

Influenze europee della *Tendenza* italiana

Il progetto urbano in Spagna

O. M. Ungers e la cultura tedesca

Dottorato in Composizione Architettonica XXIII ciclo

Dottorando

Arch. Francesco Sorrentino

Tutor

Prof. Arch. Alberto Cuomo

Coordinatore

Prof. Arch. Alberto Cuomo

Sommario

Introduzione

Prima parte

Influenze europee della Tendenza italiana: “ortodossia” spagnola e autonomia dell’approccio tedesco

- 1 Perché La Tendenza?
Dagli anni cinquanta agli anni sessanta: una sintesi
- 7 “Ortodossia Spagnola”
- 11 Autonomia dell’approccio tedesco: la figura di O.M. Ungers

Seconda parte

Il progetto urbano in Spagna

- 15 Madrid
- 25 Barcellona
- 35 I Paesi Baschi e la figura di Josè Ignacio Linazasoro
- 44 Intervista a Josè Ignacio Linazasoro
- 51 Intervista a Simon Marchan Fiz

Terza parte

O.M. Ungers e la cultura tedesca

57	Ungers e il contesto italiano <i>La Tendenza</i> : affinità e divergenze nel processo creativo
60	La critica al funzionalismo e il “problema della funzione”
64	Il rapporto con la storia
67	Questioni tipologiche: definizioni e metodologie operative
73	Il Classicismo di O.M. Ungers
75	Il rapporto con la storia: “architettura della città o complessità e contraddizione nel linguaggio architettonico”?
79	Il percorso del Classico: architetti, idee, riferimenti
88	La nuova Kunsthalle di Amburgo
93	La Biblioteca regionale del Baden a Karlsruhe
98	Orizzonti filosofici
100	Idealismo, Marxismo, Neoplatonismo
109	Il ruolo dell’Archetipo all’interno del processo creativo
112	Fenomenologia della Gestalt
115	Il Progetto di concorso per la casa dello studente Th. Twente a Enschede (Olanda), 1963
119	Conclusioni
	Bibliografia
	Referenze fotografiche

INTRODUZIONE

La ricerca affronta il tema del progetto urbano in Europa alla luce delle teorie che nella seconda metà degli anni '60 nacquero intorno al gruppo italiano della *Tendenza*. Il lavoro si sofferma principalmente sul contesto spagnolo che subì, specialmente negli ambienti vicino al marxismo, una forte influenza delle teorie italiane a partire dalla caduta del regime franchista, e sul contesto tedesco, che vide nella personalità di O.M. Ungers il sostenitore di una progettualità rivolta all'urbano.

Le idee promulgate dalla *Tendenza* italiana ed in particolare dalla figura di Aldo Rossi ebbero una risonanza mondiale all'interno del dibattito architettonico del periodo. Negli anni immediatamente successivi al dopoguerra, in Europa, si cercava di trovare una via alternativa a quella tracciata dal Movimento Moderno, che in relazione alle nuove emergenze, quali il recupero dei centri storici, l'integrazione dei nuovi interventi con i tessuti consolidati della città, si era dimostrato inadeguato. In questo contesto il libro di Rossi, *L'architettura della città*, fu accolto come una grande novità che apriva l'orizzonte alla nascita del progetto urbano in Europa, fino a contagiare le facoltà di architettura al di là dell'atlantico negli Stati Uniti d'America. La diffusione dei testi proseguì anche attraverso l'operato di altri architetti come Giorgio Grassi, che ebbe notevole fortuna in Spagna, insieme ai testi di Aymonino e di Gregotti.

Più che delineare un contesto omogeneo ed individuabile attraverso la messa a fuoco di un insieme di personalità che hanno condiviso interessi e posizioni comuni sull'architettura, a partire dal gruppo della *Tendenza*, la ricerca vuole individuare, al di là di differenze stilistiche e teoriche, un campo di indagine, una sfera di influenze reciproche, che portò alla nascita del progetto urbano in Europa, che vide proprio nell'esperienza della *Tendenza* italiana uno dei centri di maggiore propulsione.

Sebbene il tema dell'architettura della città, di una progettualità rivolta alla comprensione dei fenomeni urbani, infine della storicità stessa della prassi architettonica, ebbe una notevole risonanza in tutta Europa, solo in alcuni particolari contesti geografici si assistette ad una maggiore adesione al dibattito che proveniva dall'Italia.

Esclusi contesti più isolati che hanno avuto una tradizione architettonica maggiormente autonoma, come i Paesi Scandinavi, il Belgio, l'Olanda e l'Inghilterra, nel resto dell'Europa le teorie della *Tendenza* ebbero una influenza maggiore all'interno dei singoli dibattiti nazionali sull'architettura. In Portogallo negli anni a cavallo della caduta del regime, ormai indebolito e preoccupato più ai problemi di sopravvivenza politica che a questioni propagandistiche o di censura stilistica, si assisteva ad una polarizzazione del dibattito tra le facoltà di Lisbona e di Porto. A Lisbona si cercava di ripensare all'insegnamento dell'architettura a partire dai suoi fondamenti, dalla sua tradizione e dalla sua storia. Ebbero così maggior influenza gli studi sulla tipologia e sulla morfologia, visti alla luce di quelli condotti in Italia. A Porto invece l'attenzione era rivolta principalmente al rinnovamento dell'architettura in chiave linguistica, con un conseguente disinteressamento per le questioni tipologiche¹. La presenza di personalità di spicco come Távora e Siza contribuirono al successo della scuola di Porto, e le posizioni legate maggiormente alle tematiche dell'urbano stentarono ad incidere sulla produzione architettonica.

In Francia la fortuna della *Tendenza* italiana ebbe un canale di diffusione privilegiato attraverso la rivista "*L'architecture d'Aujourd'hui*" di Bernard Huet, che ne fu caporedattore per tre anni a partire dal 1974. L'opera di Bernard Huet fu quella di promuovere in Francia un approccio urbano alla progettazione, che vedeva nell'esperienza italiana il principale riferimento. Tuttavia, c'è da dire che quella di Bernard Huet e della sua rivista fu un'esperienza che non riuscì ad incidere nella prassi architettonica francese e, nonostante fosse riuscita a promuovere una serie di studi come quelli condotti dal Corda (*Comité de la recherche et du développement en architecture*)², lo studio dei fenomeni urbani alla luce delle teorie della *Tendenza* rimase per lo più limitato allo stato di analisi.

¹ N. Portas, M. Mendes, *Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano, 1991

² J. Lucan, *Francia. Architettura 1965-1988*, Electa, Milano, 1989.

In Spagna ed in Germania, sebbene con notevoli differenze, il rapporto con la cultura italiana fu molto più forte, per queste ragioni la ricerca concentra il proprio interesse principalmente su questi due contesti geografici.

Il lavoro si divide in tre parti principali.

La prima parte è da intendersi più come un prolungamento dell'introduzione, che come un capitolo a sé stante, di carattere generale, chiarisce gli aspetti fondamentali dei tre contesti geografici, italiano, spagnolo e tedesco, a partire dal dopoguerra fino alla seconda metà degli anni sessanta, nel periodo in cui è andata conformandosi in Europa la reazione critica al Moderno.

La seconda parte è dedicata all'influenza che i principali esponenti della *Tendenza*, in particolare Aldo Rossi e Giorgio Grassi, hanno avuto sulla cultura spagnola, vista quest'ultima in rapporto ai suoi differenti contesti regionali. Le ragioni della notevole fortuna che la cultura architettonica italiana ebbe in Spagna sono principalmente di due tipi: la prima è di carattere strettamente politico, infatti, in opposizione al regime franchista, si era diffusa in larghi settori della cultura spagnola, in particolar modo in ambito catalano e basco, una certa cultura di stampo marxista, che guardava con grande interesse alle vicende del PCI a cui, come è noto, molti esponenti della *Tendenza* italiana erano vicini; la seconda ragione riguarda il carattere di profondo rinnovamento dell'architettura veicolato proprio dalle teorie di Aldo Rossi ed in generale dalla cultura architettonica italiana, che vivacizzavano un dibattito ormai stantio ed immobilizzato nella polarizzazione tra la tradizione organica di Madrid e quella di stampo modernista a Barcellona.

Le teorie della *Tendenza* si sovrapposero alle rispettive e differenti declinazioni dell'architettura spagnola in relazione alla eterogeneità dei diversi contesti geografici e culturali. Per queste ragioni è apparsa opportuna una trattazione distinta per ambiti regionali: alle città principali, Madrid e Barcellona, fortemente caratterizzate dai loro maestri e dalle rispettive "scuole", come quella "organica" nella capitale e quella "modernista-realista" nel capoluogo catalano, si affiancano contesti più particolari come quelli dell'andalusia Siviglia e della provincia di Guipuzcoa nei Paesi Baschi. In Spagna niente sembra venir preso in maniera gratuita, niente che non venga filtrato attraverso i caratteri predominanti della cultura locale. Forse risiede proprio in questa particolare condizione la forza dell'architettura

della Spagna di quegli anni, una nazione ancora ai margini dell'Europa, ma pronta ad assorbire e filtrare le principali esperienze provenienti dall'estero per diventare poi una delle protagoniste dell'architettura dei nostri tempi.

La terza parte è dedicata al contesto tedesco concentrandosi sulla figura di O. M. Ungers. In Germania le problematiche della ricostruzione postbellica erano simili a quelle italiane, con la differenza che in alcuni centri, tra i quali Colonia, la città in cui Ungers ha vissuto e lavorato, la distruzione del patrimonio edilizio storico è stata molto più consistente che in Italia. In Germania, allo stesso modo che in Italia, esigenze di conservazione del patrimonio storico e artistico da un lato e di rinnovamento urbano dall'altro dovevano trovare una via di conciliazione. Ungers fu l'architetto che incarnò tale esigenza, diffondendo in Germania una pratica dell'architettura che, pur contemplando la lezione del Moderno, portasse alla luce l'attenzione per la città ed il suo contesto urbano, attraverso lo studio della tipologia e della morfologia edilizia. L'importanza della figura di Ungers all'interno del panorama architettonico tedesco dell'epoca ha condotto il lavoro di ricerca su una trattazione principalmente monografica, partendo dall'assunto che le origini del progetto urbano in Germania possono essenzialmente ricondursi all'architetto di Colonia. Germania ed Italia, il progetto urbano della *Tendenza* e quello *ungersiano* hanno delineato, pur nelle differenze, un cammino convergente, in cui molte sono state le occasioni di contatto e di scambio reciproco. Nel lavoro di Ungers l'Italia è sempre presente, è un riferimento che riguarda le sue stesse origini. Colonia, città di fondazione romana, e tutta la regione sud-occidentale del Nord Reno-Westfalia descrivono una regione nella quale il legame con la classicità romana e con la chiesa cattolica è più forte che altrove in Germania, un legame che Ungers sentiva ancora vivo attraverso il contatto con le rovine del passato.

Il rapporto privilegiato con la cultura italiana avviene anche sul piano delle affinità con il lavoro di Aldo Rossi e di Giorgio Grassi, che lo incontrarono nel suo studio di Colonia insieme a Vittorio Gregotti nel 1960.

Il pensiero e l'attività di Ungers vengono visti in comparazione con il lavoro dei maestri italiani, nel tentativo di mettere in luce affinità e divergenze nella costruzione di un processo creativo volto alla definizione di una metodologia progettuale che affronti il tema della città.

Il particolare rapporto del maestro con la storia dell'architettura, un rapporto che sfugge dagli stili e dai problemi linguistici per affrontare direttamente i

temi che hanno costantemente fatto parte dell'architettura, riporta il lavoro di Ungers all'interno di una tradizione classica dell'architettura, il cui panorama di riferimento va da Leon Battista Alberti a Palladio, dai trattatisti francesi a Schinkel.

Si è tentato, inoltre, di indagare sui riferimenti filosofici di Ungers, mettendo in relazione il suo interesse per l'estetica di Schopenhauer con le implicazioni della psicologia junghiana.

Oswald Mathias Ungers è senz'altro una delle figure più importanti del panorama architettonico tedesco e mondiale e ha da sempre rappresentato un pensiero ed un'attività unici ed inconfondibili, lontani dalle mode, tanto più da fugaci occhiate verso tendenze stilistiche legate al momento e all'opportunità.

Ungers è un tedesco e come tale incarna una duplice dimensione: da un lato quella della *Ragione*, la ragione dei filosofi, del pragmatismo industriale ed economico, e la ragione dell'oggettività *Bauhaussiana*; dall'altro la dimensione della *Passione*, la passione del Romanticismo, del dionisiaco Nietzscheano e dello spirito rivoluzionario luterano. Questa duplicità, che in Ungers non diventa mai conflitto, ma sprone creativo, rappresenta una delle chiavi di lettura più affascinanti dell'intero Occidente.

Influenze europee della Tendenza italiana: “ortodossia” spagnola e autonomia dell’approccio tedesco.

Perché La Tendenza?

Dagli anni cinquanta agli anni sessanta: una sintesi.

Una delle emergenze che incombevano nell’Italia del dopoguerra era quella della ricostruzione. Gravi ferite erano state inflitte al patrimonio edilizio e allo stesso tempo nuove speranze di sviluppo rendevano crescente un certo ottimismo che si riversava anche nell’attività costruttiva.

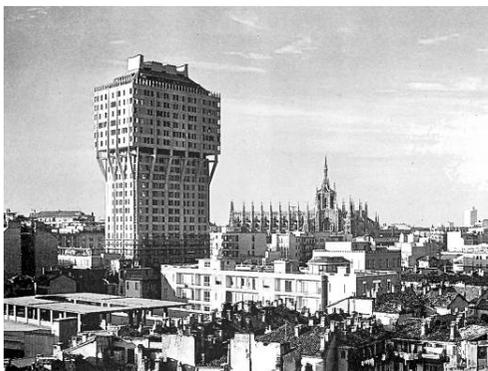
Sul fronte politico la necessità di dare un’abitazione alle numerose masse popolari che si riversavano nelle città con maggiore presenza di attività industriali ed imprenditoriali, portò alla messa a punto di leggi e provvedimenti ad hoc, come il *Piano Fanfani* del ’49 e la nascita dell’istituto *Ina-casa*, guidato da Arnaldo Foschini, per rilanciare il settore edilizio. Al di là di scelte pragmatiche dettate dalla contingenza e dalle necessità imposte dalla situazione reale, il dibattito culturale anche in Italia prese le pieghe di un certo *continuismo* con l’eredità della scuola razionalista. I centri propulsori ideologici erano Milano e Roma quasi a voler ripetere una vecchia opposizione risalente al ventennio tra le due guerre: «*a Milano ... prevalse un atteggiamento mirante a recuperare, con nuova consapevolezza, gli obiettivi del razionalismo anteguerra e i collegamenti col funzionalismo europeo e le posizioni dei CIAM*»¹.

Roma vedeva in Bruno Zevi, con il suo *Apao*, una spinta verso un’architettura che, pur nella contemplazione di istanze sociali e di razionalità economica, rivendicasse una maggiore libertà dello spazio e un empatico rapporto con il mondo naturale; in Ridolfi e Quaroni, con i giovanissimi Carlo Aymonino e Mario Fiorentino, gli esponenti della corrente del *Neorealismo*, che, grazie al piano Fanfani nel ’49 e all’istituzione dell’Ina-Casa guidata da Arnaldo Foschini, ebbero l’opportunità di sperimentare un linguaggio ispirato alla tradizione, che si

L. Quaroni, M. Ridolfi, Quartiere Ina-casa, Tiburtino, Roma, 1950 – 54.



¹ M. Capobianco e E. Carceri, a cura di, *Architettura italiana 1940-1959*, Electa Napoli, 1998, pp.153-154.



BBPR, Torre Velasca, Milano, 1956-58.

faceva portatore di istanze sociali e di identificazione nella cultura popolare. Il quartiere Tiburtino di Quaroni e Ridolfi, manifesto del neorealismo, così come definito da Manfredo Tafuri, nasce da un'aspirazione alla realtà «*come storia e come tradizione ... come aspetto dell'ideologia nazional-popolare della sinistra politica, ... e infine come connessione con la preesistenza ambientale*».² L'attenzione era rivolta verso un'architettura capace di recuperare le identità popolari, che altrimenti rischiavano di scomparire, dietro l'anonimato delle folte masse di emigranti e di lavoratori destinati a vivere in sobborghi, posti ai margini delle città, all'interno dei quali difficilmente riuscivano a trapiantare abitudini e valori appartenenti al loro mondo di origine, rurale e contadino. Nel terreno di una sinistra impegnata in tale recupero l'esperienza del *Neorealismo* di Ridolfi e Quaroni e dei giovanissimi Carlo Aymonino e Mario Fiorentino, portò ad una declinazione dell'architettura più attenta alle connessioni con il territorio e con gli elementi di identificazione storici.

Milano si sentiva invece più vicina e maggiormente coinvolta nella difesa dei valori della modernità seppur "attutita" da una sensibilità storica grazie alla figura di Ernesto Nathan Rogers. Proprio Rogers con la rivista *Casabella-continuità*, fu il principale sostenitore di una conciliazione tra il Moderno e le istanze della storia, i valori della tradizione, in una tendenza generale volta alla conservazione di una certa identità nazional-popolare. In questo *continuismo*, tra Moderno e tradizione, tra fiducia nel progresso e conservazione della storia e delle identità, in cui si muoveva il pensiero di Rogers, va inserito l'edificio della *Torre Velasca* a Milano, opera emblematica, che meglio rappresenta la posizione di *Casabella-continuità*. La torre se da un lato si imponeva come immagine fortemente moderna sullo skyline di Milano, dall'altro mostrava una evidente allusione al linguaggio architettonico del medioevo. La sensibilità con la quale si manifestava la relazione tra Moderno e storia era perlopiù intesa in chiave linguistica, per cui alle logiche formali caratteristiche del Moderno si sovrapponevano un'insieme di rimandi al vocabolario della storia.

Una voce più isolata all'interno del panorama italiano risultava quella di Giancarlo de Carlo, il quale, maggiormente impegnato sul fronte internazionale all'interno del Team 10, si faceva portavoce di una visione sociale dell'architettura, lontana da ogni rimando formalistico o linguistico.

² V. Gregotti, *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, Electa, Milano 1969, p.38.

Saranno dovuti proprio a De Carlo, infatti, i primi esperimenti di *progettazione partecipata* in Italia, che videro i progettisti insieme ai futuri abitanti coinvolti nel processo progettuale.

In Italia non solo ma in tutta Europa, principalmente in Germania, il dibattito architettonico si orientava verso una visione critica nei confronti del Moderno, inadeguato a risolvere i problemi della ricostruzione e dei valori della tradizione nella modernità: si apriva la strada verso la *crisi*.

In ambito internazionale, infatti, il pensiero del Moderno aveva dato segnali di cedimento quando al congresso di Otterlo del '59 fu proclamata la fine dei CIAM e si costituì il gruppo del Team 10, che rappresentava la nuova generazione di architetti.

Verso la metà degli anni '60 il processo di revisione del Movimento moderno ristagnava su poche posizioni non molto differenti da quelle riassunte.

Fu in questo clima, in opposizione alle teorie del Moderno, che irruppe la novità del pensiero di Aldo Rossi. La pubblicazione nel 1966 del testo *L'architettura della città* di A. Rossi fu il segnale di una svolta di un modo alternativo di agire e di fare architettura. Il merito del libro di Rossi fu quello di presentare un quadro teorico che sembrava imporsi come unica *alternativa forte* al Moderno, capace di individuarne i punti deboli e proporre vie alternative, con una precisione critica fino ad allora mai raggiunta. Il maggiore fallimento del Moderno era consistito, infatti, nella incapacità di confrontarsi con la città storica. Gli strumenti messi a disposizione dalla teoria del Moderno erano principalmente fondati su schemi del tipo logico-quantitativo, in linea con una presunta "oggettivazione" del metodo progettuale. La logica del *funzionalismo* con la suddivisione della città per zone distinte in base alle destinazioni d'uso, l'uso dell'*esistenza minimum* e di parametri standardizzati nel dimensionamento degli alloggi, degli edifici e delle strade, con la conseguente negazione nel disegno dei piani di espansione di ogni rapporto formale e dimensionale con i tessuti urbani consolidati, si dimostravano inadeguati di fronte ai problemi della ricostruzione. La ricostruzione postbellica aveva presentato problemi complessi specialmente nei centri storici e agli architetti mancavano strumenti teorico-operativi adeguati.

In realtà, prima di Rossi, Saverio Muratori già aveva condotto studi sulla tipologia edilizia e sul suo stretto legame con la morfologia, sfociati poi nei

testi *Studi per una operante storia urbana di Roma*³ e *Studi per una operante storia urbana di Venezia*⁴. In seguito Carlo Aymonino insieme ad Aldo Rossi ripartiranno proprio da Muratori e dal Veneto per approfondire gli studi sui fenomeni urbani e sulle dinamiche all'interno della città⁵.

A partire dagli studi sulla città storica, e dalla critica al funzionalismo, si affermò negli anni '60, la cosiddetta *Tendenza*, nell'ambiente veneziano dello IUAV.

Una delle questioni principali sollevate dal dibattito della *Tendenza*, in particolare da Aldo Rossi, che suscitò maggiore interesse fu quella del ribaltamento della centralità, all'interno della disciplina architettonica, del ruolo della *funzione*, che diveniva, così, un fattore secondario, destinato a risolvere questioni "tecniche" indipendenti dagli aspetti compositivi. Al posto della funzione, la "forma" riacquistava un ruolo centrale. La cosiddetta *autonomia della forma* fu uno degli aspetti più innovativi e da un certo punto di vista rivoluzionari del pensiero di Aldo Rossi. Il ribaltamento funzione-forma non fu semplice presa di posizione, piuttosto Rossi vi giunse attraverso l'osservazione della città e dei suoi monumenti. Poiché all'interno della città ciò che rimane stabile nel tempo sono i monumenti, cioè gli edifici dotati di un alto valore formale, e non le funzioni, che invece sono sottoposte a continue variazioni⁶, la forma e la sua *permanenza* risulta essere l'elemento centrale dell'architettura. Il tema della *permanenza* o delle *permanenze* all'interno dei tessuti urbani, costituì un ulteriore campo di indagine volto alla ricerca di quegli elementi *invarianti* all'interno del tessuto urbano, che ne condizionano lo sviluppo formale. Da queste considerazioni scaturisce chiaramente la "scoperta" della *analisi* dei tessuti urbani e dei loro processi formativi, l'introduzione dello studio sulle *tipologie edilizie* in rapporto alla

³ S. Muratori, R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma, Centro Studi di Storia Urbanistica, 1963.

⁴ S. Muratori, *Studi per una operante storia urbana di Venezia. I: Quadro generale dalle origini agli sviluppi attuali*, in 'Palladio', n. 3-4, 1959, poi in vol., Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1960.

⁵ C. Aymonino, *Origini e sviluppo della città moderna Venezia*, Culva, 1965 (Padova, Marsilio 1971) e A. Rossi, *Architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.

⁶ A tal proposito è utile ricordare l'esempio, che Aldo Rossi fa, della *Basilica Palladiana* di Vicenza, che ha resistito, per il suo alto valore formale, ai successivi cambi di funzione alla quale è stata sottoposta nel tempo. In tal modo, come avviene per quasi tutti i monumenti delle città, Rossi dimostrava l'indipendenza e l'autonomia della forma nei confronti della funzione.

morfologia urbana. L'interesse per l'architettura neoclassica di Ledoux e Boullè, per la trattatistica francese di Gaudet e Quatremere de Quincy, diedero la possibilità di verificare attraverso la lente della storia le teorie sulla tipologia e sulla relazione tra tipologia edilizia e morfologia urbana. La riscoperta della trattatistica illuministica francese e successivamente l'attenzione per Palladio o per architetti come Adolf Loos costituirono il principale territorio di influenze formali dell'architetto e condizionarono la "collocazione estetica" del pensiero di Rossi, che sembrava così posizionarsi all'interno di una tradizione classico-romantica, in netta opposizione a quella del Moderno.

Negli stessi anni Giorgio Grassi lavorava sul terreno della cosiddetta *rifondazione disciplinare*, attraverso un metodo che lo condurrà verso un'architettura sempre più astratta e sintetica. Il lavoro di Grassi segue una logica meno formalista rispetto a quella di Rossi, più incentrato sul tema dell'autonomia e della permanenza della forma e fortemente legato al problema della specificità dei linguaggi artistici, in netta contraddizione con l'estetica modernista e più vicino all'estetica realista di G. Lukacs e di Galvano della Volpe. In questo senso va intesa la rifondazione della disciplina, come volontà di individuare l'*architetonico*, il linguaggio specifico dell'architettura. La ricerca di Grassi suscitò grande interesse anche al di fuori dei confini nazionali e si allineava con tutto il pensiero critico dell'estetica modernista, che attraverso l'interdisciplinarietà e il continuo rimando a differenti discipline, scientifiche piuttosto che artistiche, aveva allontanato l'architettura dallo strettamente architettonico. Il *tipo* per Grassi perdeva quindi quella qualità operativa, volta cioè all'attività progettuale, per assurgere a strumento teoretico, volto al di-svelamento dell'essenza architettonica. Da qui l'elogio al *mestiere*, all'ordinario, a quella pratica professionale capace di farsi portatrice dei caratteri "eterni" del costruire, a dispetto dell'invenzione e dell'artistico. L'interesse da parte di Grassi per architetti come Tessenow⁷ (più recentemente Alberti) è giustificato dalla condivisione del rigore del metodo dell'architetto tedesco, il quale preferiva rimanere ancorato ad un sapere tramandato dalla logica del *mestiere*, dalla consuetudine artigianale del fare architettura, davanti a proposte che gli apparivano ingiustificate, o mosse da motivi di esclusivo carattere stilistico e tecnologico.

⁷ G. Grassi, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano, 1985.

Gli anni '60 non furono segnati solo dall'esperienza della *Tendenza*, anzi il panorama si presentava molto complesso. L'episodio destinato ad avere un ruolo decisivo sul panorama architettonico mondiale, capace di "corrompere" anche le posizioni di alcuni architetti italiani, tra cui lo stesso Rossi, fu l'ingresso in Europa della cultura *pop* anglo-americana e successivamente del *postmodernismo*, non tanto inteso nei termini più sociologici di *condizione* postmoderna⁸, quanto in termini di tendenza figurativa o, se vogliamo, di moda, pura cifra stilistica dell'architettura. Il testo di Robert Venturi *Complexity and contradiction in architecture*, pubblicato nello stesso anno di quello di Rossi, riscosse un successo straordinario in tutto il mondo e segnò l'introduzione della dimensione simbolica in architettura, unita ad una vocazione *popolare* del linguaggio architettonico. Il postmodernismo architettonico fu un passo in avanti all'interno della cultura pop americana, quando al mondo dei "segni" fu associata la *Storia*, l'"operazione" postmoderna raggiunse la sua piena maturità. Un nuovo vento soffiava sulla *Storia*, che da disciplina volta alla comprensione dei fenomeni urbani divenne il vocabolario da cui trarre il nuovo linguaggio dell'architettura, in un gioco che sembrava fare i conti con il "proibizionismo" del Moderno⁹. La stessa figura di Aldo Rossi rimase, al termine della sua carriera, coinvolta nel gioco "frivolo" del postmoderno, con la sua partecipazione alla Biennale di Paolo Portoghesi del 1980, producendo una profonda rottura tra il suo lavoro teorico e quello pratico progettuale. Una volta persa la spinta al confronto con i luoghi, con i tessuti urbani, l'architettura di Rossi diventerà pura forma, rimando autobiografico, cifra personale volta all'artistico.

Ad ogni modo l'esperienza della *Tendenza* rimanda l'attenzione ad un periodo storico in cui l'architettura italiana ebbe un ruolo da protagonista all'interno della cultura europea, inaugurando una nuova stagione in cui si gettarono le basi per la nascita del progetto urbano. L'identità europea passa anche attraverso le sue città, comprenderle nei loro tessuti nelle logiche che hanno governato il loro sviluppo, vuol dire anche comprendere le origini della nostra cultura.

⁸J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano, 1981.

⁹P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1974, e P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, Prima mostra internazionale di architettura, Corderia dell'arsenale, Venezia 1980.

“Ortodossia Spagnola”

È noto come la *Tendenza* abbia influenzato molte scuole di pensiero che si facevano esponenti di una “vocazione urbana” dell’architettura, in Spagna.

La Spagna, del resto, tra la fine degli anni '60 e '70 rappresenta, a differenza di altri paesi, un osservatorio particolare. La condizione di isolamento, in cui la Spagna si trovò a seguito della guerra civile e dell’instaurazione del regima fascista di Franco, fece in modo che si configurasse all’interno della cultura spagnola un atteggiamento di “lontananza”, un situarsi ai margini del dibattito europeo di quegli anni, un atteggiamento da osservatore “passivo”, ma, allo stesso tempo, capace di assorbire e metabolizzare, con le poche opportunità di confronto che aveva, tutte le novità che da tale dibattito provenivano. L’architettura spagnola aveva maturato la sua condizione di lontananza dall’immediato dopoguerra, quando con il regime di Franco fu censurata l’architettura moderna e propugnata l’attuazione del “classicismo spagnolo”. Tutti gli architetti che avevano portato l’esperienza del Moderno in Spagna, divisi politicamente tra repubblicani comunisti e nazionalisti anti-marxisti, erano morti durante la guerra civile o fuggiti all’estero: J. M. Aizpurua, il più attivo sostenitore del razionalismo basco, si schierò dalla parte dei nazionalisti e fu fucilato dai sodati baschi della repubblica nelle prime settimane del conflitto, Secundino Zuazo e Fernando Mercadal fecero parte del folto numero di architetti esiliati dal regime, J. L. Sert, tra i fondatori del GATCPAC e autore del *Padiglione Spagnolo all’Esposizione Internazionale* di Parigi del 1937, opera che meglio rappresenta la scuola razionalista spagnola, fuggì negli Stati Uniti, e l’attivista catalano J. Torres Clavè morì al fronte ucciso dalle truppe del generale Franco. In questo modo in Spagna si tentò di rompere il filo con l’architettura moderna e di impiantare la tradizione del classicismo spagnolo: *«ma ribadiamo in ogni modo che la linea di continuità dell’avanguardia, e specificamente del GATCPAC, si schierò con la Repubblica, e che quelli che passarono dall’altra parte abbandonarono subito le loro posizioni culturali ed entrarono nella schiera dei fautori del folklorismo, del monumentalismo e di tutto il repertorio formale del fascismo italiano e del nazismo tedesco. Quando la Guerra terminò, l’avanguardia spagnola fu totalmente liquidata*

J. M. Sostres, edificio per il “Noticiero Universal”, Barcellona, 1965.





J. A. Coderch, edificio Girasol, Madrid, 1965.

Quelli che ancora conservavano la loro tendenza progressista, o andarono in esilio o l'abbandonarono»¹⁰.

Superato l'immediato dopoguerra, esauriti gli "entusiasmi" repubblicani e con essi la paura della diffusione degli ideali di una cultura architettonica "rossa", il regime allentò la presa, per cui, intorno agli anni '50, agli architetti spagnoli non rimase che l'eredità della generazione degli architetti precedenti e dei loro insegnamenti sul Moderno. *«La situazione di isolamento aveva fatto sì che in quegli anni l'architettura spagnola avesse come modelli e referenti, in quanto direttrici estetiche, le interpretazioni dell'architettura del movimento moderno fatte dagli architetti spagnoli, a distanza e quasi senza aver mai visto le opere se non in vecchi libri e riviste stranieri»¹¹.* Mentre in Europa si iniziavano a mettere in discussione i principi della modernità ed il dibattito si orientava verso una loro revisione critica, in Spagna se ne tentava un recupero, quasi essi fossero l'unico segnale di progresso culturale e civile, l'ultimo baluardo della modernità che andava difeso a tutti i costi. Dagli anni '50 fino alla fine degli anni '60 l'architettura spagnola fu caratterizzata, da un lato, da una forte attenzione per l'architettura moderna, soprattutto a Barcellona intorno alla figura di Oriol Bohigas e del gruppo "R" da lui fondato nel 1951, e dall'altro, da una linea, perseguita da alcuni architetti, indirizzata verso un'interpretazione più personale dell'architettura, in una sintesi in cui entravano come variabili, i materiali della tradizione e l'uso di tecniche artigianali, percepibili, ad esempio nelle ultime opere di Coderch, in cui compaiono rivestimenti in piastrelle di ceramica o in legno, e un'inclinazione più "organica" nell'organizzazione della pianta e nell'articolazione dei volumi, come nell'edificio *Girasol* a Madrid, o nell'*Hotel del Mar* a Palma di Majorca. Iniziava a delinearsi così quella "maniera spagnola" dell'architettura, in un contesto che proprio grazie all'isolamento trasse l'opportunità per farla assurgere a caratteristica costante della propria architettura. Infatti se in molti casi l'isolamento conduce a fenomeni patologici di isolazionismo e fossilizzazione, in molti altri – e questo fu il caso della Spagna – tale condizione favorisce una riflessione "interna", attraverso la quale è possibile maturare un carattere specifico.

¹⁰ O. Bohigas, a cura di Pietro Canella, *Architettura spagnola della seconda Repubblica*, Dedalo, Bari 1978.

¹¹ G.R. Cabrero, *Spagna. Architettura 1965-1988*, Electa, Milano 1989.

Alla Barcellona di Oriol Bohigas e del gruppo “R”, più vivace e legata ai caratteri della modernità, si contrapponeva Madrid che nel ruolo istituzionale di capitale sembrava procedere con maggiore lentezza e rimanere ancorata al classicismo di regime.

Tuttavia fino alla metà degli anni sessanta il panorama dell’architettura spagnola rimase quasi immutato. Nel frattempo, in seguito al conflitto, incombeva una grave urgenza ricostruttiva e così si procedette velocemente senza ampie riflessioni alla ricostruzione. Proprio in questi anni architetti come J. A. Coderch e M. Fisac costruiranno i loro edifici migliori, in continua tensione tra modernità e ricerca personale con spunti fortemente derivanti dal contesto.

Gli anni sessanta segnarono una svolta: in campo politico si avviò un’inversione di rotta innescata dallo stesso Franco, attraverso l’affidamento di ministeri ad uomini esponenti dell’ala più progressista della politica spagnola, che portò alla nomina del modernista Manuel Fraga Iridarne al ministero dell’Informazione il quale riuscì a strappare nell’aprile del 1966 la promulgazione di una nuova legge sulla stampa che sopprimeva la censura preventiva. *«Fino agli anni sessanta i libri di architettura disponibili erano scarsi e per lo più pubblicati in Argentina. Le riviste straniere erano costose e quelle nazionali – come “Arquitectura”, ribattezzata “Revista Nacional de Arquitectura” pubblicata dalla Società di architettura di Madrid – erano controllate dallo stato»*¹². L’effetto della nuova legge si vide con la pubblicazione proprio nel 1966 della rivista madrilenza *Nueva Forma*, che fu la prima rivista spagnola indipendente. A Barcellona, a partire dal 1970, l’evento editoriale più importante fu la traduzione e la pubblicazione da parte dell’editore Gustavo Gili di tutti i testi più interessanti che provenivano dall’estero. Tutti gli ambienti culturali spagnoli vissero in quegli anni un periodo di grande fermento e l’ambiente dell’architettura accolse l’esperienza dell’arrivo di riviste e materiale editoriale dall’estero come una grande novità, un’apertura da sempre invocata, che spalancava le porte verso una numerosa serie di nuove alternative. Fu in questo clima che in Spagna giunsero i testi di maggior successo del tempo: *L’architettura della città* di Aldo Rossi e *Complexity and contradiction in architecture* di Robert Venturi. Il testo di Rossi e le teorie della *Tendenza* si diffusero velocemente ed entrarono in tutte le facoltà di architettura in cui si andarono presto

¹² G.R. Cabrero, op. cit.

creando “cellule tendenziose”. Assieme ai testi di Rossi furono tradotti i testi di Carlo Aymonino, di Giorgio Grassi e molti risalirono alle fonti del pensiero della *Tendenza* italiana, interessandosi alla figura di Saverio Muratori.

La forte aspirazione a filtrare il nuovo, ad adattarlo alle realtà locali e materiali fecero della Spagna un terreno in cui le esperienze assorbite dall'estero e specialmente dall'Italia si sovrapponevano alle condizioni particolari del luogo, con esiti architettonici unici, dovuti anche alla forte eterogeneità interna allo stesso contesto spagnolo. L'interesse verso l'architettura spagnola di quegli anni è giustificato proprio da questa sua particolare inclinazione, che generò un'architettura meno “dogmatica”, più libera da logiche stilistiche, e più attenta nel valutare con distacco le novità provenienti dall'estero e a recepirne il messaggio più autentico. In estrema sintesi, di tutta l'esperienza della *Tendenza* gli architetti spagnoli seppero cogliere gli aspetti più innovativi, quelli volti, cioè, alla ricerca delle logiche di connessione tra architettura e città, dell'analisi dei fenomeni urbani, della scoperta della tipologia edilizia e della morfologia urbana, quest'ultime fondamentali nella costruzione di una nuova teoria e pratica del restauro.

Altro aspetto fondamentale per la comprensione dell'architettura spagnola di quel periodo, che ben si relaziona con la suddetta eterogeneità geografica del contesto, è la forte attenzione per l'architettura vernacolare, cosa che ha influenzato opere uniche ed eccezionali, e che ha portato ad interessanti variazioni tematiche, in numerosi studi fatti all'epoca principalmente in ambito catalano e basco, sul concetto di “tipo” e sull'intima relazione forma-struttura.

