza, diverrà elemento ricorrente dell'architettura dei grattacieli di Chicago.

Gli elementi dell'ordine sono descritti in modo analitico e sono chiaramente distinti nel loro ruolo da marcapiani e da cornici; i piani sono ricondotti a ordini di altezza digradante, rispettivamente di 16, 14, 13, 12 e 12 piedi, per una ragione che riguarda, classicamente, il solo proporzionamento del volume; una cornice più alta e marcata chiude il volume.

Anche in questo caso il sistema tecnico di costruzione, troppo povero dal punto di vista espressivo per essere esibito direttamente, suggerisce il principio per la definizione degli elementi che compongono il volume dell'edificio. Questa scelta risponde alla preoccupazione di Jenney di essere chiaro e preciso, alla volontà dichiarata di perseguire un *principio di verità* nell'architettura, che non è da intendere in senso strettamente positivista, quale trasposizione diretta degli elementi della costruzione in elementi dell'architettura, della forma della struttura nella forma dell'architettura, ma come principio di coerenza fra i caratteri essenziali

dell'edificio e le forme in grado di raccontarli. L'edificio “nel suo complesso” deve essere vero per corrispondere alla sua natura: per Jenney, e più tardi anche per Sullivan, è un dovere morale quello per cui non si può mostrare ciò che non corrisponde alla natura delle cose.

La forma dell'edificio quindi non può e non deve essere l'esibizione della sua struttura; può esserne, invece, la rappresentazione. La struttura, da cui l'edificio alto deriva i suoi caratteri distintivi, deve essere arricchita nelle forme dalla capacità di rendersi evidente, di rendersi manifesta, di rendersi eloquente; in questa ricerca di espressività consiste il compito dell'arte, il lavoro dell'architetto che, secondo Jenney è, propriamente, un “artista costruttore”, *a building artist*.

“Bisogna usare l'arte per *sottolineare* la costruzione”, dice Jenney affermando la corrispondenza ma anche la distanza fra soluzione tecnica e qualità espressiva dell'edificio. “L'architettura è arte del costruire in modo *sincero* e *decorato*”: nell'arte, nell'architettura, la costruzione, lungi dall'essere semplicemente mostrata, deve trasfigurarsi per divenire “costruzione decorata”, decorazione. E, ancora, precisa: “la *decorazione* deve derivare in modo naturale dalla costruzione, è *l'idea costruttiva* che deve essere perseguita e mostrata in ogni dettaglio”. Questo spiega e giustifica la possibilità di scarto, ma non di contraddizione, fra questi due mondi.

Anche nel *II Leiter Building*, forse l'edificio più significativo e più bello, costruito nel 1891 e tuttora esistente, Jenney percorre questa strada dopo avere messo definitivamente a punto la tecnica di costruzione in ferro con rivestimento refrattario, in questo caso granito bianco del Maine. Originariamente progettato a sei piani, modificato con l'aggiunta di altri due, il *II Leiter*, divenuto poi *Sears Building*, è un grande volume commerciale a pianta rettangolare costruito su una maglia regolare di pilastri in ferro, dove l'unica indicazione contenuta nella pianta riguarda la posizione di scale e ascensori.

Anche in questo caso la forma con cui l'edificio si mostra alla città, la forma del rivestimento in pietra, diviene racconto eloquente della struttura, “perseguito e mostrato in ogni dettaglio”, o meglio, diventa la rappresentazione dell'*idea costruttiva* che lo rende possibile e lo governa. Questa *decorazione* svolge il racconto della costruzione del volume: la distinzione delle sue parti, il basamento appena accennato, i pilastri

d'angolo possenti a tutta altezza che ne stabiliscono i limiti, l'alta trabeazione che lo conclude. E ancora, il corpo dell'edificio, la sua partizione in campate regolari attraverso pilastri di ordine maggiore, la sovrapposizione dei piani con ordini di pilastri più piccoli, la partizione delle luci delle finestre.

Jenney dà forma e identità a ogni elemento, attribuendo a ognuno un ruolo preciso ed esplicito nel racconto della costruzione. Anche in questo caso l'idea che ne guida la definizione è che l'edificio debba *mostrare* stabilità, che il principio costruttivo debba essere esibito. Non è sufficiente la soluzione tecnica, non è sufficiente che l'edificio sia ben costruito; l'arte esige il *racconto* di questa costruzione. Vuole che la solidità, qualità prima della struttura e condizione di vita dell'architettura, sia resa evidente ed eloquente, e che il racconto di questa prodigiosa costruzione divenga il principio di definizione delle forme dell'edificio alto. Divenga, cioè, la sua forma espressiva, la sua *decorazione*.

Jenney avverte però che “la decorazione deve essere usata con grande moderazione, e deve in ogni caso essere appropriata”, fino ad affermare, con grande lungimiranza, che talvolta “è molto meglio una superficie liscia”, perché “una superficie piana non è mai offensiva”. Una indicazione di grande modernità, che testimonia la volontà di ricercare l'espressività delle forme dell'architettura attraverso la riduzione concettuale e la ricerca di essenzialità, ottenute anche attraverso la rinuncia all'ornamento. Nella distanza e nella corrispondenza fra costruzione e racconto della costruzione, fra costruzione quale atto tecnico e decorazione quale espressione di tale atto, tutta contenuta nella forma degli elementi dell'architettura, risiedono, secondo Jenney, la capacità espressiva e la qualità artistica dell'architettura del grattacielo.

#### Nota

Le citazioni dei testi di W. Le Baron Jenney sono tratte da: S.E. Lorin – *W. LE Baron Jenney, Principles and Practice of Architecture*, Cobb, Pritchard & Co., Chicago 1869.

In prima pagina: William Le Baron Jenney, *Second Leiter Building*, Chicago, 1891 (Library of Congress, Prints and Photographs Division, Cervin Robinson Photographer, 1963  
<https://www.loc.gov/resource/hhh.il0057.photos/?sp=2>)



William Le Baron Jenney, *First Leiter Building*, Chicago, 1879, demolito, (J. W. Taylor, da Carl Condit, *The Chicago School of Architecture*, The University of Chicago Press, Chicago 1964).



## **La città olandese. Continuità e sperimentazione del tipo**

Maria Vittoria Cardinale

La continuità dei principi con cui la città olandese si è costruita dalle sue origini fino ad oggi, rappresenta certamente un importante elemento di indagine in una più ampia riflessione sui modi per interpretare la costruzione della realtà contemporanea, costituendo l'espedito narrativo attraverso il quale mettere in luce la necessità di una volontà d'ordine alla base degli interventi urbani, espressione di una precisa idea di città e di un rapporto chiaro tra tipo edilizio e forma urbana capace di generare spazi e luoghi riconoscibili, stabili a rappresentare la scena fissa della vicenda umana.

Come ha specificato Giorgio Grassi sul metodo alla base dello studio tipo-morfologico, «Da questa operazione di storico confronto risultano gli elementi stessi della logica costruttiva e distributiva, l'elemento stesso dell'abitazione nel tempo, cioè la tipologia come fondamento dell'architettura dell'abitazione. (...) La determinazione delle nuove tipologie residenziali urbane in realtà non è che l'approfondimento e il perfezionamento di alcuni tipi fondamentali individuati nell'esperienza storica delle città. Il tipo edilizio cioè inteso come elemento della

composizione architettonica della città».<sup>1</sup>

Le motivazioni prime dell'esemplarità dell'esempio olandese, del rigore e della chiarezza continua delle sue esperienze urbane, stanno racchiuse nelle sue *ragioni fondative*: il suolo olandese, posto geologicamente al di sotto del livello del mare, è interamente artificio dell'uomo, conquistato a fatica dalle acque, drenato e consolidato ad accogliere le schiere di case strette e lunghe, disposte nelle porzioni di terreno tra i canali di drenaggio. Il sistema, che prevedeva la divisione dei lotti perpendicolarmente ai canali e dunque alle strade in tutte le città di diga, condusse al consolidamento di un rapporto di circa uno a tre tra larghezza e lunghezza dell'isolato, ottimizzando il numero di strade necessarie a servire le proprietà.

L'affaccio sui canali privilegiava la possibilità di scambi commerciali, anima e motore della civiltà olandese, e ciò è visibile nella costruzione degli isolati tipica delle città mercantili medievali.

Ragioni tecniche concorrevano a consolidare l'idoneità della schiera di blocchi stretti e lunghi: il terreno poco resistente necessitava dell'utilizzo di pali lunghi circa dieci metri a raggiungere lo strato sabbioso che costituivano le fondamenta su cui poggiava il sistema strutturale, con travi e solai in legno lunghi dai tre metri e mezzo ai sei metri. Le pareti corte, che costituivano i due fronti del blocco, non avevano invece un ruolo strutturale e subirono nel tempo variazioni in merito alle dimensioni delle aperture, la cui grandezza divenne rappresentazione dello status sociale.

Le case, dal fronte stretto che affacciava sulla strada/canale e sviluppate in profondità, si accostavano per addizione e occupavano l'interno dell'isolato con i propri giardini privati.

La forma della casa e la forma della città sono così legate in maniera indissolubile. Tecnica, struttura e forma concorrono dunque insieme a stabilire principi chiari e continuativi per la costruzione della città olandese, dove il piano urbano costituisce la ragione stessa della sua esistenza, *strumento d'ordine* necessario a regolare le operazioni di predisposizione razionale del territorio che ha indotto a porre la dimensione collettiva alla base della sussistenza stessa della città. La *casa* è la *parte elementare*, perfetta e ripetuta, che ne stabilisce la forma che, pur nella sua evoluzione nel tempo, rimane invariata nei suoi *caratteri costitutivi*.

<sup>1</sup> Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia, 1967, p. 170.

Se risulta chiaro come la stretta e coerente relazione tra il *tipo edilizio* e la *forma della città* olandese sia inevitabile per le ragioni intrinseche alla sua costruzione, è altresì interessante indagare il *processo logico* attraverso il quale tali forme e principi hanno affrontato le prove del tempo, i cambiamenti economici, ambientali, culturali e sociali e comprendere come la loro *continuità* e *sperimentazione* si siano mostrati come due momenti del medesimo atto.

L'esempio olandese è, infatti, quello di «una società con un forte senso del bene comune e una tradizione di cooperazione sociale radicata nell'epoca calvinista; un paese in gran parte strappato dal mare e tradizionalmente governato da un rigido ordine geometrico, dettato dalle esigenze dell'ingegneria della bonifica; da tali premesse deriva una società che, a prescindere dagli avvicendamenti governativi, aderiva ad una politica di pianificazione urbana e territoriale razionale, una politica che conseguentemente implicava una produzione edilizia pianificata, la razionalizzazione dell'industria edilizia e la realizzazione collettiva dell'edilizia residenziale». <sup>2</sup>

Come sottolineò Huizinga, la materia pare dominare in Olanda su ogni altra attività spirituale: lo spirito pragmatico, libertario e sperimentatore, necessario ad affrontare le sfide continue per la sicurezza delle loro città, li trasformò in abili tecnici dell'idraulica e li spinse al commercio oltre ogni confine, portò alla diffusione di un calvinismo senza puritanesimo, senza fanatismi e posizioni radicali e ad un privilegiato interesse per il pensiero umanistico di Erasmo (promotore di idee e pratiche di libertà), di Spinoza e Grozio. Non è un caso che qui Cartesio soggiornò a lungo ed è qui che scrisse il *Discorso sul Metodo*.

Tale cultura *realista* e *sperimentatrice* fu alla base di alcune tra le più importanti iniziative sociali, legislative e di pianificazione urbana del XX secolo, come la stesura della *Woningwet*, la legge sull'abitazione del 1901, e le esperienze ad essa collegate dei decenni successivi.

È in tale contesto che si realizzò l'esperienza fondamentale del *Piano di Espansione di Amsterdam* Sud di Hendrik Petrus Berlage, uno dei principali contributi alla pianificazione urbana del XX secolo.

La comprensione dei principi alla sua base si lega indissolubilmente a

<sup>2</sup> Francis Strauvev, *Il contributo olandese: Bakema e Van Eijck* in «Rassegna» n.52, 1992, p. 48.

quella dell'intera vicenda della pianificazione urbana olandese fino alla contemporaneità e dunque anche alle riflessioni generali sulla città nella nostra epoca.

Berlage non solo è «il rappresentante del proto-razionalismo in cui avviene un processo di semplificazione delle forme storiche con l'intento di trattenere ciò che dell'esperienza storica sembrava ancora necessario»,<sup>3</sup> ma è il perfetto interprete della vicenda urbana olandese e dello spirito realista di tale civiltà, attraverso il suo percorso teorico e la realizzazione del Piano Sud del 1915. Egli ha traghettato nell'epoca moderna le riflessioni della cultura urbana di inizio secolo (in particolare dei teorici tedeschi), consapevole della necessità di un nuovo approccio nell'affrontare i problemi della costruzione della città. Ciò che più risulta interessante (e forse meno direttamente sottolineato dalla critica) nel piano per Amsterdam Sud è che in esso Berlage, costituendo una *sintesi* tra le vecchie e le nuove teorie urbane e sostenendo insieme la *normalizzazione edilizia* e lo studio dei nuovi sistemi di standardizzazione all'interno dei principi tipologici, morfologici e compositivi della tradizione olandese, svolse un'operazione fortemente realista di continuità e sperimentazione. La consapevolezza del ruolo fondamentale della *residenza* nella costruzione della *città moderna*<sup>4</sup>, che divenne un punto fisso nella maturazione del suo pensiero, si associò alla ricerca di *unitarietà urbana* attraverso la sperimentazione del blocco chiuso della tradizione, rinnovato nella sua rispondenza tra tipologia e costruzione attraverso le nuove tecniche di standardizzazione. Berlage infatti ritenne tale *principio tipo-morfologico* idoneo per le esigenze tecniche della città moderna e la migliore rappresentazione alla scala architettonica e urbana degli ideali di democrazia ed *uguaglianza sociale*. Il suo *realismo* lo condusse a riconoscere il principio di *ordine urbano* e la ricerca di *unitarietà* per la *residenza di massa* nella *normalizzazione* delle forme del tipo abitativo, sostenendo la standardizzazione concessa dalle nuove tecnologie così a proseguire la ricerca sulla normalizzazione dell'alloggio. Intravedeva nelle moderne possibilità di standardizzazione la

<sup>4</sup> Giorgio Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, op.cit., p. 193.

<sup>5</sup> La questione dell'abitazione nei primi decenni del XX secolo divenne il principale problema della città moderna. Il processo di astrazione e di semplificazione delle forme, concesso dalle nuove tecniche della modernità, associato alle teorie di pianificazione geometrica e razionale, consentiva la standardizzazione dei tipi abitativi.

continuazione logica di un processo di razionalizzazione nella costruzione della città attraverso la ripetizione di un tipo abitativo, perfetto ed uguale per tutti, già del resto presente nelle città pianificate della storia.

Scrisse infatti Berlage: «La costruzione *sachlich*, razionale e perciò chiara, può diventare la base della nuova arte; ma solo se questo principio sarà penetrato abbastanza profondamente e sarà stato applicato abbastanza ampiamente, noi saremo alla soglia di una nuova arte. E allo stesso momento lo spirito nuovo, universale, – l'uguaglianza sociale di tutti gli uomini – sarà rivelato; uno spirito i cui ideali sono non nell'aldilà ma qui sulla terra, affrontati da tutti noi»<sup>5</sup>.

