

IN LIMINE

In his introduction to the Italian edition of Kenneth Frampton's *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, Vittorio Gregotti reflects on the deep relationship which unites architecture and the earth, on earthwork as the foundation of building.

The invisible surface of contact with the ground – geometric and mathematical place from which the interrogation «concerning the possibilities of an existing structure to include and provide support by modifying itself»¹ stems – is, at the same time, both beginning and result of every project; it is the abstract plane from which architecture arises and takes shape. It is impossible to transcend, even when human action seems to «want to violate the nature of the land»² or to probe the poetical, modern idea of a construction separate from the earth.

Well aware of the metaphoric nature of his arguments, Gregotti questions himself on certain issues which are consubstantial to the activity of the architect:

On what, therefore, are architecture and its project founded? Is its purpose, its action, to dig in search of a recognition and highlight the confrontation between the tectonic order of the construction and the order of the earth? And in that confrontation, is the tension transformative in the sense that it is a tension which reveals the truth of the earth or rather the truth of action? And is the action of the project in turn a truth to be revealed, or the tension toward a truth to be constructed with the tools that are specific to the field? Perhaps there are no contradictions between these two aspects: truth is always tension toward the truth, at least in our day and age, and to reveal therefore means to reiterate by building the existence of that tension³.

The condition of threshold in which he places architecture is extraordinary, and masterfully suspended in the undefinable (because necessary) tension between a truth to be revealed and a truth to be built: the foundation of the project is to be sought, therefore, in the mutual relationship identified by Frampton between the *topos*, the *typos* and the «tectonic», which is thus doubly linked to the specific conditions of a place and to the universal existence of the architecture⁴.

Frampton himself – after having programmatically declared that the purpose of his research was to reveal the expressive potential of building technique⁵ – recalled Gregotti's interest for the site and the

IN LIMINE

Nell'introdurre il libro di Kenneth Frampton *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica del XIX e XX secolo*, Vittorio Gregotti riflette sul profondo rapporto che unisce l'architettura e la terra, sul basamento, la fondazione, come «fondamento» del costruire.

L'invisibile superficie di contatto con il suolo – geometrico e matematico luogo in cui s'invera l'interrogazione «intorno alle possibilità di un esistente di accogliere e sostenere modificandosi»¹ – è, a un tempo, principio e risultato di ogni progetto; è il piano astratto da cui scaturisce e prende corpo l'architettura. Impossibile trascenderla, anche quando l'operare umano paia «voler violare la natura dei terreni»² o sondare la poetica, moderna, idea di una costruzione separata dalla terra.

Consapevole dell'evidenza metaforica della propria argomentazione, Gregotti s'interroga su alcune questioni consustanziali rispetto all'agire dell'architetto:

Su cosa si fondano dunque l'architettura e il suo progetto? Il suo compito, la sua azione è scavo per riconoscere e mettere in evidenza il confronto tra l'ordine tettonico della costruzione e l'ordine della terra? Ed in tale confronto la tensione è trasformativa in quanto tensione rivelatrice della verità della terra o della verità dell'agire? E l'agire progettuale è a sua volta verità da rivelare o tensione verso una verità, da costruire con gli strumenti specifici della disciplina? È probabile che non vi siano contraddizioni tra questi due aspetti: verità è sempre tensione verso la verità, almeno nel nostro tempo, e rivelare significa dunque ribadire costruendo l'esistenza di quella tensione³.

È straordinaria la condizione di soglia nella quale egli colloca l'architettura, magistralmente sospesa nell'indefinibile (perché necessaria) tensione tra una verità da rivelare e una da costruire: il fondamento del progetto è da ricercarsi, pertanto, nella mutua relazione individuata da Frampton fra il *topos*, il *typos* e il «tettonico», il quale è così doppiamente legato alle condizioni specifiche di un luogo e all'universale esistenza dell'architettura⁴.

Lo stesso Frampton – dopo aver programmaticamente dichiarato come lo scopo della propria ricerca sia di rivelare il potenziale espressivo della tecnica costruttiva⁵ – ricorda l'interesse

origin of the settlement, quoting his words pronounced before the New York Architectural League in 1982:

Before transforming a support into a column, a roof into a tympanum, before placing stone on stone, man placed the stone on the ground to recognize a site in the midst of an unknown universe: in order to take account of it and modify it. As with every act of assessment, this one required radical moves and apparent simplicity. From this point of view, there are only two important attitudes to the context. The tools of the first are mimesis, organic interpretation and the display of complexity. The tools of the second are the assessment of physical relations, formal definition and interiorization of complexity⁶.

