

ESEMPI DI ARCHITETTURA

Direttore

Olimpia Niglio

Kyoto University, Japan

Comitato scientifico

Taisuke Kuroda

Kanto Gakuin University, Yokohama, Japan

Rubén Hernández Molina

Universidad Nacional, Bogotá, Colombia

Alberto Parducci

Università degli Studi di Perugia

Pastor Alfonso Sánchez Cruz

Revista Horizontes de Arquitectura, Mexico

Alberto Sposito

Università degli Studi di Palermo

Karin Templin

University of Cambridge, Cambridge, UK

Comitato di redazione

Giuseppe De Giovanni

Università degli Studi di Palermo

Marzia Marandola

Sapienza Università di Roma

Mabel Matamoros Tuma

Instituto Superior Politécnico José A. Echeverría, La Habana, Cuba

Alessio Pipinato

Università degli Studi di Padova

Bruno Pelucca

Università degli Studi di Firenze

Chiara Visentin

Università Iuav di Venezia

ESEMPI DI ARCHITETTURA

La collana editoriale Esempi di Architettura nasce per divulgare pubblicazioni scientifiche edite dal mondo universitario e dai centri di ricerca, che focalizzino l'attenzione sulla lettura critica dei progetti. Si vuole così creare un luogo per un dibattito culturale su argomenti interdisciplinari con la finalità di approfondire tematiche attinenti a differenti ambiti di studio che vadano dalla storia, al restauro, alla progettazione architettonica e strutturale, all'analisi tecnologica, al paesaggio e alla città.

Le finalità scientifiche e culturali del progetto EDA trovano le ragioni nel pensiero di Werner Heisenberg Premio Nobel per la Fisica nel 1932.

... È probabilmente vero, in linea di massima, che nella storia del pensiero umano gli sviluppi più fruttuosi si verificano spesso nei punti d'interferenza tra diverse linee di pensiero. Queste linee possono avere le loro radici in parti assolutamente diverse della cultura umana, in diversi tempi ed in ambienti culturali diversi o di diverse tradizioni religiose; perciò, se esse veramente si incontrano, cioè, se vengono a trovarsi in rapporti sufficientemente stretti da dare origine ad un'effettiva interazione, si può allora sperare che possano seguire nuovi ed interessanti sviluppi.

a Verdiana

che sulle scale di Roma ha scelto di accompagnarmi nella vita

Questo libro è frutto del lavoro di ricerca compiuto durante il *Dottorato in Architettura. Teorie e Progetto* della Sapienza Università di Roma. Durante i tre anni di ricerca, molte persone, in diverso modo, sono state prodighe di consigli, critiche, proposte e continui incoraggiamenti, e per questo desidero ringraziarli.

Ringrazio Andrea Stipa, il primo, vero, ossessionato di scale che ho conosciuto.

Antonino Saggio, coordinatore del Dottorato, per i consigli che ha voluto darmi. Desidero esprimere la mia gratitudine a Cherubino Gambardella, non solo per aver condiviso le sue riflessioni sull'argomento, ma anche per la cortesia davvero fuori dal comune.

Ringrazio Valerio Paolo Mosco per i fondamentali (e spero almeno in parte recepiti) suggerimenti, e Alberto Giorgio Cassani per la sua preziosa disponibilità.

La mia più profonda riconoscenza va, infine, al mio relatore di tesi, Orazio Carpenzano, perché è riuscito ad entrare nelle mie assurde e confuse idee, aiutandomi a trovarne un ordine, una forma ed un senso.

7 tipi di scale

la dimensione urbana della scala tra riti, spazialità e tempo

Paolo Marcoaldi



EdA – Collana editoriale internazionale con obbligo del *Peer review* (SSD A08 – Ingegneria Civile e Architettura), in ottemperanza alle direttive del Consiglio Universitario Nazionale (CUN), dell’Agenzia Nazionale del sistema Universitario e della Ricerca (ANVUR) e della Valutazione Qualità della Ricerca (VQR). Peer Review per conto della Direzione o di un membro della Redazione e di un Esperto Esterno (*clear peer review*).

© by Paolo Marcoaldi

Copyright © MMXV
ARACNE editrice int.le S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Quarto Negroni, 15
00040 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-8121-1

*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: maggio 2015

Sommario

Introduzione II

PARTE PRIMA

Scale e architettura tra riti spazialità e tempo

Questioni di metodo	19
Questioni di spazio.	21
Che cosa vuole essere una scala	22
Scala e polisemia.	25
Scala e percezione.	27
Salire e scendere	30
Il continuo divenire degli archetipi.	33
Considerazioni preliminari sugli esempi	35