Nel 1915, l'apertura di una nuova fase di progettazione per l'espansione sud di Amsterdam, divenne il campo ideale di applicazione delle concezioni urbane maturate. L'intero piano rispondeva ad un disegno generale *razionale* ed insieme *monumentale*, in *continuità* con i tracciati e le forme della città storica e, confermando validi i principi tipologici e aggregativi della tradizione per le nuove esigenze della città moderna, conferiva alla moderna pratica della standardizzazione il ruolo della razionalizzazione e della ripetizione del tipo nella creazione di un *ordine compositivo unitario* e dunque *monumentale*.

La ricerca di razionalità e la difesa della standardizzazione nell'opera di Berlage fu di fondamentale influenza negli anni in cui si andava affermando l'ideale della *Nieuwe Zachelijkeheid* (Nuova Oggettività) in arte e in architettura, con cui un gruppo di architetti ed artisti sostenne i principi diffusi in Europa del Movimento Moderno.

Insieme, la sua prima ricerca di una stretta prossimità tra la residenza e il sistema commerciale e la creazione di *luoghi di vita collettiva* tra gli isolati, divenne elemento centrale di sperimentazione di altri importanti esponenti dell'architettura olandese di quegli anni che condusse ad un'evoluzione dell'isolato verso un sempre maggiore grado di collettività.

Le sperimentazioni dei principali protagonisti dei decenni successivi, come quelle di J.J.P. Oud a Tusschendijken, furono preludio all'evoluzione della sua idea di città verso l'apertura dell'isolato espressa nel mirabile esempio dell'insediamento al Kiefhoek del 1926. Qui, una nuova idea dell'abitare si

<sup>6</sup> Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, Julius Bard, Berlin, 1908, p. 116.

tradusse nella ricerca delle *soluzioni minime* perfette per la casa economica, l'*archetipo* dell'abitare moderno: «Nel Kiefhoek è trasmesso l'elemento di generalità di quell'antica esperienza edilizia, l'approfondimento portato alle estreme conseguenze di una forma largamente sperimentata, espressione dei caratteri essenziali di questa, la struttura logica di quel tipo. Questa ricerca di elementarità ed essenzialità della forma tipologica unisce Oud ad Hilberseimer e Tessenow, ricerca dell'elemento logico stesso dell'architettura».<sup>6</sup>

Le case del Kiefhoek, esempio di quell'"analiticità dell'architettura, espressione della sua stessa struttura logica",<sup>7</sup> costituiscono uno dei primi contributi olandesi all'architettura moderna, *prototipo* della casa olandese per la *società di massa* del XX secolo, che acquista un valore teoretico tale da divenire modello di principi oltre la sua collocazione temporale.

Come scrisse infatti Giorgio Grassi, «Possiamo renderci conto della costruzione e della diffusione dell'abitazione in una determinata città riferendoci a un certo tipo di casa definito da un uso particolare, riferendoci ad una tipologia dominante e caratteristica, ma anche molto generale per via della sua diffusione, e al permanere dei suoi caratteri anche quando sembra esaurita la sua ragion d'essere, riferendoci alle sue forme tipizzate e ai suoi modi costruttivi altrettanto tipizzati. [...] Questo tipo di edificio diventa imprescindibile nelle scelte costruttive anche di molto successive e quindi anche la condizione imprescindibile dell'immagine futura di quella città».<sup>8</sup>

Tale capacità di progettare edifici in grado di rappresentare, in forme concrete ed iconiche, le esigenze di economicità, rapidità, ed uguaglianza della società di massa, sintesi del carattere dell'abitazione moderna olandese, condusse Oud insieme a Stam, al *Weissenhof*, fatto che di per sé spiega la rilevanza delle esperienze olandesi nel panorama generale dell'epoca moderna (solo gli olandesi, infatti, tra i progettisti non tedeschi, parteciparono con il contributo di due architetti mentre, ad esempio, l'Italia fu assente).

Allo stesso modo, la partecipazione di Mart Stam alla realizzazione delle

<sup>7</sup> Ibidem, p. 171.

<sup>8</sup> Ibidem, p. 15.

<sup>9</sup> Ibidem, p. 79.

*Siedlungen* di Francoforte, è dimostrazione di un'attitudine olandese alla costruzione logica e razionale della città, il cui modello di metodo delle *Siedlungen* costituiva un momento di ricerca assimilabile sia alle più alte esperienze del movimento moderno che alla pratica di costruzione della città olandese tradizionale. «Rileggendo le pagine memorabili di Hilberseimer relative alla definizione di una nuova dimensione per la città contemporanea, della Großstadtarchitektur, appare immediatamente leggibile il senso di assoluta reciprocità e complementarità che lega la sua proposta alla dimensione reale della città olandese. La stessa sperimentazione, raccolta attorno a poche realizzazioni, ma soprattutto attorno al significato simbolico dell'esperienza di May a Francoforte, non poteva prescindere, al di là delle differenze di scala e di contesto, da tali esperienze. L'architettura di Oud, l'architettura di Mies, diventano non tanto un manifesto o un'esperienza eccezionale sul piano linguistico e costruttivo, quanto soprattutto momento e luogo di verifica e di proposta metodologica, ben oltre i confini di un'occasionale coincidenza progettuale o contestuale».<sup>9</sup>

Le idee sull'*apertura dell'isolato* e la costruzione di una città secondo i principi di ordine razionale, sperimentati da M. Stam e altri, come B. Merkelbach, a Francoforte, avrebbero costituito da lì in avanti anche in Olanda, il principale approccio nella costruzione della città, sostenuto con fervore dal nascente movimento della *Nieuwe Zakelijkeheid*, almeno fino alla crisi economica e culturale generale degli anni Trenta e allo scoppio della Prima Guerra Mondiale. Negli anni successivi alla guerra, il crescente benessere e la diffusione dell'automobile indussero un progressivo allontanamento dai principi di costruzione della città tradizionale, confermati dalla città del Movimento Moderno, all'insegna di una volontà di distribuzione generalizzata di spazio e di verde. Anche in Olanda, le questioni sociologiche e funzionali primeggiarono su quelle urbane e prese avvio dagli anni Cinquanta la negativa tendenza ad una pianificazione dispersa nel territorio, preludio della parabola inarrestabile della società del consumismo, della gerarchizzazione dei beni e della dispersione delle energie, che mostra oggi i segni del suo sgretolamento.

<sup>10</sup> G. Ciucci, G. Muratore, P. Singelberg, M. Tafuri, W. De Witt, *Architettura, Socialdemocrazia, Olanda 1900/1940*, Arsenale Cooperativa Editrice, 1979, p. 53.

Solo dalla fine degli anni Settanta, la necessità di ricondurre all'antica vitalità economica e abitativa i centri delle città spopolati dalle politiche insediative dispersive dei decenni precedenti, condusse nuovamente al modello di *città compatta*, come strategia per stimolare una rivitalizzazione economica, guidata però da una nuova negativa tendenza delle amministrazioni a deresponsabilizzarsi ed incentivare interventi guidati solo dal libero mercato, senza anteporre la necessità un'*idea collettiva* di città alla base della sua costruzione.

Nell'epoca delle reti illimitate e dei confini infiniti, è necessario cogliere le permanenze, come i principi tipologici in relazione alle norme di costruzione della città e, nel caso olandese, della sua stretta, imprescindibile, relazione con la *costruzione del suolo*. Inoltre, la salvaguardia della distinzione netta tra città e campagna attraverso insediamenti compatti, è ciò che permette di mantenere chiaro il carattere specifico della città olandese e fare emergere la trama del suo territorio artificiale, la cui parte urbanizzata riflette il lavoro energico e costante di appropriazione di una terra sottratta alle acque.

Tale è l'indirizzo intrapreso negli ultimi anni dalla pianificazione olandese, complice l'attuale crisi che ha posto in evidenza la grande pressione a cui è sottoposta la nostra civiltà da un punto di vista economico, sociale e ed ambientale.

Torna dunque in primo piano la continuità con i principi di costruzione della città olandese, il rapporto stretto tra l'acqua e il *disegno della città*, la necessità di legare la forma della casa alle ragioni tecniche del suolo, la ricerca di una costruzione compatta non solo per un risparmio del suolo e per una strategia di difesa dall'acqua, ma anche per un recupero del valore di domesticità e varietà dei luoghi di vita della città storica.

L'inevitabile coerenza tipo-morfologica che caratterizza la costruzione della città olandese, ritrova e rafforza la sua necessità nella città contemporanea per le medesime motivazioni tecniche e culturali costitutive. Tale rinnovato *realismo* della pianificazione olandese, conferma la tendenza alla *sperimentazione* come *variazione delle regole date*, nella continuità delle forme più stabili dell'architettura, rappresentate in Olanda dal tipo prevalente della casa a schiera e dalla sua aggregazione.

La casa a schiera rimane il tipo prevalente e conferma i principi tipo-morfologici generali e la medesima stretta relazione con la struttura, il

particolare rapporto tra la larghezza della casa (circa quattro metri) e la sua profondità, la presenza di un piccolo patio o giardino come luogo privato all'interno della casa e le grandi finestre a catturare la luce del sole. Permane soprattutto il medesimo rapporto diretto con la strada, luogo collettivo della città olandese.

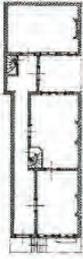
Anche il tema del rapporto con il verde e con i luoghi aperti collettivi ha mostrato negli ultimi decenni lo stesso parsimonioso rispetto dell'uso del suolo ed insieme la stessa domesticità degli spazi della città tradizionale. Gli isolati compatti consentono di liberare terreno per creare parchi urbani, come avvenne nella città storica a cavallo del XIX secolo e fino alla prima guerra mondiale. All'interno dell'isolato, il rapporto con gli spazi collettivi recupera la ricchezza e l'articolazione delle sperimentazioni dei primi decenni del XX secolo.

Infine, il ruolo dell'acqua nel disegno dei nuovi insediamenti, acquista nuovamente un valore tecnico legato alla *necessità* di creare bacini di raccolta durante le forti precipitazioni e di mitigazione ambientale, ma anche *compositivo* e *identitario*, laddove ritorna a costituire il limite fisico dell'isolato e dunque a determinarne la *forma*.

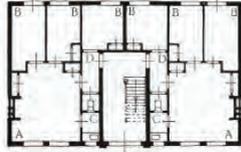
Gli esempi contemporanei più interessanti, in cui si evince il criterio della *riconoscibilità* dei rapporti tipo-morfologici e dell'idea di città evocata, dimostrano, pur nella loro diversità, una chiara continuità con i principi di costruzione della città storica.

La filosofia dell'adesso, sostenuta da una sicurezza economica ormai tramontata, sta giungendo alla sua fine, mentre permane la necessità di sperimentazione, la ricerca della *'modernità'* intesa come *modo ernus*, ossia ciò che appartiene al presente, il contingente che sperimenta le forme della storia, le mette alla prova e consegna al futuro solo ciò che ha la forza di durare nel tempo: «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell'arte, di cui l'altra metà è l'eterno e l'immutabile».<sup>10</sup> Per la città olandese l'eterno e immutabile è la forma della casa, è il modo con cui si aggrega nell'isolato, razionale e parsimoniosa di una terra preziosa sottratta dal mare, che è la ragione continua ed immensa dei principi sempre veri della sua costruzione.

<sup>11</sup> Charles Baudelaire, *Le Peintre de la vie moderne* (Il pittore della vita moderna), 1863.



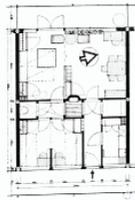
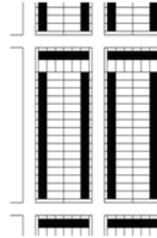
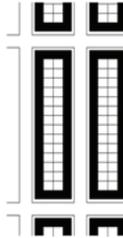
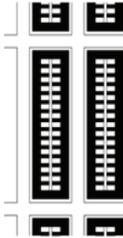
Amsterdam  
casa su Herengracht  
XVII sec.



Abitazioni nell'isolato a blocco  
ad Amsterdam Sud  
1920



J.J.P Oud  
Casa al Kiefhoek  
1927



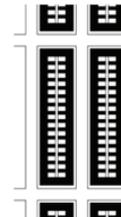
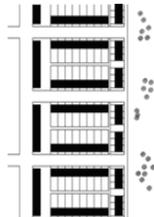
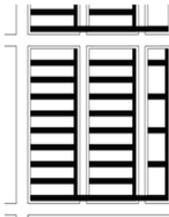
J. H. van den Broek  
Abitazioni per lavoratori  
1934



Abitazioni a Stadstuinen  
Rotterdam  
2000



Abitazioni al Borneo  
Amsterdam  
2000



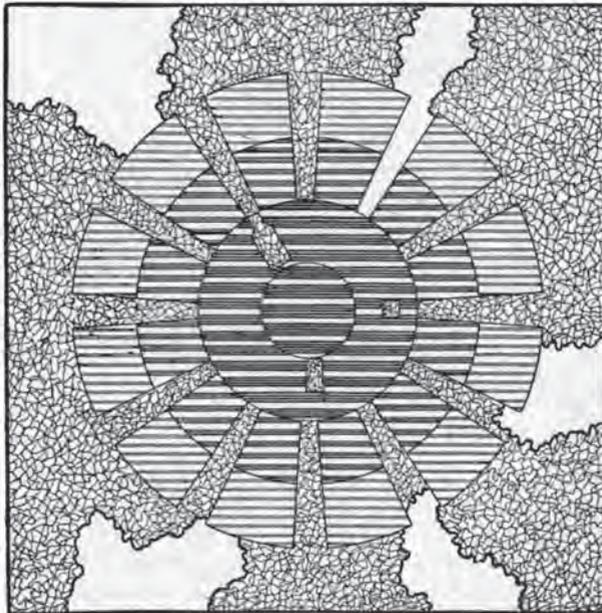
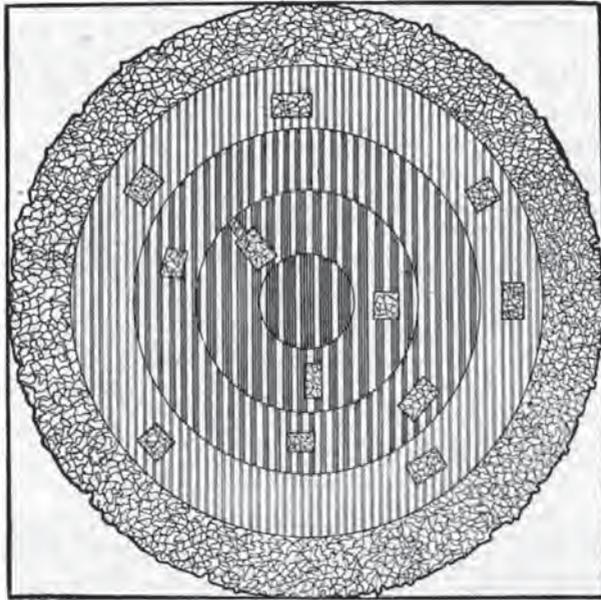
Abitazioni olandesi dal XVII al XXI secolo e schemi urbani corrispondenti  
(elaborazione personale a partire da uno studio di Max Risselada su schema di E. May per la città tedesca)



Sopra: J. J. P. Oud - Case a schiera nel Quartiere Kiefhoek, Rotterdam (1925-29)

Sotto: Case nel quartiere Borneo, Amsterdam, 2000

*Nella prima pagina: Aerocarta KLM del volo sull'area del piano di Amsterdam Sud di Berlage (effettuato dalla fine degli anni Trenta al 1960) acquisita presso il Nationaal Archief*



R.Eberstadt, B. Möhring, R. Petersen, *Groß-Berlin*. 1910

## **Laboratori alternativi.**

### **Il progetto urbano e la città tra Ottocento e Novecento**

Francesco Bruno

Questo breve scritto, in cui si riassume una lezione che solitamente sono invitato a tenere nei corsi di Caratteri tipologici dell'architettura, rappresenta una riflessione su un capitolo della storia della città oggi ritenuto secondario, ma che a ragione può essere considerato fondamentale per le vicende successive al primo conflitto mondiale e che vede, nel periodo compreso tra la metà dell'Ottocento e i primi anni del Novecento, il verificarsi di un vero e proprio stravolgimento dei meccanismi di costruzione della città rispetto alle modalità andatesi consolidando in Europa a partire dell'epoca mercantile.