This volume gathers some architectural structures chosen for their relationship to the earth and as examples of the search for that double truth mentioned above.

From Verona to Fisterra and Cádiz, from Istanbul to Pompeii, the extraordinary nature of the site establishes the principle of the settlement, but not only: the project, moving within the precise limits of the discipline, defines for them solid conceptual, even prior to material, bases.

If the proximity to the Neo-classical cemetery of Barbieri and the theme of death induce Maria Grazia Eccheli and Riccardo Campagnola to seek a dialogue with the sky through the opening of a large truncated pyramid, in the granite cliffs in Galicia and the beach at Zahara it is towards the horizon that separates sea and sky that César Portela's tombs and Alberto Campo Baeza's solid platform turn to. While in the neighbourhoods in Yenikapi Francesco Cellini develops a project that attempts to combine everyday uses and functions with the dense archaeological stratification of the area, in the shadow of Vesuvius, instead, the ephemeral nature of an exhibition and the intangibility of the arena of the Amphitheatre inspire the «monstrous» forms of Francesco Venezia's wooden cenotaph, lightly placed on the ground, within which the sunbeam of a sundial seems to reconcile for an instant the time of man and the time of the world.

A DOUBLE BELONGING

*A Sentimental Topography*⁷ (1935) is perhaps the text by Dimitris Pikionis which more clearly defines the unfathomable relationship that links architecture to the earth and moves the spirit of those who know how to observe:

di Gregotti per il sito e il principio dell'insediamento, citando le parole da lui pronunciate in occasione di un discorso presso la New York Architectural League nel 1982:

Prima di trasformare un appoggio in una colonna, un tetto in un timpano, prima di collocare una pietra sopra l'altra, l'uomo ha posto la pietra sul terreno per riconoscere un sito nel bel mezzo di un universo sconosciuto: al fine di tenerne conto e modificarlo. Come ogni atto di accertamento, questo richiedeva movimenti radicali e un'apparente semplicità. Da questo punto di vista, ci sono soltanto due importanti atteggiamenti rispetto al contesto. Gli strumenti del primo sono la mimesi, l'imitazione organica e il dispiegamento della complessità. Gli strumenti del secondo sono l'accertamento delle relazioni fisiche, la definizione formale e l'interiorizzazione della complessità⁶.

Questo volume raccoglie alcune architetture colte nel loro rapporto con la terra e certamente partecipi della ricerca di quella duplice verità sopra evocata.

Da Verona a Fisterra e a Cádiz, da Istanbul a Pompei, la straordinarietà del sito fissa il principio insediativo, ma non solo: il progetto, muovendosi entro i limiti precisi della disciplina, definisce per esse solide basi concettuali, prima che fisiche.

Se la prossimità del cimitero neoclassico del Barbieri e il tema della morte, inducono Maria Grazia Eccheli e Riccardo Campagnola a ricercare un dialogo con il cielo, attraverso l'apertura di una grande piramide tronca, sulle granitiche scogliere della Galizia e sulla spiaggia di Zahara è verso la linea d'orizzonte che separa mare e cielo che le arche di César Portela e il solido basamento di Alberto Campo Baeza volgono il proprio sguardo. Ancora, se nei quartieri di Yenikapi Francesco Cellini elabora un progetto che tenta di coniugare gli usi e le funzioni della quotidianità con la densa stratificazione archeologica dell'area, all'ombra del Vesuvio, il carattere effimero di una mostra e l'intangibilità dell'arena dell'Anfiteatro ispirano a Francesco Venezia le forme «mostruose» di un ligneo cenotafio, appena adagiato sul suolo, all'interno del quale il raggio di sole di una meridiana pare riconciliare per un istante il tempo dell'uomo e il tempo del mondo.

UNA DOPPIA APPARTENENZA

*Topografie estetiche*⁷ (1935) è, forse, lo scritto di Dimitris Pikionis nel quale si definisce con maggiore chiarezza l'insondabile rapporto che lega l'architettura alla terra e scuote l'animo di chi sa osservare:

O earth – he writes –, you reduce everything to yourself as the measure, the *modulus* which penetrates all things.

