

Università degli Studi di Napoli "Federico II"
Scuola di Dottorato in architettura
Dipartimento di Configurazione e Attuazione dell'Architettura
Dipartimento di Progettazione Urbana

Dottorato di ricerca in Progettazione
XXV ciclo

dottoranda: Filomena Cicala
Tutor: Prof. Carmine Piscopo
co Tutor: Prof. Fabrizio Spirito

Architettura integrata : una "questione di carattere"

Architettura integrata: una questione di “carattere”.

pag.4 **Premessa**

Parte prima: “*Questioni di carattere*”.

pag.12 1.1 La “questione del carattere”.

pag.23 1.2 La nozione nella cultura illuminista.

Parte seconda. “*Il carattere nel processo artistico*”

pag.48 2.1 Tra soggetto ed oggetto . Il dibattito critico attuale: conformità appropriatezza e convenienza

pag.73 2.2 Dalle teoria dei Colori alle atmosfere: carattere e conoscenza sensibile

Parte terza . “*Integrazioni*”

pag.97 3.1 Dall’opera al luogo: la dimensione del carattere.

pag.114 **Bibliografia**

Premessa

La nozione di carattere dell'architettura, che nasce (per il dibattito critico) sullo sfondo della cultura illuminista, come problema al tempo stesso della formazione dell'architetto e come segreto di mestiere, si pone sin dall'inizio come nesso tra l'espressione dell'opera e l'impressione che essa vuole suscitare. Ciò non corrisponde ad un programma di estetizzazione dell'opera, ad una sua riduzione sul piano dell'apparenza, ma al contrario si lega ad un'idea molto più profonda della qualità, che per gli autori illuministi è intesa come *sensazione morale*, come coincidenza del bello con l'intenzione morale dell'opera .

Formulare in modo chiaro, dotare l'opera di unità, conferirle un aspetto essenziale, un carattere: pura creazione dello spirito.¹

Con queste parole, Le Corbusier, l'architetto dell'uomo e del mondo moderno, rivendica la necessità del carattere dell'architettura, cogliendo in un'intensa sintesi i tratti distintivi della nozione: il criterio di unità dell'opera, l'apparenza come dovere etico ed al contempo estetico, la dimensione della creatività.

Qual è il senso oggi della nozione di carattere dell'architettura? una nozione che pur essendo “*il principale agente di dissoluzione della gerarchia di valori alla quale il sistema accademico si era consegnato*”², si è fatto presto a liquidare come “accademica”, come sigillo di un'epoca trascorsa.

Parlare di carattere oggi può voler dire interrogarsi sul “come” l'architettura modifichi la realtà, riconoscendo in tal modo alla dimensione qualitativa (che attraverso il carattere si avvicina alla sensazione morale più che alla “prestazione”) un ruolo centrale nella risposta su cui l'architettura si cimenta.

Di seguito si espongono alcune “parole chiave” che accompagnano la nozione dalla sua codificazione ufficiale, ad opera dei trattatisti illuministi , fino ai più contemporanei approfondimenti, le stesse che ci suggeriscono le ragioni della sua attualità.

Destino

L'idea di finalità accompagna la nozione del carattere dell'architettura sin dal primo dibattito critico: così per l'abate Laugier il carattere si lega alla “*destination*”³ dell'opera, per Quatremere il carattere proprio dell'opera coincide con la sua “*vocazione*”⁴, infine per E.N. Rogers si tratta di “*un elemento causale del processo artistico*”⁵.

Il legame con il destino dell'opera allontana qualsiasi ipotesi di ridurre il carattere al “*vezzo artistico*” dell'autore, o all'opposto di liquidarlo come accessorio “*caratteristico*” (contestuale, stilistico, o di tendenza): la *domanda di carattere* è al tempo stesso estetica ed etica, costruisce un orizzonte in cui l'architettura è necessaria nel reale per dar voce all'abitare.

Inoltre il legame tra destino dell'opera e suo carattere svolge in maniera assai particolare il fattore tempo. Il destino dell'opera, è nel suo essere “*verità di vita*”⁶, nel suo permanere al di là delle mode. In questo modo il progetto si configura come atto creativo di *resistenza*⁷: la dimensione del tempo, piuttosto che rimandare al bivio tra tradizione e innovazione, si lega alla vita dell'opera, valutata nella sua capacità di offrire spazi per l'uomo ancor prima di significati.

Operatività

La dimensione cui si lega il carattere dell'architettura è per sua stessa natura operativa, si tratta di un problema *di mestiere* che al tempo stesso costituisce “*tra tutti i segreti dell'architettura il più prezioso a possedersi*”⁸.

Da qui scaturisce la sua forte strategicità: la nozione di carattere, pur essendo per sua stessa natura *anticlassica*⁹, si offre quale straordinario strumento interpretativo della realtà, nonché criterio di giudizio dell'opera.

In un momento in cui il dibattito teorico sembra imbrigliato tra *inquietudini e messe a punto*, la domanda di carattere ci costringe ad una visione non “*pragmatica*” del mestiere dell'architetto, ma al contrario poetica, riscattando la dimensione creativa dell'operare artistico, nella consapevolezza che creare è vuol dire appropriarsi della realtà.

Quella che per gli architetti e teorici Illuministi era una “*questione*”, si rivela ora quale nesso, sfondo comune, per affrontare criticamente una serie d'interrogativi aperti riguardanti il rapporto tra la dimensione soggettiva e oggettiva dell'opera, nella consapevolezza

che tale discorso è possibile solo a partire dal riconoscimento di un duplice soggetto, autore e collettività, e di un duplice oggetto, opera e contesto.

Collettività

La ricerca di un carattere collettivo, la possibilità di una voce plurale, capace di parlare *attraverso* l'autore, piuttosto che di un linguaggio autoreferenziale, costituisce la rifondazione della “questione del carattere” nel dibattito interno alla modernità ed al tempo stesso rappresenta la chiave di lettura della sua potenzialità per il nostro presente.

Il distacco dell'autore dall'opera, la tensione verso un linguaggio anonimo, o la scelta di un'architettura fondata sull'utenza, *dal punto di vista del carattere*, sono molto più che problemi di linguaggio, incarnano chiare prese di posizione riguardo al ruolo sociale dell'architettura: piuttosto che risposte, sono vere e proprie domande *in attesa*.

In tal senso la questione del “come” appare inevitabilmente legata a quella del “perché”, ossia tiene unite le dimensioni dell'etica e dell'estetica, rifiutando l'arbitrarietà della retorica fine a sé stessa, rivendicando ancora una volta il “primato morale” della qualità.

Emozione

Dall'idea di carattere come relazione *tra soggetti, attraverso l'oggetto*, scaturisce il plusvalore emozionale dell'opera: non si tratta di una manipolazione, piuttosto dell'istanza etica dell'opera che esalta la sua dimensione antropica, la capacità di creare ambienti per l'uomo.

Già per gli artisti del 700', in un orizzonte in cui il talento, la maestria dell'architetto, si valuta sulla capacità dell'autore di produrre attraverso la sua opera un effetto, la nozione di carattere corrisponde al mezzo per suscitare una “*sensazione morale*”, rappresenta il banco di prova per la tappa principale della formazione dell'artista, l'educazione al gusto.

Oggi, il carattere scandisce il passaggio dalla partecipazione all'emozione, rappresenta il sigillo di un'opera che ricerca nuovamente la sua *aura*, come ci ricorda Luis Barragan, nel suo “*Manifesto de la arquitectura emotional*”, “... *L'uomo creatore o ricettore della nostra epoca chiede qualcosa di più di una casa bella,*

gradevole ed adeguata. Chiede all'architettura e ai suoi mezzi e materiali moderni, un'elevazione spirituale, una emozione ... solo ricevendo dall'architettura un'emozione sincera l'uomo può tornare a considerarla come arte¹⁰”.

Attraverso il filo conduttore di queste parole chiave, si forma il punto di vista della tesi: la nozione di carattere dell'architettura aspira ancora ed a maggior ragione oggi ad un' “*architettura integrata*”¹¹, si riconosce in quell'aspirazione che, prima di perdersi in altre *ragioni*, costituiva il vero sogno della modernità.

L'idea d'integrazione non si riferisce in tal senso alla semplice somma o convergenza di fattori, e neppure corrisponde ad un'accettazione passiva di un contesto, ambisce invece attraverso il carattere ed al suo ruolo di nesso tra soggetto ed oggetto, alla sintesi artistica, ossia a quel di più che si richiede ad ogni arte, ed a maggior ragione all'architettura.

Se sul piano semantico il carattere è il mezzo per l'espressione di un significato e l'opera pertanto è valutata per il senso cui rimanda, nel passato o nel futuro, su quello estetico il carattere è il mezzo per l'integrazione dell'opera al suo presente, costituisce il sigillo che la rende ospitale alla vita.

In tal senso la domanda di carattere è ancora ed a maggior ragione oggi una ricerca che appartiene alla domanda di progetto, di cui orienta intenzionalmente le fasi e le scelte. La potenzialità del carattere è ancora quella di *sigillo dell'unità dell'opera*, ammettendo che quest'unità prima ancora di essere nell'opera è nel rapporto tra l'opera ed il luogo, è *finalizzata all'habitat che essa vuol creare*. E' in questo modo che attraverso la questione del carattere possiamo parlare nuovamente di architettura integrata, non come opera integrale, totale, ma piuttosto rivendicando attraverso il carattere, la possibilità di relazionare opera e luogo, autore e collettività.

La tesi è strutturata in tre parti, attraverso le quali il tema viene contestualizzato nelle sue origini, quindi mostrato attraverso una possibile chiave interpretativa attuale, infine esplorato nelle sue potenzialità nel progetto.

La parte prima, “questioni di carattere”, vuole essere un approfondimento critico sui temi che ruotano attorno alla definizione di carattere, tanto nella sua codificazione iniziale, quanto attraverso delle riflessioni sulla dimensione attuale del progetto. In questa prima parte il mio obiettivo è duplice: da un lato mostrare la validità del

tema di tesi, costruendo uno sfondo più ampio rispetto a quello in cui la critica architettonica attualmente lo inquadra, dall'altro, precisare e costruire, attraverso il taglio critico del discorso, la “premessa” al punto di vista della tesi. Si parte pertanto dalla “questione del carattere”: in che modo definire la nozione ai nostri giorni senza ricadere nelle difficoltà interpretative che la accompagnano sin dal suo nascere e che oggi a maggior ragione sembrano relegare la nozione ad un discorso di “nicchia”?

Il lavoro di ricerca, individua a tal scopo, tre temi attraverso i quali affrontare la questione del carattere: qual è il ruolo del carattere nell'opera (tema dell'oggetto)?; qual è il ruolo dell'autore ed in che modo si manifesta la ricerca di un carattere collettivo (tema del soggetto); infine il “termine” di questo rapporto, ossia il ruolo del carattere come strumento di integrazione.

L'approfondimento critico sulla “nascita” della nozione nella cultura illuminista ha il senso di un ritorno alle origini della questione, per individuare lo sfondo artistico e culturale all'interno del quale nasce la necessità di esplicitare la nozione di carattere, altrimenti liquidata come frutto della cultura accademica. La riflessione sulla cultura illuminista mostra con evidenza che il tema del carattere è al tempo stesso sociale ed artistico, ossia si inserisce in un momento storico in cui l'istanza di cambiamento sociale fa va di pari passo con un dovuto ripensamento del ruolo della conoscenza e dell'arte. In tal modo possiamo rivalutare il significato retorico che pur la nozione esprime, e soprattutto vedere nella nozione il contrasto piuttosto che la celebrazione dell'autonomia dell'opera.

La parte seconda focalizza sulla dimensione del carattere nel processo artistico, portando a sintesi critica le questioni in precedenza poste.

Si afferma il legame tra la nozione e l'aestetica, ossia la teoria generale della conoscenza sensibile: tale precisazione, da un lato riscatta la nozione dal rapporto esclusivo con la semiotica, dall'altro rivede la creatività come ipotesi non solo interpretativa del reale, ma come atto poetico di appropriazione. Inoltre, il richiamo all'aestetica ci consente di esplorare la “dimensione propria” del carattere, riscattando in tal modo la nozione dal destino di “accessorio” che ancora oggi la accompagna.

Di cosa è fatta la *materia* del carattere? Suscitare vuol dire provocare un effetto, stabilire pertanto una relazione tra un soggetto ed un oggetto. E' in questi termini che il carattere può essere valutato per ciò che provoca, ossia come *elemento* generatore: dalla teoria dei colori di Goethe alla produzione artistica contemporanea, dal rapporto tra carattere e materia più volte ricercato dal progetto

contemporaneo, fino al tema delle atmosfere, l’obiettivo è costruire un corpus teorico e di pratiche artistiche che ponga al centro della riflessione il tema del carattere, nella sua potenzialità di nesso tra soggetto e oggetto artistico.

Nella parte terza si mette alla prova il rapporto tra carattere ed integrazione: il legame tra i due termini, apparentemente assai distanti (trattandosi nel primo caso di una “specificazione”, nel secondo di un “ampliamento” dell’orizzonte del progetto), richiama la necessità di un’ “*architettura integrata*”¹², si collega ad un discorso che va dal pensiero di Morris al Movimento moderno, fino alla più attuale dialettica tra opera e luogo.

L’integrazione è approfondita prima sul piano oggettuale, nel rapporto opera-contesto: è su questo percorso che il carattere, che per i trattatisti racchiude la qualità dell’opera e pertanto la garanzia della sua unità, si presenta oggi come proprietà del luogo, si esprime nei frammenti che possono risignificarlo.

Quindi l’integrazione tra soggetti attraverso la dimensione emozionale del progetto. Il ruolo dell’emozione, piuttosto che avvicinare il carattere alla spettacolarizzazione dell’architettura, lo lega alla sua *umanizzazione*, come ci ricorda Alvar Aalto esprimendo un concetto semplice quanto disarmante: “*Rendere più umana l’architettura vuol dire fare una migliore architettura*”¹²

In tal senso è proprio la dimensione del carattere che ci consente di cercare ancora (a maggior ragione oggi) una “architettura integrata”, una dimensione che avvicini e relazioni soggetto ed oggetto, opera e luogo, autore e collettività.

Note Premessa

- 1 Le Corbusier, *Scritti*, Einaudi, Torino 2003.
- 2 Colin Rowe, *Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century*, in “Oppositions” n°2, trad. it. *Carattere e composizione o di alcune vicissitudini del linguaggio architettonico del XIX secolo*, in Colin Rowe, *La matematica della villa ideale ed altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990, pag.63
- 3 M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753..
- 4 Quatremère de Quincy, *Dizionario storico di architettura*, tr.it., Marsilio 1985.
- 5 Ernesto Nathan Rogers, *Carattere e Stile*, in *Esperienza dell'architettura*, a cura di Luca Molinari, Skira, Milano 1997, p.165.
- 6 “... La forma è effettivamente lo scopo? io non mi oppongo alla forma ma soltanto alla forma come fine. E lo faccio proprio sulla base di una serie di esperienze e convinzioni che ne sono derivate. La forma come scopo sfocia sempre nel formalismo..Soltanto da un'intensità di vita nasce un'intensità di forma”. (Mies Van De Rohe)
- 7 Cfr. Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, trad.it *Che cos'è l'atto di creazione*, Edizioni Cronopio, Napoli 2003
- 8 Quatremère de Quincy, “*Caractère*”, *Dictionnaire Historique d'Architecture*, Paris 1832, trad. It. *Dizionario storico di architettura*, Quatremère de Quincy, tr.it., Marsilio, Venezia 1985, pag. 156.
- 9 Cfr. Luciano Semerani, Introduzione in A.A.V.V. *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, C.E.L.I., 1993
- 10 Luis Barragan, “*Manifeso dell'arquitectura emocional*”, in *Luis Barragan: Escritos y conversaciones*, El Croquis Editorial, Madrid 2000
- 11 “Architettura integrata” è il titolo di una raccolta di scritti di Walter Gropius, pubblicata per la prima volta in Italia nel 1958.
- 12 Alvar Aalto, *La humanización de la arquitectura*, Ed.Tusquets, Barcellona 1978.

Parte prima

“Questioni di carattere”

La “questione del carattere”

“Molte volte già prima d'ora, ponendovi mente, mi sono meravigliato, e forse non finirò mai di meravigliarmi, come mai avvenga che non tutti abbiamo la stessa costituzione di caratteri, sebbene l'Ellade sia situata sotto un medesimo clima e gli Elleni siano tutti educati in modo analogo. Per questo motivo, o Policle, dato che da lungo tempo mi sono volto ad osservare la natura umana e sono ormai giunto all'età di novantanove anni, poiché, inoltre, ho avuto pratica con molte e svariate indoli, e con grande attenzione ho posto a confronto gli uomini virtuosi ed i viziosi, ho ritenuto di dovere rappresentare in un'opera scritta i comportamenti che gli uni e gli altri hanno nella vita. E così ti esporrò, categoria per categoria, quanti generi di caratteri si ritrovino negli uomini ed in qual modo essi regolino la loro condotta di vita. Ed invero, o Policle, io penso che i nostri figliuoli diverranno migliori, se ad essi saranno lasciate rassegne di tal genere: utilizzandole come termini di riferimento, essi sceglieranno di avere consuetudine di vita e pratica con gli uomini più rispettabili, perché non siano da meno di loro. Ora, dunque, metterò mano alla trattazione: a te spetta venirmi dietro e giudicare se dico bene. Darò inizio al mio discorso da quelli che praticano la simulazione, omettendo di fare preamboli e di spendere molte parole intorno all'argomento. E comincerò, in primo luogo, dalla simulazione e ne darò la definizione; poi, senz'altro, ritrarrò il simulatore, descrivendo quale egli sia e a quale indirizzo di vita sia portato; tenterò, quindi, di mettere in luce, come mi sono proposto, categoria per categoria, gli altri modi di essere”.

Teofrasto , I caratteri, Proemio, IV sec.a.c.

“L'arte di caratterizzare ogni edificio, vale a dire di rendere sensibili colle forme materiali e di far comprendere le qualità e proprietà inerenti alla sua destinazione, è forse tra tutti i segreti dell'architettura il più prezioso a possedersi , e nel tempo stesso il meno facile ad essere indovinato”.

Quatremère de Quency, “Caractère”, Dictionnaire Historique d'Architecture, (Paris, 1832).

Che cosa condividono le parole di Teofrasto, nel lontano mondo della Grecia classica, e l’affermazione dell’abate Quatremère de Quency, il cui contributo letterario segna il passaggio di codificazione ufficiale della nozione di carattere nella cultura architettonica?

Per quanto distanti nel tempo i due discorsi convergono su vari aspetti. In primo luogo nell’individuare la caratterizzazione come corrispondenza tra indole e azione, che nel fare architettonico equivale ad esplorare il nesso causale dell’opera, il rapporto tra la sua vocazione ed il suo apparire.

La trattazione di Teofrasto è esemplare nel mostrarsi come attenta indagine sulla natura umana, compiuta individuando, *a partire dall’osservazione*, delle categorie comportamentali, che sono in grado di rappresentare la corrispondenza tra i modi di essere e di agire.

E’ questo percorso che consente all’autore di *ritrarre* “i generi di caratteri”, che sono intesi al tempo stesso come condizione dotata di una certa oggettività, in quanto assimilabile ad una categoria, e totalmente soggettiva, al punto da *personificarsi*.

In tal senso vale la pena ricordare che il significato del termine *persona*¹, nel mondo greco, come in tutta l’antichità, è ancora intimamente connesso con la parola “maschera”, pertanto l’atto di *ritrarre* non indica un risultato, un’immagine in quanto data, piuttosto, ci sentiamo di dire, pone l’accento sulla rappresentazione, intesa come azione volta a porre in relazione essere ed apparire, condizione che l’arte Greca, sublima nella sua massima espressione artistica, il Teatro.