L'interesse per l'architettura vernacolare, arricchito dai contributi provenienti dagli studi tipologici e morfologici, influenzò i campi del restauro architettonico e della progettazione, in costante accordo con una logica della “sovrapposizione”, che in questo caso combinò gli elementi costruttivi formali dell'architettura vernacolare con le importanti componenti classificatorie ed analitiche della tipologia edilizia e della morfologia urbana.

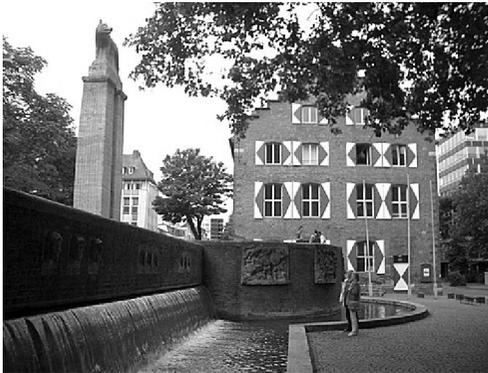
Autonomia dell'approccio tedesco: la figura di O.M. Ungers

In Germania il dibattito architettonico oscillava tra profonde istanze di rinnovamento che miravano e scrollarsi di dosso il recente passato del secondo conflitto mondiale e volontà di recupero di un passato che non cancellasse le origini della cultura di un popolo. L'urgenza di dare una risposta al crescente fabbisogno edilizio, che le distruzioni della guerra avevano provocato, rischiava di compromettere, attraverso una ricostruzione, veloce e poco attenta, la conservazione del patrimonio edilizio storico.

La Germania, che aveva subito devastazioni su gran parte del suo territorio, sentiva l'esigenza di recuperare la propria identità e la propria storia altrimenti perdute. In queste condizioni la *tabula rasa* auspicata dal Movimento moderno risultava uno scenario inadeguato almeno quanto un nostalgico rimpianto di un passato ormai irrecuperabile. Le stesse istanze sociali, dall'utopismo dei piani di Le Corbusier alla empirica messa in pratica dell'*existenz minimum*, non potevano rappresentare le esigenze della nuova classe borghese, che avrebbe visto in una radicalità delle scelte progettuali un ulteriore elemento di chiusura nei confronti del nascente spirito democratico: si apriva quindi la strada del compromesso.

In questo clima di ripensamento e di critica alle istanze del Movimento Moderno, si affermò la figura di O. M. Ungers. La cultura del progetto urbano in Germania, come in Italia, nacque dalla critica al modernismo, attraverso la figura di Ungers, il quale assunse il ruolo di caposcuola per tutta la successiva generazione di architetti tedeschi. Come già specificato nell'introduzione, in Germania l'importanza dell'opera di Ungers ha fatto sì che la cultura del progetto urbano prendesse una via autonoma, parallela a quella italiana promossa dalla *Tendenza*. Il ruolo di Ungers nella formazione del progetto urbano in Germania è stato per certi versi simile a quello che ha avuto la *Tendenza* in Italia e attraverso l'attività di docenza all'estero (Cornell University) e grazie al successo riscosso da una serie di progetti e di opere sulla critica internazionale, ha contribuito alla diffusione delle teorie sulla città in ambito internazionale.

Ungers apre il proprio studio professionale a Colonia 1950, la Germania sta affrontando la ricostruzione post-bellica, e Ungers in qualità di architetto è chiamato a dare il suo contributo. Laureatosi a Karlsruhe alla scuola di Egon Eiermann, ha alle spalle la lezione dell'architettura del Movimento Moderno



Fontana Romerbrunnen, Franz Jacob Brantzky, Colonia, 1925 - Karl Band, Colonia, 1955.
Le origini romane di Colonia sono rappresentate attraverso la lupa capitolina sorretta dal binato di colonne a pianta quadrata.

con i suoi maestri, e la sua attività si indirizza, fin dagli esordi, verso un'interpretazione empirica di tale linguaggio architettonico.

La città di Colonia, sorta ai confini dell'Impero Romano, insieme alla città di Treviri, forma un terreno ricco di suggestioni per l'architetto, che si muove entro i margini di una perdita classicità, ripercorrendone gli insegnamenti. A Colonia, più che a Treviri, il confronto con la classicità avviene su un piano principalmente concettuale, a memoria di un tale passato restano pochi isolati frammenti, che solo la mente, con uno sforzo immaginativo, può ricomporre e dare unità. In un tale sforzo immaginativo, nella capacità di interpretare la "lezione" della tradizione classica, nell'uso sapiente delle sue regole compositive, della geometria chiara ed elementare, risiede gran parte del sapere progettuale di O.M. Ungers.

Colonia, inoltre, è stata la patria di un altro architetto tedesco, Rudolf Schwarz, appartenente alla generazione precedente a quella di Ungers e che ha guidato il difficile processo di ricostruzione post-bellico. La pianificazione e la ricostruzione di Colonia grazie alla presenza di Rudolf Schwarz nella duplice veste di pianificatore e di progettista, di Karl Band insieme a Hans Schilling, di Fritz Schaller, proseguì con il duplice intento di conservare e recuperare una memoria impressa in una «*forma urbis*» ormai quasi perduta, e di riallacciare i rapporti con una cultura architettonica razionalista, l'unica ancora in grado di poter dare risposte alle esigenze e al fabbisogno abitativo generatosi.

Per molti aspetti il pensiero e l'attività di Schwarz sembrano un eccezionale prologo al lavoro di Ungers. In particolare il rapporto tra Schwarz e Colonia, manifestato con il suo Piano Regolatore del 1948, dimostra la capacità di questo architetto di intrecciare uno stretto dialogo con la città, la sua storia e la sua identità.

L'aspra polemica tra Schwarz e il tecnicismo imperante di Gropius e dell'estetica del Bauhaus fa da antecedente a tutti gli sforzi di Ungers per la difesa di una autonomia dell'architettura dal mondo della tecnica, in favore di una visione artistica e poetica della disciplina architettonica, rivendicando una responsabilità intellettuale al ruolo dell'architetto.

La polemica contro il funzionalismo fu ripresa in campo internazionale dai futuri membri del Team X, di cui Ungers pure fece parte, a partire dal congresso di Aix en Provence del '53, quando la nuova generazione di architetti rappresentata dagli Smithson, Bakema, Candilis, Aldo Van Eyck e



Il Team 10 alla Free University, Berlino, 1973.
Dalla sinistra: Peter Smithson, Ungers, Schiedhelm,
De Carlo, Van Eyck e Bakema.

Giancarlo De Carlo si opposero al progetto della città funzionalista, proponendo nuove istanze a fondamento del progetto, quali quelle sociali e relazionali. Ungers partecipò agli incontri del Team a partire dal 1965 fino a lasciare definitivamente il gruppo nel '74. La partecipazione di Ungers al Team X, fu un'occasione di confronto fondamentale con gli esponenti della cultura architettonica europea, in netta collisione con la vecchia guardia dei CIAM. Sebbene gli esordi di tale esperienza furono per Ungers ricchi di spunti e suggerimenti, soprattutto in merito alla revisione critica del Movimento Moderno, quella iniziale condivisione di idee e di intenti finì con un radicale abbandono delle posizioni che lo avevano in principio avvicinato al gruppo.

Ad ogni modo i maggiori elementi di affinità con il pensiero di Ungers, sono senz'altro da ricercarsi nell'esperienza della *Tendenza* italiana.

Risale infatti al '60 l'interesse di Aldo Rossi, Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti per l'architettura del maestro di Colonia, come dimostra l'articolo

che proprio Rossi pubblicò su Casabella, a seguito di un'intervista che i tre fecero nello studio di Ungers.

La capacità di analisi storica, tipologica e morfologica dei tessuti urbani e la personale rielaborazione dei modelli provenienti da tale analisi, sono tutte peculiarità del metodo progettuale Rossiano che coesistono, seppure in modalità differenti, in Ungers. La riduzione al tipo, l'essenzialità della forma e di una architettura quasi anonima ed impersonale, la rifondazione disciplinare, attuata sulla scia di un sapere compositivo risalente alla tradizione trattatistica, sono i caratteri dell'opera di Grassi, anch'egli interprete di istanze rinnovatrici e critiche nei confronti del Moderno. L'approccio semiologico di Gregotti ai problemi della progettazione urbana con la sua estensione dell'architettura ad una dimensione più ampia, dalla scala architettonica a quella territoriale, costituisce un punto di vista sull'architettura ancora originale. Affrontare il tema del rapporto e delle reciproche influenze tra gli esponenti più autorevoli della *Tendenza* e la figura di Ungers non vuole certo essere esaustivo e fornire un quadro completo di quelle che furono le loro esperienze nel campo dell'architettura, piuttosto intende fornire al lettore una chiave di lettura più ampia su quello che fu un modo comune di sentire e di vedere l'architettura e le sue vicende. Il problema della progettazione urbana, per quanto non possa ora risolversi con il ritorno a questioni affrontate in quegli anni in cui operò Ungers, risulta tuttavia irrisolto specie di fronte a nuove problematiche che si affacciano sulle nostre città.

Il progetto urbano in Spagna

Madrid

All'interno del panorama architettonico della Spagna, nei primi anni successivi alla guerra civile, la città di Madrid si caratterizzava per alcune questioni fondamentali, che influirono sul carattere specifico della sua architettura. Il tentativo di creazione di uno stile di regime, successivo alla generale scomparsa degli architetti impegnati nella tradizione del Moderno, ebbe a Madrid più lunga durata che altrove in Spagna. Ciò fu dovuto al fatto che a Madrid si affidò il compito di mantenere un ruolo istituzionale, lo stile architettonico della capitale doveva quindi assecondare la volontà del regime.

Madrid non solo si differenziò per una maggiore “rigidità” nelle scelte in campo architettonico, ma anche per il tipo di committenza, per lo più pubblica, a differenza di Barcellona in cui prevalsero incarichi privati, dovuti alla presenza di una classe borghese in ascesa economica.

La domanda edilizia a Madrid negli anni successivi al regime si caratterizzava, da un lato, per la richiesta di un gran numero di opere pubbliche, che vennero affidate agli architetti madrileni dai vari ministeri e amministrazioni competenti, dall'altro, dall'esigenza di abitazioni da destinare ad un crescente numero di abitanti che si riversavano nella capitale. I primi anni del dopoguerra furono quindi segnati da un forte spinta costruttiva, che non lasciò spazio a riflessioni teoriche, di fronte alla richiesta edilizia, si preferiva, quindi, procedere con la concretezza della prassi.

L'estetica ufficiale, tendenzialmente ispirata ad un recupero dell'architettura classica spagnola dell'Escorial, si sedimentò su un terreno ampiamente battuto dalla tradizione moderna, che rimarrà in Spagna, fino agli inizi degli anni '70, l'unica fonte di ispirazione architettonica. Andò maturando, così, a Madrid una certa “tendenza eclettica”, dovuta alla volontà di superare lo stile ufficiale, attraverso la conciliazione tra classicismo popolare e modernismo, che assunse caratteri del tutto particolari. Tale tendenza, infatti, si configurò nei termini di un “eclettismo strutturale”, caratterizzato, cioè, da una sovrapposizione di strutture formali più che dal gioco erudito di citazioni



Saenz de Oiza, Edificio Torres Blancas, Madrid, 1967.

linguistiche, che determinavano sull'architettura effetti meno sobri e più eccentrici. Il carattere eclettico dell'architettura di Madrid resterà a lungo presente nella città e costituirà una delle chiavi di lettura più suggestive per molta della nuova architettura che di lì a poco ospiterà la capitale spagnola.

Intorno alla metà degli anni cinquanta la tradizione del Moderno a Madrid era portata avanti da un gruppo di architetti, per la maggior parte professori universitari, che avevano vissuto direttamente l'esperienza dell'architettura moderna negli anni precedenti la guerra civile. Una delle figure più carismatiche all'interno della facoltà di architettura di Madrid era quella di Antonio Fernandez Alba, il quale impartiva agli studenti la lezione di Alvar Aalto, verso il quale nutriva una forte ammirazione¹, in particolare per la sua capacità di fondere il rigore della linea modernista con il movimento della linea organica. Avendo assimilato a fondo gli insegnamenti dell'architettura del maestro scandinavo, fu proprio Fernandez Alba ad imprimere una certa "vena organica" nel circuito della capitale.

Altro architetto, appartenente al mondo universitario e influenzato dalla corrente organica di Madrid fu F. J. Saenz de Oiza. Ultimato nel '67, l'edificio *Torres Blancas* è considerato tuttora uno degli esempi di più chiara derivazione organica presenti a Madrid. Oggi la torre, posizionata lungo l'arteria urbana della Avenida America, risulta una costruzione vigorosa e potente, che denuncia nell'impianto planimetrico e nell'articolazione dei volumi un gusto per il tema del cerchio, unito all'uso del cemento faccia vista di ispirazione brutalista.

Francisco Cabrero fu esponente di una corrente più rigorosa, in linea con la tendenza a conciliare estetica di regime ed estetica modernista. Il suo edificio dei Sindacati del 1949 - attualmente Ministero della Sanità - sul Paseo del Prado mostrava un forte carattere monumentale, poi perduto a causa della mancata esecuzione dell'intero programma edilizio, che ne ha spezzato l'impianto simmetrico, e nello stesso tempo dichiarava un'inclinazione per una linea pura e rigorosa. Le sue opere successive come il *Padiglione centrale della Fiera del Campo*, e la sede del periodico *Arriba*, entrambe ultimate nella metà degli anni sessanta, mostrano un rigore costruttivo e geometrico,

¹ R. Moneo, *Madrid '78, 28 arquitectos no numerarios*, in "Arquitectura bis", n.23 - 24, 1978.

nell'articolazione della facciata scandita dalla ripetizione del modulo strutturale in acciaio, scevro di ogni allusione classicista e monumentale.

Altro architetto più lontano dalla corrente organica fu José Luis Fernández del Amo, molto ammirato dagli studenti, nelle calde stagioni del '68, per le sue posizioni politiche. Le sue opere migliori sono quelle dedicate alla costruzione di piccoli villaggi in cui ad una sapienza della progettazione urbana univa una sensibilità per i materiali poveri e le forme spontanee dell'architettura. Il bianco abbagliante, sotto la luce della campagna spagnola, dei muri tinti a calce, i tetti dalla lieve inclinazione coperti con tegole in cotto, l'uso calibrato di chiare e semplici forme geometriche costituiscono il repertorio formale dell'architetto.

Alejandro de la Sota, professore alla facoltà di architettura di Madrid, consolidò il suo successo con il progetto del palazzo del Governo civile di Tarragona del 1957, composto essenzialmente da un'articolazione dei volumi, condotta con estremo rigore, alla ricerca di un silenzioso equilibrio tra vuoti e pieni. De la Sota fu protagonista di un duplice atteggiamento, proprio di molti architetti spagnoli, per il quale alla sobrietà di una ricerca sul moderno in contesti cittadini, si opponeva, nei contesti rurali, un interesse per l'architettura vernacolare e per le forme spontanee, sperimentando forme più libere e meno rigorose, come nella piazza e nella chiesa del 1956 ad Entreríos nelle vicinanze di Mérida.

L'evento che segnò il cambiamento di rotta e l'apertura dell'architettura madrilenica a contesti più ampi avvenne solo nel 1966, quando, dopo la riforma della legge sulla stampa, fu pubblicata *Nueva Forma*, la prima rivista indipendente di Madrid, ad opera di Daniel Fullaondo, allievo, insieme a Rafael Moneo, di Saenz de Oiza. La rivista, attraverso la promozione di opere e architetti direttamente ispirati ai principi dell'architettura organica, ebbe un ruolo fondamentale nella diffusione di tale tendenza dell'architettura, con la chiara volontà, da parte di Fullaondo, di creare una vera e propria "scuola organica" di Madrid, in contrapposizione alla "scuola di Barcellona", promossa da Oriol Bohigas nella città catalana, di ispirazione modernista.

A Madrid prevalse, quindi, la tendenza organica di Antonio Fernandez Alba e di Saenz de Oiza, rispetto al rigore formale di Alejandro de la Sota.



Francisco Cabrero, edificio dei Sindacati, Madrid, 1949

L'indirizzo della rivista sembrava consistere in una variante spagnola dell'*Apao* di Bruno Zevi² in Italia, volta alla rottura dei rigidi schemi di derivazione Bauhaus, a favore di una architettura più dinamica e ricca nell'uso di forme organiche e materiali provenienti dalla tradizione costruttiva locale. Tale indirizzo fu immediatamente visibile nell'architettura domestica, che fu sperimentata nelle numerose realizzazioni di complessi abitativi nei dintorni della capitale, in cui si progettavano case con tetti inclinati di memoria "wrightiana" e rivestite in mattoni.

L'apertura di *Nueva Forma*, in seguito alla riforma della legge sulla stampa, significò anche l'apertura a pubblicazioni provenienti dall'estero, così la traduzione in spagnolo del testo di Rossi, *L'architettura della città*, ad opera della casa editrice *Gustavo Gili* nel 1971, insieme a quella di alcuni saggi di Ludovico Quaroni e di Carlo Aymonino, entrò nel circuito spagnolo e madrilenno segnando l'occasione per molti architetti della capitale di aprirsi ad una nuova visione dell'architettura, che rompesse con quella impartita da *Nueva Forma*, e con quella impartita all'interno della facoltà, tanto nella versione organica di Fernandez Alba, che in quella più modernista di De la Sota.

La particolarità del contesto madrilenno, il suo eclettismo di fondo e la presenza di *Nueva Forma* come catalizzatrice di una forte spinta verso un'architettura organica, sono fattori indispensabili per la comprensione delle modalità in cui furono assorbite le esperienze provenienti dall'Italia.

A Madrid, la componente organica, divenuta una caratteristica quasi costante della generazione di architetti laureatasi intorno ai primi anni sessanta, fece da filtro e calibrò secondo il proprio metro le "lezioni" che giungevano attraverso i testi di Rossi, di Grassi, e del gruppo della *Tendenza*. Ciò che ne risultò fu un'applicazione del tutto particolare delle teorie sulla città storica e sull'analisi tipologica e morfologica, che escluse, nella maggior parte dei casi, implicazioni di carattere stilistico. I processi attraverso i quali le nuove teorie influenzarono la progettazione degli architetti della capitale, furono, quindi, strettamente legati alle questioni disciplinari, al recupero di quel sapere fondato nella comprensione dei fenomeni urbani, abbandonato e

² Cfr. *Ibidem*

messo da parte dal Moderno. La lezione che essi appresero con maggior chiarezza fu la possibilità ed, ancor più, la necessità di legare l'architettura al contesto urbano alla quale essa è destinata, attraverso gli strumenti della tipologia edilizia e della morfologia urbana che guidavano i progettisti nell'analisi dei tessuti urbani e nella comprensione dei processi storici. Tale "vocazione urbana" dell'architettura fu la più grande scoperta che gli architetti madrileni fecero in quegli anni, scoperta che essi condussero mediante un'ottica prettamente operativa, in stretta connessione con il processo progettuale più che con quello speculativo. L'attitudine degli architetti madrileni a preservare una certa "istituzionalità" del linguaggio, un approccio "operativo" nei confronti della progettazione, un coinvolgimento meno appassionato nelle questioni stilistiche insieme ad un atteggiamento più maturo e cauto nei confronti del nuovo - in genere elemento di turbolenza di atteggiamenti ormai consolidati - furono le ragioni grazie alle quali alcuni architetti della capitale giunsero all'esecuzione di opere esemplari.

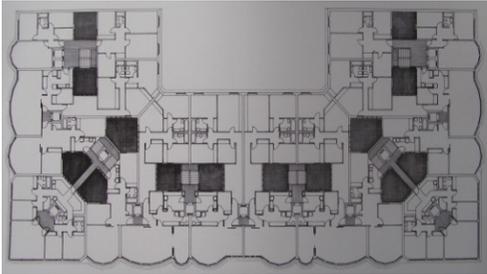
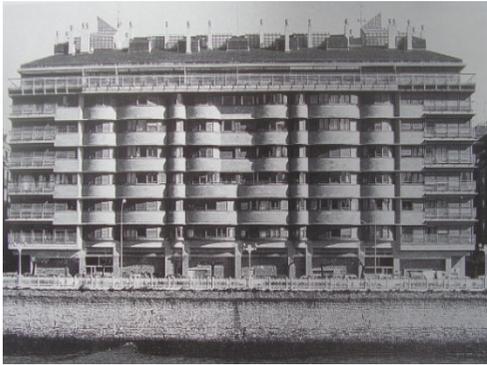
L'eclettismo di natura strutturale di Madrid fece proprie alcune strutture logico-formali dell'architettura italiana di quegli anni, come quelle che presiedono alla conformazione della pianta - in particolare per gli edifici residenziali in ambito urbano - , o come quelle legate all'articolazione della facciata, non tanto nella componente puramente stilistica, quanto più in una tendenza a creare un certo "effetto urbano" dell'architettura.

La logica da applicare per la comprensione di buona parte dell'architettura madrileni di quegli anni è quella della "sovrapposizione": agli schemi planimetrici di forte ispirazione tipologica venivano "sovrapposti" elementi in alzato di chiara derivazione organica; al contrario, avveniva che su schemi planimetrici di derivazione organica piuttosto che modernista, venissero "sovrapposti" in facciata elementi di derivazione "Rossiana" o "Grassiana".

L'edificio per abitazioni alla via *de la Basilica* (1966-71) a Madrid di Cano Lasso, architetto appartenente alla generazione degli architetti successiva a quella di Oiza e Alejandro de la Sota, rappresenta in maniera emblematica le modalità in cui le tendenze maggiormente legate alla "disciplina" venivano assorbite dagli architetti madrileni in quegli anni. Architetto poco coinvolto nell'operazione di Fullaondo e di *Nueva Forma*, e più rivolto alla pratica

Cano Lasso, edificio in Via de la Basilica, Madrid, 1966-71





R. Moneo, J. Marquet, J. Unzurrunzaga, L. M. Zulaica, Edificio Urumea, San Sebastian, 1971

professionale, portò a termine negli anni '60 alcuni edifici che riscontrarono un certo successo. L'edificio per appartamenti in via Espalter a Madrid, rifletteva il gusto della committenza medio borghese, che in quegli anni andava aumentando all'interno della capitale: i volumi ad andamento rettilineo delle camere da letto e dei servizi si alternano ai corpi ad andamento curvilineo del soggiorno, mentre una serie di mensole a sbalzo e molto profonde si affacciano verso l'esterno ampliando le possibilità abitative ed incontrando la richiesta di maggior spazio della committenza. Nel 1967 Lasso porta a termine insieme a J. A. Ridruejo la *stazione via satellite a Buitrago de Lozoya*, un'opera che ricorda, nella disposizione "scalettata" dei corpi bucati da ampie aperture, molte delle architetture di Coderch (Hotel de Mar a Palma di Majorca, 1965; edificio Girasol a Madrid, 1965) e nel corpo curvo una deroga "Aaltiana" concessa alla luce del consolidato eclettismo madrileno. L'edificio per abitazioni alla via *de la Basilica*, completato nel '71, mostra, invece, un chiaro approccio tipologico. Situato a qualche centinaio di metri dal Paseo della Castellana, in un quartiere di chiara impostazione ottocentesca, costituito da isolati squadrati, l'edificio occupa la parte terminale di un blocco a formare una strada di accesso all'interno dell'isolato, che tuttora rende apprezzabile il valore urbano della corte venutasi a creare. Osservando la pianta, si nota come le varie unità abitative siano disposte intorno a delle corti di dimensioni differenti in relazione alla disposizione planimetrica delle abitazioni. L'intero corpo di fabbrica è impostato su un criterio di simmetria speculare, per cui si alternano, partendo dal centro, una corte di dimensione minore, seguita da una maggiore, e da un'altra di dimensioni ancor più piccole, pertinente ai corpi più bassi posti in entrambe le estremità dell'edificio. La serie alternata simmetricamente dei bow-windows a pianta poligonale, la disposizione ordinata delle bucaie a forma quadrata, l'assenza di balconi ottenuti con mensole a sbalzo, rafforzano, con la chiara volontà di imporre una facciata "ordinata" sulla strada, il carattere urbano dell'edificio. L'edificio di via *de la Basilica* divenne ben presto un esempio nella città di Madrid di come potessero essere applicati le indicazioni suggerite dalle posizioni "disciplinate" provenienti dall'Italia e contribuì al sorgere di numerosi edifici con caratteristiche simili in tutta la città.

Simile all'edificio in via *de la Basilica*, in particolare per quanto riguarda il suo carattere specificamente didattico, destinato a divenire altro esempio della nuova maniera "disciplinata", fu l'edificio *Urumea* a San Sebastian, progettato da Rafael Moneo con gli architetti J. Marquet, J. Unzurrunzaga, L. M. Zulaica e portato a termine nel 1971. In questo edificio si assiste a quel principio di sovrapposizione tipico dell'ecllettismo madrileno e molto presente nell'architettura di Moneo: ad una pianta di forte derivazione tipologica, in cui alla corte centrale ricavata dall'impianto ad "u" dell'edificio si alternano le corti di dimensioni minori che danno luce ai corpi scala e agli ambienti interni, si sovrappone una facciata organica, che svolge essenzialmente il tema della curva attraverso il gioco dei bow-windows. Bisogna notare che, sebbene questo edificio fosse indicato all'epoca come uno degli esempi di più chiara ispirazione italiana, la stessa pianta presenta anomalie organiche, nell'impostazione della composizione sulla diagonale - altra caratteristica dell'architettura di Moneo - dei corpi scala e degli appartamenti d'angolo.

Il Bankinter di R. Moneo e di R. Bescòs, completato nel 1976, fu una delle opere di Madrid che suscitò maggiore interesse in ambito nazionale e conferì fama internazionale al nome di Rafael Moneo. L'interesse sorto attorno a quest'opera fu dovuto in buona parte al discorso sopra la *Tendenza* e alla sua influenza sull'opera di Moneo. Lo stesso Gabriel Ruiz Cabrero sostiene che «*anche se non lo si può definire rossiano, è senz'altro vero che nessun altro edificio costruito dagli esponenti "ufficiali" della Tendenza, compreso Aldo Rossi, rappresenta meglio di Bankinter l'idea della disciplina architettonica, dell'analisi tipologica, della lettura della città*»³. In realtà Bankinter è un edificio molto più complesso, che anticipa alcune idee in merito al rapporto tra forma e tipologia ed alle logiche che presiedono alla costruzione della forma, più tardi esposte da Moneo in sede teorica. L'impostazione planimetrica del Bankinter demarca chiaramente una volontà di "rompere" e di "frammentare" lo spazio, mentre la composizione diagonale mostra il tentativo di creare "distorsioni" nella forma. In uno scritto sul concetto di *tipo* in architettura, Moneo insiste sulla capacità del *tipo* di fornire

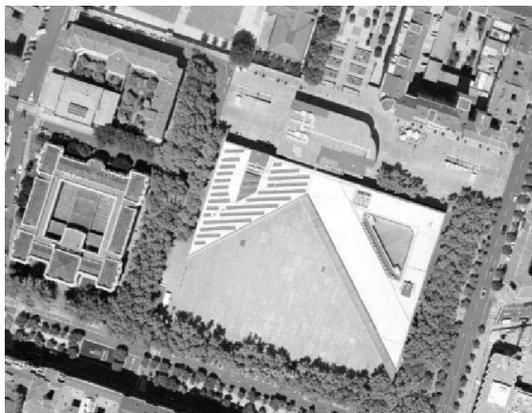


R. Moneo, R. Bescòs, edificio Bankinter, Madrid, 1976

³ G. R. Cabrero, op. cit.

all'architetto meccanismi di manipolazione della forma, così da rendere possibile la deformazione del tipo modificando la sua scala, la sovrapposizione di differenti *tipi* per crearne nuovi, l'utilizzazione di frammenti di un determinato *tipo* in contesti differenti, che non gli appartengono, la sostituzione delle tecniche costruttive che caratterizzano un tipo alterandolo radicalmente⁴. Proseguendo nello scritto con un excursus storico delle differenti nozioni di *tipo*, Moneo constata l'impossibilità dell'architettura di ricostituire un ordine ideale, ormai perduto, tra la città storica e la nuova architettura, per cui *il tipo*, così come nelle architetture di Aldo Rossi, diventa per Moneo un segno nostalgico di quella continuità nella storia ormai impossibile da recuperare. Per Moneo il processo di rottura della continuità fisica con la storia, quello cioè che avviene attraverso il progetto d'architettura, è ormai irreversibile, per cui, una volta che *«l'oggetto, l'opera d'architettura [...] si è frammentata, rotta in mille pezzi, non vi è più bisogno di mantenere legami con la disciplina tradizionale [...]». Il culmine del processo è, pertanto, la distruzione dei tipi classici, post-rinascimentali. Il fondamento tipologico tradizionale che ha tentato di recuperare la vecchia architettura è collassato. Da qui ne deriva il fatto che l'unico mezzo che rimane nelle mani dell'architetto per dominare la forma è quella di distruggerla»*⁵.

R. Moneo, Municipio di Logroño (1973-81), vista dall'alto



Queste logiche sono tutte presenti nel progetto del Bankinter, che risulta un superamento delle posizioni della Tendenza, piuttosto che esserne la declinazione più ortodossa. I meccanismi di “sovrapposizione” dei differenti tipi, o l'uso di frammenti tipologici in contesti differenti, appaiono infatti chiari nell'articolazione della facciata, che sembra alludere, pur nella sua complessità, ad una “posa urbana”, ad un atteggiamento più disciplinato e contrastante con la distorsione e frammentazione planimetrica.

Un atteggiamento simile a quello di Bankinter è riscontrabile anche nel progetto per la sede del Municipio di Logroño (1973-81). La pianta è generata da una volontà di “rompere” il classico impianto tipologico di un edificio a corte, che si esplicita nella rotazione del rettangolo della corte centrale,

⁴ R. Moneo, a cura di, *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, Dpto. Publicaciones de Alumnos, ETSAM, Madrid 1982.

⁵ Cfr. Ibidem.



R. Moneo, Municipio di Logroño (1973-81)

generando uno spazio obliquo, rispetto al perimetro del lotto, e maggiormente dinamico. L'impianto planimetrico, che a prima vista sembrerebbe alquanto originale e bizzarro, è dovuto alla rotazione dei due lati interni della corte e alla soppressione dei restanti altri due, in modo tale da ottenere uno schema tipologico a corte aperta. La corte obliqua non si presenta solo come innovazione tipologica, ma si impone come "evento" all'interno del tessuto urbano limitrofo caratterizzato da statici blocchi di edifici a corte. Se nella pianta dell'edificio di Logroño sono evidenti tutti quei meccanismi di "rottura" della forma, che Moneo ritiene ormai inevitabili di fronte ad una ineluttabilità della perdita dei valori tradizionali che hanno conformato la città storica, l'alzato smentisce la "sovversione" generata dai processi di manipolazione applicati allo schema planimetrico. I prospetti che si affacciano sullo spazio obliquo della corte-piazza denunciano con chiarezza un atteggiamento più "disciplinato", dovuto ad una volontà di conferire all'edificio, proprio sul fronte principale, un

carattere maggiormente urbano. I prospetti sembrano alludere nell'articolazione del portico e delle finestre ad alcune composizioni dei maestri della *Tendenza*, mentre il lato scandito dalle esili colonne a tutta altezza sembra essere debitore nei confronti della Scuola a Klotzsche di Tessenow, che Giorgio Grassi a sua volta usò come riferimento per il progetto della Casa dello studente a Chieti. Il Municipio di Logroño, in definitiva, più che Bankinter rappresenta l'edificio più "fedele" ai principi della *Tendenza* progettato da Moneo.

Barcellona

Barcellona è la città spagnola che meglio rappresenta il dinamismo sociale ed economico della Spagna. A differenza di Madrid, Barcellona rappresenta il punto di apertura, il fulcro di una società più attenta ai contesti internazionali e, in certi casi, il polo di diffusione e di irraggiamento delle novità provenienti dall'esterno. Questa caratteristica della città catalana rappresenta uno degli aspetti fondamentali per la comprensione della sua architettura.

In un saggio del 1980, Ignasi de Sola-Morales, nell'introdurre alla storia dell'architettura di Barcellona dal dopoguerra agli anni ottanta, si chiede quale possa essere la chiave di lettura più adatta alla comprensione della architettura contemporanea barcellonese, all'interno del panorama architettonico globale. Sola-morales parte dal concetto di avanguardia, e del tipo di storiografia legato a tale concetto. Individuando la crisi delle avanguardie come principale caratteristica della cultura artistica del periodo, deduce l'inadeguatezza di una storiografia, di evidente derivazione "idealista", per cui i processi di trasformazione dei linguaggi artistici sono dovuti a "volontà" individuali o di singoli gruppi - le avanguardie appunto - che introducono all'interno di una determinata società la dialettica tra rottura della realtà consolidata e proposizione di nuovi principi fondativi.

Esponente di una corrente di ispirazione marxista, che, in seguito, vedremo essere molto presente nel capoluogo catalano, Ignasi di Sola-Morales pone «*i fenomeni della cultura architettonica nel seno dei fenomeni più generali della produzione culturale e della produzione dello spazio abitato, con il fine di intendere l'architettura come uno degli aspetti dei processi di modernizzazione avvenuti principalmente nelle società sviluppate del mondo occidentale*»⁶. Il processo sociale di modernizzazione è un processo di trasformazione dei meccanismi di produzione, di cui l'architettura fa parte. Da qui l'insufficienza di una «*storia lineare della successione di*

⁶ I. de Sola-Morales, *Eclecticismo y avanguardia y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcellona, 2004. Il testo era già stato pubblicato in I. De Sola-Morales, *Eclecticismo y avanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*, Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Crítica, Barcellona, 1980.

*“gruppuscoli” di intellettuali, che propongono, in quanto avanguardia, critiche e alternative all’esistente a partire da un pura volontà individuale [...] La storia della modernità architettonica dovrà costruirsi contemplando simultaneamente la dialettica tra permanenza e novità e tra utopia e realtà costruita. Questo significa l’inesistenza di processi di trasformazione linguistica prodotti ex novo »*⁷. La dialettica tra le convenzioni stabili di una data realtà e la invenzione, fa sì che i processi innovativi possano essere presi da centri esterni di diffusione della produzione culturale. Ciò viene ad essere uno dei fattori principali della condizione dell’architettura contemporanea, in particolare del contesto catalano, considerando il fatto che il tema delle “influenze” non può essere inteso in termini meccanicistici, come semplice acquisizione di dati di fatto, piuttosto diventa il fattore di maggiore incidenza tra la suddetta dialettica tra permanenza e cambiamento culturale. Il tema delle influenze rende chiaro che *«l’architettura catalana si presenta come parte di un processo di modernizzazione, nel quale i riferimenti si trovano nei centri di produzione della cultura europea, dovendosi chiarificare il processo di decodificazione e re-codificazione di quella produzione che gli intellettuali architetti realizzano in ogni momento della propria storia»*⁸. Alla condizione di centro propulsore all’interno della Spagna si contrappone quindi una *«condizione periferica della cultura catalana, e in particolare della cultura architettonica, rispetto alle correnti internazionali dominanti»*⁹.

Per Ignasi de Sola-Morales, la condizione periferica, che spinge l’architettura catalana ad assorbire le novità provenienti dai centri europei di diffusione culturale, e l’inadeguatezza di una *storiografia dell’avanguardia*, di fronte ad una visione dell’architettura come parte strettamente dipendente dal processo di trasformazione della società, comportano la sostituzione del rapporto dialettico tra avanguardia e realtà consolidata con quello tra avanguardia ed ecletticismo, intendendo per avanguardia, *«il processo puntuale, inventivo, proposta di incorporazione di nuovi mezzi tecnici, di nuove domande sociali [...] e per ecletticismo [...] il meccanismo*

⁷ Cfr. Ibidem.

⁸ Cfr. Ibidem.

⁹ Cfr. Ibidem.

*di produzione di massa dell'architettura, intesa come risposta flessibile a una domanda diversificata, cangiante e consumistica»¹⁰. La dialettica tra avanguardia ed ecletticismo diventa quindi la lente attraverso la quale osservare la vicenda dell'architettura catalana, all'indomani della crisi delle avanguardie del Moderno, della perdita di quel carattere "distruttivo" e nello stesso tempo "fondativo" dell'ideologia che la accompagnava, e del recupero in chiave formale, puro gesto eclettico, della sua architettura. Per Ignasi de Sola-Morales la condizione dell'architettura catalana nel decennio '50-'60 era divisa in una produzione architettonica senza avanguardia, in sintesi eclettica, e in una avanguardia senza produzione, principalmente impegnata nella diffusione di nuove tendenze culturali perlopiù provenienti dall'estero. La condizione eclettica dell'architettura catalana era quindi conseguenza del suo essere «*atavicamente pendente da quello che succedeva fuori, con una caratteristica di espansività e di mimetismo molto importante rispetto a quello che succedeva a Parigi, Berlino o Milano*»¹¹.*

Ciò non escludeva un'elaborazione catalana delle varie influenze, che vedremo essere soprattutto legate all'Italia, elaborazione che condurrà ad una architettura dagli esiti particolari, lontani dall'essere un semplice "riflesso provinciale" delle tendenze della modernità occidentale. Il carattere eclettico e una certa condizione "periferica" della cultura catalana risultano categorie indispensabili per la comprensione dell'architettura di Barcellona dagli anni cinquanta fino agli anni ottanta, quando la Spagna avrà maturato il suo processo di modernizzazione e trasformazione della società e dell'economia - quest'ultima molto legata proprio allo sviluppo edilizio - tanto da costituire al pari delle altre nazioni europee un centro di forte sviluppo culturale e in particolare architettonico.