You gave the shape to the city and to the city's various forms of government. You gave shape to the sounds that make up language. You foreshadowed the arts that involve words and forms⁸.

Pikionis imagines he is describing a walk along a solitary path, through the «three dimensions [of Space]»⁹, in a peaceful Winter's day.

Valleys, hills and mountains alternate with places that announce the vicinity of the sea and everywhere, above the «fixed, motionless geometry of the earth [...] the perpetually moving domain of air and light» is deployed¹⁰.

Light – he continues – created the world. Light preserves it and makes it fruitful. Light reveals the world to our corporeal eyes so that the light of our spirits might in turn illuminate the world¹¹.

The gaze of the architect rests on the matter from which the earth is made: fragments of stone and rock, «the dust born of the fruitful soil, its particles as uncountable as the stars»¹².

And it is to a stone that he addresses the words of a discourse of pure poetry¹³. In it the harmony of the whole meets the laws of singularity; the Whole is hidden in the Part and the Part is the Whole. The edges of its outline thus become «slopes, ridges, noble precipices»¹⁴, while its cavities «become caverns, where water silently trickles from the cracks in the rose-coloured rock»¹⁵.

That stone coincides with the landscape and, inevitably, with architecture¹⁶, revealing how the forms of life and nature mutate into forms of Art and vice versa, in absolute concordance¹⁷. The rock is transmuted into epistyle and the red clay gives colour to «the walls of an imaginary shrine»¹⁸, pebbles from the river recall the heads of heroes, and a polymorphic hill is like a Greek statue. Likewise, «the statues on the pediments [appear] as mountains»¹⁹, and Zeus' hair resembles a cliff. Reflecting on the mystery of nature and of its contrasts, as well as on Time and Space, Pikionis finally understands the last secret of the Doric column (and through it of architecture itself), its static tension and the luminous vibration which connects its tone to the tone of the sky above and to that of the rock on which it stands:

[...] this hour reveals [oh Doric column] that this longed-for union would project and condense the culmination of nature's dramatic mystery within an art form corresponding to nature itself.

O terra – scrive –, tu riporti tutto a te stessa, come all'unità di misura. Veramente tu sei il *modulus* che entra in ogni cosa. Sei stata tu a dar forma alla Città e alle sue istituzioni. Tu hai modulato i suoni della lingua. Tu hai stabilito le arti della parola e della forma⁸.

Pikionis immagina di descrivere una passeggiata lungo un sentiero solitario, attraverso le «tre dimensioni dello Spazio»⁹, in una calma giornata d'inverno.

Valli, colline e montagne si alternano a luoghi che annunciano la vicinanza del mare e ovunque, sopra la «immota geometria della Terra»¹⁰, si dispiega «il moto perenne delle potenze dell'Aria e della Luce»¹¹.

La luce – continua – ha plasmato questo mondo; la luce lo conserva e lo rende fertile. Ed è sempre la luce che lo rende visibile ai nostri occhi materiali, affinché illumini la luce del nostro spirito¹².

Lo sguardo dell'architetto si posa poi sulla materia di cui la terra si compone: frammenti di pietra e roccia, «la polvere dagli innumerevoli grani, innumerevoli come le stelle del cielo»¹³.

E a una pietra egli rivolge le parole di un discorso di pura poesia¹⁴. In essa s'incontrano l'Armonia del Tutto e le leggi dell'Individualità; nella Parte si nasconde il Tutto e il Tutto è la Parte. I bordi del suo profilo diventano, così, «le pendici di una collina, le vette di un monte, declivi e precipizi abissali»¹⁵, le sue cavità «sono grotte, e dalle loro fenditure della roccia rosata scorre silente l'acqua»¹⁶.

Quella pietra coincide col paesaggio e, inevitabilmente, con l'architettura¹⁷, rivelando come le forme della vita e della natura mutino in forme dell'Arte e viceversa, in un'assoluta omoritmia¹⁸. La roccia si tramuta in epistilio e l'argilla rossa tinge del suo colore «le mura di un sacro recinto immaginario»¹⁹, ciottoli di fiume paiono teste di eroi, un monte polimorfico è come una statua greca. Viceversa «le statue sui frontoni [...] sembrano montagne»²⁰, la chioma di Zeus appare come un dirupo.