PARTE SECONDA

Verso una ulteriore tassonomia

Capitolo 1

La scala basamento 43

I templi solari e l'acropoli di Atene: antiche processioni. 45

Il basamento dall'ellenismo ad oggi 46

Esempi

Grande Altare di Pergamo. 53

Palazzo Farnese a Caprarola 59

Casa Farnsworth. 65

Grande Arche de La Defence 71

Iconografia

Pittura 76

Capitolo 2

La scala soglia. 79

Tra scienza e architettura 80

L'esperienza soggettiva 81

L'esperienza collettiva 84

Soglie fuori dal tempo 85

Esempi

Il Mascherone infernale	89
Il Jantar Mantar di Jaipur	95
Casa Malaparte	101
Casa de ritiro espiritual	107
Iconografia	
Cinema	110
Capitolo 3	
<i>La scala labirinto</i>	113
Storie di miti: il labirinto di Babele	114
Il Non-finito	115
Teseo: la conoscenza irraggiungibile	117
Il Minotauro: la prigione diviene dimora	119
Il gusto di perdersi: Dedalo o Teseo?	120
Esempi	
Carceri d'Invenzione - Tav. XIV	123
Chand Baori	129
One hundred step garden	135
The universe cascade	141
Iconografia	
Natura	146
Capitolo 4	
<i>La scala barriera</i>	149
L'orizzonte escluso	151
Questa non è una scala	151
La scala barriera come operazione di sintesi critica	152
Una, nessuna e centomila scale barriera	103
Esempi	
Profferlo di casa Poscia	159
Il Vittoriano	165
Monumento a Roberto Sarfatti	171
Uffici del parlamento scozzese	177
Iconografia	
Fotografia	182
Capitolo 5	
<i>La scala ponte</i>	185
Sacralità del pontifex	189

Sacrilegio dei ponti	189
La scala della verità	190
Esempi	
Il ponte di Rialto	195
La Scalinata Potëmkin	201
Escaleras de la Granja	207
EWHA	211
Iconografia	
Contro le scale	216
Capitolo 6	
<i>La scala dimora</i>	219
La solitudine del moderno	220
La torre orizzontale	223
Esempi	
La Cour des Voraces	229
Terraza Palace	235
Rokko Housing	239
Casa Tóló	245
Iconografia	
Personaggi	250
Capitolo 7	
<i>La scala piazza</i>	253
Il teatro come scala piazza	254
Simbologia della piazza nella storia	255
La scala piazza come scena dei riti contemporanei	258
Note a margine	260
Esempi	
Il Campidoglio	265
Ghats di Varanasi	271
Scalinata di Trinità dei Monti	277
Rettorato dell'Universidade Nova di Lisbona	283
Iconografia	
Teatro	288
<i>Bibliografia</i>	290
<i>Elenco delle illustrazioni</i>	298

Introduzione

Questa ricerca è formata dal continuo intreccio di due diverse questioni, due nodi argomentativi di un unico elemento, *la Scala*.

Il primo nodo è strutturato secondo un'interrogazione serrata sugli infiniti rapporti di senso e forma che questo elemento fondamentale dell'architettura stabilisce con il contesto, soprattutto in relazione agli spazi esterni e alle trasformazioni avvenute nel corso del tempo, legate indissolubilmente al variare delle pratiche rituali.

Questo studio, fatto attraverso una successione per frammenti che soltanto la scala si fa carico di tenere insieme, ha determinato una serie *finita* di categorie semantiche, sette modi di essere della scala in relazione alla città (e più in generale allo spazio antropizzato): *basamento, soglia, labirinto, barriera, ponte, dimora e piazza*.

La seconda parte della ricerca, il secondo nodo argomentativo, riguarda lo studio analitico delle opere/scala che hanno stimolato e definito questa tassonomia.

Tutte le analisi sono certamente parziali, perché incentrate sullo studio dell'elemento scala, e tendenziose, perché cercano di dimostrare l'appartenenza di un'architettura ad una delle categorie semantiche individuate, ma hanno determinato una sorta di revisione del lessico architettonico ordinario, attraverso continui studi proporzionali, analogie e comparazioni, rielaborazioni fotografiche e ricostruzioni tridimensionali.

La doppia struttura del testo, la ricerca teorica ed analitica, cerca costantemente di affermare una complementarità/continuità; e così le opere entrano nella teoria per descrivere mutazioni e persistenze del tipo nel corso del tempo, mentre la teoria si insinua nelle opere per rivelarne i procedimenti logici, i valori simbolici e le qualità estetiche.

Teoria ed analisi si trovano nuovamente unite in alcuni schemi diagrammatici e ideogrammi concettuali, una forma alternativa alla scrittura con cui ho cercato di ricondurre ad una comune origine semantica architetture apparentemente molto distanti.

Tuttavia, molte opere cercano una loro autonomia, tendono ad affermare una loro unicità, mostrando una certa insofferenza verso ogni riduzione a sistema. Il carattere polisemico di alcune eccezioni, probabilmente le più interessanti, rende difficile, e forse impossibile, ogni tentativo di individuare una forma sistemica definitiva.

Questo tentativo è allo stesso tempo impossibile e indispensabile. Impossibile perché l'arte architettonica, come ogni altra disciplina estetica, presuppone un giudizio che è determinato non solo da regole oggettive e

razionali, ma è anche condizionato da elementi variabili, un'instabilità costitutiva derivante da fattori di gusto, di tempo e dal carattere dei luoghi.

L'architettura, diversamente dalle altre discipline, è arte di abitare la terra, e deve rispondere alle necessità di bellezza e di uso, a giudizi estetici ed etici, deve produrre piacere nel soddisfare un bisogno. Questa aderenza al reale rende indispensabile cercare una forma trasmissibile, per conoscere, indagare e comprendere caratteristiche complesse e qualità sintetiche dei manufatti. L'interpretazione estetica è certamente un territorio dai codici continuamente mutevoli, soprattutto in un'epoca come la nostra, in cui i comitati e gli organismi preposti al controllo e alla *misura* della bellezza, sono sempre meno legati alle competenze espresse dalle culture del progetto.