È certamente utile ripercorrere le vicende legate a questo periodo della storia urbana, caratterizzato da evidenti trasformazioni nell'assetto delle città, prevalentemente dovute alla crescita economica e industriale, e, coerentemente, riconoscere come la formulazione delle risposte al problema dell'adeguata riorganizzazione dei luoghi dell'abitare, fortemente compromessi dagli squilibri provocati da tali cambiamenti, sia stata articolata secondo principi chiari e riconoscibili.

A partire infatti dal problema della residenza nel suo rapporto con lo spazio urbano hanno avuto origine precise idee di città, intendendo con questa locuzione il tipo di relazione concettuale e spaziale che viene a

determinarsi tra gli elementi della costruzione della città.

Tale sistema di relazioni viene indagato e esplicitato principalmente attraverso il dispositivo del piano che rappresenta, in quel periodo, un vero e proprio atto fondativo dal momento che si applica al problema della città – cioè alla costruzione della città nel suo complesso – e opera una sorta di ribaltamento dell’oggetto di indagine. Nel passaggio dalla città storica a quella che potremmo definire ‘industriale’, il piano urbano non viene più impiegato per definire i luoghi monumentali o i grandi disegni urbani, come per esempio nel periodo barocco, ma, tra metà e fine Ottocento, tende a essere sostituito da uno sviluppo ipertrofico della città. In contrapposizione con questa crescita speculativa o, per così dire, ‘naturale’ si assiste poi al prevalere della ‘logica di piano’ (o programma), che prende il sopravvento in risposta agli squilibri economici e igienico-sociali innescati dalle complesse vicende legate all’inurbamento.

In tal senso, la codificazione delle forme primarie dell’insediamento residenziale costituisce il problema centrale nel panorama architettonico e culturale tra fine Ottocento e inizio Novecento e pone le basi della successiva esperienza del Movimento Moderno influenzando le ricerche di quel periodo sul carattere e sulla consistenza dell’abitazione, nelle sue relazioni con il singolo isolato e con la forma complessiva della città.

Analizzare, quindi, alcune soluzioni in merito a questo ordine di problemi, trattando per sommi capi i fatti ritenuti esemplari, significa riconoscere, in tali sperimentazioni, un atteggiamento che ritrova nella tradizione e nelle modalità consolidate di costruzione della città un repertorio di forme e soluzioni.

L’attualità di una simile trattazione risiede nella constatazione di una certa analogia delle condizioni di quel periodo con lo stato di crisi in cui versano oggi l’architettura e la città contemporanea. È difficile negare, infatti, che nel contesto attuale il progetto venga frequentemente assunto a statuto figurativo di moventi economici o sociologici e considerato come un processo autonomo, realizzato con soluzioni episodiche, in cui le risposte vengono demandate all’estetica del linguaggio declinata nelle sue più svariate forme (dalle derive tecnocratiche a quelle simboliste, dalle soluzioni ascrivibili al campo della sociologia fino a quelle consacrate al credo della mera sostenibilità). In tal senso, ripercorrere episodi esemplari della storia della città, potrebbe rivelarsi utile per verificare

come alcune ipotesi alternative siano state in grado di definire un metodo, o meglio una modalità teorica, attraverso la quale intendere il progetto urbano. E, dunque, considerare tali esperienze non come il frutto di invenzioni personali, subordinate ai meccanismi economici di crescita urbana, bensì parte di un processo che, avvalendosi dei materiali propri della disciplina, ha permesso la definizione di modalità di intervento paradigmatiche, finalizzate alla definizione di strumenti e tecniche adatti ad affrontare dall'interno della disciplina stessa i derivati della crisi, senza necessariamente assecondarli.

*Noi pensiamo che il Junkspace sia un'aberrazione, una soluzione provvisoria, ma è un errore. Il Junkspace è la realtà. Lo ha elaborato il Ventesimo secolo, e il prossimo secolo ne sarà l'apoteosi (...)*<sup>1</sup>.

Così scrive Rem Koolhaas, circoscrivendo le caratteristiche fisico-spaziali della città generica e impostando sul concetto di 'spazio spazzatura' una riflessione che registra con lucida attualità la condizione della città contemporanea, in cui la definizione spaziale e architettonica degli elementi si risolve nel puro soddisfacimento delle forme di sfruttamento commerciale dello spazio urbano, per mezzo di tipi conformati a tale scopo. Tuttavia, se a questa lucida analisi, in bilico tra sociologia e architettura, affiancassimo altre possibili letture, ci si potrebbe allora muovere in difesa del valore conoscitivo della disciplina e del suo ruolo strutturale. In tal senso torna utile recuperare alcuni dei passaggi della recensione di Philippe Daverio<sup>2</sup> al saggio di Koolhaas, e, attraverso questi, sostenere una posizione che, pur caratterizzata da un consapevole disincanto, sia capace di riaffermare lo statuto conoscitivo del progetto di architettura. Daverio scrive:

*Si possono immaginare laboratori alternativi alla visione apocalittica di Koolhaas e rimettersi a pensare che l'architettura è una delle nostre pratiche linguistiche naturali,*

<sup>1</sup> Rem Koolhaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, a cura di G. Mastriqli, Quodlibet, Macerata 2006.

<sup>2</sup> *Junk space: la città spazzatura che cancella la misura umana dello spazio*, recensione a R. Koolhaas, *Junkspace. Per un ripensamento radicale dello spazio urbano*, op cit., in "Avvenire", 15 giugno 2008.

*a condizione beninteso di capire di cosa si tratta. Il junkspace si costruisce con una unica attenzione, quella rivolta all'ammortamento finanziario dell'investimento. Ammortizzata la spesa, si demolisce. L'architettura è quell'altra cosa, quella nella quale si spende di più di quanto non chieda la mera utilità perché ci si illude comunque d'una certa sua propensione all'eternità.*

Pur senza riferirsi alla questione dell'eternità, concetto forse troppo impegnativo e astratto, benché l'esempio fornito dalla costruzione della città nella storia, con le sue strutture permanenti, fornisca una indiscutibile riprova del ruolo propositivo dei *fatti urbani* nella definizione del *nuovo* rispetto al *vecchio*, sembra importante evidenziare il passaggio sulla questione del *capire di cosa si tratta* soprattutto in relazione con la possibilità di *immaginare laboratori alternativi*.

Ossia, forsanche in una visione semplificata, misurare dal punto di vista metodologico l'esperienza della città attraverso esempi realizzati o rimasti sulla carta – che tuttavia hanno influito su altre esperienze compiute – per riconoscere le possibilità connaturate nel progetto di architettura, a partire, forse più che dalla storia della città in sé, dai problemi interni alla disciplina e dal tipo di atteggiamento che ha prodotto nel tempo tali sperimentazioni, in alternativa alla semplice risoluzione dei problemi contingenti.

Se infatti è possibile istituire un'analogia tra momenti diversi, pur caratterizzati da evidenti differenze, tale occasione deriva dal modo di interpretare le criticità e di conseguenza di ipotizzare l'ordine delle risposte ai problemi man mano posti dalla contemporaneità.

Nel periodo compreso tra la fine Ottocento e l'inizio Novecento, a seguito della forte crescita industriale e economica e della conseguente inurbazione di vaste masse di popolazione, le maggiori città europee si trasformano in metropoli. Pur con le particolari declinazioni in termini di struttura urbana, tutte le città in questione presentano elementi comuni, riferibili alle norme imposte dai meccanismi di crescita economica, nonché alle tecniche impiegate per gestire l'improvviso sviluppo urbano, che in via generale hanno contribuito alla progressiva definizione del modello della città industriale europea o più propriamente occidentale.

A titolo esemplificativo, è possibile assumere la Berlino del Piano

Hobrecht del 1862 come esempio paradigmatico di costruzione della città ottocentesca, sia per le significative ricadute in termini meramente quantitativi – ben sintetizzate dal titolo del saggio di Werner Hegemann<sup>3</sup> sulla storia urbana della capitale tedesca – sia per la varietà delle sperimentazioni che, muovendo dal problema dell’abitazione, hanno prodotto modalità insediative alternative, in contrapposizione a quanto costruito seguendo viceversa meccanismi puramente speculativi.

La costruzione della città industriale, o meglio l’espansione di quella mercantile, che in questo processo di crescita perde i suoi limiti naturali, si concretizza attraverso l’indifferenziata appropriazione del suolo agricolo ed è principalmente regolata dai primi piani regolatori. Questi si attuano a partire dalla parcellizzazione del suolo che viene suddiviso in isolati di dimensioni variabili mediante una fitta e continua maglia stradale, innestata sugli assi stradali principali, prevalentemente coincidenti con i maggiori percorsi territoriali; si origina in tal modo quello schema radiocentrico che ingloberà città e campagna, annullandone di conseguenza le differenze.

All’interno di tale consistente processo di ridefinizione della struttura urbana, la questione dell’abitazione riveste, almeno nella prima fase, un ruolo secondario; questo in particolare nel rapporto dell’abitazione stessa con lo spazio urbano, sia esso la strada o l’isolato. La casa tipica dei processi speculativi, la cosiddetta *casa d’affitto*, è, infatti, una forma pressoché stabile<sup>4</sup>, derivazione diretta della casa urbana che si era andata definendo a partire dal Settecento in alternativa alla casa su lotto gotico, e che, nell’impiego a vasta scala, viene progressivamente trasformata; nel processo di densificazione, mutano sia le relazioni della casa con l’interno dell’isolato, non più destinato a giardino, bensì a cortile su cui vengono realizzati ulteriori corpi di fabbrica, sia la configurazione distributiva della casa stessa, che asseconda tale processo di saturazione del lotto.

Gli squilibri prodotti da questo tipo interventi sulla città sono immediatamente evidenti, principalmente nei termini del controllo dei processi in atto, ma anche rispetto alle condizioni dell’abitare, che

<sup>3</sup> Werner Hegemann, *Die steinerne Berlin, Geschichte der größeren Mietskasernenstadt der Welt*, ed. It., *La Berlino di pietra, storia della più grande città di caserme d’affitto*, a cura di Donatella Calabi, Mazzotta, Milano 1975.

<sup>4</sup> Cfr. Giorgio Grassi, *“Das neue Frankfurt” e l’architettura della nuova Francoforte*, Edizioni Dedalo, Bari 1975, pp. 38-42.

si rivelano via via sempre più problematiche. Ed è conseguenza di tale rapida alterazione dello spazio urbano, se a partire dalla seconda metà dell'Ottocento gli studi sulla città diventano uno dei principali capitoli del processo di ordinamento del sapere operato dalla cultura tedesca. Entrando nel merito della questione, è necessario sottolineare come per i teorici ottocenteschi non vi fosse alcun conflitto tra la città storica e i meccanismi di crescita urbana all'età industriale: la città era vista nella sua progressione naturale e, per questo, il processo di espansione doveva essere regolato da una *teoria-tecnica*<sup>5</sup> che garantisse una crescita economicamente e spazialmente equilibrata, attuata a partire dall'impiego dei regolamenti edilizi come strumenti di controllo dei meccanismi speculativi, ovvero di redistribuzione bilanciata dei profitti legati all'edilizia.

Ciò che distingue gli studi della generazione che opera invece all'inizio del Novecento, da quella dei cosiddetti *funzionari dell'urbanistica*, è la risposta data ai problemi della città industriale, in primo luogo rispetto alla questione dell'abitazione, dettata dalla diretta constatazione dell'entità degli squilibri di ordine igienico e sociale prodotti dalla crescita urbana.

In contrapposizione con gli orientamenti precedenti, questi, pur facendo proprie le istanze d'ordine degli studi precedenti, non meno che l'interesse per l'estetica di piano tipica della manualistica ottocentesca<sup>6</sup>, ridiscutono in primo luogo la conformazione dell'isolato con l'obiettivo di migliorare le condizioni dell'abitare, per poi impostare un ragionamento alla scala urbana attraverso il quale ridefinire i rapporti tra le parti.

I primi risultati di tale impostazione progressista sono rappresentati dalla cosiddetta riforma degli isolati – *Reformblock*<sup>7</sup> – la cui vicenda ha inizio con le sperimentazioni di Alfred Messel a Berlino (Proskauerstraße, 1897-98), nelle quali la concezione unitaria dell'edificio, raggiunta per mezzo

<sup>5</sup> Cfr. Giorgio Piccinato, *La costruzione dell'urbanistica. Germania 1871-1914*, Officina, Roma 1974.

<sup>6</sup> Tra gli esponenti della cosiddetta Manualistica, si vedano Joseph Stübben, *Der Städtebau*, Verlag von Arnold Bergsträsser, Darmstadt 1890, Reinhard Baumeister, *Stadterweiterungen in technischer, baupolizeilicher und wirthschaftlicher Beziehung*, Verlag von Ernst & Korn, Berlin 1876.

<sup>7</sup> Helmut Geisert, *Reformmodelle für das städtische Wohnen*, nel catalogo della mostra, *Stadt der Architektur, Architektur der Stadt, Berlin 1900 – 2000*, a cura di Josef Paul Kleihues e Paul Kahlfeldt, Nicolai, Berlin 2000, pag. 41-51.

della costruzione di tutte le parcelle dell'intero isolato lungo il perimetro su strada, permette di organizzare all'interno dell'isolato grandi giardini e spazi verdi, in alternativa ai cortili malsani e di piccole dimensioni, affastellati da dense costruzioni.

Tali istanze, che si identificano con la ricerca di un rapporto diretto con gli spazi verdi, con una maggior illuminazione e ventilazione delle abitazioni, ma anche con una appropriata gestione delle densità edilizie, vengono successivamente riprese e declinate in diverse esperienze in ambito berlinese e nordeuropeo.

Si possono ricordare alcune interessanti realizzazioni di Paul Mebes, in cui la tipica struttura perimetrale dell'isolato compatto – *Blockrandbebauung* – viene variata impiegando corti aperte che alternativamente si affacciano su strada o definiscono cortili interni (Horstweg a Berlino-Charlottenburg, 1907-09), oppure la proposta per Fritschweg (Berlino-Steglitz, 1907-08), in cui l'isolato viene attraversato da una strada che distribuisce le abitazioni, realizzando un sistema protetto di strada e piazza su cui affacciano edifici di altezza differente; una piccola città nella città.