D’altro canto, la breve citazione di Quatremère deve la sua intensità proprio al ben descrivere la tensione tra gli aspetti materiali e la dimensione qualitativa del fare *poetico* dell’architettura, mostrandoci la caratterizzazione come un’arte (“un segreto di mestiere”) che lavora *tra costruire ed abitare*, o meglio da voce proprio alla tensione del costruire verso l’abitare, ci ricorda costantemente la loro continua e stretta relazione.

Un secondo aspetto è, la centralità di ruolo della “*conoscenza*” nella definizione del carattere, intesa al tempo stesso come premessa ed esito per entrambe le trattazioni.

Premessa perché, come sottolinea Teofrasto, solo dopo una lunga ed attenta *osservazione* ed un’ *esperienza* con molte e svariate indoli, si sente in grado di cimentarsi in una trattazione di tal genere. Esito, in quanto, come ancora afferma, la trattazione sui caratteri non vuole fornire alcuna regola, non corrisponde ad un’intenzione “scientifica”, ma non per questo è meno *utile*, come riflessione al tempo stesso critica ed operativa.



Fig. 1
Aldo Rossi, “Il teatro del mondo”.

D’altro canto, la questione del carattere, così come posta da Quatremère, nelle voci redatte per l’*Encyclopedie* e per il *Dictionnaire*, ancor più che in questa breve citazione, è evidentemente “*un problema di conoscenza*”, che nella sua produzione letteraria l’autore affronta come dialettica tra il particolare ed il generale.

Anche in questo caso prevale lo sforzo di osservazione ed esperienza, piuttosto che la *regola*, il modello da imitare. Ciò ci aiuta a comprendere che la questione del carattere è inevitabilmente legata ad una dimensione interpretativa. Una trattazione sul carattere pertanto non può costituire una teoria: Il tema del carattere è per sua stessa natura legato a una visione critica dei fenomeni che ci circondano, a essa si potrà riconoscere un ruolo “strategico”, d’interpretazione di condizioni in atto, ma non avrà mai il rigore della regola, e nessuna pretesa di costituire un metodo.

Un’ultima osservazione che accomuna i due autori, è il riconoscimento della *difficoltà* della caratterizzazione, che è emblematicamente rappresentata dall’esperienza dell’anziano Teofrasto, ed efficacemente marcata dalla condizione di “segreto” cui è associata da Quatremère.

Quest’ultima osservazione, se da un lato ci consente di rilevare la serietà e la profondità del tema, d’altro canto speriamo ci possa sottrarre da un giudizio severo su questa ricerca, che lontano da essere una trattazione esaustiva e completa sul tema, cerca di esplorarne alcuni aspetti rilevanti.

Di certo, la nozione di carattere si colloca in un ambito complesso.

Ciò solo in parte giustifica un atteggiamento critico che si sofferma solo su alcuni aspetti della nozione, offrendone un punto di vista più parziale rispetto alla sua potenzialità.

Il discorso sul carattere deve quindi, a nostro parere, partire proprio dall’idea di qualità, specifica e finalizzata, che esso esprime, e da questa prospettiva parlarci del suo ruolo nel progetto.

Interrogarsi sulla dimensione propria del carattere, pertanto, all’interno di un più generale discorso sulla qualità, ci consente di prendere le distanze dalle visioni *estreme* che in qualche modo condizionano il dibattito critico e la comune accezione della nozione, fino a generarne un senso di estraneità rispetto alla complessità che ci circonda.

Si è inteso esprimere questa condizione attraverso tre posizioni, che, a nostro parere, nella loro radicalità ben rappresentano il “*comune sentire*” nei riguardi della nozione.

**Il carattere
come qualità complessa**

In primo luogo l'idea di **carattere come accessorio**, condizione variabile di una permanenza o regola, di cui costituisce la specificazione, la contingenza.

E' evidente che tale atteggiamento scaturisce da una consapevole predilezione per ciò che permane, resta costante, ossia per la regola piuttosto che per la trasformazione.

In questa posizione critica possiamo riconoscere il discorso che traccia Colin Rowe nel suo articolo *“Carattere e composizione, o di alcune vicissitudini del linguaggio architettonico del XIX secolo”*², nel quale individua nel binomio carattere – corretta composizione e nella dipendenza del primo termine dal secondo, quale *“accessorio psicologico immancabile alla corretta composizione”*³, le ragioni della presa di distanza del movimento moderno dalla nozione e *“... di una sorte severa come quella toccata al carattere, che ora può solo presentarsi come il tratto fondamentale di un'era trascorsa”*⁴.

L'autore, sulla scia dell'interpretazione del carattere come accessorio, ne ripercorre la storia “accademica” a cavallo di due secoli, il 700' e l'800', di estrema importanza per la formazione del pensiero moderno, evidenziando come l'attitudine alla caratterizzazione, intesa come elemento secondario, *accessorio* per l'appunto, fosse in grado di assecondare le più distanti tendenze.

Così la nozione, che all'origine era complementare e necessaria alla regola compositiva, si tramuta naturalmente in un'attenzione per gli aspetti “reali” e particolari, rispondendo a una volontà di precisazione delle cose piuttosto che di distanza dalle stesse: *“... da accessorio immancabile il carattere diventa quindi il germe dissolutore dell'accademismo”*⁵.

Seppur con obiettivi opposti a quelli dell'accademia, la nozione diventa un elemento essenziale nel pittoresco, inverando il sentimento di riscoperta del remoto, del singolare e di un rinnovato rapporto con la natura. Il pittoresco si affida al carattere per provocare quella volontà di “effetto” che ne costituiva la principale ambizione. Infine, nella prima metà dell'Ottocento, il carattere, in nome della nuova moralità della nascente borghesia, *“... è da ultimo ridotto a segno esteriore di un comportamento assennato”*⁶, prima della sua totale distruzione in nome dei principi logici del moderno.

D'altro canto è facile costatare che, la cultura tipologica, nel ricercare un principio di permanenza, una regola formale, condivide irrimediabilmente l'idea di carattere come accessorio, al punto da considerarlo una specificazione della dimensione generale, o regola formale, idealizzata dal tipo.

Così lo stesso Carlos Martí Arís, per il quale, *“I tipi architettonici, non appartengono a un mondo d'idee immutabili e prestabilite, ma sorgono dalla dialettica che l'intelletto umano genera nel confronto*



Fig. 2

Confronto tra due opere dello stesso autore a cavallo tra la metà del Settecento e l'inizio dell'Ottocento.

Jeffrey Wyatt: Wolley Park (1799), Endsleigh, (1810).



Fig. 2

Sevilla, Palazzo chiamato casa di Pilato.

con il mondo materiale e nel tentativo di interpretarlo”⁷, non considera la dualità tra tipo e carattere, ma riconduce l’intervallo di variazione dell’identità ad una condizione insita nella stessa natura tipologica.

E’ pertanto nel rapporto tra tipo e stile, inteso come attuazione del principio formale, rispetto alla storia e rispetto al luogo, che si svolge la dialettica tra generale e particolare.

Il carattere, in tale orizzonte, sembra appartenere a un mondo infinitamente distante, è semplicemente eclissato, proprio per la sua natura *anticlassica*, e le questioni “*del come*” e “*del cosa*”, sembrano condannate a non poter condividere nessun *processo*, come le due facce di una stessa moneta, destinate a non potersi mai guardare.

“*Tipicità ed unicità*”, afferma Aris, “*tipo e luogo, appaiono così i termini di un processo dialettico attraverso il quale l’architettura prende forma. Il tipo rappresenta la dimensione generica, universale e astratta, mentre il luogo si identifica con gli aspetti particolari, singolari e concreti*”⁸.

La grande assente, nella trattazione di Aris, è l’opera, ossia la dimensione in cui l’architettura, non solo *prende forma*, ma si rende *effettivamente unica* in quanto presenza materiale e tangibile. Condizione, di cui solo la caratterizzazione può *introdurci le ragioni*.

In secondo luogo l’idea di **carattere come prodotto**, ossia qualità generata, che appartiene alla *dimensione del particolare*, dalla quale è possibile desumere un modello, ossia una maniera di essere dell’oggetto della nostra esperienza, in un processo che si rivolge al molteplice, ed è interessato soprattutto a dare voce alla diversità.

Questa visione si concentra sulla descrizione dei fenomeni dal basso, dal campo dell’esperienza, rispetto ai quali ricavare degli schemi comportamentali dotati di una certa validità oggettiva.

L’esempio più efficace in tal senso è il lavoro di Christopher Alexander con il suo “*a Pattern Language*”⁹.

I *Patterns* sono “*diagrammi che esprimono in modo astratto relazioni fisiche, risolvendo un sistema di forze interagenti e configgenti*”¹⁰. La forma in tal senso è il risultato di una *situazione eccezionale*, piuttosto che la conferma della presenza di un principio generale.

E’ proprio la situazione a produrre il carattere, che in questo caso è legato al modello al punto da coincidere con esso, si fa elemento di una grammatica, di un vocabolario composto da innumerevoli particelle caratteristiche. I “*Patterns*”, in tal senso, possono descrivere e fissare una condizione statica, ma non sono capaci di esprimere o di evidenziare le dinamiche trasformative, che sono altrettanto essenziali per la definizione del carattere.



Fig. 3
Sevilla, Patio de los naranjos

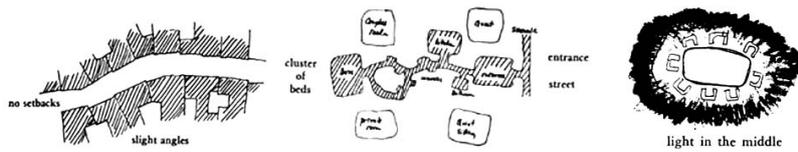


Fig. 4

Patterns (urban fronts- house clusters- office connection)

Come afferma Paola Viganò, “*La difficoltà sta nell’adeguare concetti fondamentalmente statici a fenomeni che hanno una dinamica temporale, utilizzazioni temporanee e utenti di passaggio*”¹¹.

Quest’attitudine, che privilegia il ruolo della descrizione, nel confrontarsi con la complessità, esaspera l’attenzione per l’irregolare, l’eccellente, concentrandosi, ormai priva della vocazione urbana di Alexander, a descrivere la condizione dell’*assenza di qualità*, o meglio della qualità come prodotto della società di massa.

La città *generica* di Rem Koolhaas è ridondante di caratteri *prodotti*, non necessariamente dai bisogni, ma da logiche *altre* che semplicemente *accadono* e sovrastano l’uomo mentre nell’autonomia del suo ruolo intellettuale s’interroga sul destino della città. E’ una narrazione che ha il valore di un ennesimo manifesto, un appello a prendere in considerazione ciò che, piaccia o meno, realmente il fenomeno urbano ha prodotto, ma non ci aiuta a comprenderne il senso, anzi volutamente lo rifiuta, rifugiandosi in un orizzonte delirante.

Infine l’idea del *carattere come evocazione*, che interpreta la qualità come orizzonte virtuale, spazio sensorio, pelle che sradica il fruitore dalla realtà per avvolgerlo in un mondo virtuale. Tra tutte le possibili *estremizzazioni* che l’interpretazione del carattere può avere ai giorni nostri, essa è senza dubbio la più vicina alla realtà mediatica in cui viviamo, alle *derive della brand architecture*.

E’ in fondo lo stesso fenomeno di *estetizzazione* denunciato da Walter Benjamin¹² con la sua critica ai regimi totalitari che attraverso la manipolazione delle masse *creavano il mito di una falsa democrazia*, e che oggi, come nota Gernot Bohme¹³, è non soltanto un fenomeno politico attuato dai sistemi populistici, ma è in primo luogo un’estetizzazione economica, a cui fa eco la rinuncia del progetto a partecipare alla costruzione di una domanda collettiva. In questa visione *il carattere coincide con il suo effetto*, il quale diventa esso stesso il fine, l’obiettivo ultimo della progettualità, che viene posta al servizio di un orizzonte virtuale, costruito sull’affezione, sul consenso.

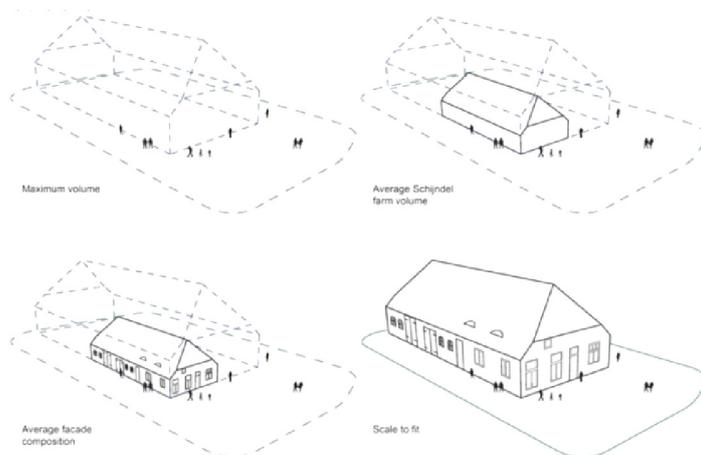


Fig. 6
“Storia di un nostalgico fuori scala”

Così in questa opera recente dello studio olandese MVRDV, il lavoro di discussione progettuale con i residenti, ha come risultato un nostalgico fuori scala, che trasforma l’attrezzatura per la collettività, nella “grande casa”, la “casa di tutti”, costruita ad immagine e somiglianza delle case del contesto urbano in cui si inserisce. Il carattere è ridotto ad un’immagine appiattita, così come la pellicola con sembianze domestiche che riveste il vetro, e l’orizzonte del progetto corrisponde alla *performance*.

Sembra difficile, alla luce di queste considerazioni, separare il termine carattere dal suo aspetto “problematico”: lontano dall’apparire una questione risolta, la nozione fornisce infatti una straordinaria interpretazione per l’architettura di oggi, offre la possibilità di creare nessi che di volta in volta contestualizzano l’architettura nel suo contesto, la confrontano con le peculiarità e con le attese della società. Quali sono i termini di questo problema, ossia quegli elementi che ci consentono di inquadrare la questione del carattere e di coglierne soprattutto gli aspetti attuali? Un primo aspetto di tale problematicità, evidente dalla formulazione del termine in seno alla nascita dell’accademia fino ai dibattiti più attuali, riguarda la stessa natura del carattere dell’architettura, ossia cosa esso rappresenti. Il carattere in tal senso è indubbiamente legato ad una condizione di necessità dell’opera, alla consapevolezza del ruolo sociale



Fig. 7
Glass Farm, MVRDV, Schijndel, Olanda

Il carattere come qualità complessa

dell'architettura. A tale condizione, si contrappone l'aspetto di manipolazione che il carattere possiede, che lo rende una ricerca piuttosto che un risultato: il carattere dell'opera è inteso come il risultato di un metodo che di volta in volta produce effetti differenti, l'identità non è intesa in tal senso come permanenza ma piuttosto come costruito.

Se nel Settecento la conformità del carattere ai codici dell'accademia poteva essere data per scontata (per quanto questa stessa pretesa si dimostri sin dall'inizio vana, tanto da ribaltare la situazione e fare in modo che proprio il carattere con la sua attenzione per il particolare, lo specifico, diventi germe dissolutore dell'accademismo), parlare oggi di carattere come condizione di necessità dell'opera rispetto al sito è tema ben più complesso, che non può separare il sito dall'identità culturale che esso incarna.

Al tempo stesso non si può negare al processo di caratterizzazione la sua natura “manipolatoria”, ammettendo l'estrema complessità che questo termine oggi possiede. Se un tempo tale manipolazione era intesa quale ricorso a codici rappresentanti il gusto dell'epoca, oggi si manifesta piuttosto come convergenza di fattori plurimi, quali l'evoluzione della società di massa, lo strapotere della logica pubblicitaria e comunicativa, l'ingerenza della personalità dell'autore, condizioni che incidono sull'opera che nel tentativo di incarnare lo spirito del tempo, finisce per mettere in scena le stesse debolezze della società globale.

Un secondo aspetto rilevante che la questione del carattere mette in luce, riguarda un tema più generale, legato alla pratica artistica: il rapporto tra soggetto e oggetto, quale sia il ruolo dell'autore, genio o interprete, e in che maniera attraverso l'opera si riveli la ricerca di un carattere collettivo.

Tema dell'oggetto

Tra necessità e manipolazione

Tema del soggetto

Autore vs collettività

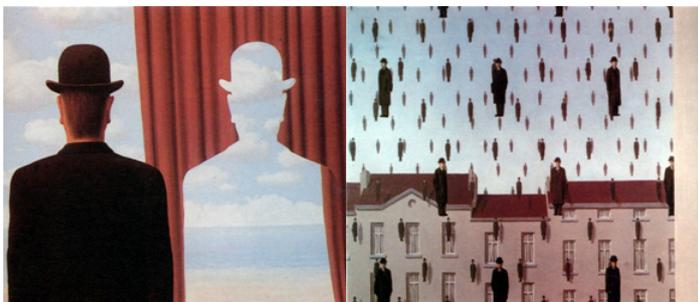


Fig. 8

René Magritte, Decalcomania (1966), Golconde (1953)

In quest'ottica, il carattere non è più solo una proprietà dell'opera, ma è piuttosto l'opera stessa, il mezzo attraverso il quale il soggetto

(autore o collettività?) si esprime, e il carattere dell’opera, l’elemento che riesce a risolvere la dicotomia tra soggetto ed oggetto.

Nella misura in cui questi due poli coesistono, poiché la personalità dell’autore non è né si rende estranea a una data cultura, e l’orizzonte reale appare costituito non solo di cose, di elementi, ma soprattutto di valori e testimonianze culturali che rendono una condizione “oggettiva” il prodotto di una pluralità di “soggetti”, possiamo parlare di carattere.

Una condizione che non lavora all’interno di questa dialettica, ma tende piuttosto a restringere l’orizzonte in una visione esclusivamente oggettiva o soggettiva, degenera necessariamente in modello, in quella connotazione caratteristica che a tal punto ha spaventato la cultura moderna, da segnare per lungo tempo la lontananza del termine carattere dal dibattito critico.

Se i temi riguardanti la condizione del carattere nell’opera ed il ruolo dell’autore appartengono da sempre alla “questione”, ne costituiscono d’altro canto anche il limite: è possibile parlare di carattere solo ed esclusivamente in riferimento ad un oggetto che per quanto discreto finirà sempre per attirare a sé l’attenzione, ed ancora parliamo di carattere come manifestazione, forte, discreta, sensazionale, di un soggetto che rivendica a sua volta un adeguato protagonismo.

Esiste però una dimensione potenziale autonoma del carattere, che ci consente di coglierne la sua essenza emozionale.

Il carattere può essere valutato in primo luogo come qualità sensibile e pertanto per ciò che “suscita”, ossia presupponendo che la dimensione del carattere sia essenzialmente relazionale, di coinvolgimento: recuperando quindi il ruolo del carattere all’interno di un discorso più generale sull’estetica oggi.

In tal senso, la rivisitazione della nozione, è un’occasione per porre l’accento sull’aspetto emozionale dell’architettura, sulla ricerca di una razionalità “conciliata” con la dimensione sensibile; aspirazione che risponde bene ai bisogni di un sapere che ci si azzarda a definire nell’età adulta.

L’aspetto emozionale ci consente di spostare l’attenzione da ciò che l’architettura è o dovrebbe essere a ciò che l’architettura provoca, un tempo si sarebbe detto il suo “effetto”, valutato in termini di relazioni con il sito, la sua natura, la sua cultura, come “fenomeno” del luogo di cui partecipa alla costruzione.

L’attenzione si sposta pertanto dal rapporto tra carattere e oggetto, e ancora tra carattere e soggetto: la nozione invoca oggi una dimensione ambientale, ossia una visione che, procede dall’opera al luogo, riconoscendo il carattere come *strumento d’integrazione*.

