

Ao8  
431



Luisa Fatigati

# Modernità, elementi, figure

Un racconto delle architetture di Terragni,  
Le Corbusier, Mies van der Rohe



Copyright © MMXII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5368-3

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: ottobre 2012

*a Zeno, a Elsa*



In un'opera completa e riuscita  
è riposta una quantità di sottin-  
tesi, un vero e proprio mondo  
che si rivela a chi ne sia interes-  
sato, vale a dire, a chi lo merita

Le Corbuseir,  
*A New World of Space*, 1948





# Indice

- 13    Introduzione  
Tema, 14 – Strumenti, 24 – Ricerca come progetto, 26 – Struttura del lavoro, 29
- 31    Capitolo I  
*Sfondi tematici e chiavi interpretative*  
Linea analitica, 32 – Elemento e tipo, 36 – Frammento e figura, 42 – Stili di analisi: elementarismo e sintesi critica, 50
- 59    Capitolo II  
*La composizione moderna*  
Figure, 60 – Configurazioni, 77 – Elementi, 86
- 89    Capitolo III  
*Lecture compositive*  
Casa del Fascio, 91 – Danteum, 100 – Villa Savoye, 111; Museo a crescita illimitata, 121 – Casa a tre corti, 129; Neue Nationalgalerie, 133
- 141    Capitolo IV  
*Variazioni ammissibili*  
Tema, senso, ideazione, 142 – Figure, 144 – Costruzione: variazioni ammissibili, 146 – Urbanistica e paesaggio, 152
- 157    Capitolo V  
*Possibili sviluppi della ricerca*
- 163    Appendice  
*Op.cit.*
- 173    Bibliografia



## Introduzione

La “ricerca dello stile moderno” è intesa come tentativo di chiarire il rapporto tra “adeguatezza e realtà”<sup>1</sup> dell’opera di architettura. Questo tentativo è ricostruito sia attraverso la “lettura compositiva” di alcune opere paradigmatiche, sia attraverso la sperimentazione di “variazioni ammissibili” nel progetto di architettura.

Il termine *stile* sta ad indicare l’equilibrio raggiunto dalla forma che rende intelligibile la natura delle cose. In architettura, come in generale nell’arte, lo stile suppone la condivisione della forma, il riconoscimento della carica semantica dell’opera da parte della collettività: questo è ciò che lo distingue dal linguaggio.<sup>2</sup>

Lo stile, così definito, per l’architettura è forma della costruzione: una forma duratura, stabile e rappresentativa della realtà.

Il termine *moderno* allude, prima ancora che ad un periodo storico, ad un insieme di procedure e di miti, affermatasi in parallelo alla rivoluzione industriale, che suppongono il trionfo dell’analisi sulla sintesi, e che possono essere ricondotti alla fiducia nel pensiero logico-deduttivo, nelle meta-narrazioni, nella tecnica, nel progresso lineare.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> GIÖRGY LUCKÀCS, *Estetica*, trad. it. Einaudi, Torino, 1970.

<sup>2</sup> Cfr. ANTONIO MONESTIROLI, *Cinque note sullo stile*, Lezione tenuta presso la Facoltà di lettere e filosofia dell’Università degli Studi di Milano nell’aprile 1997 e ANTONIO MONESTIROLI, “La forma disunita”, lezione tenuta al Dottorato in composizione architettonica allo IUAV nel febbraio 1999. (Entrambe ora in ANTONIO MONESTIROLI, *La Metopa e il triglifo. Nove Lezioni di architettura*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2002).

<sup>3</sup> Su “moderno” e “contemporaneo” sono stati consultati soprattutto: JÜRGEN HABERMAS, *Il discorso filosofico della modernità*, trad. it. Editori Laterza, Roma-Bari, 2003; ALDO GARGANI, a cura di, *Crisi della ragione. Nuovi modelli nel rapporto tra sapere e attività umane*, Einaudi, Torino, 1979; DAVID HARVEY, *La crisi della modernità. Riflessioni sulle origini del presente*, trad. it. Net, Milano, 2002, pp. 300, 301; RENATO BARILLI, *Tra Presenza e Assenza, due ipotesi per l’età postmoderna*, Studi Bompiani, Milano, 1981. I responsabili della rivista “PRECIS 6” così sintetizzano il concetto di modernismo: «Visto generalmente come positivistico, tecnocentrico e razionalistico, il modernismo universale è stato identificato con la fede nel progresso lineare, nelle verità assolute, nella pianificazione razionale di ordini sociali ideali e nella standardizzazione della conoscenza e della produzione.» (“PRECIS 6”, 1987, pp. 7-24). Tutti sottolineano anche l’*ansia di certezza* già riconosciuta da Reichenbach come caratteristica del moderno (Cfr. HANS REICHENBACH, *Nascita della filosofia scientifica*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1961).

Ipotesi fondante di questo lavoro, è che la condizione contemporanea vada intesa piuttosto come “conseguenza radicale”<sup>4</sup> del moderno che come suo superamento. A partire da questa ipotesi si ricostruiscono linee di provenienze e genealogie che attraversano tutto il Novecento, e si sviluppa un discorso trasversale ai linguaggi e alle epoche storiche.

## Tema

La riflessione sugli *elementi* e le *figure* è dominante in tutti i momenti di rifondazione stilistica.

È ad esempio un problema centrale per l’architettura del Rinascimento, quando si manifesta come ricerca sulle forme classiche e vengono sperimentate diverse combinazioni dell’elemento “muro con archi” e di quello “colonne con trabeazione”.<sup>5</sup> Gli architetti rinascimentali, i quali proclamano la continuità con la tradizione, vanno in realtà definendo un nuovo sistema compositivo, che estrae le proprie regole dall’esempio classico a partire da una indagine intorno agli elementi architettonici: indagine che ne definisce analiticamente il ruolo compositivo e li ordina in nuove figure. La lettura di due opere “emblematiche” aiuta a chiarire il carattere processuale di questa ricerca: nel Tempio Malatestiano, di Leon Battista Alberti, e nella navata di San Lorenzo, di Filippo Brunelleschi, si sviluppano un senso dell’equilibrio ancora classico ma, al contempo, un’inedita spazialità.

Nella navata di San Lorenzo (1422-28), come anche in quella del Santo Spirito (1428-60), lo spazio è scandito da una teoria di archi su colonne. Tra gli uni e le altre si interpone un elemento di imposta, un “tronco di trabeazione”, che separa l’arco dal suo sostegno. Gli elementi – colonna, trabeazione, arco – sono riuniti in una nuova figura, in certo modo “sgrammaticata” se riferita a quella classica.<sup>6</sup> Il carattere anti-classico dell’architettura di

<sup>4</sup> L’espressione è di Anthony Giddens, ma questa è anche la posizione, ad esempio, di Franco Rella. Cfr. ANTHONY GIDDENS, *Le conseguenze della modernità*, trad. it. Il Mulino, Bologna, 1994; FRANCO RELLA, *Miti e figure del moderno*, Feltrinelli, Milano, 1993 – Prima edizione: Pratiche Editrice, Parma, 1981.

<sup>5</sup> CHRISTOF THOENES, “Sostegno e adornamento”. Gli ordini architettonici come simbolo sociale (1972) ora in *Sostegno e adornamento. Saggi sull’architettura del Rinascimento: disegni, ordini, magnificenza*, trad. it. Electa, Milano, 1998. Thoenes distingue tre tipi diversi di combinazione: 1. archi su colonne, ma con trabeazione inserita tra i due (navata di San Lorenzo); 2. motivo del Tabularium (Tempio Malatestiano); 3. archi tra architrave e cornice della trabeazione (serliana). Anche se si tratta di un’indagine storica, datata per la radicalità delle tesi sostenute – come è ammissione dello stesso autore – il saggio di Thoenes interessa in quanto analisi della composizione rinascimentale a partire dagli elementi architettonici; se ne tralascia invece tutto l’aspetto sull’ordine come simbolo sociale, che pure costituisce un suo contributo originale per la storia dell’architettura del Rinascimento in Italia.

