

## CAPITOLO I INIZI

*Conoscenza senza pratica è follia; né può esservi pratica senza conoscenza*  
al-Ghazâlî, *Lettera a un discepolo (Ayyuhâ l-walad)*

Tra i numerosi spunti reperibili in una lezione che Ludovico Quadroni tenne nel 1984 alla Facoltà di Architettura dell'Università di Roma<sup>1</sup>, ne possiamo estrarre uno occorrente anche per i nostri giorni. L'aforisma, diretto ad un auditorio di studenti, recita: "C'è sulla vostra generazione una grande responsabilità; quella del restauro dell'architettura come disciplina". A distanza di oltre venti anni quelle parole hanno assunto un tono ancora più esortativo ed urgente. Hanno infatti a che vedere con un problema presente già nel 1936 quando la formazione dell'architetto subì il passaggio dalla Scuola Superiore Autonoma al più vasto Sistema Universitario e che le riforme della contemporaneità non sembrano aver affrontato con la dovuta risolutezza. Come da tempo denunciato la questione concerne la centralità – l'egemonia – del progetto riguardo i contributi analitici che lo informano e lo soccorrono. Progetto da rubricare sostanzialmente come "atto sintetico" quindi, di raccordo e somma di saperi molteplici e dissimili la cui eterogeneità di origine trova una stazione di equilibrio proprio nelle linee del disegno trasformatore. Vicenda assai nota se riflettiamo sui possibili richiami reciproci tra la triade vitruviana – *venustas*, *firmitas* ed *utilitas* – ed i più recenti forma, struttura, funzione e sulle esplicite parole di apertura del trattato: "La scienza dell'architetto si adorna di molte discipline e di svariata erudizione: egli deve essere in grado di giudicare tutte quelle opere che le singole arti costruiscono. Nasce da due attività: la materiale o costruzione, la intellettuale o esposizione teorica"<sup>2</sup>. Nonostante l'apparente evidenza dunque un buon punto di partenza per le avventure del progetto

---

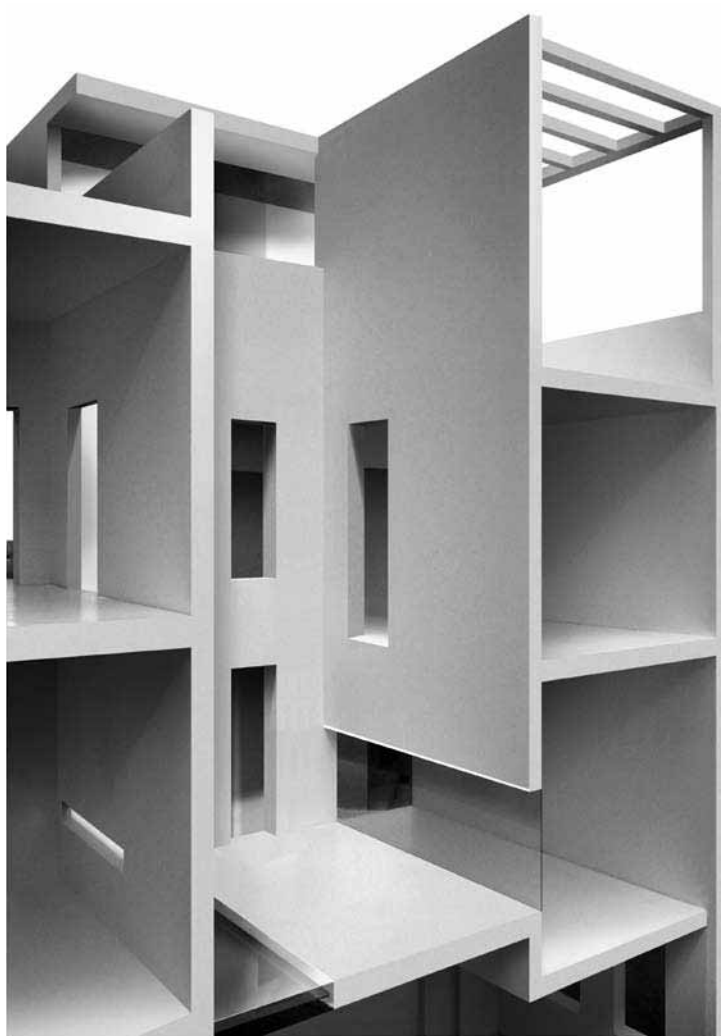
<sup>1</sup> Cfr. Ludovico Quaroni, *Parole agli studenti*, in "Domus" n. 689, dicembre 1987.

<sup>2</sup> Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura libri decem*, (*Dieci libri sull'architettura*, forse I secolo d.C.): "Architecti est scientia pluribus disciplinis et variis eruditionibus ornata...". Sopra nella versione di Silvio Ferri, *Architettura* (libri I-VII), Fratelli Palombi editori, Roma 1960, libro I, I. Sull'autore cfr. Francesco Pellati, *Vitruvio*, Roma 1938.