Riflettendo sul mistero della natura, sui suoi contrasti, sul Tempo e lo Spazio, Pikionis comprende, finalmente, l'ultimo segreto della colonna dorica (e, con essa, dell'architettura), la sua tensione statica e la vibrazione luminosa che connette il suo tono col tono del cielo sovrastante e con quello della roccia su cui si eleva:

[...] questo momento mi rivela che se realizzi questa connessione [o colonna dorica] è per prolungare e per compendiare in te, in una forma d'arte analoga a quella della natura, il colmo del suo mistero tragico.

There is an undecipherable connection between these stories, this bitter grass, these green shadows, these voices that streak the air, the southern breezes, the torn plumes of the clouds, all this dramatic mystery which appears to be composed of irreconcilable opposites; all these are made one in the equation of your grooves²⁰.

And through that mystery, the Principle that nature teaches: that nothing exists in isolation, that all things are connected to each other and that it is not possible to understand one of them without understanding the others²¹.

Similar observations led Jørn Utzon to understand, during a voyage undertaken in 1949, the secret of the great Mayan platforms of Mexico²²: built by the indigenous population in the deepest and most impenetrable jungle, they set a plane at the same height as the crowns of trees in order to establish a new dimension of life²³.

The limited perceptive experience of everydayness in the tangle of the virgin forest – «no large views, no up and down movements»²⁴ – was suddenly substituted with the experience of a new greatness, the roof of the jungle as an infinite plain, and from it «[the access] to the sky, the clouds and the breeze»²⁵.

Like the Doric column, marvellously described by Pikonis, the Mexican platforms are connected to the earth on which they stand and live in the tension that projects them toward «a new planet»²⁶. «The feeling under your feet – writes Utzon – is the same as the firmness you experience when standing on a large rock»²⁷, since stone, architecture and landscape, once again inevitably coincide.

THE INFINITE HORIZON

Among the sketches that accompany Utzon's reflections on the pages of «Zodiac» (number 10, 1962), one in particular represents a cumulus cloud reflecting on the waters (of the sea?), clearly separated by the line of the horizon. The clouds are, for the Danish architect, the metaphor of the great coverings which in China seem to magically play with the platforms of houses and temples, creating spaces that are dense with meaning. It is therefore indicative that in the play between the clouds and their double the horizon should appear: if that space is architecture, then the horizon itself is part of architecture.

Si, una relazione imperscrutabile connette queste pietre e l'erba amara, quest'ombra verde, le voci che fendono l'aria, il soffio di Noto e gli orli frammentati delle nubi: tutto questo mistero tragico, composto di contrasti discordi, con l'isometria delle tue scanalature...²¹

E con quel mistero, il Principio che la natura vuole insegnare: che non esiste nulla di isolato, che tutte le cose si compenetrano le une nelle altre e che non è possibile comprenderne una se non si comprendono le altre²².

Analoghe osservazioni condurranno Jørn Utzon a comprendere, durante un viaggio del 1949, il segreto delle grandi piattaforme Maya del Messico²³: costruite dalle popolazioni indigene nella più profonda e impenetrabile giungla, esse definivano un piano alla stessa quota delle chiome degli alberi in cui ritrovare una nuova dimensione di vita²⁴.

Alla limitata esperienza percettiva della quotidianità tra i vergini intrichi – «nessuna possibilità di vedere in distanza, nessun movimento verso l'alto o verso il basso»²⁵ – si sostituiva, improvvisamente, l'esperienza di una nuova grandezza, il tetto della giungla come un'infinita pianura, e da questa «l'accesso al cielo, alle nubi e al vento»²⁶.

Come la colonna dorica, mirabilmente descritta da Pkionis, le piattaforme messicane si legano alla terra da cui si elevano e vivono nella tensione che le proietta verso «un nuovo pianeta»²⁷. «Camminando su di esse – scrive Utzon –, sotto i piedi si prova la stessa sensazione di fermezza di quando si sta su una roccia»²⁸, poiché pietra, architettura e paesaggio, ancora una volta, inevitabilmente, coincidono.

L' ORIZZONTE INFINITO

Tra gli schizzi che accompagnano le riflessioni di Utzon sulle pagine del numero 10 (1962) di «Zodiac», uno in particolare rappresenta un cumulo di nubi che si specchia sulle acque (del mare?), essendone separato da una definita linea di orizzonte. Le nubi sono, per l'architetto danese, la metafora delle grandi coperture che in Cina paiono giocare, magicamente, con le piattaforme delle case e dei templi, creando spazi densi di significato. È, pertanto, indicativo che nel gioco tra le nubi e il loro doppio compaia l'orizzonte: se quello spazio è l'architettura, allora l'orizzonte è esso stesso parte integrante dell'architettura.