<sup>6</sup> Cfr. BRUNO ZEVI, *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino, 1983.

Brunelleschi trova conferma nell'inserimento dell'elemento "tronco di trabeazione" tra colonna e arco: nuova figura plastica, nuovo modulo-oggetto, attraverso il quale lo spazio della navata centrale esorbita nelle navate laterali (inquadrate da lesene gerarchizzate dallo "scatto in alto" delle colonne trabeate della navata centrale).<sup>7</sup>

Nel passaggio dall'arcata su colonne a quella su pilastri, dove la funzione strutturale è affidata alla massa muraria, non si determina – evidentemente – la scomparsa dell'elemento colonna; e tuttavia questo muta radicalmente di senso: da elemento portante diviene elemento decorativo, ordine inquadrante. Nel Tempio Malatestiano (1447), Leon Battista Alberti, riprendendo la vitruviana inconciliabilità di sistema trilitico e costruzione ad archi, imposta l'arco sui pilastri, e affida alle semicolonne corinzie con trabeazione la soluzione inquadrante il primo ordine di facciata. Qui gli elementi architettonici hanno già perso il carattere individuale che classicamente li identificava attraverso la espressione univoca, nella forma, del proprio significato architettonico; sono invece assorbiti nella evocazione di figure classiche: la facciata principale sul modello dell'Arco di Augusto a Rimini; le facciate laterali sul modello dell'acquedotto romano.<sup>8</sup>

Dove Brunelleschi produce una concezione spaziale plastica e continua (nel rapporto tra la navata centrale e le laterali, tra ingressi ed asse centrale ecc.), Alberti, a Rimini, non sviluppa tridimensionalmente l'angolo (e infatti i nicchioni laterali non girano nella facciata principale mentre, nell'ordine superiore, i "vuoti" laterali non sono risolutivi del raccordo tra le parti) per cui le facciate – principale e laterale – non racchiudono volumetricamente, ma propongono, invece, una visione per piani "aperti", come le due architetture dalle quali traggono figurazione (arco di trionfo, acquedotto)<sup>9</sup>.

Per queste opere riconosciamo, dunque, la tensione rinascimentale all'equilibrio, con un esito che ci appare però in qualche maniera "paradosale": una composizione equilibrata in Brunelleschi, epigono del non-finito<sup>10</sup>, che attraverso la spregiudicata proposizione di elementi non classici definisce tuttavia una spazialità nuova e compiuta; e, viceversa, un equilibrio frammentato, non compiuto, in Alberti, che pure teorizza la *finitio*

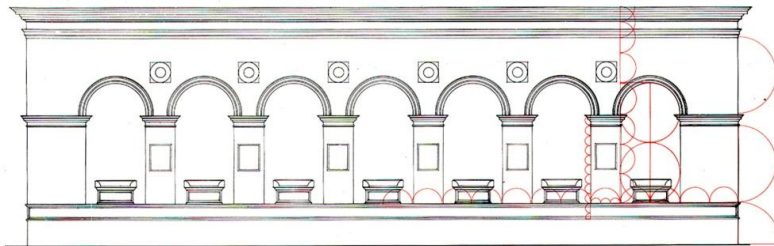
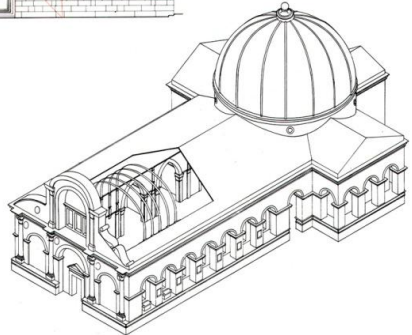
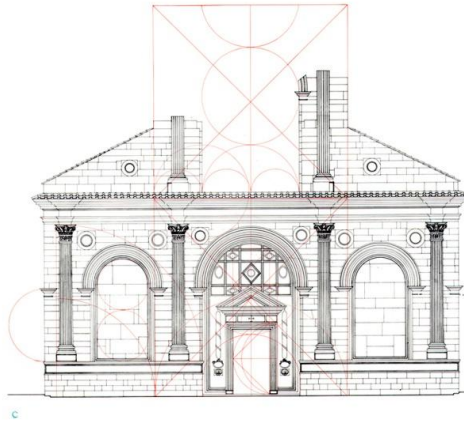
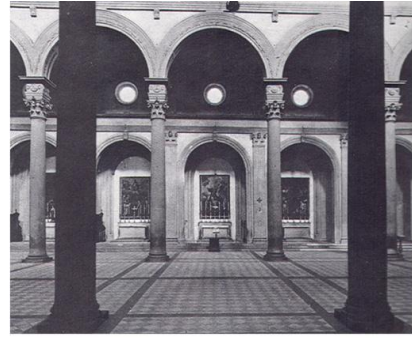
<sup>7</sup> Bruno Zevi ha analizzato la spazialità del Santo Spirito evidenziando le difformità tra realizzazione e progetto originario, teso questo ad annullare l'asse prospettico con la definizione di quattro ingressi ed il posizionamento di una colonna sull'asse centrale della navata (all'ingresso e dietro l'abside). Cfr. BRUNO ZEVÌ, *Filippo Brunelleschi anti-rinascimentale*, in BRUNO ZEVÌ, *Pretesti.....*, cit.

<sup>8</sup> Cfr. RUDOLF WITTKOWER, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, trad. it. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1964.

<sup>9</sup> «Tanto l'arco trionfale che le arcate degli antichi acquedotti sono organismi plastici aperti che si inseriscono nello spazio e non lo delimitano» GIULIO CARLO ARGAN, *L'arte moderna*, Sansoni Editore, Firenze, 1989, vol. 2, p. 173.

<sup>10</sup> Cfr. BRUNO ZEVÌ, *Filippo Brunelleschi ....*, cit.

*F. Brunelleschi:*  
navata interna a  
Santo Spirito,  
1428-60 (a) e a San  
Lorenzo, 1422-28  
(b); *L. B. Alberti,*  
Tempio  
Malatestiano,  
1447-60:  
facciata principale  
(c), laterale (d-f) ed  
assonometria (e)



come corollario indispensabile all'atto poetico, ma che nel tempio Malatestiano, pur attraverso un repertorio classico di elementi e figure, non riesce a declinare una nuova sintassi spaziale.

La crisi dell'elemento "colonna con archi" come modulo-misura delle fabbriche rinascimentali, è infine resa evidente nel passaggio dal tipo della basilica su colonne, all'edificio voltato; per esso il pilastro si fa garante di migliori prestazioni: non solo tecnico-costruttive, quale elemento portante, ma anche da un punto di vista compositivo, perché meno vincolato da rapporti proporzionali.

Per l'architettura classica l'intelligibilità della forma si basava sulla corrispondenza tra sistema costruttivo (regole della costruzione) ed elementi architettonici (forme codificate), sul rapporto mimetico tra architettura e natura, sulla grammatica vitruviana degli ordini.

Così inteso lo stile classico, forzato ma tenuto a riferimento nel Rinascimento, entra irrimediabilmente in crisi sul finire del Seicento: parallelamente alla confutazione galileiana della teoria delle proporzioni e della triade vitruviana (soprattutto in merito al concetto di *firmitas*) che avevano costituito il modello di riferimento per tutta la trattatistica rinascimentale.<sup>11</sup>

Nella composizione barocca, gli elementi, estratti ancora dal repertorio classico ma "torturati" e "piegati", sono unificati nella figura architettonica attraverso il principio della "gradazione": la parete dell'Oratorio dei Filippini li assorbe completamente.