Così come a Madrid, a Barcellona gli anni cinquanta furono segnati da una forte volontà di superamento della condizione di disorientamento, di chiusura e di banalità che contraddistingueva l'architettura spagnola nei primi anni del dopoguerra, essendo comunque doveroso notare che in Catalogna il carattere prevalentemente privato della committenza ed una

¹⁰ Cfr. Ibidem.

¹¹ Cfr. Ibidem.

presenza più blanda delle volontà propagandistiche del regime resero tale superamento più immediato che a Madrid. In questo clima sorse nel 1951 il gruppo “R”, promosso da Oriol Bohigas, figura centrale dell’architettura catalana, al quale parteciparono Josep Maria Sostres, José Antonio Coderch, Antoni de Moragas, Josep Maria Martorel, Manuel Vals. Il gruppo “R” non fu mosso da una vera e propria condivisione di intenti, esponenti di primo piano come Sostres e Coderch abbandonarono presto il gruppo per assumere posizioni più distaccate ed indipendenti, la sua peculiarità fu principalmente quella di creare una rete di attività culturali, dall’organizzazione di mostre a quella di premi di architettura, che resero più vitale il dibattito sull’architettura non solo a Barcellona ma in tutta la Spagna. La presenza del gruppo “R” e del suo esponente di spicco, Oriol Bohigas, condizionerà a lungo l’architettura catalana, imprimendole un marchio sostanzialmente legato alla tradizione del Moderno e ad una sua declinazione regionalistica, con il tentativo da parte dello stesso Bohigas di creare una vera e propria scuola catalana. Nei primi dieci anni il gruppo assunse, quindi una posizione legata al recupero del passato razionalista, all’opera del GATCPAC. Nel 1962 Bohigas pubblicò sulla rivista *Serra d’Or* un articolo-manifesto: *Verso un’architettura realista*. La crisi del Movimento Moderno, con la nascita del Team 10 al CIAM di Otterlo nel ’59, aveva condotto il dibattito internazionale su posizioni fortemente critiche. In ambito internazionale la voce di E. N. Rogers e della sua *Casabella-continuità* assunse un ruolo di primo piano e costituì un riferimento per molti settori della cultura architettonica, in particolare per quello catalano, che vide, attraverso la figura di Bohigas, nell’esperienza italiana di quegli anni una via verso il cambiamento.

Si inaugurò, così, la stagione “italiana” dell’architettura catalana, che osservava con attenzione l’esempio di Ludovico Quaroni, Franco Albini, Ignazio Gardella, e Vico Magistretti.

Il manifesto di Bohigas del ’62 si trovava, quindi, in piena sintonia con la tendenza *neorealista* prefiguratasi in Italia intorno alla seconda metà degli anni cinquanta.

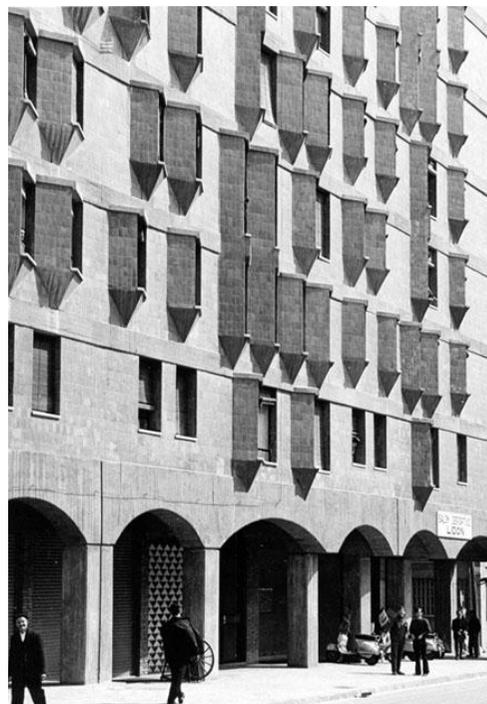
L’opera che meglio rappresenta l’esperienza di quel periodo è l’edificio per abitazioni (1959-65) alla via Meridiana a Barcellona dello studio MBM(Martorell, Bohigas, Mackay), in cui è evidente l’allusione a quel

“compromesso” di ispirazione italiana (*Torre Velasca* dei BBPR, *il Tiburtino* di Ridolfi e Quaroni), tra modernità, in particolare nell’articolazione della pianta, e tradizione, nell’uso del mattone, nelle arcate ribassate del portico in ricordo dell’architettura catalana medioevale, e nel tema triangolare dei balconi. Nessun altro edificio, costruito a Barcellona in quegli anni, rappresentò così chiaramente il carattere fortemente eclettico della tradizione catalana e la forte spinta *mimetica* nei confronti degli ambienti culturali esterni.

Nei primi anni settanta la società catalana subì un notevole cambiamento. L’ascesa economica della classe borghese catalana aveva notevolmente interessato il settore immobiliare, anche in funzione di un incremento del settore turistico, per cui in tutta la Catalogna ed in particolare nelle zone costiere si assistette ad una forte crescita della domanda edilizia. Il processo di ammodernamento sociale del paese si avviava alla conclusione, e l’architettura moderna aveva ormai perso quella spinta ideologica di porsi al servizio di tale processo. Sul piano culturale e della riflessione teorica si sentiva il bisogno di un cambiamento, che si imponesse con nuovi linguaggi, capace di modificare gli ormai stabili meccanismi di potere legati all’egemonia della classe borghese che avevano ridotto l’architettura al servizio del capitale imprenditoriale.

Di nuovo la scena barcellonese fu investita da una nuova chiamata all’avanguardia, di nuovo si cercò una risposta fuori dai confini nazionali, negli ambienti legati alla sinistra marxista, che a Barcellona aveva trovato terreno fertile tra le schiere di intellettuali desiderosi di dare l’ultima spallata al regime franchista.

Già con la precedente esperienza realista era entrata a Barcellona una certa cultura marxista grazie all’editore Gustavo Gili. Tra gli ambienti culturali vicini alla casa editoriale ebbe una considerevole fortuna l’opera del filosofo marxista italiano Galvano della Volpe, del quale fu tradotto nel 1966 il testo *Critica del gusto*¹². Il testo, che si inseriva nella tradizione dell’estetica marxista, seppur critico nei confronti del marxismo più ortodosso



MBM, edificio per abitazioni alla via Meridiana, Barcellona, (1959-65)

¹² G. della Volpe, *Critica del Gusto*, Feltrinelli, Milano 1964; (Ed. castigliana) G. della Volpe, *Critica del Gusto*, Seix Barral, Barcellona 1966.

dell'ungherese G. Lukacs, influenzò notevolmente gli ambienti culturali di Barcellona e si mescolò al pensiero di una sinistra catalana più movimentista, che nasceva intorno agli ambienti universitari legati alle esperienze del '68, coinvolgendo professori e alunni.

Fu infatti proprio l'ala più movimentista e meno ortodossa a cogliere la volontà di cambiamento che si respirava tra le file di intellettuali ed architetti catalani, e che trovò sfogo nella *neoavanguardia*¹³ di ispirazione italiana, vicina alle esperienze del *Gruppo '63*, e alle teorie sul linguaggio di Umberto Eco¹⁴, abbandonando le posizioni del più dogmatico pensiero marxista.

Gli anni settanta a Barcellona furono segnati da una tendenza alla sovversione linguistica, alla de-contestualizzazione dei linguaggi, opposta a quella sperimentata dall'architettura razionalista, che proponeva un'arte integrata con il processo di trasformazione della società, ed in reazione al conformismo degli schemi convenzionali, con il tentativo di disgregare la consolidata struttura economica e sociale per mostrarne le profonde contraddizioni. L. Domenech, architetto e critico attivo a Barcellona, attuando una trasposizione del pensiero di Umberto Eco all'architettura, individuava come strumenti più idonei al processo sociale ed economico allora in atto la de-contestualizzazione e la utilizzazione metalinguistica dei codici consolidati, piuttosto che la semplice invenzione di un nuovo repertorio formale¹⁵. Le stesse posizioni furono ribadite da Lluís Clotet, uno degli architetti più attivi a Barcellona insieme ad Oscar Tusquets, nell'articolo pubblicato su *L'Architecture d'Aujourd'hui*¹⁶, ribadiva in maniera più radicale le posizioni di Domenech, presentando il processo di sovversione linguistica «*come unica via di uscita, di fronte ad un contesto carente di creatività, però minacciosamente efficace nell'uso degli*

¹³ R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962; (Ed. castigliana) R. Poggioli, *Teoria del arte de vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid 1964; P. Cabanne, P. Restany, *L'Avantgarde au XX siècle*, Baland, Paris, 1969.

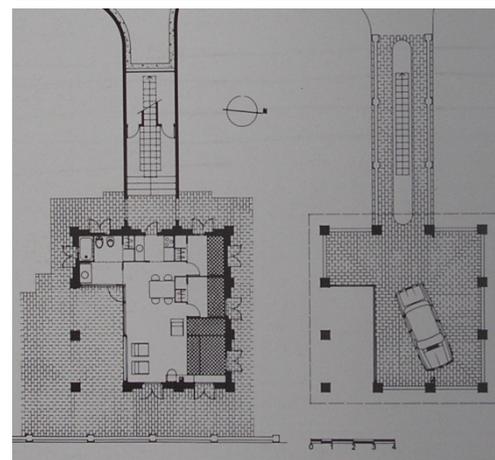
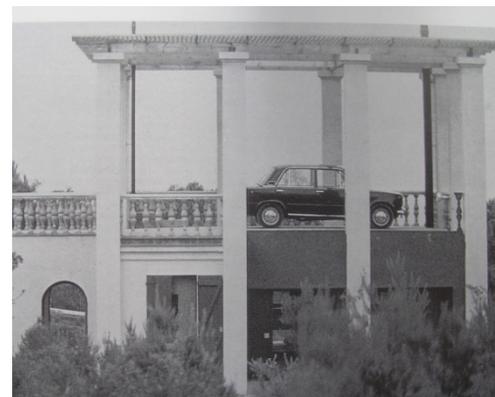
¹⁴ U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano, 1962.

¹⁵ Domenech Girbau Ll., “La arquitectura de vanguardia”, “La arquitectura pesimista” e “En el proceso de consumo”, in *Destino*, Barcellona, 1968; cit. di I. de Sola-Morales, op. cit.

¹⁶ Ll. Clotet, *L'Architecture d'Aujourd'hui*, 149, Parigi, 1970.

strumenti di produzione che dieci anni prima l'avanguardia aveva proposto come obiettivi sociali da conseguire»¹⁷. Le opere più rappresentative del periodo, infatti, furono proprio il *Belvedere Georgina* e la casa *Vittoria a Pantelleria* di O. Tusquets e Ll. Clotet, entrambe realizzate nel 1972. Il *belvedere Georgina* è un'opera in cui le proposizioni neoavanguardiste si mescolano con quelle del Venturi di *Complexity and Contraddiction*. Nel *belvedere Georgina* il sovvertimento linguistico denuncia ambiguità e contraddizioni attraverso una composizione in cui niente è ciò che sembra. L'abitazione è posta al di sotto della terrazza, che, sebbene arricchita da pilastri con capitelli stilizzati che sorreggono un pergolato leggero in legno, funge in realtà da autorimessa. Nella villa *Vittoria a Pantelleria*, il gioco è affidato ad serie ordinata di pilastri, che, se da un lato, conferiscono alla composizione un aspetto "classico", dall'altro smentiscono, attraverso la nudità del cemento faccia-vista, la calma classica della composizione, richiamando sensibilità di tipo brutalista; Lo stesso contrasto avviene tra il cemento grezzo, la roccia del posto e l'uso di una pavimentazione lucida, affidando, quindi, in questo caso, al gioco dei materiali il compito di creare un effetto "sovversivo". Sulla stessa strada sembra porsi il lavoro di P. Bonet e C. Cirici, che insieme a Tusquets e Clotet, assumeranno posizioni legate al *postmodern* di derivazione americana.

Negli anni settanta la cultura italiana della *Tendenza* era fortemente presente a Barcellona. Come ricorda Ignasi de-Sola Morales in un articolo apparso su *Arquitectura Viva*¹⁸ in occasione del venticinquesimo anno dalla pubblicazione dei due testi *L'architettura della città* di Aldo Rossi e *Complexity and Contraddiction in architecture* di Robert Venturi, la casa editrice Gustavo Gili fu al centro delle esperienze che resero Barcellona la città "editorialmente" più viva di tutta la Spagna. Sola-Morales ricorda l'esperienza della nascente collana *Arquitectura y critica* attraverso la quale furono tradotti e pubblicati i testi di Colin Rowe, Carlo Aymonino, Manfredo Tafuri, Charles Moore, Giorgio Grassi, Joseph Rykwert, José Ignacio Linazasoro e molti altri, ed il clima di quegli anni che gli costò la



O. Tusquets, Ll. Clotet, *Belvedere Georgina*, 1972

¹⁷ I. de Sola-Morales, op. cit.

¹⁸ I. de Sola-Morales, *Memorias editoriales. Las traducciones españolas de Aldo Rossi e Robert Venturi*, in *Arquitectura Viva*, n. 18, AviSa, Madrid 1991.

replica del servizio militare a causa della sua iscrizione al *Sindicato Democrático de Estudiantes*. Nell'articolo compare la figura centrale per Barcellona e per tutta la Spagna di Salvador Tarragò, il quale fu il più accanito sostenitore della *Tendenza* in Spagna, amico personale di Aldo Rossi e responsabile della prima traduzione de *L'architettura della città*, per la quale fu costretto dal regime alla replica del servizio militare (un vero e proprio esilio) a Melilla, città posta sulla costa orientale del Marocco, dalla quale scrisse per l'editore Gustavo Gili l'introduzione all'edizione Spagnola del 1971 del testo di Rossi.

Salvador Tarragò fu la figura di Barcellona maggiormente legata alla *Tendenza* e a lui si deve a partire dal 1972 l'iniziativa editoriale della rivista dal titolo inequivocabile *2C-Costrucción de la Ciudad*. Più che una rivista vera e propria, *2C* assumeva il carattere di un cenacolo a cui partecipava una ristretta cerchia di intellettuali-architetti, impegnati nella promozione di un'architettura strettamente legata ai fenomeni urbani, all'analisi tipologica e morfologica della città storica e in definitiva in difesa della sua autonomia disciplinare. La linea editoriale di *2C* era differente rispetto a quella delle principali riviste del paese, come, ad esempio, *Arquitectura* o *Arquitectura Bis*; più che proporre una selezione critica di opere e progetti in territorio nazionale o internazionale, *2C* sembrava assumere posizioni quasi propagandistiche, attraverso la promozione delle opere della *Tendenza*¹⁹, la pubblicazione di studi tipologici e morfologici condotti sulla città storica o su determinati *tipi* edilizi caratteristici del territorio spagnolo, attraverso la

¹⁹ A tal proposito è interessante notare il grado di conoscenza e di approfondimento del lavoro della *Tendenza* in Italia; infatti accanto ai numeri dedicati esclusivamente a figure di spicco come, ad esempio, quello interamente dedicato ad Aldo Rossi (*2C-Costrucción de la Ciudad, Aldo Rossi. Cuatro obras construidas*, n.14, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcellona 1979), erano pubblicati numeri (*2C-Costrucción de la Ciudad, Il Veneto: Territorio y Arquitectura*, n.12, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcellona 1976) in cui venivano presentate le opere di alcuni giovani architetti, appartenenti al mondo universitario dello IUAV di Venezia, come Gianugo Polisello, Luciano Semerani, Franco Stella, Giulio Dubbini. In quest'ultimo numero è inoltre interessante notare come l'opera dei giovani architetti italiani sia vista in stretta relazione con il territorio Veneto e in relazione al mondo universitario, quale era lo IUAV di allora, del quale se ne ammirava l'organico, composto principalmente da Aymonino, Rossi e Tafuri, e il metodo di insegnamento.

rivisitazione in chiave “tendenziosa” di architetti spagnoli come Torres Clavè o Josep Maria Sostres, o la presentazione dell’opera di alcuni architetti come Gunnar Asplund, Adolf Loos e Henrich Tessenow, che potevano essere facilmente letti alla luce di un’estetica marxista più intransigente, e visti come i primi rivendicatori dell’autonomia disciplinare dell’architettura²⁰.

Bisogna dire, in merito alla fortuna che *2C* riscosse a Barcellona, che le posizioni politiche di Salvador Tarragò costituirono il punto debole della rivista. Mentre a Barcellona sorgevano circoli intellettuali più vicini ad una sinistra movimentista, che trovò nella *neoavanguardia* italiana un forte riferimento, Tarragò rappresentava l’ala ortodossa del marxismo, assumendo pose spesso dogmatiche ed intransigenti, che entravano in contrasto con lo spirito aperto e dinamico della città. Il dogmatismo delle posizioni di *2C* era evidente soprattutto nell’interpretazione alla luce della filosofia di G. Lukacs del tema della autonomia disciplinare: mentre le tendenze neoavanguardiste si spingevano verso una de-contestualizzazione e commistione dei linguaggi, Tarragò difendeva la specificità del linguaggio architettonico, la sua autonomia rispetto agli altri campi disciplinari, in favore di una architettura come diretta risultante dello “specificamente architettonico”. Le posizioni

²⁰ Per quanto riguarda gli studi sulla città storica il numero dedicato alla città di Siviglia (*2C-Costrucción de la Ciudad, En torno a la Casa Sevillana*, n.11, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcellona 1976) sarà fondamentale per lo sviluppo della città per la sua influenza su molti architetti di origine sivigliana, come Gabriel Ruiz Cabrero, A. Cruz e A. Ortiz, A. Barrionuevo, J. R. Sierra e R. Sierra. In particolare G. R. Cabrero sarà il vincitore del concorso di progettazione della sede del Collegio Ufficiale degli Architetti di Siviglia, A. Cruz e A. Ortiz saranno gli autori del progetto del piano urbano di Pino Montano a Siviglia, A. Barrionuevo, J. R. Sierra e R. Sierra i progettisti di alcuni isolati facenti parte del Piano urbano di *Pino Montano*. Gli studi su determinati tipi edilizi (*2C-Costrucción de la Ciudad, La Masia. Historia y Tipología de la Casa Rural Catalana*, n.17-18, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcellona 1976) saranno fondamentali per lo sviluppo di ulteriori pubblicazioni, sull’architettura vernacolare e sul tema delle permanenze (J.I. Linazasoro, *Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, Editorial Gustavo Gili, Barcellona 1978).

intransigenti di Tarragò non piacevano a molti esponenti della cultura catalana, e *2C* finì con non avere il ruolo di centro di diffusione culturale sperato e rimanendo all'interno del panorama culturale catalano e spagnolo un'esperienza interessante ma piuttosto isolata. Inoltre, la forte crescita della domanda edilizia degli anni settanta aveva indirizzato il settore dell'architettura verso un "professionalismo" che prediligeva posizioni più pratiche ed operative: le teorie dell'ortodossa *2C* rimanevano di difficile applicazione, specialmente negli interventi di nuova edificazione, che richiedevano un fondo ideologico meno dogmatico, più aperto nei confronti delle condizioni materiali della professione e della committenza. Paradossalmente *2C* rivestì un ruolo più importante al di fuori della Catalogna, in regioni più periferiche come in Andalusia, in Galizia e in particolare nei Paesi Baschi, in cui influenzò l'opera di un folto gruppo di architetti che tentarono una più fedele applicazione delle teorie della rivista barcellonese.

I Paesi Baschi e la figura di Josè Ignacio Linazasoro

Il numero 266-267 del 1977 della rivista “*Arquitectura*”, interamente dedicato ad un gruppo di architetti già attivi dagli inizi degli anni settanta nella provincia di Guipuzcoa, nei Paesi Baschi, si apre con un editoriale che dichiara apertamente il valore informativo della rivista, con l’intento di «*rastrellare in lungo ed in largo*»²¹, le provincie del paese alla ricerca di opere significative, che possano, al di là di un clima di pessimismo, dovuto in buona parte «*tanto all’inesistenza di opzioni valide che ad un loro monotono esprimere un certo servilismo nei confronti della «tendenza» o del recupero di un razionalismo di ricetta*»²², indicare un nuovo percorso. La rivista *Arquitectura* era impegnata in quegli anni nella ricerca di uno stile architettonico più propriamente spagnolo che riuscisse a trovare una strada personale all’interno del panorama internazionale. Infatti oltre alla retorica del classicismo di stampo franchista, oramai crollato insieme al regime, agli architetti spagnoli, risultava difficile, almeno nella prima fase di apertura al dibattito internazionale, trovare un percorso indipendente. Sebbene il carattere maggiormente istituzionale della città di Madrid si faccia sentire all’interno di questo editoriale, che mal sopporta il proliferare di linguaggi presi in prestito dall’Italia, attraverso l’influenza di Aldo Rossi, o la rigida messa in pratica della “ricetta” di stampo modernista, una volta abbandonato il punto di vista da “bicchiere mezzo vuoto” dell’editoriale stesso, si registra in primo luogo che l’influenza della *Tendenza* in particolare nei contesti di provincia, come i Paesi Baschi, era molto sentita, ed in secondo luogo la volontà degli architetti spagnoli di inserirsi a pieno titolo, come voce nuova ed indipendente, nel dibattito architettonico europeo di quegli anni. In effetti gran parte del rinnovamento della cultura architettonica spagnola fu in larga misura debitore nei confronti delle influenze che provenivano dall’estero e maggiormente proprio dall’Italia. Come avremo modo di vedere per gli architetti di origine basca, l’insegnamento di Rossi e di Grassi fu di fondamentale importanza nel catalizzare nuove spinte e nuove direttrici, che

²¹ *Arquitectura, Seis arquitectos Guipuzcoanos*, n. 266-267, Madrid, 1977.

²² Cfr. *Ibidem*.

una volta trascorso il tempo necessario alla loro sedimentazione, comporteranno insieme alle esperienze ed alla crescita professionale dei singoli architetti la formazione di linguaggi del tutto inaspettati e nuovi. La città di San Sebastian intorno agli inizi degli anni settanta visse un momento di rinascita culturale in campo architettonico, che portò nel 1977 all'apertura della facoltà di architettura (ETSASS) come sede distaccata di quella di Barcellona. Nel 1973, a cura di Miguel Garay e di J. I. Linazasoro si inaugurò il ciclo di conferenze "*Le settimane dell'architettura*", al quale vennero invitati molti esponenti della cultura architettonica del momento tra cui: Aldo Rossi, Leon Krier, Massimo Scolari, Manfredo Tafuri²³. La nuova facoltà di architettura di San Sebastian vide al suo nascere ad opera del nuovo corpo docente, che allora era composto dal più anziano Luis Pena Ganchegui(1926), Miguel Garay, J. I. Linazasoro, Alberto Ustarroz, Manuel Iniguez, Javier Unzurrunzaga, il formarsi di rapporti con un ramo della cultura architettonica internazionale maggiormente critico nei confronti dell'esperienza del Moderno e più propenso allo studio del rapporto storia-progetto e città-architettura. Il risultato più importante, ad ogni modo, del ciclo di conferenze fu il legame che si venne a creare tra i giovani docenti di San Sebastian e architetti come Aldo Rossi, in un primo momento, Leon Krier e Giorgio Grassi dopo²⁴. Il motivo per il quale nella facoltà di San Sebastian venne a crearsi una sintonia con le teorie di Aldo Rossi e Giorgio Grassi è a mio avviso da ricercarsi principalmente nelle figure di Miguel Garay e J. I. Linazasoro. Entrambi, infatti, provenivano da Barcellona e avevano avuto modo di partecipare al dibattito culturale sviluppatosi intorno alla rivista di Salvador Tarragò, *2C-Costruccion del la Ciudad*²⁵, e alla casa editrice *Gustavo Gili*, per la quale lo stesso Linazasoro pubblicherà nel 1981 la sua tesi di dottorato *El proyector clásico en arquitectura*, dando alle stampe uno dei saggi più famosi ed apprezzati dell'architetto. Miguel Garay

²³ G.R. Cabrero, *Spagna, Architettura 1965 – 1988*, Electa, Milano, 1989.

²⁴ G.R. Cabrero *Spagna, Architettura 1965 – 1988*, Electa, Milano, 1989.

²⁵ È interessante notare come l'anno di pubblicazione(1977) del numero doppio 266-277 della rivista "*Arquitectura*", citato all'inizio del paragrafo, in cui venivano presentati i progetti degli architetti baschi, tra cui Miguel Garay, J. I. Linazasoro, Javier Unzurrunzaga, sia lo stesso dell'inaugurazione della facoltà di architettura di San Sebastian.

e Linazasoro intrapresero tra il 1974 ed il 1979 un sodalizio professionale durante il quale ebbero modo di progettare e realizzare opere che si contraddistinsero principalmente per una dichiarata appartenenza alla tradizione classicista di stampo illuminista che vedeva in Ledoux, Boullée, i principali riferimenti, insieme ad Adolf Loos, Heinrich Tessenow e Gunnar Asplund, per una chiara ed evidente impostazione tipologica di influenza russiana, e per una predilezione per finiture in intonaco bianco e liscio, che attribuivano alle loro opere un carattere etereo e “metafisico”, preso in prestito da De Chirico attraverso l’esempio dello stesso Aldo Rossi.

A partire dalla fine degli anni settanta la tradizione classicista e l’ispirazione alla *Tendenza* è una caratteristica costante degli architetti baschi che frequentarono la nascente facoltà di San Sebastian, a tal punto che «*si potrebbe addirittura rimanere sorpresi dalla quantità di elementi “classici” realizzati in questi anni, superiore a quella di qualsiasi altra regione, tanto da indurre a parlare di un neoclassicismo basco*»²⁶.

Tra tutti gli architetti precedentemente citati, il sodalizio tra il più esperto Miguel Garay(1936) ed il più giovane J. I. Linazasoro(1947), fu quello più prolifico e che portò a termine dal 1974 al 1979 una serie di progetti di chiara ispirazione ai modelli di Rossi e di Grassi.

J. I. Linazasoro, in particolare, rappresenta sia per il fatto che tuttora risulti uno degli architetti spagnoli maggiormente apprezzati, ma anche e soprattutto per la sua attività teorica, svolta a partire proprio dalla fine degli anni settanta a tutt’oggi, un riferimento utile alla comprensione dei risvolti più interessanti del rapporto tra cultura architettonica italiana e spagnola.

Prima di introdurre il discorso sulle sue opere, è forse opportuno, chiarire alcuni aspetti del suo pensiero teorico espresso in una serie di saggi, tra cui *El proyecto clásico en arquitectura*²⁷, nato come tesi di dottorato, è senza’altro quello più esaustivo.

El proyecto clásico en arquitectura è un saggio di natura essenzialmente filosofica, in cui l’autore si confronta con parte del pensiero estetico del XIX e del XX secolo, in stretta relazione con la disciplina architettonica,

²⁶ G.R. Cabrero, *Spagna, Architettura 1965 – 1988*, Electa, Milano, 1989.

²⁷ J. I. Linazasoro, *El proyecto clásico en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcellona, 1981.

prospettando ai lettori la possibilità di fondare il progetto architettonico sulla *Trattatistica* in continuità con la tradizione classica. Il saggio sembra avere un indirizzo paradigmatico, una sorta di manifesto teorico sul quale fondare il proprio agire e se in esso si avverte un certo tono “dogmatico” è da ritenerlo maggiormente dovuto alla età dell’autore, all’epoca in pieno fervore giovanile.

Il saggio si divide in due parti, nella prima si affronta il tema dell’identità disciplinare da un punto di vista strettamente architettonico, mentre nella seconda si analizza la «*sopravvivenza*»²⁸ del classicismo nell’epoca moderna, approfondendo gli aspetti fondamentali della *Trattatistica* del XIX secolo e di alcuni architetti contemporanei che si sono contraddistinti per l’appartenenza alla tradizione classica²⁹. In ordine alla definizione di un’identità disciplinare dell’architettura J. I. Linazasoro parte da un principio di natura strettamente estetico, basato su una netta contrapposizione tra estetica idealista ed estetica realista. Alla prima lega la tradizione del Movimento Moderno, attraverso l’uso che lo stesso Movimento fa dell’estetica idealista hegeliana e crociana. Come fondamento antitetico all’identità disciplinare J. I. Linazasoro individua l’*Opera d’arte totale*, quale manifestazione dell’«*idea*» o dell’«*intuizione*», per dirla alla Croce, che, screditando l’importanza del mezzo espressivo, si serve in maniera indistinta di tutti i linguaggi e mezzi espressivi artistici. Una tale impostazione ideologica secondo l’autore andrebbe a minare il principio dell’identità disciplinare, che sussiste proprio in virtù delle differenti specificità dei mezzi espressivi, che individuano per ogni campo artistico proprie logiche costitutive, espressive e tecniche. È chiaro che nell’ottica realista la tecnica, il mezzo espressivo, acquista un ruolo di primaria importanza, individuando essa stessa il corpus disciplinare della materia artistica e delle sue logiche costitutive. Il ricorso all’estetica realista di G. Lukacs diventa inevitabile: «*È importante incominciare contrapponendo ai fondamenti di tutta l’Estetica Idealista, che abbiamo appena esposto, i punti di partenza di una Estetica Realista, sulla scia ad esempio di un filosofo*

²⁸ Cfr. *Ibidem*.

²⁹ Cfr. *Ibidem*.

marxista non alieno a certi presupposti hegeliani, sebbene logicamente opposto ad essi nei suoi presupposti. Mi riferisco all'opera di G. Lukacs. Egli afferma, contrariamente ad Hegel, l'origine del fondamento artistico in stretta relazione con una dipendenza dalla tecnica, dipendenza che nel caso dell'architettura non costituisce un ostacolo da superare, bensì un limite coscientemente assunto, dal quale derivano le differenti soluzioni che la stessa tecnica offre nel corso della storia»³⁰. In definitiva in opposizione all'estetica idealista, quella realista si fonda su due principi fondamentali che sono da un lato l'esistenza di una realtà esterna, indipendente dal soggetto, dall'altro l'esistenza di una serie di relazioni costanti e definite tra la suddetta realtà ed il soggetto, quali garanzia della continuità dell'esperienza artistica attraverso le sue differenti formulazioni storiche. Tali relazioni acquistano, così, caratteristiche determinate in funzione delle tecniche, mediante le quali le differenti discipline hanno ciascuna un carattere specifico e non sono strettamente vincolate, come nella tesi idealista, ad un concetto di opera d'arte totale³¹. Dal capovolgimento estetico che Linzasoro propone all'interno del saggio, capovolgimento che è allo stesso tempo gesto critico nei confronti del Movimento Moderno, si passa all'analisi della tradizione della Trattatistica - dall'Alberti a Palladio, da Quatremere De Quincy a Durand - la quale non solo diventa il supporto attraverso cui il classico ha espresso la propria continuità all'interno della storia, ma anche e soprattutto l'insieme delle relazioni tra soggetto/architetto e realtà/materia e delle tecniche compositive, che rappresentano il vero corpus disciplinare dell'architettura. Il corpus disciplinare, l'insieme delle relazioni tra soggetto e realtà esterna, è sottoposto ad un processo evolucionistico, che porta a rendere in misura sempre più evidente il rapporto tra forma costruita e processo compositivo. Linzasoro intravede nell'evoluzione della teoria del Classico, di cui la stessa tradizione della Trattatistica ne è una evidente traccia, una crescente volontà chiarificatrice del processo compositivo della forma, che avviene attraverso una progressiva liberazione dell'architettura da tutto l'apparato ornamentale. Tra

³⁰ Cfr. Ibidem.

³¹ Cfr. Ibidem.

gli architetti che nella contemporaneità hanno proseguito sulla strada di tale processo di chiarificazione della forma architettonica quale pura espressione della matrice compositiva, Linazasoro pone alcune figure che egli definisce «*classici contemporanei*», destinati a diventare riferimento per la sua stessa attività progettuale: Adolf Loos, Heinrich Tessenow, Gunnar Asplund, Sigurd Lewerentz.

Sembra abbastanza evidente, quanto il saggio di Linazasoro sia debitore, non solo delle posizioni di Aldo Rossi, sebbene il richiamo alla trattatistica, l'attenzione mostrata verso architetti come Palladio e Loos, tradisce letture da *L'architettura della città*, ma anche e soprattutto del Giorgio Grassi di *La costruzione logica dell'architettura*. Non è un caso che l'introduzione alla edizione in castigliano del testo di Giorgio Grassi, *L'architettura come mestiere ed altri scritti*³² (*La arquitectura como oficio, y otros escritos*)³³, fu scritta proprio da J. I. Linazasoro, all'interno della quale inseriva Giorgio Grassi tra la famiglia spirituale degli architetti "inopportuni", (Tessenow, Asplund, Loos), includendo in essa implicitamente anche se stesso.

Passando all'analisi delle prime opere di Linazasoro, l'*Ikastola de Fuenterrabia* (1974), progettata insieme a Miguel Garay durante gli anni del loro sodalizio professionale, sembra essere l'opera che maggiormente evidenzia i principi esposti nel *Proyecto clásico*.



J. I. Linazasoro, Miguel Garay, *Ikastola de Fuenterrabia*, 1974

³² G. Grassi, *L'architettura come mestiere ed altri scritti*, Franco Angeli, Milano, 1980.

³³ G. Grassi, *La arquitectura como oficio, y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcellona, 1980.

L'opera fu accolta dalla critica nazionale come uno degli esempi emblematici, sorti all'interno di quel clima culturale spagnolo legato alle esperienze della Tendenza: «agli inizi è in sintonia con un modo cosciente e tardo-avanguardista con il neorazionalismo di maniera italiana, trasportandolo nel contesto basco nel quale egli opera. Si tratta, come è risaputo, di quella maniera che sedimenterà nella Triennale di Milano del 1973 e si diffonderà nella tanto tradita Tendenza»³⁴. Ad osservare la Scuola di Fuenterrabia risulta evidente che si tratta in primo luogo di un progetto tipologico, che interpreta il tema dell'edificio pubblico non solo in relazione alla sua funzione, ma in relazione al carattere istituzionale dell'insegnamento stesso. Nell'articolazione volumetrica la scuola ricorda le composizioni dell'architettura illuminista, in particolare alcuni progetti di Ledoux, essendo allo stesso tempo debitrice nei confronti di alcune scuole di Tessenow, di Rossi o di Grassi, specie nel trattamento del colonnato del portico interno. Il risultato della composizione è un edificio chiuso in se stesso, che si apre al panorama solo attraverso la rigida teoria delle bucatore verticali e attraverso lo scalone del portico retrostante, dichiarando una autonomia formale che diventa anche autonomia dal contesto che lo circonda. Ad osservare le superfici intonacate e tinteggiate in bianco, la scuola nel suo ergersi nitida nella sua chiara articolazione volumetrica, sembra assumere dei toni metafisici presi in prestito da De Chirico.

Come tiene a sottolineare Simon Marchan Fiz, autore dell'introduzione del volume dedicato alle prime opere di Linazasoro, la Scuola di Fuenterrabia, obbedisce ad una «volontà di stile»³⁵, secondo la quale prevarrebbe l'esigenza di collocare l'opera all'interno di un contesto propriamente teorico, più che un bisogno di adeguamento al contesto e al paesaggio circostante.

Il progetto per il cimitero di Vergara(1976), forse anche per il particolare tipo di tema progettuale, risente in misura maggior del modello italiano legato al progetto del Cimitero di San Cataldo a Modena di Aldo Rossi. Il progetto è incentrato sulla ricerca dell'effetto urbano e del monumento, e a tal scopo il cimitero si configura come una strada circoscritta da un portico

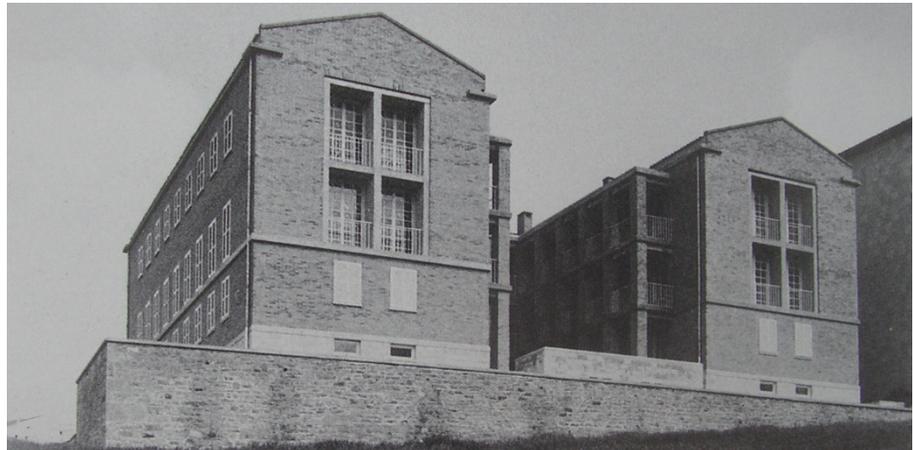
³⁴ Simon Marchan Fiz, in J. I. Linazasoro, *J. I. Linazasoro*, Gustavo Gili, Barcellona, 1989.