In alternativa ci si può riferire alle proposte avanzate nel 1893 da Theodor Goecke<sup>8</sup> per la costruzione di isolati unitari che prevedono, al di là della cortina su strada, definita da edifici perimetrali in linea, abitazioni di altezza minore, case a schiera con giardino, distribuite da un sistema di strade interno all'isolato.

Tali sistemi di riorganizzazione dell'isolato, oltre a influenzare direttamente le ipotesi teoriche alla base delle successive esperienze del Movimento Moderno, sono stati riconosciuti come soluzioni efficaci per la costruzione della città. Hanno infatti avuto un ruolo fondamentale sia nella definizione di impianti unitari, come nel piano di Amsterdam Sud di Berlage<sup>9</sup>, nelle realizzazioni di Oud a Rotterdam e nella Amburgo di Schumacher, sia influenzando la formulazione della teoria della *Mischbebauung*, pensata a partire dagli isolati a tipi misti di Theodor Goecke

<sup>8</sup> Theodor Goecke, "Verkehrsstrasse und Wohnstrasse", in: Preussische Jahrbücher, vol. 73, 1893, pp. 85-104.

<sup>9</sup> Cfr. Hendrik Petrus Berlage, *Stadenbouw*, in: De Beweging, 1914, ed. It.: *Urbanistica, terza conferenza*, ora in: *Architettura, urbanistica, estetica*, Zanichelli, Bologna 1985, pag. 195 e sgg. «Solo superando, nella tipologia edilizia, la maledizione dello spirito soggettivistico, sarà possibile dare alla città un aspetto unitario (...)».

e Rudolf Eberstadt e riattualizzata da Ludwig Hilberseimer a partire dalla metà degli anni Venti. È inoltre importante ricordare come negli stessi anni, accanto agli studi sulla conformazione dell'isolato, si siano andate definendo idee di città alternative al modello di espansione illimitata non meno che a quello urbano monocentrico, grazie a ipotesi fondate non più sulla indiscriminata suddivisione del suolo in lotti edificabili, bensì sulla corretta organizzazione e disposizione degli elementi costitutivi della città – abitazione, elementi naturali, reti di trasporto, luoghi del lavoro – dopo la crisi seguita all'espansione dell'epoca industriale.

Senza arrivare a occuparsi delle avanguardie del Movimento Moderno – tra cui Le Corbusier e Hilberseimer e le ipotesi sulla forma urbana da questi avanzate – un capitolo essenziale sarebbe da dedicare all'esperienza delle *Garden Cities*<sup>10</sup> e alle modalità con cui Ebenezer Howard e Raymond Unwin prefigurano un sistema di città giardino residenziali distribuite nel territorio londinese, soprattutto per le ricadute teoriche prodotte da queste sperimentazioni in ambito tedesco.

È infatti significativo ricordare come dai principi promossi da Howard e Unwin non siano derivate esclusivamente istanze legate al tipo di abitazione a bassa densità, a diretto contatto con il verde e gli elementi naturali; il dato centrale delle ipotesi avanzate teorizza soprattutto il fatto che la crescita della città non possa più considerarsi illimitata e a questa debba essere contrapposta una dimensione ottimale, non oltrepassabile, con la conseguente organizzazione di un sistema di nuclei residenziali di dimensioni contenute, dipendenti e collegati con la città storica, ma collocati a distanza conveniente nel territorio circostante.

In questa direzione la proposta per il piano della *Grande Berlino* del 1910<sup>11</sup>, avanzata da Rudolf Eberstadt, Bruno Möhring e Richard Petersen, rappresenta un primo e decisivo tentativo di riorganizzazione della città. Confermando per le parti residenziali la forma insediativa degli isolati a costruzione mista proposta da Goecke anni prima e riattualizzata nella stesura di Eberstadt del 1910, tale piano preconizza un nuovo rapporto

<sup>10</sup> Ebenezer Howard, *Garden cities of tomorrow*, Swan, Sonnenschein & Co, London 1902, ed. It., *L'idea della città giardino*, Calderini, Bologna 1962.

<sup>11</sup> Rudolf Eberstadt, Bruno Möhring, Richard Petersen, *Groß-Berlin. Ein Programm für die Planung der neuzeitlichen Großstadt*, Berlin 1910.

tra gli elementi costruiti e gli elementi naturali: le porzioni costruite sono, per così dire, intervallate da grandi cunei verdi che, disposti radialmente, collegano il centro urbano con i sobborghi, permettendo, attorno ad esso, l'ordinata disposizione delle parti residenziali, a densità decrescente sino a raggiungere il limite del costruito.

Con questa ipotesi si fissa una modalità di costruzione della città industriale tramite la reciproca e congrua relazione tra le parti costruite, il sistema dei trasporti e quello del verde che, a partire da questa esperienza, diventa elemento strutturale, alla stregua della maglia viaria, necessario per bilanciare gli scompensi dovuti ai processi di crescita squilibrata dovuti alla ingente urbanizzazione.

Le due tavole di piano in cui sono raffigurati, per così dire, il 'prima' e il 'dopo', ovvero la trasformazione di un sistema circoncentrico in un sistema radiale, mostrano una possibilità di lavoro che propone soluzioni a partire dalla lettura delle condizioni esistenti, operando sulla loro trasformazione, attuabile perché già contenuta nei dati di partenza.

Il successivo piano di Martin Mächler per la *Grande Berlino* del 1920<sup>12</sup>, in analogia con la suddivisione del territorio e l'organizzazione delle parti postulata da Eberstadt, contribuirà ulteriormente a precisare l'organizzazione delle parti urbane, soprattutto nelle relazioni tra la dimensione ottimale della città, la disposizione delle funzioni – residenza, industria e terziario – e i sistemi collettivi di trasporto.

Su questi fondamenti Ernst May formulerà poi la teoria dei satelliti residenziali<sup>13</sup>, il cosiddetto *Trabantenprinzip*, uno dei principi alla base dell'esperienza tedesca del *Siedlungsbau*.

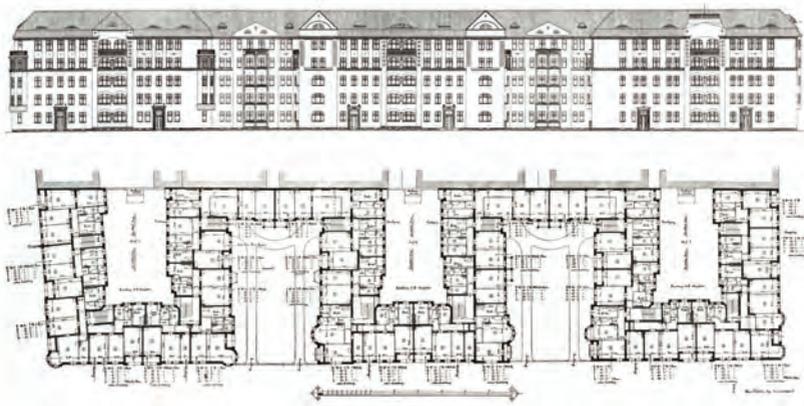
Questo circoscritto numero di esempi, pur non restituendo appieno la complessità del periodo storico considerato e la ricchezza delle sperimentazioni, mostra tuttavia la possibilità di attualizzare tali esperienze perché illustra come, in un momento di transizione dalla città ottocentesca alla città moderna, a partire dal riconoscimento delle questioni e dei

<sup>12</sup> Cfr. Martin Mächler, *Denkschrift betreffend eine Ergänzung des Gesetzentwurfes zur Bildung eines Stadtkreises Gross-Berlin*, in: Städtebau, Monatshefte für Stadtbaukunst, Ernst Wasmuth Verlag, Berlin 1920.

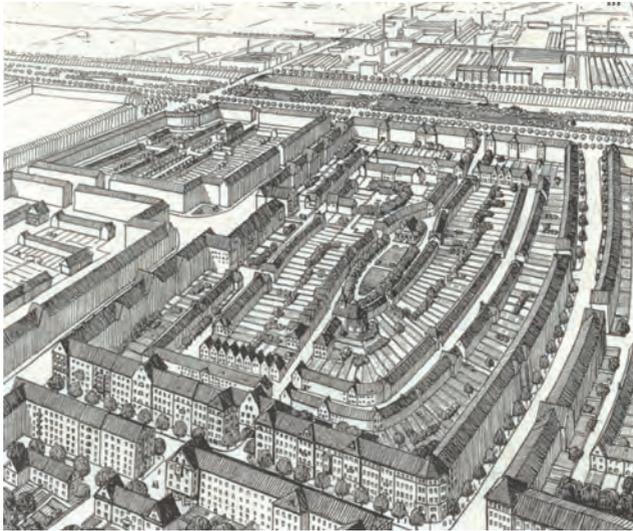
<sup>13</sup> Cfr. Ernst May, *Stadterweiterung mittels Trabanten*, in: Der Städtebau, 1922.

problemi in gioco, sia stato possibile operare trasformazioni e ipotizzare alternative, senza cedere al fascino delle forze estranee alla disciplina o alle stravaganti invenzioni che spesso si sostituiscono alla ‘costruzione logica’ del progetto.

La lezione fornita da tali esperienze suggerisce modalità teoriche e operative con cui ipotizzare risposte a problemi e a istanze, soprattutto di ordine economico, grazie a una riflessione sulla maniera di ri-comporre elementi già dati. E poiché tali esperienze considerano la città a partire dagli elementi costitutivi, accettandone anche le contraddizioni, delineano modalità di intervento che non hanno la pretesa di sovvertire l'ordine esistente, quanto piuttosto quella di ridefinire i tipi e l'assetto della città per restituire significato ai luoghi dell'abitare.



P. Mebes, *Isolato in Horstweg*, Berlin-Charlottenburg, 1907-09



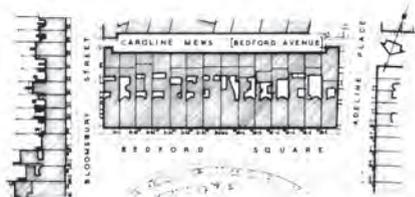
R. Eberstadt, *Isolato a tipi misti*, 1910



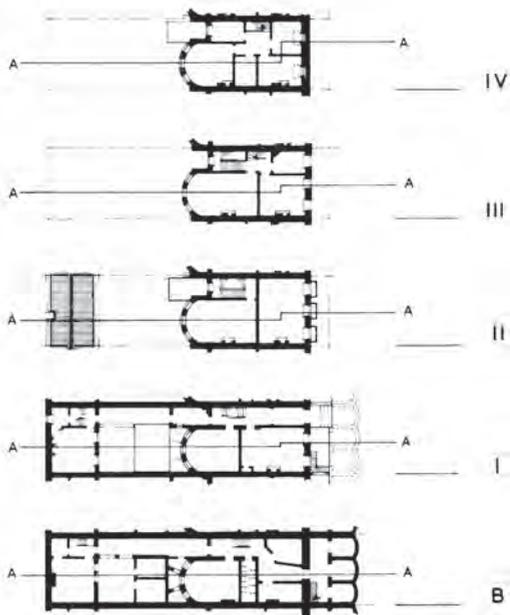
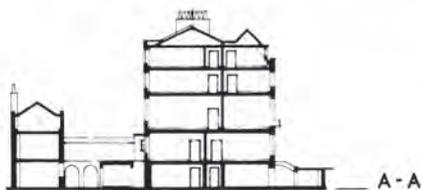
E. Howard, *Garden cities strategy*, 1898



FRONT ELEVATION



BLOCK PLAN



Bedford Square, Londra, 1775-80

## Architettura e città inglese. La terrace house

Stefano Perego

L'esperienza residenziale oltremarina<sup>1</sup> si potrebbe classificare in due tipi edilizi principali ovvero la *country house* e la *terrace house*. La prima si costruisce e si misura con il paesaggio della campagna inglese esprimendo un'idea di casa che trova nella villa il riferimento tipologico principale. La seconda, invece, si pone come elemento costitutivo e preminente della città tanto da esserne l'emblema.

Su tale classificazione si costruisce il noto contributo di Hermann Muthesius sulla casa inglese pubblicato nel 1904 *Das Englische Haus*, un testo che è assieme un manuale tecnico di costruzione e un manifesto culturale. Il testo di Muthesius è ricchissimo di informazioni che muovono dagli aspetti geografici e sociali fino al dettaglio delle lavorazioni parietali,

<sup>1</sup>James Gowan, *The Country House and the Town*, in James Gowan, *Style and Configuration*, Academy Editions, Londra, 1984 «Engaging but elusive, the English house is more of a concept than a reality. Its evolution is dominated by two antecedents; the country residence and the urban terrace house. The former is preoccupied with the ramifications of style, the latter with utility. They each polarise a particular area of architectural invention and the history of this, in the domestic realm, is largely about the flow of ideas from one to other. These adjustments, propelled by aspiration as such a notion is likely to be undermined by a consideration of the pragmatic, selective and episodic translations of appearance and arrangement that have modified both.», p. 52.

passando dalle riflessioni sull'orientamento ed il rapporto con la natura o, nel caso delle abitazioni urbane, al rapporto con la strada.

Tra le diverse esperienze rappresentate nell'ampio apparato iconografico, egli tende a mettere in luce un dato di generalità che accomuna i singoli casi occupandosi degli aspetti distributivi e spaziali della casa in senso tipologico in relazione ai principi costruttivi<sup>2</sup>, considerando assieme i caratteri tipici derivanti dalla cultura inglese<sup>3</sup>.

Nello stesso periodo, a distanza di pochissimi anni (1909), Heinrich Tessenow scrive un piccolo manuale dal titolo *Die Wohnungsbau*, (trad. It. *La costruzione di una casa*). Anche questo testo, corredato dai noti disegni al tratto, mette a sistema quelle regole di buona costruzione partendo dai caratteri più generali, *definiti* e *fissi*<sup>4</sup>, relativi agli aspetti tipologici e distributivi fino ai dettagli costruttivi. È significativo, credo, che due testi di tale portata ed interesse vengano pubblicati molto vicini nel tempo, in un momento specifico della vicenda architettonica moderna, cioè all'inizio del XX secolo, quando diventa necessario raccogliere e fissare dei principi chiari per la progettazione della casa.

Ed è proprio attorno ai caratteri definiti e fissi dell'esperienza residenziale inglese che cercherò di sviluppare questo mio breve testo.

In quest'ambito, al fine di mantenere una linea di ricerca percorsa in questa raccolta di scritti, credo sia opportuno soffermarsi sull'esperienza residenziale urbana, ovvero quella più comunemente nota della *terrace house*. Così come nel caso della città olandese, anche nell'esperienza inglese è possibile riconoscere una continuità tipologica. Già Aldo Rossi sottolinea tale continuità nel testo *Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia* dove sviluppa una riflessione attorno al tema della casa inglese nell'esperienza londinese la quale, scrive «ha continuato ad essere nei secoli, dal tipo di casa inglese della regina Anna alla casa georgiana, a quella vittoriana, fino alla particolare fortuna che ha avuto in Inghilterra

<sup>2</sup> La struttura del testo di Muthesius è così articolata: 1) Sviluppo della casa inglese, gli esponenti; 2) Caratteri distributivi e costruzione (Il più vasto ed interessante del libro); 3) Gli interni.

<sup>3</sup> Cfr. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Cittàstudi, Milano, 1995, p. 94.