A valle della confutazione di Galilei al concetto di proporzione, e con la conseguente perdita di capacità semantica per gli ordini classici, la critica dell'Illuminismo al naturalismo rompe l'unità rinascimentale-barocca con la giustapposizione delle parti: "ripetizione", "antitesi" e "rispondenze multiple" si oppongono a "concatenazione", "integrazione" e "gradazione".<sup>12</sup> Come nei precedenti momenti di rifondazione stilistica – sebbene con un risultato linguistico differente – anche il nuovo sistema formale, in un processo di continua verifica dei materiali compositivi assunti, combina elementi noti in figure nuove, che ne mutano il significato.

Nel Settecento, infine, l'"architettura della ragione" ordina e misura il materiale dell'architettura ricercandone le leggi entro la sua stessa istituzione, in modo autonomo e sviluppando il criterio di razionalità. Adotta così una posizione scientifica.

<sup>11</sup> Cfr. SALVATORE DI PASQUALE, *L'arte del costruire*, Marsilio, Venezia, 1996.

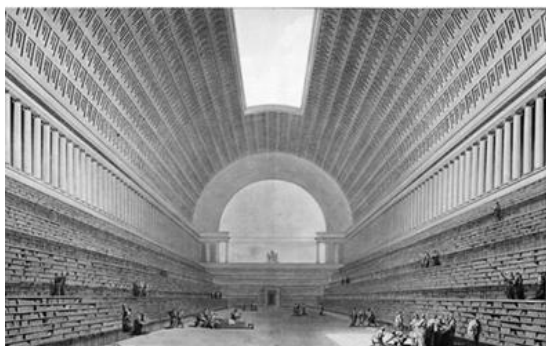
<sup>12</sup> Cfr. EMIL KAUFMANN, *L'architettura dell'Illuminismo*, trad. it. Einaudi, Torino, 1966.



a



b



c



d



f



e

*F. Borromini, Oratorio dei Filippini, 1637-40 (a,b);*

*Biblioteca nazionale di Boullée, 1784-85; aula (c), ingresso (d), particolare (e).*

*La scuola di Atene di Raffaello (f)*



Così il “razionalismo esaltato”<sup>13</sup> ridefinisce il ruolo degli elementi della composizione: il muro, il sostegno, la copertura.

Nel progetto per la Biblioteca, Étienne-Louis Boullée ricava la ragione compositiva dal riferimento ad un nucleo emozionale che coincide con un’esperienza – visiva, o letteraria – dello spazio. Il suo procedimento compositivo è razionale nella misura in cui gli elementi sono “dedotti” da un’ipotesi, e “verificati” nella pratica progettuale<sup>14</sup>: i libri come depositari del sapere costituiscono il *riferimento* (immagine della *Scuola di Atene* di Raffaello) sottoposto ad analisi per ricercare il carattere della biblioteca come soluzione adeguata al tema (decorazione conveniente all’uso, soluzione tecnica per l’illuminazione dall’alto, distribuzione ecc.).

La biblioteca risulta da un processo di combinazione delle parti che riflette questi diversi momenti. L’ “esaltazione”<sup>15</sup> consiste nell’andare oltre tale costruzione logica, e nel porre una sorta di contraddizione interna al sistema, riconciliando *esprit de geometrie* ed *esprit de finesse*<sup>16</sup>.

Nel corso del Settecento si assiste al crollo definitivo di spazio e tempo intesi in senso assoluto, e con essi all’abbandono degli ordini, non più assumibili a norma del linguaggio architettonico: questo si frantuma in una Babele dove si disperde il “classico” rapporto tra forma dell’oggetto e rappresentazione condivisa del suo senso. Prende così avvio l’affannosa ricerca di un apparato formale che tende ad un inedito equilibrio tra costruzione e rappresentazione e ad una rinnovata intelligibilità basata sulla condivisione di un linguaggio che, da personale o parziale, aspira a quella dimensione collettiva che lo rende “stile”. Si tratta di una ricerca i cui esiti saranno la cultura positivista e la codifica del procedimento scientifico, che potremmo già intendere come ricerca delle “variazioni progettuali ammissibili” a partire dall’assunzione di determinati elementi: non interessa tanto l’elemento in sé (gli elementi sono antagonisti proprio perché si equivalgono), ma le possibilità combinatorie, le regole compositive che quegli elementi consentono, una volta assunti come materiale del progetto. Questa indifferenza agli elementi come parti autonome nel momento della sperimentazione delle regole di

<sup>13</sup> Cfr. ALDO ROSSI, *Introduzione a Boullée*, in ALDO ROSSI, *Scritti Scelti sull’architettura e la città, 1956 – 1972*, CittàStudiEdizioni, Milano, 1997.

<sup>14</sup> E’ lo stesso Boullée che con la sua definizione di architettura descrive il proprio procedimento compositivo: «Che cos’è l’architettura? La definirò io con Vitruvio l’arte del costruire? Certamente no. Vi è in questa definizione un errore grossolano. Vitruvio prende l’effetto per la causa. La concezione dell’opera ne precede l’esecuzione. I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l’immagine» (ÉTIENNE LOUIS BOULLÉE, citato in ANTONIO MONESTIROLI, *Otto definizioni di architettura*, Lezione tenuta al Politecnico di Milano nell’aprile 1990; pubblicata in *Metafora, Mimesi, Morfogenesi Progetto*, Milano, 1991, ora in ANTONIO MONESTIROLI, *La Metopa e il triglifio*, cit.).

<sup>15</sup> Cfr. ALDO ROSSI, *Introduzione a Boullée*, in ALDO ROSSI, *Scritti Scelti ...*, cit..

<sup>16</sup> La distinzione è di Blaise Pascal (1623/1662). Cfr. SALVATORE DI PASQUALE, *op. cit.*

composizione è in effetti il risultato di un momento di precedente appropriazione degli elementi stessi, che avviene attraverso la descrizione e catalogazione del materiale dell'architettura: con Durand, la composizione si fa seriale e, caduto il principio della gradazione, ogni spazio acquista una sua individualità di parte giustapposta alla parte contigua, senza raccordi o mediazioni.

Il tentativo di definire lo stile come linguaggio condiviso caratterizza dunque, seppur con esiti e procedimenti tra loro anche opposti, molte delle esperienze artistiche post-mimetiche (o post-galileiane): nel Settecento con l'Accademia o con la rivoluzione degli architetti illuministi (Ledoux, Boulle, Lequeu, ecc.) ed il recupero della nozione di "carattere",<sup>17</sup> dall'Ottocento con i *revivals* storicisti, l'elettismo e lo spirito ordinatore dei Politecnici; nel Novecento con la miriade di linguaggi comunque riconducibili al Movimento moderno (razionalismo, espressionismo ecc.: tanto da lasciare supporre che, più che su di un linguaggio comune, il moderno sia fondato su una comunanza di obiettivi e su procedimenti comparabili)<sup>18</sup>.

Tutte esperienze accomunate dalla tensione allo stile, che tuttavia si differenziano per gli esiti; comunque restando intesa la possibilità di ricostruire per esse linee di continuità e provenienze<sup>19</sup>: prodromi dell'architettura moderna sono ad esempio rintracciabili già dal Settecento<sup>20</sup>; così che se la rivoluzione industriale, soprattutto con le nuove scoperte tecniche, è posta a determinare l'avvio di un'epoca – l'epoca moderna, appunto – è tuttavia già con l'Illuminismo e con la Prima rivoluzione industriale<sup>21</sup> che possiamo riconoscere tratti della ricerca stilistica che segna la nuova architettura.<sup>22</sup>

<sup>17</sup> Cfr. EMIL KAUFMANN, *op. cit.*

<sup>18</sup> Così, ad esempio, Hans Sharoun chiama Mies Van der Rohe a costruire la sua *Neue Nationalgalerie* nel *Kulturforum* di Berlino, in un'area che è posta proprio di fronte alle sue architetture.