³⁵ Cfr. Ibidem.

sorretto da pilastri a pianta quadrata: *«La costruzione che proponiamo ordina lo spazio, conferendo un carattere di architettura urbana in riferimento alla città in quanto monumento della memoria collettiva e in quanto significato del contesto attraverso una formalizzazione definita. In questo modo il cimitero assurge a monumento urbano, introducendo il paesaggio nella conformazione urbana»*³⁶.

Il progetto delle abitazioni di Mendigorria (1978-1980) segna un cambiamento di rotta negli intenti programmatici. Al posto della *«volontà di stile»*, qui prevarrebbe una volontà di adeguamento al contesto. Alle facciate intonacate e tinte in bianco, si sostituisce il mattone della tradizione locale, la composizione, attraverso la scelta di un impianto tipologico a corte aperta si apre verso il paesaggio circostante, mediante la realizzazione di una “piazza” sopraelevata che si affaccia sul panorama. Sulla stessa direzione indicata dalla piazza sopraelevata, si aprono le terrazze rette da pilastri a pianta quadrata e rivestiti in mattoni, e si stagliano le grandi aperture sulle due teste principali dell’edificio. L’edificio sembra, pur nella staticità della sua forma, interamente protendersi verso il paesaggio, sebbene l’impianto planimetrico, derivato da un’attenta analisi del tipo della casa “corràla”, tradisca un atteggiamento ancora legato alla composizione tipologica.

J. I. Linazasoro, abitazioni di Mendigorria
1978-80



³⁶ *Arquitectura, Seis arquitectos Guipuzcoanos*, n. 266-267, Madrid, 1977.

In questo progetto Linazasoro si confronta per la prima volta con il tentativo di fondere un modello di impostazione classicista con uno di derivazione vernacolare. Dal progetto delle abitazioni di Mendigorria, J. I. Linazasoro sembra collocarsi in maggiore sintonia con il tema affrontato nel saggio *Permanencias y arquitectura urbana*³⁷, nel quale affrontava le questioni tipologiche legate ai tipi edilizi dell'architettura vernacolare spagnola. Ciò che J. I. Linazasoro apprende dall'architettura della casa rurale è in definitiva, un richiamo ad un maggiore senso di concretezza, ad un radicamento del progetto in una realtà fisica, un progetto più attento quindi non solo agli aspetti figurativi dell'architettura, ma anche e soprattutto a quelli più propriamente materici e costruttivi.

I progetti successivi, l'intervento sul Convento di Santa Teresa a San Sebastian (1983-1988) e quello sulla Chiesa di Santa Cruz a Medina del Rioseco (1985-1988), segnano un definitivo punto di svolta per J. I. Linazasoro. In particolare l'intervento sulla Chiesa di Santa Cruz, per il notevole impegno di carattere costruttivo, caratterizzato dalla ricostruzione di buona parte delle pareti perimetrali della navata e dell'intera volta soprastante, ha posto l'architetto per la prima volta in maniera molto forte ed evidente di fronte al tema dell'antico, inteso non più solo come tradizione teorica, ma come vero e proprio manufatto fisico, foriero di una propria matericità. Linazasoro assume qui un atteggiamento più libero, evidente nell'inserimento della grande volta a botte rivestita in assi di legno. L'architetto non cerca la rottura tra antico e moderno e non tenta nemmeno la fedele ricostruzione, sembra muoversi piuttosto sul terreno della atemporalità, giungendo ad risultato in cui antico e nuovo acquistano insieme una nuova dimensione nel tempo, dato dal progetto stesso e sospeso tra passato e presente. Da qui in poi Linazasoro abbandona il carattere "dogmatico" delle prime opere e acquista una maggiore libertà espressiva data da una maggiore ricchezza nell'uso dei materiali che abbina sempre con maggiore sapienza e consapevolezza, e da un ampliamento del ventaglio dei suoi riferimenti.



J. I. Linazasoro, Chiesa di Santa Cruz a Medina del Rioseco, 1985-1988

³⁷ J. I. Linazasoro, *Permanencias y arquitectura urbana*, Gustavo Gili, Barcellona, 1978.

Intervista a Josè Ignacio Linzasoro

Il decennio '70 – '80 ha segnato per lei l'inizio dell'insegnamento universitario e dell'attività professionale, quale era il clima culturale che si respirava in Spagna in quegli anni e in che modo venivano lette e assorbite le esperienze in ambito architettonico provenienti dal contesto internazionale ed in particolare da quello italiano e tedesco?

Credo che ci siamo relazionati più al contesto italiano che a quello tedesco, il contesto tedesco forse filtrava attraverso quello italiano. Non c'è qui un rapporto molto forte con l'architettura tedesca.

Gli anni della Tendenza, in cui ha avuto molto influenza il pensiero di Rossi e anche, si può dire, la sua architettura, soprattutto dopo la seconda metà degli anni settanta, furono gli anni della transizione politica, si ebbe quindi l'opportunità di approfondire il dibattito sulla città storica e sui centri storici. Il pensiero di Rossi ed il suo libro *L'architettura della città*, tradotto dall'editore Gustavo Gili insieme ad alcuni saggi di Quaroni e di Aymonino, furono un contributo teorico importante. La mia generazione fu particolarmente influenzata dal pensiero di Rossi. Quello era un momento particolare sotto il profilo professionale, ci fu una prima crisi economica nel 1973, e ci fu una diminuzione notevole degli incarichi professionali, per cui fu essenzialmente un momento di riflessione teorica.

In quegli anni l'architettura italiana costituiva un forte riferimento teorico, i testi di Rossi, Grassi, Aymonino furono fondamentali per lo studio delle città, della tipologia edilizia, del rapporto architettura-città e architettura-storia. Quale fu la profonda novità di quegli studi e che ruolo hanno svolto nel suo percorso di architetto e di teorico?

Quando ho finito gli studi universitari mi sono interessato molto a *L'architettura della città* di Rossi, ma anche ai saggi di Aymonino, quello sulla città di Padova in particolare. Ho anche cercato, in realtà, di risalire un po' alle origini di questi studi, ricercando i maestri che avevano influenzato il pensiero di questi architetti come Rossi, Grassi o Aymonino, e così mi sono interessato a Saverio Muratori, che è stato forse uno dei primi a portare

alla luce gli studi sulla città storica e sulla tipologia edilizia, ad esempio nei libri *Studi per una operante storia urbana di Venezia* e *Studi per una operante storia urbana di Roma*. Quindi non solo Aymonino e Rossi, ma ho tentato di andare alle fonti, alle origini di questo atteggiamento sulla città.

Nel metodo progettuale di Rossi è presente una forte carica immaginativa e personale che lo guida, attraverso la memoria, alla “scelta” e successiva elaborazione degli “elementi formali” che compongono le sue architetture. Tali elementi fanno parte del suo mondo interiore e si configurano, quindi, come oggetti irripetibili, frutto di una rilettura del tutto personale dell’architettura. Nel libro “El proyecto clásico en arquitectura”, lei parla di una composizione i cui elementi fanno parte di un ordine strutturale proprio dell’architettura. La composizione in definitiva obbedisce ad un principio di chiarificazione dell’ordine in cui tali elementi vengono messi in gioco, lasciando poco spazio alla libera invenzione. In questo forse lei vedeva un certo superamento della teoria di Rossi?

Il *proyecto clásico* è essenzialmente una tesi di dottorato ed in realtà è stato anche un tentativo di superare le contraddizioni presenti nella teoria di Rossi. Trovo un po’ contraddittorio questo atteggiamento trattatistico che lui propone a partire dalla tipologia e dalla morfologia anche perché in quegli anni era ancora aperto il dibattito sul senso del termine tipologia. Secondo Rossi e anche Aymonino la tipologia è vincolata ad un senso di operatività sulla città, di rilettura dei tessuti urbani. Ho scritto un libro, precedente al *Proyecto clásico*, forse meno accademico, *Permanencias y arquitectura urbana*, in cui ho tentato di analizzare un caso diverso, quello delle città dei Paesi Baschi, giungendo alla tesi secondo la quale il discorso sulla tipologia si poteva vincolare anche al discorso della costruzione, in quanto la lottizzazione nelle città storiche non era solo una questione formale ma anche tecnica e costruttiva. Quindi questa evoluzione tipologica all’interno della città e dei tessuti urbani si poteva leggere non solo come evoluzione di parametri formali, ma anche come evoluzione dei sistemi costruttivi, alcuni rimasti inalterati dall’epoca gotica altri invece trasformati. Questo libro, *Permanencias y arquitectura urbana*, è importante anche per lo sviluppo successivo della mia visione dell’architettura. Perché l’architettura di Rossi e

di Grassi è soprattutto legata ad un modello principalmente formale e non costruttivo, in alcuni casi c'è un vero e proprio disprezzo per la costruzione, mentre la mia architettura è più legata alla costruzione ed alla materialità, alla forma non vista solo come un'espressione di stile ma appunto come costruzione e materia. Direi che Rossi non è propriamente un architetto, ma più un artista, è il primo "postmoderno" e anticipa la questione attuale dell'architettura nella sua deviazione verso l'artistico, ed io mi sento molto lontano da questo tipo di atteggiamento. Il superamento delle teorie di Rossi, di cui lei parla, forse è presente nel testo *Permanencias y arquitectura urbana*, in cui si trova il punto di partenza dello sviluppo futuro della mia architettura, in maniera meno accademica. È lì che nasce la volontà di fare un'architettura più aperta alla realtà e non fondata soltanto sulla tradizione classicista della trattatistica.

Giorgio Grassi è una figura che credo sia stata importante per lo sviluppo della sua teoria progettuale. L'idea di un'architettura che trova nel suo specifico ambito disciplinare l'unico mondo con il quale dialogare, il continuo riferimento all'"inopportuno" Tessenow e alle sue architetture essenziali, la trasmissibilità del metodo progettuale ed il suo aspetto strettamente didattico, sono tutte caratteristiche dell'architetto milanese. Cosa hanno significato per lei il concetto di rifondazione disciplinare e il lavoro di Giorgio Grassi?

Secondo me Grassi è in un certo senso più architetto di Rossi, ma anche più astratto. Grassi ha sviluppato un discorso di un'estrema coerenza ma si può dire ad un prezzo molto alto. Egli stabilisce sempre un rapporto tra la sua opera e quella di altri architetti ad esempio Tessenow o l'Alberti più recentemente. Penso che sia un atteggiamento molto interessante, più operativo di quello di Rossi.

Grassi è comunque, però, rimasto sull'astratto, quando vedo le sue opere le ritengo sempre molto interessanti soprattutto nelle loro premesse, nella loro idea di partenza, ma per quanto poi riguarda la loro realizzazione preferirei che le avesse realizzate un architetto come Francesco Venezia. Non so se mi riesco a spiegare, manca un po' di materialità, perfino un po' di soggettività, l'architettura non può ridursi solo ad uno schema.

Negli anni '80 la critica al Movimento Moderno si era attestata principalmente su due fronti nettamente contrapposti. Come spiega Simon Marchan Fiz nel suo saggio "La condicion posmoderna de la arquitectura", da un lato il fronte americano, pubblicizzato da Jenks, si oppone al Movimento Moderno attraverso una reazione al suo antistoricismo, per cui l'architettura è colta nell'aspetto puramente linguistico, di fatto allusivo, ironico e metaforico. Dall'altro lato, in Europa ed in particolare in Italia e in Germania, la reazione alla Modernità avviene sul piano del recupero di un'identità disciplinare, nel tentativo di ricucire un lacerato rapporto con la città e con la storia. Quale genere di fraintendimento provocò in quegli anni la Biennale di Venezia di Paolo Portoghesi e la sua "Strada Novissima" all'interno di una cultura architettonica volta al recupero di una propria identità disciplinare?

La strada novissima ha rappresentato la nascita del *postmoderno* in Europa e l'ingresso di architetti storicisti come, ad esempio, Leon Krier nel panorama architettonico internazionale. Il livello di astrazione che la *Tendenza* aveva imposto negli anni precedenti si trasformò in una immagine più formale, non molto positiva a mio avviso, perché più consumistica e leggera.

Tessenow nel saggio "Hausbau und dergleichen", parla del rapporto tra tecnica e forma e conclude così il capitolo dedicato a questo argomento: «la forma tecnica non ha, come ha sempre invece il lavoro artigianale, quel cinquanta per cento di stupidità necessaria; la forma tecnica crede troppo a ciò che già sappiamo e troppo poco a ciò che ancora non possiamo sapere, ma che possiamo sentire, intuire: oppure che è lo stesso, crede troppo poco alla forma in quanto tale». Il suo interesse per l'architettura rurale lo ha condotto ad indagare il rapporto tra tecnica costruttiva e forma, in che modo questa dinamica rientra all'interno dei suoi progetti?

Negli anni settanta mi occupai di un lavoro di ricerca sulla casa "Navarra", rilevando una serie di abitazioni. Questa esperienza fu molto importante, anche perché ebbi modo di analizzare direttamente l'architettura rurale, misurandola a disegnandola. Grazie a questa esperienza sono riuscito a

superare l'idea del *postmoderno*, nel senso di stabilire sempre un rapporto molto preciso tra la forma e la costruzione. Anche per alcuni progetti iniziali, che stilisticamente sono più classici, come la *Casa in Mendigorria* non può dirsi che in essi la forma sia indipendente dalla costruzione. Soprattutto nel progetto della ricostruzione della *Chiesa di Medina del Rioseco*, il più importante in quegli anni, grazie alla riflessione sul rapporto tra costruzione e forma ho potuto effettuare una sorta di superamento della questione stilistica e trovare al di là della forma classica della chiesa un rapporto con la materialità e anche con la tipologia, visto però nel senso della costruzione. In definitiva il rapporto tra forma e costruzione, che ho analizzato nell'architettura rurale a partire da questo lavoro sulla casa Navarra, è stato di fondamentale importanza per la mia architettura, grazie al quale ho appreso che forma e struttura non sono separabili, devono essere un'unica realtà inscindibile, a differenza di quello che avviene oggi.

Nel suo lavoro è evidente una ricerca costante del confronto con il luogo e, nel caso dei restauri, del rapporto con l'edificio, con la sua storia, i suoi materiali e la sua qualità spaziale. Il suo approccio al progetto in entrambi i casi non sembra avere un metodo preconfezionato, una matrice di intervento adattabile alla eterogeneità di luoghi e contesti, piuttosto sembra che i criteri progettuali subiscano un adattamento in funzione del contesto e ne risultino influenzati. In che modo si relaziona con il luogo e, nel caso del restauro, con l'edificio?

Non ho mai fatto un restauro vero e proprio, diciamo più che ho costruito sopra un edificio, accanto o vicino, il restauro è qualcosa di diverso, obbedisce a logiche più tecniche. Credo che ho sempre pensato che l'architettura fa sempre parte di un tessuto, di un contesto più ampio. Quello che avviene tra l'architetto ed il luogo è uno scambio. Come avviene per il musicista, l'architetto non è colui che compone la partitura ma colui che la interpreta, il luogo è per me la partitura. Ciò che avviene è un movimento in due direzioni, dal luogo all'architetto e dall'architetto al luogo. Non si tratta di porre soltanto un elemento in contrasto con l'insieme, ma anche di stabilire una chiave di lettura di tale insieme attraverso l'opera dell'architetto. Diciamo allora che sono un po' più ambizioso, cerco sempre

di influire sul luogo e di modificarlo. L'intervento sull'antico non consiste nel rispettare l'antico, ma nell'appropriarsene.

Quanto la costruzione di una teoria progettuale è influenzata dalla sua trasferibilità, dal suo eventuale aspetto didattico e in che modo quindi la sua attività di docente universitario ha contribuito a tale costruzione?

Io sono un docente amatoriale, non un docente di professione. Non credo molto nella docenza come professione. Credo che l'architettura è una forma di contribuzione alla realtà. Nella mia attività di docente universitario, mi limito ad aiutare gli studenti a risolvere i loro problemi legati allo studio, agli esami ... La questione della trasferibilità del metodo mi era cara quando ho scritto *El proyecto clásico*, ma all'epoca ero troppo giovane e quando si è giovani si è un po' più dogmatici.

Uno sguardo alla produzione architettonica attuale ci mostra un panorama in cui l'architettura è pura espressione della forma, ricerca ossessiva del nuovo, in un gioco che, esaurite tutte le cariche ideologiche e culturali, sembra rispondere direttamente alle esigenze della nuovo capitalismo, in cui il prodotto è subordinato alla sua immagine. L'architettura sembra oscillare tra il vacuo gioco di forme e il puro marketing pubblicitario. Tutto questo conduce l'architettura a confrontarsi con strumenti e pratiche che non le sono propri. Qual è la sua opinione in merito? In quali termini lei vede possibile se non addirittura necessaria oggi una chiamata alla autonomia disciplinare dell'architettura?

Sono completamente d'accordo. Credo che il discorso sull'autonomia disciplinare sia una questione sempre attuale. Il problema di Rossi e della *Tendenza* è stata la profonda contraddizione tra la difesa sul piano degli scritti teorici dell'autonomia disciplinare e la tendenza all'artistico, all'autobiografico nella pratica professionale. Credo che noi architetti dovremmo scrivere di meno e progettare di più ma dovremmo avere più opportunità per farlo. Oggi mi sento in sintonia con quegli architetti che non hanno scritto nulla, ma che hanno sviluppato un discorso profondo all'interno della disciplina. Questo dimostra che è possibile fare

un'architettura molto espressiva, poetica, capace di interrogarsi sulla vita e sull'esistenza umana, che rimane legata alla disciplina, ma che lo fa con il mattone, con la malta, con le volte, con la struttura, con la materialità! Tutto questo è il linguaggio dell'architetto.

Oggi ci sono molti giornalisti, molti disegnatori, che appaiono sulle riviste come architetti, che non sono solo architetti ma anche decoratori... In questo senso, il discorso degli anni settanta sulla rifondazione disciplinare, oggi è più attuale che mai. La crisi economica attuale, spero, ci dimostri che l'architettura del momento, quella delle archistars, sia stata un'architettura della immoralità. Credo che la questione morale oggi nell'architettura sia di fondamentale importanza.

Intervista a Simon Marchan Fiz

Simon Marchan Fiz è attualmente docente di Estetica e Teorie delle Arti nella Facoltà di Filosofia della U.N.E.D di Madrid.

È stato Professore di Teoria delle Arti e Storia dell'Arte Contemporanea nella Sezione di Arte della Facoltà di Geografia e Storia (Universidades Complutense y Autónoma, Madrid), professore ordinario di Estetica e Composizione nella Scuola Tecnica Superiore E.T.S. di Architettura di Madrid, ordinario per la stessa cattedra nella E.T.S. di Architettura di Las Palmas e di Valladolid, e Direttore del Dipartimento di Teoria e Storia dell'Architettura e preside delle ultime due Facoltà.

Autore di numerosi scritti e saggi si è interessato ai temi dell'architettura italiana degli anni settanta nel saggio *La Condición Posmoderna de la Arquitectura* (lezione inaugurale del corso 1981-1982 della Università di Valladolid).

Giorgio Grassi e Aldo Rossi, quale la loro influenza nello sviluppo della cultura architettonica spagnola?

Inizierò parlandole un po' di Aldo Rossi. Io non credo che Aldo Rossi possa essere considerato propriamente un postmoderno, credo piuttosto che abbia subito una forte influenza dell'illuminismo, di De Chirico; sì, credo che lo si possa collocare in questa "linea", tra illuminismo e De Chirico, il suo lo potremmo definire un "classicismo romantico": rientra nella tradizione del classicismo ma possiede un fondo di romanticismo ... lo collegherei, quindi, a Boullée e Ledoux per la loro tradizione illuminista e per l'interpretazione che fa del classicismo a De Chirico.

Ci sono, poi, altre interpretazioni del classicismo di De Chirico, una molto celebre è quella di Andy Warhol, questa decisamente postmoderna, che in alcuni suoi quadri è molto evidente. Quella di Rossi è, invece, un'interpretazione nella tradizione illuminista, ciò è evidente, ma io parlerei, lo ripeto, di fusione tra classicismo e romanticismo.

Forse mi sono dilungato, tu volevi che ti parlassi del ruolo di Grassi ed Aldo Rossi ... beh! Che dire, la loro importanza è stata, senza alcun dubbio, decisiva. Io ho potuto osservare personalmente tutta l'influenza che Rossi e

la *Tendenza* hanno avuto sulla scuola di Madrid nella metà degli anni settanta, ci sono stati in quegli anni diversi professori e studenti che hanno scritto su di lui e sulla *Tendenza*, ma l'influenza più forte l'hanno avuta a Barcellona e prova ne sono i libri della casa editrice Gustavo Gili.

Anche la rivista 2C, vero?

Certo, certo, la rivista 2C, come saprai, sta per "Costruzione della Città". Era, infatti, il rapporto tra la tipologia edilizia e la morfologia urbana la problematica centrale per gli architetti spagnoli nel decennio compreso tra la seconda metà degli anni settanta e la prima degli anni ottanta. Il problema non si poneva solamente in relazione con la produzione architettonica contemporanea ma anche con il restauro. Questo è importantissimo. È in ciò che possiamo ritrovare l'influenza non solo di Giorgio Grassi ed Aldo Rossi, ma anche delle esperienze italiane di restauro, una tra tutte, la più importante, quella della città di Bologna. Gli architetti spagnoli erano molto documentati su tale esperienza: Bologna era l'esempio, anche perché lì amministrava il P.C.I. che aveva una idea di città molto in linea con quella di diversi architetti in Spagna.

La tipologia edilizia e la morfologia urbana, come dicevo, erano centrali per la nuova edilizia e per il restauro: questa era un'opinione comune in quegli anni, la questione del tipo, ad esempio, non dimentichiamo che Moneo ha scritto sulla tipologia, e non solo lui. Erano quelli gli anni in cui si iniziava a guardare con primario interesse alle architetture del luogo, alle tipologie ed alle morfologie del luogo, questo spiega, a mio avviso, gli studi sulle "permanenze", studi che ha fatto ad esempio Linazasoro, ma anche altri.

Alla luce di numerose pubblicazioni fiorite intorno a quegli anni, che dinamica si produsse tra l'interesse per l'architettura vernacolare e gli studi sulla tipologia edilizia e la morfologia urbana? Quali sono gli effetti che tale dinamica ha prodotto sull'architettura?

Credo che la relazione tra l'architettura vernacolare e gli studi sulla tipologia edilizia sia stata molto importante nella pratica, ma non tanto nella teoria, nella pratica è stata importante perché gli interventi fatti in Spagna da questi

architetti sono avvenuti dopo uno studio della tipologia e soprattutto della morfologia, o meglio, sempre della morfologia urbana, ma non necessariamente della tipologia edilizia perché spesso le funzioni venivano modificate, e in Italia succedeva lo stesso, ma l'analisi della morfologia urbana è stata sempre centrale e ciò spiega molte questioni relative al restauro, non quello dei gradi monumenti, ovviamente, ma delle case, ad esempio. Gli effetti che questa dinamica ha prodotto sono molto forti: a livello pratico favorì, infatti, una tendenza al recupero dei centri storici più che all'urbanizzazione di nuove aree, mentre a livello teorico si tentò per la prima volta di comprendere i diversi "tipi edilizi". L'influenza, dunque, c'è stata su due livelli, entrambi molto importanti: essa ha prodotto da un lato uno studio più colto che è quello sulla tipologia edilizia e dall'altro uno, diciamo più pragmatico, sulle opere esistenti e caratterizzanti i diversi luoghi.

Fullaondo e la rivista "Nueva Forma" a Madrid, Salvador Tarragò e la rivista 2C - Construcción de la Ciudad a Barcellona. Quale è stato il ruolo che entrambe le riviste hanno avuto in quegli anni nelle due città più importanti della Spagna?

Per quanto riguarda *Nueva Forma* io credo che abbia avuto un ruolo prima, non dopo. *Nueva Forma* è stata una rivista molto importante per introdurre i movimenti artistici e architettonici moderni in Spagna, ma per il resto ebbe rilievo secondario. Importante è stata, invece, tutta la scuola di Barcellona con la rivista *Arquitectura bis* ad essa legata, attorno alla quale gravitavano architetti come Moneo e tutta la linea che definirei "più italiana" dell'architettura e del pensiero catalano, questo, però, solo fino alla fine degli anni ottanta, poi non più.

Per quanto riguarda invece Salvador Tarragò e *Construcción de la Ciudad*, questo in realtà è stato un episodio, importante, ma un episodio, che tuttavia ha avuto molta influenza in Galizia e in parte anche nel resto della Spagna. L'influenza di Salvador Tarragò e della rivista io credo fosse piccola, era un'esperienza forse un po' elitaria, era come un "cenacolo" abbastanza chiuso su se stesso.

Questo forse fu dovuto anche al carattere fortemente politico di questa rivista?

Sì, fortemente politico ed anche talvolta troppo radicale nelle sue posizioni. Aveva una interpretazione marxista, basata sulla specificità dei linguaggi artistici, anche questa di origine italiana, perché vista più sotto l'estetica di Galvano della Volpe che di Lukacs, anche Grassi e Rossi ne subirono l'influenza. Le teorie di Galvano della Volpe erano molto conosciute in ambito spagnolo, anche perché se ne apprezzava l'aspetto più moderato, che, rispetto all'ortodossia di Lukacs, in un certo qual modo coincideva con la via italiana al comunismo aperta dal PCI di quegli anni, verso il quale molti architetti ed intellettuali spagnoli guardavano con grande interesse. Tarragò, invece, era troppo dogmatico ed assumeva spesso posizioni elitarie che allontanavano molti esponenti della borghesia catalana i quali ricercavano una maggiore apertura al dibattito internazionale.

Forse soprattutto Grassi si interessò a questo tipo di estetica o sbaglia?

No, certo, non sbaglia, più Grassi che Rossi. In questo periodo la teoria di Rossi e di Grassi era molto interessante soprattutto per l'architettura del passato, ma era difficilmente applicabile a quella del futuro, ciò soprattutto in relazione con i nuovi materiali e la nuova tecnologia. Era molto interessante, ovviamente, per le piccole città della Spagna e dell'Italia con una architettura da recuperare (orientate al restauro), ma meno per le città moderne interessate a nuovi progetti. La concezione progettuale di Grassi e di Rossi era per lo più "purovisibilista", si ricollegava, quindi, ad una tradizione moderna (quella del purovisibilismo) che è chiaramente classicista ed in relazione anche con la teoria della Gestalt. Potremmo dire che in sostanza c'è una dissociazione tra la teoria di Rossi e la sua pratica architettonica: la sua architettura è, infatti, troppo formalista e purovisibilista, non ha capacità di adattarsi alle diverse realtà. A mio giudizio la sua teoria è importantissima ed ha molto da insegnare ancora oggi, ma la sua pratica è stata nefasta. Purtroppo molti architetti spagnoli, soprattutto i giovani, hanno imitato i progetti di Rossi, a mio giudizio cattivi progetti, ma non ne hanno adottato invece il suo fondo teorico.

Spagna anni '70 e '80. Quali architetti ricorda come maggiormente ispirati ai principi de la Tendenza?

Beh, questa è una domanda difficile perché l'ispirarsi alla *Tendenza* fu un fenomeno ampiamente diffuso in quegli anni, oserei dire generale. In ogni caso, se dovessi fare degli esempi citerei Moneo a Logroño, ma non, come invece molti sostengono, quello di Bankinter.

A proposito, l'edificio Bankinter di Rafael Moneo è stato considerato da molti critici spagnoli (Gabriel Ruiz Cabrero) come uno dei progetti che meglio rappresentano l'influenza della Tendenza italiana. Quali affinità, secondo lei, mostra questo edificio o quello del Municipio di Logroño con i principi della Tendenza?

Credo che Bankinter sia un'opera molto complicata perché ha influenze moderne, americane e cubiste. E' evidente, a mio avviso, la presenza dell'influenza cubista nella frammentazione spaziale e soprattutto in pianta. In alzato, certamente sì, c'è anche l'influenza della *Tendenza*, in un certo modo, ma solo nella facciata, il resto dell'edificio non ha nulla a che fare con essa. Moneo, per me, è *Tendenza* soltanto a Logroño.

L'architettura con una chiara vocazione urbana, diffusasi in Spagna intorno agli anni '70, ha avuto per lei dei caratteri che la distinguono da altre esperienze parallele tali da conformare una specificità spagnola? Quali sono per lei tali caratteri?

Io credo che la specificità spagnola stia nella capacità di fondere tutte le differenti influenze, italiane prima, ed internazionali poi, per esempio la tradizione nordica o quella americana, producendo un modo proprio e molto personale di fare architettura. Mi pare di non errare affermando che l'architettura spagnola abbia maturato, seppur partendo da questo incrocio di culture, una personalità autoctona, autonoma, e non solo dal punto di vista progettuale ma anche filosofico, del pensiero.

A me pare che nella specificità spagnola sia presente una logica della sovrapposizione, mi spiego meglio: a Madrid, ad esempio, dove si era

sviluppato un discorso attorno a Nueva Forma, quindi sull'architettura organica ecc., quando vengono scoperti Rossi e Grassi si tende a produrre una sovrapposizione di elementi stilistici della Tendenza al linguaggio organico preesistente (che in genere si ritrova soprattutto nell'alzato, basti pensare al già citato Bankinter). Lei è concorde con questa mia osservazione? Cosa ne pensa?

Sì, certo, sono d'accordo, mi sembra una osservazione molto interessante. Questa sovrapposizione non avviene, però, solo tra *Organicismo* e *Tendenza*, molto importante è, come ho già detto, l'influenza americana, quella cubista, anch'essa rientra nelle sovrapposizioni.

Postmoderno: una moda o una condizione?

Questa è una questione a cui tengo molto, ho fatto molte discussioni su questo negli anni '80 ed ho sempre difeso la mia posizione. Ritengo necessario fare una differenza tra la questione figurativa dell'architettura e la condizione postmoderna: la questione figurativa è formalista ed è quindi pura moda passeggera, la condizione è, invece, una questione differente. Per condizione post-moderna deve intendersi ciò che è seguito alla modernità ortodossa, una nuova modernità non della produzione ma della circolazione, una modernità che sancisce la fine dell'estetica della produzione industriale. Tale distinzione è importante perché negli anni '80 tutta la volontà figurativa era indubbiamente postmoderna, ma la condizione postmoderna non poteva essere ridotta a volontà figurativa, era molto di più.

La riduzione dell'architettura a puro gioco linguistico, così come Charles Jenks sosteneva nel suo saggio del '77, non può essere vista oggi come una chiara anticipazione del formalismo architettonico attuale?

Sì, può essere vista come un'anticipazione del formalismo architettonico attuale, in quanto può favorire la transizione ad una architettura spettacolo che fa ampio uso dell'alta tecnologia e che si disconnette dai luoghi e dai contesti. D'altronde che cos'è il formalismo linguistico se non puro spettacolo?

O. M. Ungers e la Cultura tedesca

Ungers e il contesto italiano

La *Tendenza*: affinità e divergenze nel processo creativo

Abbiamo visto come, a partire dal dopoguerra, il dibattito sull'architettura si era sostanzialmente incentrato su posizioni critiche nei confronti del Movimento Moderno e che tale dibattito si attestò su posizioni differenti a seconda dei contesti geografici in cui esso nasceva e delle differenti personalità coinvolte. Tappa fondamentale di tale critica fu la nascita in Italia di una nuova scuola di pensiero che introduceva in maniera predominante tra i fattori di critica alla metodologia progettuale del Moderno alcuni elementi che possono riassumersi, in via del tutto generale ed esemplificativa, in due: il primo fu la nascita di un'attenzione per tutti i fenomeni legati alla città ed in particolare alle sue caratteristiche fisiche e non solo economico-funzionali, con la conseguente focalizzazione del processo progettuale su tutte le reciproche implicazioni esistenti tra città consolidata e nuovo intervento architettonico; il secondo consistette in una nuova attenzione per la storia, in particolare per la storia dell'architettura nel suo evolversi in rapporto all'attività progettuale. Tali fattori hanno configurato quel particolare approccio alla teoria architettonica che ancora oggi viene inteso come approccio all'"urbano".

È ormai prassi consolidata indicare come episodio centrale o meglio come nascita ufficiale di tutta la serie di studi, confluiti poi all'interno di tale approccio alla teoria architettonica, la pubblicazione nel 1966 del testo di Aldo Rossi *L'architettura della città*, pubblicazione che inaugurò uno dei periodi più fertili per l'architettura italiana, per lo meno dal punto di vista della produzione teorica. Infatti fu dello stesso anno del testo di Aldo Rossi la pubblicazione del testo di Vittorio Gregotti *Il territorio dell'architettura*¹, e dell'anno successivo la pubblicazione del testo di Giorgio Grassi *La costruzione logica dell'architettura*².

¹ V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966.

² G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia, 1967

Il presente discorso parte da un presupposto secondo il quale gli spunti teorici, provenienti dal gruppo, nato intorno al Politecnico di Milano e allo IUAV di Venezia e consolidatosi nell'esperienza della *Casabella* di Ernesto Nathan Rogers³, configurarono un clima culturale per molti versi simile a quello sorto nel contesto tedesco di quegli anni, della cui nascita fu in larga misura responsabile proprio O. M. Ungers. Un simile presupposto, basato cioè su una tale similitudine, non è scevro di equivoci, dovuti da un lato alla differenza del contesto geografico-politico dei due paesi Germania ed Italia, che si evidenziò in differenti risposte al problema della ricostruzione e del futuro assetto dei centri urbani, dall'altro alla differenza esistente non solo tra le intenzioni e qualità teorico ed operative tra il maestro tedesco ed i suoi colleghi italiani, ma anche alle differenze che pure esistono tra questi ultimi. Tuttavia, procedendo per assonanze, è riscontrabile, da una trattazione comparativa, rintracciare un territorio comune, in cui tali assonanze rendono sostanziale la similitudine di intenti teorici e progettuali.

Il presupposto, di cui si è parlato in precedenza ha un suo prologo, ormai divenuto fatto di "cronaca editoriale", avvenuto nel 1960, quando la "*Casabella - continuità*" di Ernesto Nathan Rogers inviò nello studio di Ungers a Colonia tre giovani architetti: Vittorio Gregotti, Aldo Rossi e Giorgio Grassi. Frutto di tale incontro fu l'articolo, pubblicato sul numero 244 di "*Casabella-continuità*", e redatto dallo stesso Rossi, nel quale le opere di Ungers venivano presentate al pubblico italiano. C'è da dire che da tale incontro le riviste d'architettura italiane ed in particolare *Lotus* e *Casabella* hanno dimostrato nel corso degli anni, fino alla scomparsa di Ungers, un ininterrotto interesse nei suoi confronti, pubblicando i suoi articoli e presentando le sue opere più significative.

Il tema centrale qui affrontato sarà per lo più focalizzato sul processo creativo o se vogliamo di costruzione della forma, in definitiva tutto l'apparato teorico che costituisce la metodologia operativa di Ungers, visto in relazione a quello degli esponenti italiani riconducibili nei termini dell'"approccio urbano" alla progettazione. Tentare di comparare attraverso un filo conduttore la metodologia operativa di Ungers a quella dei

³ È da notare come Aldo Rossi, Vittorio Gregotti e Giorgio Grassi siano stati legati dalla stessa esperienza universitaria in quanto tutti laureati al Politecnico di Milano, e abbiano vissuto lo stesso periodo formativo collaborando alla *Casabella* di Ernesto Nathan Rogers nello stesso periodo.

protagonisti dell'esperienza architettonica italiana della *Tendenza* non delinea un percorso di ricerca di tipo lineare. Una prima difficoltà consiste proprio nel particolare impianto teorico dello stesso Ungers, impianto che non è desumibile in maniera diretta, ma che va rintracciato nelle varie opere e nei vari scritti. Una delle differenze principali tra Ungers e gli architetti della *Tendenza* risiede proprio nel fatto che, mentre sia Rossi che Grassi e Gregotti hanno affiancato alla loro esperienza progettuale una produzione teorica ben definita e codificata in opere destinate a raccogliere in maniera organica il loro pensiero, Ungers si è contraddistinto per una maggiore operatività, per un modo di fare teoria attraverso l'attività progettuale; i suoi scritti, infatti, non raggiungono mai le dimensioni di una trattazione definitiva, ma rimangono quasi sempre nella dimensione di un appunto, scritti brevi per fissare idee e tappe del proprio pensiero. Le opere teoriche di Ungers consistono, nella maggior parte, in articoli pubblicati su riviste internazionali, cataloghi di mostre, conferenze, lezioni universitarie, un materiale diversificato che, una volta chiarito ed organizzato, mostra tutta la sua coerenza e linearità, caratteristiche a loro volta riscontrabili nelle opere costruite.

Le motivazioni che sono alla base della scelta di un tale argomento sono da rintracciarsi nella volontà di ampliare il campo di interesse che la figura di Ungers ha acquisito all'interno del panorama architettonico internazionale, delineando un territorio, che in questo caso diventa anche territorio geograficamente inteso, in cui interessi e finalità comuni hanno contribuito a formare una vera e propria cultura architettonica sulla quale tuttora sembra opportuno focalizzare l'interesse.

Se l'Europa, infatti, rappresenta un tessuto di esperienze in cui gettare le basi per un futuro, una riflessione in ambito architettonico su un periodo della cultura progettuale, che ha accomunato due contesti tanto nevralgici come quello italiano e tedesco, periodo in cui si è affrontato per la prima volta dopo il Moderno il problema della città come fenomeno storico ed essenzialmente europeo, risulta necessaria, tanto più ora che la città pone nuove problematiche a cui la risposta attuale sembra ancora poco certa e non supportata da adeguati strumenti teorici.