<sup>4</sup> H. Tessenow, *La costruzione di una casa*, Unicopli, Milano, 1999, p. 7.

l'appartamento duplex, o maisonette, nell'architettura moderna».<sup>5</sup>

Una riflessione che può essere estesa oltre i confini della città di Londra abbracciando un ampio panorama urbano in cui si ritrovano i medesimi caratteri. Mi riferisco qui ai quartieri residenziali in cui la casa costituisce un *organismo altamente specializzato* sviluppato su un lotto allungato in senso orizzontale e organizzato in senso verticale. Una casa il cui rapporto con la strada non è diretto ma mediato da una breve scalinata che innalza la casa rispetto al piano di campagna garantendo la costruzione di un piano seminterrato (*basement*), vera e propria officina che gestisce il ritmo della vita della casa, accessibile dalla strada stessa tramite una scala sfalsata rispetto a quella principale di ingresso alla residenza.

L'organizzazione della casa in senso verticale consente di avere stanze ben delimitate e separate dove, nella distribuzione delle destinazioni, prevale il rapporto con la città per i grandi spazi della *drawing room* e della sala da pranzo mentre le stanze da letto e gli spazi privati sono di norma posti in un rapporto più riservato con la natura e la tranquillità dei giardini.<sup>6</sup> Quella che potrebbe essere considerata come una restrizione dovuta al rapporto con una porzione limitata e geometricamente definita di suolo, consente in realtà degli sviluppi nella profondità del lotto generando, come in alcuni esempi di Robert Adam, delle corti interne grazie al prolungamento della distribuzione che collega gli spazi principali a quelli secondari posti sul lato corto opposto al fronte<sup>7</sup>.

L'origine di questa forma di abitazione è da ricercare nella città medioevale e nel suo elemento costitutivo: la casa a schiera. La *terrace house* ha assunto un ruolo fondativo nella costruzione della città inglese ed è rintracciabile nelle diverse epoche e in diversi ambiti urbani, dai quartieri residenziali borghesi a quelli delle classi operaie<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Aldo Rossi, *Considerazioni sulla morfologia urbana e la tipologia edilizia*, in AA.VV. *Aspetti e problemi della tipologia edilizia. Documenti del corso di caratteri distributivi degli edifici. Anno accademico 1963-1964*, Cluva, Venezia, 1964.

<sup>6</sup> A tal proposito è interessante la *Georgian House* di Edimburgo (Scozia), una casa-museo presso Charlotte Square nella New Town disegnata da James Craig.

<sup>7</sup> Cfr., James Gowan, *Op. cit.*, Scrive: «The very nature of the terrace house and its formal restrictions forced architects to thrust their plan towards the rear which often afforded a mews connections», p. 55.

<sup>8</sup> Cfr., Stefan Muthesius, *The English Terraced House*, Yale University Press, New Haven and London, 1982, p. 101 e sgg.

Rispetto a quella costruita su lotto profondo di origine mercantile, la casa inglese già a partire dal '600 abbandona le botteghe, i laboratori e gli spazi commerciali ai piani terra. Dall'aggregazione di più unità si costituiscono così immobili d'abitazione urbani totalmente residenziali.

La zona londinese di Kensington raccoglie tra i più significativi esempi di *terrace house*, come evidenziato da Muthesius nel suo libro, perché costituiscono dal punto di vista tipo-morfologico degli esempi didascalici. In particolare, dato il peculiare rapporto con la strada e con l'Edwards park e per l'elegante composizione del fronte, l'*Earls Terrace* costituisce un'unità di abitazione di grande interesse per gli studi qui affrontati. Esso, nella sua posizione, delimita un grande spazio libero nella città, l'Edwards park, appunto.

Le aperture generosamente ampie e disegnate in un ordinato partito architettonico sobrio ed elegante aprono la casa alla città inondando di luce gli interni anche nelle giornate plumbee.

Tra il XVII ed il XVIII secolo la città di Londra affronta l'ampliamento dell'area residenziale attraverso la realizzazione dei primi *square* ossia degli isolati a corte con un forte carattere di esclusività. I limiti sono definiti da unità residenziali che riprendono i caratteri storici dell'abitazione. Tali unità, disposte a corte secondo un preciso disegno geometrico di forma quadratica o circolare, affacciano su di un giardino all'inglese<sup>9</sup>, recintato, di proprietà dei singoli abitanti dello *square*. Si costituisce così un rapporto tra il disegno normato e fisso dei fronti ed un frammento di natura dalla composizione libera.

La casa descritta nel paragrafo precedente la ritroviamo anche nelle esperienze successive dei *crescent*. Dal punto di vista tipologico la casa è sempre la stessa. Morfologicamente le singole unità sono composte a formare un grande fatto urbano che abbraccia, con la caratteristica forma a mezzaluna (*crescent*, appunto), il paesaggio naturale come nel caso di Bristol, oppure si aprono verso delle piazze urbane o giardini semiprivati come negli esempi più sperimentali di Edimburgo.

Il *Royal Crescent* di Bristol, realizzato tra il 1790 e il 1820 (con un intervallo

<sup>9</sup>Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art*, Penguin books, Londra, 1988.

nei lavori tra l'inizio dell'800 e il 1810), è costituito da quarantasei *terrace house* poste su cinque livelli, compresi il seminterrato e l'attico. Il caso di Bristol può essere considerato come uno sviluppo ulteriore nella vicenda residenziale quindi espressione di una *sperimentazione* sull'abitazione. Si introduce qui il tema della città su due livelli in cui vengono distinti i percorsi carrabili da quelli pedonali; una soluzione questa che arricchisce la sezione architettonica dell'unità residenziale. I percorsi carrabili consentono l'accesso diretto ai depositi posti nella parte basamentale sulla cui copertura insistono i percorsi pedonali che garantiscono l'ingresso diretto alle residenze. Tale esperimento è contemporaneo al progetto dei fratelli Adam per l'*Adelphi* anch'esso strutturato su due livelli. Se nel primo caso il livello basamentale coincide con la strada carrabile che da accesso ai depositi, nel secondo la quota del grande basamento coincide con il livello del Tamigi configurandosi come magazzino di stoccaggio sull'acqua. Al di sopra del basamento la residenza è costituita in entrambi i casi da *terrace house*.

Nei casi di Edinburgo posti nell'area d'espansione ottocentesca, a sud-est della New Town progettata da James Craig, gli isolati danno conto di una commistione tra i caratteri morfologici degli *square* e dei  *crescent*. Le unità residenziali sono disposte a mezzaluna e abbracciano un giardino semiprivato che deriva chiaramente dall'esperienza degli *square*. Le stesse unità, inoltre, sono costituite da una evoluzione della *terrace house*: in sezione, infatti, si riconoscono i principi organizzativi della tipica forma d'abitazione ma si assiste ad una divisione in altezza per appartamenti, uno per piano.

Nello sviluppare questa riflessione attorno alla casa inglese mi sembra importante cercare di definire con maggior precisione la questione della continuità che viene qui ricercata. Tutte le esperienze, infatti, si rifanno ad una precisa *normativa*. Giorgio Grassi nel testo *Normativa architettonica* del 1974 spiega come essa sia «il tentativo per eccellenza di sottrarre l'architettura in quanto ideazione alle leggi dell'arbitrario. È altresì il tentativo di esprimere in termini logici, razionali perciò trasmissibili quella che è la qualità più specifica dell'architettura nel tempo, cioè a dire la sua particolare qualità evocativa. Si tratta perciò di una esigenza determinata, in vista di un obiettivo di generalità per l'architettura, al centro della quale

c'è la sua stessa storia: l'architettura vista come costruzione collettiva nel tempo, dove ogni opera si misura anzitutto con il mondo delle forme cui appartiene. E questa esigenza è in realtà una costante e insopprimibile esigenza di *stile* (corsivo di chi scrive). Tutte quelle opere in cui possiamo riconoscere questa scelta caratteristica mostrano sempre anche l'esigenza, più o meno realizzata, di costruire o ricostruire un linguaggio comune, unitario, interamente condiviso, un linguaggio comune è infatti una convenzione necessaria legata al concetto stesso di lavoro collettivo. Lavoro collettivo e esigenza di stile sono del resto scelte inseparabili»<sup>10</sup>. Si tratta qui, citando Grassi, di mettere in luce ancora una volta delle convenzioni tipiche e fisse appartenenti, nel caso qui studiato, al mondo anglosassone. Tra queste, ad esempio, vi è una specifica convenzione nel rapporto con la strada nell'*espressione formale timida e modesta*<sup>11</sup> del partito architettonico delle facciate ma anche nel disegno degli interni. Convenzioni, queste, che hanno un orizzonte preciso: la costruzione unitaria ed elegante della città.

Ed è proprio il rapporto tra la casa e la città che rivela una precisa idea di civiltà, della rappresentatività civile della casa, anch'essa intesa come convenzione. Nel principio di aggregazione e nella compostezza del partito architettonico le case perdono ogni carattere di individualità andando a definire un unico grande manufatto urbano, un'unità di abitazione<sup>12</sup>. Ma la casa inglese si espone anche alla vita pubblica, alla strada, contribuendo alla definizione della scena urbana. Passeggiando nei quartieri residenziali urbani si svelano, ad un passo costante, le vite degli uomini. Dalla strada si diventa partecipi delle vicende umane di ogni abitante che, attraverso le grandi aperture a *bay-window* protratte verso la strada, si mostra alla città. Un pianoforte, un veliero con un piccolo gatto

<sup>10</sup> Giorgio Grassi, *Normativa architettonica*, in *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano, 2000, p. 92.

<sup>11</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Appunti sull'Inghilterra e l'Italia*, in Ernesto Nathan Rogers, *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino, 1968, p. 208. Scrive: «L'espressione formale è timida e modesta, antimonumentale perfino quando il tema suggerisce il monumento, cioè un gesto di prevalenza, che gli inglesi si vietano di mostrare, anche quando lo compiono, quasi come una prova di buona educazione (understatement)», p. 208.

<sup>12</sup> Cfr. Antonio Monestiroli, *L'Architettura della realtà*, Allemandi, Torino, 1999, pp. 83-102.

accovacciato, le grandi pareti colme di libri mostrano le passioni e le storie di una famiglia – microcosmo della società<sup>13</sup>– o del singolo. Stephen Bates in una bella lezione tenuta all'Harvard University<sup>14</sup> descrivendo una delle più importanti opere di Robert Adam, la *Chandos House* di Londra, sostiene che la casa inglese è espressione dell'individualità dell'abitante (utilizza in realtà il termine *owner*) ed è allo stesso tempo elemento intrinseco della città<sup>15</sup> e quindi pubblica per definizione.

Oggi, a fronte della necessità di contenere il consumo di suolo, la *terrace house* si pone come una risposta appropriata soprattutto se si considerano gli sviluppi che essa ha avuto nell'architettura contemporanea, sia inglese che più in generale nord europea.

Il termine stesso, *terrace house*, è tutt'oggi presente nel lessico architettonico. Lo sviluppo della casa inglese ha raggiunto risultati interessanti anche nell'architettura moderna grazie alla particolare fortuna di soluzioni da essa mutate come gli appartamenti *duplex* o le *maisonette*. La ricca ricerca residenziale inglese che ha contraddistinto una buona parte del secolo scorso continua con costanza ancora oggi grazie al lavoro di alcuni tra gli esponenti più capaci del panorama oltremarino<sup>16</sup>. Una ricerca, nelle esperienze migliori, che tende a misurarsi con la tradizione architettonica, veicolo di continui validi esperimenti nell'ambito residenziale.

Nel tempo alcune delle *terrace house* qui illustrate, nate per ospitare intere famiglie con la servitù, si sono trasformate in appartamenti (*flats*) sfruttando le possibilità date dal corpo scala autonomo e dalla divisione in verticale. Tutto ciò, però, non fa venir meno a questo *tipo* il proprio carattere ma anzi lo conferma come principio di continuità nella sperimentazione.

<sup>13</sup> Ibidem: «Nell'interno della casa, il microcosmo della società – la famiglia – trova l'esplicazione delle sue integrali necessità e un mobile pratico si raffina fino al conseguimento di uno standard di bellezza», p. 208.

<sup>14</sup> Jonathan Sergison and Stephen Bates, *On Continuity*, lezione tenuta alla Harvard University il 25 marzo 2014., <https://www.youtube.com/watch?v=PgOk0qCbkSc>.

<sup>15</sup> Le parole di Stephen Bates sono state dedotte, trascritte e tradotte dall'ascolto della lezione di cui sopra.

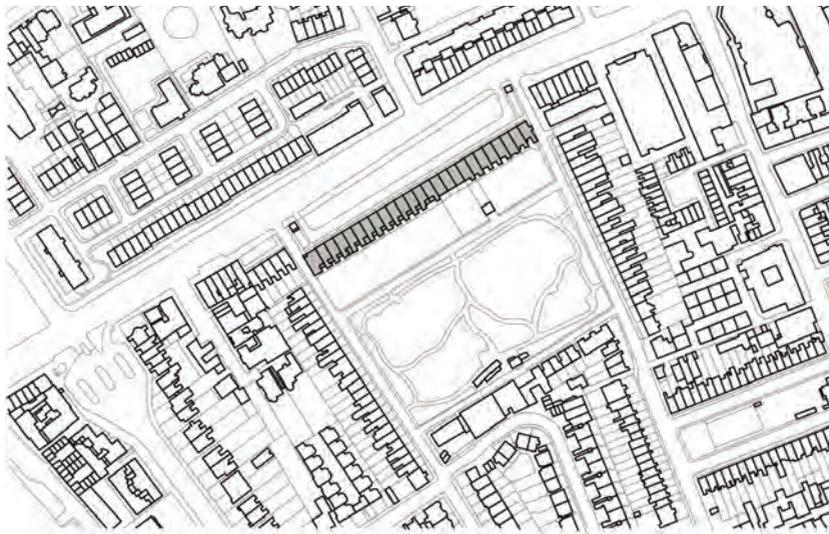
<sup>16</sup> Si veda a tal proposito lo scritto di Angelo Lorenzi, *Perfect buildings. Architettura recenti in Inghilterra*, in Martina Landsberger (a cura di), *Laboratorio sull'abitare. Progettare la casa e lo spazio della città*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, 2016, pp. 17-27.

Vorrei concludere questo testo con una bella descrizione della *terrace house* contenuta nel testo *The feeling of things* di Adam Caruso e Peter St John che mi sembra riporti in termini generali il carattere di questa forma d'abitazione. «The vertically proportioned windows of the terrace, two windows on each floor of each house, are evenly spaced along the street façade which is 20 windows long. The ends of the terrace are blank. From an angle you see the compressed repetitive detail of the window mouldings and white reveals. The blank ends give the building a strong formality, like a single dense building. The expression of the individual houses is suppressed but it is not an anonymous façade. The front doors are raised from the pavement, the windows are large and overlook the street in a way that other kinds of housing do not.

The terrace was originally built for families with servants. It now contains houses, flats and office. (...)»<sup>17</sup>.



<sup>17</sup> Adam Caruso, *The feeling of things*, Ediciones Poligrafa, Barcellona, 2008, p. 44.



Londra, quartiere di Kensington. *Earl's Terrace*.



Edimburgo, *Englington Crescent*.