<sup>19</sup> David Harvey, tra gli altri, sottolinea ad esempio il legame tra pensiero rinascimentale e progetto illuministico: «La rivoluzione rinascimentale nei concetti di spazio e tempo gettò, sotto molti aspetti, le basi concettuali del progetto illuministico. (...) Le tortuose prospettive e gli intensi campi di forza costruiti per glorificare Dio nell'architettura barocca dovevano lasciare posto alle strutture razionalizzate di un architetto come Boullée (...) I pensatori illuministi (...) si appropriarono dei concetti rinascimentali di spazio e tempo e li spinsero al limite estremo» DAVID HARVEY, *op. cit.* pp. 305, 306.

<sup>20</sup> «ciò che accomuna gli architetti dell'illuminismo ad alcuni rappresentanti del movimento moderno non è certo l' "appello alla ragione", quanto piuttosto un'istanza di rinnovamento soprattutto formale» GIORGIO GRASSI, *La Costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia, 1967; rist. Umberto Allemandi & C., Torino, 1998, p. 24.

<sup>21</sup> Cfr. JOSEPH RYKWERT, *La seduzione del luogo*, trad. it. Einaudi, Torino 2002.

<sup>22</sup> «esiste una discriminante storica, fra l'atteggiamento classicista, che assumeva nella sua filosofia tutte le influenze e le derivazioni sotto il segno di un'ortodossia classicista, e l'atteggiamento eclettico, che, mentre sa rileggere frammentata quella stessa vicenda classicista, esprime l'esigenza della "sostituzione" dei modi stilistici e allarga indefinitamente l'ambito dei propri riferimenti – perdendo di vista la possibilità di istituire una ortodossia operativa che abbia una validità diacronica. Ora questa discriminante passa lontana dall'arte moderna, e va rintracciata nel Settecento. Se dal nuovo atteggiamento che consegue a essa dipende in larga misura la libertà dell'arte novecentesca, occorrerà almeno vedere quanto del

In alcuni tentativi questa ricerca attinge al mondo delle forme classiche (storicismi, Accademia), in altri sperimenta universi formali inediti (le avanguardie del Novecento, ad esempio *De Stijl*) e/o procedimenti compositivi standard in analogia a quelli tipici della produzione industriale (Politecnici, Bauhaus, Ciam pre-bellici<sup>23</sup>).

L'assenza di un linguaggio condiviso – proprio perché lo stile si definisce solo in positivo (non si da, cioè, uno “stile della crisi”, poiché la “crisi dello stile” è proprio nell'assenza di condivisione)<sup>24</sup> – diviene questione centrale della vicenda architettonica. Viene, anzi, ad essere questione comprensiva di un ampio quadro artistico ed espressivo entro il quale le differenti modalità di descrizione e rappresentazione sono capaci di influenzare gli stessi oggetti descritti.<sup>25</sup>

Parallelamente va però rilevato come, con l'avanzare della “società della tecnica”<sup>26</sup> ed in opposizione alle citate ricerche, si affermano anche logiche deterministiche, dove l'espressività dell'oggetto (architettonico, ma non solo) è intesa come “celebrazione” delle tecnologie rese possibili dai nuovi mezzi produttivi. La tecnologia – diventata elemento di identificazione della modernità *tout court*<sup>27</sup> – è interpretata e ridotta a puro linguaggio: basato, nelle esperienze comuni, sul sostanziale scollamento tra produzione, materiali costitutivi ed espressività. Stilemi e soluzioni espressive dell'avanguardia sono inseriti e banalizzati in una composizione che vanifica il tentativo programmatico (soprattutto con il *Bauhaus* di Gropius) di determinare una inerenza del progettista all'intero processo produttivo.<sup>28</sup> Accade così che l'architettura moderna si affermi soprattutto attraverso la diffusione dell'*International Style* che in nome dello standard produce una costante indifferenza ed estraneità tra l'oggetto (la realtà - costruttiva, posizionale e d'uso - della nuova architettura) ed il linguaggio teso a descriverlo; tra condizioni ambientali, risorse del sito e materiali forniti dalla produzione indu-

---

“nuovo” che si attribuisce a questa vada trasferito, e in che forma, due secoli avanti» EZIO BONFANTI, “Nuovo e moderno in architettura”, *cit.*, p. 136.

<sup>23</sup> Cfr. CARLO AYMONINO, *L'abitazione razionale. Atti dei congressi Ciam 1929-30*, Marsilio, Venezia, 1971; PAOLA DI BIAGI (a cura di), *La carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina ed., Roma, 1998.

<sup>24</sup> Cfr. ANTONIO MONESTIROLI, *La Metopa e il triglifo*, *cit.*

<sup>25</sup> Cfr. EZIO BONFANTI, *Architettura utilitaria e rivoluzione industriale*, Lezione di Storia dell'architettura moderna, Corso di Storia dell'arte e storia e stili dell'architettura I, anno accademico 1964-65; e EZIO BONFANTI, *Emblematica della tecnica*, Saggio pubblicato in “Edilizia Moderna”, n. 86, 196. Entrambi ora in EZIO BONFANTI, *Nuovo e Moderno in architettura*, Mondadori, Milano, 2001.

<sup>26</sup> Cfr. TOMÁS MALDONADO, *La speranza progettuale*, trad. it. Einaudi, Torino, 1970.

<sup>27</sup> Cfr. THEODOR W. ADORNO, MAX HORKHEIMER, *Dialettica dell'illuminismo*, 1947, trad. it.: Einaudi, Torino, 1966; EMANUELE SEVERINO, *Tecnica ed architettura*, Raffaello Cortina editore, Milano, 2003.

<sup>28</sup> Cfr. EZIO BONFANTI, “Emblematica della tecnica”, Saggio pubblicato in “Edilizia Moderna”, n. 86, 1965, pp. 14-30, ora in EZIO BONFANTI, *op. cit.*

striale edilizia. Fino alle esperienze del *postmoderno*, dove gli stessi mondi formali utilizzati per la messa in rappresentazione dell'oggetto sono resi di fatto indifferenti ed intercambiabili. *International Style* e reazione postmoderna, secondo la nostra ipotesi di ricerca, fondano dunque nel medesimo *humus*: entrambi separano realtà dell'opera e sua manifestazione; il primo ponendo in rappresentazione la "funzione", il secondo la "finzione".<sup>29</sup> Questa "separazione" ostacola la condivisione della forma e la sua valenza semantica. Alla luce di questa scissione, la "ricerca dello stile moderno" è intesa come il tentativo di ricucire lo *spazio*<sup>30</sup> che si è venuto a creare tra la forma e il significato dell'opera: un tentativo che si connota come "continuità" tra prima modernità e presente. Alcune architetture moderne vengono pertanto analizzate come opere "paradigmatiche" del tentativo di ricomporre un legame "significativo" tra l'architettura e i mondi formali della storia, della natura e della tecnica.<sup>31</sup> Sebbene, ed in maniera ricorrente, gli architetti proclamino il rifiuto a considerare problemi di forma (Mies, ad esempio, che scrive di interessarsi soltanto a problemi di costruzione),<sup>32</sup> le architetture esaminate esplicitano una ricerca stilistica che opera, attraverso procedimenti di variazione, di riduzione e di astrazione, anche come indagine sulle forme.<sup>33</sup> Solo entro queste premesse l'architettura può tendere allo "stile": quando realizza una adesione delle forme ai valori del proprio tempo, così rendendo possibile il rispecchiamento di questi in quelle. Tali "tentativi di stile" costituiscono il campo tematico della ricerca.