Ed è proprio questo sforzo illogico, che si muove in un contesto culturale tanto contraddittorio, a rendere l'architettura unica fra tutte le altre discipline, siano esse artistiche o scientifiche, proprio perché la *tèchne*, l'insieme dei procedimenti logici ed empirici, definisce un risultato trascendentale, l'opera.

Se la bellezza, il bisogno tra i bisogni, rimarrà, come detto, un meraviglioso enigma, la promessa di felicità di cui parlava Stendhal, tenacemente avvolta nel mistero, è altrettanto vero, rispondendo con le parole di Pietro Verri, che: «la felicità si raggiunge solo attraverso la conoscenza»¹.

La tesi

La scala è, al pari della colonna, del muro o della finestra, uno degli elementi primari dell'architettura, uno dei principali strumenti lessicali con cui si costruisce la grammatica architettonica, una forma archetipa dal significato profondo, universale e senza tempo.

Da sempre la scala ha tradotto in forme non solo la necessità pratica di collegare luoghi posti a differenti quote, modellando e misurando con i passi le forme della terra, ma ha dato uno spazio fisico alle più importanti aspirazioni spirituali dell'uomo.

I gradoni monumentali in Egitto e Messico consentivano agli uomini di sentirsi più a contatto con le divinità. In Grecia, il crepidoma crea una distanza tra i templi ed il contesto circostante. In India, i terrazzamenti di Varanasi scandiscono i momenti più significativi di un'esistenza, introducono l'uomo alla vita e lo accompagnano alle soglie dell'aldilà.

Fanno da sfondo a queste riflessioni le parole di Christian Norberg-Schulz nella prefazione al suo libro *Significato nell'architettura Occidentale*.

«L'architettura si occupa di cose che vanno al di là delle necessità pratiche e dell'economia. Essa si occupa di significati esistenziali.»².

Pertanto le forme archetipe, tra cui la scala, manifestano in primo luogo una funzione strettamente legata all'essenza della forma, una funzione ontologica, ed esprimono in seconda istanza un valore simbolico, che trascende la forma. Il differente rapporto tra funzione ontologica e funzione simbolica determina delle variazioni formali e semantiche³. Queste variazioni dipendono principalmente da due fattori: la preponderanza di una funzione sull'altra e la natura del loro rapporto, che può essere di analogia o di contrapposizione.

I *Sette tipi di scale*, congiuntamente alle riletture funzionali, iconologiche e semantiche, portano una diversa attenzione su alcune architetture lontane nel tempo o di un passato molto prossimo, e suggeriscono, o quantomeno auspicano, il tentativo di ri-osservare la storia dell'architettura a partire da un singolo elemento.

Ma questo sguardo a ritroso è solo una piccola parte, un rigagnolo, se si guarda in avanti, osservando l'oceano di potenzialità future che fanno della scala un archetipo sempre inedito, un'invariante che si rinnova continuamente, una forma dinamica attraverso la quale si concretizza il rapporto tra le qualità del tempo e le qualità dell'esperienza.

Il progetto architettonico è tenuto a dare nuove risposte alle scale che verranno, in termini di luoghi ed eventi spaziali, indicando nuove forme

dell'esperienza, capaci di coinvolgere gli uomini attraverso lo stimolo temporalizzato dei sensi.

In questo lavoro di ricerca, la scala è un elemento da osservare come esperienza di un divenire architettonico in grado di generare altri modi di essere nello spazio.

NOTE

¹ P. VERRI, *Discorso sulla felicità*, Muggiani editore, Milano, 1944, in A. MONESTIROLI, *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Marinotti, Milano, 2010, p. 21.

² C. NORBERG-SCHULZ, *Significato nell'architettura Occidentale*, Electa, Milano, 1974, p.5.

³ Questa distinzione deriva dai concetti di denotazione architettonica e connotazione architettonica espressi da Umberto Eco nel testo: U. Eco, *La struttura assente, introduzione alla ricerca semiologica*, Bompiani, Milano, 2002.

PARTE PRIMA

Scale e architettura tra riti spazialità e tempo

Risalire allo scopo è sempre un atto rivoluzionario: significa rifiutare la tirannia di certe forme, al fine di creare, riflettendo sulla funzione originaria, forme rinnovate, vitali, vive.

ADOLF BEHNE

Questioni di metodo

La riduzione del progetto di architettura ad alcuni principi formali, secondo un procedimento che potrebbe essere considerato inverso alla costruzione di un edificio, non è una teoria nuova nell'architettura. Nel primo libro del suo trattato, Leon Battista Alberti fa un elenco degli elementi primari, individuando la parete, il pilastro, la colonna, la copertura e l'apertura, come le forme indispensabili per la costruzione di un edificio.

Anche la maison Dom-ino di Le Corbusier non è, semplicemente, uno scheletro strutturale, ma l'unità primaria di una nuova architettura, la capanna originaria del movimento moderno, una sorta di Big Bang architettonico.