può essere proprio questo insistere tenace sul carattere unitario del disegno di architettura, sulla opportunità che i sempre più numerosi e parziali studi specialistici si elidano scambievolmente collassando in un insieme di grado ad essi superiore e dunque oltre ogni loro smania narcissica, per dirla con Gadda. Il “restauro della disciplina” passa anche attraverso questa smarrita coesistenza ed unificazione di conoscenze orientate e delle plurime scale di intervento in cui essa è chiamata al confronto – il territorio, la città, la casa, ecc. È questo il metodo principe per donare quella pienezza di significati e di risonanze che la progressiva frammentazione delle competenze pone in grave discussione, riducendone gli echi e le estensioni originarie; nei lineamenti sopra accennati risiede l’analogia sotterranea – già rintracciata da intellettuali quali Carlo Levi negli anni trenta – tra l’architettura e il teatro, tra l’architettura e il cinema. Più che in frettolosi paralleli nella lingua o di sperimentazione visiva accomuna queste pratiche l’essere arti al loro fondamento composite, addensati la cui compattezza e totalità dipende dall’aver piegato ad un fine altro tutte le motivazioni particolari ed elementari che le allestiscono: “e occorre conosca la scrittura, sia esperto di disegno e di geometria, sappia storia e mitologia, s’intenda di filosofia, conosca la musica, non sia ignaro della medicina, abbia cognizione della giurisprudenza, nonché dell’astrologia e dei computi celesti”<sup>3</sup>. È opportuno ricordare che l’*architectus his litteris imbutus* di Vitruvio pur sommando molteplici nozioni secondo talento, esercizio ed esperienza – *ingenium/natura, disciplina* ed *opus/usus* – non tratteggia il profilo ingenuo quanto vacuo del genio enciclopedico, o di una poco credibile sovra-conoscenza – o lingua unica – priva di impedimenti ed ostacoli. Piuttosto che la descrizione di una fantasmatica idealità<sup>4</sup> l’autore, sin dalle primissime considerazioni del suo *corpus*, avverte come la sapienza dell’artefice, la sua ornata e composta *doctrina*, sia di necessità una rete gettata e sospesa tra *plures disciplinae* di cui occorre aver cura dei rispettivi “raziocinii”: “itaque qui a teneris aetatibus eruditionibus variis instruuntur, omnibus litteris agnoscunt easdem notas communicationemque omnium disciplinarum, et ea re facilius omnia cognoscunt”. In questa sede è del tutto irrilevante valutare le singole voci della compilazione o misurarne i debiti con una lunga e talvolta fraintesa tradizione. È cosa sufficiente rammen-

<sup>3</sup> Ivi, I, 3.

<sup>4</sup> Come controparte dialettica del suo argomentare Vitruvio inserisce la figura prestigiosa di Pytheos il cui programma educativo prevede una erudizione superiore e comprensiva di ogni singolo specialismo. Pytheos – attivo alla metà del IV a.C. – è autore del tempio di Atena a Priene e del Mausoleo di Alicarnasso (con Satyros); è sovente indicato come il fondatore dello stile tardo ionico in Asia Minore e come una delle molte fonti dell’autore latino.



Simone Colaci, edificio residenziale a Pistoia

modello

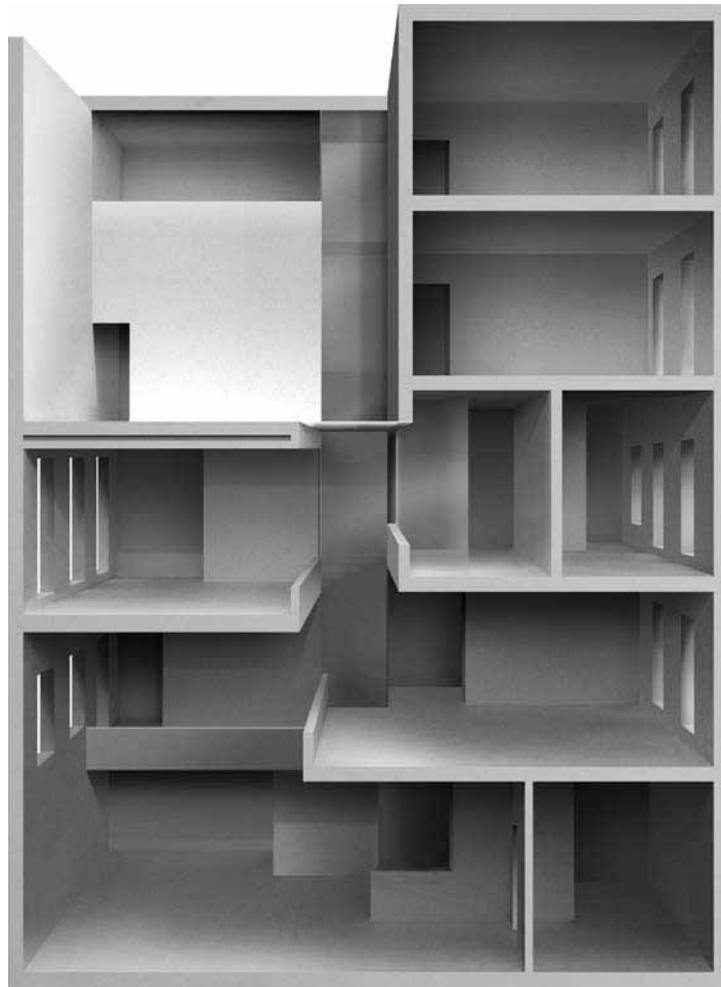
tare come la *architecti scientia* sia avvertita come una trama tessuta tra luoghi dissimili di cui garantisce un conveniente quanto irripetibile momento di sintesi.