La critica al funzionalismo e il “problema della funzione”

Una delle prime manifestazioni degli intenti teorici di Ungers risale al 1960 con la pubblicazione insieme a Reinhard Gieselmann del manifesto *Zu einer neuen Architektur (Per una nuova architettura)*, in cui Ungers indirizza una dura critica contro il funzionalismo in architettura, critica che assurge a dura accusa nei confronti dell'intero sistema produttivo e della conoscenza, fondato su logiche di tipo meccanico-quantitativo: «*L'architettura è una creazione parziale. E ogni processo creativo è arte. A esso spetta il sommo rango spirituale. [...] La tecnica è applicazione di sapere ed esperienza. Tecnica e costruzione sono strumenti della realizzazione. La tecnica non è arte.*»⁴. Prende vigore con questa pubblicazione tutto il campo di riferimenti relativo alla polemica di Rudolf Schwarz contro il tecnicismo di Gropius e la stessa adesione di Ungers al Team X, con il quale egli condivideva la critica alla “vecchia guardia” dei CIAM e alla loro ideologia di matrice funzionalista. Nel 1980, con un nuovo scritto *Il diritto dell'architettura a un linguaggio autonomo*, Ungers chiarisce in maniera più sistematica le idee espresse in tono più “propagandistico” nel manifesto del '60.

Risulta opportuno, ai fini del discorso, interrogarsi sulle ragioni che mossero Ungers nella critica al funzionalismo, in quanto proprio tale critica divenne in quegli anni un terreno di confronto per molti architetti (in Italia in particolare Grassi e Rossi), i quali, prendendo le mosse dalla critica al Movimento Moderno, giunsero ad elaborare una teoria autonoma ed alternativa a quella del Movimento stesso.

Per Ungers la critica al funzionalismo assume un ruolo ontologico nei confronti della disciplina architettonica, è il funzionalismo stesso ad essere diventato una “categoria ontologica” dell'architettura. La critica al funzionalismo diventa, quindi, un modo per “ri-categorizzare” l'essere nel reale della disciplina architettonica. L'architettura, ridotta, attraverso una serie di norme di tipo quantitativo e secondo un processo di tipo meccanico, a forma della funzione, conduce la disciplina all'interno di un processo di industrializzazione del prodotto architettonico e riporta l'atto creativo dal

⁴ R. Gieselmann e O.M. Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, in “Der Monat”, marzo 1963, p. 96; trad. in inglese *Towards a New Architecture*, in U. Conrads, a cura di, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, Cambridge, Mass. 1969, pp. 165-166.

mondo della creazione artistica a quello della produzione tecnica: «Oggi l'architettura viene spesso considerata solo una funzione di economia, sociologia e tecnologia[...] L'attenzione è rivolta all'oggettivazione del processo di pianificazione e della standardizzazione degli elementi architettonici[...] Il principio funzionale non contiene elementi formali. I desiderata che ne scaturiscono possono semmai determinare delle modifiche nella disposizione, ma in nessun caso le funzioni possono rendere intelligibile l'architettura al di là della sua stessa normativa.[...] È dunque necessario ricercare punti di vista indipendenti dai condizionamenti funzionali dai quali emanano stimoli per un'architettura che sia *Gestaltung*. L'architettura non è la tecnica del costruire, è l'arte del costruire.»⁵. Per Ungers l'architettura è sostanzialmente pratica artistica, afferente al mondo della fantasia e dell'immaginazione; questo è uno dei punti che rendono particolarmente differenti le sue posizioni rispetto a quelle di Grassi o di Rossi, che pure tentano di riportare l'architettura al dominio dell'arte, ma allo stesso tempo tentano di ricondurre l'arte all'interno di un processo logico-formale di tipo deduttivo, sebbene lo stesso Rossi in questo tentativo dia adito a non poche "ambiguità" specie considerando i suoi sviluppi progettuali.

Se per Ungers la funzione all'interno della costruzione dell'architettura devia la sua essenza ontologica, riducendo i processi costitutivi della forma a mera produttività, per Aldo Rossi la funzione ha validità in termini di strumento di analisi, ed in quanto tale inadeguata alla comprensione dei fenomeni architettonici ed urbani: «Io penso che la spiegazione dei fatti urbani mediante la loro funzione sia da respingere quando si tratti di illuminare la loro costituzione e la loro conformazione [...] anzi io sostengo che questa spiegazione, lungi dall'essere illuminante, sia regressiva perché essa impedisce di studiare le forme e di conoscere il mondo dell'architettura secondo le sue vere leggi»⁶. Da strumento di analisi, atto a spiegare "i fatti urbani", la funzione diventa *res* dell'architettura, imponendosi nel governare i processi di costruzione della forma: «Un tale concetto di funzione,

⁵ O.M. Ungers, *Il diritto dell'architettura ad un linguaggio autonomo*, in *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, Venezia 1980, pp.319-324. Catalogo dell'esposizione; il testo è di più facile consultazione tra gli scritti posti in antologia del testo AA.VV., Ungers. *Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano, 1991.

⁶ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966, pp. 32.

*improntato alla fisiologia, assimila la forma ad un organo per cui le funzioni sono quelle che giustificano la sua formazione ed il suo sviluppo e le alterazioni della funzione implicano una alterazione della forma»⁷. Ciò che preme a Rossi è compiere la sostituzione della *res* funzione con la *res* «forma», intendendo quest'ultima quale depositaria dell'essenza architettonica.*

Dall'osservazione della città e dei suoi monumenti Rossi deduce che ciò che permane nel tempo e che istituisce rapporti stabili, almeno per quello che riguarda le trasformazioni fisiche all'interno dei contesti urbani, non sono le funzioni, al cui mutare, invece, non corrisponde il mutare delle forme storiche, bensì è il monumento stesso a porsi come elemento invariante. Il monumento risulta, quindi, l'elemento capace di resistere ai cambiamenti di funzione, permanendo nel tempo: ciò che realizza tale permanenza, imponendosi come invariante è, quindi, la forma, depositaria dell'essenza del monumento stesso e del suo stare nella città.

Giorgio Grassi ha una visione dell'architettura come fenomeno analitico, divisibile in una serie di dati, legati fra loro da un insieme logico di norme che egli definisce «*processo*», ed in tale analiticità e processualità dell'azione progettuale risiede il carattere razionale dell'architettura. Nel processo, cioè nell'insieme logico che costituisce la forma, risiede l'essenza dell'architettura. La funzione quindi perde il ruolo di centralità e diventa un dato, uno dei fattori analitici dell'architettura, che può essere usato al pari di altri come strumento di analisi. Lo strumento di analisi è per Grassi la classificazione, che può essere diretta allo studio dei fattori analitici dell'architettura. La funzione, intesa, quindi, come parametro classificatorio, non può portare a chiarire aspetti che non siano quelli propriamente funzionali dell'architettura, essendo per Grassi lo scopo della classificazione esclusivamente quello della comprensione del parametro stesso. Ciò che assume una posizione predominante all'interno della classificazione, è il procedimento attraverso il quale si agisce nella classificazione, ed in quanto processo essa diventa mera attività progettuale. Grassi interviene sul problema della funzione, intesa come approccio organicistico alla costruzione della forma, quando si interessa della “forma tecnica”, così come sperimentata da Gropius nel Bauhaus. In questo caso, sostiene Grassi,

⁷ Cfr. *Ibidem*.

la funzione addurrebbe un carattere “evocativo” alla natura del processo progettuale, teso all’imitazione di un’immagine, quella derivante dall’estetica macchinista, in cui però il processo di avvicinamento al modello (basti pensare all’immagine del transatlantico per Le Corbusier), diventa un processo individuale e, quindi, non trasmissibile su basi logiche e razionali.

In sintesi è da notare che il riconoscere la funzione quale componente secondaria del processo progettuale, porta ad un rafforzamento del concetto di forma architettonica. Sia per Rossi che per Grassi e per lo stesso Ungers alla forma viene conferita una sua autonomia, riconducendo l’architettura nei termini di un processo di composizione esclusivamente formale. Alla forma piuttosto che ad altre questioni, da quelle tecnologico-costruttive a quelle funzionali o economiche, viene demandato il compito di incarnare l’essenza dell’architettura. Lo stesso Gregotti, più lontano rispetto ai suoi colleghi nell’esplicitare apertamente un simile distacco dalle posizioni più meccaniciste dell’ultimo Moderno, attribuisce alla forma, sebbene il suo riferimento teorico sia più vicino allo strutturalismo linguistico⁸, impegnato nell’attribuire una qualità semantico-comunicativa all’opera d’architettura, il compito di farsi elemento addensante tutti i significati dell’opera di architettura: la forma, per dirla in termini linguistici, come principale significante dell’architettura: « *Di che cosa è fatta dunque l’architettura? Di materie poste in ordine per una certa forma: la forma dell’abitare. Tale ordine noi possiamo definire come la struttura dell’operazione progettuale [...] È un ordine che non può venir dedotto né dall’ideologia né dalla tecnica: è il modo di formare in cui si coordinano in un sistema di sistemi, gli strati dei materiali dell’architettura, la cui natura e relazione sono istituite in un modo univoco dalla specificità dell’opera stessa.*»⁹

⁸ Si veda la prefazione al testo *Il territorio dell’architettura* non a caso scritta da Umberto Eco

⁹ V. Gregotti, *Il territorio dell’architettura*, op. cit. pp. 24 – 25; Gregotti attribuisce alla forma la capacità di configurazione di un ordine che è in sostanza la relazione tra i vari materiali dell’architettura. Ma è alla stessa forma, quale “ordine” attraverso cui si danno i materiali, ad esprimersi in termini comunicativi, a costituirsi come significante di nuovi significati, dati dalla relazione con cui le materie si predispongono nell’ordine prefigurato. Tale secondo aspetto della forma stessa per Gregotti è la componente “figurale”. Gregotti quindi distingue tra forma e figura individuando in quest’ultima la caratteristica semantico-comunicativa della forma stessa.

Il rapporto con la storia

Uno degli aspetti principali della critica, sviluppatasi a partire dal dopoguerra, consisteva nel riconsiderare il rapporto tra storia e progetto e tra architettura e tradizione.

La risposta che in maniera netta, sia pure con le dovute diversità, giunse dal contesto italiano ed in particolare dalla *Tendenza* e da quello tedesco, principalmente attraverso l'opera di Ungers, alle teorie di natura più consumistica e populista di matrice americana¹⁰, fu quella secondo la quale la chiave interpretativa della storia non poteva risolversi sul semplice piano stilistico. Il ventennio tra il sessanta e l'ottanta era teso tra modernismo e postmodernismo, tra l'illusione di una nuova palingenesi dell'architettura e l'amara constatazione della fine delle *grands récits* delle teorie forti, che avevano segnato la fiducia nel progresso dell'architettura nei primi decenni del XX secolo. Urgeva trovare una via alternativa: se da un lato il modernismo, ormai spogliato di tutte le cariche ideologiche che ne avevano colorato le battaglie agli inizi del secolo, sembrava una ripetizione di un vuoto tema stilistico, dall'altro il recupero della storia attraverso uno spregiudicato e vacuo uso del suo linguaggio, che il "proibizionismo"¹¹ linguistico del modernismo aveva censurato, sembrava assumere i toni di una moda puramente formalistica, destinata, dopo il plauso popolare, ad un facile oblio.

La via di uscita era quella di trovare, nella "crisi" aperta dal moderno, non una facile via di fuga come fu quella del postmodernismo americano pubblicizzato da Jenks o dell'italiana *Strada Novissima*, ma una strada dentro la crisi stessa che conducesse ad aprire visioni più profonde sulla realtà.

Nelle note che accompagnano la presentazione del progetto per la Badische Landesbibliothek a Karlsruhe, Ungers giustifica il «ricorso alla storia» come strategia per convalidare il progetto, quale momento di chiarificazione delle più intime ragioni del contesto al quale esso è destinato e quale elemento di continuità che dalla storia particolare del contesto trae le sue

¹⁰ In questa direzione è utile ricordare sia l'opera di un architetto come Robert Venturi che proprio nel 1966 pubblicò il testo *Complexity and Contradiction*, che quella di C. Jenks.

¹¹ P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, Prima mostra internazionale di architettura, Corderia dell'arsenale, Venezia 1980.

ragioni: *«In una città così univocamente definita dal punto di vista architettonico e formale come Karlsruhe, viene naturale l'idea di progettare un edificio che assuma come elemento determinante il passato della sua storia peculiare, un edificio, quindi, che sembra esserci sempre stato [...] Il ricorso alla storia non deriva quindi dall'intenzione di creare una imitazione e di elaborare elementi storici, bensì è il tentativo di porre l'edificio all'interno di un contesto storico, e cioè intellettuale e culturale, sulla base del quale esso è comprensibile ed interpretabile»¹².*

È ora opportuno ricordare che il riferimento alla storia, quale traccia fisica impressa nelle forme dell'urbano ed elemento che interviene nel processo compositivo a giustificazione di scelte altrimenti arbitrarie, è un tema caro proprio ad Aldo Rossi.

La consapevolezza che la comprensione dei fenomeni urbani, nel loro sedimentarsi attraverso il tempo di cui essi stessi sono traccia, diventi il progetto e ne costituisca la materia, è più che una convinzione per Aldo Rossi. In tal modo il progetto d'architettura appare come una matrice di lettura, un testo capace di accompagnare il lettore-osservatore attraverso la storia, che diviene identificazione e anima della città stessa. Le logiche che sottendono la dimensione urbana, costituenti l'architettura della città anche nei suoi aspetti sociali ed economici, vengono assorbite dalle logiche che sottendono l'elaborazione del progetto quale strumento di lettura attraverso cui l'intero processo di comprensione ed elaborazione emerge allo stato dell'essere. Nell'introduzione al progetto per la Südliche Friedrichstadt a Berlino Aldo Rossi così parla del suo progetto: *«Il problema di costruire a Berlino e di costruire un isolato nel centro della Friedrichstadt è un problema di architettura della città. Questo significa che l'invenzione personale, l'architettura elevata ma a misura del privato, non vale per i problemi architettonici e urbani della grande città»¹³*, e più avanti *«Questa lettura dell'architettura di Berlino, per la sua impostazione, indica le principali caratteristiche del progetto. Si tratta principalmente, [...], di una costruzione a scala urbana dove la comprensione della città costituisce la premessa o parte della progettazione»¹⁴.*

¹² O.M. Ungers, *Architettura come tema*, op. cit. p. 89

¹³ A. Rossi, *Progetto per la Südliche Friedrichstadt a Berlino, IBA, 1981*, in A. Ferlenga, *Aldo Rossi Opera completa 1959-1987*, Electa Milano, 1996, pp. 182 - 187.

¹⁴ Cfr. *Ibidem*

Per Giorgio Grassi il rapporto con la storia è ancora più diretto diventando la storia ed in particolare la storia dell'architettura (la massa storica delle architetture stratificatesi nel tempo) non già l'elemento oggettivante il progetto, ma l'architettura stessa: *«Di certo l'architettura sono le architetture, non c'è quindi teoria dell'architettura che non sia anche esperienza dell'architettura: ma secondo questa angolazione particolare questa affermazione indica con ancor maggior evidenza proprio la relazione che unisce nel tempo le architetture: il fare architettura consiste in questa relazione atemporale nella quale si manifesta la corrispondenza di un'architettura con la norma che la governa»*¹⁵.

Nella prospettiva Grassiana il progetto di architettura non può che essere, quindi, *«tautologia»* nei confronti dell'architettura, non può che ripeterne, sebbene in chiave evuzionistica, le stesse procedure logiche contenute in essa.

Per Gregotti il tema del rapporto con la storia sembra indirizzarsi più su una storicità delle materie che costituiscono l'architettura, materie tra le quali è compreso il concetto stesso di territorio, inteso come contesto geografico più ampio, secondo un'ipotesi in cui è l'architettura a produrre relazioni non solo con il circostante urbano, ma con dimensioni geografiche molto più allargate, comprendenti l'intero sistema territoriale. Per Gregotti, il rapporto con la storicità delle materie non si esaurisce *«con il regolare il rapporto tra ciò che esiste ed il nuovo oggetto costruito, di leggere e riconoscere una struttura dell'esistente come valore per rapporto alla collocazione di nuovi oggetti»*¹⁶, ma è proprio la storicità di tali materie ad offrire nuovi valori e nuove categorie di relazione con l'esistente, ad arricchirne e modificarne i valori semantici, attraverso la ricomposizione di un nuovo ordine in grado di apportare nuovi significati e valenze comunicative tra materie storiche, nuova proposta progettuale e contesto esistente.

¹⁵ G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia, 1967, p.83.

¹⁶ V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, op cit., p.115.

Questioni tipologiche: definizioni e metodologie operative

Intorno alla metà degli anni '60 il dibattito architettonico si concentrò sul tema della tipologia edilizia e della morfologia urbana. Anche in questo caso il testo di Aldo Rossi del 1966 *“L'architettura della città”*, fece da catalizzatore per tutta una serie di studi che coinvolsero l'intero panorama internazionale.

Ungers fu indubbiamente uno dei primi progettisti in Germania ad occuparsi della tipologia, sebbene la modalità con la quale se ne occupò fu sempre quella dell'approccio operativo, sperimentando attraverso il riscontro progettuale il risultato delle proposizioni teoriche. Diverso è il caso dei suoi colleghi italiani, che invece dimostrarono un vivo impegno teorico nei confronti dell'argomento. Nel caso di Rossi la tipologia diventa uno strumento analitico utile alla comprensione dei “fatti urbani”. Rossi, partendo dalla definizione di “tipo” data da Quatremere de Quincy, definisce il “tipo” come invariante formale, elemento capace di contenere un principio formale tanto generico e nello stesso tempo facilmente individuabile e classificabile, da superare le specificità funzionali, tecnologiche o estetiche. Il carattere invariante del “tipo” diventa il principio di oggettivazione della costruzione della forma, e gioca un ruolo di fondamentale importanza nella *“critica al funzionalismo ingenuo”*¹⁷, diventando nell'economia dell'impianto teorico *“rossiano”* l'elemento grazie al quale introdurre il concetto di autonomia della forma. Per Rossi il “tipo” è essenzialmente uno strumento analitico, esso permette non solo la classificazione tipologica dell'architettura, ma fornisce gli strumenti utili per lo studio della morfologia urbana, attraverso il principio di interrelazione tra la morfologia stessa e la tipologia edilizia. Il carattere di estrema generalità del “tipo”, il suo essere ultimo termine di riduzione della forma, porta Rossi ad identificare il “tipo” con l'architettura stessa: *«Infine potremmo dire che il tipo è l'idea stessa di architettura; ciò che sta più vicino alla sua essenza. E quindi ciò che nonostante ogni cambiamento si è sempre imposto “al sentimento e alla ragione”, come il principio dell'architettura e della città.»*¹⁸.

Sebbene la nozione di “tipo” in Ungers non sia molto differente da quella di Rossi, è sul piano operativo che si avvertono maggiori le distanze tra i due

¹⁷ Cfr. Ibidem, pp. 32-35.

¹⁸ A. Rossi, *L'architettura della città*, op. cit. pp. 30.

architetti. Ungers è continuamente impegnato, come abbiamo evidenziato in precedenza, nel tentativo di riportare l'architettura all'interno di un processo proprio all'arte, in cui le operazioni metodologiche seguono processi morfologici appartenenti ai campi dell'immaginazione e dello stimolo creativo. La tipologia edilizia diventa per Ungers uno strumento, di matrice gestaltica, di creazione della forma. Non è tanto il carattere di invariante formale, di strumento riduttivo, o classificatorio che rende il "tipo" interessante ai fini creativi, quanto la sua capacità di generare una molteplicità formale partendo da una casistica certa e definita. Ungers cerca di mantenersi lontano dall'attribuire al "tipo" un esclusivo carattere analitico-conoscitivo (attribuzione che vedremo essere di stampo principalmente grassiano): «*Ma la tipologia può essere solo un mezzo della conoscenza, non il suo scopo finale. Una tipologia che miri a uno scopo specifico è certo in grado di scoprire diversi tipi e forme elementari, ma facilmente provoca una fossilizzazione del tipo in stereotipo, cliché, motivo o peggio etichetta*»¹⁹. Già dai progetti di concorso per la sistemazione di interi quartieri delle principali città tedesche come il progetto per il risanamento al Grunzug di Colonia (1962-65), o quello per il concorso per la casa dello studente a Enschede del 1963, era evidente la volontà di usare la tipologia edilizia come elemento di varietà formale del progetto: la tipologia e le aggregazioni edilizie così come il conseguente impianto morfologico sono desunti dal luogo del progetto, mentre alla varietà dei tipi e delle aggregazioni tipologiche è affidata la capacità di produrre contesti caratterizzati da una forte varietà formale, seppur ricondotta in un rigore geometrico complessivo. Ungers sembra preoccuparsi maggiormente per le opportunità combinatorie offerte dalla tipologia, dal loro introdurre nuove dinamiche all'interno del processo creativo direttamente riconducibili a concetti di trasformazione e mutazione: trasformazione di un tipo all'altro, mutazione tipologica, combinazione di tipi; tali "operazioni morfologiche" condotte in seno al processo creativo sono per Ungers operazioni appartenenti ad un "*pensare e agire morfologico*": «*Pensare in un contesto*

¹⁹ O.M. Ungers, *Commento generale ai progetti e agli edifici*, in AA.VV., *Ungers. Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano, 1991, pp. 233 -235.

tipologico significa pensare in termini di mutazioni e trasformazioni, creare incessantemente livelli culturali sempre diversi, nuovi e sconosciuti. È un pensiero creativo inesauribile, che contemporaneamente abbraccia tipo ed antitipo e che si rimette continuamente in discussione poiché non è alla ricerca della sola tesi ma anche del suo riscontro complementare, della contraddittorietà dialettica.»²⁰

Nella particolare concezione dell'architettura di Grassi il *tipo* diventa lo scopo della sua ricerca e non il punto di partenza. L'*affinamento dei tipi* è inteso come un processo riduttivo, uno sforzo per riportare l'architettura alla sua più intima essenza. Giorgio Grassi così scrive: «*Su questo piano il processo di definizione formale non poteva porsi altrimenti che come un "processo di stilizzazione". L'esigenza di plasmare una massa eterogenea e spesso gigantesca di materiali secondo una legge formale egualmente valida per ogni elemento comporta una riduzione della forma architettonica alla sua esigenza più sobria, più necessaria, più generale: una riduzione cioè alle forme geometriche elementari, che rappresentano gli elementi di base di ogni architettura: cioè il faticoso, ostinato processo di affinamento dei tipi, come sforzo di organizzazione per norme razionali, testimonia la ricerca di elementi invariabili.*²¹ L'invariabilità degli elementi che compongono l'architettura è una qualità del progetto e dell'architettura stessa che assicura la continuità della disciplina architettonica nella storia. In Grassi la riflessione sulla storia e sul progetto, diventa una riflessione sui principi invarianti, capaci di interpretare gli elementi di continuità con il passato piuttosto che quelli di discontinuità. L'architettura in una tale visione risulta avere un sapere codificato con un suo linguaggio e una propria prassi, che si ripete per successivi gradi di approfondimento attraverso la storia. Gli elementi invarianti dell'architettura per Grassi non sono elementi figurativi, piuttosto sono operazioni metodologiche.

Il concetto di "tipo" è strettamente connesso con ciò che egli definisce processo di *stilizzazione e semplificazione formale*. Giorgio Grassi sembra procedere a ritroso rispetto al metodo di Ungers, egli parte dalla complessità come caratteristica fondamentale del reale per giungere, attraverso il processo di semplificazione formale, al disvelamento della essenza della

²⁰ Cfr. ibidem

²¹ G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli, Milano 1979, p.50.

forma stessa. Sul carattere conoscitivo del processo di semplificazione formale e sul suo incarnare l'essenza stessa dell'architettura Grassi così scrive: «*La semplificazione formale ha per fine il disvelamento dell'elemento di generalità dell'architettura ed è diretta a riaffermare quello che più indietro abbiamo chiamato il principio di non-contraddizione. In quanto tale, la semplificazione non è un modo alternativo per fare architettura, ma è la sua condizione necessaria; essa non può essere vista come una fase del processo di definizione formale, ma è il processo stesso; percorre cioè tutta l'esperienza dell'architettura come un particolare tipo di progresso, di cui possiamo renderci ragione soltanto riferendoci al particolare fine conoscitivo dell'architettura*».²² La semplificazione formale acquisisce per Grassi qualità temporali, la *processualità* non può essere scissa da una certa *gradualità* intesa come successioni di fasi cognitive. In questo senso Grassi sembra sottrarre alla forma la sua centralità all'interno dell'universo figurativo, per conferirle un ruolo puramente strumentale.

Questa riflessione porta Giorgio Grassi a ritenere l'architettura fuori dalla libera invenzione personale, fuori dal campo dello sperimentalismo formale, e dentro una intenzione "collettiva" del progetto. Tale esperienza collettiva dell'architettura si risolve nella città come destino dell'architettura.

Gregotti interviene nella questione del "tipo" indagando quelli che sono i suoi caratteri semantici: «*Qui noi non ci poniamo il problema dello studio dei vari tipi, delle loro caratteristiche dimensionali e distributive, ma di indagare piuttosto in che modo questo problema offra un particolare terreno di vincoli e possibilità all'ordinamento significativo del progetto*»²³. Per Gregotti il "tipo" è dato da una doppia rete di fattori l'una che agisce dall'esterno del fatto edilizio vero e proprio l'altra dall'interno; ciò vale a dire che ad ogni conformazione tipologica partecipano da un lato questioni di carattere esterno legate principalmente all'utenza del manufatto stesso, alle mutate esigenze di una società o alle mutate esigenze nello svolgimento di una data funzione, dall'altro questioni di carattere interno che possono riassumersi nell'ordine strutturale distributivo, nella messa a punto di insiemi spaziali relazionati che conformano geometricamente il tipo edilizio. Ogni qualvolta muta una di queste questioni, nasce un nuovo tipo edilizio:

²² G. Grassi, *Introduzione*, in L. Hilberseimer, *Un'idea di piano*, Marsilio, Padova, 1967.

²³ V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, op. cit. pag. 148.

«Ogni volta che l'invariante tipologica supera, col trasformarsi delle condizioni storiche, una certa distanza della scelta fenomenica si istituisce un divario, una tensione con la realtà che si risolve con la costruzione di un nuovo tipo a partire da un nuovo esame della realtà stessa, di cui la schematizzazione tipologica in atto fa parte»²⁴.

Riconducendo la questioni in termini semantici, Gregotti afferma che il “tipo”, nel suo affermarsi in un dato momento storico, ribadisce al di là delle sue valenze più propriamente operative ed interne al campo dell’architettura, un suo valore esterno, una estrinsecazione di significato: *«I progetti degli architetti della rivoluzione francese [...] anche se si offrono come prototipo ideale si propongono non come schemi o studi, ma come vere architetture, vogliono sistemare lo stesso problema della semanticità del tipo secondo le due direzioni fondamentali accennate prima: la sua importanza civile e la significazione dei suoi contenuti funzionali. Vogliono istituirne una riconoscibilità, una semanticità urbana.»²⁵*. Per Gregotti è fondamentale trovare una nuova semanticità al “tipo”, semanticità che risulta compromessa da una sua inadeguatezza ad esprimere non solo la complessità funzionale di una società di massa capitalizzata ma anche il suo collocarsi all’interno di un territorio, quale contesto non solamente geografico, ma anche sociale. A questo problema Gregotti risponde con un ingrandimento di scala, con l’estensione del “tipo” al territorio stesso, introducendo il concetto di “tipo di territorio”, in cui tale tipo risulti lo strumento capace di tradurre il grado di complessità delle interrelazioni insistenti in un dato contesto geografico ed ordinarle restituendone un nuovo ordine semantico: *«Trasformazione e movimento divengono i nuovi e più complessi parametri della tipologia a livello della progettazione. Gli organismi architettonici si costituiscono come espansioni di un continuo flusso, coaguli di una fitta rete di funzioni sovrapposte, capace di disporsi sempre in nuove configurazioni, in una forma di mutazione che tende a rendere continuo tessuto urbano e struttura dell’organismo, natura del territorio, che tende a fondare una nuova unità formale tra tipo ed organismo a patto che si rinunci alla tradizionale concezione di organismo e di tipo»²⁶*. Gregotti come Ungers avverte la

²⁴ Cfr. Ibidem, pag. 147.

²⁵ Cfr. Ibidem, pag. 154.

²⁶ Cfr. Ibidem, pag. 157-158.

necessità di introdurre un nuovo concetto di tipo, soprattutto in relazione al suo valore progettuale. Anche in Gregotti compaiono i termini di trasformazione e movimento sebbene assumano qui un significato differente rispetto ai termini *ungersiani*, essendo la nozione di trasformazione per Gregotti in relazione con il contesto produttivo e sociale che investe la realtà a scala territoriale. Se per Gregotti è una maggiore esigenza di realtà, una esigenza di maggiore aderenza con il tessuto economico e sociale contemporaneo, a farsi promotrice di un nuovo concetto di tipo, in Ungers vi è la volontà di fuga, di allontanamento dal rischio della ripetizione, della standardizzazione delle soluzioni progettuali, che lo conduce verso una tipologia intesa come opportunità creativa, processo inesauribile generante una molteplice varietà formale.

Il Classicismo di O.M. Ungers

Basta osservare solo poche opere di O.M. Ungers per notare la loro chiara connessione con quelle della tradizione classica ed è facile intuire quanto peso abbia avuto la città di Colonia nel fornire all'architetto un panorama di suggestioni che lo portassero a diretto contatto con le architetture della romanità. Ma per Ungers il classicismo acquista una dimensione che supera la storia per diventare l'elemento che ne segna la continuità.

Il taglio con il passato e con la tradizione, intensamente voluto dal modernismo, si era concluso con una sconfitta dell'architettura sul piano della città. Il fallimento del moderno stava nell'incapacità di analisi dei tessuti urbani, nell'incapacità di stabilire relazioni con il passato, dal quale, ci si rendeva conto, non era possibile sfuggire, in nome di una incondizionata fiducia nel progresso, in un progetto che fondasse una nuova civiltà fuori dalla storia. L'avanguardia modernista, antepoendo una "nuova oggettività" all'opera architettonica, che stabiliva il principio della rispondenza funzionale, aveva estromesso dal progetto il processo di indagine sulla forma. Essa, ridotta a corollario della funzione, non aveva giustificazione alcuna se non nella sua rispondenza alle esigenze funzionali, trasferendo in questo modo le fondamenta del pensiero architettonico dal mondo della riflessione estetica al mondo della tecnica. Ungers intuisce il pericolo di questa "fuga" dell'architettura dal proprio ambito disciplinare, rendendosi conto che *«né la situazione cambia, se a questi "oggetti di prima necessità" - l'architettura ridotta a pura rispondenza al programma funzionale - si applica una sovrastruttura linguistica. Al contrario se l'architettura rinuncia alla sua espressione artistica, le resta soltanto come via d'uscita l'angusto ambito di azione dell'esercizio stilistico»*¹. In queste riflessioni Ungers sembra cogliere uno degli aspetti più importanti della crisi aperta dal moderno; egli comprende che all'architettura non spetta solo il compito di dare una adeguata risposta alle esigenze funzionali e tecnologiche. Tali esigenze non bastano ad esaurire il campo di riflessioni al quale l'architettura deve sottoporsi, né esse possono limitarsi alla

¹ O. M. Ungers, *Architettura come tema*, in Quaderni di Lotus, n.1, Electa, Milano, 1982, p. 9.

riproposizione di uno “stereotipato” linguaggio, che, ormai privo della iniziale carica ideologica, diventa puro esercizio di stile.

La via di uscita è per Ungers una “*tematizzazione*” dell’architettura, ricondurre l’architettura sul terreno delle idee e dei concetti. La tematizzazione alla quale Ungers allude non conduce l’architettura sul piano del linguaggio, ovvero su quello della sua capacità di farsi portatrice di significati esterni ad essa². Il tema non deve condurre l’architettura al di fuori del proprio ambito disciplinare: *«la tematica ed il contenuto dell’architettura può essere soltanto l’architettura stessa. Come la pittura si serve del suo proprio linguaggio e della sua poetica per esprimere delle immagini, o come la musica si rappresenta nelle composizioni tonali, così esiste anche la necessità di rendere visibili e sperimentabili le idee sottoforma di composizioni spaziali con il linguaggio dell’architettura»*³.

Risulta chiaro che, se il destino dell’architettura non può essere altro che l’architettura stessa e il tema dell’architettura interno all’architettura stessa, allora essa non può sottrarsi dal confronto con la storia: la storia dell’architettura diventa il luogo della tematizzazione dell’architettura.

² In questo sentiero si erano mossi molti critici come G. Dorflès, G. K. Koenig e in particolare R. De Fusco, il quale nel suo libro *L’architettura come mass medium* sosteneva una attitudine essenzialmente comunicativa dell’architettura. L’architettura moderna incarna tale capacità in maniera ancora più evidente per cui essa può arrivare a costituire un autentico mezzo di comunicazione al pari della radio o della televisione.

³ O. M. Ungers, *Architettura come tema*, in “Quaderni di Lotus”, n.1, Electa, Milano 1982, p. 9.

Il rapporto con la storia: “architettura della città o complessità e contraddizione nel linguaggio architettonico” ?

In che modo avviene il confronto la storia? Quali sono i temi che l'architettura offre e attraverso i quali si è manifesta nel corso del suo sviluppo?

Negli anni in cui Ungers andava approfondendo le sue tesi, una nuova attenzione nei confronti della storia si andava affermando. Tale attenzione era anch'essa dovuta ad una reazione al progetto dell'avanguardia modernista, che funzionò da catalizzatore, per opposizione, di nuove proposte e visioni sull'architettura.

Il tardo funzionalismo degli anni sessanta e settanta si era cimentato sulla singolarità di ogni edificio inteso come un manufatto indipendente, nella sua forma e nella sua scala, dal resto della città. Tali fattori di indipendenza portarono l'architettura moderna ad una “competizione spietata” con gli elementi emergenti della città storica ed i suoi monumenti, imponendo logiche manomissive all'interno dei tessuti consolidati della città. Proprio attraverso la critica alla città funzionale si riscoprì una “nuova attenzione” per l'architettura della città e per quell'insieme di “monumenti” ed edifici “minori”, che la compongono. L'attenzione per questi temi fece sorgere un interesse verso la *tipologia edilizia*, come strumento di analisi della città in relazione alla sua storia evolutiva e come meccanismo compositivo.

Proprio dalla diversa interpretazione del “tipo” e della sua “funzione” in architettura si manifestarono due sensibilità progettuali differenti che corrispondevano ad opposte visioni della storia dell'architettura. Mentre architetti come *O. M. Ungers, J. P. Kleihues* in Germania, *O. Bohigas, R. Moneo, J. I. Linazasoro* in Spagna, *C. Aymonino, A. Rossi, e G. Grassi* in Italia vedevano nel “tipo” una struttura formale astratta, volta a determinare le permanenze formali all'interno della città, per cui la ricerca dell'architettura doveva limitarsi allo “svelamento del tipo primario e permanente”, nell'area anglo-americana, gli architetti *M. Greaves, R. Venturi, Ch. Moore* e i *Tafts Architects* erano interessati ad una visione “simbolica” della tipologia, che introduceva all'interno dell'architettura il problema dell'immagine e della comunicazione, con un'attenzione agli aspetti metaforici, allegorici e propriamente simbolici della forma. Una tale impostazione teorica risentiva dell'influenza della letteratura postmoderna

americana che iniziò ad indagare all'inizio degli anni ottanta sul linguaggio televisivo e sull'influenza nella vita e nella società dei meccanismi televisivi e pubblicitari⁴.

Ad ogni modo, il recupero di una certa sensibilità storica era già presente in due testi coevi, risalenti al 1966, *L'architettura della città* di Aldo Rossi e *Complexity and contradiction in architecture* di Robert Venturi, entrambi destinati a diventare i riferimenti di due modi differenti di guardare al passato.