Nella pagina precedente: *Baywindow*, Edimburgo (foto: Stefano Perego, 2016)



*Kay Fisker, Hornbækhus, Copenague, 1923, Dettaglio di facciata (Foto di Sandra Gonon, 2014)*

## La Copenaghen di Kay Fisker

Luca Ortelli

Nei primi decenni del secolo scorso, la città di Copenaghen intraprende una politica di costruzione di alloggi collettivi su larga scala. Questa esperienza è poco nota e totalmente ignorata dalle storie dell'architettura moderna nonostante la qualità degli esiti e il numero importante di edifici realizzati. Non si tratta di un caso isolato poiché l'esperienza dell'alloggio collettivo in Europa nel periodo fra le due guerre rimane in larga parte un territorio da esplorare, nonostante alcuni studi fondamentali come quelli dedicati alla *Vienna Rossa* o all'esperienza della *nuova Francoforte*<sup>1</sup>.

Per il resto, non mancano studi monografici dedicati ai protagonisti impegnati nel campo dell'alloggio collettivo, ma non esistono studi generali a proposito di questo importante capitolo dell'architettura moderna. Costituisce un'eccezione il catalogo *Housing in Europa*<sup>2</sup> che si

<sup>1</sup>Le pubblicazioni a cui si fa riferimento sono principalmente: Manfredo Tafuri, *Vienna Rossa. La politica residenziale nella Vienna socialista, 1919-1933*, Electa, Milano, 1980; Giorgio Grassi (a cura di), *Das neue Frankfurt 1926-1931*, edizioni Dedalo, Bari, (1975) 2007; Giuseppe Samonà, *La casa popolare negli anni '30*, Marsilio, Venezia-Padova, 1973; Carlo Aymonino (a cura di), *L'abitazione razionale. Atti dei congressi C.I.A.M. 1929-1930*, Marsilio, Venezia, 1971.

<sup>2</sup>AA. VV., *Housing in Europa: prima parte 1900-1960*, Edizioni Luigi Parma, Bologna, 1978, pubblicato in occasione del 14° Salone Internazionale dell'Industrializzazione Edilizia

propone di restituirne una visione complessiva dell' arco temporale 1900-1960.

Le realizzazioni che interessano la città di Copenaghen agli albori dell'importante esperienza di *social housing* sviluppatasi nella capitale danese sono dunque poco note, se non altro al pubblico italiano, nonostante le indiscutibili qualità architettoniche e urbanistiche che le caratterizzano.

Il contributo più importante e originale dell'architettura di Copenaghen all'esperienza europea in materia di alloggio collettivo coincide con il rapporto che i grandi edifici di abitazione stabiliscono con la città. L'elemento caratteristico di questa esperienza è costituito innanzitutto dall'impianto planimetrico. Nella quasi totalità delle realizzazioni, l'alloggio collettivo assume la forma di un grande edificio a corte corrispondente a un isolato di forma regolare. Il nome attribuito a questo tipo di edificio è *karré* (plurale *karreerne*). La fondamentale e sistematica regolarità planimetrica corrisponde ai tracciati urbanistici che fanno da supporto alle zone di sviluppo della capitale danese nei primi anni del XX secolo. In questo senso, i grandi isolati a corte sono più prossimi all'esperienza della Amburgo di Fritz Schumacher che agli *Höfe* della *Vienna Rossa*.

In un numero di *Das neue Frankfurt* del 1930, Ernst May pubblica un testo che riassume i risultati di cinque anni di politica abitativa a Francoforte<sup>3</sup>. L'articolo contiene un'illustrazione destinata a diventare celebre: si tratta di uno schema che mostra, in quattro fasi distinte, l'evoluzione dei piani di sviluppo urbano moderni.

L'esperienza di Copenaghen corrisponde alla seconda fase e cioè al passaggio dall'isolato denso e insalubre della città di fine Ottocento al consolidamento di un tipo di costruzione (nota come *Randbebauung*) limitata al perimetro e priva di quei corpi interni che avevano in precedenza ostacolato "in misura rilevante l'illuminazione e l'aerazione". Grandi edifici, spesso corrispondenti alla dimensione di un intero isolato, con ampi giardini all'interno: questa fu la risposta ai problemi dell'alloggio

(SAIE) da un gruppo di lavoro coordinato da Giorgio Trebbi, presenta un centinaio di esempi di vari Paesi europei.

<sup>3</sup> Ernst May, *Fünf Jahre Wohnungsbautätigkeit in Frankfurt am Main*, in "das neue Frankfurt", 1930, n. 2/3. Per la traduzione italiana: *Cinque anni di attività di edilizia residenziale a Francoforte sul Meno*, in Giorgio Grassi, *cit.*, pag. 189-209.

adottata in generale dalle politiche riformiste messe in atto in diversi Paesi europei nei primi decenni del secolo scorso.

Il *Karré* di Copenaghen presenta caratteristiche architettoniche particolari e condivise da tutti gli architetti attivi nell'ambito dell'alloggio collettivo in quegli anni. Questa generale condivisione, sia negli intenti che negli esiti, conferisce una straordinaria unità ai quartieri della capitale in cui si concentrano gli interventi residenziali di quel periodo.

L'esempio più celebre è l'edificio, noto come *Hornbækhus*, progettato e realizzato da Kay Fisker<sup>4</sup> tra il 1920 e il 1923 in una zona di espansione a nord-ovest del centro storico.

Nel corso degli anni, Fisker modificherà il proprio linguaggio architettonico senza mai abbandonare il mattone come materiale di costruzione di predilezione e rimanendo fedele alla volontà di estrarre dall'architettura anonima i motivi architettonici, le soluzioni costruttive e la propria personale ispirazione<sup>5</sup>. In uno scritto del 1964, affermerà: «Oso enunciare il postulato secondo cui preferisco l'architettura di seconda classe, ma realizzata come un tutto, alla composizione caleidoscopica delle forme architettoniche di prima classe, prive di alcun contesto». Questo testo, significativamente intitolato *Culto della personalità o anonimato*<sup>6</sup>, costituisce,

<sup>4</sup> Kay Otto Fisker (1893-1965) è uno dei personaggi di spicco dell'architettura moderna danese e scandinava. Nel 1925 progetta il Padiglione Danese all'*Esposizione di Arti Decorative* di Parigi e più tardi, in collaborazione con Christian Frederik Møller (1898-1988), elabora il progetto per il Campus universitario di Aarhus. Dal 1919 al 1927 è redattore della rivista "Arkitekten" e dal 1924 al 1955 insegna all'Accademia Reale danese di Belle Arti, titolare della cattedra di progettazione di alloggi (*Bolig Klasse*). Negli anni '50 è chiamato ad insegnare all'*Illinois Institute of Technology* a Boston e alla *Graduate School of Design* di Harvard. Fra le realizzazioni all'estero, va segnalata l'*Accademia danese di Roma*, suo ultimo edificio.

Per più ampie informazioni sull'opera e il pensiero di Kay Fisker si vedano: Hans Erling Langkilde, *Arkitekten Kay Fisker*, Arkitektens Forlag, København, 1960; Simo Paavilainen (edited by), *Nordisk Klassicism/Nordic Classicism 1910-1930*, Finlands Arkitekturmuseum, Helsingfors, 1982; AA. VV., *Kay Fisker*, Arkitektens Forlag, København, 1995 e il numero monografico della rivista *Archithese*, 1985, n. 4, curato da Martin Steinmann. Per un ampio e approfondito studio della figura di Fisker, in italiano, si veda: Marialuisa Dus, *Atemporalità di un'architettura anonima. Kay Fisker e l'Università di Aarhus*, Dottorato in Composizione architettonica XXV ciclo, Università IAUV di Venezia, 2014.

<sup>5</sup> Per quanto riguarda il rapporto di Kay Fisker con l'architettura anonima, si veda il mio *Architecture ancrée dans le quotidien. Kay Fisker et ses compagnons de route*, in "Matières", 2015, n. 12.

<sup>6</sup> Kay Fisker, *Persondyrkelse eller anonymitet*, in "Arkitekten", 66/26, 1964; traduzione italiana

insieme ai progetti, l'eredità più esplicita e preziosa dell'architetto danese. Gli edifici d'abitazione di Kay Fisker sono il risultato di un processo che fa dell'*ordinario* un solido punto di partenza senza trasformarlo meccanicamente in un punto di arrivo. I temi e i motivi più ricorrenti – gli stessi che hanno contribuito a consolidare nel tempo *l'anima della città* – sono sistematicamente sottoposti a un processo tendente alla riduzione formale e a ciò che Tessenow aveva definito come la capacità di *dar forma all'essenziale e potenziare l'intensità di una data espressione*<sup>7</sup>. Da questo punto di vista, lo *Hornbækhus* è particolarmente significativo. L'aspetto paradossalmente *straordinario* dell'edificio è l'adozione di un unico tipo di finestra ripetuto più di 2000 volte con la sola variante di un riquadro di intonaco che incornicia le finestre su strada mentre quelle che affacciano sulla corte ne sono prive. La messa in opera di una tale quantità di finestre identiche non ammette il minimo scarto: nessuna connotazione di ordine tipologico e nessuna indicazione distributiva possono perturbare la composizione. Il solo contrappunto possibile a questa folla di finestre è il “fondo” che le accoglie, costituito da migliaia di mattoni con giunti di malta grigi. Il raccordo diagonale dei fronti all'interno della corte costituisce l'unica concessione a questo “tour de force” che esalta gli elementi più banali della cultura architettonica danese.

Lo *Hornbækhus* definisce una corte rettangolare di circa 157 x 57 metri, caratterizzata da due irregolarità. La prima è la giacitura non ortogonale del lato est rispetto ai due lati adiacenti, la seconda è una piega quasi impercettibile del fronte che affaccia su *Borups Allé*. L'edificio corrisponde così a un intero isolato. All'esterno, la disposizione regolare delle finestre si interrompe in corrispondenza degli angoli, sottolineati dalla simulazione in intonaco di una apparecchiatura in conci di pietra, mentre all'interno, come detto, gli angoli raccordati in diagonale permettono di continuare la disposizione delle finestre senza modificarne il ritmo. L'interno della corte, trattato a giardino su progetto di Gudmund Nyeland Brandt (1878-1945), è conforme ad alcune esperienze tedesche coeve.

Lo *Hornbækhus* contiene 290 appartamenti su cinque piani, distribuiti da

in Marialuisa Dus, *cit.*, Vol. II, pp. 90-98.

<sup>7</sup> Heinrich Tessenow, *Der Wohnungsbau*, Callwey, München, 1909; traduzione italiana in Manuel Garcia Roig (a cura di), *Heinrich Tessenow. La costruzione della casa*, Unicopli, Milano, 1999, pag. 11.

29 blocchi scala doppi, e presenta una profondità di poco meno di 10 metri. I solai sono portati dai muri di facciata e da una “spina” strutturale situata al centro. La condizione che rende possibile l’allineamento incondizionato delle finestre è la “negazione” dei pianerottoli delle scale – un aspetto caratteristico degli edifici abitativi di Copenaghen, reso possibile dall’apertura delle finestre verso l’esterno. Va inoltre sottolineato il fatto che il regolamento edilizio dell’epoca prevedeva, come elemento di sicurezza in caso di incendio, il raddoppio dei vani scala: l’uno accessibile direttamente dalla strada e l’altro, dirimpetto, che mette in comunicazione le cucine con la corte interna.

Tutti gli alloggi godono di un doppio affaccio e possono assumere conformazioni diverse in corrispondenza degli angoli. In effetti, nonostante la perfetta regolarità delle finestre, l’organizzazione degli alloggi presenta una ricchezza insospettata. Oltre ai due tipi canonici, simili dal punto di vista distributivo e variabili dal punto di vista dimensionale, si nota, in corrispondenza dell’angolo acuto, una moltiplicazione di soluzioni distributive rese possibili dal disassamento progressivo dei due vani scala.

Questo grande edificio d’abitazione ignora coscientemente le tendenze architettoniche in voga all’epoca in altri Paesi. I riferimenti espliciti al classicismo e le sottili manipolazioni che caratterizzavano il classicismo moderno svedese, sono quasi totalmente assenti e in certo modo estranei alla ricerca della massima semplicità espressiva. Fisker, che conosceva perfettamente la produzione svedese e in particolare il lavoro di Asplund e Lewerentz, mostra senza esitazione la propria predilezione per le qualità materiche del mattone, per l’esaltazione della massa e la sua sobria uniformità. Grazie alla lucida rinuncia alla ricerca di originalità tipica dell’architettura del XIX secolo, le scelte operate nella realizzazione dello *Hornbækhus* anticipano un punto sul quale Kay Fisker ritornerà alla fine della propria carriera: l’annullamento di ogni possibile forma di autorialità. La celebrazione del quotidiano e l’esaltazione di una forma di assoluta normalità, sebbene estremamente sofisticata, si spingono fino al punto di mettere in secondo piano, o addirittura cancellare, la figura dell’architetto in quanto *autore*.

Le scelte radicali operate da Fisker sono condivise da molti altri architetti, in particolare da tutti quelli che partecipano alla realizzazione

dell'imponente politica di alloggi collettivi a Copenaghen. Il libro *Moderne Dänische Architektur*<sup>8</sup>, pubblicato a cura dallo stesso Fisker (che rinuncia a includervi i propri progetti) rende conto, fra l'altro, di questa esperienza. I tre esempi illustrati condividono i caratteri dello *Hornbækhus* e confermano la natura corale di questo approccio all'architettura dell'alloggio collettivo. Il primo esempio è un edificio in linea di tre piani realizzato da Ivar Bentsen (1876-1943) e Thorkild Henningsen (1884-1931) nel 1921-23, situato in *Hulgårdsvej*, nel distretto di *Bronshøj*. Se da un punto di vista planimetrico non può essere considerato un *karré*, la sua architettura possiede tutti i caratteri dell'architettura residenziale di quel periodo: fronti in mattoni a vista, grandi finestre disposte in modo regolare, tetto a falde. L'edificio realizzato nel 1921 da Henning Hansen (1880-1945) in *Vilhelm Thomsens Allé* corrisponde invece perfettamente alla definizione del *karré*. Anche in questo caso, i piani fuori terra sono tre, i fronti sono in laterizio e le finestre disposte regolarmente. Il corpo di fabbrica, della profondità di 9 metri circa, delimita una corte quadrata alla quale si accede attraverso un unico androne. L'apparente semplicità del progetto cela le molte sottigliezze adottate per risolvere i problemi distributivi e per offrire tipi di alloggio diversi, all'interno del ritmo ripetitivo e implacabile delle aperture (che in realtà subisce impercettibili modificazioni sui fronti esterni a causa della massiccia soluzione degli angoli).

L'ultimo progetto presentato è un complesso di edifici di 5 piani realizzato da Povl Baumann (1878-1963) a partire dal 1918 su *Struensegade*. Nel tratto interessato dal progetto, questa strada presenta una straordinaria unità, grazie al fatto che i blocchi realizzati sono cinque e assumono forme planimetriche diverse: dal tipico *karré* a corte chiusa all'edificio in linea che completa un isolato esistente. Il risultato è un autentico "pezzo di città" il cui fascino deriva anche dall'affaccio di alcuni dei blocchi sul parco *Hans Tavsens*. L'organizzazione generale adotta le soluzioni che diverranno canoniche per quanto riguarda i materiali e le tecniche costruttive, la profondità dei corpi di fabbrica, l'organizzazione tipologica, la disposizione omogenea delle aperture, ecc. Il trattamento dei fronti è in questo caso

<sup>8</sup> Kay Fisker, Francis R. Yerbury, *Moderne Dänische Architektur*, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, 1927; edizione inglese: *Modern Danish Architecture*, Ernest Benn, London, 1927. In entrambe le edizioni, testo introduttivo di Aage Rafn.

meno “laconico” che nei precedenti: un’esile cornice divide il piano terreno dai piani superiori e gli ingressi ad arco, sormontati da timpani stilizzati, sono enfatizzati da una leggera sporgenza della muratura e dalla perfetta corrispondenza sui due fronti stradali.