Questa breve introduzione aiuta a comprendere dove risieda l'origine della grande difficoltà dell'esordio, del passo inaugurale nella regione progetto e poiché "l'ossatura della Facoltà di Architettura dovrebbe essere costituita da un grande "laboratorio di progettazione" e tutti i corsi dovrebbero essere svolti in funzione e in chiave dell'operazione progettuale". L'auspicio di Albini ha più di quaranta anni ma ancora la nostra scuola non sembra orientata con decisione e fiducia in tale direzione di marcia. Ciononostante l'unico spazio dove le *disjecta membra* della futura opera sono sottoposte ad un processo di effettiva cucitura e di mutua com-partecipazione continua a rimanere l'atelier dell'architetto-artigiano e da esso la scuola dovrebbe dedurre il proprio volto e le proprie più decise fattezze<sup>5</sup>. Si può acquisire qualcosa circa l'architettura o nella quotidiana frequenza della bottega (per emulazione ed *imitatio*, cioè riconoscimento ed arripiato trarre l'opera dall'opera secondo il sentiero accidentato del "far-come" e non lungo la via spianata del "ri-fare"...) e/o mettendo a frutto i propri inevitabili errori e fallimenti di autodidatta ("è ben vero che insegnare l'arte significa insegnare a far da sé..."). Riteniamo cioè che un apprendimento profondo si strutturi e si consolidi solo attraverso l'*enérghēia*, l'essere-in-atto<sup>6</sup>: il collasso e la coincidenza dell'essere-in-potenza e dell'essere-in-opera percepito come svelamento di una specificità infinita, irriducibile alle rigide griglie di una previsione tutta in-potenza. "J'en diz assez pour fournir aux Architectes des règles fixes de travail, et des moyens infaillibles de perfection"<sup>7</sup>...per chi non ha più ricovero nell'algida sinossi della teoria e nelle sue catene sicure di causalità lineare rimane il terreno tormentato dell'*empeiria*, accordando all'esperienza ed all'esperimento una valenza rivelativa che nulla condivide con un caotico, arruffato quanto cinico, basso praticismo ("Riduco tutto ciò che

<sup>5</sup> Sia detto solo come inciso ma è da sottolineare la piena corrispondenza tra la parcellizzazione e la dispersione dei saperi e delle scuole e lo specialismo imposto nel mercato delle professioni; un mercato oramai segnato dalla polarità – alla radice falsa e del tutto apparente – dell'anonimo iperstudio di engineering e dell'atelier dell'architetto-artista. Per entrambi infatti si mostra del tutto funzionale il loro collocarsi "perfettamente all'interno del sistema capitalista: gli uni consolidandolo direttamente, gli altri confermandogli la sua volontà e capacità di tollerare e assorbire una sovrapposizione che diventa subito innocua". Vittorio Magnago Lampugnani, *Modernità e durata. Proposte per una teoria del progetto*, Skira, Milano 1999, p. 91.

<sup>6</sup> Aristotele, *Etica Nichomachea*, libro primo.

<sup>7</sup> Marc-Antoine Laugier, *Essai sur l'Architecture 1753 (Saggio sull'architettura)*, a cura di V. Ugo, Aesthetica, Palermo 1987).



Giovanni Cannarile, edificio residenziale a Pistoia

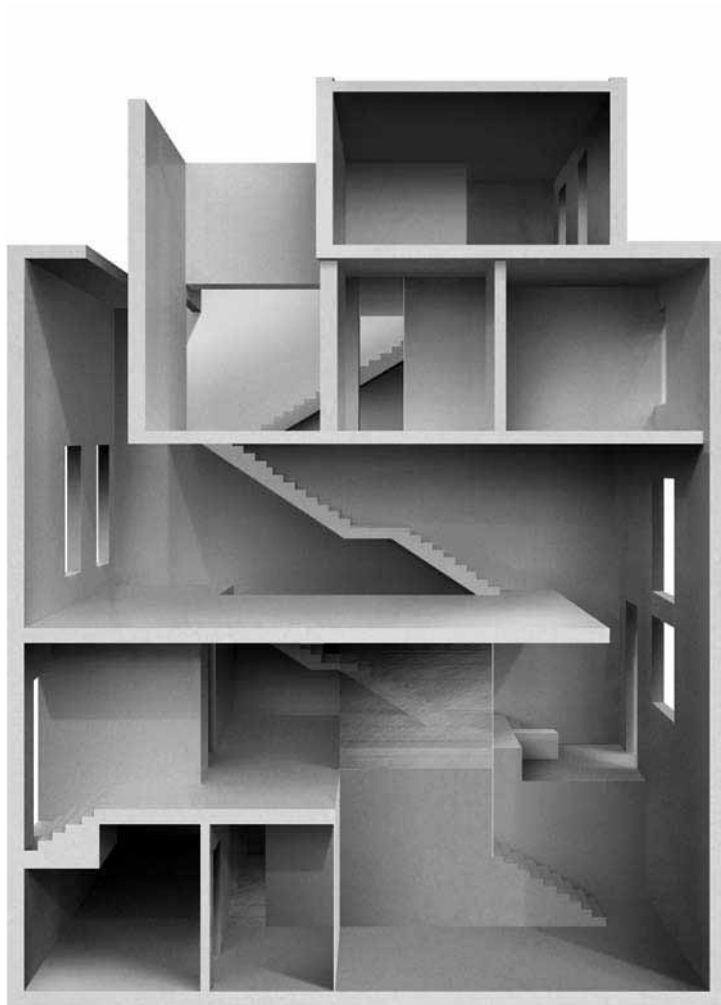
modello

penso dell'arte all'idea di esercizio, che trovo la più bella del mondo" P. Valéry). Da qui l'educazione come storia indeterminata, aperta, non limitabile in un orizzonte chiuso, certo. Una storia dove l'unico ruolo francamente agibile dal docente è quello difficile e talvolta sfuggente del testimone. La testimonianza e l'ostensione del proprio *fare* – comprendendo in ciò ogni sua miseria ed insufficienza – sono le radici di una trasmissione autentica incardinata alla galleria di esempî piuttosto che ad una collana di predicati. Esposizione come riflesso di una disposizione naturale quanto scelta alla dispersione che l'insegnamento, se generoso e non afflitto da un'ipertrofia dell'io, presuppone, ovvero: "per noi il valore didattico sta nelle nostre opere, ed è più attraverso le nostre opere che diffondiamo delle idee piuttosto che non attraverso noi stessi"<sup>8</sup>. Lo stesso detto in maniera definitiva: "In arte l'insegnamento è decisamente "operativo": il maestro non "insegna" coll'impartire nozioni teoriche o principi speculativi o leggi generali o spiegazioni scientifiche, ma "facendo fare", e l'alunno non "impara" nel senso d'accrescere un patrimonio di cultura dottrinale, ma facendo e operando. In arte il magistero non si esercita nell'aula o sulla cattedra, ma nella bottega e nell'officina; la scuola non è accademia, ma tirocinio; e l'alunno non è studente, ma novizio o apprendista"<sup>9</sup>. Per il resto ai novizi o apprendisti potrà essere sufficiente una città come Firenze se si possiede uno sguardo aperto ed un intelletto pronto (e ciò può valere per ogni civile città europea).