Tema relazionale
Architettura integrata e carattere

Note cap 1

- 1 “I Latini dissero persona la maschera di legno portata sempre sulla scena dagli attori nei teatri dell’antica Grecia e d’Italia nella quale i tratti del viso erano esagerati, perché meglio potessero essere rilevati dagli spettatori e la bocca era fatta in modo da rafforzare il suono della voce (*ut personaret*) : cosa resa necessaria dall’ordinaria vastità degli antichi teatri. Questo vocabolo venne poi applicato ad esprimere l’individuo rappresentato sulla scena che ora diciamo Personaggio; poi (nel qual senso persevera tuttora) un uomo qualsiasi, e successivamente la sua corporatura o il complesso delle sue qualità” . voce persona in Ottorino Pianigiani, *Vocabolario etimologico della lingua italiana*, Roma 1907.
- 2 Colin Rowe, *Character and Composition; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century*, in “Oppositions” n°2, trad. it. *Carattere e composizione o di alcune vicissitudini del linguaggio architettonico del XIX secolo*, in Colin Rowe, *La matematica della villa ideale ed altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990.
- 3 Ivi, pag. 76
- 4 Ivi, pag.81
- 5 Ivi
- 6 Ivi, pag.80
- 7 Carlos Martí Aris, *Le Variazioni dell’identità Il tipo in architettura*, Milano 1994, pag.24.
- 8 Ivi, pag. 88.
- 9 Christopher Alexander, *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, 1977 United States of America.
- 10 Paola Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano 1999, pag.101.
- 11 Ivi, pag.102.
- 12 Cfr. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*, trad. it.di Enrico Filippini, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.
- 13 Gernot Bohme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, trad. It. *Atmosfera estasi messe in scena, L’estetica come teoria generale della percezione*, a cura di Tonino Griffero, Milano 2010.

La nozione nella cultura illuminista

“Che cos’è dunque il gusto? Una disposizione acquisita attraverso ripetute esperienze a cogliere il vero, il buono, insieme con quelle circostanze che lo rendono bello; e a sentirsene subitamente e intensamente turbati”

Diderot

La “nascita” della nozione di carattere nella letteratura critica è senz’altro riconducibile all’età neoclassica, ed è proprio riferendoci a questa epoca e alle sue aspirazioni, che possiamo ricavare utili approfondimenti per comprendere il senso che questa nozione incarna, le ragioni a cui risponde.

La riflessione sulla cultura illuminista, pertanto, non ha il senso di un approfondimento storico, corrisponde piuttosto ad un **ritorno alle origini** di una questione non ancora così complessa quanto oggi appare, un momento necessario per individuare i temi su cui ripensare un discorso sul carattere oggi. Solo attraverso le aspirazioni dell’Illuminismo, possiamo inoltre riscattare la nozione di carattere da un’interpretazione critica che si concentra esclusivamente sul programma dell’Accademia, sul rapporto tra carattere e composizione, rispondendo in tal modo a quelle *accuse* che hanno segnato, nella critica moderna ed attuale, la distanza della nozione dal suo utilizzo come riferimento esplicito nella progettazione.

Non vi è dubbio che il ‘700 sia stato un secolo complesso, in cui il cambiamento socio economico, con l’affacciarsi della “domanda” borghese e di un nuovo concetto di società, va di pari passo con una vera e propria rivoluzione nella concezione dell’arte. In un arco di tempo che non può che apparire limitato per la portata delle trasformazioni in atto, si passa da uno schema conoscitivo basato sulla *epistème*¹, ossia sul sapere radicato nella tradizione e espresso dal principio di anteriorità, ad un modello basato sulla ricerca di una dimensione autonoma della conoscenza. E ’in questo quadro che nasce l’*ideologia*¹ illuminista fondata sul mito della ragione, celebrata dal proliferare del sapere enciclopedico.

Sul piano artistico è il passaggio da un’idea di arte come *imitatio* (mimesi figurativa) alla scoperta delle potenzialità dell’*inventio*, a segnare una vera e propria rivoluzione che coinvolge tanto il concetto di arte quanto il ruolo dell’artista e la sua formazione. Mentre la scuola di Blondel nel primo ventennio del secolo è ancora incentrata sulla continuità rispetto alla tradizione e sulla conformità ai valori

Il contesto

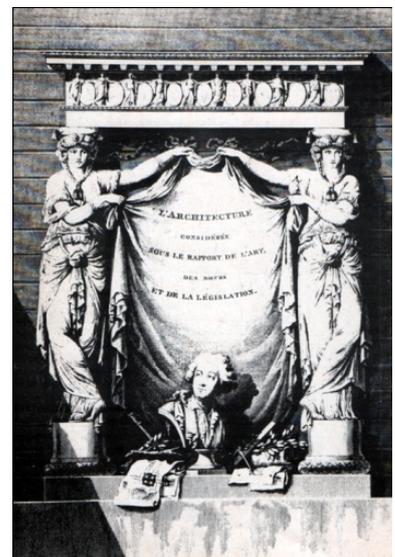


Fig. 1

Ledoux, L’architecture considérée sous le rapport de l’art des mœurs et de la législation. Frontespizio.

sociali secondo il paradigma della *convenance*, l’opera dei suoi più illustri allievi, Boullè e Ledoux, rompe con la tradizione dei trattatisti classici, si indirizza verso la potenzialità espressiva della forma, esplora con grande libertà il campo della geometria pura e della composizione fino a spingersi verso la dimensione utopica del progetto. E’ questo percorso che traccia il passaggio da una dimensione “eteronoma” del progetto alla rivoluzionaria pretesa di “autonomia”, che avrebbe posto le basi per il primo “funzionalismo” testimoniato dall’opera di Durand. Sono solo cinquanta gli anni che separano gli insegnamenti accademici di Blondel e Durand, eppure la lontananza ideologica tra i due maestri, è molto profonda.

Basta confrontare le opere di tre maestri Blondel, Ledoux e Durand sullo stesso tema, la casa di campagna, per cogliere la portata del cambiamento in atto.

L’opera di Blondel è legata a criteri figurativi eteronomi, secondo i quali l’architettura sarà tanto più decorata quanto più elevato è il rango sociale di chi la possiede, in Ledoux il tema della casa di campagna diventa ricerca di un’estetica capace di esprimere la semplicità e il decoro della vita a stretto contatto con la natura. Durand proseguirà su questa strada un’indagine sui criteri compositivi di un’architettura ormai libera dalla retorica dell’imitazione.



Fig.2 Case di campagna .
Da sinistra verso destra : progetti di Blondel, Ledoux e Durand

La pretesa di “autonomia” porta chiaramente con sé un problema “logico”, di ricerca delle origini, testimoniato dalla produzione enciclopedica: è in questo orizzonte che la natura è vista come modello originario, archè e telos per il sapere e per l’arte, una natura non da imitare figurativamente, piuttosto da ricercare come stato originario e di equilibrio verso il quale tendere.

Si tratta senza dubbio di questioni ben più ampie della loro contingenza storica , tali da giustificare il grande interesse per l’illuminismo durante tutto il 900, come testimoniano i saggi di Emil Kaufmann² che riconoscono nell’architettura illuminista ed in particolare nell’ opera di Ledoux il preludio del sistema

architettonico autonomo e con esso della rivoluzione moderna di Le Corbusier, ancora e sul fronte italiano, l'interesse di Aldo Rossi per razionalismo esaltato di Boullè, gli studi di Ezio Bonfanti sulla geometria pura ed il richiamo degli architetti del neorazionalismo al riduzionismo formale espresso nelle opere illuministe.

In questo orizzonte, la nozione del carattere gioca un ruolo chiave nel testimoniare la rivoluzione artistica in atto, mostrandosi inevitabilmente come aspetto problematico, “questione” per l'appunto, tanto nel processo di formazione dell'artista, quanto nel tentativo di codificazione messo in atto dai numerosi trattatisti.

Sul piano della formazione artistica, la nozione di carattere si inquadra nel percorso, al tempo stesso estetico e sociale, dell' *educazione al gusto*, una tappa essenziale per la formazione dell'architetto, che apprende a suscitare attraverso la sua opera un effetto “adeguato” al “tono” dell'opera.

Nella scuola di Blondel e Boffrand, *“l'idea di carattere era sostanzialmente un concetto sociale, che legava la decorazione al rango ed all'uso”*³ la caratterizzazione si legava ad un principio di appropriatezza, di *convenance*, che da un lato consentiva di “esprimere” la *“diversità degli edifici e dei loro differenti usi”*, dall'altro di *“suscitare”* un'evocazione attraverso l'opera. Il carattere “lieve”, “terribile”, “freddo”, “sterile”, “licenzioso”, costituisce pertanto il sigillo, la garanzia dell'unità dell'opera e della sua *espressività*⁴, adeguata al tono dell'opera. L'istanza evocativa di cui il carattere si fa portavoce, però, finisce per capovolgere e smentire le stesse premesse su cui era stata fondata la nozione: gli allievi più illustri della scuola di Blondel, Boullè e Ledoux, si allontanano dal criterio di *convenance* su cui si basava originariamente la nozione, interpretano il carattere soprattutto come effetto, sensazione morale, ossia come relazione tra la volontà espressiva dell'autore e l'impressione suscitata dall'opera, sentendosi legittimati dalla volontà di caratterizzazione nell'esercizio “estremo” dell'*inventio* attraverso la ricerca di nuovi codici espressivi e l'esplorazione delle potenzialità della forma, piuttosto che nelle rielaborazioni dell'*imitatio*.

L'attenzione per le qualità come generatrici di effetti, corrisponde in realtà ad una più ampia istanza artistica: le ricerche di Boullè e Ledoux vanno di pari passo con le sperimentazioni di Goethe sulle azioni morali dei colori, sulla loro capacità di rendere più armonico l'ambiente per l'uomo.

Tali ricerche si giustificano nelle istanze rivoluzionarie dell'illuminismo, le quali offrono la possibilità di immaginare un nuovo sistema di regole, di riscattare l'uomo attraverso i mezzi

La questione del carattere nella formazione dell'artista

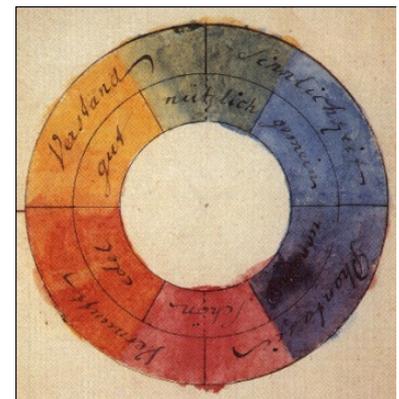


Fig. 3
Il cerchio dei colori di Goethe.
"Il colore è la natura conforme al senso dell'occhio"(J.W.Goethe)

propri della conoscenza da un modello sociale, bloccato, limitante. Nel momento stesso in cui l'uomo si scopre artefice del suo destino, l'artista, artefice per eccellenza, è chiamato in causa per “generare” attraverso la sua opera un effetto, una sensazione morale: all'opera d'arte si chiede di andare oltre l'imitazione, di *provocare* piuttosto che di *rappresentare*. Si viene configurando in questo modo una vera e propria rivoluzione estetica “ ... che porta ad accentuare il rapporto di espressione (tra l'opera e l'artista) e non di rappresentazione (tra l'opera e il mondo), nell'opera d'arte”⁵. E' proprio in questi anni, infatti, che si delinea il programma dell'estetica come *aistesis*, ossia teoria generale della conoscenza sensibile, che riconosce un ruolo proprio alla percezione, fino ad ora considerata come dote istintiva dell'uomo naturale. La conoscenza di cui si occupa l'aistetica, la “gnoseologia inferiore”, è mediata dai sensi, in quanto tale è contingente ed oscura, ma non per questo è esclusivamente una prima fase della vera conoscenza, quella dell'intelletto, né tantomeno è irrazionale. Si tratta piuttosto di una conoscenza diversa, “aurorale” alla quale si riconosce per la prima volta un ruolo autonomo. E' proprio in quest'ottica che la nozione di carattere, interpretata nel binomio espressione-sensazione morale, riveste un ruolo centrale nel progetto. Se negli insegnamenti di Blondel, la scelta del carattere interviene quasi *alla fine*, come garanzia dell'appropriatezza espressiva dell'opera, che si fonda su ben altre ragioni, nell'opera dei suoi allievi, il carattere appartiene indubbiamente alla stessa domanda di progetto, contribuendo alle “ragioni” di una ricerca formale senza dubbio straordinaria.

L'ampia produzione letteraria testimonia a sua volta, l'aspetto problematico del carattere, il suo status di *questione*, come evidenziano le diverse posizioni espresse nei due generi letterari che cercano di definire e cogliere gli aspetti salienti della nozione, il trattato (*saggio, essai*) e il dizionario (*enciclopedia*).

In entrambi i casi si riconosce che si tratta di un tema “operativo”, di mestiere, che costituisce al tempo stesso, “*il segreto più prezioso dell'architettura*”⁶, un nesso essenziale che lega la creazione artistica alla percezione e fruizione dell'opera. Tuttavia, la produzione enciclopedica si preoccupa della “*codificazione*” della nozione, ed in tal sforzo, inevitabilmente accademico, pur dedicando alla nozione un ampio spazio, riconoscendone il ruolo centrale, non riesce a coglierne la portata innovatrice, interpretando l'effetto come scelta di un carattere “appropriato” (conformemente a ciò che avveniva nella scuola di Blondel). I trattati ed i saggi, invece, esaltano la dimensione operativa della nozione, giustificano attraverso il suo aspetto

La questione del carattere nella produzione letteraria

emozionale e di coinvolgimento, la libertà creativa dell'autore, in stretto legame con il suo ruolo sociale.

La ricerca del carattere dell'opera, infatti, non si esaurisce nel soddisfare un'attesa già esistente, adeguandosi ai gusti della nobiltà dell'epoca, si traduce, piuttosto, in una vera e propria istanza sociale, in un sentimento che vede l'artista direttamente partecipe nella costruzione delle aspettative della società. La nozione del carattere in tal senso, partecipa alla formazione di una domanda, al tempo stesso estetica e sociale, piuttosto che alla scelta di una risposta all'interno di un repertorio, contribuendo a delineare il programma di un'arte e di un'architettura legate al destino della società, in una visione per cui l'opera nasce ed il carattere scaturisce dalla definizione dell'effetto che si vuole provocare, conformemente ai valori che la società deve perseguire. I trattati, pertanto, affrontano l'opera non come espressione del talento dell'autore, ma soprattutto come parte di una scena urbana che va conformandosi ai valori che la società e soprattutto la nuova borghesia esprime.

La questione urbana, infatti, è al centro dell'architettura illuminista: così Laugier mira con il suo *essai* a fornire una grande visione urbana per Parigi, Ledoux privilegia per la sua architettura la “visione da lontano” in cui l'opera appare inquadrata nella sua scena urbana, e persino un autore “*sogettivo*” come Boullè, il quale “*non pone mai in modo sistematico la questione urbana*”⁷, nel presentarci l'opera costruisce il contesto per l'apparire del suo soggetto. Gli stessi progetti “*utopici*” degli autori illuministi, non sono visioni imposte dall'alto, ma vanno piuttosto inquadrati come testimonianza estrema dell'utilità sociale dell'operare artistico. Fra gli architetti illuministi è sicuramente Ledoux, colui che maggiormente incarna attraverso la sua opera lo spirito dell'architetto illuminato, e la sua ambizione di proporre una nuova visione per la società, che possa conciliare criteri di igiene e funzionali con scelte estetiche e progettuali. Emblematica in tal senso è l'opera più compiuta di Ledoux, la Saline Royale d'Arc et Senans a cui farà seguito il progetto per la città di Chaux, modello di città illuminata.

In nome della libertà dell'invenzione Ledoux contraddice i criteri della *convenance*, utilizzando l'ordine gigante in un edificio “*minore*” destinato alla produzione, sperimenta una grande innovazione stilistica che fonde elementi classici con l'espressione regionale. L'impianto della salina, che in una prima fase di progetto Ledoux prevedeva quadrato per poi preferire la forma semicircolare, con i dieci edifici disposti lungo le direttrici geometriche e opportunamente distanziati, risponde ad una doppia logica. Da un lato l'architetto vuole proporre un nuovo modello d'impianto produttivo, che rispetti i criteri della salubrità e dell'igiene (gli edifici sono distanziati per



Fig.4
la Saline Royale d'Arc et Senans.
Ledoux

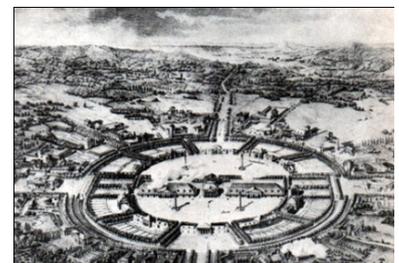


Fig.5
Ledoux Progetto per la città di Chaux



evitare il diffondersi d’incendi a causa del fuoco che si utilizzava nel processo lavorativo), dall’altro creare un segno nel paesaggio, ricercando una chiara relazione con la forte presenza della selva di Chaux, ed il fiume.

La rigidità dell’impianto semicircolare, che sembrerebbe giustificare quella letteratura critica incentrata sull’autonomia dell’architettura illuminista rispetto al luogo ed al contesto, a ben guardare trova la sua ragion d’essere proprio nella relazione con la forte presenza degli elementi del paesaggio. Il segno geometrico dell’impianto sembra completarsi ed assumere il suo significato proprio in relazione alla forte presenza del paesaggio.

Fig.6
Ledoux Pianta dei dintorni delle saline di Chaux



Fig.7

Il progetto della città di Chaux in relazione agli elementi del paesaggio, la selva ed il fiume.
Elaborazione dell’autore.

Fissato il contesto entro cui nasce la nozione, proviamo ora a chiarire i termini della questione attraverso i trattati dell’epoca. Essi, infatti, testimoniano la centralità della nozione nel processo di produzione artistica, consentendoci in tal modo di riscattare il carattere dal ruolo secondario, di *accessorio della composizione*, a cui è stato destinato da gran parte della letteratura critica.

Al centro della questione del carattere vi è il rapporto con la natura, archè e telos per l’architettura illuminista: “**L’architecture c’est mettre en ouvre la nature**”⁸. Essa si offre non quale modello da

Carattere e natura.
La petite cabane rustique

imitare figurativamente (come poi avverrà con il pittoresco), ma come archetipo, ossia modello “logico” a cui ispirarsi e tendere per un’architettura razionale, come ci ricorda Aldo Rossi nella premessa al saggio di Boullè: “... *La natura è l’individuazione del carattere delle cose, un problema di conoscenza*”⁹. Tra gli esponenti dell’architettura dell’epoca, è attraverso l’opera dell’abate Laugier e di Ethienne Louis Boullè che con maggiore evidenza emergono gli elementi per comprendere questo rapporto e capire in che modo è determinante per la formulazione del “carattere”.

Laugier esplora sostanzialmente il rapporto tra natura e ragione “*dal punto di vista dell’opera*”. L’architettura tende a un archetipo (logos), individuato nella capanna primitiva, che non corrisponde ad un modello imitabile, ma rappresenta piuttosto un paradigma, ossia una sintesi di tutto ciò che l’architettura può e deve mettere in gioco per investire il suo ruolo di arte poetica. La capanna, nel suo essere al tempo stesso logos e prodotto originario dell’uomo “*naturale*”, rappresenta l’unificazione di natura e ragione: la convinzione da cui parte e che persegue Laugier è che “*l’architettura può essere interamente determinata dalla ragione e che per essere razionale, deve essere naturale*”¹⁰.