Nel 1940, il celebre critico e architetto Steen Eiler Rasmussen (1898-1990) farà conoscere l’architettura nordica grazie alla pubblicazione di un libro<sup>9</sup> che ne presenta gli elementi più caratteristici. Rasmussen pubblica tutti gli edifici più significativi del romanticismo nazionale e del classicismo moderno scandinavo. La produzione danese è presentata non solo attraverso gli edifici pubblici ma anche attraverso una serie di edifici di abitazione collettiva tra i quali figura anche lo *Hornbækhus*. Non è casuale che l’alloggio collettivo non figurì fra gli esempi della *Swedish Grace*<sup>10</sup>, tendenza affermata attraverso edifici pubblici o prestigiose residenze private. A tale proposito, infatti, Kay Fisker scrisse: «Non ci sono molte colonne nel Neoclassicismo danese. Tuttavia, attraverso un lavoro consapevole di proporzione e metrica, si è riusciti a introdurre nuovamente il concetto di ordine, dopo il caos individualista del tempo di M. Nyrop».<sup>11</sup> Salvo rare eccezioni, i *karreerne* di Copenaghen sono edifici a corte in mattoni a vista e contano da tre a cinque piani con tetto a falde e copertura in tegole. Si distinguono dall’edilizia residenziale ottocentesca per l’estrema sobrietà e per la quasi totale assenza di elementi decorativi. I fronti, infatti, sono trattati in modo omogeneo, senza articolazioni orizzontali né verticali. Dal punto di vista planimetrico, si differenziano dagli isolati ottocenteschi per la vastità degli spazi interni e per le proporzioni. Fino ai primi anni del XX secolo, infatti, l’edilizia residenziale di Copenaghen era caratterizzata da isolati di forma allungata e da un’architettura tendente, negli anni, verso una sempre maggiore omogeneità. Ma anche nei casi di maggiore unità architettonica, gli isolati

<sup>9</sup> Steen Eiler Rasmussen, *Nordische Baukunst. Beispiele und Gedanken zur Baukunst unserer Zeit. Dänemark und Schweden*, Verlag Ernst Wasmuth, Berlin, 1940.

<sup>10</sup> L’espressione fu coniata dal critico inglese Philip Morton Shand, a metà degli anni ’20, per designare la felice stagione di un libero e originale recupero di temi classici, sviluppatasi in Svezia nel campo dell’architettura e delle arti decorative.

<sup>11</sup> Kay Fisker, *Mindeudstillingen af Aage Rafn arbejder*, “Arkitekten U”, n. 44, 1954; traduzione italiana: *Mostra in ricordo dei lavori di Aage Rafn* in Marialuisa Dus, cit., vol. II, pp. 34-41.

presentavano elementi tipici del repertorio “cosmopolita” ottocentesco: articolazioni orizzontali fra i diversi piani, logge, balconi, bow-window, corpi scala in aggetto, torrette d'angolo, ecc.

In un libro pubblicato nel 1951, intitolato *Tendenze architettoniche danesi*, Kay Fisker rende conto di queste modificazioni descrivendo un secolo di architettura<sup>12</sup>. La copertina stessa presenta in modo inequivocabile quella che Fisker considera l'evoluzione dell'architettura residenziale: da insiemi frammentari e disomogenei verso una sempre più affermata unità. Le scelte operate da Fisker e dai suoi colleghi sono determinate da ovvie ragioni di economia e di efficacia costruttiva, ma corrispondono anche a una nuova visione della società danese accompagnata dall'affermarsi progressivo del partito social-democratico che, dalla metà degli anni '20, ottiene la maggioranza parlamentare e comincia ad assumere responsabilità di governo.

Il carattere unitario e ripetitivo dell'architettura dei *karreerne* deriva dalla volontà di esaltare l'uguaglianza sociale e si afferma – contrariamente a quanto avviene, per esempio, a Berlino o a Francoforte – come espressione della continuità nei confronti della tradizione popolare, dimostrandosi impermeabile alle lusinghe avanguardiste.

La costruzione dei *karreerne* ha assunto proporzioni importanti per qualità e quantità. Per convincersene, basta una visita virtuale della città attraverso uno dei molti programmi di mappatura geo-spaziale.

Ma valutare edifici di questo tipo, oggi, pone evidentemente un problema di ordine teorico – se non addirittura politico – prima ancora che formale. I molti edifici residenziali costruiti negli anni '20 a Copenaghen, lontanissimi dalle tendenze architettoniche attuali, sono sbrigativamente liquidati come monotoni e noiosi.

Inutile, quindi, richiamare il precetto di Hans Schmidt secondo il quale «(...) la questione della monotonia non è un problema puramente estetico, ma sociale»<sup>13</sup>. Valga piuttosto il monito inascoltato di Manfredo Tafuri che in una lettera a Renato De Fusco scriveva, citando alcuni protagonisti

<sup>12</sup>Knud Millech, Kay Fisker, *Danske arkitekturstrømninger 1850-1950*, Østifternes Kreditforening, København, 1951.

<sup>13</sup>Hans Schmidt, *Modularkoordination in der Architektur*, 1964; traduzione italiana: *La coordinazione modulare nell'architettura*, in Hans Schmidt, *Contributi all'architettura 1924-1964*, Franco Angeli Editore, Milano, 1974, pag. 293.

dell'architettura danese, «(...) non si tratta di redimere qualcuno, ma di costruire storicamente un ruolo per chi ha voluto l'inattualità»<sup>14</sup>.

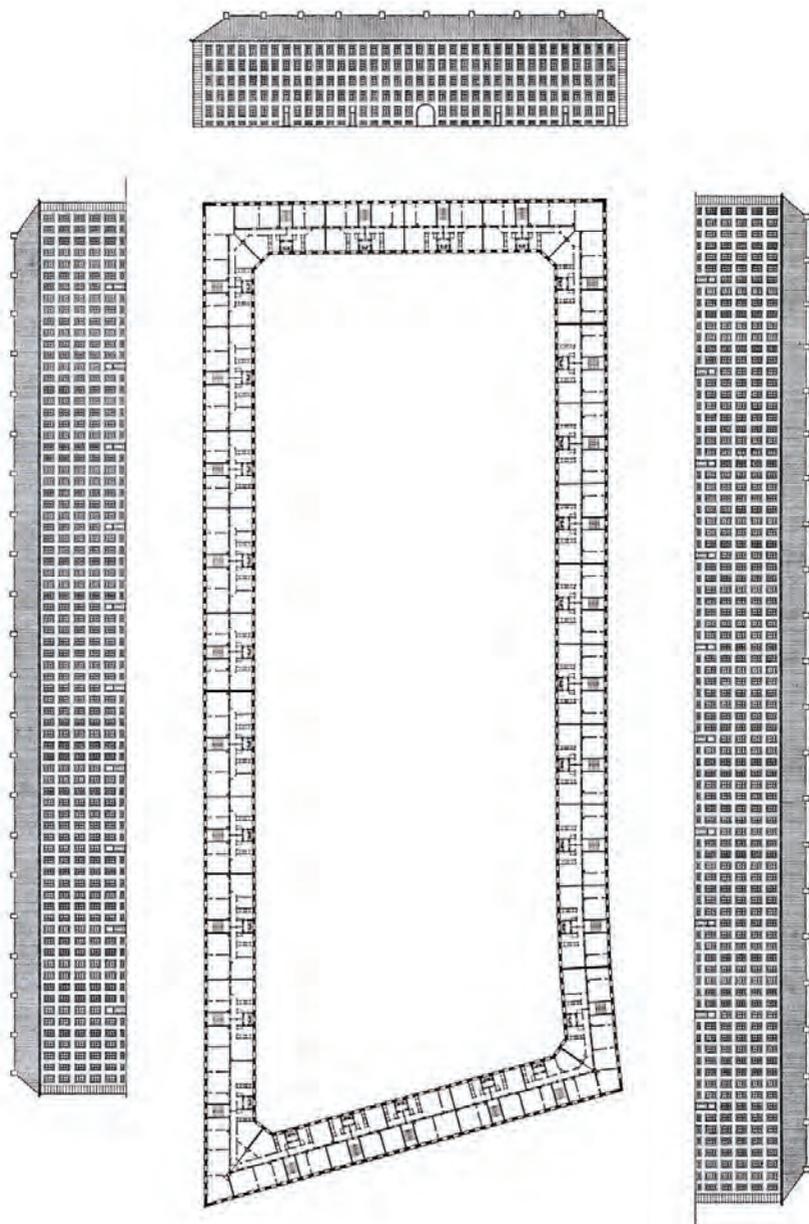


Henning Hansen, *Edificio di abitazione, Vilhelm Thomsen Allé*, Copenhagen, 1921, *Veduta della corte* (K. Fisker, F. R. Yerbury, *Moderne Dänische Architektur*, 1927).



Ivar Bentsen, *Edificio di abitazione, Hulgårdsvej, Brønshøj*, Copenhagen, 1923, *Fronte su strada* (K. Fisker, F. R. Yerbury, *Moderne Dänische Architektur*, 1927).

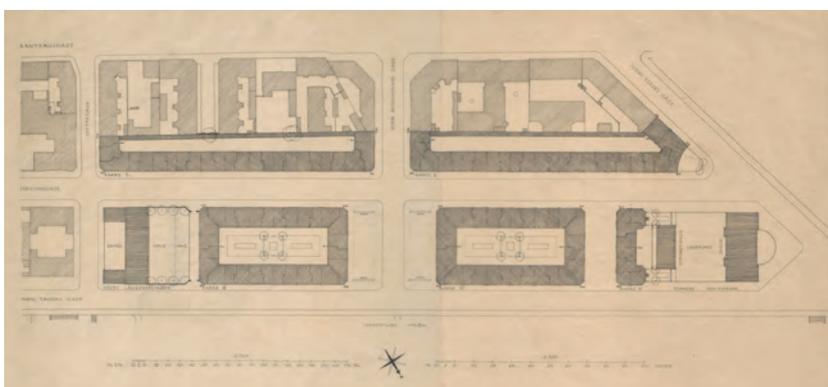
<sup>14</sup>Manfredo Tafuri, *Lettera*, in “Op. cit.”, 1981, n. 51, pag. 84.



Kay Fisker, Hornbækhus, Copenhagen, 1923, Piano tipo e fronti. (K. Miltech, K. Fisker, Danske arkitekturstrømninger 1850-1950, foto: Sandra Gonon, 2014).



Povl Baumann, *Edifici di abitazione*, Struenseegade, Copenhagen, 1920, Vista dalla strada.  
(S. E. Rasmussen, *Nordische Bankunst*, 1940)



Povl Baumann, *Edifici di abitazione*, Struenseegade, Copenhagen, 1920, Planimetria generale dell'intervento. (Danmarks Kunstbibliotek, Arkitekturtegninger)



João Vilanova Antigas, *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, 1961  
(Assemblea di studenti nell'atrio centrale nel 1974)

## São Paulo e l'architettura di João Vilanova Artigas

Angelo Lorenzi

São Paulo è stato uno dei centri principali di quella straordinaria esperienza che è l'architettura moderna brasiliana, legata ai viaggi di Le Corbusier che nel 1929 vi tiene le sue prime conferenze<sup>1</sup> e all'immigrazione di molti architetti europei che a partire dall'inizio del Novecento, per differenti ragioni, si trasferiscono in Brasile. Tra essi un ruolo decisivo è svolto da Gregori Warchavchik, trasferitosi in Brasile nel 1923, autore di numerose ville private a San Paolo, che segnano idealmente la nascita del moderno in Brasile<sup>2</sup>, Rino Levi, brasiliano di nascita ma italiano d'origine, Daniele Calabi, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, Giancarlo Piretti<sup>3</sup>. Ma fondamentali sono anche figure di architetti brasiliani quali João Vilanova Artigas la cui opera sembra distaccarsi dal filone principale del moderno brasiliano e mostrare una ricerca differente in cui il rapporto non solo formale quanto teorico e ideale con la tradizione del moderno, la stretta relazione tra edificio e ruolo urbano, l'uso del cemento a vista vicino al

<sup>1</sup> Cecília Rodrigues Santos (a cura di), *Le Corbusier e o Brasil*, Projeto, São Paulo 1987.

<sup>2</sup> Geraldo Ferraz, *Warchavchik e a introdução da nova arquitetura no Brasil*, Museu de Arte, São Paulo 1965.84.

<sup>3</sup> Renato Anelli, *Mediterrâneo nos Trópicos. Interlocuciones entre arquitetura moderna brasileira e italiana*, in «Block», 4/ 1999, Numero monografico: Brasil, pp. 96-103

brutalismo, contribuiscono a definire un'identità della scuola di San Paolo per certi versi opposta a quella di Rio de Janeiro.

João Vilanova Artigas nasce a Curitiba nel 1915 da una famiglia di origine italiana. Studia architettura e ingegneria presso la Scuola politecnica di São Paulo dove si laurea nel 1937. Della sua formazione universitaria ricorderà sovente la natura pratica, compresa tra ingegneria civile e scuola di belle arti, e l'assenza di un fondamento teorico profondo del fare architettura. Dopo un primo apprendistato presso gli architetti modernisti Oswaldo Bratke e Gregori Warchavchik si appassiona all'opera di Wright e Le Corbusier. A partire dal 1944 apre il proprio studio di architettura, che avrà una produzione molto estesa sia nel campo della residenza privata che degli edifici pubblici di servizio in particolare nello stato di São Paulo. La sua carriera si divide tra lavoro professionale, insegnamento nell'università e militanza politica nell'ambito del partito comunista brasiliano. Nel 1947 vince una borsa di studio che gli consente di trascorrere un anno negli Stati Uniti dove entra in contatto con molti architetti europei e con gli insegnamenti del Bauhaus. Rientrato in Brasile partecipa attivamente al dibattito che porta alla fondazione (1947) e successivamente alla riforma (1962) della Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, progettandone anche la nuova sede. Nel 1964 in seguito all'instaurazione della dittatura militare è costretto all'esilio e sarà reintegrato nell'insegnamento solo nel 1967. Nel 1969 viene nuovamente espulso dall'università per motivi politici e riprenderà l'insegnamento solo nel 1979. Muore a São Paulo nel 1985<sup>4</sup>.

L'opera di João Vilanova Artigas attraversa dunque e quasi coincide cronologicamente con la vicenda eroica dell'architettura moderna brasiliana e insieme sembra in più occasioni distaccarsi dal suo filone principale e mostrare una specificità e una ricerca in parte differenti. Una ricerca lunga, severa per molti aspetti distante e quasi contrapposta alla libertà figurativa che caratterizza l'opera di altri architetti e lontana dalle accuse di formalismo più volte rivolte all'architettura brasiliana<sup>5</sup>. Una

<sup>4</sup> Tra le molte ricostruzioni della biografia di Artigas, si ricorda in particolare lo scritto autobiografico contenuto nel libro, Aa. Vv., *João Vilanova Artigas*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Editorial Blau, Lisbona 1997, pp. 15-33.