"Noi avevamo alla TH Charlottenburg entrambe le scuole porta a porta: la "scuola autoritaria" era quella di Heinrich Tessenow: chi entrava nella sua classe vedeva ovunque lavori che assomigliavano a quelli del maestro fin nello stile del disegno; se uno veniva nella nostra classe, trovava il caos. Si può parlare di una "scuola di Tessenow", una "scuola di Poelzig" non esiste (...) se non "il modo in cui egli partiva dal temperamento dell'allievo: quel modo, credo, che si fonda sul fatto di trovare, in ogni cosa che si fa, il corrispondente umano, senza il quale nulla nasce – e il sapere, che senza di ciò nulla nascerà: questo, credo, è un modo di agire, sì, e di pensare, di cui c'è grande urgenza, affinché non sprofondiamo completamente in prescrizioni, regole, formule, e, in fondo, in cifre. Si è parlato un tempo di una educazione anti-autoritaria. (Lo so, anche questa è ormai una vecchia parola). Poelzig rappresentava l'autorità dell'anti-autoritario, il modello, l'avvenimento, che nelle nostre vite è rimasto

<sup>8</sup> Franco Albini, dibattito tenutosi al MSA (Movimento di studi per l'architettura), estate 1959.

<sup>9</sup> Luigi Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività* (1954), Sansoni, Firenze 1974, p. 156. A tutt'oggi tra le scritture che con più eleganza di spirito e profondità speculativa hanno indagato nel mondo della creazione artistica.



Stefano Corsi, edificio residenziale a Pistoia

modello

vivo come il presente”<sup>10</sup>. I ricordi di un Posener ancora discente introducono un’ulteriore questione. Ci riferiamo alla relazione che viene a stabilirsi tra maestro ed allievo. Ogni serio apprendistato – è stato osservato – è attraversato, scosso, da pensieri e comportamenti contrastanti, opposti nella loro essenza ma paradossalmente solidali, intrecciati. Dunque, anche se difficili da distinguere, accettazione ed obbedienza convivono e maturano a stretta contiguità con libertà e confutazione, poiché tradizione e tradimento sono il *recto* ed il *verso* di un medesimo foglio. Se così non fosse, se non si offrisse tale campo di tensioni vivificanti nella loro ricchezza, avremmo non la scuola ma la prigione o il parco divertimenti cioè la più servile ed ottusa passività o un’autonomia indifferente quanto vacua. Se la scuola è istituzione che presuppone una tensione ed un desiderio di continuità, di passaggio, questo transito non può che rivelarsi attraverso la congenialità e la metamorfosi, cioè attraverso una ripresa ed una manipolazione del patrimonio ricevuto e non morta coazione a ripetere o, peggio, incoraggiamento ad un solipsismo insulare: “se nell’atto dell’adozione il momento dell’obbedienza si dissocia da quello dell’invenzione, non è più obbedienza, ma conformismo, applicazione, ripetizione, e se il momento della libertà si dissocia da quello della sottomissione, non è più libertà, ma arbitrio, capriccio, stravaganza, cioè schiavitù dell’istinto e dell’inconscio”<sup>11</sup>.

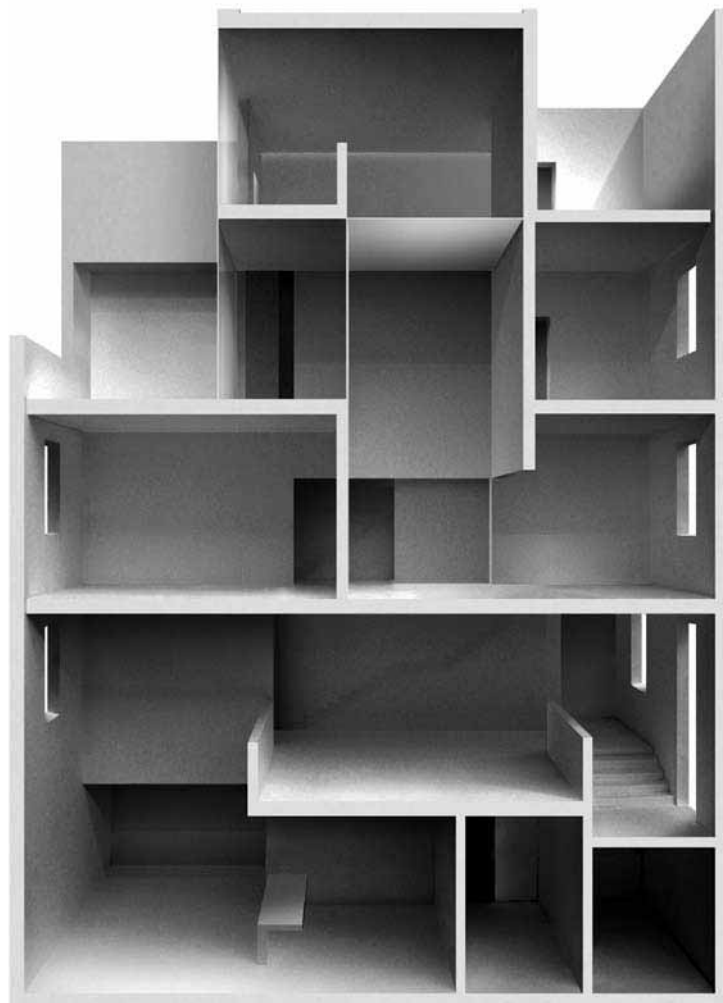
Ciò che al fondo deve rimanere – oltre ad una naturale *libertas philosophandi* – quale cifra permanente di una continuità da proteggere, è una condivisione etica, una *synethéia*, un modo cioè di soggiornare presso le cose e gli uomini, gli animali ed i divini: l’esser stati – per un giorno, un semestre o una vita – *figli di una sola speranza*<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Julius Posener, *Hans Poelzig, Haus des Rundfunks, Berlin 1929-1931* in “Domus” n. 702, febbraio 1989, pp. 50-55.