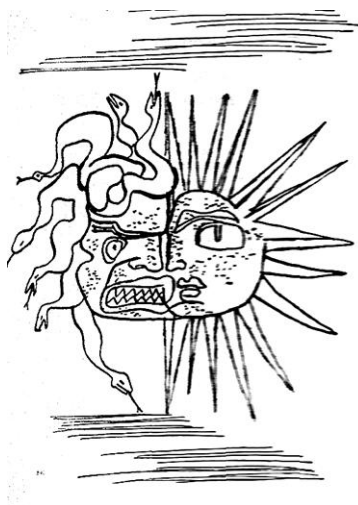
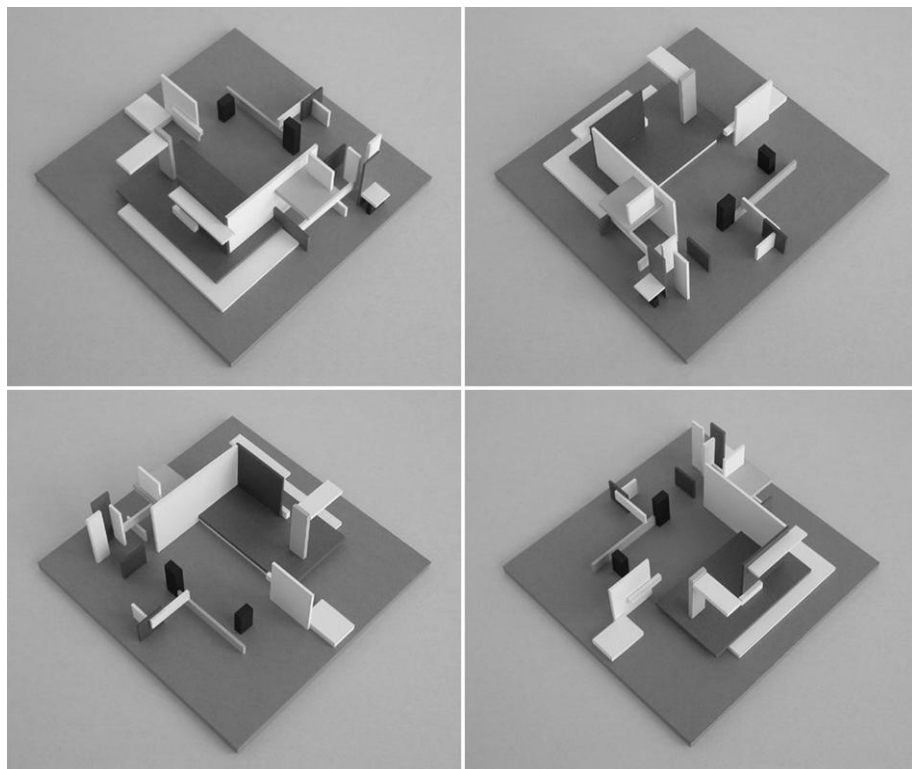
<sup>29</sup> Cfr. DAVID HARVEY, *op. cit.*

<sup>30</sup> Questo *spazio* è più oltre esaminato attraverso il concetto di *figura*: la figura è definita da Genette come lo "spazio che intercorre ogni volta tra la linea del significante (...) e quella del significato". (Cfr. GÉRARD GENETTE, *Figure I. Retorica e strutturalismo*, trad. it. Giulio Einaudi Editore, Torino, 1988, p. 189).

<sup>31</sup> Cfr. ANTONIO MONESTIROLI, *Le forme e il tempo*, in LUDWIG HILBERSEIMER, *Mies van der Rohe*, Città Studi Edizioni, Torino, 2003, pp. 7-17.

<sup>32</sup> «La forma non è il fine del nostro lavoro. (...) La forma come stile è puro formalismo, e questo noi lo rifiutiamo. Tantomeno siamo alla ricerca di uno stile. Anche volere a tutti i costi uno stile è formalismo. Noi abbiamo altri pensieri. Vogliamo liberare l'edilizia dalla speculazione estetica, vogliamo che costruire significhi veramente e solo costruire». LUDWIG MIES VAN DER ROHE, cit. In: MANFREDO TAFURI, FRANCESCO DAL CO, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano, 1992, p. 130. Mies scrive queste note, pubblicate col titolo *Costruire* nel numero di settembre di «G» nel 1923, in polemica con De Stijl.

<sup>33</sup> Cfr. GIORGIO GRASSI, *Il formalismo nell'architettura moderna*, Conferenza tenuta alla Hochschule der Künste di Berlino il 2 febbraio 1978, pubblicata col titolo *Der Formalismus in der modernen Architektur*, in «Freibeuter», n. 12, Berlino, 1982. (Ora in GIORGIO GRASSI, *Scritti scelti 1965-1999*, Franco Angeli, Milano, 2000).



*La ricerca delle avanguardie novecentesche.*

*T. van Doesburg,  
Kontrakomposition (1923)*

*Le Corbusier, Disegno di testa  
metà medusa e metà sole (da  
Le Corbusier, F. de Pierrefeu,  
La maison des hommes, Plon,  
Paris, 1942)*

## Strumenti

La ricerca dello “stile moderno” è ripercorsa attraverso l’uso di due chiavi interpretative: l’*elemento* e la *figura*. Le interpretazioni proposte non presuppongono metodi alternativi, ma complementari: gli *elementi* descrivono il repertorio per la costruzione dell’oggetto; la *figura* esprime lo schema sotteso alla trasmissibilità della sua carica semantica.<sup>34</sup>

*Elementi* e *figura* danno conto della “doppia anima” che Baudelaire<sup>35</sup> riconosce per l’arte, e che Filiberto Menna definisce attraverso l’ipotesi di una “linea analitica” dell’arte moderna.<sup>36</sup> Secondo questa ipotesi il “moderno” fonda in una strutturale dualità: in una dimensione “sezionatoria” basata su logiche deduttive e deterministe; in un sostrato espressivo che – come accade, ad esempio, anche in opere di Mies van der Rohe – travalica la dimensione “elementarista” delle parti per assurgere ad un livello direttamente collegato alla dimensione semantica, ad una poetica “espressiva”.

Non si vuole con questo sostenere – è bene chiarirlo – una “inespressività” del pensiero e della pratica “elementaristi” di contro alla espressività del “figurativismo”: quasi che l’elementarismo possa intendersi come pratica “razionale” ed il figurativismo come suo opposto “irrazionale”. La riduzione elementarista dell’opera non la impoverisce: il restringerla ai dati elementari ne aumenta le possibilità di interpretazione e di espressione. Sottolineando dunque dell’elementarismo maggiormente il carattere analitico e del figurativismo soprattutto la carica espressiva, si opera entro una consapevole semplificazione: utile a ripercorrere, attraverso i concetti di “elemento” e di “figura”, quella dualità già rilevata da Baudelaire.<sup>37</sup>

In ragione di questa ermeneutica l’indagine alterna momenti logico-analitici e procedimenti sintetico-comparativi: tentando di costruire una rispondenza, che sottopone a verifica, tra l’oggetto (la figurazione moderna

<sup>34</sup> «Non si può esprimere una figura senza che essa abbia un qualche stile, poiché la riduzione comporta precisamente l’eliminazione di certi tratti caratteristici e sovrabbondanti dell’immagine che è essenzialmente a-stilistica e la sua esteriorizzazione secondo un modo che non sta nell’immagine stessa e tende inevitabilmente a una certa coerenza formale che di nuovo non è dell’immagine. Lo stile insomma rivela la natura artificiale della figura.» EMILIO GARRONI, *Immagini, Linguaggio, Figura*, Gius. Laterza e Figli, Roma-Bari, 2005, p. 108.

<sup>35</sup> «La modernità è il transitorio, il fuggitivo, il contingente, la metà dell’arte, di cui l’altra metà è l’eterno e l’immutabile» CHARLES BAUDELAIRE, *Il pittore della vita moderna*, trad. it. Marsilio, Venezia, 1951.

<sup>36</sup> Cfr. FILIBERTO MENNA, *La linea analitica dell’arte moderna. Le figure e le icone*, Einaudi, Torino, 1975.

<sup>37</sup> Per i concetti di “elemento” e di “figura”, la ricerca ne chiarisce il significato volta per volta, nell’uso – operativo – e, comunque, più oltre propone un tentativo di definizione.

letta attraverso le opere) e gli strumenti dell'analisi (l'elemento e la figura) nello sforzo di formalizzare il proprio campo di indagine.