The sketch recalls the famous drawing chosen by Le Corbusier for the cover of his *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*²⁸, in which five skyscrapers rise over the infinite horizon of the Argentinian Pampa, while reflecting on the waters of the Río de la Plata.

In the book, which gathers the ten conferences given in Buenos Aires in October 1929, Le Corbusier dwelled on the theme of the horizon and, addressing the audience at the Faculty of Exact Sciences during the third conference, exclaimed:

I would like to lead you to listen to something sublime in which man, for a succession of culminating points, managed to manifest his mastery: I call it «the place of all measures»:

I am in Brittany; this pure line is the limit between the ocean and the sky; a vast horizontal plane that extends toward me. I amorously accept this masterful sense of rest. Some cliffs are on the right. The sinuosity of the sandy beaches enchants me like an extremely sweet modulation of the horizontal plane. I am walking. I suddenly stop. Between the horizon and my eyes a sensational event took place: a vertical rock, a rocky boulder stands, like a menhir; its verticality creates a right angle with the horizontal line of the sea. Crystallisation, fixation of place. This is a place where man stops, because it is endowed with a total symphony, with the magnificence of relationships, with nobility. The vertical line seals the sense of the horizontal. One lives because of the other. These are the powers of synthesis²⁹.

Confessing his emotion before such a spectacle, Le Corbusier affirms having understood, that day, the «sublime limits»³⁰ that are the key to architecture, «extension» and «elevation», translating them into the drawing of two lines that form a cross. But also greater architectural truths, which a few years later a small stone would reveal to Dimitris Plkionis: that nothing exists in isolation, that the outside is like a room that envelops us in its wholeness; that «harmony has faraway sources, everywhere, in every thing»³¹ and that this harmony can exist anywhere and at all times thanks to the work of the architect. The experience of the horizon, understood as a complex and not purely visual phenomenon, will remain a constant in the work of the Swiss master, both in the relationship between built forms and surrounding landscape, and in the composition of the plane itself.

The mutual relationship between the vertical and horizontal lines affirmed in the above-mentioned passage gives meaning and sense to the relationship between the point of view and the formation of the space around it: sometimes it is the first to prevail over the second, justifying, for example, the

Lo schizzo non può non richiamare il celebre disegno che Le Corbusier scelse per la copertina del suo *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*²⁹, nel quale cinque grattacieli si stagliano sull'infinito orizzonte della Pampa argentina, riflettendosi sulle acque del Rio de la Plata.

Nel libro, che raccoglie le dieci conferenze pronunciate a Buenos Aires nell'ottobre del 1929, Le Corbusier si sofferma più volte sul tema dell'orizzonte e, rivolgendosi al pubblico riunito presso la Facoltà di Scienze Esatte, in occasione del terzo incontro, esclama:

Vorrei condurvi ad ascoltare una cosa sublime, nella quale l'uomo, per successivi punti culminanti, è riuscito a manifestare la sua maestria: io lo chiamo «il luogo di tutte le misure».

Ecco:

Mi trovo in Bretagna; questa linea pura è il limite dell'oceano contro il cielo; un vasto piano orizzontale si estende verso di me. Accolgo con voluttà questo magistrale senso di riposo. Eccovi qualche scogliera sulla destra. La sinuosità delle spiagge di sabbia mi rapisce come una modulazione estremamente dolce del piano orizzontale. Sto camminando. Improvvisamente mi arresto. Tra l'orizzonte ed i miei occhi si è prodotto un avvenimento sensazionale: una roccia verticale, un masso di granito si erge in piedi, come un menhir; la sua verticale fa con l'orizzontale del mare un angolo retto. Cristallizzazione, fissazione del luogo. È questo un posto dove l'uomo si arresta, perché è dotato di una sinfonia totale, di magnificenza di rapporti, di nobiltà. La verticale suggella il senso della orizzontale. Una vive a causa dell'altra. Ecco le potenze di sintesi³⁰. Confessando la propria emozione dinanzi a un simile spettacolo, Le Corbusier afferma di aver compreso, in quella occasione, i «limiti sublimi»³¹ che sono la chiave dell'architettura, «estensione» e «elevazione», traducendoli nel disegno di due linee che formano una croce. Ma anche più ampie verità architettoniche, le stesse che pochi anni più tardi una piccola pietra avrebbe rivelato a Dimitris Pikionis: che non esiste nulla di isolato, che l'esterno è come una camera che ci avvolge nel suo tutto; che «l'armonia ha sorgenti lontane, dappertutto, in ogni cosa»³² e che tale armonia può esistere ovunque e sempre grazie al lavoro dell'architetto.