<sup>11</sup> Luigi Pareyson, *Estetica*, op. cit., p. 160.

<sup>12</sup> “Contrariamente a quanto può sembrare a prima vista, la rottura della tradizione non significa in alcun modo la perdita o la devalorizzazione del passato: è anzi probabile che soltanto ora il passato si riveli in quanto tale con un peso ed un’influenza prima sconosciuti. Perdita della tradizione significa invece che il passato ha perso la sua *trasmisibilità*, e, finché non sarà stato trovato un nuovo modo di entrare in rapporto con esso, può d’ora in poi essere soltanto oggetto di accumulazione”. Pensare la scuola è pensare la crisi della tradizione cioè di quell’azione che traduce ciò che è stato in una risorsa viva, pro-ducente; una riserva dove l’uomo ha “la possibilità di trarre il criterio della sua azione e della sua salute, e, con ciò, il solo luogo concreto in cui, interrogandosi sulle proprie origini e sul proprio destino, gli è dato di fondare il presente come rapporto fra passato e futuro”. Ogni scuola non può che essere dunque un lavoro su questo passato divenuto estraneo, *Unheimlich*, un inerte e gigantesco catalogo di rottami oramai inservibili secondo la nota immagine benjaminiana. In questa cesura della trasmissione risiede la più netta differenza tra la miseria della nostra *modernitas* ed i “moderni” delle rinascenze





## NOTIZIA

Nelle pagine che seguono è raccolta una selezione dei lavori eseguiti, a partire dall'anno accademico 2000-01, nel Laboratorio di Progettazione Architettónica I della Facoltà di Architettura di Firenze (Corso di Laurea quinquennale in Architettura 4/S)<sup>13</sup>. La compilazione attinge sia ai progetti redatti come svolgimento del tema annuale sia ad alcune delle esercitazioni di impegno minore richieste durante il ciclo delle lezioni; per entrambi i casi le prove sono sempre state affrontate singolarmente da ogni allieva/o. Se le questioni ed i campi applicativi hanno subito correzioni e mutamenti, costante è rimasta la fiducia nei confronti di alcune tecniche, di alcune pratiche, schiettamente tradizionali di avvicinamento al progetto<sup>14</sup>. Innanzitutto il ricorso al disegno manuale come strumento di indagine e di studio dell'esistente – “comprensione visiva”<sup>15</sup> – prima ancora che sostegno ineluttabile alla prefigurazione e dunque il veicolo principe di un “fare pensante”, di una “contemplazione produttrice”, di un *denkendes Tun* per ricorrere alle parole di Jaspers; al contempo l'approntamento del modello tridimensionale, inteso come il più efficiente utensile donato al processo di ideazione ed allo stesso faticoso germinare della cosa, piuttosto che scintillante macchina professionale di seduzione e persuasione: “Non mi stancherò pertanto di raccomandare ciò che solevano fare i migliori architetti: meditare e rimeditare l'opera da intraprendere nel suo complesso e la misura

---

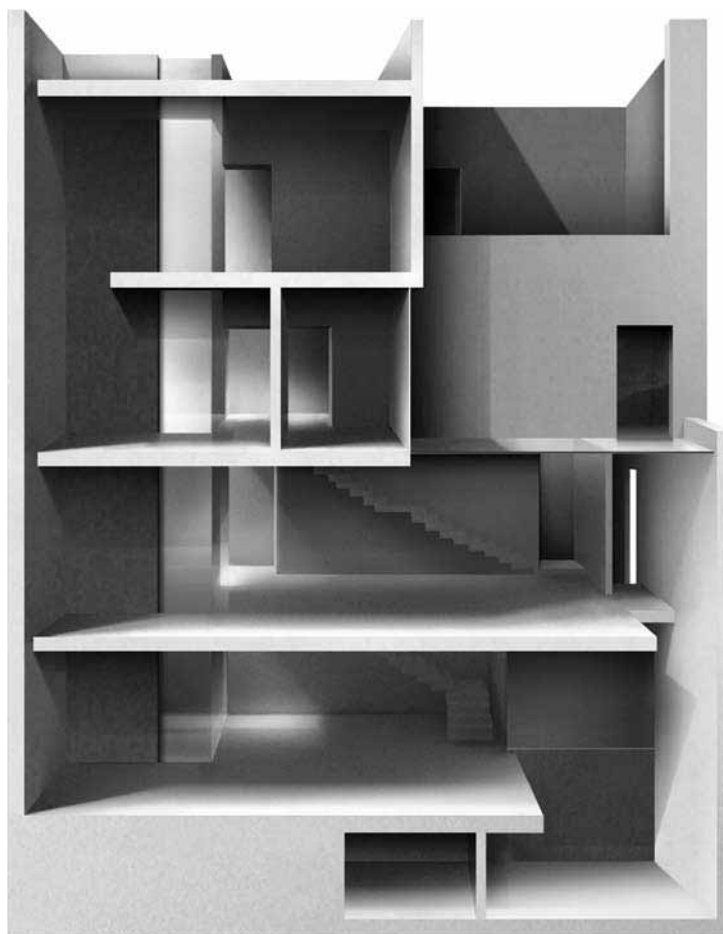
passate. Cfr. Giorgio Agamben, *L'uomo senza contenuto*, Quodlibet, Macerata 1994, p. 162 (corsivo mio). L'espressione in chiusura è da Friedrich Nietzsche, *Della virtù che dona*, in *Così parlò Zarathustra*, a cura di G. Colli e M. Montanari, Adelphi, Milano 1968, p. 93.