Tuttavia, tra tutti gli elementi fondamentali dell'architettura¹, la scala, più di ogni altro, ha subito numerosi tentativi di offuscamento nel recente passato, in parte per l'introduzione di collegamenti verticali meccanizzati², in parte per le stringenti normative sull'abbattimento delle barriere architettoniche. Ma nonostante molti architetti cerchino di ignorarla, relegandola in spazi angusti come fosse un corpo estraneo, una malattia da debellare, la scala non scomparirà affatto dalla grammatica architettonica. Qual è il motivo di questa persistenza, in cosa risiede il fascino di una figura tanto ripetitiva, caratterizzata dall'alternanza insistente e ossessiva di piani orizzontali e verticali? Per cercare di rispondere a questa domanda ho condensato in una forma ibrida le caratteristiche del manuale e del trattato. In questo modo, ed anche grazie ad un linguaggio non strettamente tecnico, ho potuto scrivere alla maniera di Robert Venturi, e cioè «da architetto che si serve della critica piuttosto che da critico che si occupa di architettura»³.

Allo stesso tempo, questa libertà di scrittura mi ha permesso di guardare non solo alle scale fatte dagli architetti, ma anche alle scale dei pittori e alle

scale degli architetti reinterpretate da registi, fotografi e scrittori. Sempre in aderenza con i concetti di Venturi in *Complessità e contraddizione...*, alcune delle opere analizzate in questa ricerca sono lontane dalla mia sensibilità di architetto, perché le comparazioni:

Riguardano edifici che non sono né particolarmente belli né particolarmente interessanti, inoltre essi sono considerati avulsi dal loro contesto storico, poiché le caratteristiche proprie di ogni singolo edificio mi interessano più del suo stile.⁴

La scala, quindi, non è soltanto un filtro selettivo, ma è anche una metafora allusiva, uno strumento interpretativo capace di mettere in campo argomenti e temi molto distanti tra loro.

Se da un lato cerco di restringere il campo d'indagine, utilizzando la scala come strumento selettivo, d'altra parte c'è anche la volontà di tornare ad argomenti di carattere generale, in una sorta di movimento doppio sospeso tra analisi e sintesi. In *Ho sceso dandoti il braccio...* di Eugenio Montale, la scala è un'allusione intangibile, in grado di restituire in immagini il senso di vuoto provocato dalla scomparsa dell'amata moglie.

Ho sceso, dandoti il braccio, almeno un milione di scale
e ora che non ci sei è il vuoto ad ogni gradino.
Anche così è stato breve il nostro lungo viaggio.
Il mio dura tuttora, né più mi occorrono
le coincidenze, le prenotazioni,
le trappole, gli scorni di chi crede
che la realtà sia quella che si vede.

Ho sceso milioni di scale dandoti il braccio
non già perché con quattr'occhi forse si vede di più. Con te le ho scese perché
sapevo che di noi due
le sole vere pupille, sebbene tanto offuscate, erano le tue.⁵

Questa mia dissertazione sul tema della scala ha trovato moltissimi stimoli e suggestioni ne *L'architettura delle scale* di Cherubino Gambardella che, come il presente scritto, riassume gli esiti del dottorato di ricerca. In comune con il testo di Gambardella c'è senz'altro la materia prima, le scale, ma anche la volontà di vedere questo elemento non solo attraverso la sua funzione primaria, ovvero collegare luoghi posti a differenti quote, ma anche di indagare funzioni/valori altri, in grado persino di stravolgere il suo primitivo significato. Le differenze sostanziali con *L'architettura delle scale* sono due: in primo luogo la mia attenzione è rivolta alla lezione urbana della scala, non mi interessano le soluzioni adottate per mettere in relazione i diversi livelli all'interno di un



Figg. 1, 2 – Henri Sauvage. Studio di abitazioni a gradoni lungo la Senna, 1928. A destra Hans Vredeman de vries, Edificio monumentale con cortile porticato e vasca in cui nuotano dei cigni, 1601.

edificio, ma il rapporto che questo elemento instaura con gli spazi esterni, in particolare con gli interni urbani⁶. In secondo luogo, le classificazioni delle scale, l'attenta selezione degli esempi e la loro circoscrizione all'interno di una categoria, non costituiscono, come nel caso di Gambardella, una parte rilevante del testo, ma sono il vero e proprio corpus del libro.

Questioni di spazio

La ripetuta analisi di un unico elemento attraverso i secoli, mi ha permesso di verificare come l'invenzione architettonica non parta mai dalla ricerca ossessiva di nuove forme, in quanto, come Mies van der Rohe ricorda in un suo celebre aforisma:

[...] non si può inventare una nuova architettura ogni lunedì mattina. I greci hanno messo secoli per perfezionare la colonna dorica e ciò che conta è la perfezione.⁷

Anche in epoca illuminista Antoine Quatremère de Quincy definisce in termini asciutti, quasi meccanici, il concetto di creazione in ambito artistico.

Invenzione è sinonimo di creazione nel campo delle belle arti [...] si è convenuto che l'uomo non crea nulla nel senso elementare della parola, e ch'egli non fa altro che trovare combinazioni novelle di elementi preesistenti.⁸

Giuseppe Terragni si spinge oltre, comparando l'attività dell'architetto a quella di un sapiente giardiniere che, togliendo i rami secchi ed eccedenti, cerca di dare maggiore vigore alla pianta. Le teorie di Terragni sembrano voler unire in un passo a due Mies a Quatremère.