La capanna primitiva è al tempo stesso elemento originario ed essenziale, in cui l’ordine architettonico determina e coincide con la stessa espressione, materialità e struttura. Con la sua essenzialità testimonia non una semplificazione formale dell’architettura, piuttosto la sua riduzione logica, “*il modello*” a cui una più variegata produzione deve attingere per *mettere nuovamente e continuamente in opera la natura*. Ancor più dei singoli ordini architettonici, ai quali è dedicata una lunga trattazione, l’archetipo della capanna primitiva rimanda al principio latente dell’“*ordennance*”, in nome del quale, Laugier, dopo aver esaurito l’excursus sui vari ordini e la loro convenienza, riserva una parte fondamentale della sua trattazione agli “*edifici privi di ordini*”. E’ qui che si chiariscono i termini dell’equazione di Laugier, che lega destino, genere e carattere, gli elementi cui si affida la capacità dell’opera architettonica e del suo autore (l’architetto è l’interlocutore costante ed il destinatario effettivo dell’*essai*), di garantire il perpetuarsi dell’archetipo della capanna in innumerevoli forme e variazioni : “*Alle diverse destinazioni d’uso corrispondono idee più o meno elevate, poiché esse richiedono, di volta in volta, semplicità, eleganza, nobiltà, oppure un carattere augusto, maestoso, straordinario, prodigioso. Una volta individuato il vero carattere corrispondente alla funzione, l’architetto deve scegliere il genere sulla base del sentimento suscitato nel suo animo;... Individuata la funzione e stabilito il*

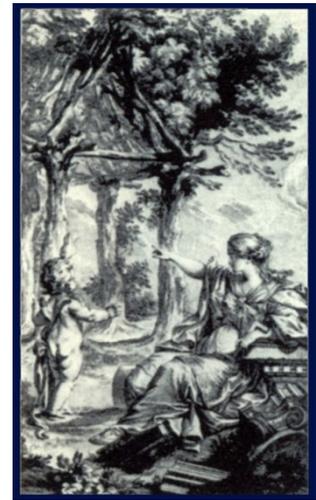


Fig. 8
M.A. Laugier
Frontespizio dell’*Essai sur l’architecture*
ed 1755

genere, il carattere dell'edificio è determinato e ritengo che, a questo punto, le proporzioni non possano più essere arbitrarie e che una sola sia quella corretta; infatti la natura non ha due modi diversi di produrre uno stesso effetto”¹¹.

Lontano dal rappresentare un momento “secondario” la nozione di carattere riveste per Laugier un'importanza fondamentale, cui si affida tanto il progetto quanto l'effetto, un momento di sintesi tra la capacità dell'architetto di guidare intenzionalmente il progetto e la possibilità del fruitore di sentire questa intenzione attraverso il suo effetto.

La nozione di carattere appare per Laugier “*quale cerniera che articola la compattezza dei principi e la elementare singolarità dell'archetipo nella variegata e concreta molteplicità delle opere costruite*”¹²

Al carattere si affida la capacità espressiva e comunicativa dell'opera, capacità che s'invera tanto nel momento progettuale, guidando intenzionalmente il progetto, quanto nella vita dell'opera e nel suo effetto: “... *obiettivo progettuale, criterio di giudizio, contenuto della comunicazione e della sensazione, nonché principio di classificazione*”¹³. Il carattere del progetto, rappresenta la garanzia della tensione verso il logos, verso l'ordine inteso quale ricostruzione dell'equilibrio e dell'armonia naturale, che l'archetipo della capanna rappresenta. Per Laugier non si tratta di definire delle regole (l'autore stesso ammette che non esiste un'unica regola che possa guidare in tal senso) piuttosto il suo interesse è di trasmettere l'importanza di queste osservazioni, la loro utilità nell'allenare il gusto dell'architetto. Pertanto proprio nella trattazione che riguarda gli edifici senza ordine, quelli in cui il carattere si manifesta con maggiore libertà, Laugier si sofferma sui rapporti proporzionali, sull'eleganza delle forme e infine sull'ornamento, quasi volendo tracciare un iter per plasmare un'architettura al carattere che maggiormente le “conviene”. E' il carattere che guida la scelta della proporzione esatta, della forma appropriata e dell'ornamento necessario, in tal modo mettendo alla prova il mestiere dell'architetto, “... *un bell'edificio non è quello che possiede una bellezza arbitraria, ma quello che considerate le circostanze, ha tutta la bellezza che ad esso conviene, e nient'altro*”¹⁴.

Il legame tra funzione e carattere non deve essere inteso come rivendicazione di una ragione funzionalista dell'opera ma va piuttosto letto come ricerca di finalità, ossia in stretto legame con il suo destino. Come afferma Fabrizio Spirito, “*Le vrai de la destination, la promessa di assumere carattere non è più e non solo nella destinazione funzionale ma soprattutto nella funzione che si prospetta per il suo destino*”¹⁵.

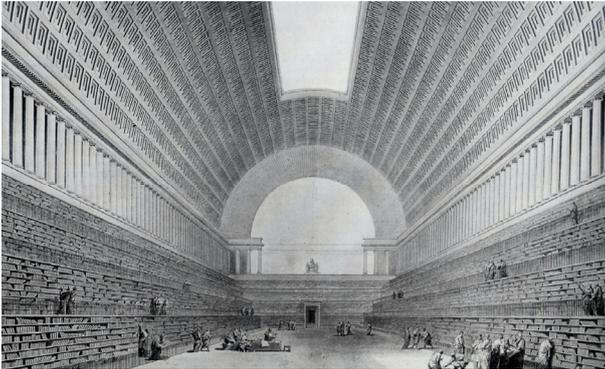


Fig. 9
Biblioteca Pubblica, Etienne Louis Boullée, 1785.

Il razionalismo esaltato di Boullé

Boullé vede il legame con la natura dal punto di vista della finalità, del soggetto dell'opera. L'autore più degli altri suoi contemporanei sembra fermamente convinto che “L'architecture c'est mettre en ouvre la nature”. L'attenzione di Boullé è per la natura come madre di ogni espressione, creatrice di spettacoli e “Correspondances”, come più avanti negli anni, ce la presenterà il poeta Boudelaire:

*La Natura è un tempio dove incerte parole
mormorano pilastri che son vivi,
una foresta di simboli che l'uomo
attraversa nel raggio dei loro sguardi familiari.*

*Come echi che a lungo e da lontano
tendono a un'unità profonda e buia
grande come le tenebre o la luce
i suoni rispondono ai colori, i colori ai profumi.*

*Profumi freschi come la pelle d'un bambino,
vellutati come l'oboe e verdi come prati,
altri d'una corrotta, trionfante ricchezza*

*che tende a propagarsi senza fine – così
l'ambra e il muschio, l'incenso e il benzoio
a commentare le dolcezze estreme dello spirito e dei sensi.*

Il modello al quale si riferisce è la natura nel suo ciclo di vita ed ancora di più nello spettacolo che nel succedersi delle stagioni essa mette in scena. L'interesse dell'autore non è per la scena naturale con i suoi caratteri e neppure nell'individuazione di un modello archetipo ma sembra risiedere nella capacità della natura di generare delle sensazioni morali. Lo spettacolo naturale pertanto, è descritto

attraverso le sensazioni che ogni stagione suscita, ossia ancora una volta nel nesso espressione-sensazione morale che la teoria del gusto perseguiva, al tempo stesso come obiettivo formativo e criterio di giudizio.

Boullè, sicuramente influenzato dalle teorie Newtoniane sulla luce come generatrice del colore, osserva la luce e il quadro delle varie stagioni, associa a ciascuna un carattere. L'architetto è guidato dall'osservazione dei rapporti, degli effetti, così come degli elementi che nel ciclo stagionale definiscono tale carattere, nel riprodurre non la scena naturale, ma quello stesso carattere, nella sua architettura. Sono questi i mezzi di un razionalismo esalto, di una logica che non rinuncia ma anzi si rafforza della presenza del sentimento, come nota Aldo Rossi nella premessa ad *Architettura saggio sull'Arte*, “*Il rapporto con la luce diventa in Boullè, il principio per riportare il sentimento, per suscitare dei sentimenti, attraverso lo studio della natura*”¹⁶.

Così l'estate, con la sua luce “vivificante”, in cui tutti gli elementi sembrano risplendere all'unisono, pone in essere il carattere della magnificenza. L'architetto a sua volta, pone in opera il carattere della magnificenza, nella disposizione dei corpi, nella definizione della loro volumetria, nella combinazione unitaria delle singole parti.

Ad esso ambisce l'autore nei progetti che accompagnano il saggio, “... *ho cercato di mettere in opera tutti i mezzi che mi erano offerti dalla natura e dall'arte per presentare in architettura lo spettacolo del grandioso*”¹⁷.

Lo spettacolo della primavera insegna a riprodurre la gradevolezza attraverso “*effetti dolci, colori teneri e delicati, toni armoniosi, forme agili e proporzioni leggere ed eleganti*”¹⁸.

E' l'autunno ridente che si svela il segreto della varietà e della novità attraverso il ricorso all'immaginazione “*che ci presenta le cose in modo nuovo e stimolante e che rende diversi i progetti*”¹⁹.

Dalla stagione invernale e dalla sua luce triste e poca, scaturisce quell'architettura delle ombre che Boullè rivendica come sua scoperta artistica, un'architettura che utilizza proporzioni esasperate, ipogea, espressa nella nudità del muro e dello scheletro strutturale.

Posto in tal senso il carattere è per Boullè una nozione fondamentale, la cui definizione è imprescindibile per la concezione stessa dell'opera, nonché il punto di partenza del suo “procedimento logico”, che Aldo Rossi così descrive: “*Possiamo distinguere; un nucleo emozionale di riferimento, la costruzione di un'immagine complessiva, l'analisi tecnica, la ricostruzione dell'opera*”²⁰.

Il carattere interviene dunque in primo luogo come riferimento emozionale ed intenzionale dell'opera. Esso rappresenta al tempo stesso il nucleo rispetto al quale il progetto mira a costruire

un'immagine di sintesi. Ciò che è essenziale, non è l'opera con la sua materialità, (le opere del suo trattato non sono destinate alla realizzazione, ma non per questo per l'autore hanno meno valore), ma è porre le condizioni per l'apparire del soggetto dell'opera.

Boullè, pertanto, per ogni suo progetto definisce le condizioni richieste al sito, quindi scandisce la volumetria e lo spazio, sembra quasi guidarci ad assistere allo spettacolo che con grande sapienza mette in scena.

Così nel progetto per il Palazzo del Sovrano, l'architetto non ha dubbi nel far “apparire” il carattere della magnificenza “... *Esporre tutte le ricchezze dell'architettura, introdurre lo splendore e la magnificenza delle belle arti, ecco ciò che deve fare un'artista che costruisce l'abitazione di un sovrano*”²¹.

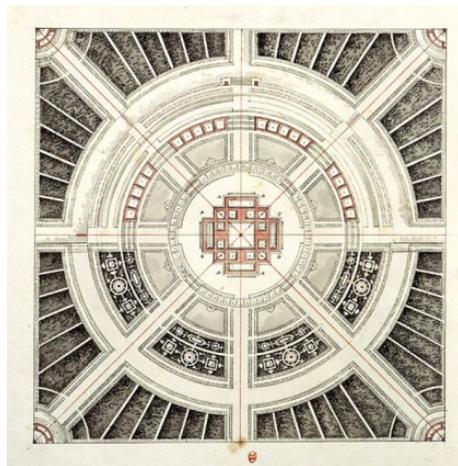


Fig. 10

Boullè Palais d'un souverain, ST. Germain en Laye

Boullè a partire dal carattere generale di magnificenza, compie le scelte di impianto e di composizione. In primo luogo decide, riferendosi alla maniera degli antichi i quali *per dare maggiore dignità ai loro monumenti...li chiudevano in un recinto*, di circondare il Palazzo del sovrano con le residenze dei dignitari, convinto che tale scelta corrisponde al *solo recinto conveniente*, in grado di suscitare “*un prezioso effetto; quello per esempio di un grande spazio che ci colpisce in modo straordinario avvicinandoci allo spettacolo dell'immensità; quello della magnificenza che ci abbaglia col suo splendore*”²².

Quindi, s'interroga sulla possibilità di definire un insieme al tempo stesso uniforme e vario attraverso i diversi caratteri degli edifici che compongono l'impianto “*se pongo per ognuno un'altezza diversa e li decoro in modo vario ne risulterà l'effetto della disparità, e non*

quello di un insieme architettonico, perché l'unione di tutte queste diverse costruzioni offrirà l'immagine di una piccola città". Boullè , a questo punto, sa bene che c'è un'altra condizione di cui non può prescindere per “penetrare nel soggetto” , come egli stesso ammette “... per dar forma ad un insieme di questa estensione, bisogna scegliere una località favorevole; infatti è impossibile, per esempio, ottenere dei grandi effetti su di un terreno piano quando invece il terreno è disposto ad anfiteatro, ci sono offerti tutti i mezzi possibili per ingrandire l'effetto, per dargli del movimento; la diversità dei piani permette infinite variazioni”²³.

Sono proprio le condizioni richieste al sito, il punto di arrivo della sua ricerca sul soggetto artistico.

L'atteggiamento di Boullè pertanto, ci mostra come gli autori illuministi, di cui va giustamente considerata la ricerca di “autonomia”, mostrano una grande attenzione per il contesto in cui l'opera si inserisce, che partecipa attivamente alla costruzione della loro architettura: Boullè definisce per ciascun suo progetto, una localizzazione precisa ed essa stessa partecipe dell'*inventio*, fa riferimento a condizioni ambientali chiaramente definite e tali da creare il solo contesto possibile per l'opera. Nel caso del Palazzo del Sovrano, tale riferimento si precisa al punto di coincidere con una reale collocazione geografica: “San Germain en Laie” , con il vasto anfiteatro formato dalle sue montagne, è il sito perfetto per la localizzazione del Palazzo.

L'unità dell'opera non è vista come processo riduttivo, ossia come pretesa di un'architettura indifferente al sito, ma va piuttosto intesa come persistenza di un principio allo stesso tempo estetico e morale, che garantisce la coerenza del processo *inventivo*. La sua autonomia è intesa soprattutto come rivendicazione della libertà dell'espressione artistica, come difesa della libertà dell'*inventio* rispetto ai principi eteronomi dell'*imitatio*.

Al carattere originario pertanto, nucleo intenzionale ed emozionale dell'opera, si rivolgono tutti i suoi caratteri, architettonici, stilistici, distributivi, costruttivi, che Boullè descrive sempre minuziosamente quasi a voler confermare che un'architettura non necessita di essere costruita per “apparire” .

Al carattere infine (!) è subordinata la stessa scelta del soggetto, come proprio l'autore ci avverte “*Vi sono soggetti in poesia, in pittura, come in architettura, più o meno favorevoli: in architettura per esempio, un teatro, un cenotafio, un tempio sono soggetti definiti e quindi soggetti che si prestano ad essere scelti e caratterizzati da una mano abile*”²⁴.



Fig.11
Adam-Frans-Van-Der-Meulen,
“New-chateau-at-Saint-Germain-en-Laye,
dipinto XVII secolo.

L’attenzione per la messa in scena dello spettacolo della maestosità, della varietà, ossia per l’effetto dell’opera, inteso come sensazione morale, è di certo un tema fondamentale per la comprensione del contesto in cui nasce e vive in pieno vigore la teoria del carattere. Se nell’opera di Boullè l’effetto è inteso come esperienza ” estrema “, di fronte al quale lo spettatore è quasi schiacciato dalla maestosità architettonica, è con Ledoux che l’architettura si trasforma in arte di relazione.

Uomo del suo tempo, Ledoux incarna più di ogni altro la visione dell’artista illuminato. La sua vasta produzione, che va dai progetti d’interni e di residenze per la nobiltà al programma di una nuova città, Chaux, l’anti-Parigi, testimonia la consapevolezza del ruolo chiave dell’architetto nella società, dell’idea di un arte che è certamente servizio (Ledoux sarà anche criticato come architetto di regime, dal momento che la sua clientela era prevalentemente nell’entourage della corte), ma che al contempo partecipa alla formazione di una nuova domanda, anche sociale. Non più l’arte per l’arte, bensì un’architettura utile e pertanto morale ossia in grado di innalzare anche gli animi più umili verso la bellezza ideale.

Il ruolo del carattere nell’opera di Ledoux è strettamente legato alla difesa della libertà dell’*inventio* nella produzione artistica, in nome della quale riceverà numerose critiche dai membri dell’accademia, in primo luogo dal suo maestro Blondel.

Ledoux porta alle estreme conseguenze l’idea di “**architettura parlante**”, “... che risultava dall’incontro di due tipi di riflessioni. La prima riguardava l’*esprit de la convenance* e una teoria sociologica dei caractères messa a punto da Boffrand e Blondel; la seconda, invece, si legava a quella corrente proveniente da Orazio e rinnovata nel XVII secolo da Dufresnoy, “*concernant les affinités entre art plastique e art parlant*”, nel rispetto dell’idea “*ut pictura poesia erit*”²⁵. Egli va ben oltre la corrispondenza tra carattere e rango sociale, interrogandosi piuttosto su quali criteri, al tempo stesso funzionali ed estetici, affidare ad un’arte che vuole essere espressione di un nuovo modello di società. In tal senso, il ricorso alla geometria pura, corrisponde non solo a una rottura con la retorica accademica, ma incarna allo stesso tempo una nuova estetica, che persegue un’architettura “... *solida, maestosa, ma allo stesso tempo semplice e immediatamente identificabile, conforme al carattere di lisibilité*”²⁶.

Questa ricerca architettonica, di sicuro innovativa rispetto ai criteri su cui si era basata la formazione dell’autore, rappresenta il filo conduttore di una carriera artistica eccezionale, e si ritrova soprattutto nelle opere in cui l’autore può rivendicare il suo ruolo di riformatore sociale, di artefice di una nuova società. L’arte di caratterizzare, quel segreto di *mestiere* che aveva appreso e rafforzato ponendosi al

L’opera di Ledoux: architettura parlante vs arte di relazione

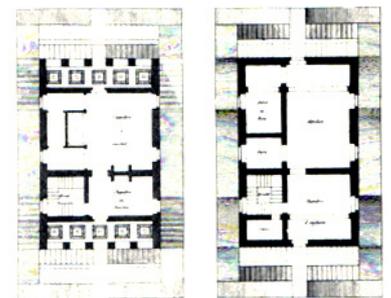


Fig. 12
Ledoux, casa di un impiegato

servizio della nobiltà dell'epoca, si rivela ora quale essenziale strumento per formulare una nuova poetica dell'operare artistico, intenzionata ad esprimere un nuovo modello di società. Tale ricerca, allo stesso tempo estetica e sociale, anima in primo luogo il suo lavoro sulla casa, che deve essere per tutti, ispirata a criteri al tempo stesso estetici e funzionali. Ad essa, ancora, vanno ricondotti gli studi e le sperimentazioni sugli impianti produttivi, dalla Saline di Arc-et-Senans alle fonderie della Città di Chaux, in cui l'autore senza rinunciare ai principi di igiene e di sicurezza nonché di ottimizzazione del lavoro, ricerca un'estetica del lavoro attraverso la quale fondare un nuovo modello di città che vive della produzione e del commercio.

Piuttosto che affermare l'autonomia dell'architettura, come sostiene il saggio di Emil Kauffmann *“Da Ledoux a Le Corbusier: origine e sviluppo dell'architettura autonoma”*, il carattere nell'opera di Ledoux sembra diventare a tutti gli effetti *“nesso”*, strumento di relazione, prima ancora che di comunicazione, tra la dimensione soggettiva ed oggettiva dell'operare artistico.