<sup>13</sup> I temi di progetto sono stati così ripartiti: *La casa ed un atelier*, a.a. 2000-01, corso di Composizione architettonica I (Laboratorio di Prog. dell'arch. I); *Una palazzina residenziale ed una galleria d'arte a Lucca*, a.a. 2001-02, corso di Progettazione dell'architettura I (Laboratorio di Prog. dell'arch. II); *Edificio multiuso a Volpaia in Chianti*, a.a. 2002-03/a.a. 2003-04, corso di Composizione architettonica e urbana (Laboratorio di Prog. dell'arch. I); *Edificio residenziale a Pistoia*, a.a. 2004-05, corso di Composizione architettonica e urbana (Laboratorio di Prog. dell'arch. I).

I moduli didattici nei diversi anni sono stati così affidati: *Analisi della Morfologia Urbana e delle Tipologie Edilizie*: Elena Angelini (a.a. 2000-01), Alessandro Rosselli (a.a. 2002-03) ed Alessio Palandri (a.a. 2003-04/a.a. 2004-05); *Tecniche della Rappresentazione*: Mauro Giannini (a.a. 2000-01); *Caratteri Tipologici e Morfologici dell'Architettura*: Tommaso Barni (a.a. 2001-02); *Cultura tecnologica della progettazione*: Maria Antonietta Esposito (a.a. 2001-02).

<sup>14</sup> “tradition (...) the consolidated patrimony of successful experiments...” Adolfo Natalini, *Superstudio in Middelburg: Avant-garde and resistance* (2004), in *Superstudio. The Middelburg lectures*, a cura di V. Byvanck, De Vleeshal and Zeeuws Museum, 2005.

<sup>15</sup> “Nihil est in intellectu quod prius non fuerit in sensu”, in fondo riteniamo ancora suggestive certe assiologie antiche o certi enunciati dell'empirismo classico.



Alice Del Genovese, edificio residenziale a Pistoia

modello

delle sue singole parti, servendoci non solo di disegni e schizzi, ma anche di modelli fatti di assicelle o d'altro materiale, oltreché valendoci del consiglio di esperti; solo dopo tale esame potremo affrontare la spesa e la cura dell'impresa. L'uso di tali modelli permette di avere sotto gli occhi nel modo più chiaro la disposizione ordinata di tutti quegli elementi che abbiamo descritto nel libro precedente: la posizione rispetto all'ambiente, la delimitazione dell'area, il numero delle parti dell'edificio e la loro disposizione, la conformazione dei muri, la solidità delle coperture, ecc. Inoltre sarà lecito qui senza perdita alcuna apportare aggiunte, diminuzioni, scambi di posizione, soluzioni nuove, anche sconvolgere l'assetto primitivo, fino a raggiungere la sistemazione che convenga e soddisfi completamente"<sup>16</sup>.

Valutando a distanza di tempo gli argomenti presentati come cimento penso che il lettore possa ravvisare un tentativo di lettura della disciplina capace di mantenere ed offrire salvaguardia ai molti piani che la spessorano. Chiamerei questa attitudine e questa preoccupazione una vocazione sempre più marcata al realismo<sup>17</sup>. Realismo che è primariamente conversione al discreto ed all'individuale, all'evento mai compiutamente generalizzabile o riducibile a schema<sup>18</sup>. Un volgere l'attenzione alla originale finitezza di ogni circostanza progettuale e non la sigla dell'ennesimo idioma cavato dalla ricca collezione del novecento<sup>19</sup> – seppure dalle proprietà incerte e dall'andamento sfuggente,

<sup>16</sup> Leon Battista Alberti, *De Re Aedificatoria*, libro II, capitolo I (trad. it. di G. Orlandi, *L'Architettura*, Edizioni il Polifilo, Milano, 1966, vol. I, p. 96).

<sup>17</sup> Questo è il nostro tempo. È ritorno alle cose come sono. È ritorno alla radice delle cose.

Questo abbiamo acquistato.

Che cosa abbiamo perduto?

Abbiamo perduto il mondo *come si vorrebbe che fosse*.

Un mondo falso.

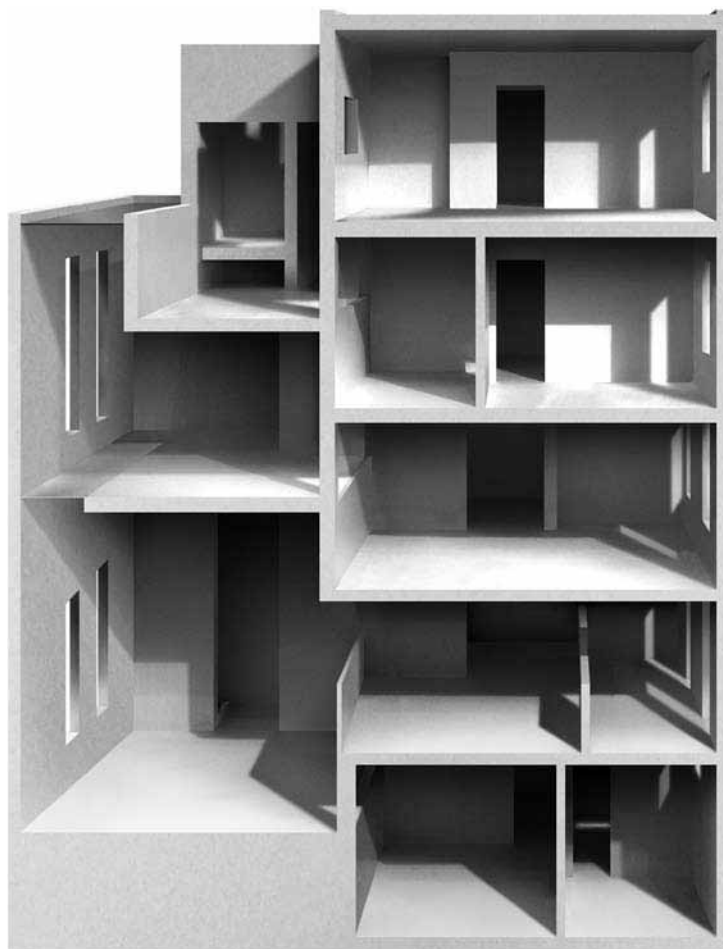
Amare dunque il nostro tempo.