L'esperienza dell'orizzonte, pensata come un fenomeno complesso e non puramente visivo, rimarrà una costante nell'opera del maestro svizzero, sia nella relazione tra forme costruite e paesaggio circostante, sia nella composizione vera e propria della pianta.

development of a *promenade* within the architectural structure; others it is the second that prevails over the first and, in that case the (vertical) point of view of the visitor is made a significant element of the composition of the plan, which seems to obstruct the capturing of the infinite in order to confer to it, instead, more *pathos* and intensity³².

THE ROOTS OF THINGS

To dig for building a foundation – continues Gregotti in his above-quoted reflection – also means highlighting the architectural value of the sections and their contact with the various densities and materials of the strata; and even raising awareness to the problem of the line of emergence from the ground. The traces of the foundations then set placements and alignments, they are the certain place of future archaeology; from their geometry depends the exactness of the lines of the facades, the strategy of the distribution of bodies and weights.

The foundation and its excavation are ultimately the highlighting of the geological substance with which the surrounding geography is built. The digging for the purpose of the foundation underlines the problem of the meaningful architectural use of that geological substance, that is of its dialogical consonance with the geographical context³³.

Once again, two beautiful sketches by Le Corbusier support this reasoning.

The first regards the memory of a famous episode which, in the Thirties, marked the site of the Swiss Pavilion at the Cité Universitaire in Paris: the discovery, during the excavation for the foundations, of some quarries from which stone was extracted for building ancient Paris. Le Corbusier transformed a simple «technical incident» into an event à *réaction poétique*, sublimating the drawing of the engineer in the foundational image for a «new idea of architecture».

The second is the drawing of a small *four à briques* in which the hypogean world is contrasted to the essential nature of a roof supported by pillars and with the tenuous outline of a faraway mountain range.

Francesco Venezia reminded us of the meaning and importance of these two small drawings by Le Corbusier, within a wider reflection on the world of foundations, on architecture in the rock, on the

La mutua relazione tra la linea verticale e quella orizzontale affermata nel passo sopra citato dà senso e significato alla relazione tra il punto di vista e la formazione dello spazio intorno ad esso: talvolta è il primo a prevalere sulla seconda, giustificando, ad esempio, lo sviluppo di una *promenade* dentro l'architettura; altre volte è la seconda a prevalere sul primo e, in tal caso, il punto di vista (verticale) del visitatore è reso significativo dalla composizione della pianta, che pare ostacolare la cattura dell'infinito per conferirle, invece, maggiore *pathos* e intensità³³.

LE RADICI DELLE COSE

Scavare per costruire una fondazione – continua Gregotti nella sua citata riflessione – significa poi anche mettere in evidenza il valore architettonico delle sezioni e il loro contatto con le diverse densità e materie degli strati; e anche rendere sensibile il problema della linea di emersione dal suolo. Le tracce delle fondazioni poi fissano giaciture e allineamenti, sono il luogo certo dell'archeologia futura; dalla loro geometria dipende l'esattezza dei fili delle fronti, la strategia della distribuzione dei corpi e dei pesi. La fondazione e il suo scavo sono infine messa in evidenza della sostanza geologica con cui è costruita la geografia del circostante. Lo scavo di fondazione ci propone il problema della utilizzazione architettonica significativa di quella sostanza geologica, cioè della sua consonanza dialogica con la geografia del contesto³⁴.

Ancora una volta, due bellissimi schizzi di Le Corbusier danno ragione di tale argomentazione.

Il primo fissa il ricordo di un celebre episodio che segnò, negli anni '30, il cantiere del Padiglione Svizzero della città Universitaria di Parigi: il rinvenimento, durante gli scavi per la realizzazione delle fondazioni, di alcune cave da cui era stata estratta la pietra utilizzata per costruire l'antica Parigi. Le Corbusier trasforma un mero «incidente tecnico» in un avvenimento à *réaction poétique*, sublimando il disegno dell'ingegnere nell'immagine fondativa di una «nuova idea di architettura».