Fig. 13
Ledoux, le fonderie di Chaux

In tal senso l'opera di Ledoux si presta ad una valutazione, non solo formale, come vuole una lunga tradizione critica, ma soprattutto spaziale. È ciò che suggerisce Marco Poganick in un breve testo dal titolo *“Sulla nozione di spazio in Claude – Nicolas Ledoux”*, nel quale sostiene la condizione relazionale dell'architettura del maestro illuminista *“... l'opera di Ledoux documenta il compiersi di un processo di ridefinizione del ruolo e dello statuto dell'architettura che da arte del costruire diventa arte dello spazio sostituendo alla centralità del manufatto quella dello spazio di relazione”*²⁷.

Lo spazio che ricerca Ledoux è soprattutto legato alla costruzione di una relazione tra lo spettatore e l'opera, e si traduce in un'arte che interpreta in primo luogo il ruolo urbano e sociale dell'architettura,

“... *architecture pratique, architecture sentimentale*”.

Funzionale alla costruzione di tale rapporto è pertanto l'utilizzo che Ledoux fa dell'ordine gigante, degli elementi architettonici e il ricco vocabolario decorativo a cui fa ricorso, elementi che, sostiene Marco Poganick, in Ledoux sono funzionali al “plain” “..che non rappresenta la pianta dell'edificio, ma la sua restituzione planimetrica nell'opposizione che essa stabilisce con il piano circostante”²⁸.



Fig. 14
la Saline Royale d'Arc et Senans

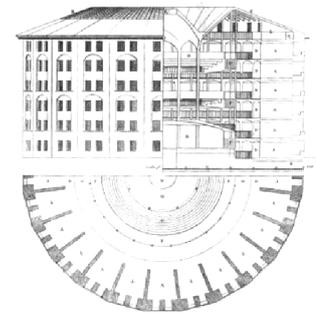


Fig.15
Progetto di Panopticon,
Jeremy Bentham, 1791.

La stesso ricorso alla geometria pura, celebrato da Kaufmann come anticipazione del Pavillon System, è funzionale alla creazione dello spazio inteso come misura della relazione tra lo spettatore e l'opera, “Per Ledoux la geometria non è né massa né tettonica ma “texture”... La geometria mette a disposizione dell'occhio lontano dell'osservatore - ampliandone i limiti dell'immaginazione – volumi che si dissolvono in superfici e superfici che si dissolvono nel gioco delle ombre proiettate dai raggi solari”²⁹.

Sarà proprio l'esasperazione di questa condizione relazionale tra spettatore ed opera a portare molti anni più avanti Michel Foucault a riconoscere, nell'impianto della Salina di Chauv, le ragioni di un'anticipazione del “Panopticon” di Jeremy Bentham, il sistema di sorveglianza e controllo ideato come soluzione per “l'ottimizzazione” del controllo carcerario.

Tuttavia, le motivazioni di Ledoux nella scelta dell'impianto centrale e della forma semicircolare sono piuttosto di tipo simbolico, legate alla volontà di realizzare un impianto capace di rappresentare il modello di una società rinnovata.

Sul piano funzionale, esse si giustificano piuttosto nelle ragioni igieniche e di salubrità, legate alla possibilità di mantenere la giusta distanza tra gli edifici e di sfruttare opportunamente il corso dei venti per migliorare le condizioni di salute dei lavoratori, che in quelle di sorveglianza, condizione quest'ultima che non appare motivata dalle reali condizioni di lavoro.

Permane pertanto l'idea di un forte legame e fiducia nelle potenzialità espressive e simboliche dell'architettura, finalizzate in primo luogo al suo ruolo sociale, obiettivo e ragione della stessa caratterizzazione.

Infine, per ricostruire la storia e il significato della nozione nella cultura illuminista è indispensabile citare il contributo dell'abate Quatremère de Quincy, il quale con la sua produzione letteraria, più che con le (poche) opere realizzate, offre un'essenziale codificazione della nozione, all'interno delle aspirazioni culturali e sociali dell'epoca. Quatremère de Quincy, ci ricorda che tale parola “*deriva dal greco χαρασσειν (incidere, imprimere) e significa in senso proprio una marca, un segno distintivo di un oggetto qualunque*”³⁰.

Il contributo di codificazione di Quatremère de Quincy

La voce carattere, oltre ad occupare un ruolo privilegiato all'interno della trattazione dell'autore, si può definire una parte assai sofferta della sua produzione letteraria. Esistono, infatti, due trattazioni del tema, la prima, di notevole estensione, nell'*Encyclopédie Méthodique*³¹ (1788), la seconda, nel *Dictionnaire Historique* (1832). E' bene porre l'accento su ciò che accomuna e ciò che differenzia le due opere, per poter meglio comprendere il contributo che ciascuna trattazione fornisce nella definizione della nozione di carattere. La prima, va inquadrata all'interno del fervore illuminista, e testimonia una profonda fiducia nella conoscenza e in un modello di sapere universale, in grado di liberare l'uomo. La trattazione del Dizionario, invece, nasce con l'intento di specificare, di chiarire gli aspetti esclusivi della voce, e soprattutto risente del programma dell'accademia, di cui Quatremère era all'epoca uno dei principali esponenti. L'intento comune ad entrambe le opere, è in ogni caso quello di ricercare l'essenza, di ricondurre il particolare al generale, in una visione dell'arte che guarda come riferimento costante all'arte Greca ed alla sua perfezione intesa come coincidenza tra l'immagine, l'*eidōs* ed il pensiero, l'idea.

L'intenzione di Quatremère, è quella di individuare, all'interno di un discorso più ampio, lo spazio proprio della nozione, e coerentemente con il suo obiettivo prende le distanze dalle interpretazioni che, al contrario si concentravano sull'ambiguità della nozione, per giustificare posizioni assai distinte. La convinzione che attraversa tutta la produzione di Quatremère, è che l'architettura sia un linguaggio il cui destino è strettamente legato a quello dell'uomo e soprattutto della collettività. Il suo contributo è nella ricerca di una grammatica, ossia di un modello di validità generale, “*più che una tipo-logia dell'architettura ... le voci del Dizionario Storico di architettura tentano di costituire una tipo-grafia architettonica*”³². La nozione di carattere partecipa e testimonia questa volontà ed il contributo di Quatremère va valutato proprio nello sforzo di tenere uniti, di collegare logicamente, l'essenziale ed il particolare, la generalizzazione con la caratterizzazione.

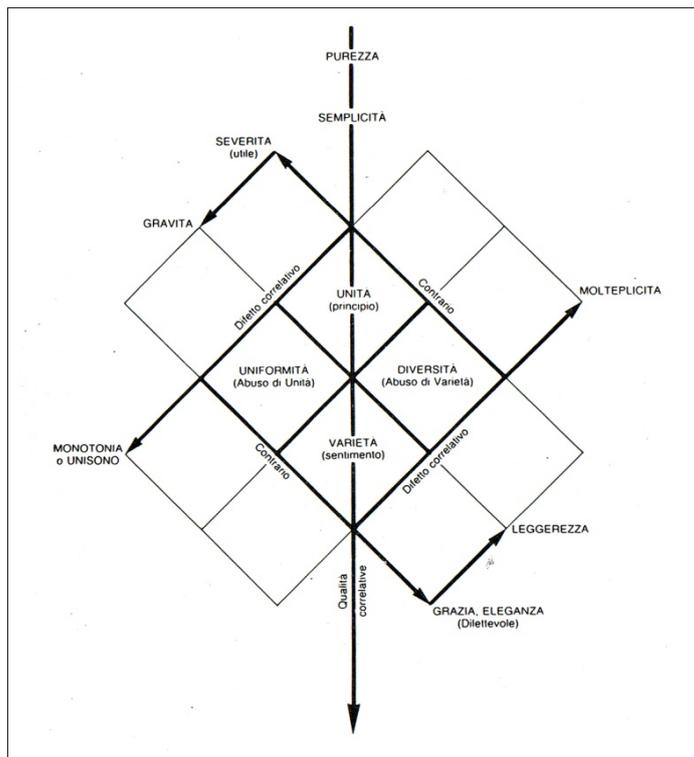


Fig. 16

Quatremère de Quincy, D.H.A.

Quadro delle qualità e dei difetti correlativi dell'architettura secondo Quatremère .

Analogamente, anni più avanti, Louis Kahn si chiede “*Riflettiamo su ciò che caratterizza in astratto la Casa, una casa e la propria casa. La casa è l'astrazione che tiene insieme gli spazi adatti alla vita. La Casa è la forma e nella mente della meraviglia dovrebbe esistere priva di ogni configurazione e dimensione. Una casa è un'interpretazione di quegli spazi dettate dalle circostanze. Questo è progetto. A mio parere, un architetto è grande nella misura in cui è capace di prendere coscienza di ciò che è la Casa, poiché il progetto che egli fa di una casa non è che un atto determinato dalle circostanze*”³³.

Il carattere dunque è in primo luogo nell'essenza, “*nella natura del soggetto*”, quindi si rivela come qualità distintiva e comunicativa dell'opera. Così, nelle voci dedicate alla nozione, Quatremère descrive **il carattere come qualità complessa**: “*Tre locuzioni adottate nell'uso della parola carattere, presentando ciascuna un significato particolare, possono per avventura servir di guida e farci rivelare i diversi significati di questa parola, e per conseguenza le tre specie di qualità che essa esprime*”³⁴.

Il carattere essenziale

In primo luogo un carattere essenziale: “*Si fa uso della parola carattere lodando un ‘opera; come allorqué dicesi “quest’opera ha del carattere”*”³⁵.

Il carattere essenziale esprime uno stretto rapporto tra architettura e natura e si collega al tema delle origini, al centro del pensiero illuminista. Esso testimonia la ricerca non solo di uno stato di natura ma del radicamento dell’opera, della sua appartenenza al luogo, del suo rapporto con la cultura locale, “... *il carattere essenziale non è qualcosa che può essere applicato ad un edificio, ma piuttosto è indelebilmente impresso nei suoi aspetti dal carattere essenziale della cultura che lo ha prodotto*”³⁶.

In tal modo il carattere essenziale esprime una condizione di *forza e grandezza*, intese non come affermazione dell’opera ma piuttosto come condizione *originaria* che coincide e garantisce il criterio di semplicità e di unità dell’opera.

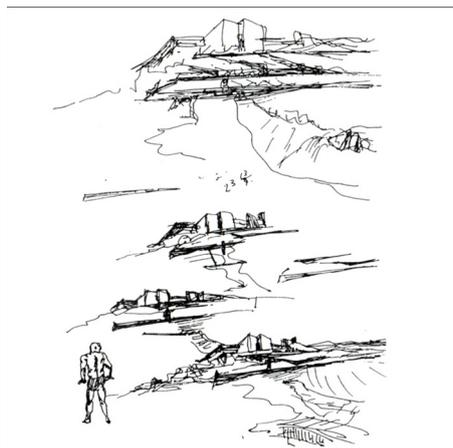


Fig. 17
Álvaro Siza, schizzi prospettici di studio,
Ristorante Boa Nova, Leça da Palmeira, 1958-1963

Il carattere essenziale rappresenta la tensione verso uno stato di natura, che dissolve i confini tra architettura e paesaggio. E’ la ricerca di uno stato di “grazia” in cui l’opera si radica nel luogo e vive in una dimensione atemporale, così “*L’essenziale dell’architettura si concentra nella realtà di una solidità eccessiva, e nell’ambizione di una eterna durata*”³⁷.

Il carattere dimostrativo

Il carattere dimostrativo rappresenta la dimensione che lega l’opera alla sua specificità, dunque alla sua originalità. Anche in questo caso non si tratta di una qualità facile da ritrovare, “*deve essere concesso a poche opere di segnalarsi per originalità, vale a dire di avere un*

carattere, una qualità speciale, che non sia di copia”³⁸.

Il carattere distintivo fa riferimento a due nuclei tematici : l'*originalità* dell'opera e la sua *fisionomia*, ed entrambe le interpretazioni vanno intese in conseguenza ed in stretta correlazione con la definizione che direttamente le precede, ossia quella di carattere essenziale.

L'*originalità* non è di certo intesa come difesa di una libertà artistica assoluta (come anticipazione del sentimento Romantico) ma piuttosto in rapporto al tema della *mimesis*, assai caro a Quatremère. “*La parola copia, sinonimo di doppio, indica sempre un processo più o meno meccanico, che riproducendo e moltiplicando un originale, si trova escluso dal dominio della vera imitazione, quella della natura, ed è per conseguenza fuori del regno dell'invenzione*”³⁹. La vera *imitazione* è, per l'autore, della natura come modello di armonia, come equilibrio verso cui tendere, ed essa soltanto consente e giustifica la potenzialità dell'*invenzione* che fissa il carattere come *impronta*, segno che esprime l'unicità dell'opera.

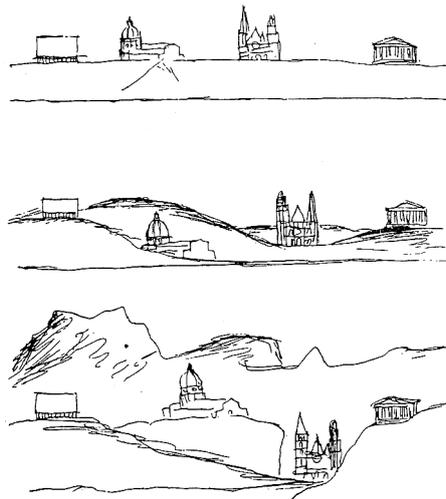


Fig. 18
Le Corbusier

Il legame tra carattere dimostrativo e fisionomia, sottolinea ancora una volta la ricerca orientata a costruire nessi tra ciò che costituisce l'essenza e la sua espressione specifica. Così il carattere distintivo e per l'architettura “*ciò che la fisionomia è per il volto umano, il quale, per essere fissato e dato, non previene tutte le passioni, tutte le sensazioni, tutti i movimenti dell'anima dal raffigurarli in una maniera varia; ma come ci sono alcune fisionomie per le quali il gioco delle passioni spiega più facilmente, ci sono anche alcune architetture per le quali il carattere distintivo è così pronunciato che*

gli altri generi di carattere hanno difficoltà a manifestarsi”⁴⁰.

Cos'è dunque il carattere dimostrativo dell'opera se non l'espressione della sua capacità di creare *figura*, di ricostruire un'unità attraverso la sua propria condizione specifica ?

Se il carattere essenziale testimonia l'aspirazione a una dimensione atemporale, ad uno spazio archetipo, il carattere dimostrativo si riconosce nella ricerca di un eterno presente, in ogni caso, una dimensione di continuità nel tempo. Il carattere dimostrativo testimonia la crisi dell'*epistème classica*, la fede in un sapere dato, convertendosi a realtà critica, per ricercare in un orizzonte reale, *la verità dello specifico*.

In tal senso la circostanza dell'opera diventa l'orizzonte del progetto critico, ossia che trova la sua essenza nella dialettica con il contesto, nella tensione tra l'opera ed il luogo

Il carattere relativo rappresenta il momento in cui l'opera si fa linguaggio, la qualità si finalizza alla comunicazione della sua ragion d'essere, che per l'illuminismo è in primo luogo culturale, risponde alla volontà di esprimere una nuova idea di società.

Il carattere relativo

La produzione di Quatremère non è infatti estranea al sentimento nazionale che, in questo particolare momento storico andava formandosi, e ad un pensiero che poneva al centro della produzione il *soggetto collettivo*.

Così, il pensiero dell'autore in particolare nell'*Encyclopédie Méthodique*, è trattato non soltanto come questione dell'arte ed in particolare dell'architettura, ma prima ancora come questione sociale, legata all'origine delle culture.

Proprio in nome di questo sentimento, Quatremère si oppone, nel trattare il tema delle origini della forma architettonica, alla teoria individualista formulata dall'abate Laugier, che individua nella costruzione della capanna, dunque in un processo costruttivo operato dal singolo, l'atto architettonico originario, legando invece il tema all'insediamento, ossia al momento in cui i differenti popoli, per particolari condizioni geografiche ed ambientali, individuano in un atto fondativo l'espressione della loro specificità culturale. Il problema delle origini, è dunque in primo luogo culturale, è in quella coincidenza tra stile di vita e forma fisica dello spazio antropizzato, che è l'unica condizione in grado di parlarci al tempo stesso delle regole (di ciò che permane) ed della varietà che ci circonda, *“L'origine dell'architettura non è solo nella capanna (l'agricoltore) ma anche nella grotta (il cacciatore) nella tenda (il pastore o il nomade) che deriva dalla differenza di cultura materiale dei singoli popoli, egiziana e etrusca dalla grotta, cinese indiana dalla tenda”⁴¹*

ù

Questa premessa, è, a nostro parere, necessaria per introdurre il tema più controverso della trattazione del carattere, e l'aspetto sul quale l'autore si sofferma maggiormente, la questione appunto del carattere relativo, espressa come convenienza dell'opera o come sua appropriatezza.

Anche in questo caso la trattazione va intesa in stretta correlazione con le precedenti definizioni di carattere essenziale e dimostrativo, rispetto alle quali l'autore sottolinea però stavolta una importante differenza “ *Il carattere, come ci viene spiegato, a parer nostro, dalla prime due visioni è una qualità che, sotto due dei suoi rapporti, dipende da certe cause, sulle quali né il potere degli uomini, né quello dell'insegnamento, possono esercitare alcuna influenza ed azione...Sì nell'uno che nell'altro caso, la teoria può ben rendere conto dei fatti e della cause loro, ma nessun insegnamento potrà mai rinnovarne o propagarne gli effetti. A noi sembra, per lo contrario, che succeda diversamente rispetto alla terza specie di carattere, la quale consiste nell'arte di imprimere a ciascun edificio una maniera di essere, talmente adattata alla sua natura od alla sua destinazione, che vi si possa rilevare a tratti ben pronunciati e ciò che essa è, e ciò che non può essere. Tale proprietà distintiva, che si esprime con dire di un monumento, in cui essa apparisca, che ha il suo carattere, mentre costituisce uno de' meriti principali dell'arte, ha questo ancora di particolare, che se ne può più o meno insegnare il segreto, non solo con esempi, ma ben anche con più pratici documenti*”⁴²

Vale la pena insistere su due degli aspetti che il testo evidenzia. In primo luogo il rapporto tra espressione e destino, che sottolinea non soltanto il rapporto e la coerenza dell'opera in ragione della sua destinazione d'uso, ma soprattutto in relazione al modello di società di cui è espressione.

Quatremère dunque è consapevole della dimensione retorica che il tema del carattere relativo affronta, ma in esso trova la conferma delle potenzialità dell'architettura come testimonianza culturale.

In secondo luogo vale la pena soffermarsi sull'aspetto dell'insegnabilità che si collega alle premesse stesse della sua trattazione, ossia a quella volontà di collegare il particolare al generale, l'immagine con l'eidos. L'interesse di Quatremère, il quale sottolinea che il carattere relativo ha a che fare con gli aspetti essenziali del progettare, è di individuare non una regola, ma piuttosto un *metodo per un'architettura all'altezza del suo compito* (artistico e sociale al tempo stesso), ossia capace di esprimere l'adeguatezza del suo sforzo.

Il suo tentativo si differenzia rispetto a ciò che negli stessi anni professano Blondel o Boffrand, i cui sforzi erano tesi per lo più nell'individuazione di un repertorio di caratteri, “lieve”, “grave”,

“gentile”, concentrandosi invece sul sottolineare che la caratterizzazione è qualcosa che accompagna l’opera dalla sua prima concezione ed investe l’intero percorso progettuale.

Le questioni del carattere interagiscono pertanto “*colla forma della pianta e dell’alzata, colla scelta la misura e il modo degli ornamenti e della decorazione, colle masse ed il genere della costruzione dei materiali*”⁴³, ossia, piuttosto che costituire una fase secondaria , di aggiunta, riguardano aspetti essenziali della progettazione e che proprio per questo motivo l’architettura è per Quatremère “*l’arte di conferire carattere*”.