Vogliamo unicamente, esclusivamente, esattamente, appartenere al nostro tempo, e la nostra arte vuole essere quella che il nostro tempo richiede. Non temere di lavorare su una base che possa apparire arida, con mezzi che possono apparire esteticamente limitati. Limitare anzi al massimo il numero di elementi di cui ci si serve e raffinarsi su questi, per portarli alla massima perfezione, alla purezza astratta del ritmo.⁹

Avulse dal loro contesto, tutte queste considerazioni potrebbero ridurre la materia architettonica ad un pessimismo tautologico¹⁰, mentre in realtà ognuna di queste testimonianze mi è servita per ribadire come la vera ricerca, la vera innovazione, risieda nella capacità di saper assemblare e manipolare in modo originale gli elementi universali dell'architettura, e continuare ad indagare laddove altri si sono già cimentati, senza cadere nella facile tentazione di voler aprire sentieri inesplorati ogni volta che affrontiamo un nuovo progetto. Anche in letteratura esiste una sola *Divina Commedia*, le altre opere fanno tesoro dell'invenzione della lingua di Dante e ne indagano ogni sua possibile declinazione.

La ricerca di nuove forme può deviare la nostra attenzione verso aspetti precipuamente estetici ma, come ricorda Bruno Zevi, la composizione degli elementi fondamentali definisce uno spazio, ed è questo il vero protagonista dell'architettura.

La storia dell'architettura è anzitutto e prevalentemente la storia delle concezioni spaziali [...] tutto il resto è importante, o meglio può essere importante, ma è funzione della concezione spaziale [...] che lo spazio, il vuoto, sia il protagonista dell'architettura, a pensarci bene, è in fondo anche naturale: perché l'architettura non è solo arte, non è solo immagine di vita storica o di vita vissuta da noi e da altri; è anche e soprattutto l'ambiente, la scena ove la nostra vita si svolge.¹¹

Fare architettura, dunque, più che una questione di (nuove) forme, è una questione di (nuovi) spazi, all'interno dei quali l'uomo, parafrasando Protagora, è misura di tutte le cose. Pertanto, il fine ultimo di ogni rilettura funzionale, iconologica e semantica, è la comprensione dello spazio, e come questi spazi sono utilizzati dall'uomo.

Cosa vuole essere una scala?

Per Jean Nicolas Luis Durand:

Essendo la composizione dell'insieme degli edifici nient'altro che il risultato dell'assemblaggio delle sue parti, bisogna conoscere queste prima di occuparsi di quella.¹²

Ma per conoscere le parti dell'architettura di cui parla Durand, prima di tentare qualsiasi classificazione, è bene cercare di comprenderne il significato, un'operazione forse all'apparenza semplice, ma che in realtà nasconde molte più insidie del previsto. Come detto in precedenza, descrivere la scala come il collegamento più immediato tra luoghi posti a differenti quote, non è una definizione esauriente per due distinte ragioni. Prima di tutto, manca il soggetto che deve spostarsi lungo la scala. I giganti, per salire, hanno bisogno dei monumentali gradoni degli ziggurat o delle prime piramidi egizie, le formiche si muovono molto più agilmente lungo le modanature di una colonna. Come afferma Jørn Utzon, «Mettiamo tutto in relazione con noi stessi»¹³, ed anche le scale che percorriamo quotidianamente sono ad uso e consumo dell'uomo, ragion per cui possiamo affermare che l'unica unità di misura delle scale è l'uomo. Se è l'uomo a determinare l'ampiezza di una scala¹⁴, questo dimostra che in una scala la forma segue, necessariamente, la funzione. Tuttavia, come puntualizza giustamente Umberto Eco, la forma segue la funzione: «solo sulla base di un sistema di attese e di abitudini acquisite»¹⁵. E a tal proposito Eco fa l'esempio divertente di un gruppo di case costruite dalla Cassa del Mezzogiorno nel secondo dopoguerra. Alcune popolazioni rurali, abituate ad assolvere alle funzioni corporali nei campi ed impreparate di fronte all'arrivo misterioso delle tazze igieniche nei bagni, usavano queste tazze come cassette di spurgo per le olive: sospendendovi una rete su cui venivano poste le olive, queste venivano lavate una volta tirato lo sciacquone.

In secondo luogo, a queste considerazioni preliminari si potrebbe facilmente obiettare che anche un piano inclinato può condurci verso l'alto o verso il basso, spesso in modo più agevole di una gradinata. Da sempre la scala ha determinato un incedere elegante e misurato, in cui, accanto al movimento fisico del salire, era associata anche un'ascesa spirituale, cosa assai difficile da rappresentare ricorrendo al semplice piano inclinato. Salire verso un tempio rappresentava, quindi, non un movimento funzionale, ma un comportamento rituale governato da precise regole.

I gradini sul fronte (del tempio ndr) debbono essere in numero dispari; poiché il primo gradino si sale con il piede destro, questo deve essere anche il primo a poggiare, arrivando in cima.¹⁶

Il rituale scandisce il suo tempo in passaggi obbligati, in fasi che si susseguono a intervalli costanti e prevedono la reiterazione di gesti, azioni, comportamenti. L'ascesa si trasforma in processione, la funzione ontologica in funzione principalmente simbolica.

Seguendo questo filo logico, l'evoluzione stilistica della scala dipende dalla diversa interpretazione del movimento ascensionale. Nel barocco romano, ad esempio, le gradinate sono estremamente larghe e basse. In *Rinascimento e Barocco* Heinrich Wöfflin ne spiega le ragioni.