La prima chiave interpretativa è dunque basata sul concetto di "elemento". L'*elemento* è inteso come "parte minima" della composizione, materiale semplice che concorre a formare un fatto unitario: è letto come parte-oggetto che assieme ad altre dà forma al volume-manufatto. La descrizione degli elementi architettonici è ricondotta ad una riflessione sui rapporti tra di essi e tra questi e la forma complessiva dell'opera: l'elemento ha dunque un valore puramente strumentale, definito ogni volta in relazione alla scala di lettura e/o al senso dell'opera.

Non interessa approdare alla definizione stabile di elementi quanto, piuttosto, descrivere attraverso questa chiave interpretativa – assolutamente non ontologica – i rapporti che determinano la struttura della forma, i principi che ne regolano la composizione: l'elemento è inteso come "strumento di riduzione" piuttosto che come "materiale combinabile".

Non a Durand si fa perciò riferimento, ma a quella "linea analitica" per la quale "elementarismo" sta ad indicare – come nella definizione di Ernesto Nathan Rogers<sup>38</sup> – sia la parte che concorre a formare un fatto unitario, sia il principio fondante di una teoria. Per citare un esempio – stavolta dalle arti figurative – sono in questo senso "elementariste" le opere di Francis Bacon al pari di quelle di Theo Van Doesburg canonicamente così definite dalla critica d'arte; o ancora quelle di Paul Klee o di Georges Seurat.

La seconda chiave interpretativa si basa sul concetto di "figura". La *figura* è il portato della distanza creatasi tra oggetto e rappresentazione del suo senso; termine intermedio tra la forma con la quale l'oggetto si manifesta e gli elementi che la compongono. Essa descrive per l'opera la "forma dello spazio che intercorre tra significato e significante"<sup>39</sup> e si può cogliere come una riduzione che consente di mettere in risalto ora l'uno, ora l'altro: la forma dell'opera – che l'opera esprime e che rappresenta il carattere ed il valore ad essa presupposto (ricerca intorno al tema ed al significato) – assieme agli elementi che concorrono a realizzarla.<sup>40</sup>

<sup>38</sup> «elemento vuol dire ciò che entra, come parte, nella composizione di un fatto unitario e concorre a formarlo; ma nella nomenclatura, elemento vuol dire anche principio, fondamento della teoria di una determinata disciplina. » ERNESTO NATHAN ROGERS, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Laterza, Bari 1961 (nuova edizione a cura di Cesare De Seta, Guida Editori, Napoli, 1981, p. 25).

<sup>39</sup> GÉRARD GENETTE, op. cit., p. 189.

<sup>40</sup> «In qualche modo il *disegno* degli architetti si presenta con i connotati tradizionalmente attribuiti al *segno* linguistico, inteso come un foglio le cui facce guardano da un lato al significante e dall'altro al significato, pur restando inscindibilmente unite. La questione è di capire che questa superficie per quanto sottile, è dotata di uno spessore, occupa uno spazio (lo spazio del segno) entro il quale il disegno si inserisce come un cuneo operando uno scollamento e un divaricamento delle due facce: e ora mette in risalto il

Così definita, la “figura” – proprio perché il repertorio degli elementi è precisato “a fronte” (seppur non universalmente, né in modo stabile) – è intesa come una “costellazione di immagini”<sup>41</sup>, forma operabile e di riferimento cui rapportare i diversi tentativi di stile. Tentativi di stile dai quali risultano infine figurazioni differenti, che vanno dagli estremi della “riduzione” delle forme classiche (ad esempio in Loos) alla “fondazione” di nuovi universi semantici (con De Stijl).

La ricerca individua come strumento-oggetto dell’analisi proprio tali “figurazioni”, in particolare nelle tensioni e proposte stilistiche che emergono dalle opere paradigmatiche analizzate: i modi ed il linguaggio attraverso i quali l’architettura, rotto il patto mimetico con la realtà, tenta di precisare nuovi stilemi e morfemi e definisce la spazialità moderna.

Le opere sono analizzate a partire da tali figurazioni, principi che emergono dalla stessa analisi e che con continui e progressivi *aggiustamenti di tiro* l’analisi intende verificare.

La “linea analitica”<sup>42</sup> – ipotizzata come carattere preminente del moderno *tout court* – è assunta come riferimento metodologico per il suo carattere “progressivo”, e costituisce il filo conduttore che lega le opere tra loro e con possibili avanzamenti contemporanei.

Si cerca di giungere alla formalizzazione dei processi compositivi sottesi alle architetture operando un parallelo livello di formalizzazione del metodo di indagine: oggetto e strumento di lettura tendono a rispecchiarsi proprio come, nell’arte moderna, arte e riflessione sull’arte diventano inscindibili.<sup>43</sup>

## Ricerca come progetto

La ricerca si fonda su una chiave operativa e meta-teorica, e così assume le procedure tipiche del “progetto”: mezzo di conoscenza del reale attraverso la definizione di tipologie adeguate agli usi e forme appropriate al proprio tempo. Da questo considerare il progetto come strumento di conoscenza della realtà deriva il riferimento costante al “tema” (rapporto con la storia e con

---

volto del significante ora quello del significato» FILIBERTO MENNA, *op. cit.*, dalla Prefazione all’edizione “PBE”, p. XXV.

<sup>41</sup> FRANCO RELLA, *op. cit.*, p. 11.

<sup>42</sup> Cfr. FILIBERTO MENNA, *op. cit.*

<sup>43</sup> «L’idea di base è questa: l’arte moderna nasce dall’acquisizione teorica e operativa della natura convenzionale ed astratta del linguaggio artistico; tale acquisizione opera una vera e propria *rottura epistemologica* nella problematica dell’arte nei confronti di una concezione naturalistica del linguaggio attraverso una messa in questione del presupposto di una corrispondenza immediata tra linguaggio e realtà.» FILIBERTO MENNA, *op. cit.*, dalla Prefazione all’edizione «PBE», p. XI.



la costruzione) e alla “natura”: ad essi il progetto si rapporta in chiave post-mimetica esplicitando le possibili relazioni formali che l’analogia ed il contrasto mettono volta per volta in campo.

Un’ulteriore precisazione riguarda il carattere “progressivo” e il fondamento “progettuale” della lettura proposta: pur riconoscendo l’impossibilità di qualsivoglia “trattato”, si ipotizza la “costruzione logica”<sup>44</sup> del progetto di architettura con la delimitazione di un campo di variazioni ammissibili rispetto ai riferimenti adottati. Le “variazioni ammissibili”<sup>45</sup> ricercano elementi generali e stabili della composizione moderna (non presupposti come finiti) a partire dal semplice assunto che nessun nuovo svolgimento può darsi come valido se le regole di quello preso a riferimento non sono pienamente comprese. Il ruolo centrale attribuito al progetto mira a far emergere ed semplificare questioni critiche e di metodo: il progetto è oggetto e strumento dell’indagine, nello stesso tempo è tentativo e ragionamento, ricerca empirica e definizione logica di un processo all’interno del quale ogni scelta (tecniche e strumenti della composizione, operazioni e passaggi logici, riferimenti, ecc.) acquista significato. Così inteso non solo è prefigurazione di una diversa spazialità ma è un processo del quale vengono esplorati limiti e possibilità – in maniera il più possibile rigorosa e cioè secondo modi in definitiva ancora analitici.<sup>46</sup> Così, intervenendo sul senso di una critica finalizzata alla produzione di architetture, Gianugo Polesello la definisce come un prodotto della retorica, spiegabile entro un paradigma scientifico che propone di «tenere uniti “analisi critica” dei testi/architetture e “invenzione/produzione” di nuovi testi/architetture».<sup>47</sup> Riteniamo in tal senso possibile operare avanzamenti a partire da capisaldi noti e abbiamo scelto l’architettura moderna come “riferimento presupposto” del lavoro di indagine.