Il testo di Rossi, partiva dalla critica al funzionalismo, per approdare ad un concetto di città in cui alla «*ingenua*» analisi funzionale veniva sostituita un'analisi formale basata sullo studio tipologico e morfologico. La città mostrava quindi una nuova dimensione, estranea al linguaggio del moderno, in quanto poneva al centro della comprensione dei fenomeni urbani, questioni direttamente legate all'architettura. Nel testo di Rossi lo studio dei *tipi* edilizi, come elementi capaci di guidare il processo non solo di analisi dell'urbano ma anche di composizione architettonica, veniva fatto risalire alla trattatistica del XIX secolo, quando la forte crescita della classe borghese-imprenditoriale introdusse nuove dinamiche all'interno della città. In quel periodo agli architetti fu demandato il compito di sperimentare nuovi tipi edilizi, che soddisfacessero le mutate esigenze. Comparivano nelle città le prime biblioteche, i primi ospedali e teatri, i primi poli espositivi, tutto quel complesso di edifici che andò a costituire la città moderna. Le architetture di Ledoux e Boullè rappresentavano forme “*tipizzate*”, nate cioè dallo sviluppo di “*temi*” compositivi appartenenti allo storico bagaglio

⁴Per un'analisi del postmoderno nella società Americana si vedano i due testi: David Harvey. *The condition of postmodernity: an enquiry into the origins of cultural changes*. Cambridge, MA: Blackwell, 1990, e Frederic Jameson, *Il postmoderno o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti Libri, 1989. In questi testi il postmoderno è associato ai cambiamenti sociali ed economici, sviluppatosi intorno agli inizi degli anni ottanta, quando la grande concentrazione di capitale negli stati occidentali ha permesso il passaggio da una economia di produzione ad una economia legata ai processi finanziari. L'attenzione si è spostata dai mezzi di produzione a quelli di ri-produzione, quali i mass-media, la televisione ed i meccanismi pubblicitari, che hanno sancito la indifferenziazione tra *alta* cultura cultura popolare o commerciale. La progressiva “*estetizzazione*” della società, la nascita di una visione edonistica della vita, la frammentazione del linguaggio, che si avverte nel moltiplicarsi degli *slangs* metropolitani, sono tutti fenomeni analizzati dagli autori dei due testi, così come la nascita dell'architettura “pop” nata per soddisfare le *esigenze estetiche* di massa.

formale dell'architettura, che mostravano un forte carattere didattico e in cui l'apparato decorativo risultava secondario, arbitrario, semplice espressione del gusto o colta citazione archeologica. L'attività progettuale era rivolta alla *composizione* degli elementi (basamenti, colonne, timpani, coperture piane e volate, cupole, ecc.) che, in tal modo, costituivano un vero e proprio vocabolario dell'architettura. Le varianti compositive che ne risultavano erano infinite, seppure tutte riconducibili all'interno di classi tipologiche determinate, che fungevano quindi da principio guida del progetto.

Rossi, così come Ungers (il quale aggiunge il tedesco Schinkel come ulteriore riferimento), rivolge l'attenzione a questo periodo dell'architettura in cui i contenuti del progetto sono strettamente legati ai temi propri della disciplina architettonica, senza che essa trasferisca al di fuori del proprio ambito disciplinare il campo della sua ricerca.

Il testo di Venturi, invece, si soffermava sull'aspetto propriamente linguistico e simbolico dell'architettura. La storia dell'architettura, non si offre, quindi, come processo attraverso il quale l'*ordine compositivo* si va liberando della convenzione linguistica, così come tutta la trattatistica del XIX secolo sembrava preannunciare; piuttosto è proprio il carattere convenzionale e linguistico a ritornare al centro della questione architettonica. Come il segno acquista valore nella scrittura, nel momento in cui ad esso viene attribuito un significato e viene messo in relazione con gli altri segni, così il segno/simbolo architettonico è capace di farsi portatore di significati. Appare chiaro come una tale visione dell'architettura affondi le radici in una cultura prettamente americana, se si pensa che l'architettura "classica" negli Stati Uniti ha da sempre avuto il ruolo, attraverso i suoi *simboli* (la cupola del Campidoglio di Washington ad esempio), di comunicare i *luoghi* del potere, dell'istituzione pubblica e l'appartenenza ad un determinato ceto sociale.

Sulla scia del figurativismo e dell'eclettismo, infatti, si collocano gli esperimenti di Robert Venturi e della "scuola americana", nei quali all'uso di determinate composizioni "stilistiche" in facciata non corrispondono organizzazioni planimetriche conseguenti, o, viceversa, che all'adozione di determinati schemi tipologici in pianta non corrisponde una conseguente organizzazione degli elementi in alzato, scomponendo in definitiva l'apparato compositivo e l'apparato decorativo-stilistico e relegando a quest'ultimo il compito di incarnare il portato simbolico dell'edificio.

Non è un caso quindi che proprio dal fronte anglo-americano giunse, sebbene molto più tardi, un altro testo che sembrava porsi come naturale conseguenza di quello di Venturi. Il testo pubblicato nel 1977 da Charles Jenks *Il linguaggio dell'architettura postmoderna* porta avanti la tesi per cui l'architettura è caratterizzata dalla predominanza dell'*immagine*, dalla tendenza dell'immagine a determinare la forma e dalla reintroduzione della *dimensione simbolica*. L'apparizione del termine *postmoderno* affiancato alla parola *architettura* generò una serie di equivoci che tuttora rendono ambiguo il panorama culturale di quegli anni. Charles Jenks definì il postmoderno come un'attitudine "*post*", cioè una condizione "*dopo*" il moderno. A tale attitudine "*post*" si affiancava la critica al moderno che si svolgeva per Jenks sul piano del linguaggio, o meglio, come una volontà di liberarsi dal rigore minimalista del movimento moderno. Questa interpretazione fu accompagnata da una massiva campagna pubblicitaria: nel 1977, lo stesso anno della pubblicazione del libro di Jenks, la rivista *Oppositions* convocava una riunione a New York per discutere con i rappresentanti delle maggiori riviste europee sulle vicende dell'architettura degli ultimi venticinque anni. L'opera di divulgazione proseguì attraverso riviste come il *Newsweek* o periodici come il *New York Times* e il *Sunday Times*, che sancirono la consacrazione dell'etichetta del postmoderno a livello popolare⁵.

A questa ottica apparteneva la Biennale di architettura di Venezia di Paolo Portoghesi, con la sua *Strada Novissima*, in cui l'invito a proporre il disegno di una *facciata*, era un modo per polemizzare con il Movimento Moderno, la annunciata *fine del proibizionismo* di Portoghesi sembrava alludere ad un certo *edonismo*, ad una libertà linguistica e formale da effettuarsi nel recupero della storia.

In realtà il Postmoderno indicava una mutata sensibilità o meglio, usando la terminologia di F. Lyotard, una mutata "*condizione*" dell'uomo che coinvolgeva tutti gli aspetti della sua esistenza. La fiducia nel progresso, che aveva caratterizzato l'inizio del novecento con il manifestarsi delle ideologie totalitarie, si era dimostrata un fallimento per l'umanità. Il pensiero

⁵ A tal proposito si consulti il libro di Simon Marchan Fiz, *La Condicion posmoderna en la arquitectura*, Leccion inaugural del curso 1981-82 de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1981.

postmoderno nel prendere atto di tale fallimento, mostra tutta la tragicità dell'esistenza umana, alla quale non è più affidato nessuno strumento certo, nessun principio universalmente valido, né ideologico, né metafisico.

Di fronte a tale presa di coscienza, la reazione critica di Jenks e Portoghesi all'ideologia tecnicista del modernismo sembrava un gioco, un *divertissement*, una facile via di fuga, destinata al campo della moda e dell'effimero.

Si andavano delineando, quindi, due tendenze dell'architettura, entrambe come reazione al moderno, entrambe in relazione con una ritrovata sensibilità storica: la prima, di matrice europea, si proponeva come obiettivo il *recupero* o *rifondazione della disciplina* architettonica, sulla scia dei trattatisti del XIX secolo, mirando alla matrice compositiva dell'architettura, che vedeva nella ricerca dell'essenzialità della forma, attraverso il processo di affinamento dei *tipi*, il proprio fondamento; la seconda, di matrice anglo-americana, tentava un recupero delle qualità semantiche e simboliche dell'architettura, collocandosi così, in un percorso totalmente opposto alla prima.

Il percorso del Classico: architetti, idee, riferimenti.

Nel paragrafo precedente ci chiedevamo in che modo, per Ungers, avvenisse il confronto con la storia e quali fossero i temi attraverso cui l'architettura si sarebbe manifestata nel corso del suo sviluppo: è sicuramente all'interno della tendenza all'autonomia disciplinare che Ungers trova una propria strada per approdare ad una visione personale dell'architettura.

Ungers esprime chiaramente quali sono le sue idee in merito alle "questioni stilistiche" dell'architettura in varie occasioni, forse quella più appropriata si trova nell'articolo *Cinque insegnamenti dall'opera di Schinkel* in cui, oltre a chiarire aspetti dell'opera del maestro del neoclassicismo tedesco, ci mostra chiaramente in che modo egli stesso guardi alla storia : «*L'architettura per Schinkel non era una sequenza storica di stili dall'antichità al gotico al moderno e, proseguendo, al postmoderno e post-postmoderno e così via. Per Schinkel e per i suoi contemporanei la storia era la storia delle idee nel suo graduale evolversi nell'alternanza di tesi ed antitesi, fino al sommo grado della perfezione. Per questo l'opera di Schinkel non può rientrare in una categoria stilistica definita ma procede di stazione in stazione, da una*

*posizione a quella successiva nel processo di evoluzione e perfezionamento delle idee nell'architettura. Lo stile non significa niente. Non è che ornamento, aggiunto e inserito in un secondo momento. È sostituibile, legato al proprio tempo ed effimero. L'idea è tutto».*⁶

È chiaro, quindi, che per Ungers l'architettura non può ridursi a questioni linguistiche, «*lo stile non significa niente*». Quello che egli nota in Schinkel e nei suoi contemporanei, è la capacità di inserirsi in un processo di evoluzione dell'architettura che avviene mediante l'evoluzione delle idee che di essa fanno parte. Lo stile non è altro che «*ornamento, sostituibile e legato al proprio tempo*».

Un tale concetto dell'apparato linguistico dell'architettura risulta essere molto simile a quello proposto da A. Loos, una delle figure di riferimento per Ungers⁷. Loos sarà l'architetto che dopo Schinkel riprenderà il ragionamento sui processi costitutivi della forma dissociati dagli elementi stilistici. A differenza dei suoi coetanei secessionisti, Wagner e Olbrich, per A. Loos il classicismo ha un significato in quanto "attitudine" e non in quanto riferimento formale diretto. Loos non tenta un ripristino degli ordini classici dell'architettura, né una loro attualizzazione alla maniera secessionista, piuttosto cerca di situare l'architettura in un processo storico di semplificazione formale volto a svelarne l'essenza. Loos, a chiarimento dei molti equivoci sorti su questo tema, non arriverà mai all'abolizione definitiva dell'apparato decorativo, ma lo rilegherà in un secondo piano, a ruolo di colta citazione archeologica: «*Non ho mai affermato, a differenza di come sostengono i puristi fino a cader nell'assurdo, che l'ornamento debba essere soppresso sistematicamente con tutte le conseguenze. Solo che,*

⁶ O.M. Ungers, *Cinque insegnamenti dall'opera di Schinkel*, in Ungers, *Opera completa 1951-90*, Electa, Milano, 1991.

⁷ L'influenza dell'architettura di Loos nell'opera di Ungers è visibile in special modo nelle sue ultime opere come la Casa Jeromin dell'89 e la casa che egli costruisce per sé a Colonia nel '94. Sebbene in queste case, come evidenzia Francesco dal Co (F. Dal Co, *O.M. Ungers, Schinkel als Eiermann*, in Casabella n.635,1996), non vi è nulla nel loro spazio interno del raumplan loosiano, è nella denuncia esterna "del parallelepipedo ossessionato, come gli ambienti di Loos, dal pulito, privo di qualsiasi aggiunta, figura perfetta della lavabilità", che si rende esplicita la sua dipendenza dall'opera del maestro viennese.

*quando esso scompaia dall'uso a causa di una necessità contingente, non è più possibile ritornare ad usarlo».*⁸

Pertanto l'ornamento, essendo pura espressione del passato, «*legato al proprio tempo*», assume, nell'architettura di Loos, una condizione di citazione, di *objet-trouvè* alla maniera dadaista. Infatti egli non si rifiuterà di utilizzarlo nei suoi edifici, come testimoniano le colonne doriche dell'edificio di Michaelerplatz o nel frammento del fregio della casa Rufer. L'ornamento in Loos è, per dirla alla Ungers, «*aggiunto e inserito in un secondo momento, sostituibile, legato al proprio tempo ed effimero*», isolato dall'edificio che invece mira all'essenzialità della forma, la più semplice ed «*immediata*»⁹. Sono proprio l'essenzialità della sua architettura e il tentativo di ridurre al minimo i fattori che potrebbero distogliere l'attenzione dalla pura articolazione dei volumi intonacati, i caratteri che avvicinano l'architettura di Loos al percorso della tradizione classica.

Tuttavia, prima di Loos, furono i trattatisti francesi coetanei di Schinkel - il maestro della generazione degli architetti a cui Loos apparteneva - i responsabili dei maggiori contributi allo sviluppo del pensiero classico in architettura.

A questi ultimi, infatti, si deve la formulazione delle prime teorie sulla nozione di “tipo” e dei metodi compositivi che ne scaturiscono dal suo utilizzo. In particolare fu proprio la teoria di Durand, “contemporaneo” di

⁸ A. Loos, *Ornamen und Verbrechen*, trad. it. *Ornamento e delitto*, 1908, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1992. Non si vuole in questa sede affrontare, esaustivamente, la figura di A. Loos, pertanto ci soffermeremo solo sugli aspetti della sua architettura che riguardano direttamente il tema qui affrontato: quegli aspetti che legano l'opera di Loos ad una visione classica dell'architettura.

⁹ Cfr. Ibidem. I contributi sul chiarimento del ruolo dell'ornamento in architettura, vennero forniti anche da H. Tessenow nel suo saggio *Hausbau und dergleichen*, I ed. Baden-Baden, 1953, tradotto e commentato da G. Grassi, *L'architettura come mestiere e altri scritti*, Franco Angeli, Milano 1979. Nel suo saggio Tessenow pure esprime la convenzionalità dell'ornamento rispetto all'ordine strutturale dell'edificio. Tessenow vede l'architettura all'interno di un'ottica artigianale, in cui esperienza e metodi appartenenti ad un codice “non scritto” dell'architettura ne risulterebbero gli elementi fondanti. In una tale visione l'ornamento è una consuetudine, una prassi che non segue motivazioni intellettualistiche, bensì motivazioni legate al mestiere. In questo modo egli si concentra solo sugli elementi della composizione. La sua architettura semplice ed elementare, vede proprio in tali qualità la cifra del suo alto valore.

Schinkel, che offrì il pretesto per una duplice lettura dell'uso del tipo nel processo di composizione.

La teoria di Durand divideva il processo compositivo in due momenti principali: la composizione planimetrica avveniva sulla scorta di una rigida casistica di tipi predeterminati, cui doveva far seguito un'operazione di interpretazione del modello che doveva assicurare la variabilità infinita delle possibilità che il metodo offriva; in alzato, attraverso sezioni e prospetti, si controllava la costruzione dell'edificio e si sovrapponeva ad essa l'apparato figurativo - stilistico. La scissione tra la razionalità dell'organizzazione planimetrica e l'arbitrarietà dell'alzato, in definitiva, la scissione tra *tipo* e *stile*, fu il primo passo che portò all'elettismo di fine ottocento.

In realtà il merito della teoria di Durand fu la sua forte qualità didattica e la sua alta trasmissibilità.

È chiaro che per il «*graduale evolversi nell'alternanza di tesi ed antitesi, fino al sommo grado della perfezione*» Ungers intende proprio il processo, inteso in chiave evoluzionistica, di chiarificazione formale del tipo, all'interno del quale si manifesterebbe un'evoluzione delle “*idee*”, concetti o “*temi*” appartenenti esclusivamente alla disciplina architettonica.

Il processo di distinzione tra ordine strutturale della forma - *il tipo* - e l'apparato ornamentale degli ordini architettonici fu già proposto da Leon Battista Alberti nel suo *De re Edificatoria*.

La riscoperta della architettura classica, successiva al declino dello “sperimentalismo strutturale” del gotico, non fu altro che un tentativo di “rifondazione disciplinare”, un modo per legare l'architettura al suo passato classico. È in questa direzione che va inteso il recupero di Vitruvio da parte dei trattatisti del rinascimento, come tentativo, cioè, di riportare la disciplina architettonica alla fase antecedente il gotico. Il recupero della classicità avvenne nel rinascimento attraverso una lettura archeologica delle opere dell'antichità, i rilievi e gli studi sulle architetture romane non condussero soltanto alla riscoperta degli ordini classici con la loro conseguente interpretazione e ri-modellazione, ma furono anche l'occasione per attuare una prima classificazione, se non tipologica, compositiva degli elementi dell'architettura.

Non è un caso che sarà proprio l'Alberti, nel suo *De re edificatoria*, il primo ad individuare il processo di separazione tra ordine compositivo e codice ornamentale quando parla della differenza tra “*bellezza e ornamento*”: «*In*

cosa consistono precisamente la bellezza e l'ornamento e in cosa differiscono è più facile comprenderlo con l'animo che esprimerlo attraverso le parole. Ad ogni modo, definiremo la bellezza come l'armonia tra le parti nella unità di cui fanno parte, fondata su leggi precise, in modo tale che niente si possa aggiungere, togliere o cambiare senza peggiorarne l'aspetto».

Alberti qui già identifica l'edificio come un insieme di «parti», diremmo oggi elementi, composte attraverso leggi precise, in modo tale da realizzare un ordine inteso come armonia tra le parti: la bellezza è, quindi, armonia tra le parti.

Più avanti chiarirà ancora meglio il concetto: «... *L'ornamento può definirsi come una specie di bellezza ausiliare o di complemento. Mentre la bellezza vera e propria è una qualità intrinseca o quasi naturale che si riferisce alla struttura completa dell'organismo che chiamiamo "bello", l'ornamento prende la forma di un attributo accessorio, aggiunto».*

Così l'Alberti, seguendo un'interpretazione aristotelica, scompone la sostanza architettonica in due componenti: materia e forma, anticipando le premesse che saranno proprie di Durand e introducendo il concetto di ordine strutturale che sarà fondamentale per lo sviluppo della teoria architettonica fino alla modernità.

L'*evoluzione* di cui Ungers parla affonda le basi proprio nella trattatistica del rinascimento, per approdare alle conclusioni di Quatremere de Quincy, Durand e di Gaudet. Ungers non è il solo ad interessarsi agli studi teorici sull'architettura risalenti al diciannovesimo secolo: in Italia saranno proprio Aldo Rossi e Carlo Aymonino i primi a trarre dai trattatisti ed in particolare da Quatremere de Quincy le nozioni di tipologia edilizia, sulle quali si fonderà il progetto della *Tendenza* italiana e della "scuola neorazionalista" tedesca di cui Ungers fu il principale attore. La definizione più appropriata di tipo è tuttavia, a mio avviso, quella di Carlo Aymonino¹⁰, il quale ne intuisce a fondo il carattere strumentale e generalizzante, così come appare nella

¹⁰ C. Aymonino, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma, 1977. Per un approfondimento in merito alla tipologia si veda anche il testo di A. Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956 - 1972*, Clup, Milano, 1975. In questo testo Rossi non solo ritorna sull'analisi della città di Padova, al cui studio aveva partecipato proprio insieme ad Aymonino, ma introduce ulteriori chiarimenti sul concetto di tipologia e sulle sue applicazioni.

definizione del trattatista francese. Aymonino insiste sulla funzione strumentale del tipo il quale può essere adottato a seconda delle esigenze ai diversi piani dell'analisi: così alla scala urbana ne prevarrà una nozione formale, volta cioè a chiarire le invarianti formali in ambito urbano, mentre alla scala architettonica sarà possibile attuarne una nozione distributivo-funzionale.

L'applicazione strumentale della nozione di tipo, come elemento generalizzante e astratto, agli ordini stilistici (colonna, capitello, trabeazione ecc.), portò alla definizione degli "*Elementi di Architettura*".

Sarà, infatti, proprio Durand il primo ad avvicinarsi alla nozione di "*elementi*", quando attraverso una dura critica agli ordini convenzionali, quali strumenti essenziali della progettazione, proporrà un sistema compositivo basato sugli "*Elementi d'architettura*"¹¹: «*Dopo aver esposto i principi generali, come abbiamo fatto nella nostra introduzione, ci occuperemo degli elementi degli edifici che sono i sostegni - pilastri - isolati o incassati, i muri, le differenti bucatore che in essi si praticano, le fondamenta, i tetti, le volte, le coperture e le terrazze*»¹².

Più avanti Durand, infatti, una volta chiariti gli strumenti della composizione - elementi d'architettura - individuerà il processo compositivo nella "combinazione" - potremmo dire composizione - degli elementi dati, il quale rimarrà così ancorato nel campo dello specificamente architettonico: «*Una volta che avremo raggiunto un elevato grado di familiarità con questi oggetti - gli elementi - che stanno all'architettura come le parole stanno al discorso (...) vedremo: 1. Come si devono combinare tra di loro (...) 2. Come dall'insieme di queste combinazioni si arriva alla formazione delle diverse parti degli edifici, come i porticati, i loggiati, i vestiboli, le scale (...) Una volta venuti a conoscenza di queste parti distinte, vedremo: 3. Come si devono combinare a loro volta nella composizione dell'insieme degli edifici*»¹³.

¹¹ J.I. Linazasoro, *El proyecto clasico en la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcellona, 1989, traduzione dell'autore. Il libro è un saggio notevolissimo su tutta l'evoluzione del pensiero classico in architettura.

¹² J.N.L. Durand, *Précis des leçons d'architecture*, Paris, 1819.

¹³ Cfr. Ibidem.

Bisogna dire che prima che queste teorie fossero codificate dai trattatisti francesi, il pensiero progettuale “classico”, in continuazione di quanto già teorizzato dall’Alberti, fu ripreso da Palladio il quale anticipò di quasi due secoli, le formulazioni di Durand e di Gaudet¹⁴.

Palladio è stato ritenuto da molti autori un autentico “demistificatore” degli elementi architettonici¹⁵, eliminando egli tutta la carica allusiva e simbolica che veniva attribuita a determinate categorie spaziali per ricondurle nel loro aspetto puramente architettonico e compositivo. Nell’architettura di Palladio la cupola o il timpano sorretto da colonnato, insieme ad elementi tipici dell’architettura rurale veneziana, come la “barchessa” e “la torre colombaia” a Meledo, vengono usati, al di là del loro valore convenzionale e simbolico, come puri elementi compositivi. Leon Battista Alberti aveva indicato nella pianta centrale coperta con cupola la soluzione più adeguata, dato il suo valore altamente simbolico, per la costruzione della chiesa. Palladio utilizzerà questi schemi compositivi, come la pianta centrale, e questi elementi architettonici, come la cupola, indistintamente sia negli edifici civili che in quelli religiosi: infatti utilizzerà la pianta centrale coperta con cupola come schema per molte delle sue ville, ad esempio nella *Villa La Rotonda*; il tema della loggia, che aveva di solito una funzione pubblica, essendo utilizzato come copertura per piazze e mercati, rientrerà negli edifici di Palladio, spogliato del suo valore tradizionale, come nella *Basilica di Vicenza* e nella *Villa Chiericati*, a conferire una qualità “volumetrica” alla facciata. Anche per Palladio, quindi la storia dell’architettura non è una

¹⁴ J. Gaudet fu l’autore del trattato *Elements et Theorie de l’Architecture*. Sebbene il suo trattato sia molto simile per impostazione e contenuti a quello di Durand, quello di Gaudet può considerarsi un superamento della teoria *durandiana*. Infatti se per Durand i principi della composizione e gli elementi di architettura sono risolti in un’unica chiave ornamentale, sebbene considerata secondaria e non costituente la “res” architettonica, per Gaudet gli ordini assumono un valore totalmente convenzionale, per cui essi, nella loro eterogeneità, si equivalgono, in quanto espressione del gusto del tempo e di un certo sapere archeologico. In questo modo si apriva la via all’eclettismo stilistico, che sarà l’ultimo passo verso il definitivo abbandono dell’apparato decorativo.

¹⁵ Su di una certa qualità “eretica” dell’architettura di Palladio, nell’uso indistinto di elementi architettonici sia per gli edifici civili che per quelli religiosi, è stato scritto nel saggio di R. Wittkower, *Principi architettonici nell’età dell’umanesimo*, Einaudi, Torino, 2007, e in quello di M. Tafuri, *L’architettura dell’umanesimo*, Laterza, Bari, 1968.

«sequenza storica di stili»¹⁶, egli guarda al passato dell'architettura per apprenderne gli elementi di continuità racchiusi nel sistema compositivo, nell'ordine strutturale dello spazio, al di là dei suoi significati simbolici e metaforici. L'importanza di Palladio sta proprio nell'aver iniziato il percorso di chiarificazione degli elementi di architettura, dissociandoli dal loro significato tradizionale, per trasportarli su di un piano specificamente architettonico e compositivo. Infatti solo grazie a tale "operazione" fu possibile adattare all'architettura quegli studi tipologico-classificatori che porteranno i trattatisti del diciannovesimo secolo alla definizione degli elementi d'architettura.

È opportuno a questo punto, ai fini dell'obbiettivo che ci siamo posti fin dall'inizio di questo paragrafo, cioè, trovare le ragioni di una certa classicità in O.M. Ungers, citare alcuni suoi pensieri su Palladio: «*Palladio, per esempio, era sempre alla ricerca della forma originaria, e un'altra cosa che ho appreso dall'architettura palladiana è la presenza di una struttura di base, salvo piccole eccezioni, dove è sempre presente il tema della trasformazione, dove sono possibili variazioni della struttura originaria. Le ville sono appunto variazioni morfologiche della stessa forma di base*»¹⁷.

Per Ungers la struttura di base è l'ordine compositivo, l'insieme di forme, figure ed elementi architettonici, comprensivo delle "leggi" geometriche le quali consentono la variazione del tema compositivo e della sua trasformazione morfologica. In questo modo viene conferito al metodo progettuale una sua riconoscibilità e trasmissibilità e, nello stesso tempo, viene stabilito un principio di trasformazione che garantisce le infinite possibilità formali a cui il metodo stesso può tendere. «*Ho detto che ho appreso tutto ciò da Palladio; questo però non vuol dire utilizzare dettagli storici, fare delle copie o utilizzare la mimesi, ma mi interessa citare quanto ho detto inizialmente ed è quello che intendo: capire l'idea o il concetto che sta dietro un edificio. Bisogna capire questa struttura che è appena dietro la realtà per cui si può usare la storia in un modo diverso e si può lavorare con la storia in un modo diverso, perché si tratta sempre dello*

¹⁶ O.M. Ungers, Op.cit, pag. 46.

¹⁷ Annalisa Trentin, a cura di, *Oswald Mathias Ungers: una scuola*, Mondadori Electa, 2004, p. 29.

*stesso concetto di base che qualcuno ha usato nel quindicesimo e sedicesimo secolo»¹⁸. Qui Ungers ci dice chiaramente qual è il suo rapporto non solo con l'architettura di Palladio ma con la storia in generale. Ad Ungers non interessa il linguaggio, l'apparato stilistico dell'architettura, «*dettagli storici*», che ne esprime la parte destinata al cambiamento, quella cioè sottoposta al gusto e alla moda; piuttosto egli intende relazionarsi con la parte permanente ed invariante dell'architettura, costituita appunto dall'idea, dal concetto, dal tema che sta dietro un edificio. Tale tema però non rimanda ad altro che sia al di fuori dell'architettura, non concede la possibilità di fughe dall'ambito architettonico, anzi il “tema” o meglio “i temi” costituiscono gli elementi capaci di legare l'architettura alla propria storia, all'inizio cioè di quel processo di chiarificazione della “struttura di base” dell'edificio.*

Ungers è consapevole dell'esistenza di tale processo evolutivo, tutto interno all'architettura classica, di cui precedentemente abbiamo cercato di tracciare il percorso. Nella storia dell'architettura si manifesta, quindi, un processo di separazione tra apparato linguistico, soggetto alla moda e legato al momento, e apparato compositivo, che esprime il tema dell'edificio. In questo modo è possibile leggere, al di là delle convenzioni linguistiche legate al particolare momento storico, una linea evolutiva dell'architettura, che si svolge in piena continuità, da Vitruvio all'Alberti, da Palladio all'architettura dell'Illuminismo, da Durand fino alla crisi aperta dal Moderno. Ungers pone la propria riflessione proprio in tale crisi, lanciando un'ancora nel passato dimenticato e ritenuto inopportuno, senza cadere nell'inganno del linguaggio, nel gioco “edonistico post-proibizionista” alla Portoghesi, piuttosto guardando al mondo delle idee e dei concetti che hanno universalmente fatto parte dell'architettura.

Non sono solo le riflessioni su Palladio che ci inducono a trovare le ragioni di una sensibilità classica in Ungers, vi sono, inoltre fattori biografici, legati cioè alle sue vicende personali, che ci dimostrano in maniera diretta quanto sia presente in lui una tale sensibilità. Sono considerazioni che ci riportano al rapporto con il suo territorio e con le architetture di epoca romana, considerazioni che ci riconducono al tema della tradizione classica nella città di Colonia.

¹⁸ Cfr. Ibidem.

È lo stesso Ungers a dire: *«Io sono nato in un'area della Germania molto romanizzata, vicino a Treviri, Augusta Trevirorum, e penso di essermi abituato alle forme dell'architettura romana fin da bambino e solo più tardi, dopo i miei studi, all'architettura del Rinascimento. Questa realtà è stata presente in tutta la mia vita come architetto e ha influenzato enormemente il mio lavoro[...]E come ho detto prima, questo va letto nella continuità della città romana nella quale sono nato e non è una forzatura, si tratta della realtà, sono nato di fronte a una torre romana e nella mia vita queste influenze hanno costruito il mio modo di pensare all'architettura. Tutto questo è stato generato dalla mia curiosità nel guardare alle cose e dalla memoria che vive come concetto indipendente, che si sviluppa e che è entrato nella mia vita con un grande valore esistenziale»*.¹⁹

Caratteri biografici e questioni legate allo studio dell'architettura del Rinascimento hanno conformato in Ungers una forte sensibilità classica, che a mio avviso è pienamente rintracciabile in tutte le sue opere.

La nuova Kunsthalle di Amburgo

Non bisogna stupirsi, quindi, se nella presentazione del catalogo della mostra a lui dedicatagli dalla Kunsthalle di Amburgo Ungers ponesse un raffronto tra i tracciati geometrici della facciata della Villa Rotonda del Palladio e i tracciati geometrici della facciata della nuova Kunsthalle da lui stesso progettata²⁰.

Osservando il disegno del catalogo ci si rende conto che l'operazione di sovrapposizione e di raffronto tra la sua opera e quella del Palladio non indica una corrispondenza formale diretta, piuttosto quella di Ungers è un'operazione concettuale: egli intende cioè riferire la sua opera ad una tradizione, ad un modo universale di interpretare l'architettura. Infatti tra la facciata della Rotonda di Palladio e la facciata della nuova Kunsthalle non vi è alcuna corrispondenza formale: non è presente, nel progetto ungersiano alcun riferimento al tema della "rotonda" o a quello della cupola, non vi è

¹⁹ Cfr. Ibidem.

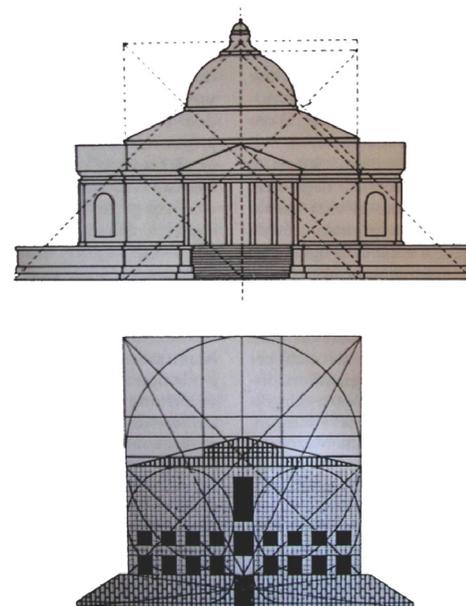
²⁰ AA. VV., *Ungers. Opera completa. Volume II*, Electa, Milano, 1998. Il catalogo della mostra è rintracciabile in Oswald Mathias Ungers, *Mass. Zahl. Proportion*, in *O.M. Ungers Architekt*, catalogo della mostra, Hamburger Kunsthalle-Gerd Hatje, Hamburg-Stuttgart 1994.

alcun pronao, portico o colonnato, in definitiva, non vi è alcuna trasposizione o interpretazione degli elementi architettonici che compongono l'edificio di Palladio. L'unico elemento che viene riproposto è il tracciato geometrico, che svolge il ruolo di riferimento simbolico, allusione ad un mondo "classico" che va al di là del tempo, delle forme e degli stili, per assurgere al grado della universalità.

Un tale concetto di classicismo si rende ancora più evidente se sovrapponiamo l'immagine della Kunsthalle a quella del Castello Federiciano di Lucera.

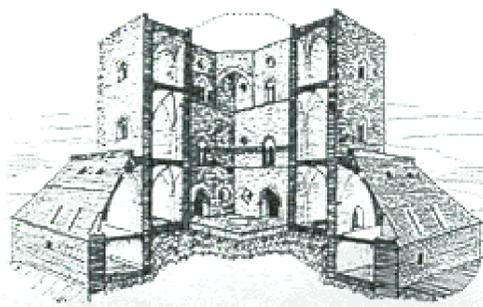
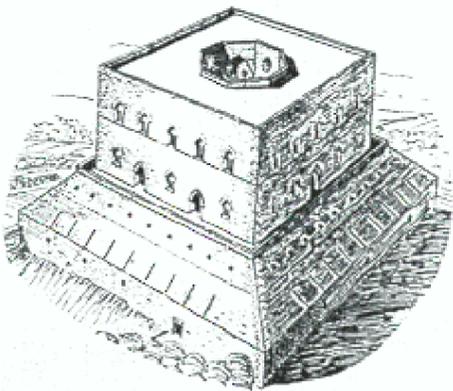
Il riferimento formale in questo caso è diretto, la Kunsthalle di Amburgo riprende chiaramente dall'edificio dell'imperatore svevo tutti i temi fondamentali: il basamento inclinato di quarantacinque gradi, il corpo cubico che si innalza dal basamento, lo spazio centrale a tutta altezza di forma ottagonale nel progetto federiciano e quadrato in quello di Ungers. Ad osservare bene l'immagine del Castello di Lucera si nota come Ungers nell'impostare la pianta del "cubo" della Kunsthalle si arretri dalla sommità quadrata del basamento al fine di lasciare un "corridoio" che percorre tutto il perimetro dell'edificio, "corridoio" che nel castello federiciano svolgeva chiaramente un ruolo difensivo. Se il corrispettivo formale dell'edificio di Ungers sembra essere a pieno titolo il Castello di Lucera, allora è lecito chiedersi quale sia il significato dell'immagine del catalogo amburghese, dell'allusione all'architettura di Palladio.

È interessante a tal proposito riportare il pensiero di Ungers sull'opera di Federico II di Svevia: *«Federico II è uno dei miei più grandi "eroi", perché non era solo il Cesare di un grande impero, ma era anche un architetto. Il progetto di Castel del Monte rappresenta per me ciò che rappresentano il Pantheon o il tempietto di Bramante, non sono edifici pensati per un utilizzo particolare, non hanno uso, non hanno un particolare compito, non sono stati costruiti per assolvere a una speciale funzione, sono unicamente l'espressione della pura idea. [...] Noi non troviamo, almeno nella sfera delle cose a cui mi sto riferendo, che è all'interno del mondo romano o dell'impero romano, così tante "idee costruite" come in Italia [...] Edifici che esprimono unicamente l'idea, come il Castel del Monte di Federico II, in cui vi è un'idea di ordine del mondo basato sulla chiarezza, sulla geometria, su proporzioni chiare e ancora una volta meravigliose forme geometriche. Le stesse cose valgono ancora per il tempietto di Bramante e per il Pantheon*



La Rotonda di Palladio e la facciata della nuova Kunsthalle di Amburgo. Immagine del Catalogo della mostra alla Kunsthalle di Amburgo, 1994.

Palazzo di Federico II (Lucera). Ricostruzione eseguita da C. A. Willemsen, parte esterna



*dove le idee possono reggere in tutti i tempi, sono edifici eterni, non hanno la necessità di cambiare».*²¹

Le ragioni dell'allusione a Palladio stanno nel voler inserire la propria opera all'interno dell'evoluzione del pensiero classico, idea di un mondo rappresentato da un concetto di ordine, che in architettura diventa il mondo delle proporzioni semplici e chiare, delle forme geometriche elementari e "meravigliose". Questa idea lo porta ad assimilare le opere di Bramante a quelle di Federico II, al Pantheon, alla Rotonda di Palladio. Ungers guarda alla classicità come ad un mondo senza tempo, in cui la chiave evolutivista si manifesta mediante il progredire del manifestarsi dell'idea, ed è in tale progresso che egli pone le sue opere come la Kunsthalle, formalmente simile al Castello Federiciano e liberamente accostata alla Rotonda di Palladio.

Detto ciò, sembrerebbe alquanto gratuita la scelta del riferimento. Al di là della correttezza dell'operazione sul piano concettuale, non vi sono motivazioni apparenti che giustificano l'assunzione del modello federiciano. Osservando il contesto in cui l'edificio sorge ci si rende conto della motivazione della scelta. L'edificio della Kunsthalle ha come tema quello del "basamento" caratteristico di tutte le architetture militari. Il vecchio edificio della Kunsthalle di Amburgo, di cui quello di Ungers costituisce un ampliamento, risulta sopraelevato rispetto al piano stradale da uno "zoccolo" che individua il limite del lotto. Ungers per riuscire a superare il doppio dislivello dovuto alla quota d'imposta dell'edificio preesistente e al dislivello del piano stradale ha bisogno di un elemento di raccordo. È così che tale elemento di raccordo, il basamento, diventa il "tema" principale della sua composizione, diventando memoria e interpretazione di un modello architettonico del passato. Ungers, infatti non si limita alla pura riproposizione del tema, ma lo interpreta e lo adatta alle esigenze spaziali e formali della specificità del progetto. Il basamento infatti diventa nel progetto di Ungers non solo l'elemento di raccordo con "l'isola museale preesistente", rafforzandone il carattere unitario all'interno delle geometrie degli isolati circostanti, ma diventa l'occasione per creare una piazza

²¹ La citazione è tratta da un'intervista fatta da Annalisa Trentin ad O.M. Ungers, in *Oswald Mathias Ungers: una scuola*, Op. cit. Ungers durante l'intervista, condotta nella biblioteca della sua casa a Colonia, indica i modelli in gesso del tempio di San Pietro in Montorio di Bramante e di Castel del Monte di Federico II.