Il secondo è il disegno di un piccolo *four à briques* nel quale il mondo ipogeo si confronta con l'essenzialità di un tetto sorretto da pilastri e col tenue profilo di una lontana catena di monti.

È Francesco Venezia a ricordarci il significato e l'importanza di questi due piccoli disegni di Le Corbusier, a margine di una più ampia riflessione sul mondo delle fondazioni, sulle architetture

'belly' of Naples as a paradigm of a relationship with the earth which necessarily implies a relation with what has been, with that which has preceded us³⁴.

Founded for protecting the tomb of a siren [...] – the Neapolitan architect writes –, Naples subtends to its own enchanting beauty the force of its deeper part which reveals as deceptive the serenity of the enchantment.

Any superficial knowledge is fallacious. The signs of the accesses to the depths are dispersed: built on its own tuff – mother-quarry of its own matter – it has densely accumulated the natural sequence of gorges, caverns, caves, tunnels and grottoes, open to the echoes of the sea [...]

Equally exposed to the dominion of the sun and of darkness, the city lives the dialogue between ground and underground³⁵. Many of Venezia's drawings represent architectures built in subterranean voids, either natural or obtained through the subtraction and transposition of matter to the surface, architectures over other architectures that precede them, or those in which it is difficult to identify the new surface textures from the subterranean continuity: Mount Echia, Segesta, Herculaneum, the Temple of Fortuna Primi-genia in Palestrina, Posillipo, Toledo...

TIME OF LIFE AND TIME OF THE WORLD

Pikionis and Utzon's profound observations, Le Corbusier's precocious archaeological intuitions and Venezia's consequent reflections, bear witness to a time of life that does not coincide with the (longer) time of architecture, with the permanent nature of its formal features and its identity³⁶.

This divergence seems to recall, under certain aspects, the one identified by Hans Blumenberg between the life of men and the time of the world³⁷, which «acquires for itself, beyond human greatness, its own temporal rhythm: its own wider periodicity which surpasses days, lunar phases, seasons and years, which distances itself from the time of the life of men, from the time that flows in tangible units»³⁸.

It was the «attention directed to the starry skies, anywhere and at any moment it arose, whichever interest had preceded its birth»³⁹, to transform in man the consciousness of time, to suggest the opening of a «temporal scissor»⁴⁰, between the time of consciousness and cosmic time, which would eventually assume connotations far more complex than those suggested by astronomy.

nella roccia, sul 'ventre' di Napoli quale paradigma di un rapporto con la terra che implica, necessariamente, una relazione con ciò che è stato, ciò che ci ha preceduto³⁵.

Fondata per proteggere la tomba di una sirena [...] – scrive l'architetto partenopeo –, Napoli sottende alla propria incantevole bellezza la forza di quella sua parte profonda che disvela come ingannevole la serenità dell'incanto.

Fallace ogni conoscenza superficiale. Dispersi gli indizi degli accessi al profondo: costruita com'è del suo stesso tufo – cavamadre della propria materia – ha infittito a dismisura la naturale sequenza delle gole, antri, caverne, cunicoli e grotte, aperte agli echi del mare [...]

Esposta in egual misura al dominio del sole e delle tenebre, la città vive il colloquio tra suolo e sottosuolo³⁶.

Sono molteplici i disegni di Venezia che rappresentano architetture costruite su vuoti sotterranei, naturali oppure ottenuti per sottrazione e trasposizione di materia verso la superficie, architetture su architetture che le precedono, o quelli in cui è difficile distinguere le nuove tessiture dalle permanenze sotterranee: il Monte Echia, Segesta, Ercolano, il Tempio della Fortuna Primigenia a Palestrina, Posillipo, Toledo...

TEMPO DELLA VITA E TEMPO DEL MONDO

Le profonde osservazioni di Pikionis e Utzon, le precoci, archeologiche, intuizioni di Le Corbusier e le conseguenti riflessioni di Venezia, testimoniano di un tempo della vita che non coincide con il (più lungo) tempo dell'architettura, con il permanere dei suoi caratteri formali e della sua identità³⁷.

Tale divergenza pare richiamare, sotto certi aspetti, quella individuata da Hans Blumenberg tra il tempo della vita degli uomini e il tempo del mondo³⁸, che «acquista per sé, al di là delle grandezze umane, la propria cadenza temporale: la propria più ampia periodicità, che oltrepassa i giorni, le fasi lunari, le stagioni e gli anni, che si allontana cioè dal tempo integrato nella vita degli uomini, dal tempo che scorre in unità palpabili»³⁹.