La ricerca non ambisce alla definizione univoca di un metodo, e tanto meno ad un’univoca sistematica, tuttavia essa risulta caratterizzata dalla opzione metodologica: «la sua scelta di metodo muove dalla consapevolezza preliminare della propria relatività e del suo riferirsi non “al” significato dell’opera ma a “uno” dei significati possibili che la stessa scelta e la messa

<sup>44</sup> Cfr. GIORGIO GRASSI, *La Costruzione logica dell’architettura*, cit.

<sup>45</sup> Il concetto di “variazione ammissibile” è ripreso da Salvatore Bisogni.

<sup>46</sup> Cfr. GIANCARLO MOTTA, “La composizione architettonica e le macchine del progetto”, atti seminariali ora raccolti in *Architettura spazio scritto*, a cura di P. Bonifazio e R. Palma, UTET Libreria, Torino 2001.

<sup>47</sup> GIANUGO POLESSELLO, “Il Progetto Razionalista e Terragni”, Introduzione a ARMANDO DAL FABRO, *Il Progetto Razionalista. Indagine sulle procedure compositive nelle grandi architetture di Terragni*, Mucchi editore, 1994.

in atto del metodo in qualche misura isolano e privilegiano nel campo aperto dei livelli di significazione». <sup>48</sup>

La trattazione, dunque, fa propria una tensione alla formalizzazione del campo di indagine <sup>49</sup> e tale preferenza metodologica fonda la sua coerenza nell'adesione ai momenti fondamentali del progetto che – così come intesi nell'esperienza classica – sono ricondotti al passaggio dal *tipo* (come indagine intorno al tema di architettura, al suo significato) alla *costruzione* (con la identificazione e definizione degli elementi necessari alla realizzazione dell'opera) alla *forma* che rende intelligibile il fatto architettonico e rappresenta il valore ad esso attribuito dalla collettività. <sup>50</sup> Questo passaggio non è meccanico, ed è indagato come nodo tematico, attraverso *letture compositive* delle opere: non per trarne elementi architettonici (come risultato della scomposizione della complessità delle forme), ma elementi (di composizione) utili a descrivere il rapporto di necessità tra costruzione e forma che definisce il senso dell'edificio.

Il lavoro di indagine ricostruisce il “riferimento” per appropriarsi delle sue differenti “dimensioni”: rappresentative, costruttive, progettuali. La ricerca è così intesa come progetto di restituzione e di variazione delle opere, testo critico presupposto. Un “commento” che trova nelle architetture il proprio “testo”: «memore della sua origine: *mens, comminisci* – un por mente talmente intenso da trasformarsi in *Imaginatio*». <sup>51</sup>

*Imaginatio*, come indagine dei rapporti tra opera e processi formali ad essa presupposti: come facoltà che permette la conoscenza attraverso il principio, nel contempo classico e moderno, della variazione. *Imaginatio*, dunque, come conoscenza che non deriva da una pura e semplice operazione deduttiva, ma che comporta continua invenzione.

<sup>48</sup> «L'opzione metodologica è sorretta, in sostanza, dalla convinzione che le scienze possano dare contributi importanti alla critica e che questa, a sua volta, non possa non andare incontro a una serie di trasformazioni, la prima delle quali consiste in un salutare processo di formalizzazione. Nello stesso tempo, però, il testo è incessantemente percorso dalla consapevolezza della impossibilità reale dell'arte, come della critica, di attingere il livello di una formalizzazione piena dei propri procedimenti, un livello del resto inattuabile dalle stesse scienze esatte. La critica, in definitiva, si avvale dell'apporto di metodologie più rigorose, ma resta, in ultima istanza, un'operazione eterodossa, contaminata e contaminante, se confrontata alla purezza astratta del metodo.» FILIBERTO MENNA, *op. cit.* Dalla Prefazione all'edizione «PBE», pp. XIII, XIV.

<sup>49</sup> «In questo senso – nel senso che si tenga per valida una prospettiva normativa e sistematica, a livello fondativo, delle discipline artistiche – quello che viene comunemente dichiarato come classicismo rappresenta a mio modo di vedere lo sfondo definitivo – il sostrato di ogni possibile certezza nella “necessità” dell'arte e delle sue forme».» EZIO BONFANTI, *Nuovo e moderno in architettura, op. cit.* p. 138.

<sup>50</sup> Cfr. ANTONIO MONESTIROLI, “Continuità dell'esperienza classica”, Lezione tenuta al Politecnico di Milano nel novembre del 1983; pubblicata in *Ragioni della storia e del progetto*, a cura di E. D'Alfonso, Clup, Milano, 1985, ora in ANTONIO MONESTIROLI, *cit.*, 2002.

<sup>51</sup> Cfr. MASSIMO CACCIARI, *Adolf Loos e il suo Angelo*. Das Andere e altri scritti, Electa, Torino, 1981, p. 14.

## Struttura del lavoro

Nel CAPITOLO PRIMO è chiarito il tema e gli strumenti con cui si intende svilupparlo. Si forniscono alcune definizioni di *elemento* e di *figura* ricercandone l'origine attraverso sconfinamenti anche in altre discipline (filosofia, critica letteraria, critica d'arte, ecc.). Si richiamano le linee di ricerca poste a fondamento della nostra, accomunate anche dal tentativo di definire una teoria ("linea analitica"). L'impostazione è operativa, e tecniche di analisi, teorie ed esperienze sono poste a confronto su un piano di equivalenza.

Nel CAPITOLO SECONDO si analizzano gli elementi compositivi ed i principi stilistici (la *trasparenza*, la *composizione periferica*, il *percorso*) delle architetture moderne e si definiscono alcune configurazioni (la *griglia* e la *spirale*) utili all'interpretazione.

Nel CAPITOLO TERZO le *letture compositive* analizzano e ridisegnano le opere per estrarre alcune costanti della composizione moderna di una spazialità che rinnova il rapporto tra *Innen* ed *Aussen*<sup>52</sup>.

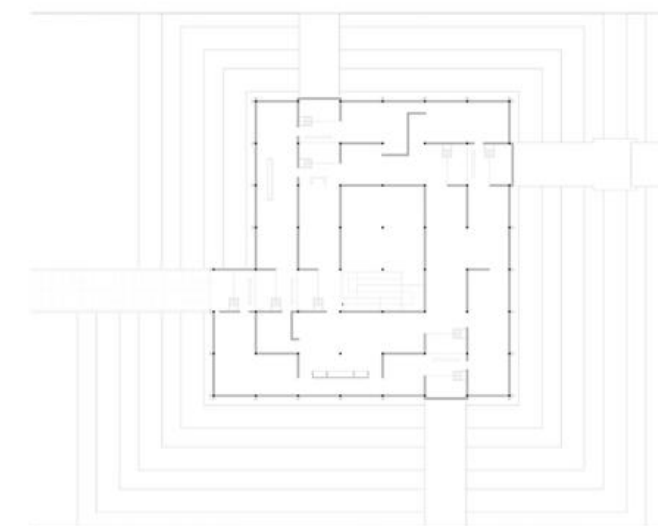
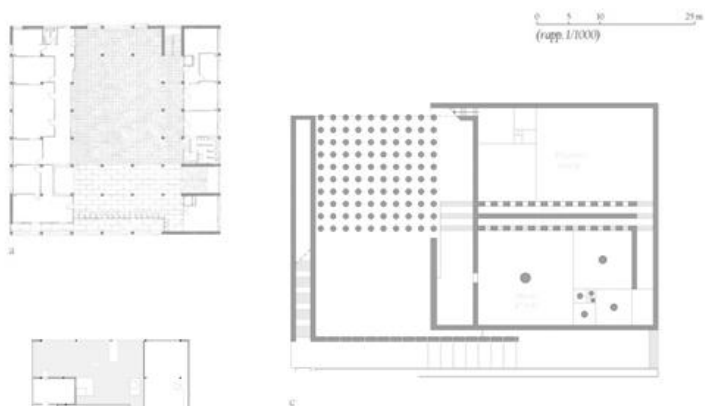
Per rendere più chiaro il lavoro di ricostruzione critica si è data preferenza ad architetture che manifestano in maniera emblematica (attraverso una stabilizzazione di rapporti o una crisi che preannuncia un nuovo ordine) la tensione verso un nuovo sistema formale: la *Ville Savoye* ed il *Museo a crescita illimitata* di Le Corbusier, la *Casa del Fascio* ed il *Danteum* di Terragni, la *Neue Nationalgalerie* e la *Casa a tre corti* di Mies van der Rohe.