O.M. Ungers, Nuova Kunsthalle di Amburgo 1986-96.

sopraelevata che separa il suo edificio dalla vecchia Kunsthalle. In questo modo avviene l'operazione di variazione morfologica che Ungers intravedeva nell'architettura delle ville di Palladio, "variazioni morfologiche della stessa forma di base". La "struttura" o "principio" formale al quale Ungers lega il suo edificio rimane inalterato, esso subisce una "trasformazione morfologica" attraverso l'ampliamento del tema del basamento, che non intacca il modello di riferimento. In tale modo il modello recepisce le istanze del contesto mediante la trasformazione del "tema basamento", il quale da elemento volto ad isolare l'edificio si trasforma in elemento di connessione con la preesistenza.

Il richiamo alle leggi geometriche che regolano la composizione non avviene solo in facciata, dall'osservazione dell'edificio in pianta si nota come a tali relazioni geometriche sia affidato il compito di articolare la distribuzione degli spazi, senza che alcuna esigenza di tipo funzionale subentri a guidare il processo di composizione.

Attraverso il basamento inclinato si conforma uno spazio rettangolare lungo il quale Ungers traccia un asse che unisce gli ingressi al nuovo e al vecchio

edificio. Tale asse si trasforma, nello spazio espositivo contenuto dal basamento in un vero e proprio percorso, attraverso il quale connette i due edifici. Al livello superiore lo spazio rettangolare viene diviso in due quadrati di uguali dimensioni, l'uno ospita l'edificio vero e proprio, l'altro lo spazio sopraelevato della piazza, al quale si accede attraverso un articolato sistema di rampe e scalinate. Osservando la sezione longitudinale dell'edificio, si nota che la volontà di rialzare il quadrato che forma la piazza centrale non obbedisce ad alcun criterio di tipo funzionale, infatti l'altezza degli ambienti sottostanti la suddetta piazza risulta superiore a quelli corrispondenti il quadrato dell'edificio vero e proprio. L'unico criterio che Ungers adopera è quello di evidenziare, manifestare chiaramente la composizione dei due quadrati inscritti nel rettangolo del basamento.

Continuando la lettura della pianta, le regole compositive adottate si moltiplicano: è facile notare ad esempio che il quadrato composto dall'edificio che si eleva dal basamento a sua volta contiene un altro quadrato all'interno del quale sono disposti gli ambienti di servizio; che tale spazio a sua volta ne contiene un altro a pianta quadrata che ospita quattro scale disposte nei quattro angoli; che quest'ultimo a sua volta contiene l'ultimo ambiente a pianta quadrata a tutt'altezza e coperto da un lucernario a doppia falda che corrisponde allo spazio centrale a pianta ottagonale del Castello di Lucera.

La struttura di base dell'edificio è chiara ed essenziale come quella della Rotonda di Palladio, non vi è alcun riferimento al linguaggio e allo stile, alcun tentativo di demandare all'architettura significati che non siano interni all'architettura stessa, il processo attraverso il quale Ungers giunge alla forma non reca con sé alcuna giustificazione di tipo funzionale, essa è pura espressione del concetto, dell'idea che sta dietro l'edificio.

La Biblioteca regionale del Baden a Karlsruhe.

Il progetto della Biblioteca regionale del Baden a Karlsruhe, risultato vincitore di un concorso di progettazione, fu pubblicato nel 1982 sul *numero uno* dei *Quaderni di Lotus*, nel quale Ungers presenta e commenta i progetti svolti in trent'anni di lavoro. I progetti sono divisi per "temi" e la Biblioteca del Baden è posta nel «tema dell'assimilazione o l'adattamento al *genius loci*».

L'introduzione ai progetti presentati è una riproposizione commentata del manifesto che Ungers aveva pubblicato nel 1960 insieme a Reinhard Giesemann *Zu einer neuen Architektur*, per una nuova architettura. Il testo è una critica al funzionalismo del Movimento Moderno, che aveva proposto un'architettura "sciolta" dal contesto, provocando in molti casi gravi perdite e manomissioni nei tessuti storici delle città. Alla visione di un'architettura avulsa dal contesto, nell'assunzione di uno "stile internazionale", Ungers sostituisce un'architettura «dell'unicità e dell'individualità», capace di instaurare rapporti con il luogo e con la sua "memoria". Tuttavia nel testo si nota una certa "ingenuità" dovuta probabilmente ad un eccessivo "entusiasmo" critico nei confronti del *Neue Bauen*: «Si potrebbe dire che l'architettura sopravvive solo quando si confronta a fondo con lo spazio concettuale, per il quale essa è stata creata. Essa si tematizza sulla base dell'ambiente, nel quale viene inserita e sviluppa la forma, il linguaggio, il repertorio formale a partire da questo contesto. Senza relazione con le condizioni spaziali e concettuali dell'ambiente l'architettura diventa un gesto vuoto, privo di senso».

In questo passo conclusivo Ungers mostra una certa "ambiguità", infatti se da un lato si avverte un richiamo agli aspetti propriamente concettuali del rapporto con il contesto, dall'altro si avvisa una volontà "formalistica", tendente a trasporre il rapporto con il luogo da un piano puramente concettuale ad uno figurativo attraverso la riproposizione o interpretazione di forme e linguaggi mutuati dal contesto.

Ungers tenterà un chiarimento delle posizioni presenti nel progetto pubblicato nel numero uno dei *Quaderni di Lotus*, modificando sostanzialmente il progetto, oggetto di concorso, nella fase esecutiva.

In realtà Ungers "aggiusta il tiro" delle sue posizioni già nella relazione al progetto successiva all'introduzione generale al "tema compositivo": «La

Landesbibliothek è il tentativo di dare forma a un edificio di questo tipo. Un edificio che dia l'impressione di esserci sempre stato e che non sia stato inserito né in epoca contemporanea, né in modo formalistico [...] Il ricorso alla storia non deriva quindi dall'intenzione di creare un'imitazione e di elaborare elementi storici, bensì è piuttosto il tentativo di porre l'edificio all'interno di un contesto storico»

Qui si nota la volontà di Ungers di collocare il suo progetto lontano da velleità formali, una volontà di esprimere un'architettura "impersonale". Sembra che egli voglia tendere ad un'architettura rivolta a tal punto all'interno del suo specifico linguaggio da non cedere spazio ad alcun gesto individuale, a tal punto "oggettiva" da sembrare "sempre esistita", nata come diretta conseguenza del contesto di cui è parte integrante.

Più avanti Ungers passa ad esporre la metodologia attraverso la quale è giunto alla composizione dell'edificio, manifestando chiaramente un'attitudine "classicista" nei confronti del progetto in netta prosecuzione delle teorie proposte dalla trattatistica francese: *«Nella sua concezione generale la costruzione è una ri-composizione - si potrebbe dire de-composizione - delle chiese di Weinbrenner. Essa riprende lo spazio a pantheon e la ripartizione a timpano della chiesa e assume i singoli elementi in una organizzazione mutata, in forma ludica, all'interno di una nuova composizione[...] Non si tratta con ciò di un principio eclettico, come si potrebbe sostenere, bensì del gioco di elementi di forma, che restano gli stessi indipendentemente dallo sviluppo storico[...] Si tratta del principio iconografico che viene visto come elemento formativo e che non va in nessun modo inteso come infondata frivolezza e come pura imitazione dell'esterno. Il motivo conduttore per il progetto della biblioteca non è dunque soltanto la continuazione di un'idea architettonica, ma anche la sua elaborazione, basata sull'aspirazione al suo perfezionamento»*

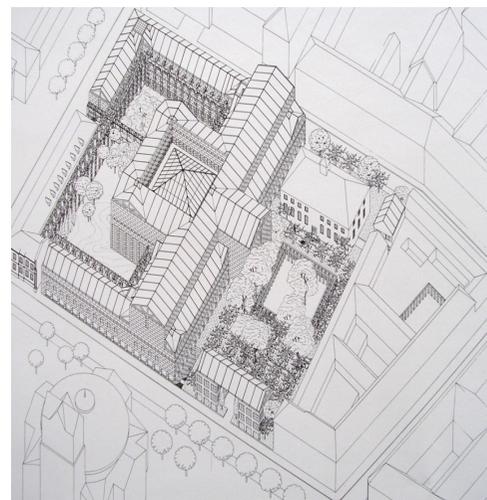
È evidente la discendenza "durandiana" di queste affermazioni soprattutto in merito al processo di «de-composizione» di forme - potremmo dire "elementi" - appartenenti al bagaglio formale dell'architettura, "indipendenti" dal loro sviluppo storico. La lettura di tale metodo in chiave evoluzionistica, che indica la capacità di superamento, di progressione e di consequenziale «perfezionamento» dell'architettura è un riferimento al processo della "mimesi", così come esposto nelle teorie di Quatremere de Quincy.

Osservando i due progetti, quello relativo alla fase concorsuale e quello successivamente eseguito, si nota come tale processo di perfezionamento sia avvenuto all'interno del progetto stesso della biblioteca.

Il primo progetto presentava un'impostazione tipologica, mantenuta anche nella versione esecutiva, volta alla ricomposizione dell'isolato, creando un blocco compatto con corti interne. Osservando la restituzione assometrica del progetto, si nota che l'articolazione dei volumi e delle forme mutuata dal contesto, di cui Ungers parla nello scritto che accompagna il progetto, risulta poco chiara e in alcuni punti ridondante, come ad esempio nella ripetizione del tema del timpano, che rende eccessivamente articolato lo sviluppo delle coperture. Inoltre non vi è una chiarificazione degli elementi che compongono l'edificio, soprattutto nella mancata distinzione tra i volumi di maggior e minore altezza.

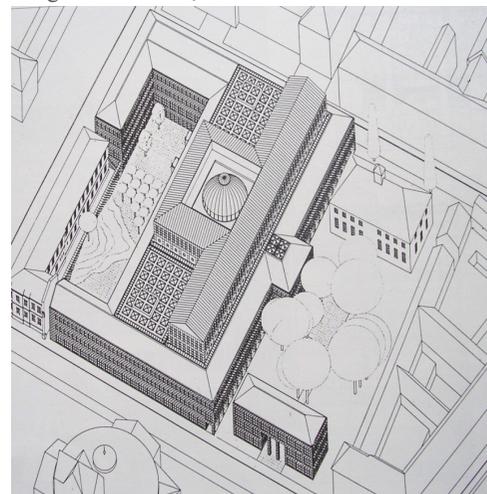
L'edificio, così come appare nel progetto esecutivo, risolve in maniera brillante le incertezze presenti in quello precedente. Il sistema delle coperture risulta molto semplificato, con la conseguente eliminazione del tema del timpano. Il volume centrale, che corrisponde agli ambienti destinati al pubblico, di maggiore altezza, emerge con chiarezza dalla composizione volumetrica attraverso l'utilizzo di un "filtro" vetrato, un lucernario, che, percorrendo tutto il perimetro del volume emergente, spezza l'andamento obliquo della copertura del corpo più basso facendo da elemento di mediazione tra i due volumi di differenti altezze. L'elemento che chiarisce in modo definitivo il metodo progettuale di Ungers e la sua "ambiguità" iniziale in merito all'assunzione di contenuti formalistici dal contesto è tuttavia l'introduzione nel progetto esecutivo della cupola.

Bisogna dire che in entrambi i progetti vi è la riproposizione di uno spazio centrale a "pantheon", in entrambi nascosto dalle coperture dei volumi circostanti, in modo tale da risultare incassato, di fatto nascosto e non visibile dall'esterno. Lo spazio centrale, così, si configura come spazio essenzialmente interno e non si impone nell'articolazione esterna dei volumi. Nel progetto concorsuale lo spazio centrale a tutt'altezza risulta coperto da un elemento vetrato a forma piramidale, al di sotto del quale Ungers inserisce una struttura metallica che ricompone idealmente lo spazio della cupola, senza che essa, quindi, sia realmente costruita. Nel progetto esecutivo Ungers invece realizzerà la cupola vera e propria.

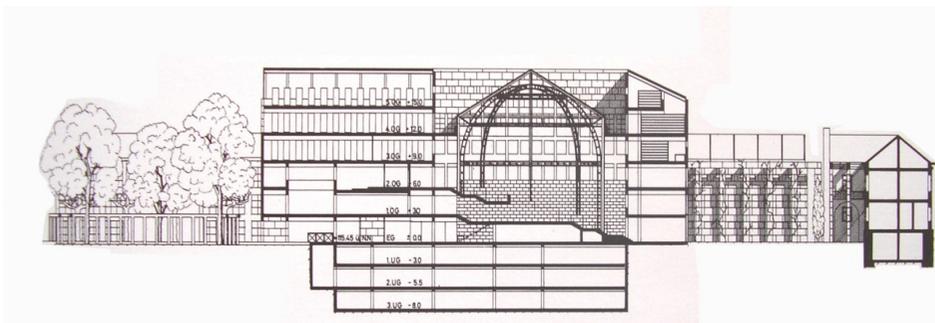


Progetto presentato nella fase concorsuale, 1980

Progetto esecutivo, 1984



Sezione sullo spazio centrale, progetto presentato nella fase concorsuale.



In realtà l'atteggiamento del primo progetto risulta maggiormente formalista di quello successivo: infatti la struttura composta da travi reticolari curve del primo progetto, non restituendo la spazialità vera e propria della cupola, risultava imporsi come una citazione formale, allusione linguistica ad una spazialità desiderata ma non esplicitata in quanto forma o concetto. Il progetto esecutivo si libera di tale interpretazione linguistica e ripropone lo spazio della cupola come elemento concettuale, come forma appartenente all'architettura, indipendentemente dal suo significato storico e simbolico. In questa operazione è pienamente rintracciabile la lezione di Palladio e del suo sistema "eretico" di composizione. Come Palladio usava gli elementi propri dell'architettura religiosa all'interno delle sue ville demistificando il valore simbolico conferito a quegli spazi, così Ungers usa il tema della cupola all'interno della biblioteca, ovvero nella sua pura accezione spaziale al di là di ogni interpretazione simbolica, linguistica o storicista.

È interessante a questo punto riportare il pensiero di Ungers espresso a proposito dell'uso dell'elemento cupola all'interno della Biblioteca di Karlsruhe: *«Quando ho usato lo spazio universale del Pantheon non ho voluto fare una replica del Pantheon o un'imitazione, ero interessato all'idea universale di spazio e il vero spazio universale è la sfera che descrive l'idea di spazio completo, quindi nessuna attitudine storicista, ma unicamente la bellezza dello spazio»*²²

²² Annalisa Trentin, a cura di, *Oswald Mathias Ungers: una scuola*, Intervista ad O.M. Ungers, Op. cit.



Lo spazio a Pantheon della
Biblioteca di Karlsruhe

Orizzonti filosofici

Le considerazioni fatte pocanzi sul classicismo di Ungers sono strettamente correlate ad altri aspetti del suo pensiero che riguardano la sua visione della realtà e il suo bagaglio di conoscenze maturate “al di fuori” del campo dell’architettura. Ungers sembra muoversi su un duplice binario di azione, da un lato individua un livello di natura strettamente architettonica, attraverso il rimando ad un sapere codificato all’interno di un percorso storico-evoluzionistico, dall’altro agisce su di un livello speculativo e filosofico che gli permette di conferire una maggiore completezza teorica alla sua opera. Il corpo disciplinare dell’architettura in questo modo ne risulta amplificato, giungendo a comprendere altri ambiti del pensiero, che, seppure “esterni” al corpo disciplinare dell’architettura, finiscono per avere un ruolo puramente strumentale ad una più completa definizione di tale corpo; il pensiero di Ungers, quindi, sembra agire dall’interno della disciplina architettonica, attraverso un lavoro legato a ciò che a tale disciplina strettamente appartiene e dall’esterno attraverso un movimento che si esaurisce all’interno della disciplina stessa. Il movimento contrario, quello cioè volto ad una esternalizzazione dei fenomeni propri dell’architettura, viene sistematicamente escluso.

Alla luce di quanto detto, l’interesse per discipline come la filosofia e la psicologia diventano per Ungers strumenti utili ad arricchire il campo di indagine dell’architettura, senza che quest’ultima li individui come fine o destinatari del suo messaggio e della sua ragione d’essere. L’avversione di Ungers a vedere nell’architettura un fine, uno scopo, che non si esaurisca nell’architettura stessa, bensì all’esterno di essa, è una chiara conseguenza della critica al funzionalismo di stampo modernista, ed alla sua inclinazione nel trasferire in settori disciplinari “esterni” all’architettura il suo campo di indagine.

L’interesse di Ungers nei confronti del pensiero filosofico e della psicologia della Gestalt risulta parte integrante del corpus disciplinare architettonico, materia attraverso la quale rielaborare idee e concetti strettamente connessi con il fare architettura, strumenti per convalidare e consolidare l’attività progettuale. Infatti, la volontà di porre l’architettura all’interno di un percorso classico, ritrova al di fuori dell’architettura e nell’accostamento al pensiero di Arthur Schopenhauer una perfetta coerenza, quasi ad essere una

seconda via, un metodo alternativo a supporto dell'azione progettuale. Seguendo il pensiero estetico di Schopenhauer si ripercorrono le idee che stanno alla base della teoria di Ungers in merito alla forma e alla ricerca della sua «*struttura di base*» come intima essenza e recondito significato dell'architettura.

Attraverso l'interesse per la psicologia della Gestalt e per il pensiero di Carl Gustav Jung, Ungers giunge ad individuare una vera e propria fenomenologia della forma.

Al pensiero junghiano Ungers deve l'introduzione della nozione di archetipo formale, in stretta relazione con l'«*idea*» di Schopenhauer, quale concetto posto al di là del puro apparire delle cose, ultimo termine a cui ricondurre la multiformità del reale.

Attraverso la psicologia della Gestalt, Ungers assimila la teoria secondo la quale il processo di conoscenza in grado di approdare ad un fare artistico (al quale Ungers pure riconduce l'architettura) si fonda sull'osservazione. La realtà si predispose come un insieme di forme, alle quali l'osservatore si relaziona attraverso un processo conoscitivo creativo, fondato sull'analogia (ogni forma rimanda ad un'altra analoga) e sulla metafora (ogni forma può essere usata per indicarne un'altra). Ciò conduce Ungers a codificare una serie di “operazioni formali” a sostegno dell'attività progettuale e compositiva, nel tentativo di riportare all'interno dell'architettura aspetti legati ad un fare di natura più specificamente poetica, proprio del mondo dell'arte.

Idealismo, Marxismo, Neoplatonismo

Abbiamo visto nei capitoli precedenti come la critica all'ideologia del Moderno sia stata il terreno su cui si sono formate le nuove generazioni di architetti a partire dal secondo dopoguerra, e in che modo tale critica, attraverso un lungo percorso, abbia portato alla fine degli anni sessanta alla formulazione di nuove teorie dell'architettura, di cui *L'architettura della città* di Aldo Rossi risulta essere quella maggiormente emblematica, per chiarezza e sistematicità di esposizione.

La critica all'ideologia modernista non avvenne solo su di un piano operativo, legato cioè ad una teoria strettamente rivolta all'attività progettuale, in realtà, tale critica assunse caratteri radicali ed investirono aspetti legati al pensiero estetico - filosofico, posti alla base della modernità, nel tentativo di sostituirli con nuove interpretazioni del reale, che andassero ad incidere non solo sulla visione dell'architettura ma anche sull'intero sistema sovrastrutturale.

Il pensiero del Moderno si era caratterizzato per aver subito, sebbene soltanto in parte, l'influenza di un'estetica di stampo hegeliano, che inquadrava l'arte all'interno di un sistema idealistico. Con Hegel si chiariva, in effetti, quel processo, per altro già intrapreso da Kant, di superamento della dicotomia fenomeno - noumeno, della *cosa in sé* e soggetto, attraverso la rappresentazione, l'atto conoscitivo della coscienza.

A corollario di questa tesi ne deriva la negazione di una realtà materiale esterna ed indipendente, che interagisce, modifica e si relaziona attivamente con il soggetto conoscente.

Hegel nel suo trattato sull'arte, *Estetica*²³, giunge a concepire l'arte come un processo attraverso il quale si manifesta lo Spirito, manifestazione sensibile della verità, «*apparire sensibile dell'idea*». L'arte, in quanto capace di porre lo spirito in opera, sarebbe in grado, secondo Hegel, di manifestare i vari gradi della conciliazione tra materia e spirito attraverso una fenomenologia orientata storicamente. Tale fenomenologia parte da una concezione «*simbolica*» dell'arte e giunge all'«*arte romantica*», attraverso lo stadio intermedio dell'arte classica, in cui si manifesterebbe «*la libera impressione adeguata dell'idea nella forma peculiarmente appropriata, secondo il suo*

²³ G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.

*concetto, all'idea stessa, con cui essa può quindi giungere a una libera, completa concordanza*²⁴. L'«arte romantica», posta al termine di tale fenomenologia, invererebbe la capacità di liberazione dello spirito dalla materia e dalla sensibilità, attraverso la predominanza dell'interiorità, della soggettività e del sentimento individuale, che sbilancerebbero l'equilibrio tra spirito e materia raggiunto dall'arte classica, sancendo quella che Hegel definisce la *fine* o *morte* dell'arte la quale, attraverso tale processo, si tramuterebbe in sapere assoluto.

All'interno del pensiero idealistico, l'estetica di Benedetto Croce²⁵ si pone alla fine del processo di separazione tra realtà oggettiva - storica e soggetto. Croce risolve l'arte come *intuizione ed espressione*. Il dominio dell'arte appartiene quindi all'intuizione, intesa come apprensione immediata di un contenuto sensibile, profondamente diverso dalla logica o dalla scienza, che procedono per elaborazione di concetti. L'arte, nel suo essere intuizione, quindi, elabora delle immagini, al di fuori di ogni concettualizzazione, dando forma alle sensazioni, e tale formalizzazione che, pur necessita di una materia, di un supporto per manifestarsi, ne costituisce la inevitabile espressione. Da questa concezione dell'arte scaturisce la subordinazione del "medium", ossia della tecnica, rispetto al contenuto intuitivo, di cui l'espressione artistica è portatrice, con la consequenziale negazione alla tecnica di alcun genere di artisticità. Con Croce si eliminano, pertanto, le differenze tra i vari "mezzi" artistici, posti in secondo piano rispetto al portato espressivo dell'intuizione artistica, e si superano, così, le tradizionali classificazioni tra i vari campi disciplinari dell'arte: architettura, scultura, pittura, musica, poesia.

L'interdisciplinarietà dell'arte, con la conseguente perdita dell'autonomia espressiva dei differenti campi linguistici, e la profusione di un ideale avanguardista al di fuori della storia e in netta contrapposizione ad essa,

²⁴ G. W. F. Hegel, op. cit.

²⁵ Benedetto Croce ha dedicato molti scritti alla filosofia dell'arte, tra i primi vi sono le *Tesi fondamentali di un'estetica dell'espressione e linguistica generale*, presentate all'Accademia Pontaniana a Napoli, confluite nel testo B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Laterza, Bari, 1958, a cui seguiranno B. Croce, *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari 1966, B. Croce, *Aesthetica in nuce*, G. Laterza & figli, Bari 1958 e numerosi altri saggi dedicati principalmente alla letteratura.

costituiscono alcune delle principali conseguenze dell'approccio idealistico all'arte che in una certa misura fu fatto proprio dal Moderno.

Il carattere sovra storico dell'architettura dell'avanguardia, la volontà di propugnazione del nuovo ideale estetico, che si imponesse ex novo, su una realtà storica trasformabile e plasmabile (la *tabula rasa* del Moderno) in virtù di un soggetto indipendente ed al di sopra di essa, è un chiaro esempio dell'impostazione idealistica del Moderno. Allo stesso tempo, l'organizzazione del Bauhaus si fondava sull'applicazione di un metodo equivalente per i vari settori disciplinari, che portasse in tutti gli ambiti artistici la diffusione di una tecnica, in grado di predisporre gli oggetti all'industrializzazione e alla riproduzione in serie. Così, l'autonomia tecnico-espressiva dei singoli ambiti disciplinari veniva compromessa e, sul piano della tecnica e del processo creativo, la produzione di un'automobile o di una sedia finiva con l'equivalere a quella di un'abitazione.

Pur non potendosi esaurire in una così semplice dinamica l'esperienza estetica del Moderno, risulta però chiaro che il suo "superamento"(critica al Moderno) - per lo meno in chiave teorica - è avvenuto proprio nel rifiuto del carattere sovra storico dell'opera d'architettura, nel considerare la città storica una realtà da cui trarre fondamento per l'architettura, e nel rifondare una autonomia disciplinare della materia architettonica che l'interdisciplinarietà del Moderno aveva compromesso.

Come si è detto all'inizio di questo paragrafo, il "superamento" dell'ideologia del Moderno non coinvolse solo il territorio dell'architettura, ma investì tutta la cultura, per cui si propose, ed in questo la *Tendenza* italiana fu la maggior responsabile, una sostituzione del pensiero estetico dominante, attraverso il rifiuto di un'estetica idealista, di stampo hegeliano - crociano, e la proposizione di un'estetica realista di derivazione marxista.

Uno dei principi fondamentali del pensiero marxista è la consapevolezza dell'esistenza di una realtà esterna, indipendente dal soggetto, capace di determinare i fenomeni spirituali e culturali di una società. La storia quindi non sembra mossa da un principio o idea esterna ad essa, piuttosto la comprensione dei fatti storici è affidata alla loro esclusiva dimensione interna e materiale.

L'ungherese György Lukács fu uno dei principali teorici dell'estetica marxista, il quale dedicò numerosi scritti al tema dell'arte tra cui il principale

fu *Estetica*²⁶(1963). Per Lukács l'arte è essenzialmente realistica, cioè espressione della realtà, ma non imitazione. All'arte viene affidata una dimensione razionale, in quanto la forma che dà unità al molteplice sensibile-intuitivo è concetto; in questo modo viene ribaltata l'impostazione dell'estetica idealista che escludeva il mondo della logica(concetto) dal mondo dell'intuizione soggettiva(fantasia-immaginazione). Riprendendo le teorie di Engels, Lukács individua il carattere realistico dell'opera d'arte nel concetto di «*tipo*», inteso come elemento capace di unire organicamente il generico e l'individuale, in modo tale che «*nella raffigurazione del tipo, nell'arte tipica, si fondano la concretezza e la norma, l'elemento umano eterno e quello storicamente determinato, l'individualità e l'universalità sociale*».²⁷ La tipicità dell'opera consiste nella sua capacità di esprimere il suo contenuto attraverso l'uso di tipi, che in quanto categorie storico-collettive, determinano il significato oggettivo dell'opera, il «*tipo*» si configura, quindi, come una categoria razionale. L'opera d'arte trae il suo valore all'interno dei propri meccanismi interni di identificazione con il reale, determinando la propria autonomia da ogni altra forma di conoscenza. La capacità di cogliere all'interno dei propri meccanismi strutturali la dimensione universale della realtà, riporta l'attenzione alla specifica tecnica linguistica di ogni disciplina artistica, alla quale è affidata una propria «*tipicità*».

La critica al funzionalismo del Moderno, diventava il pretesto quindi per elaborare una teoria alla luce dell'estetica realista, in grado di riportare l'architettura all'interno del proprio ambito disciplinare e di riscoprire la sua dimensione all'interno e non fuori dalla storia.

²⁶ G. Lukács, *Estetica*, Einaudi, Torino 1953.

²⁷ G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino 1975. Il concetto di tipo è sviluppato da Lukács in ambito letterario, dove il tipo può essere in genere uno stesso personaggio, che riesce a riunire in sé tutti gli aspetti di una determinata realtà sociale: l'Ivanhoe di Scott è per Lukács un personaggio-tipo che rappresenta le istanze sociali dell'epoca, raccoglie in sé l'individuale ed il collettivo e ne mette in luce le relazioni. È interessante notare come tale nozione di tipo possa essere paragonabile a quella di Quatremere de Quincy. Per quest'ultimo, infatti, il tipo raccoglie in sé tutte le caratteristiche generali di una classe formale, preservandone comunque un'interpretazione soggettiva in grado di generare forme distinte pure appartenenti alla stessa classe formale. Da qui la distinzione tra tipo e modello, l'uno volto alla interpretazione (emulazione), l'altro alla ripetizione (imitazione).

Il testo *L'architettura della città* di Aldo Rossi, è forse il miglior tentativo teorico fatto in quegli anni volto a ricucire il lacerato rapporto tra architettura e storia. Per Rossi, la dimensione collettiva, dalla quale la singola opera architettonica trae le proprie logiche fondanti, è la città, palinsesto in cui è possibile leggere tutte le contraddizioni del reale. Le analisi economiche sulla parcellizzazione del suolo urbano e la loro relazione con la forma urbana, rendono evidenti le modalità di produzione della classe dominante e manifestano nella città speculativa ottocentesca le dinamiche della lotta di classe²⁸. Lo studio dei tipi edilizi e delle relazioni con la morfologia urbana, le implicazioni tra l'uso di un determinato tipo e la conseguente forma urbana richiamano ad una nuova razionalità nel processo compositivo dell'architettura, interamente coinvolto all'interno dei propri meccanismi strutturali.

Giorgio Grassi è, in realtà, l'unico architetto che, con estrema coerenza, tenta l'ortodossa applicazione di una teoria tutta interna all'architettura, in un tentativo di estromettere da essa ogni elemento autobiografico e soggettivo. L'architettura di Aldo Rossi risulta invece molto più complessa, se non contraddittoria nei confronti dei presupposti teorici di partenza. Rossi avverte una necessità di introdurre all'interno del processo compositivo variabili soggettive e autobiografiche. I disegni di Rossi più che essere strumenti che anticipano la realtà futura del progetto, vivono di una dimensione propria ed indipendente, a cui l'architettura è destinata a piegarsi. In un articolo scritto per la rivista catalana *2C-Construccion de la ciudad*²⁹ Rafael Moneo avverte la tendenza di Rossi ad imporre al progetto una realtà "disegnata", fatta di memorie, pezzi che costituiscono una sua personale iconografia dell'architettura: «... l'architetto(Rossi) pensa e progetta esattamente quello che disegna, di modo che l'operazione della costruzione si converte in un notevole sforzo per materializzare la realtà del disegnato»³⁰. Tale componente profondamente evasiva nei confronti della realtà fisica e materiale a cui il progetto è destinato irrompe con maggior forza nelle ultime opere, in cui il vocabolario iconografico dell'architetto

²⁸ Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956 - 1972*, Clup, Milano 1975.

²⁹ R. Moneo, *La obra reciente de aldo Rossi: dos reflexiones*, in "2C-Costruccion de la Ciudad", *Aldo Rossi. Cuatro obras construidas*, n.14, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcellona 1979.

³⁰ Cfr. *Ibidem*.

perde quasi ogni contatto con una realtà oggettiva, analitica visione del territorio costruito, per diventare una realtà immaginifica, trasfigurata dalla componente soggettiva e autobiografica.

Tra l'ortodossia del metodo di Grassi e l'evasione autobiografica di Aldo Rossi, la figura di Ungers, sembra porsi in una posizione intermedia; osservando il percorso dell'opera di Ungers si avverte una notevole coerenza di metodo, quasi di ispirazione "grassiana", ma, al contempo, appaiono evidenti deroghe, leggere pieghe verso un universo immaginifico, dove memoria, metafore e analogie formali entrano a far parte del processo creativo, pur senza raggiungere le "evasioni" di Rossi.

Ciò che pone l'architettura di Ungers su di un piano differente, pur nella sua assimilabilità a quella dei due maestri italiani - basti pensare al notevole impegno profuso da Ungers nel rivendicare all'architettura una propria autonomia disciplinare, all'uso della tipologia o allo sforzo di intrecciare rapporti su basi oggettive con la città e la sua memoria - è probabilmente il suo riferirsi ad un differente orizzonte estetico, quello della filosofia di Schopenhauer.

Schopenhauer effettua una critica all'interpretazione della filosofia kantiana ad opera degli idealisti tedeschi, i quali, risolvendo nella spiritualizzazione di tutta la realtà l'antitesi Kantiana tra fenomeno e noumeno³¹, non avevano compreso a fondo il pensiero di Kant, che proprio su tale antitesi, secondo Schopenhauer, era fondato. Alla contrapposizione di fenomeno e noumeno, Schopenhauer sostituisce quella tra rappresentazione e volontà, allineandosi ad una matrice platonica (opposizione tra apparenza e realtà) del pensiero filosofico ed alla mistica orientale³². Il mondo della rappresentazione, di cui l'uomo è parte, è sottoposto all'agire della volontà, intimo essere del Tutto, forza irrazionale, sfuggente alla comprensione dell'uomo: *«La volontà costituisce, infatti, il fondo comune a tutti i fenomeni. Tutto l'universo, dal mondo inorganico a quello organico, non è altro che l'oggettivazione dell'unica volontà, che assume aspetti diversi a seconda del diverso "principium individuationis" - velo di Maya - di cui si riveste. Tutti i fenomeni del Mondo fisico[...]non sono altro che manifestazioni dell'unica*

³¹ G. Morra, *Arturo Schopenhauer*, in M. F. Sciacca e M. Schiavone, a cura di, *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati Editore, Settimo Milanese 1990.

³² Vedere il VII libro di A. Schopenhauer, *Sämtliche Werke*, traduzione italiana di P. Savj - Lopez e G. De Lorenzo, *Il Mondo come Volontà e Rappresentazione*, Bari 1968.

*volontà di vivere, ossia della tensione continua e infinita verso l'essere»³³. L'uomo ha tuttavia la possibilità di cogliere la sfera noumenica e di sollevarsi dal mondo fenomenico attraverso l'intuizione dell'idea. Schopenhauer pone tra l'inconoscibilità della volontà ed il mondo della rappresentazione, conoscibile attraverso le facoltà intellettuali, che conducono a concettualizzazioni logiche proprie della scienza³⁴, il mondo delle idee³⁵. Per Schopenhauer le idee sono entità metafisiche, che l'uomo conosce soltanto attraverso l'intuizione, e che rappresentano i gradi immediati della oggettivazione della volontà: « [...] quando non permettiamo che s'impadroniscano della coscienza il pensare astratto, i concetti della ragione; ma al contrario, dedichiamo tutta la forza del nostro spirito all'intuizione, sprofondandoci in essa [...] quando dunque l'oggetto si è in tal modo liberato da ogni relazione con altri oggetti fuori di sé stesso, e il soggetto si è liberato da ogni relazione con la volontà: allora ciò che viene così conosciuto non è più la cosa particolare in quanto tale, ma l'idea, l'eterna forma, l'immediata oggettività della volontà in quel grado»³⁶. All'arte ed alla sua contemplazione è demandato il compito di portare alla luce l'idea, l'essenza della *cosa in sé*, l'arte acquista, così, un valore salvifico, indispensabile nell'universo filosofico di Schopenhauer, in quanto unica forma di conoscenza in grado di sollevare l'uomo dal suo essere fenomeno e di abbracciare la verità.*

In questa visione dell'arte come forma di conoscenza dell'idea è rintracciabile il pensiero estetico di Unger, il quale non nasconde la sua vicinanza al pensiero del filosofo tedesco: « *L'idea metafisica di Schopenhauer riguardo alla realtà e riguardo alla visione del mondo, che in*

³³ G. Morra, in op. cit.

³⁴ Per Schopenhauer la ragione è la capacità dell'uomo di formulare astrazioni: i concetti. La facoltà cognitiva della ragione, in quanto riguarda il mondo della rappresentazione è "illusoria", non può giungere alla comprensione della *cosa in sé*, celata dall'apparenza sensibile. Ne deriva una forma di disprezzo della conoscenza logica, in favore di una conoscenza intuitiva, l'unica in grado di raggiungere la comprensione dell'idea. La differenza tra concetto e idea diventa fondamentale, per la comprensione del pensiero di Schopenhauer, e verrà ripresa, come vedremo in seguito, da Unger, nel formulare una vera e propria fenomenologia delle idee(temi) in termini architettonici.

³⁵ In tale aspetto del pensiero di Schopenhauer è chiaramente intuibile il suo riferimento a Platone, come egli stesso ammette per altro.

³⁶ A. Schopenhauer, op. cit., VI libro.

tedesco chiamiamo *Anschauung*, è quello che vedi, che è la realtà, che è il dato di fatto e l'idea è dietro quello che tu vedi, dietro l'*Anschauung*. Io sono stato certamente influenzato dalla teoria di Schopenhauer che però a sua volta si basava sull'idea platonica, dove il mondo delle idee è un mondo indipendente dalla realtà. Tu puoi vedere che gli edifici che ho cercato di trovare in Italia sono le idee di edificio, sono gli archetipi della costruzione ed è quello che ho sempre cercato anche per la mia architettura. Sempre ho inseguito la forma originaria, al di fuori del luogo, al di fuori di uno specifico compito o funzione»³⁷.