Si vuole «salire con gravità» come si esprime Scamozzi, ma le scale sono talvolta così abbassate che risulta scomodo il percorrerle. Come esempio estremo potrebbero essere citati quei gradini tondi che conducono dalla piazza del colonnato a San Pietro. Fanno pensare a una massa densa e viscosa, che scorre in basso lentamente. Non si ha più l'impressione di salire, ma si pensa piuttosto a una forza che trascina in basso.¹⁷

È Michelangelo il primo a trasformare la materia rigida e dura del Rinascimento in una massa molle e plasmabile. I gradini della Biblioteca Laurenziana, come afferma Burckhardt, sembrano colare come lava.

A differenza del Barocco, i teorici del Rinascimento prevedono alti basamenti di fronte a chiese e palazzi. Si vuole tornare a salire verso i templi classici dell'antichità, cosicché, come ricorda Vasari nell'Introduzione a *Le Opere*: «[...] vogliono le scale in ogni sua parte avere del magnifico, attesoché molti veggiono le scale e non il rimanente della casa.»¹⁸.

Studiare le architetture del passato mi ha permesso di definire le infinite possibilità di senso e non-senso della scala, senza tuttavia cercare, com'era abitudine nel passato, una costante analogia tra le forme naturali e le forme artificiali. Se, dunque, l'architettura non è più imitazione della natura o rappresentazione delle *proportiones* del corpo umano, perché mai la scala dovrebbe essere ancora paragonata al sistema vascolare, seguendo la caratterizzazione antropomorfa tipica della cultura greca? Liberare la scala da questo falso convincimento consente di moltiplicarne gli usi e le potenzialità espressive, come dimostrano molte architetture lontane dall'influenza greco-latina, su tutte i bellissimi esempi dell'architettura indiana.

Per proseguire in questa indagine ontologica sulla scala, ho cercato di utilizzare la categoria tipologica come strumento di classificazione.

Carlos Martí Aris sostiene che: «Il tipo architettonico si definisce per la presenza di una invariante formale che si manifesta in esempi diversi e si situa a livello della struttura profonda della forma.»¹⁹. Il tipo viene quindi concepito come una sorta di proto-architettura, lo scheletro invisibile che accomuna edifici apparentemente lontani tra loro. In questo caso la struttura profonda della scala non tiene conto dell'unità di misura, ovvero l'uomo, ma della sua invariante formale, ovvero il concetto secondo il quale in una scala ad ogni piano orizzontale segue, immancabilmente, un piano verticale, secondo una sequenza che si interrompe solo quando vengono collegate due porzioni di spazio poste a differenti quote. Questo concetto di tipo include un numero assai maggiore di scale. L'analisi si ribalta completamente. Possono nuovamente essere considerate scale non solo le piramidi primordiali di Saqqara, ma anche i monumentali terrazzamenti di Bali. Per risolvere questo difficile dilemma sul significato profondo della scala e circoscrivere il mio campo d'indagine, mi viene in aiuto il famoso interrogativo di Louis Kahn cosa vuol essere l'edificio? In questo caso cosa vuole essere una scala?

Come detto, sin dall'antichità salire travalica il semplice significato legato al movimento fisico. Costruire una scala rappresenta il sublime tentativo di sottrarsi alla terra per ergersi al cielo, «manifestando il desiderio di costruire un legame tra dio e l'uomo»²⁰. Perché sublime tentativo? Innanzitutto è un tentativo, in quanto la scala stessa è la dimostrazione dell'impossibilità di sottrarsi alla terra. Sublime deriva dal doppio etimo della parola, che trova una corrispondenza oppositiva nei significati: o *sublimis*, «che porta trasversalmente verso l'alto», oppure, al contrario, *sublimo*, «sotto il fango». L'ascesa *sub-limis*, secondo Baldine Saint Girons, «ci fa abbandonare il mondo immediatamente circostante per farci volgere più lontano: altrove, verso il cielo»²¹. È la scala biblica del sogno di Giobbe che unisce la terra al Paradiso, così frequente nel simbolismo religioso²², ma anche la scala rivolta all'orizzonte infinito di Casa Malaparte. Scendere *sublimo* vuol dire entrare nella caverna di Platone, oppure immergersi nelle profonde ed intense morsi delle *Carceri d'Invenzione* di Piranesi.

La scala, quindi, deve essere considerata l'architettura sublime per eccellenza.

Inoltre, questa ambivalenza tra la dimensione umana e quella sovrumana è presente in tutti gli elementi fondamentali dell'architettura²³.

Juhani Pallasmaa, ad esempio, critica apertamente gli architetti che non tengono conto della doppia anima della finestra.

Nel nostro tempo, la luce si è trasformata in una questione di pura quantità e la finestra ha perso l'importanza di mediatore tra due mondi, tra chiuso e aperto, interiorità ed exteriorità, privato e pubblico, ombra e luce. Perso il significato ontologico, la finestra si è trasformata in pura assenza di muro.²⁴

Scala e polisemia

Se, come nel caso della scala e del piano inclinato, più elementi svolgono la stessa funzione, viene meno la perfetta corrispondenza tra parole e cose, forma e funzione. Per Umberto Eco questa condizione contraddittoria delle parole e delle cose non rappresenta un problema, ma è la base di ogni procedimento creativo. «Caratteristiche dell'uso estetico di una lingua sono l'ambiguità e l'autoriflessività dei messaggi»²⁵. In questa ambivalenza totale, più elementi possono avere la medesima funzione e allo stesso tempo un unico elemento può essere portatore di molteplici usi. Come detto in precedenza, non solo la scala, ma anche gli altri elementi fondamentali dell'architettura possono alternare alla funzione propriamente ontologica della forma, altri aspetti di natura simbolica. Sigfried Giedion è il primo a descrivere questa stratificazione dei diversi usi della scala.