Note cap 2

- 1 Per E. Garroni è nel passaggio dall'epistème all'ideologia che si fonda la nozione moderna di creatività.
“Per la prima volta il pensiero è costretto a recidere, per così dire, il proprio cordone ombelicale, a fare a meno del proprio inconscio strutturale collettivo, a progettare e programmare il proprio orientamento e il proprio destino”.
 Emilio Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010, p 79-80.
- 2 In particolare si fa riferimento al testo, E. Kaufmann , *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Leipzig-Wien, 1933, trad. it., *Da Ledoux a Le Corbusier, origini e sviluppo dell'architettura autonoma*, Milano 1973.
- 3 A.Vidler, *Claude Nicolas Ledoux*, Electa, Milano 1994, pag. 31.
- 4 ...non basta infatti rappresentare i differenti caratteri, ma è fondamentale *farli sentire* (ars poetica di Orazio).
- 5 Georges Teyssot, *Storia e fortuna di un Dizionario. Quatremère Quatremère de Quincy in Italia*, in *Quatremère de Quincy Dizionario Storico di architettura*, Marsilio Editori, pag.32
- 6 A.C. Quatremère de Quincy, “*Caractère*”.
- 7 Aldo Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E. L. Boullée, *Architettura Saggio sull'arte*, Padova 1967, pag.22
- 8 E. L. Boullée, *Architecture, Essai sur l'Art*, trad. it. *Architettura Saggio sull'arte*, Padova 1967.
- 9 A. Rossi, *Introduzione a Boullée ...*, pag.23.
- 10 M.A.Laugier, *Essai sur l'architecture*, 1755, trad. it. M.A.Laugier *Saggi sull'architettura*, 1987.
- 11 Ivi, pag. 90
- 12 Georges Teyssot , *Teoria e progetto le dimensioni dello spazio del logos*, introduzione a M.A.Laugier, *Saggi sull'architettura*, pag. 21
- 13 Ivi, pag. 11
- 14 Ivi, pag.21
- 15 Fabrizio Spirito, *Saper Leggere, dal formale al figurale. Materiali di ricerca*, Cuen, Napoli 2011, pag.51.
- 16 A. Rossi, *Introduzione a Boullée...*, pag.23
- 17 E. L. Boullée, *Architettura...*
- 18 Ivi
- 19 Ivi
- 20 A. Rossi, *Introduzione a Boullée...*, pag.15
- 21 E. L. Boullée, *Architettura...*
- 22 Ivi
- 23 Ivi
- 24 Ivi
- 25 Georgia Santangelo, *La rêve pétrifié de C.N. Ledoux*, <http://www.club.it/culture/culture98>
- 26 Ivi
- 27 Marco Poganick, *Sulla nozione di spazio in Claude – Nicolas Ledoux*, in “*Annali di architettura*” n°16, Vicenza 2004, pag.149.
- 28 Ivi, pag. 142.
- 29 Ivi, pag. 145.
- 30 A.C. Quatremère de Quincy “*Caractère*”, *Dictionnaire Historique d'Architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptive, archaéologiques, biographiques, théoriques, didcatiques et pratiques, de cet art (Paris, 1832)*, trad. It *Dizionario Storico di architettura*, Marsilio, pag.152

- 31 A..C. Quatremère de Quincy, “*Caractère*”, *Encyclopedie Methodique:Architecture* (Paris, 1788), I.. Per la trattazione del carattere nelle'E.M.A. si fa riferimento all'articolo di Vittoria di Palma “*Architecture, Enviroment, Emotion. Quatremère de Quincy and the concept of Character*”, in “AAfiles” n°47, 2002.
- 32 Georges Teyssot, *Storia e fortuna di un Dizionario. Quatremere Quatremère de Quincy in Italia*, Premessa in A..C. Quatremère de Quincy *Dizionario Storico di architettura*, Marsilio, pag.29.
- 33 L. Kahn, *Forma e Progetto*, in *Louis Kahn. Scritti*, Electa, pag. 87
- 34 A.C. Quatremère de Quincy “*Caractère*”, *D. H. d'A.*, cit., pag.152.
- 35 Ivi, pag.153
- 36 Vittoria di Palma “*Architecture, Enviroment, Emotion. Quatremère de Quincy and the concept of Character*”, in “AAfiles” n°47, 2002. Traduzione dell'autore.
- 37 A.C. Quatremère de Quincy “*Caractère*”, *D. H. d'A.*, cit., pag.152.
- 38 Ivi, pag.155
- 39 Ivi, pag. 154
- 40 Vittoria di Palma “*Architecture, Enviroment, Emotion....*”, cit.
- 41 Q. de Quency, *De l'architecture egyptienne considérée dans son origine*, Paris 1803, in Fabrizio Spirito a cura di, “*La Composizione Urbana*” quaderni di ricerca, Cuen, Napoli 2008.
- 42 A.C. Quatremère de Quincy “*Caractère*”, *D. H. d'A.*, pag.155-156.
- 43 Ibidem.

Parte seconda

“ Il carattere nel processo artistico”

Tra soggetto ed oggetto.

Il dibattito critico attuale : conformità appropriatezza e convenienza.

Il più profondo è la pelle.

Paul Valery

La considerazione di Giorgio Grassi nell’articolo su Casabella dal titolo “il carattere degli edifici”¹ attesta, seppur drasticamente, lo status della nozione nel dibattito critico attuale: “*una questione che non si sa bene da che parte prendere, né tanto meno, da dove cominciare*”¹.

Nella cultura illuminista, come abbiamo visto, la nozione rappresentava il *sigillo dell’unità dell’opera*, dove per unità possiamo intendere non una condizione formale, bensì “sostanziale”, ossia la convergenza di tutto ciò che la dimensione del progetto tiene unito, *autore, opera, destinatario, sito*, attraverso, per dirla con Gilles Deleuze, “*la logica del senso*”², la “diversa” logica della relazione *espressione-emozione*.

Oggi, nell’epoca della complessità parlare di carattere (per giunta) come garanzia dell’unità dell’opera sembra essere un’impresa ben più difficile.

Il dibattito critico, infatti, piuttosto che concentrarsi sulla **strategicità** della nozione, affronta la “questione” da un punto di vista molto più parziale. Le discussioni sul tema si concentrano, infatti, sulla domanda “*che cosa rappresenta il carattere dell’architettura?*”, ossia, “*quale contributo dà nella definizione del progetto di architettura, come manifestazione di una *forma eloquente* o come sua *messa in scena* ?*”.

E’ forse in risposta a queste domande che Il carattere dell’opera è definito attraverso dei suoi “sostituti”, nozioni quali conformità , appropriatezza, convenienza, le quali esprimono di volta in volta punti di vista ben più parziali rispetto alla nozione come ci appariva all’origine, mostrando soprattutto la rinuncia alla sua potenzialità di nesso tra soggetto ed oggetto artistico a cui era legata.

La questione del carattere è posta ancora una volta come tema *operativo* (così come avveniva nei trattati), tuttavia, piuttosto che rappresentare un momento di riflessione critica sul ruolo del progetto, è chiamata in causa come strumento di legittimazione della propria opera. In tal modo, privata della sua potenzialità dialettica, la nozione sembra svilirsi, riducendosi a un tema di scelta dell’orientamento operativo da parte del soggetto, l’architetto che

**Una vexata questio?!
Il problema del carattere**

svela o che mette in scena il carattere dell'architettura.

Senza avere la pretesa di individuare le cause di questa condizione, di seguito ci si limita a riportare alcune considerazioni su ciò che l'atteggiamento del dibattito critico sembra evidenziare, riflessioni che coinvolgono l'architettura ma che sembrano legarsi ad un punto di vista ben più ampio sul suo ruolo rispetto alla società.

In primo luogo una *degenerazione dell'oggetto*, che è celebrato come fine piuttosto che come mezzo, per cui l'architettura contempla o comunque si compiace di se stessa, “*l'architettura è tale perché, fin dall'inizio, ben esprime la condizione tipica dell'arte dei tempi moderni che è l'autoriflessione: la caratteristica di riferirsi al di sopra di tutto, a se stessa ed ai suoi omologhi*”³. Dunque arte per l'arte e di conseguenza architettura per l'architettura, seguendo il paradigma dell'*imitatio*.

Tale condizione, come vedremo di seguito, può essere intesa come sfondo comune della visione radicale di Giorgio Grassi, per il quale il carattere coincide con la conformità dell'opera all'oggetto del progetto, espressa con un rigore tanto profondo da giustificare un atteggiamento *monista*, per dirla con Ignasi de Sola Morales, e della posizione di Luciano Semerani, per cui il carattere, interpretato come scelta appropriata, si manifesta come “espressione cameristica”. Ciò che accomuna le due visioni, seppur per altri aspetti assai distanti, è la difesa di un discorso tutto interno al mestiere, per cui è nella storia (intesa come affermazioni di tipi) o nel ruolo urbano che l'opera interpreta, che il carattere dell'opera trova la sua ragion d'essere.

D'altro canto si assiste ad una vera e propria inquietudine di ruolo da parte del soggetto, che di certo deve molto alla cultura postmoderna, restando in qualche modo vincolata ai suoi stessi limiti. Il criterio di *convenance*, sulla cui linea si colloca l'interpretazione del carattere come convenienza, sembra oggi perdere credibilità (etica) di fronte all'oceano di forme che il fiume postmoderno ha liberato e la società dei mass media celebrato. Pertanto la condanna dell'architettura immagine, della spettacolarizzazione dell'opera, si traduce in una presa di distanza dalla natura “artistica” dell'autore, il cui ruolo è ricondotto a un più rassicurante “esercizio di mestiere”. Così, ancora una volta, le interpretazioni del carattere come conformità e/o appropriatezza dell'opera condividono uno sfondo comune, testimoniando un atteggiamento di rinuncia e di ridimensionamento consapevole del ruolo del soggetto. Né tanto meno il mondo che lusinga “*il tipico architetto star*”⁴, celebrandone il capriccio gestuale, rafforza il ruolo inquieto dell'autore, il quale, apparentemente consacrato ad

Autoreferenzialità dell'oggetto

Inquietudine del soggetto

assoluto protagonista, archi star per l'appunto, è paradossalmente fragile, si limita a testimoniare il vero soggetto, la società con le sue logiche mediatiche, di cui l'opera diviene l'ennesimo prodotto.

E' possibile, a partire dalle nozioni di conformità, appropriatezza e convenienza, ricercare la dimensione potenziale del carattere, il suo ruolo di nesso tra soggetto ed oggetto artistico su cui insiste il lavoro di ricerca?

Quale visioni del progetto evidenziano le interpretazioni del carattere come conformità, appropriatezza e convenienza? Si tratta realmente di posizioni opposte, impossibili da conciliare?

Giorgio Grassi, nel suo articolo su Casabella dal titolo “Il carattere degli edifici” da vita ad una significativa la “querelle” intellettuale con Luciano Semerani in difesa dell'idea di carattere come conformità.

Per l'autore, il carattere è “una condizione implicita della forma”, ed appartiene alla dimensione dell'oggetto, dove quest'ultimo è “l'oggetto pratico dal quale ci si aspetta anche un chiarimento, un approfondimento circa l'oggetto stesso, la sua specifica natura, la sua ragion d'essere ... l'oggetto del progetto è la sola spiegazione della sua forma finale, la sua sola ragionevole spiegazione”⁵.

Il tema del carattere, appartiene alla specificità dell'opera, alla sua unicità, ed è al tempo stesso garanzia della sua tipicità.

Pertanto è proprio attraverso l'oggetto, che l'autore del saggio esprime la propria visione del carattere dell'architettura, nel confronto tra il suo progetto per il teatro romano di Sagunto ed il progetto di Rafael Moneo per il museo romano di Merida. Entrambi i progetti affrontano il tema del rapporto con l'antichità ed in particolare con l'architettura romana, ma, nella visione di Giorgio Grassi, esprimono una sostanziale distanza del punto di vista, cioè a dire l'occhio con il quale guardiamo l'oggetto del progetto, l'oggetto necessario, la ragione pratica del progetto, e l'occhio con cui guardiamo l'oggetto dell'evocazione, cioè il mondo che viene evocato dalla forma assunta dall'oggetto necessario”⁶.

L'oggetto della evocazione è in entrambi i casi l'architettura romana, ma, se il teatro di Sagunto è lì per affermarla con la sua realtà, al punto che gli stessi architetti romani “non avrebbero potuto fare altro .. che il teatro di Sagunto così com'è ora”⁷, nel caso del museo di Merida la caratterizzazione, intesa come costruzione di uno spettacolo, mira a costruire una voluta distanza tra l'oggetto del progetto e quello dell'evocazione. La romanità

Carattere e conformità

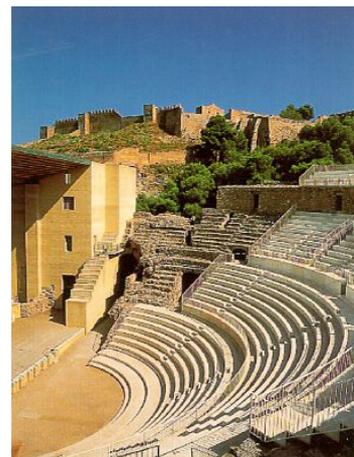


Fig. 1
Teatro romano di Sagunto.
Giorgio Grassi in collaborazione con
Manuel Portaceli, 1985-1993.

dell'edificio è costruita attraverso l'esibizione di un repertorio che scava nell'immaginario collettivo, si limita ad accadere sullo sfondo di un museo d'impianto nettamente ottocentesco. In tal modo l'autore rivendica l'assoluta coerenza della sua opera, nella coincidenza tra l'oggetto del progetto e dell'evocazione, mentre giudica volutamente incoerente l'opera di Moneo, colpevole di scindere questo binomio indissolubile e di lavorare pertanto per livelli distinti sulla forma e sulla sua evocazione.

In *termini di carattere*, l'autore chiarisce in questo modo la distanza tra le due interpretazioni della nozione: *“Il progetto di Merida afferma che il carattere di un'edificio consiste prevalentemente nel suo spettacolo (... non può prescindere cioè dal ruolo che gli viene imposto dal suo autore), mentre quello di Sagunto è lì per affermare che il carattere di un edificio consiste esclusivamente nella sua realtà e che il suo spettacolo ne è soltanto una conseguenza”*⁸.

L'evocazione, considerata come livello autonomo dell'opera è di fatto un atto di falsificazione, una scissione del binomio carattere-forma, che è invece necessariamente indissolubile.

Altrove però, Giorgio Grassi, interrogandosi su questioni di progettazione, ci presenta lo stesso problema del *come*, in maniera del tutto diversa: nell'approssimarsi alle architetture del passato, scopriamo che la forma è solo l'ultima tappa di un percorso che ci fa conoscere il segreto dell'architettura attraverso il carattere che stavolta viene *prima e dopo la forma*.

Di fatto la potenzialità del carattere per l'autore è racchiusa nei *limiti dell'imitatio*, ossia nei limiti della tradizione architettonica, *“il campo d'azione è determinato dall'eterno ritorno di tipi, tracciati ed elementi di base, intesi come permanenti ed immutabili in una sincronica visione dei dati apportati dalla tradizione e dalla storia”*⁹. Tutto ciò che nell'approssimazione alle architetture del passato è scoperta lenta e paziente, compiuta attraversando le condizioni materiali e necessarie che rendono unica ogni opera della tradizione, si presenta nell'atto progettuale, come una *rinuncia esemplare*¹⁰.

Solo a partire da queste premesse può giustificarsi la conclusione altrimenti paradossale per cui il carattere, *“modo di essere della volontà...della potenzialità”*, diventa *“implicito”*, ossia esiste nella forma (quella già consolidata dalla tradizione), senza per questo esserne accessorio.

Lo spettacolo dell'architettura (*inevitabilmente prodotto*) coincide con la sua immanenza, ed il carattere è lì per testimoniare una *“lingua morta”* o piuttosto consapevolmente *“negata”*.

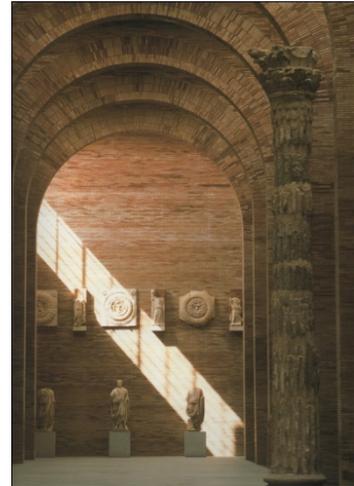


Fig. 2
Museo romano di Merida
Rafael Moneo , 1980-1986.

A prima vista, il percorso tracciato da Grassi in maniera così rigorosa, sembrerebbe esaurirsi nell’oggetto, senza lasciar traccia del ruolo del “soggetto”, affermando *“il desiderio di negare la condizione artistica dell’opera e di proclamare l’esigenza di un ambito concluso e autonomo in cui portare avanti le proprie ricerche”*¹¹

Eppure il soggetto fa parte a sua volta della condizione immanente della forma, si personifica nella necessità etica-sociale dell’opera, è lì per testimoniare una figura anch’essa *assoluta*, come sostiene Ignasi De Sola Morales, *“la figurazione Grassiana, con la sua esigenza etica-sociale, tende all’anonimato, alla dissoluzione del soggetto in un ipotetico soggetto collettivo che garantisce l’autenticità dei propri riferimenti”*¹².

Provando ad aggiungere un piccolo tassello a un discorso che, proprio per il suo rigore sembra essere impenetrabile, ciò che sembra caratterizzare l’opera Grassiana, e ci consente ancora una volta di parlare di carattere come qualcosa che *appartiene alla stessa domanda di progetto*, è la sua condizione di necessità. L’architettura che Grassi pone in opera secondo il paradigma dell’*imitatio*, è il mondo della tradizione consolidata, ciò che quel soggetto allo stesso tempo anonimo e collettivo di cui si parlava pocanzi ha fissato nel tipo, e che pertanto può apparire di fatto autentico e legittimo. In quest’orizzonte il carattere di necessità può inverarsi di fatto come regola, non da declinare o interpretare, ma esclusivamente da ripetere, *sempre uguale a sé stessa*.

Non si tratta di una visione elitaria dell’architettura, piuttosto di una ricerca senza dubbio radicale, in cui il carattere si manifesta nell’oggetto necessario e fedele, plasmato dall’uso e dalla consuetudine. Il *come* per Grassi è in primo luogo il lavoro, è l’esecuzione che ha *conformato* la buona architettura, che noi conosciamo attraverso le sue condizioni materiali, la sua idea costruttiva, il suo status originario, *“..Nel caso di Grassi, la meditazione sull’essenziale nell’architettura è la riscoperta del punto zero, all’origine, degli elementi fondamentali...Ma l’obiettivo finale non è il silenzio dell’oggetto, contrariamente a quanto a volte si è detto. Anzi al contrario è la ricerca di una voce, semplice, elementare ma autentica, che parli dell’architettura e dall’architettura”*¹³.

Lo stesso carattere di necessità si manifesta nel processo di ricostruzione del luogo, nel rapporto tra l’opera ed il suo contesto. Anche in questo caso l’architetto deve ricercare non la strada semplice, quella dell’evocazione, del *genius loci*, ma conoscere il

La necessità dell’opera

sito attraverso le sue condizioni tecniche e materiali, ossia come *dato razionale*. Seguendo tale strada è possibile individuare il che cosa, che per Grassi coincide con il problema e che nel luogo si manifesta “*attraverso ciò che resta del sovrapporsi di tante risposte*”¹⁴.

Ciò che nell’oggetto era principio d’immanenza, nel rapporto tra l’opera ed il luogo si fa vincolo, condizione di difficoltà rispetto alla quale il progetto può solo “*scegliere di muoversi entro limiti paralizzanti*”¹⁵.