Fu «l'attenzione rivolta al cielo stellato, dovunque e in qualunque momento essa sia sorta, qualunque interesse abbia presieduto alla sua nascita»⁴⁰, a trasformare nell'uomo la coscienza del tempo, a suggerire l'aprirsi di una «forbice temporale»⁴¹, tra il tempo della coscienza e il tempo cosmico, che avrebbe poi assunto connotati ben più complessi di quelli suggeriti dall'astronomia.

Blumenberg's beautiful text concludes with a *Third section* tellingly entitled *The original foundation*, in which he reflects on the crisis of the sciences in terms of their relationship to their own goals, but also, and especially, in relation to their foundations⁴¹.

To return to the origins – he writes – is considered a Romantic suggestion.

During great crises it is quickly forgotten where the exhortation came from to go back to the depths and to the roots, the beginnings; the deeper and more general these crises are, the more difficult it is to determine what they consist of. Until the arrival of the definers, who know it and lead it back to the ending point – or to that of the origin⁴².

To the complexity of the search for an «original foundation», which saves human history from uselessness, at the moment in which man realises that he is only an episode in the world⁴³, he counterposes the solid certainty of Rilke's *Ninth Elegy*, quoted as a prologue to the conclusions of the book:

Once,

for each thing, only *once*. *Once*, and no more.

And we too,

once.

Never again.

But this

once, to have been,

though only *once*,

to have been an earthly thing – seems irrevocable⁴⁴.

The metaphor, mutated from Edmund Husserl, of a *Crisis* of science generated by the absence of sufficiently solid foundations for supporting the weights of its own great results, reveals unexpected points in common with Frampton and Gregotti's reflections of the *status* of contemporary architecture and with their attention to the only Semperian category that is truly inalterable by heteronomous factors: the base-foundation. In philosophy as in architecture, to paraphrase Blumenberg once more, no «raised part» may ever conceal the insufficiency of the foundation which will be felt at an advanced phase of the construction – constituting an original static defect – and any attempt to limit «the damages derived from the technical devices adopted for going ahead with the work»⁴⁵ will be in vain.

Il bellissimo testo di Blumenberg si conclude con una *Parte terza* significativamente intitolata *La fondazione originaria*, nella quale egli riflette sulla crisi delle scienze in relazione al loro fine, ma anche e soprattutto, in relazione ai loro fondamenti⁴².

Ritornare alle origini – scrive – è considerato un suggerimento romantico.

Nelle grandi crisi si dimentica in fretta da dove venne l'esortazione ad andare al fondo e alle radici, agli inizi; quanto più profonde e generali sono tali crisi, tanto più difficile appare determinare in cosa esse consistano. Finché arrivano i definitori, i quali lo fanno e riconducono al punto della fine – o a quello dell'origine⁴³.

Alla complessità della ricerca di una «fondazione originaria», che salvi dall'inutilità la storia umana, nel momento in cui l'uomo si rende conto di essere soltanto un episodio del mondo⁴⁴, egli contrappone la solida certezza della *IX Elegia* di Rilke, citata come prologo alla parte conclusiva del libro:

Ogni cosa

Una volta, *una* volta soltanto. *Una* volta e non più.

E anche noi

una volta.

Mai più.

Ma quest'essere

stati *una* volta, anche *una* volta sola,

quest'essere stati terreni pare irrevocabile⁴⁵.

La metafora, mutuata da Edmund Husserl, di una *Crisi* della scienza generata da una mancanza di fondazioni sufficientemente solide per sostenere il peso dei propri grandi risultati, rivela inattese tangenze con le riflessioni di Frampton e Gregotti sullo *status* dell'architettura contemporanea e con la loro attenzione nei confronti dell'unica categoria semperiana realmente inalterabile da fattori eteronomi: il basamento-fondazione. In filosofia come in architettura, per dirla ancora con Blumenberg, nessuna «sopraelevazione» potrà mai mascherare l'insufficienza della fondazione che si farà sentire a costruzione avanzata – costituendo un originario difetto della statica – e qualsiasi tentativo di limitare «i danni sorti a causa degli espedienti tecnici adottati per poter andare avanti nel lavoro»⁴⁶ risulterà vano.