È chiaro che, quando Ungers, riferendosi alle architetture federiciane o a quelle di Palladio, definisce gli edifici «*idee costruite*», egli non intende limitare la chiarificazione della «*struttura di base*»³⁸ dell'edificio ad una pura operazione di matrice classica, esprime la continuità della sua opera con una teoria classica della composizione architettonica; Ungers, attraverso il richiamo all'estetica platonica di Schopenhauer, conferisce un valore ermeneutico alla sua ricerca architettonica.

Allo stesso modo è lecito supporre che alla «*tipicità*» «lukácsiana», intesa come rappresentazione dell'universalità manifesta nella storia ed espressione collettiva del reale, Ungers vi giunga attraverso la chiarificazione dell'«*idea*», del «*tema*» architettonico, in quanto rappresentazione dell'universale, principio in cui la «*volontà*» si imprime.

Ciò che accomuna, dunque, il discorso di Ungers a quello di Grassi e al Rossi de *L'architettura della città*³⁹, è la volontà di forzare l'«*idea*» o il «*tema*» dell'edificio nell'ambito dello strettamente architettonico, senza sconfinamenti disciplinari o arbitrarietà di contenuto: il tema non deve condurre l'architettura al di fuori del proprio ambito disciplinare, «*la*

³⁷ Annalisa Trentin, op. cit.

³⁸ Il tema della ricerca della «*struttura di base*», o dell'«*idea di fondo*» dell'edificio, caratteristica fondamentale della ricerca progettuale di Ungers, deriva da un approccio al progetto fondato su un percorso classicista, che unisce nel comune sforzo di chiarificazione della *struttura formale di base* l'opera dell'Alberti, Palladio, i neoclassici Boullé, Ledoux, Schinkel, ed i trattatisti francesi Quatremere de Quincy, Durand e Gaudet,

³⁹ Si potrebbe pensare in questo senso ad un accostamento del pensiero di Ungers ad una estetica realista seppure sia in realtà diametralmente opposta a quella idealista-platonica.

tematica ed il contenuto dell'architettura può essere soltanto l'architettura stessa»⁴⁰.

In conseguenza dell'approccio eidetico della idea platonica, Ungers concepisce i «temi» dell'architettura, responsabili della sua «tematizzazione», da un punto di vista puramente formale e compositivo, così da generare una fenomenologia iconografica, che a sua volta si arricchisce di ulteriori contributi, come quelli offerti dalla psicologia.

⁴⁰ O. M. Ungers, *Architettura come tema*, op. cit. Ungers intende per *tematizzazione dell'architettura* il ricondurre l'architettura sul terreno delle idee e dei concetti interni all'architettura stessa, in difesa di una sua autonomia disciplinare.

Il ruolo dell'Archetipo all'interno del processo creativo

L'articolo comparso sul numero 24 di Lotus "L'architettura della memoria collettiva. L'infinito catalogo delle forme urbane" indaga sul concetto di memoria e sul ruolo dell'archetipo all'interno del processo creativo. Attraverso la descrizione del progetto degli alloggi per studenti di Enschede, progettato nel 1963, e del progetto per il Museo del Tiergarten di Berlino del 1964, Ungers ci mostra quella che definisce «l'architettura dei ricordi, l'ambiente delle reminescenze»⁴¹. Il modello, l'archetipo di una città fondata sul concetto di memoria, quale materia da plasmare e trasformare figurativamente è costituito per Ungers dalla Villa di Adriano a Tivoli: «È il primo esempio di un'architettura della memoria che raccoglie un insieme di testi dalla storia, che ha lasciato tracce nella sua mente, giustapponendo templi e canali dall'Egitto, cariatidi dalla Grecia e posti descritti nei miti e nelle saghe. [...] Dato che la villa si riferisce ad eventi del passato, si comporta come un modello per il futuro, non come un'espressione purista o un sistema omogeneo, ma come un luogo carico di memorie collettive, come un oggetto pieno di segreti e di sorprese, un "monumentum memoriae"»⁴².

Il progetto di Enschede è per Ungers un metafora dell'idea di città, o meglio dell'archetipo della città. Il campus di Enschede prende a prestito il linguaggio, la sintassi della città nella sua più generale e comune manifestazione, «le case individuali, il blocco urbano, il complesso di edifici, gli oggetti nel giardino, la via, la piazza, tanto l'ambiente individuale che quello collettivo»⁴³. L'idea di città, luogo di memorie, di esperienze collettive ed individuali, composta di pezzi e parti universalmente riconoscibili, è ancor più evidente nel progetto del Museo del Tiergarten, in cui la nozione di archetipo applicato al progetto architettonico diventa ancora più esplicita, e lo stesso concetto di memoria, quale realtà individuale del singolo, acquista qui una validità collettiva: «Il museo è concepito come una "città della mente", in cui i luoghi del passato sono proiettati in un futuro visionario. In una simile "città", gli elementi, formati e trasformati dai ricordi consci ed inconsci, rappresentano archetipi che sono

⁴¹ O. M. Ungers, *L'architettura della memoria collettiva. L'infinito catalogo delle forme urbane*, in "Lotus International" n. 24, 1979.

⁴² Cfr. Ibidem.

⁴³ Cfr. Ibidem.

“universalmente umani e posseggono una validità sovraperonale” (C.G. Jung). Gli archetipi, le immagini e le idee primordiali che si dice siano generalmente ereditate e comuni a tutti gli uomini sono contenute nell’“inconscio collettivo” (C.G. Jung). Questi simboli primordiali, che sono significativi in tutti i tempi e in tutte le epoche e che si possono ritrovare in molte forme, nella letteratura, nell’arte e nell’architettura, questi archetipi formano le città. [...]Cosicché la città è una storia di formazione e trasformazione da un tipo all’altro, un continuum morfologico: un libro aperto di eventi che rappresentano idee e pensieri, decisioni e casualità, realtà e disastri»⁴⁴.

L’archetipo diventa il corrispettivo psicologico dell’«idea» di Schopenhauer, la forma, che sta alla base del multiforme riprodursi del reale, rappresentazione di un’esperienza collettiva compiuta in seno alla memoria. L’archetipo è, quindi, per Ungers un rafforzamento del concetto di «idea» fondante il progetto, rafforzamento che deriverebbe da una giustificazione psicologica, interna ai meccanismi del pensiero e della conoscenza.

Attraverso il pensiero junghiano l’«idea» - ma potremmo anche dire il «tema» dell’edificio - acquista un significato antropologico, oltre che ermeneutico, significato che conferisce una dimensione storica alla sovra storicità dell’idea schopenhaueriana. Infatti nel pensiero junghiano vi è una elaborazione differente della teoria psicoanalitica di Freud, la quale ribalta il concetto di inconscio, che da manifestazione di un “Io” irrazionale individuale diventa una sorta di memoria collettiva (inconscio collettivo) dell’umanità, non puramente personale, ma presente in tutti i popoli, luoghi e culture. All’interno dell’inconscio collettivo gli archetipi, rappresentano “possibilità di rappresentazioni”, una predisposizione a riprodurre forme e immagini, potremmo dire, “prime”, che corrispondono alle esperienze compiute dall'uomo all’origine dello sviluppo della sua coscienza. Gli archetipi si manifestano attraverso simboli, lasciano traccia di sé nei miti, nei sogni e nelle leggende, conducendo il processo di conoscenza da una dimensione puramente concettuale ad una forma di conoscenza simbolica, che avviene per rappresentazione di immagini.

Il progetto di Enschede e quello del Museo del Tiergarten a Berlino, si confrontano con una rappresentazione ideale di città, il cui modello è quello

⁴⁴ Cfr. Ibidem.

della Villa di Adriano a Tivoli, modello che a sua volta nasce come rappresentazione di una città ideale, fatta di memorie e pezzi presi da altri luoghi. Ungers non si confronta con un modello di città predefinito, piuttosto con l'archetipo della città, quale materia primordiale, che si predispone a ricevere una forma a sua volta contenente in sé innumerevoli possibilità di forma e capace di rimandare ad ulteriori differenti rappresentazioni. L'archetipo rappresenta uno strumento capace di sospendere la dimensione temporale, legata al momento del progetto, in un tempo in cui è nulla la distanza tra elementi del passato o del presente, in quanto tutti riconducibili alla stessa materia da cui essi provengono.

Fenomenologia della Gestalt

Se l'archetipo costituisce la materia alla quale riportare il progetto, il richiamo alla Gestalttheorie rappresenta per Ungers il terreno in cui rintracciare le modalità per un approccio creativo al progetto. Ungers si è battuto in maniera coerente durante tutta la sua attività contro una visione tecnica e scientifica della progettazione, di cui riteneva responsabile il funzionalismo di scuola modernista. Il suo intento era quello di sovvertire i meccanismi alla base dell'attività progettuale, basati su logiche analitico-quantitative, con logiche formali-qualitative. Già dal manifesto scritto con Reinhard Gieselmann del 1960 *Zu einer neuen Architektur*⁴⁵ l'«opposizione a un'architettura degradata dal potere della tecnica e del funzionalismo a prodotto delle circostanze»⁴⁶ era molto evidente. Il ribaltamento che Ungers riteneva indispensabile per “liberare” l'architettura dal dominio della tecnica poteva avvenire solo attraverso la proposizione di un nuovo orizzonte teorico che affrontasse sul piano metodologico il tema della progettazione come atto creativo, appartenente al campo dell'espressione artistica piuttosto che a quello della tecnica. Per Ungers tale orizzonte è costituito dalla Gestalttheorie, definita come strumento teorico capace di leggere la realtà al di sotto di «una idea sovraordinata, un contenuto generale»⁴⁷ che tale realtà compongono. Sebbene in numerosi scritti risalenti alla metà degli anni settanta⁴⁸ Ungers avesse già in parte esposto il suo pensiero, è solo con il testo pubblicato nel 1982 *Morphologie. City Metaphors*⁴⁹, che egli approda ad una sua sistemazione definitiva. Il testo è composto da uno scritto introduttivo «Progettare e pensare attraverso rappresentazioni, metafore, analogie», e da una serie di immagini poste in relazione attraverso un processo associativo basato sull'analogia e la metafora. Nel testo introduttivo Ungers, riprendendo il pensiero di Immanuel Kant, sostiene la

O.M. Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, 1982.



⁴⁵ R. Gieselmann, O.M. Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, in “Der Monat”, marzo 1963.

⁴⁶ AA. VV., *Ungers. Opera completa 1951-1990. Volume I*, Electa, Milano, 1998.

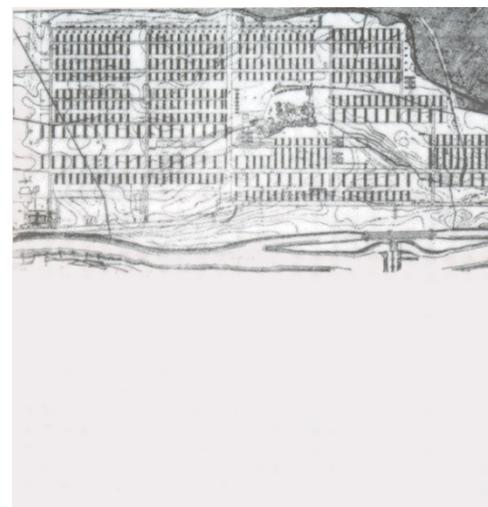
⁴⁷ O.M. Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Colonia, 1982, p. 7.

⁴⁸ Lo scritto che in maniera più esauriente rappresenta questa fase del pensiero di O.M. Ungers è il catalogo dell'esposizione della mostra tenutasi a New York nel 1976: O.M. Ungers, *Designing and Thinking in Images, Metaphors and Analogies*, in *Man Trans-Forms*, New York, 1976.

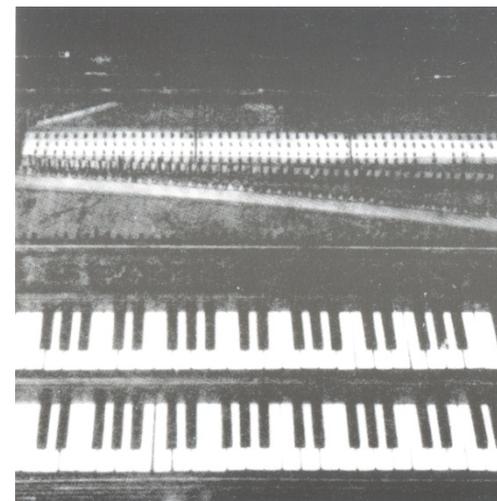
⁴⁹ O.M. Ungers, op. cit.

tesi secondo la quale alla base di ogni processo conoscitivo del reale non vi sono meccanismi logici appartenenti alle sole facoltà intellettuali, né i sensi possono offrire, in assenza di associazioni logiche, una conoscenza adeguata del reale; il processo conoscitivo avviene nel pensiero il quale solo attraverso la rappresentazione riesce a combinare sensi ed intelletto: «*La rappresentazione deve precedere ogni processo di pensiero, infatti essa altro non è che la sinopsi, il principio sovraordinato, che porta ordine nella molteplicità. Se noi accettiamo che il pensiero sia un processo rappresentativo di ordine superiore, allora – così argomenta Kant – ogni sapere poggia sull’immaginazione*»⁵⁰. Ungers tenta di dimostrare, attraverso il richiamo alla Gestalttheorie, intesa come una più ampia teoria dei fenomeni legati alla conoscenza, e alla interpretazione Kantiana, che il metodo analitico, basato sulla osservazione della realtà e sul tentativo di analizzarla nei suoi aspetti misurabili e quantificabili, non è capace di approdare ad un sapere creativo, il quale necessita di relazioni su basi rappresentative, le uniche in grado di cogliere l’idea sovraordinata ad ogni fenomeno. Ungers sente l’esigenza di portare il processo progettuale all’interno della produzione artistica, in cui il ruolo dell’immaginazione, della associazione immaginativa, si mischia con quello della memoria e dell’elaborazione concettuale, al fine di trasformare il puro dato progettuale, che, da insieme correlato di fatti distinti, si trasfigura in un’unica realtà rappresentativa, capace di generare ulteriori catene associative. Se la conoscenza dei fenomeni fisici avviene su basi immaginative, il processo progettuale che ne scaturisce non può che essere un processo morfologico: «*Per questa ragione si può dire che se osserviamo i fenomeni fisici nel senso morfologico come figure nella loro metamorfosi, allora siamo in grado di sviluppare il nostro sapere anche senza macchine e apparati.[...] Si tratta sempre dello stesso processo fondamentale della concettualizzazione di una realtà indipendente, diversa e quindi mai uguale, attraverso l’uso molteplice di rappresentazioni, immaginazioni, metafore, analogie, modelli, segni, simboli e allegorie*»⁵¹.

La restante parte dello scritto si sofferma sugli strumenti che guidano il processo morfologico in grado di cogliere i fenomeni associativi che



Immagini dal testo *Morphologie. City Metaphors*. La pianta di una città è vista in relazione alla tastiera di un pianoforte



⁵⁰ O.M. Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Colonia, 1982, p. 7.

⁵¹ Cfr. *Ibidem*, p. 9.

governano la conoscenza fondata sulla rappresentazione. Ogni fenomeno morfologico può essere relazionato ad uno differente attraverso l'uso della metafora come mezzo capace di condensare su di una immagine il significato di un'altra, o attraverso l'uso dell'analogia per associare ad un'immagine un'altra analoga ad essa, così, tra le figure proposte nel testo, si scorge la tastiera di un pianoforte come metafora dello schema di una città o il corpo umano con il suo apparato digerente come analogia dell'impianto distributivo di una rete stradale.

A questo punto risulta chiaro, dato l'impianto teorico sin qui descritto, che ogni fenomeno morfologico possa essere inteso come rappresentazione metaforica, immagine capace di rimandare ad ulteriori ed infinite associazioni, in grado di innescare ulteriori processi creativi. Così ad esempio la Villa di Adriano a Tivoli diventa un chiaro esempio di quanto sin qui descritto: *«Perciò la villa rappresenta un modello di formazione e trasformazione di pensieri, fatti, oggetti o condizioni come si presentano in un continuum di tempo. La realtà è vista in senso morfologico, i fenomeni fisici percepiti come “Gestalten” nella loro metamorfosi. Questo processo speculativo è fondamentalmente un processo immaginativo di concettualizzazione, una realtà diversa e non correlata tramite l'impiego di immagini, analogie, simboli e metafore».*⁵²

⁵² Cfr. Ibidem.

Il Progetto di concorso per la casa dello studente Th. Twente a Enschede (Olanda), 1963

Il progetto di concorso per la casa dello studente ad Enschede rappresenta all'interno della produzione Ungersiana un vero e proprio spartiacque, un punto nevralgico in cui vengono esposti dallo stesso Ungers alcuni temi che andranno a caratterizzare il suo futuro approccio teorico alla progettazione. Il progetto, classificatosi al quarto posto, diventa una sorta di esperimento teorico e assume una valenza metodologica, un modello di riferimento dal quale partire per approfondire la questione del metodo all'azione progettuale. Nel paragrafo precedente abbiamo visto in che modo "l'archetipo" e l'approccio ad una fenomenologia gestaltica rientrano all'interno del processo creativo di Ungers, ed il progetto per la casa dello studente ad Enschede può essere visto come la prima esperienza maturata in questa direzione.

In realtà Ungers non sembra mosso da un intento analogico o metaforico nell'approcciarsi al progetto di Enschede, per cui il già citato articolo, pubblicato nel 1979, "*L'architettura della memoria collettiva. L'infinito catalogo delle forme urbane*", sembra giungere come una riflessione a posteriori, un tentativo, compiuto da egli stesso, di rintracciare tappe del suo stesso pensiero a conferma di un iter progressivo e continuo che proprio in tale progetto sembra aver avuto inizio.

Infatti la matrice del progetto di Enschede è una matrice compositiva di chiara ispirazione durandiana⁵³, quindi basata sull'uso combinatorio di elementi predefiniti: «*A partire dalla teoria di Durand è stato sviluppato per questo progetto un vocabolario formale, che si basa su tre forme elementari: il cerchio, il quadrato, e il triangolo*»⁵⁴.

Le tre figure sono visibili alle estremità della composizione geometrica del progetto, a testimonianza della matrice geometrica di riferimento. Il processo

⁵³ Vedesi il capitolo precedente, in cui è chiarito il rapporto con la tradizione della trattatistica, ed in particolare con i trattatisti francesi, Gaudet, Quatremere de Quincy e lo stesso Durand.

⁵⁴ O.M. Ungers, *Architettura come tema*, op. cit. è da notare che il progetto di Enschede è raggruppato tra quelli che appartengono a "*Il tema della trasformazione o la morfologia della Gestalt*".

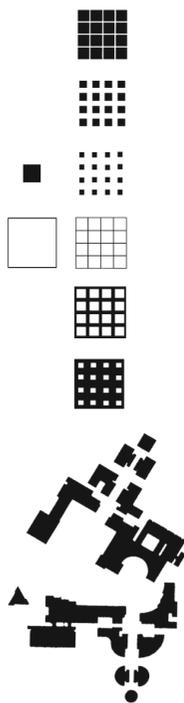
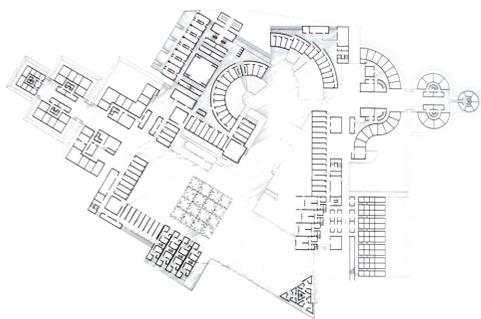
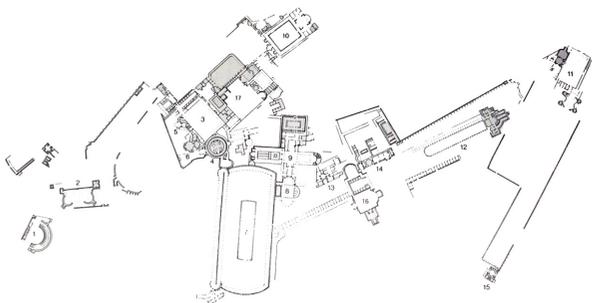
progettuale attuato da Ungers per l'elaborazione successiva delle forme costituenti l'intera composizione è quello della trasformazione formale o morfologica, attraverso il quale dalle forme elementari di base si ottengono forme sempre più complesse: «*Queste sono state trasformate grazie a differenti manipolazioni – quali la rottura, la piegatura, la ripetizione, la sovrapposizione, la suddivisione, la permutazione, il raddoppiamento, la specularità, la disposizione in serie, ecc.[...] Tutti i livelli di trasformazione sono stati ottenuti appunto tramite la trasformazione stessa*»⁵⁵.

Ungers afferma che il processo di trasformazione non è stato applicato alle singole forme spaziali, ma anche all'insieme dei raggruppamenti tra più forme, che messi insieme da altrettante logiche geometriche possono produrre ulteriori trasformazioni del loro reciproco stare, raggrupparsi e disporsi all'interno della composizione stessa.

A tali trasformazioni di ordine più propriamente geometrico Ungers associa quelle di ordine sociale, nei termini cioè di reciproco ordinarsi dei sistemi di vita dall'individuale al collettivo all'interno del futuro campus. Il modello di Enschede diventa così non solo un modello compositivo, in cui la chiave di lettura rimanda a questioni direttamente legate alla forma e al suo processo di costruzione, ma diventa un modello sperimentale connesso alle questioni dell'abitare, nella sua duplice dimensione, individuale e collettiva.

Osservando le piante della Villa di Adriano a Tivoli e del progetto per Enschede di Ungers, i rimandi e le assonanze tra l'uno e l'altro modello si dispongono su di un piano che non è propriamente analitico, non vi è una coincidenza diretta sul piano formale o sul procedimento compositivo in sé; ciò che colpisce è una assonanza metaforica, il loro rispettivo porsi come modello di città, la Villa di Adriano può essere letta come sviluppo di un insieme di forme semplici di base trasformate formalmente e, allo stesso tempo, il complesso di Eschede può essere letto come “*città della memoria*” in cui concorrono alla costruzione della forma “pezzi” di più città, nella loro dimensione archetipica, la piazza, nella sua duplice variante quella rettangolare e circolare, la strada con il gruppo di case e di edifici collettivi che la conformano, il giardino.

⁵⁵ Cfr. Ibidem.



In alto a sinistra: Planimetria di Villa Adriano a Tivoli; in alto a destra: schema esemplificativo accompagnato al progetto di concorso in cui si evidenziano alcune delle trasformazioni formali applicate al progetto; in basso a sinistra: schema planimetrico del progetto di concorso per la casa dello studente Th. Twente ad Enschede del 1963; in basso a destra schema geometrico formale della pianta di progetto.

Conclusioni

Il lavoro di ricerca, nel suo indagare sulle origini del progetto urbano in Europa, tenta di riportare all'attenzione della critica una stagione dell'architettura europea in cui la cultura italiana aveva un ruolo centrale all'interno del dibattito internazionale.

Da questo punto di vista i due contesti geografici analizzati, Spagna e Germania, risultano osservatori particolari, attraverso i quali ricostruire il ruolo della cultura architettonica italiana, rappresentata in quegli anni dagli esponenti della *Tendenza*. Spagna e Germania, inoltre, si manifestano come due differenti modalità attraverso le quali si è inverte il rapporto con la cultura architettonica italiana: se da un lato il rapporto di influenza con la Spagna era caratterizzato da una direzione predominante, cioè quella che dall'Italia muoveva verso la penisola iberica, dall'altro in Germania, attraverso la figura di O. M. Ungers, si era sviluppato in maniera parallela a quella italiana ed in via sostanzialmente autonoma, una cultura del progetto urbano, che presentava lati molto affini a quelli sviluppatisi intorno all'esperienza della *Tendenza*.

L'arrivo in Spagna delle teorie della *Tendenza* fu vissuto, specialmente all'inizio, come un momento di grande rinnovamento, non solo sotto il profilo strettamente architettonico, ma anche sociale e politico.

Sebbene l'Italia costituisse un riferimento “forte” per la cultura architettonica spagnola, le teorie italiane della *Tendenza* vennero dapprima assorbite e poi “filtrate”, assumendo una connotazione del tutto originale.

La novità maggiore della declinazione spagnola dei principi della *Tendenza* consistette nello spostare il campo d'indagine dalla città ai piccoli centri ed al patrimonio architettonico vernacolare. L'attenzione nei confronti del grande patrimonio dell'architettura vernacolare, presente in tutte le provincie della Spagna, fu un'occasione per arricchire e contestualizzare il dibattito

della *Tendenza*, vincolando lo studio delle questioni tipologiche e morfologiche agli aspetti costruttivi e materici dell'architettura. Legare il "tipo edilizio" a tali aspetti significava anche minare uno dei fondamenti del pensiero di Rossi, quello cioè dell'autonomia della forma, la quale veniva ad assumere, così, una valenza anche in quanto costruzione, la cui determinazione era indissolubilmente legata ai materiali ed alle tecniche costruttive.

In Germania il rapporto con la cultura italiana è stato vissuto in una maniera molto più "paritaria". Al di là delle effettive occasioni di scambio con la cultura italiana del periodo, la Germania, attraverso la figura di Ungers, ha impresso una connotazione propria al progetto urbano, contribuendo attivamente alla sua nascita ed al suo sviluppo. Il contributo di Ungers alla cultura architettonica europea è stato principalmente quello di indicare una metodologia del progetto che fosse capace di associare al rigore del fondamento scientifico della disciplina architettonica, invero attraverso lo studio e l'analisi del contesto e l'uso degli strumenti strettamente vincolati alla disciplina stessa, una forte volontà creativa e immaginifica, realizzata attraverso il continuo rimando ad un approccio di tipo formale e gestaltico, analogico e metaforico. Sebbene l'attenzione di Ungers si sia spostata nel tempo verso un'architettura "concettuale", rivolta, attraverso la riduzione dell'architettura a puro "mutismo linguistico", verso una ricerca teoretica del vero, slegata dall'attenzione al contesto quale momento fondante il progetto, la lezione che ha avuto maggiore influenza sulle generazioni successive di architetti ha riguardato il progetto come strumento di comprensione della città e dell'architettura stessa e la difesa della disciplina architettonica da ogni tipo di contaminazione esterna.

L'eredità, che l'esperienza italiana della *Tendenza*, al di là dei risultati e dei differenti contributi legati alle differenti personalità attive in quel periodo, è forse ancora intuibile oggi se si considera una certa capacità dell'attuale architettura italiana nell'affrontare il tema delle "connessioni", nel lavorare all'interno dei contesti, filtrandone le qualità ambientali per restituire, con il progetto, una realtà "trasformata", al di là del semplice ripristino, e legittimata dal rispetto dei valori ambientali.

Ponendo l'attenzione al periodo in cui si è originato in Europa un pensiero sull'architettura della città, il presente lavoro di ricerca vuole riportare in luce un dibattito ancora aperto ed attuale.

Non è andata persa forse quell'attenzione verso l'urbano, cioè quell'attitudine progettuale volta alla comprensione degli "effetti" del costruire sul territorio, capace di farsi carico di una responsabilità politica ed in grado di condizionarne le scelte?

La disciplina urbanistica sembra avere un ruolo passivo. La chiara volontà di separazione delle discipline all'interno delle nostre facoltà di architettura non fa che aggravare la situazione, aumentando sempre più il muro di separazione tra due discipline, progettazione architettonica e progettazione urbanistica, in realtà intimamente connesse.

Il legame tra territorio ed architettura, tra città e architettura sembra essere stato totalmente compromesso in favore di una "vocazione globale" dell'architettura che pervade tutti i contesti anche quelli meno idonei a recepire una tale impronta.

D'altra parte la crescita smisurata delle nostre città, il mutato carattere dell'economia e dei settori produttivi, la continua diffusione di fenomeni culturali omogeneizzanti veicolati dai mezzi di informazione, rendono del tutto inattuale ed utopico un ritorno ad un'architettura della "identità", rivolta alla "tradizione" ed al rigore della disciplina, in un'epoca in cui l'architettura, seppure ridotta a strumento delle logiche di mercato e prodotto di consumo, sembra apparentemente denunciare al pubblico un carattere di "apertura", una "libertà" che evade la monotonia di rigidi schemi consolidati.

In questa tensione tra globale e locale tra istanze di recupero e di innovazione, è posta oggi una delle sfide maggiori per l'architettura contemporanea.

Bibliografia

- N. Portas, M. Mendes, *Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano, 1991.
- J. Lucan, *Francia. Architettura 1965-1988*, Electa, Milano, 1989.
- M. Capobianco e E. Carceri, a cura di, *Architettura italiana 1940-1959*, Electa Napoli, 1998.
- V. Gregotti, *Orientamenti nuovi nell'architettura italiana*, Electa, Milano, 1969.
- S. Muratori, R. Bollati, S. Bollati, G. Marinucci, *Studi per una operante storia urbana di Roma*, Roma, Centro Studi di Storia Urbanistica, 1963.
- Muratori S., *Studi per una operante storia urbana di Venezia. I: Quadro generale dalle origini agli sviluppi attuali*, in "Palladio", n. 3-4, 1959.
- Aymonino C., *Origini e sviluppo della città moderna Venezia*, Culva, 1965.
- A. Rossi, *Architettura della città*, Marsilio, Padova 1966.
- G. Grassi, *Osservazioni elementari sul costruire*, Franco Angeli, Milano, 1985.
- J. F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981.
- P. Portoghesi, *Le inibizioni dell'architettura moderna*, Laterza, Bari, 1974.
- P. Portoghesi, *La fine del proibizionismo*, in *La presenza del passato*, Prima mostra internazionale di architettura, Corderia dell'arsenale, Venezia 1980.
- O. Bohigas, a cura di Pietro Canella, *Architettura spagnola della seconda Repubblica*, Dedalo, Bari 1978.
- G.R. Cabrero, *Spagna. Architettura 1965-1988*, Electa, Milano 1989.
- R. Moneo, *Madrid '78, 28 arquitectos no numerarios*, in "Arquitectura bis", n. 23 – 24, 1978.
- R. Moneo, a cura di, *Sobre el concepto de tipo en arquitectura*, Dpto. Publicaciones de Alumnos, ETSAM, Madrid 1982.
- I. de Sola-Morales, *Eclecticismo y avanguardia y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcellona 2004.
- I. De Sola-Morales, *Eclecticismo y avanguardia. El caso de la Arquitectura Moderna en Catalunya*, Gustavo Gili, Colección Arquitectura y Critica, Barcellona 1980.
- G. della Volpe, *Critica del Gusto*, Feltrinelli, Milano 1964; (Ed. castigliana) G. della Volpe, *Critica del Gusto*, Seix Barral, Barcellona 1966.
- R. Poggioli, *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Il Mulino, Bologna 1962; (Ed. castigliana) R. Poggioli, *Teoria del arte de vanguardia*, Revista de Occidente, Madrid 1964.
- P. Cabanne, P. Restany, *L'Avantgarde au XX siècle*, Baland, Paris 1969.
- U. Eco, *Opera aperta*, Bompiani, Milano 1962.
- Ll. Clotet, in "L'Architecture d'Auiourd'hui", n. 149, Parigi 1970.

I. de Sola-Morales, *Memorias editoriales. Las traducciones españolas de Aldo Rossi e Robert Venturi*, in "Architettura Viva", n. 18, AviSa, Madrid 1991.

2C-Costrucción de la Ciudad, *Aldo Rossi. Cuatro obras construidas*, n.14, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcelona 1979.

2C-Costrucción de la Ciudad, *Il Veneto: Territorio y Arquitectura*, n.12, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcelona 1976.

2C-Costrucción de la Ciudad, *En torno a la Casa Sevillana*, n.11, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcelona 1976.

2C-Costrucción de la Ciudad, *La Masia. Historia y Tipología de la Casa Rural Catalana*, n.17-18, Coop. Ind. De Trabajo Asociado, Barcelona 1976.

J.I. Linazasoro, *Permanencias y arquitectura urbana. Las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona 1978.

Arquitectura, *Seis arquitectos Guipuzcoanos*, n. 266-267, Madrid, 1977.

J. I. Linazasoro, *El proyecto clásico en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

G. Grassi, *L'architettura come mestiere ed altri scritti*, Franco Angeli, Milano, 1980.

G. Grassi, *La arquitectura como oficio, y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1980.

Simon Marchan Fiz, in J. I. Linazasoro, *J. I. Linazasoro*, Gustavo Gili, Barcelona, 1989.

Arquitectura, *Seis arquitectos Guipuzcoanos*, n. 266-267, Madrid, 1977.

V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966.

G. Grassi, *La costruzione logica dell'architettura*, Marsilio, Venezia, 1967.

R. Giesemann e O.M. Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, in "Der Monat", marzo 1963, trad. in inglés *Towards a New Architecture*, in U. Conrads, a cura di, *Programs and Manifestoes on 20th Century Architecture*, Cambridge, Mass. 1969.

O.M. Ungers, *Il diritto dell'architettura ad un linguaggio autonomo*, in P. Portoghesi, *La presenza del passato. Prima mostra internazionale di architettura*, Venezia 1980. Catalogo dell'esposizione.

AA.VV., *Ungers. Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano, 1991.

Aldo Rossi, *Progetto per la Südliche Friedrichstadt a Berlino, IBA, 1981*, in A. Ferlenga, *Aldo Rossi Opera completa 1959-1987*, Electa Milano, 1996.

O.M. Ungers, *Commento generale ai progetti e agli edifici*, in AA.VV., *Ungers. Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano, 1991.

O. M. Ungers, *Architettura come tema*, in "Quaderni di Lotus", n.1, Electa, Milano, 1982.

Simon Marchan Fiz, *La Condicion posmoderna en la arquitectura*, Leccion inaugural del curso 1981-82 de la Universidad de Valladolid, Valladolid 1981.

- O.M. Ungers, *Cinque insegnamenti dall'opera di Schinkel*, in AA.VV., Ungers, *Opera completa 1951-90*, Electa, Milano, 1991.
- F. Dal Co, *O.M. Ungers, Schinkel als Eiermann*, in "Casabella" n.635,1996
- A. Loos, *Ornamen und Verbrechen*, trad. it. *Ornamento e delitto*, in *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1992.
- C. Aymonino, *Lo studio dei fenomeni urbani*, Officina, Roma, 1977.
- J. N. L. Durand, *Précis des leçons d'architecture*, Paris, 1819.
- R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Einaudi, Torino, 2007.
- M. Tafuri, *L'architettura dell'umanesimo*, Laterza, Bari, 1968.
- Annalisa Trentin, a cura di, *Oswald Mathias Ungers: una scuola*, Mondadori Electa, 2004.
- AA. VV., *Ungers. Opera completa. Volume II*, Electa, Milano, 1998.
- G. W. F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997.
- B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e Storia*, Laterza, Bari, 1958.
- B. Croce, *Breviario di Estetica*, Laterza, Bari, 1966.
- B. Croce, *Aesthetica in nuce*, G. Laterza & figli, Bari, 1958.
- G. Lukács, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1953.
- G. Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1975.
- Aldo Rossi, *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956 - 1972*, Clup, Milano, 1975.
- G. Morra, *Arturo Schopenhauer*, in M. F. Sciacca e M. Schiavone, a cura di, *Grande Antologia Filosofica*, Marzorati Editore, Settimo Milanese 1990.
- O. M. Ungers, *L'architettura della memoria collettiva. L'infinito catalogo delle forme urbane*, in "Lotus International" n. 24, 1979.
- R. Gieselmann, O.M. Ungers, *Zu einer neuen Architektur*, in "Der Monat" , marzo 1963.
- O. M. Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Colonia, 1982.

Referenze fotografiche

- Le immagini alle pagine 7, 20, 31, 40, 42 sono tratte dal testo: G. R. Cabrero, *Spagna. Architettura 1965-1988*, Electa, Milano 1989.
- Le immagini alle pagine 95, 96, 117 sono tratte dal testo: AA. VV., *Ungers. Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano, 1998.
- Le immagini alle pagine 89, 91, 95, 96, 97 sono tratte dal testo: AA. VV., *Ungers. Volume II Opera completa 1991-1998*, Electa, Milano, 1998.
- Le immagini alle pagine 112, 113 sono tratte dal testo: O. M. Ungers, *Morphologie. City Metaphors*, Colonia, 1982.
- Le immagini a pagina 8 sono state tratte dal sito: www.panoramio.com/photo/3490058 e [3490094](http://www.panoramio.com/photo/3490094)
- La foto alla pagina 12 è stata tratta dal sito: www.panoramio.com/photo/577257
- La foto a pagina 17 è stata tratta dal sito: www.panoramio.com/photo/5187438
- La foto a pagina 23 è stata tratta dal sito: www.panoramio.com/foto/77759646
- La foto a pagina 22 è stata tratta dal sito: <http://maps.google.it>
- La foto a pagina 1 è stata tratta dal sito: www.simonamizzoni.com/2011/06/26/quartiere-tiburtino-rome
- La foto a pagina 2 è stata tratta dal sito: http://blog.societadantealighieri.org/it/corso/dettaglio_milano_nel_secondo_dopoguerra_tra
- La foto a pagina 13 è stata tratta dal sito: www.team10online.org/team10/introduction.html
- La foto a pagina 21 è stata tratta dal sito: http://madrid2008-09.blogspot.com/2009_06_01_archive.html
- La foto a pagina 29 è stata tratta dal sito: www.mbmarquitectes.cat
- Le immagini a pagina 43 sono state tratte dal sito: www.linazasoro-arquitecto.com
- Le immagini a pagina 90 sono state tratte dal sito: www.stupormundi.it/lucera.html