Per l’autore la ricostruzione del luogo non è una condizione propositiva: l’opera riceve dal luogo i suoi problemi ed è lì per testimoniare l’impossibilità di raggiungere una risposta completa, ancora una volta essa è lì per affermare una *rinuncia esemplare*.

Il punto di vista di Luciano Semerani con il suo “Il Dizionario critico illustrato delle voci più utili all’architetto moderno” è quello invece del “Progetto eloquente”, esprime una posizione che ammette il ruolo artistico dell’architettura, riconoscendone un significato principalmente linguistico, rendendo fondante il rapporto tra carattere e segno.

L’autore del Dizionario pone in evidenza aspetti cruciali della nozione di carattere, mostrando con evidenza una forte distanza dal punto di Vista di Giorgio Grassi.

In primo luogo si afferma la natura “*anticlassica*” della nozione, la sua insofferenza verso ogni pretesa di “regola” o “codice”, ossia la stessa ambiguità per cui la nozione, pur nata all’interno della cultura accademica del 700’, si rivela essere “*il germe dissolutore dell’accademismo*”¹⁶, quindi la sua strategicità “*...questo concetto anticlassico comporta la subordinazione a sé della bellezza e dell’armonia della costruzione*”¹⁷, ed infine il ruolo urbano che si lega e chiama in causa l’altra nozione che accompagna di pari passo il tema del carattere, l’“appropriatezza”. Di fatto è proprio il binomio carattere-appropriatezza che fornisce la chiave di lettura per comprendere l’interpretazione della nozione proposta: “*Il tema del carattere coincide con il tema dell’appropriatezza dell’edificio ad una realtà reinterpreta*”¹⁸.

Quali sono i temi che la definizione di carattere come appropriatezza chiama in causa?

L’appropriatezza, introduce un criterio di **relatività** che condiziona, come vedremo, tanto il ruolo dell’autore, quanto l’oggetto

Carattere e appropriatezza

dell'opera, capace di rendere merito alla natura anticlassica che costituisce il tratto distintivo della nozione di carattere, nonché una delle ragioni centrali per la sua attualità, “*l'importanza dell'appropriatezza (corrispondenza o adeguatezza del manufatto alla sua ragion d'essere prima) discende dall'aver spostato il punto di osservazione sull'architettura dall'interno del mondo perfetto dei numeri, delle proporzioni, della geometria, verso l'esterno, assumendo la pluralità dei caratteri dei personaggi sulla scena urbana come dato simmetrico e inestricabile della loro specifica individualità*”¹⁵.

L'interpretazione del carattere come appropriatezza sembra richiamare, anche se in diverso modo, quello stesso principio *eteronomo* che era alla base della concezione antica dell'arte come *mimesis*.

Se però allora il criterio eteronomo coincideva con il guardar fuori dal mondo dell'architettura per individuarne “le regole”, secondo il principio dell'arte come *imitazione*, oggi il senso dell'eteronomia è in un discorso in primo luogo tutto interno all'architettura, testimonia la ricerca di equilibrio di ruolo di un soggetto che sa di essere *tra una pluralità di soggetti*, e, consapevole di muoversi in un contesto in cui l'identità è plurale, rivendica il suo posto.

Nel testimoniare tale sforzo l'appropriatezza incarna le aspirazioni e gli stessi limiti del moderno. Se il carattere, interpretato come conformità, trova la sua ragion d'essere nella storia, che sedimenta la condizione logica dell'architettura nel tipo, l'appropriatezza si appella piuttosto ad un'idea di modernità intesa “*come relazione, carica di tensioni, tra la ragione e il soggetto, tra la razionalizzazione e la soggettivizzazione*”¹⁹.

Tale irrequietudine del soggetto inverte il sentimento moderno, come costante sovra storica. Non si tratta della modernità intesa come ricerca del nuovo *tout – court*, come pretesa di originalità, ma piuttosto, per dirla con Octavio Paz, di una “*tradizione moderna*”²⁰, di un sentimento che si rinnova continuamente in una ricerca continua. Pertanto l'interpretazione del carattere come appropriatezza, lascia volutamente irrisolta la “questione del soggetto”, e si nutre della tensione tra il riconoscimento del ruolo dell'autore ed il tentativo di esternalizzarlo, di sacrificarne volutamente la presenza.

In tal modo essa diventa, come sostiene Giovanni Leoni, lo strumento di un *metodo* che individua “*una genealogia del tutto particolare all'interno dell'architettura contemporanea, una famiglia davvero bizzarra a pronunciarne i nomi senza spiegare le*

Appropriatezza ed eteronomia.

La relatività del soggetto.

*relazioni che li legano*²¹, che accomuna architetti di epoche e sorti assai diverse, per i quali, la ricerca del carattere appropriato, comporta una vera e propria trasfigurazione dell’opera e determina il metodo stesso del “fare”, l’atteggiamento interrogativo nei confronti della realtà, l’esercizio di una forte consapevolezza tecnica.

Il carattere del progetto dunque, scaturisce da una consapevole riduzione della volontà artistica dell’autore, da una rinuncia o comunque dal ridimensionamento della propria volontà espressiva, a favore di una forte consapevolezza di mestiere che rende l’intervento progettuale, di fatto, la conseguenza *necessaria* di un’attenta lettura del contesto, del riconoscimento del ruolo urbano dell’architettura, di un alto esercizio del sapere costruttivo e della conoscenza dei materiali.



Fig. 3
Sistemazione dell’area archeologica intorno all’acropoli.
Dimitri Pikionis

Appropriate sono le opere di Rafael Moneo, Dimitri Pikionis, di Fernando Tavora, ossia di quegli architetti che hanno testimoniato con la loro opera una continua ricerca della soluzione più adeguata, ponendo volutamente in secondo piano il proprio ruolo. Come afferma Eleonora Mantese, “... ancora oggi pare che la riflessione sul carattere sia possibile a partire da opere di architetti che sottomettono preliminarmente la loro soggettività, necessaria ed ineludibile, al vaglio dell’appropriatezza del tono al tema, esercitando una forma di controllo dell’opera rispetto al luogo”²².

In tal senso il progetto non appare più necessariamente determinato dal rapporto con la storia e con il tipo, come avviene nella visione di Giorgio Grassi, purchè l’attitudine inventiva sia in qualche modo “legittimata” non come capriccio, estrosità stilistica dell’autore, piuttosto come esercizio etico che individua nella lettura del luogo,

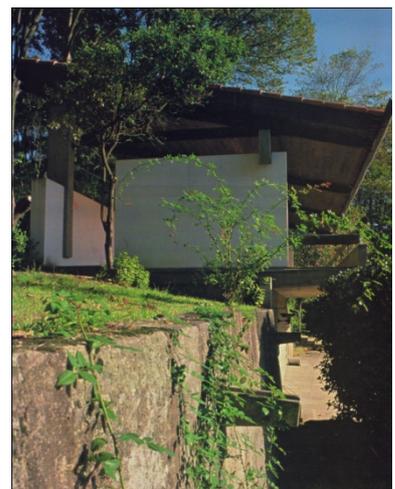


Fig. 4
Fernando Tavora
Pavilhão de tennis na Quinta da Conceição,
1956-60.

nella “gravità” della costruzione, nell’attenzione per i materiali e nella cura del dettaglio gli elementi essenziali per una metodologia progettuale.

Così, ritornando alla *querelle del carattere* tra conformità e appropriatezza, nel Museo di Merida, la scelta dei materiali e del sistema costruttivo, non scaturisce da una voluta spettacolarizzazione dell’architettura Romana, ma piuttosto dalla ricerca dell’autore sul ruolo della costruzione e dei materiali nella definizione del progetto “*Il museo di Merida è sostanzialmente definito da una scelta tipologica, e da una disciplina costruttiva istituita dal mattone, che non è usato sul modello Romano, di cui ha solo le proporzioni, ma è montato con giunto a secco senza malta, a formare un muro che non è un conglomerato ma un sistema di elementi*”²³. La distanza tra le due opere di fatto è tra la volontà di muoversi in continuità con la tradizione e la possibilità di reinterpretarla, di appropriarsene per una ricerca che, seppure di mestiere, non sembra essere meno *soggettiva*.

Di fatto, la nozione di appropriatezza sembra riconoscersi nell’idea di un progetto critico e in questo modo rafforzare la potenzialità del carattere come criterio di giudizio, non soltanto a posteriori, nel riconoscimento dell’opera come “espressioni cameristica”, destinata all’apprezzamento elitario della critica, ma soprattutto ancor prima, ossia “*nel progetto*”:

Il metodo, non è infatti determinato univocamente dal tipo, ma è piuttosto esercizio continuo di scelte di giudizio, che trovano la loro ragion d’essere nella realtà del sito e nella consapevolezza di mestiere dell’autore, capace di dar vita ad un dialogo con l’esistente.

Il criterio di relatività di cui la nozione si fa carico, condiziona d’altro canto, lo stesso “*destino*” dell’oggetto.

La relatività della nozione suppone la presenza di un termine di riferimento rispetto al quale esprimersi, giustificarsi. Se un’opera può essere conforme in sé, di appropriatezza, possiamo parlare rispetto ad un termine di giudizio, che ne garantisca in qualche modo una *certa oggettività*. A conferma della natura “moderna” dell’appropriatezza, questo termine “di relatività”, per Luciano Semerani, corrisponde con l’utilità dell’opera, intesa non come sua funzionalità, ma piuttosto come sua *vocazione*.

L’utilità è il mezzo per introdurre l’altro soggetto, *il destinatario*, nel carattere dell’opera. Non si tratta del funzionalismo, della “ragione dell’utile”, piuttosto della capacità dell’*oggetto*, dell’opera, di rispondere anch’essa ad un’idea di servizio,

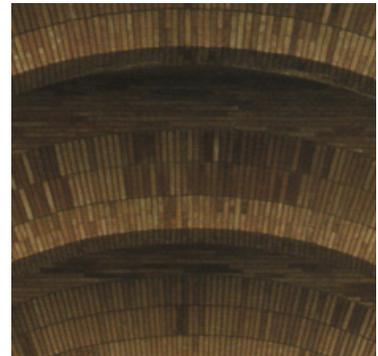


Fig. 5
Museo di Merida,
particolare

Appropriatezza ed utilità
La relatività dell’oggetto

instaurando al tempo stesso un legame profondo con chi la vive, la usa, il *soggetto* a cui essa è destinata. Così l'uomo è il referente dell'appropriatezza dell'oggetto che si fa *utensile*, che risponde a una logica di servizio, non soltanto ad un bisogno funzionale.

La ricerca di appropriatezza dell'opera si rifà alla stessa idea di utilità contrapposta alla vanità delle mode che anima le pagine di “das Andere” in cui Adolf Loos condanna la ricerca di un linguaggio fine a sé stesso, perseguendo un'idea di modernità ancora una volta radicata nella tradizione. La modernità inconsapevole dell'artigiano, che si esprime attraverso la sua arte che realizza *utensili*, è contrapposta alla falsa modernità delle mode, quella dei tappeti che adornano le case, che rendono rumorosi gli spazi. Così nelle animate pagine dell'architetto Viennese la difesa della modernità come ricerca di utilità comporta la critica all'ornamento, potremmo dire, al carattere come attributo posticcio, aggiunta, ma non corrisponde alla rinuncia alla sensazione morale, all'effetto dell'opera, al carattere come nesso “*L'architettura suscita nell'uomo degli stati d'animo. Il compito dell'architetto è dunque quello di precisare lo stato d'animo. La stanza deve apparire accogliente, la casa abitabile*”²⁴.

Ma è anche l'*utilità delle macchine inutili* di Bruno Munari, dispositivi pensati per testimoniare l'idea di un'arte concreta, suggerire una relazione tra l'uomo e le proprie emozioni, per creare, indubbiamente da una diversa prospettiva, un avvicinamento all'oggetto come campo di esperienza, per suscitare un senso di scoperta, e al tempo stesso un sentimento di affezione, “*ci sono oggetti che si fanno notare perché hanno qualcosa da comunicarti, ma subito non si capisce il messaggio. Tu conservi questo oggetto per anni finché un giorno, all'improvviso ti rivela la natura di una forma o di una materia o di una struttura con le quali potrai comunicare quello che hai scoperto*”²⁵.

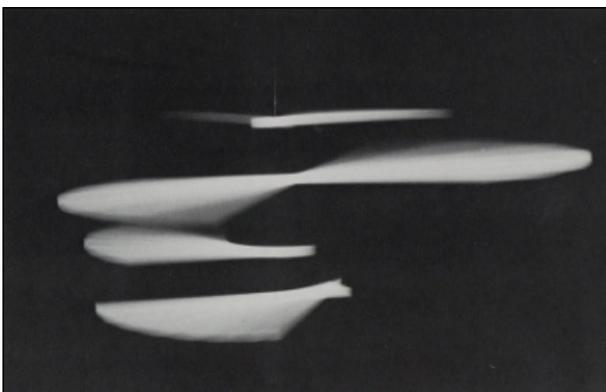


Fig. 6
Bruno Munari, Le macchine inutili

Ciò che accomuna la sella del mastro sellaio con la macchina inutile, è la ricerca di una profonda utilità dell’oggetto, una ricerca che l’artigiano rinnova inconsapevolmente come *habitus*, come testimonianza di una durata, e che nelle macchine inutili diventa sfida, testimonia una ricerca che fa il destinatario dell’opera a tutti gli effetti partecipe e creatore della sua utilità.

La ricerca di utilità, intesa come destino dell’opera, introduce ciò che a nostro parere, costituisce la premessa fondamentale al principio di appropriatezza, capace di sottrarlo alla condizione di criterio di giudizio, ed al tempo stesso alla natura “cameristica” di cui si faceva precedentemente cenno, il carattere di **appartenza**.

La scelta del carattere appropriato, di fatto, esprime la volontà di mantenere viva la tensione tra soggettività e ragione, tra regola e contingenza, ma si sottrae al *pluralismo volgare* criticato da Vittorio Gregotti, trovando la sua *oggettività* nella ricerca dell’appartenenza dell’opera, “... a una tradizione, a una cultura, a un luogo”²⁶, rispondendo in questo modo all’aspirazione del progetto come **modificazione**. Così è piuttosto il momento interpretativo a concedere spazio alla nozione di carattere cui ci eravamo più affezionati, ossia al suo ruolo di nesso tra soggetto ed oggetto artistico.

Nella lettura del luogo, dei suoi caratteri come tracce della sua identità, rintracciamo il ruolo potenziale ed intenzionale del carattere, si palesa la vocazione del progetto, dunque il “suo carattere”. Così, riprendendo nuovamente la definizione di carattere di Luciano Semerani, in cui la nozione sembra avere una ampia potenzialità “*il carattere subordina a sé la bellezza*”, se è pur vero che il legame con l’appropriatezza pone la questione del carattere dell’opera in un “momento secondario”, subordinandolo all’espressione di un giudizio critico, la relatività della nozione è di fatto risolta, il suo essere momento secondario è subordinato alla presenza di “un momento primo”, che si esprime attraverso la lettura progettuale, che lavora con il contesto, ricerca la *verità dello specifico*, utilizza il contesto come pretesto per l’irripetibilità, l’unicità dell’opera, dunque il suo appartenere a quel momento, nelle continuità della tradizione.

In tal senso il progetto ricerca come fine ultimo la proiezione dell’opera nel suo destino di solitudine, nel suo progressivo distaccarsi dall’autore: “*Viene un momento in cui l’edificio non ha più bisogno di proteggersi in alcun modo né dall’architetto né dalla contingenza. Ha raggiunto la sua condizione definitiva e rimarrà per sempre solo, padrone di sé stesso. Mi piace vedere un*

Appartenenza e distacco

edificio che raggiunge la sua condizione specifica, che vive la sua vita.... Preferisco credere che l'architettura sia l'aria che respiriamo quando gli edifici hanno raggiunto la loro completa solitudine”²⁷.

Appartenenza e distacco sono i poli attraverso i quali ritorna il destino dell'opera, che attraverso il carattere trova la sua dimensione locale, mette le sue proprie radici, ed al tempo stesso si allontana dall'autore per consegnarsi al suo vero soggetto, la collettività.

Il criterio di convenienza rappresenta, con certezza, l'interpretazione più problematica della nozione di carattere nei nostri giorni, capace di dar luogo a facili fraintendimenti e radicalizzazioni.

In tal senso vale la pena richiamare il criterio di *convenance*, di cui è legittimo erede, per evidenziare i tratti salienti della nozione, nonché le possibili ragioni della sua problematicità.

Il criterio di *convenance* è, di fatto, l'interpretazione del carattere che maggiormente lega la nozione alla sua nascita all'interno dell'accademia, al suo rapporto con la “*corretta composizione*”, ossia al *programma* in nome del quale nasce, nel corso dell'Illuminismo, la pretesa di aggiornare il sistema classico con un repertorio, che avvalendosi delle innumerevoli variazioni, appropriate al *tono dell'opera ed al suo genere*, fosse capace di soddisfare e “rappresentare” la domanda crescente rispetto all'architettura. In ciò il carattere si mostra da subito quale eccezionale strumento per un programma estetico attraverso il quale “*la piramide sociale, fondata su nascita e talento, si rispecchiava idealmente in una piramide del bello di cui l'architetto accademico promulgava le leggi*”²⁸. Per il “maestro” Blondel, il criterio di *convenance* consentiva all'architetto di rispondere alla domanda architettonica che si arricchiva di nuove richieste e soprattutto di rappresentare in maniera adeguata “il rango” della committenza, attraverso un repertorio percepibile dall'uomo di “buon gusto”, come ci suggeriscono le chiare indicazioni del suo “*Cours de architecture*”: “*gli hotels sono edifici eretti in città capitali, dove in genere i grandi nobili stabiliscono la propria residenza; il carattere della loro decorazione richiede una bellezza corrispondente alle origini delle persone titolate che vi abitano. I differenti caratteri che **conviene** dare a ognuno di tali edifici devono necessariamente derivare dalla diversità del rango e della dignità di questi sudditi del re. Il rango del proprietario è quindi la fonte da cui l'architetto deve attingere gli elementi della decorazione*”²⁹.

Carattere e convenienza
Il criterio di *convenance*

In tal senso la nozione corrisponde ad un programma di ordine sociale, ossia, è posta al servizio del *soggetto dell'opera*, che non solo è l'autore, stimolato ad una maggiore libertà creativa seppure all'interno dei codici dell'accademia, ma soprattutto la società, all'epoca basata su di un rigido sistema di regole di classe, che la nozione di carattere come convenienza non ha alcuna pretesa di sovvertire ma piuttosto vuole “*adeguatamente rappresentare*”.

Pertanto il criterio di convenienza seppure allude ad una retorica nell'opera, non interpreta il campo dell'espressione come un orizzonte potenziale da esplorare avventurosamente, come avrebbero poi fatto gli arditi esperimenti architettonici di Boullè e Ledoux, ma finalizza l'espressione all'individuazione di “modelli caratteristici”, che proprio per la loro riconoscibilità sono in grado di assolvere alla loro funzione sociale. In tal senso, la nozione di carattere si presta ad essere un eccezionale strumento dell'accademismo, prima di diventarne, come sottolinea Colin Rowe, per l'antidogmatismo a cui inevitabilmente si appella, la causa della sua stessa dissoluzione.

Cosa rende attuale una nozione che sembra consegnarsi senza dubbio ad un'epoca trascorsa, al mondo dei codici e delle regole fisse che la nostra modernità(e postmodernità) ha dichiarato sconfitte?