<sup>5</sup> Un approfondimento e una bibliografia generale sulla straordinaria esperienza dell'architettura moderna in Brasile richiederebbero uno spazio differente; mi limito qui a

ricerca che si lega e contribuisce a dare forma a un'idea di architettura moderna a São Paulo. L'opera di Artigas è vasta e ricca di occasioni differenti, ma insieme emerge da essa un senso di continuità, quasi di unità, che è dato dalla attitudine e capacità di ricondurre ogni occasione ad alcuni, temi approfonditi. Questi sembrano essere, nel lavoro professionale come nella riflessione teorica di Artigas, soprattutto due: la casa unifamiliare e l'edificio di servizi per la città (la scuola, l'università, la stazione). Tuttavia anche questi due temi possono, alla fine, essere ricondotti a una sola questione come se la casa e l'edificio collettivo rimandassero entrambi a un tema più ampio, alla questione generale della costruzione, dell'abitare alle sue differenti scale. Così possiamo seguire la ricerca di Artigas sull'edificio pubblico attraverso i numerosi progetti che egli realizza nel corso della sua carriera e insieme in alcuni esempi di case residenziali per ritrovare sperimentazioni e ricerche affini; la continuità di un ragionamento concentrato su pochi elementi: il riparo, i suoi elementi di sostegno, il rapporto tra spazio interno ed esterno.

È nel progetto della casa Bitencourt a São Paulo (1959) che troviamo una delle prime sperimentazioni di Artigas sulla copertura unitaria in cemento armato. La casa Bitencourt è risolta figurativamente dal grande tetto piano, sostenuto lateralmente da due travi pareti che si rastremano in quattro appoggi. Sotto la lastra di copertura sono raccolte e protette le varie attività della vita e dell'abitare organizzate intorno a un piccolo patio.

La ricerca sulla grande copertura occupa la parte avanzata della carriera di João Vilanova Artigas e si concentra in particolare, tra il 1959 e il 1962, in una sequenza di grandi edifici scolastici all'interno dello stato di São Paulo, le scuole di Itanhaem, Guarulhos e Utinga. Con il progetto della Scuola Ginásio a Itanhaem (1959) per la prima volta Artigas abbandona lo schema a corte nella costruzione di in un edificio collettivo, per sperimentare una soluzione differente. L'edificio è definito da una grande copertura unitaria in cemento armato di circa 35x90 metri, al di sotto della quale si dispongono i differenti nuclei funzionali della scuola, organizzati

indicare le principali monografie pubblicate sull'opera di Artigas:

Aa. Vv., *João Vilanova Artigas*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Editorial Blau, Lisbona 1997

J.M. Kamita, *Vilanova Artigas. A política das formas poéticas*, Cosac & Naify, São Paulo 2003.

Aa. Vv., *Vilanova Artigas*, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo 2003.

in tre blocchi principali destinati a ospitare le aule di lezione, la zona amministrativa e i servizi. Artigas ragiona dunque nel progetto della Scuola di Itanhaem su un principio compositivo analogo a quello sperimentato con la casa Bitencourt. Le parti funzionalmente definite dell'edificio si dispongono come blocchi compiuti e autonomi mentre la grande lastra di copertura riconduce l'intero complesso a una figura unitaria e insieme definisce un grande spazio coperto ma aperto che risolve distributivamente l'impianto e ospita le funzioni a carattere maggiormente collettivo. Nel caso della Scuola al patio come principio organizzativo del progetto si sostituisce dunque l'idea della grande piazza coperta.

Nel progetto della Scuola Ginásio di Guarulhos (1960) Artigas lavora sugli stessi elementi ma articola il procedimento compositivo precedentemente elaborato. La piazza coperta occupa in questo caso il centro della composizione e diviene di fatto il cuore del progetto, intorno a essa si dispongono i differenti nuclei delle aule, dell'auditorium, della biblioteca. Con il complessificarsi del programma funzionale si chiarisce dunque ulteriormente il ruolo e il carattere dei diversi elementi. Per adeguarsi al dislivello del terreno la piazza presenta uno dei due lati lunghi chiuso dal corpo in linea delle aule mentre il lato opposto, organizzato in parte su un sistema di terrazzamenti, si apre verso il paesaggio e diviene l'elemento di ingresso e di relazione tra spazio interno e spazio esterno dell'edificio. La grande piazza coperta si struttura come una sorta di teatro e riceve aria e luce in parte dall'apertura laterale e in parte dai lucernai scavati nella lastra di copertura.

Nell'edificio degli spogliatoi e servizi del Vestiários do São Paulo Futebol clube (1961) l'elemento della copertura assume ulteriore complessità. Il tetto non è più solamente una lastra ma acquista un diverso ruolo, diventa un volume autonomo una sorta di grande scatola parallelepipedica allungata sollevata dal suolo da un sistema di appoggi. Il volume/scatola è destinato a ospitare spogliatoi, palestre e servizi mentre al di sotto di esso si dispongono i sistemi di ingresso, bar, ristoranti, gli spazi collettivi dell'edificio. Il progetto della FAU, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1961) rappresenta forse l'esempio più compiuto e avanzato di questa ricerca. Nella Scuola di architettura di São Paulo il tema della grande copertura e della piazza interna si legano compiutamente alla logica compositiva e funzionale dell'edificio; da un

lato fissano la figura complessiva del progetto dall'altra lo risolvono distributivamente. La logica di costruzione dell'edificio corrisponde anche a un senso differente della scuola a una differente idea di programma didattico che in quegli anni era al centro del dibattito e si concretizzerà, nel 1962, in una riforma d'avanguardia dell'insegnamento dell'architettura che amplia le discipline oggetto di insegnamento, includendo l'urbanistica, e si apre alla sperimentazione pratica. Il laboratorio e l'atelier diventano il centro emblematico oltre che fisico della formazione. L'edificio limita quanto più possibile la divisione rigida tra gli ambienti interni, ma anche la separazione tra spazio interno e esterno. La relazione tra le diverse funzioni e la continuità dello spazio sono insieme un'intenzione formale e un principio didattico. In pochi edifici il programma funzionale ha una corrispondenza così precisa con la logica dell'impianto che diviene quasi il diagramma di questa idea di scuola.

L'edificio è concepito come un volume parallelepipedo, un grande blocco, una scatola di circa 66x110 metri di lato, in cemento armato, sollevato dal suolo da un sistema articolato di sostegni disposti, parallelamente all'asse longitudinale, in tre campate principali di circa 22 metri di luce ciascuna. Nelle due campate laterali trovano posto i differenti nuclei funzionali della Scuola distribuiti sui differenti livelli. Nel piano interrato sono collocati il laboratorio per i modelli, la fotografia, la tipografia e l'auditorium, al livello terreno gli ingressi, la caffetteria, lo spazio espositivo, gli uffici della direzione, al livello superiore la biblioteca, i dipartimenti della scuola e la segreteria mentre l'ultimo livello è destinato alle aule di lezione e agli atelier per gli studenti. La campata centrale è risolta invece come un vaso vuoto, una grande piazza coperta che attraversa per tutta la sua altezza l'edificio. Questo spazio centrale, denominato *Salão caramelo*, per il colore del pavimento, non ospita funzioni definite, è il luogo per le assemblee, per le attività comuni, ma diviene di fatto il cuore della costruzione, un grande ambiente collettivo che evoca il carattere civile della scuola, una grande piazza coperta.

I fronti laterali della piazza sono definiti sui lati lunghi dagli affacci degli ambienti ospitati nelle campate laterali che presentano, a seconda della funzione cui sono destinati, differenti aperture e geometrie, mentre sui due lati corti affacciano i sistemi di collegamento verticale e di distribuzione dell'intero edificio, da un lato una ampia rampa a pendenza continua che collega tutti i livelli dell'edificio, dall'altra un sistema di scale e ballatoi.

L'edificio presenta infatti una sezione straordinariamente ricca e articolata; i corpi ospitati nelle campate laterali non sono disposti su un unico piano ma presentano livelli sfalsati tra loro di circa 1,90 metri; il collegamento tra i livelli avviene dunque ogni volta attraverso un'unica campata di rampa con inclinazione molto lieve in modo da aumentare la fluidità del collegamento tra gli ambienti e la continuità dello spazio. L'edificio si compone dunque al proprio interno come una straordinaria *promenade architecturale*, come la definisce Carlos Martins<sup>6</sup>, intensa e continua, articolata su otto livelli comunicanti attraverso rampe. Come in molti degli edifici di Artigas il disegno della sezione diviene uno dei momenti decisivi di costruzione dello spazio interno.

Vi è certamente in questa come in molte opere di Vilanova Artigas un debito dichiarato e molto forte con l'opera di Le Corbusier ma può essere utile anche contrapporre il ragionamento di Artigas sulla piazza interna a quello di Mies van der Rohe sull'edificio ad aula e forse più in generale all'idea di Mies dell'edificio collettivo e dei suoi elementi a partire dalla lastra di copertura, dal tetto. Tuttavia mentre Mies ragiona sull'aula il riferimento di Artigas sembra piuttosto essere la piazza, lo spazio urbano e la sua complessità. In questo senso i fronti della piazza possono presentare prospetti differenti e la copertura può essere intensamente forata da lucernai e tagli per lasciare penetrare la luce e fare intravedere il cielo. Perché questo è un altro elemento che degli edifici di Artigas ci colpisce il modo in cui la percezione dell'edificio muta al variare della luce esterna o a mano a mano che ci si sposta al suo interno scoprendone lo spazio, come, infine, la visione unitaria del volume esterno si scompone all'interno in una sorta di paesaggio urbano complesso e vario, in cui si aprono ogni volta differenti vedute e punti di vista. Il tetto, o meglio la scatola di copertura, fissa la forma di questi edifici e ne definisce con una geometria netta il perimetro; ne garantisce l'unità e la precisione, riportando a una misura unitaria la complessità dell'impianto. Gli elementi dell'impianto si costruiscono per aggregazione e individuazione funzionale e in ciò ritrovano la natura di volumi semplici misurati e isolati dentro il perimetro del tetto. La pianta dei differenti livelli invece rompe la dimensione unitaria della figura e recupera scale differenti e anche a tratti

<sup>6</sup> Carlos Ferreira Martins, *Vilanova Artigas e l'architettura moderna in Brasile*, in «Casabella», 756/2007, pp. 32-39.

quasi domestiche che si contrappongono alla scala ampia e civile, legate al paesaggio e al suo andamento, alla scala estesa del campus, e a quella sconfinata della città e del territorio brasiliano.

Ma il lavoro di Artigas sembra concentrarsi anche su una ricerca di forme prime, primordiali e originarie dell'abitare. Sembra indagare gli elementi architettonici nella loro originaria e ambigua coincidenza con le forme della natura. Il tetto è il riparo, il pavimento è il suolo (la sua continuità e la sua frattura), il pilastro è il sostegno che li separa e li mette in relazione e diviene dunque l'elemento decisivo di individuazione dell'edificio. Il pilastro della FAU è in questo senso la figura emblematica di questa ricerca. Un elemento a piramide allungata che sembra appartenere ancora al suolo in cui si innesta un triangolo isoscele che appartiene invece interamente alla scatola di copertura. Ma la ricerca di elementarità volumetrica, di un carattere sintetico e compiuto nell'architettura, ritorna a partire dall'opera di Artigas, in forme differenti, nella ricerca di molti architetti che lavorano a São Paulo, definisce un carattere dell'architettura della città, penso ad esempio all'opera di Lina Bo Bardi e di Paulo Mendes da Rocha o di più giovani loro allievi come Brasil arquitetura, Angelo Bucci, Metro Arquitetos e molti altri. Gli edifici di Artigas come molte architetture moderne a San Paolo, non presentano un fronte principale e il livello terreno non fissa un sistema di ingresso definito, è sovente interamente aperto e percorribile, appartiene alla città.

Percorrendo l'ampio porticato disposto intorno alla Faculdade de Arquitetura e Urbanismo di São Paulo non si incontrano porte, la Fau è una scuola senza porte, si incontrano differenti punti di ingresso con la piazza coperta interna come ad alludere alla necessità di un collegamento tra università e società ma anche a suggerire una sorta di continuità tra spazio esterno e interno. È lo stesso Artigas a indicare nel tempio antico la figura che più corrisponde a questi suoi edifici quando parla del tempio come del luogo senza porte che custodisce uno spazio interno prezioso, da custodire, innanzitutto come valore collettivo poi come architettura<sup>7</sup>.

<sup>7</sup>Tra i numerosi libri e saggi pubblicati da Artigas si ricorda:

João Vilanova Antigas, *O desenho*, (lezione inaugurale tenuta presso la FAU – USP nel marzo 1967), in Aa. Vv., *João Vilanova Antigas*, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Editorial Blau, Lisboa 1997, pp. 129-136; João Vilanova Antigas, *A função social do Arquiteto*, Editora Nobel, São Paulo 1987.



João Vilanova Antigas, *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, (1961). Veduta dell'atrio centrale.



João Vilanova Antigas, *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, (1961). Veduta delle rampe di collegamento.



João Vilanova Antigas, *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, (1961). Veduta dell'ultimo livello.



João Vilanova Antigas, *Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo*, (1961). Veduta esterna dell'edificio.

**Francesco Bruno** si è laureato in architettura al Politecnico di Milano dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica. Attualmente è docente a contratto di Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano e Direttore del progetto “Multan Walled City” in Pakistan.

**Michele Caja** professore associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso lo Iuav di Venezia. Ha pubblicato saggi e tenuto lezioni presso scuole di architettura italiane e straniere.

**Ildebrando Clemente** ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell’Alma Mater Studiorum Università di Bologna, dove insegna e svolge attività di ricerca. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso lo IUAV nel 2005.

**Adalberto Del Bo** professore ordinario in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano, dal 2016 è Preside Vicario della Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni (AUIC). Ha pubblicato saggi, progetti e realizzazioni, ha insegnato nelle Facoltà di Venezia e Pescara e tenuto lezioni presso scuole di Architettura italiane e straniere. Coordinatore Scientifico di diverse iniziative di ricerca, è membro del Collegio del Dottorato del Dipartimento Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano.

**Martina Landsberger** ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano, dove insegna e svolge attività di ricerca. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso l’università Iuav di Venezia.

**Angelo Lorenzi** professore associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano. Ha pubblicato saggi e tenuto lezioni presso scuole di architettura italiane e straniere. Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso l'università Iuav di Venezia.

**Carlo Alessandro Manzo** professore Ordinario di Progettazione architettonica e urbana, nella Facoltà di Architettura della Seconda Università di Napoli, ha studio professionale in Roma. Ha insegnato Composizione Architettonica presso la Facoltà di Architettura di Pescara e presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università della Basilicata. Ha svolto ricerche e sperimentazioni sugli aspetti tipologici degli edifici, sulle ragioni tecnico-costruttive dell'architettura e sulle questioni del recupero urbano, sui quali ha scritto numerosi saggi.

**Raffaella Neri** professore associato in Composizione architettonica e urbana al Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito e membro del Collegio dei Docenti del Dottorato in Composizione architettonica allo IUAV dove ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Composizione architettonica presso l'università Iuav di Venezia.

**Luca Ortelli** professore ordinario in Architettura presso l'École Polytechnique Fédérale de Lausanne e direttore di LCC (Construction and Conservation Laboratory). Autore di numerosi saggi, ha insegnato presso la Scuola Tecnica Superiore di Lugano e presso l'University of Geneva School of Architecture (EAUG).