Amare l'amaro nostro tempo.

Alberto Savinio, 1951.

<sup>18</sup> "Anche durante l'infanzia, un sentiero, una barriera, un albero bastavano a delimitare territori immaginari e incantati che, benché minuscoli, sembravano più remoti e diversi gli uni dagli altri delle costellazioni più lontane. L'arte è anche la capacità di risuscitare il potere di quell'incanto". Jean Clair, *Considérations sur l'état de beaux-arts critique de la modernité*, Paris 1983 (trad. it. di F. Isidori, *Critica della modernità. Considerazioni sullo stato delle belle arti*, Uberto Allemandi, Torino 1984, p. 91).

<sup>19</sup> Confrontandosi con il notevole saggio di Manfredo Tafuri diremo che al pari di alcune vicende dello scorso secolo è cosa da noi condivisa il minore entusiasmo nei confronti di ogni ipostatizzazione del *novum*, del suo ergersi ad unico valore, mentre è del tutto estraneo alle nostre intenzioni ogni "eccesso di comunicazione", l'aderenza agli idola di *Gemeinschaft* frantumate ed aggressive o l'*avvenirismo* come pia attesa di palingenesi future. Cfr. Id., *Architettura*



Diego Collini, edificio residenziale a Pistoia

modello

carsico – né la risorgenza di un naturalismo – ingenuo nella sua irriflessa spontaneità. Una educazione realista conduce a calare le fragili occasioni accademiche dentro le paratie anguste e di ferro della concreta modificazione possibile, al riparo da quegli ab-soluti quanto sterili “astratti furori” di cui ci narrava Elio Vittorini, poiché solo nel contrasto e nell’apertura al vincolo trovato è dato di misurare la soluzione come precisa, idonea, necessaria risposta. Il vincolo se così pensato diviene il filtro che seleziona, costringe e ri-ordina quel *caos familiare* allestito dalla naturale inventiva, dal suo vagare irresoluto e privo di discernimento: il primo motore, cioè, di quel principio di *resistenza alla facilità* che tanto ossessionò Mallarmé e Valéry. “Je t’aime, mon travail, quand tu es véritablement mien”: pazienza, ostinazione, rigore: il vincolo – al pari della regola autoimposta – smaschera le velleità facili e ricorda il ruolo del lavoro e dell’esercizio intellettuale nelle faccende dell’arte<sup>20</sup>. Una architettura riuscita è sempre una architettura che ha trasceso il limite fermo costituito dalle condizioni dentro le quali prende corpo sino a piegarlo a scaturigine della forma stessa; si può infatti valutare la qualità del progetto anche osservando il modo con cui esso reagisce agli attriti ed alle resistenze che il suo essere in situazione ha provocato e di come esso abbia reso fecondo l’impedimento, redimendo l’ostacolo ottuso in materia, in sostanza soggetta al disegno, alla linea trasformatrice – al pari delle altre tante materie che affollano ogni cantiere<sup>21</sup>. Lungo questa traccia il progetto è allora una pratica che si avvicina per certi suoi aspetti ad un’opera di interpretazione e di traduzione ben sapendo dei molteplici passaggi e confusioni tra *scoprimenti di senso* ed *investimenti di senso*, tra processi deduttivo-oggettivi e strategie impositivo-

---

e realismo, in *L'avventura delle idee nell'architettura 1750-1980* a cura di V. M. Lampugnani, Electa, Milano 1985, pp. 123-136. Su questi problemi vedi anche Harold Rosenberg, *The Tradition of the New*, Ayer Co Pub, 1959 (*La tradizione del nuovo*, a cura di G. P. Brega, Feltrinelli, Milano 1964).

<sup>20</sup> Paul Valéry, *Oeuvres*, Gallimard, Paris 1957 e 1960, I, pp. 1205-6. E sempre Valéry: “Non mi spingerò sino a dire con Joseph de Maistre che tutto quanto ostacola l’uomo lo fortifica. De Maistre non pensava forse a cosa vuol dire avere le scarpe troppo strette. Ma trattandosi d’arte mi potrebbe rispondere, con incontestabile esattezza, che scarpe troppo strette ci farebbero inventare danze nuovissime”. Vedi Luigi Pareyson, *Le regole secondo Valéry*, in *L’esperienza artistica*, Marzorati editore, Milano 1974, p. 188.

<sup>21</sup> “... così meritano tutto il nostro rispetto quegli artisti che non vollero fare niente di più di ciò che la materia permise loro, eppure proprio in tal modo fecero cose così grandi, che solo con la massima applicazione d’un’intelligenza coltivata riusciamo a riconoscerne il merito”. Una matura consapevolezza circa il destino condizionato dell’opera d’arte attraversa tutte le pagine goethiane a partire dal suo viaggio in Italia; il passo è un estratto dal saggio *Materiale dell’arte plastica*, 1788.

soggettive<sup>22</sup>: “l’architettura deve in conclusione proporsi, io credo, alla realtà con ragionata misura e stabilire una distanza critica dalle condizioni empiriche, comprese quella della sua stessa tradizione e delle regole del suo farsi, che vanno interrogate, violate, anche per mezzo dell’invenzione necessaria del linguaggio, senza che il loro orizzonte ontologico scompaia: e anche questa è una speciale interpretazione del realismo”<sup>23</sup>.