Il CAPITOLO QUARTO presenta le variazioni sul tema dell'edificio per lo sport: un'esperienza progettuale che ha accompagnato le letture compositive contestualizzandole, applicando anche alla scala della città e del territorio le medesime categorie e gli stessi strumenti di analisi rinvenuti per le architetture moderne. Testandone dunque l'operatività anche rispetto alle figure dei nuovi paesaggi della modernità.

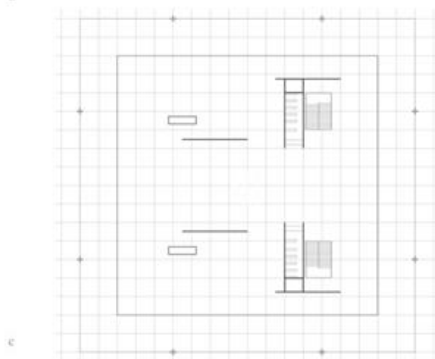
Il CAPITOLO QUINTO delinea sintesi provvisorie e avanza alcune prime conclusioni indicando i possibili sviluppi della ricerca.

Per i contributi che fuoriescono dall'ordine del discorso si è fatto ricorso ad APPENDICI: in esse vengono fornite differenti interpretazioni dei termini *elemento* e *figura*.

<sup>52</sup> GILLO DORFLES, "L'intervallo tra Innen ed Aussen in architettura" in *L'intervallo perduto*, Skira editore, 2006, Milano (Il capitolo riprende in parte il saggio pubblicato nel 1974 sulla «Nouvelle Revue de Psychanalyse», IX, *Innen et Aussen en architecture et en psychanalyse*).



d



e



f

*Tentativi di stile:  
sei architetture  
paradigmatiche.  
Casa del Fascio  
a Como (a), Ville  
Savoye a Poissy  
(b), Danteum (c),  
Museo a crescita  
illimitata (d),  
Neue nationalga-  
lerie a Berlino  
(e), Casa a tre  
corti (f)*

## Sfondi tematici e chiavi interpretative

Questo capitolo chiarisce le chiavi interpretative e gli sfondi tematici che consentono di definire e formalizzare il percorso di ricerca, e di posizionarlo rispetto al dibattito precedente.

Le chiavi interpretative fondano sulla doppia ermeneutica dell'*elemento* e della *figura*. Per entrambi i termini si è cercato di ricostruire una dimensione teorica di riferimento ampia, tale da consentirne un utilizzo critico.

Tale approfondimento è stato condotto operando anche sconfinamenti nelle discipline ove questi concetti hanno trovato origine e/o uso strutturato: la critica d'arte e letteraria, la storiografia, la semiotica, l'estetica.

Anche se il lavoro svolto sulle definizioni e sui termini, nel tentativo di sottrarli all'arbitrarietà e di renderli strumenti critici efficaci, ha costituito una parte significativa dell'indagine, la questione non è terminologica ma mira a possibili avanzamenti nel campo della composizione.<sup>1</sup>

Le definizioni servono quindi in primo luogo a costruire una lettura compositiva delle architetture del Movimento moderno. Diventano perciò operabili a partire dal confronto concreto con architetture o progetti.

Gli *sfondi tematici* derivano dalla riflessione su teorie e procedimenti ritenuti pertinenti e legati ancora al progetto moderno.

Rispetto a questi riferimenti, non si sono volute ignorare le distanze esistenti, che sono profonde, ma si è strumentalmente proceduto ad un "montaggio" tendenzioso, che riporta le questioni al discorso sul comporre.

Si è lavorato in particolare sulle tesi di Filiberto Menna e di Franco Rella e sulle opere di Giorgio Grassi e di Antonio Monestiroli. Numerosi sono anche i richiami all'analisi comparativa di scuola anglosassone (Rudolph Wittkower, Colin Rowe, Peter Eisenman, ecc.)

<sup>1</sup> Di questo lavoro, svolto soprattutto per il concetto di "figura", si offre testimonianza in appendice: ad essa dunque si rinvia per approfondire le differenti interpretazioni critiche del termine, ora più vicine ai procedimenti della retorica e della semiotica (con significato verbale, discorsivo, referenziale, ecc.), ora a quelli della geometria (ottico-percettivo, conformativo, ecc.).

Il debito rispetto a questi lavori è grande. In particolare, ed esemplificando:

*L'architettura della realtà e La metopa e il triglifo*, di Antonio Monestiroli, hanno suggerito il *tema*: la necessità di una teoria della composizione che prende le mosse dai *tentativi di stile* dei maestri dell'architettura moderna (Terragni, Le Corbusier, Mies van Der Rohe);<sup>2</sup>

*La linea analitica dell'arte moderna*, ha suggerito un *metodo di lavoro* con la spinta alla formalizzazione dei procedimenti di analisi e l'*ipotesi* di una "doppia anima" dell'architettura. Tale dualità, già proposta per l'arte da Baudelaire<sup>3</sup>, viene ora rivisitata partendo dalle tesi di Filiberto Menna;<sup>4</sup>

*Miti e Figure del Moderno*, ha fornito la *chiave interpretativa* per riflettere sulla "doppia anima" dell'architettura moderna: la "figura" è intesa da Franco Rella non solo nel suo significato strumentale e riduzionista, ma come portato ontologico del pensiero moderno;<sup>5</sup>

*La costruzione logica dell'architettura*, il testo più datato tra quelli citati, ha fornito la *direzione dell'indagine*: in questo lavoro Giorgio Grassi riconosce una dualità tra architetture "razionali" e architetture "analogiche", e ricostruisce il procedimento compositivo dell'opera di architettura nel tentativo di giungere ad una definizione logica della disciplina.<sup>6</sup>

## Linea analitica<sup>7</sup>

L'ipotesi che assumiamo è che "elementarismo" e "sintesi critica" trovino compendio nella *linea analitica del moderno*, definita a partire dal tentativo di ricomporre l'apparentemente insanabile dualità seguita alla crisi del sistema classico.

Le linea analitica porta in luce la 'doppia anima' dell'arte riconosciuta già da Baudelaire: «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>8</sup>.

<sup>2</sup> «Ma la ricerca dei maestri dell'architettura moderna non si è compiuta. Come vedremo, la tensione allo stile, per quanto forte in ogni singolo architetto, non ha condotto a un risultato unitario. Dal tempo in cui sono stati abbandonati gli ordini si è intrapresa una ricerca che è ancora in corso. Oggi dobbiamo ridiscuterne le premesse, ritrovare il senso dei riferimenti». ANTONIO MONESTIROLI, *Continuità dell'esperienza classica*, cit., p. 14.

<sup>3</sup> CHARLES BAUDELAIRE, *op. cit.*

<sup>4</sup> FILIBERTO MENNA, *op. cit.*

<sup>5</sup> FRANCO RELLA, *op. cit.*

<sup>6</sup> GIORGIO GRASSI, *La Costruzione logica dell'architettura*, cit.

<sup>7</sup> La definizione di "linea analitica", come offerta in questo paragrafo, tiene a riferimento quella definita per l'arte da Filiberto Menna e concorda con la accezione di "razionalismo" di Giorgio Grassi. (Cf. GIORGIO GRASSI, *La costruzione logica*, cit.).