Figg. 3,4 – *Lebbeus Woods, Drawings, 1995. A destra, Gustave Doré, La scala d'oro, 1868.*

La costruzione a terrazze è un antichissimo motivo orientale; e nell'america precolombiana le scalinate con andamento piramidale alla base di un tempio, o quelle che servono di accesso processionale a cortili incassati, sono un elemento determinante dell'architettura sacra. Prese in loro stesse, né le terrazze né le scale sono un elemento nuovo; ma nuova è la maniera in cui il Rinascimento le usa.²⁶

Anche Franco Purini si sofferma sulla natura polisemica degli elementi. In particolare, Purini ricorda che:

Un muro può ispessirsi sino ad accogliere un percorso o essere scavato da ambienti abitabili; una colonna può crescere di diametro fino a poter essere svuotata e ospitare una scala o divenire un pozzo di luce, come ha scritto Louis Kahn; un solaio può ispessirsi fino a contenere, come nell'Unité d'habitation di Le Corbusier a Marsiglia, un piano percorribile; allo stesso modo una copertura può risultare così alta da poter essere utilizzata da funzioni che richiedono ampi spazi, come avviene in numerosi teatri nei quali le sale di prova sono ricavate spesso nelle grandi altezze delle capriate che scavalcano il vuoto della sala.²⁷

Tutto questo porta al superamento definitivo della perfetta corrispondenza tra forma e funzione. Alla chiarezza del significato si preferisce la ricchezza e la molteplicità di usi. Per rappresentare al meglio questa pluralità di significati e di usi della scala, ho affiancato a questo elemento fondamentale

dell'architettura sette sostantivi, sempre interni alla disciplina architettonica, in grado di poter esprimere in maniera sufficientemente completa i valori altri di cui ho parlato. Ed ecco quindi che la scala può divenire *basamento, soglia, labirinto, barriera, piazza, ponte* e perfino *dimora*.

È evidente che questi *sette tipi di scale* non costituiscono una tassonomia che esaurisce l'intera gamma dei possibili usi della scala, ma rappresentano altrettanti argomenti sull'architettura. Ad ognuno di questi tipi è stato affiancato un ideogramma, che ha il compito di illustrare l'azione sottesa. Per ultimo, all'interno di ogni categoria sono state individuate quattro opere, quattro esempi paradigmatici in virtù del fatto che il singolo elemento, la scala, ha una tale evidenza formale da sostanziare il tutto architettonico.

Scala e percezione

Per rendere più convincente l'appartenenza di un edificio ad una determinata categoria ho selezionato solo alcune inquadrature degli edifici, a scapito di una descrizione complessiva dell'opera. Spostare, indirizzare l'occhio dell'osservatore, selezionando l'inquadratura, i colori e persino i contenuti di una immagine, può generare una diversa comprensione dell'oggetto che si osserva, giungendo in alcuni casi a trasformare, a tradire perfino il suo significato originario.



Figg. 5,6 – François Barbier, *Casa in forma di colonna*, Marly, 1774-89. A destra, Frank Lloyd Wright, *Johnson Wax Building*, Racine, Wisconsin, USA, 1936-39.

Rudolf Arnheim in *Arte e percezione visiva* indaga a lungo il rapporto non sempre corrispondente tra la forma e la sua percezione. Ad esempio, la rappresentazione di un sombrero messicano dall'alto:

[...] è del tutto inadeguata per la maggior parte degli scopi, giacché non riesce a creare una distinzione tra un (cappello *ndr*) messicano, una macina da mulino, una ciambella. Lo «scheletro strutturale» della figura è dunque troppo scarsamente relazionato alla struttura del concetto visivo che deve trasmettere; mentre, d'altro lato, crea altre associazioni fuorvianti.²⁸

Nel caso della scala, l'unica rappresentazione che rende immediata la comprensione della forma è il profilo. Se disegniamo frontalmente una scala, avremmo semplicemente una successione di linee orizzontali tra loro equidistanti, che potrebbero apparire come le linee di uno spartito musicale o di un foglio di carta a righe. Gli egiziani sono i primi ad intuire le maggiori potenzialità espressive del disegno di profilo.

È chiaro perciò che gli egiziani usavano il metodo della proiezione ortogonale non perché non avessero altra scelta ma perché lo preferivano.²⁹

Questa anomalia tra la realtà e la sua rappresentazione viene portata alle estreme conseguenze nelle ricerche del matematico Roger Penrose³⁰. I suoi oggetti impossibili denunciano i limiti della geometria euclidea e sono determinanti per comprendere l'origine dei giochi prospettici di Maurits Cornelis Escher e Oscar Reutersvärd. Tra tutte le figure impossibili la scala, composta da quattro rampe tra loro ortogonali che si ricollegano in un percorso continuo ed infinito, è l'esempio più suggestivo e sovversivo.

Ciò che il nostro sguardo deve accettare come possibile in un foglio bidimensionale, è, al contrario, impossibile riprodurre nella realtà dello spazio tridimensionale.