Realismo è il nostro modo imperfetto, positivamente ideologico, di dire in altra lingua la nordica *sachlichkeit* e di rispondere ad “un bisogno morale di chiarezza ed onestà”<sup>24</sup> quale prefisso e guida dell’agire. È sufficiente un viaggio nell’Italia ancora non raziata e resa irricognoscibile dal capitale e da uno sviluppo accecato perché ci vengano di nuovo incontro le fisionomie note – salde e libere da ogni ansia o fracasso – di architetture profondamente dignitose ed austere, razionali ed appropriate; architetture – ed una natura finemente costruita – che riempivano di meraviglia il viaggiatore curioso, tali da redigere un universo di significati e di sensibilità esperibile nello stesso visibile: “Chi dal nord scende in Italia ha improvvisamente la sensazione che il mondo sia più definito, più semplice, più comprensibile. Il primo campanile con quale chiarezza il suo prisma si erge accanto alla chiesa! Il corpo della chiesa: com’è pronunciata nettamente la sua figura! La villa sulla collina dei cipressi: quale semplice cubatura così precisa nel contorno, e come sono delineati chiaramente sia nella forma che nella disposizione i cipressi accanto! Tutto, perfino la singola colonna, è racchiuso saldamente in sé sicché le forme sembrano separarsi in contrasti più decisi che da noi. È questa ciò che si definisce chiarezza plastica dell’Italia”<sup>25</sup>.

Reale è tutto ciò che fa risuonare all’unisono il necessitato e l’aleatorio, il luogo ed il clima, le memorie collettive ed i destini individuali, le economie grandi e gli scopi minuti, le tipologie sperimentate e le tecniche efficienti, le possibilità espressive della materia e le offese delle stagioni, la speranza e la

---

<sup>22</sup> L’immagine dell’artista come traduttore deriva da Proust: “Pour exprimer ces impressions, pour écrire ce livre essentiel, un grand écrivain n’a pas dans le sens courant à l’inventer puisque il existe déjà en chacun de nous, mais à le traduire. Le devoir et la tâche d’un écrivain sont ceux d’un traducteur”.

<sup>23</sup> Sulla questione del realismo letto come “critica positiva” alle condizioni date e non passivo adeguamento o organico rispecchiamento cfr. Vittorio Gregotti, *L’architettura del realismo critico*, Laterza, Roma-Bari 2004, p. 42.

<sup>24</sup> Giuseppe Pagano Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli editore, Milano 1936, p. 78.

<sup>25</sup> Heinrich Wölfflin, *Die Kunst der Renaissance Italien und das deutsche Formgefühl* 1931 (trad. it. di B. Carta e M. Ghelardi, *L’arte del Rinascimento. L’Italia e il sentimento tedesco della forma*, Sillabe, Livorno 2001, p. 28).

volontà di riforma dispiegata dal progetto e le difficoltà ed i limiti del mestiere. Servendosi di un'intuizione di Jean Clair<sup>26</sup> realismo potrebbe infine significare un determinato e circoscritto rapporto con il tempo presente assunto come punto gravitazionale e centro delle attenzioni, interstizio nel quale consistere: accantonando i ritorni e gli slanci, i recuperi e le rotture, la nostalgia del passato e la nostalgia del futuro, le perfezioni perdute e quelle a venire, l'inclinazione realista dovrebbe fare del "momento presente" la stessa "sostanza dell'opera": opera come manifestazione della "forma più intensa dell'istante, ri-presentazione, istaurarsi sovrano della presenza" oltre qualsivoglia "illusione retrospettiva" e/o "illusione prospettiva", piena adesione all'essere moderno (moderno=*modernus*=*modo*: ora, adesso, subito...).

Nelle pagine che seguono sarà allora possibile distinguere un graduale transito o, meglio, una oscillazione ripetuta da un ambito maggiormente concentrato sulla autonomia e sugli statuti della pura forma – con le correlate preoccupazioni per il principio geometrico, la proporzione, la matrice ideale – ad uno successivo, contagiato dal volgersi alle condizioni univoche, gettate, della preesistenza ambientale<sup>27</sup> e del suo duro *qui ed ora* di cui il piano – qualunque sia il grado della sua forza di coercizione – non può comunque disporre. Questo movimento, questa doppia frequenza, nelle regioni dure e terse come cristallo del *numerus mensura pondus* e nell'opposto atlante costituito dalle deboli quanto aggrovigliate espressioni del contingente così fittamente ordito di relazioni, dipendenze, legalità è avvertito come un itinerario capace di pro-durre una generosa riserva di senso e dunque arricchimento nell'essenza della cosa in fieri.

Yves Bonnefoy ha scorto una "duplice postulazione" al cuore dell'arte italiana: una diade irresolubile, quanto densa di possibili, tra il concetto e la vita, tra le armonie celesti dell'Intelligibile e le "gioie imperfette della terra", tra l'"ontologia della forma e il pensiero della finitudine"<sup>28</sup>.

Su questo fragile e appuntito crinale vorremmo dare alloggio alle nostre parole ed azioni.

<sup>26</sup> Jean Clear, op. cit.

<sup>27</sup> Preferiamo impiegare la terminologia rogersiana – per le sue molteplici implicazioni – piuttosto che la voce "context/contesto" di matrice anglosassone.

<sup>28</sup> Yves Bonnefoy, *La civiltà delle immagini. Pittori e poeti d'Italia*, Donzelli, Roma 2005; l'accento di questa riflessione, il suo timbro, sembra richiamare la "tragedia della cultura" di ascendenza simmeliana: Georg Simmel, *Der Konflikt der modernen Kultur. Ein Vortrag 1918 (Il conflitto della cultura moderna*, a cura di C. Mongardini, Bulzoni editore, Roma 1976).