Gli esempi del sombrero di Arnheim e della scala infinita di Penrose ci aiutano a comprendere come la vista non debba mai essere l'unico strumento con il quale analizzare lo spazio, il nostro deve essere un giudizio fenomenico, sottoposto, quindi, all'analisi di tutti i nostri sensi. Solo l'esperienza può aiutarci a scoprire la realtà delle cose, a riconoscere se alla forma coincide una funzione, oppure se la funzione è soltanto simulata, come avviene nell'esempio della finta finestra di Umberto Eco.

Un architetto può anche farmi delle finte finestre, la cui funzione non esiste, e tuttavia queste finestre (denotando una funzione che non funziona, ma si comunica) funzionano come finestre nel contesto architettonico e sono godute comunicativamente (nella misura in cui il messaggio evidenzia la sua funzione estetica) come finestre.³¹

Esistono anche delle scale che, sebbene formalmente siano del tutto verosimili, in realtà non funzionano affatto. Nelle opere dell'artista coreano Do Ho Suh è il materiale che rende la scala impraticabile, mentre in alcuni disegni di Franco Purini le scale sono impossibili perché inaccessibili.

Da tutti questi esempi si può facilmente comprendere come la vista rappresenti da sempre il senso privilegiato all'interno delle arti figurative, compresa l'architettura.

«La cultura occidentale ha sempre considerato la vista il più nobile dei sensi, e perfino il pensiero è stato concepito in termini visivi.»³². Queste parole sono il manifesto introduttivo de *Gli occhi della pelle* di Juhani Pallasmaa. Per fare architettura è necessario sottoporre alla supremazia della percezione tutti i nostri sensi. Non farlo comprometterebbe il risultato finale, creando un giudizio non avvalorato dall'esperienza.

La mancanza di umanità nell'architettura e nelle città contemporanee può essere compresa come la conseguenza della negligenza verso il corpo e i sensi, come l'esito di uno squilibrio nel nostro sistema sensoriale [...] la supremazia dell'occhio e la soppressione degli altri sensi tendono a spingerci al distacco, all'isolamento e all'esteriorità. L'arte dell'occhio ha sì prodotto strutture grandiose e degne d'attenzione, ma non ha certo facilitato il radicarsi dell'uomo sulla terra.³³

Per Gio Ponti l'esperienza sensoriale delle scale parte dall'udito per poi concludersi con la vista. Un architetto, prima di progettare qualsiasi rampa, sia essa all'interno di un edificio oppure all'interno di una città, deve predisporre all'ascolto, assecondando la musicalità ritmica dei passi che animano le scale.



Figg. 7,8 – Tony Garnier, *La Cité Industrielle*, 1917. A destra, Carlo Scarpa, *Basamento per la scultura La partigiana di Augusto Murer a Venezia*, 1968.

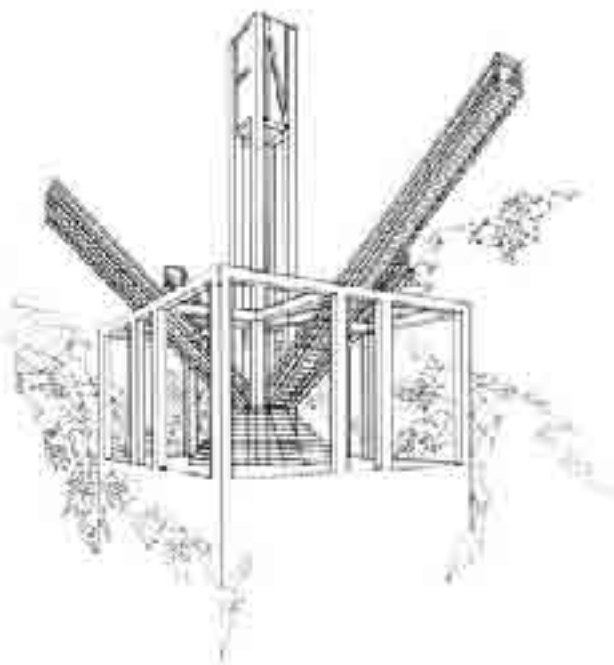
I passi sulla scala sono di vite diverse: passi agili, giovani, svelti, volanti, correnti; passi leggeri, fruscianti; passi modesti, passi timidi, passi importanti; passi stanchi, pesanti, vecchi, faticosi, lenti, strisciati; passi duri, fatali, paurosi, spaventosi che ti fan battere il cuore: passi amorosi, passi penserosi, passi assassini, passi terribili e minacciosi, passi fuggitivi.

L'architetto deve sentir «suonare» la scala.³⁴

Salire e scendere

Nell'iconografia cristiana, la scala rappresenta l'ascesa che l'uomo deve compiere per arrivare nel regno di Dio. La dipartita, però, non ha come unica conseguenza l'ascesa verso il cielo, perché può anche concludersi in un drammatico sprofondare negli inferi.

Anche la scala del Sogno di Giacobbe (Genesi, 28, 11) non rappresenta esclusivamente un movimento ascensionale, perché gli angeli che percorrono i gradini testimoniano la comunicazione fra Dio e l'uomo. In questa immagine, il tema del salire è accostato allo scendere, che in questo caso assume pari dignità.



Figg. 9,10 – Do Ho Suh, *Staircase III*, Londra, Tate Modern, 2010. A destra, Franco Purini, *Architetture effimere per l'estate romana*, 1977.