A tal punto, vale la pena riprendere il discorso di Giorgio Grassi, il suo monito nei confronti del criterio di convenienza, che nel rigore consono all'autore, è chiarito attraverso l'etimologia dei due termini, in base alla quale la nozione di convenienza (“*Zwweckmäßigkeit*”) è contrapposta a quella di conformità (“*Angemessenheit*”): “*Il termine “conveniente/opportuno” presuppone piuttosto un giudizio e rimanda piuttosto a un'idea, a un programma, a un mondo più ampio, cioè qualcosa che in ogni caso sta anche fuori dall'oggetto stesso. In realtà per prima cosa presuppone un soggetto che osserva e giudica, un soggetto che, da questa sua posizione, è quindi portato ad agire con maggiore libertà sull'oggetto e sul suo carattere, fino a trasformare e perfino sostituire l'oggetto dell'evocazione. E' il soggetto che stabilisce il grado di convenienza e di opportunità dell'oggetto, rispetto all'idea a cui deve uniformarsi. Il che significa in questo caso una sostanziale predisposizione a rappresentare altro da sé del suo oggetto*”³¹.

Il criterio di convenienza pertanto comporta un vero e proprio spostamento di senso nella definizione del carattere, che da qualità

dell'opera, intrinseca per Grassi ma in ogni caso specifica, come sottolineano i numerosi trattati, diventa un attributo di cui l'autore, in nome della libertà creativa, può servirsi *opportunamente*. E' lo scontro del mondo delle regole, con quello delle infinite possibilità. Se nell'età dei lumi, il criterio di *convenance*, inquadrato all'interno di un mondo nel quale la libertà creativa si esprimeva come “variante al tema”, producendo piccoli salti e variazioni in un mondo in ogni caso ancora dominato da una visione dogmatica del sapere e dell'arte, la nozione, catapultata oggi nell'epoca della società mediatica, diventa uno straordinario strumento di una *crisi* del progetto, che non risparmia *né il soggetto né l'oggetto*.

E' evidente che l'interpretazione del carattere come convenienza si riconosce nelle ragioni del “postmoderno”, ossia dell'annunciata fine delle ideologie e delle grandi verità, della vittoria sull'oggettività del primato dell'interpretazione.

Così, la difesa di un discorso tutto interno all'architettura e con essa il primato dell'oggetto sembra vacillare e il carattere che inizialmente abbiamo conosciuto come strumento di una **regola** da ripetere, *sempre uguale a sé stessa*, seguendo la nozione di conformità, quindi di un **metodo**, che definisce di volta in volta la soluzione appropriata, si presenta ora come parte di un **processo** più ampio, si rende complice di *logiche diverse* da quelle che costituiscono l'orizzonte di mestiere.

Pertanto l'interpretazione del carattere come convenienza, suppone un giudizio che sta prima dell'opera, ma che soprattutto sta *al di fuori dell'oggetto*: in tal modo l'opera si allontana dal piano di necessità e dell'appartenenza, per formalizzare un'*evasione*, rivolgersi ad un *mondo più ampio* e soprattutto *rappresentarlo*. In questo modo l'interpretazione del carattere come convenienza mira a separare il piano dell'evocazione da quello dell'opera, a generare un *estetizzazione* della realtà.

Inoltre, se la nozione di carattere come appropriatezza introduce un criterio di relatività in nome dell'appartenenza dell'opera al mondo reale, al suo voluto radicarsi, il criterio di convenienza trasforma la relatività in relativismo, si orienta verso la rappresentazione di ciò che sta dietro la realtà per renderlo visibile, e in questa missione esalta la natura antidogmatica della nozione di carattere, espone il criterio di *unità dell'opera* in innumerevoli particelle caratteristiche, alla ricerca di un'*estetica del sublime* che “*esprime la nostra inadeguatezza a prospettare soluzioni definitive e, insieme, un mutato atteggiamento, non più contemplativo ma operativo, che, assumendo punti di vista eccentrici, pone nuovi problemi e suscita inaspettate reazioni*”³².

Convenienza e postmodernità

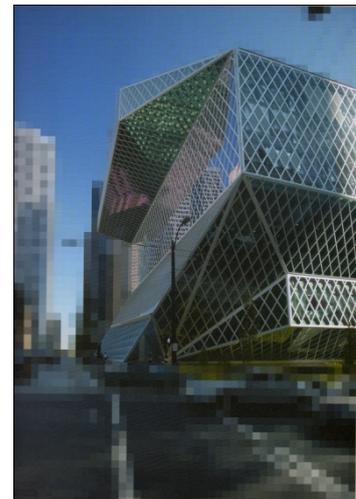


Fig. 7
Biblioteca di Seattle,
OMA, 1999-2003



Fig. 8
Biblioteca di Seattle,
particolare della facciata.

Così la moltiplicazione del punto di vista si realizza in un gioco degli specchi, che dissolve la forma in immagine.

La Biblioteca di Seattle di Rem Koolhaas è un'opera emblematica in tal senso, un'architettura che vive di sequenze, che è possibile cogliere solo attraverso le innumerevoli immagini. Un edificio “fotogenetico”, in cui il carattere, esploso in infinite particelle caratteristiche, diventa la matrice di un “*linguaggio visivo*”.

L'involucro, volutamente immaginato come elemento autonomo rispetto alle dinamiche interne dell'edificio, vive non di proprietà tettoniche o di pelle, ma delle riflessioni del contesto, della sua capacità deformativa.

Gli interni sono poesia per lo strumento fotografico, in un gioco di reciproco richiamo in cui è difficile capire quanto l'architettura debba all'attenzione per le arti visive e per le tecniche cinematografiche e quanto queste ultime abbiano trovato nell'architettura un campo d'immensa potenzialità. Ma l'immagine non appartiene solo a chi in qualche modo opera con essa, come il fotografo, non è solo uno strumento per “operatori di mestiere”: è un elemento di interrelazione, di coinvolgimento.

Così Oma descrive la Biblioteca di Seattle, accostando alle foto *d'autore*, gli scatti dei visitatori, che pubblicando sul web il loro contributo fissano, seppure in un'istante, il loro sentirsi parte a quello che i progetti di Koolhaas sembrano più di ogni altra cosa ricercare, ossia il sogno o forse la nostalgia di un “progetto collettivo”.

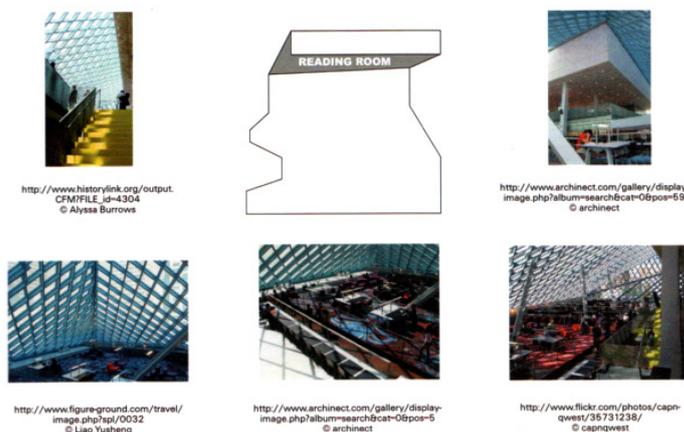


Fig. 9
Biblioteca di Seattle, *Utenti: il meglio del web*.

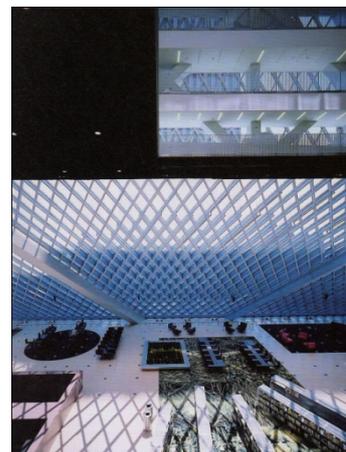


Fig. 10
La Biblioteca vista dai fotografi.

Se quindi è evidente che l'interpretazione del carattere come convenienza si riconosce nelle ragioni del “postmoderno”, è possibile d'altro canto riconoscere dietro l'arbitrio della libera

creatività, l’idea, senz’altro più “nobile” di un progetto costruito per l’uomo sociale, capace di dare voce ad un mondo plurale.

L’*opportunità di giudizio* dell’autore si trasforma, nella società mediatica, come abilmente Koolhaas ha saputo dimostrare nell’arco della sua carriera, in un opportunismo dei mezzi, ma non necessariamente delle finalità.

Una consapevole presa di distanza dall’oggetto, dissolve la forma a favore dell’*evento*, che non è esclusivamente *mediatico*, è anche il “sistema” che ruota attorno all’architettura, quel mondo fatto di una pluralità di soggetti, che costruiscono l’orizzonte reale della vita dell’opera.

Così nella pubblicazione di OMA, *Post occupancy*, Koolhaas contrappone al capriccio del “tipico architetto star” contemporaneo, “che è *indifferente agli interessi del committente, sdegnoso degli utenti dei suoi edifici, e ripete lo stesso trito catalogo in centouno contesti diversi...*”, ed “*al triangolo delle Bermude formato da architetto, critica e pubblico*” in cui “*l’economia di mercato ha dato a ciascuno un perfetto incentivo per il linciaggio morale*”, le miriadi di voci anonime, che rappresentano il *soggetto reale* dell’opera, “... *Abbiamo messo insieme una miriade di voci anonime o, come dei fotografi, di istantanee. Sottolineiamo come le (nostre) architetture vadano a collocarsi in un mare primordiale di costruzioni precedenti ... Lontano dalla trionfalistica e mortificante ribalta dei media, volevamo vedere cosa succede nei nuovi spazi occupati in assenza dell’autore, rappresentare la realtà che siamo stati complici nel creare, come dei fatti, e non come delle imprese*”³³.

In tal senso, il discorso di OMA, sembra proprio iniziare, da dove si interrompe quello di Moneo, dare voce alla solitudine dell’edificio: è il silenzio dell’oggetto, contrapposto alle voci dell’utenza: in ogni caso, una testimonianza dell’architettura nel reale. Quell’edificio che avevamo lasciato alla sua solitudine, è ora ripresentato attraverso le voci che lo animano, e la domanda è se queste voci, che costituiscono parte integrante dell’evento dell’opera (che è la vita reale dell’opera non la sua impresa), non siano esse stesse una nuova maniera di ridefinirne l’oggetto.

Il ruolo del soggetto rappresenta probabilmente il punto di maggiore convergenza delle tre interpretazioni, mostrando con evidenza che la questione nel carattere non riguarda soltanto il ruolo dell’autore ma soprattutto si rivolge al destinatario dell’opera, corrisponde ad un interrogativo sociale sul ruolo dell’architettura.

Così il carattere interpretato come conformità dell’opera trova la

L’evento nell’opera

Il ruolo del soggetto

La ricerca di un carattere collettivo

sua legittimità in un “*ipotetico soggetto collettivo*”, l’appropriatezza rimanda all’*appartenenza* del progetto alla cultura locale, infine il criterio di convenienza, pur cercando di dissolvere la forma, la materia concreta dell’architettura a favore dell’evento, aspiri ad un progetto plurale. In ognuno di questi casi abbiamo visto come il soggetto non è la società considerata come fenomeno, si riconosce piuttosto in un mondo fatto da una pluralità di individui, espresso da innumerevoli voci, e pertanto, *anonimo*.

Il carattere, di conseguenza, partecipa alla formazione di una domanda non di linguaggio, regionale o internazionale che sia, ma in primo luogo sociale, ossia capace di esprimere un sentimento morale. E’ in tal senso che la riflessione sul carattere ai nostri giorni rinnova secondo una diversa prospettiva la stessa necessità del ruolo sociale dell’architettura, lo stesso motivo di ricerca dell’origine attraverso la riscoperta dell’architettura popolare, che ha costituito un tratto essenziale del dibattito del secondo dopoguerra.

La ricerca di un carattere collettivo, intesa al tempo stesso come tema di ricerca delle origini, di una condizione semplice e concreta in cui rifondare le radici di un discorso sulle modernità piegato ad una condizione dogmatica, di regola, rappresenta un aspetto fondativo del tema del carattere come questione di conoscenza.

E’ la dimensione del viaggio che metaforicamente esprime il ritorno alle origini, quella stessa istanza che aveva animato i trattati illuministi, compiuta senz’altro da una ben diversa prospettiva.

I viaggi di Rudofsky, di Pagano e degli architetti portoghesi dell’*Inquerito*, di seguito citati, sono molto più che esperienze singolari, anticipano piuttosto i temi che avrebbero poi caratterizzato la cultura progettuale degli anni a venire, mostrando le potenzialità della questione del carattere come strumento d’integrazione dell’opera al luogo.

La scoperta (intesa non come creazione ma come ritrovamento) dell’architettura anonima, costituisce dunque un originalissimo punto di partenza per un discorso che è stato volutamente *contro* una certa maniera di intendere la cultura, il racconto su cui si costruisce probabilmente il più originale discorso sul carattere della nostra contemporaneità.

Che si tratti di una *necessaria messa in crisi del soggetto*, un ritorno alle origini senza alcuna pretesa nostalgica, ma con una sana volontà purificatrice, appare evidente nel titolo del noto lavoro di Bernard Rudofsky, la cui esposizione inizia negli anni trenta ed è celebrata e resa assai nota dalla mostra del MOMA del 1964.

Il viaggio di Rudofsky

“Architettura senza architetti”³³ è un provocatorio scontro tra l’architetto che lavora seguendo logiche di affari e di prestigio, “l’unico menzionato dalla tradizione storica”³⁴, ed il costruttore anonimo, depositario di un sapere semplice ed al tempo stesso corale, capace pertanto di offrire una condizione al tempo stesso utile ed umana.

Il gesto di Rudofsky è consapevolmente polemico rispetto alla modernità ridotta a dogma, privata di quella moralità del fare che caratterizza invece l’architettura collettiva come “arte corale, non prodotta da pochi intellettuali o specialisti, ma dall’attività spontanea e costante di un intero popolo”³⁵.



Fig. 11

Immagini tratte da *Architecture without architects*.

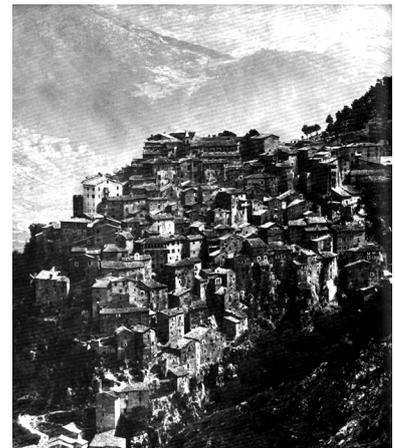


Fig. 12

Immagine tratta da *Architecture without architects*.

L’architettura “non blasonata” che Rudofsky presenta offre la premessa a quelli che sarebbero stati poi i temi della cultura critica negli anni a venire, affermando con forza che la dimensione del carattere è in primo luogo legata alla capacità del progetto di essere parte di un racconto più vasto, sia esso inteso come costruzione topografica, espressione di un adattamento, di una relazione con la natura, dalla dimensione della singola costruzione alla scala geografica, o sia parte di quell’umanissimo manufatto, che sarebbe poi stato celebrato da “*L’architettura della città*” di Aldo Rossi. Il punto di svolta di “Architettura senza architetti” è l’affermare con grande forza che il carattere appartiene sempre all’architettura “nel” luogo e del “luogo”, ossia come tensione verso l’integrazione.

Se il discorso di Rudofsky nasce come consapevole critica al ruolo dell’architetto, lo sforzo esemplare e vigoroso di Giuseppe Pagano è tutto interno al mestiere, ed è interessato a tracciare la rotta dell’architettura moderna all’interno di un discorso che sappia ritornare alle origini ed al contempo “rintracciare una tradizione

L’orgoglio della modestia di Giuseppe Pagano

della modestia”.

La modernità è per Pagano *una lotta maledetta* contro la retorica dell’abbellimento, la *monumentalità* intesa “*ricetta formale e non come stimolo morale ed artistico*”³⁷, contro lo stereotipo celebrato come “*italianità*”, ossia costruzione di una falsa identità nazionale.

La sua ricerca è rivolta ad una nuova sensibilità capace di rintracciare nel semplice, una lunga tradizione, un sentimento, più che una forma classica.

Così, nel descrivere *l’orgoglio della modestia*, l’autore chiama in causa proprio i grandi trattatisti del passato, da Vitruvio a Leon Battista Alberti a Palladio, “*Tutti i trattatisti hanno sempre ribadito come norma fondamentale dell’estetica edilizia la prudenza degli ornamenti, la chiarezza, la parsimonia, la semplicità.... frugalitatem et parsimoniam cum in omnibus rebus et publicis et privatis, tum in architectura maxime serrandam esse. Così scriveva Leon Battista Alberti...* ”³⁸.

Per Pagano la questione del “come” è inseparabile dall’imminente interrogarsi sul “perché”, da una ricerca che deve essere morale, capace di rispondere alle reali necessità della collettività.

L’indagine sull’architettura rurale, intesa come strumento antiretorico e conoscitivo, si colloca all’interno di questa sentita missione, “... *la nuova valutazione del paesaggio, del verde, della materia; il desiderio di ottenere intensità e chiarezza di significati poetici con mezzi modesti e di tutti i giorni; il bisogno di estendere l’individualità di una visione artistica fino ad assumere il valore di un’attività anonima e sociale sono stimoli acuti*”³⁹.

La ricerca del carattere è dunque per Pagano al tempo stesso un ritorno alle origini, ad uno stato quasi primitivo dell’architettura, ed una condizione modernissima, fatta di necessità, astrazione e coerenza.

Ed è all’interno di questi obiettivi che si colloca la straordinaria esperienza del viaggio cui fa seguito la Mostra sull’“Architettura rurale italiana”, alla Triennale del 1936.

Il viaggio gli offre la conferma che i caratteri della modernità appartengono di fatto all’architettura da sempre, e sono espressione di una relazione e corrispondenza stretta tra le condizioni del luogo e le forme di vita, appartengono ad un linguaggio corale, capace di offrire sempre e continuamente il suo insegnamento. “*Questo immenso dizionario della logica costruttiva dell’uomo, creatore di forme astratte e di fantasie plastiche spiegabili con evidenti legami col suolo, col clima, con l’economia, con la tecnica, ci è aperto davanti agli occhi con l’architettura rurale.*”⁴⁰

Carta di rotta dell’architettura moderna

apparente vittoria dell’architettura moderna
 confusione polemica
 critica
 pratica nelle realizzazioni
 non piace: sentimento e cultura
 si difende: logica e tecnica
 e accomodamenti politici
 ma invece

il gusto precede la tecnica
 la ragione è invocata per combattere in un mondo di menzogne.
 Si è fatta intervenire la ragione per spiegare un nuovo atteggiamento estetico.
 aderire alla vita: presupposto morale e sociale e non soltanto conseguenza della tecnica
 onestà sincerità chiarezza: arte mod. primitiva

orgoglio della modestia
 Ma di questo stato morale che cosa capisce il pubblico?

La **Forma**: vede il nuovo nuova accademia
 conversioni
 accomodamenti
 confusione

E i polemisti cercano di superare questi atteggiamenti di moda per farli totalitari: vivi e profondi: conversione e atto di fede e non adattamento a una moda

per chiarire la rotta...
Perché si costruisce?

caratteri non per nuova scenografia dell’architettura mod. non per un capriccio di moda non per adulare una élite

- 1) necessità pratiche:
utilità
- 2) indipendenza da un vero esterno
astrazione
- 3) unità sociale e civile - espressione di civiltà
coerenza

1) **architettura è un servizio**
 facile in teoria: difficile determinarlo in pratica: il modo ---
 a) matrici estetiche in cui si dall’esterno cola una pianta - contenuto
 b) contenuto che diventa dall’interno forma
 questo non risolve l’arte ma lascia libero il subcosciente fantastico - arte

Fig. 13
 Giuseppe Pagano
 Carta di rotta dell’architettura moderna
 Appunti.

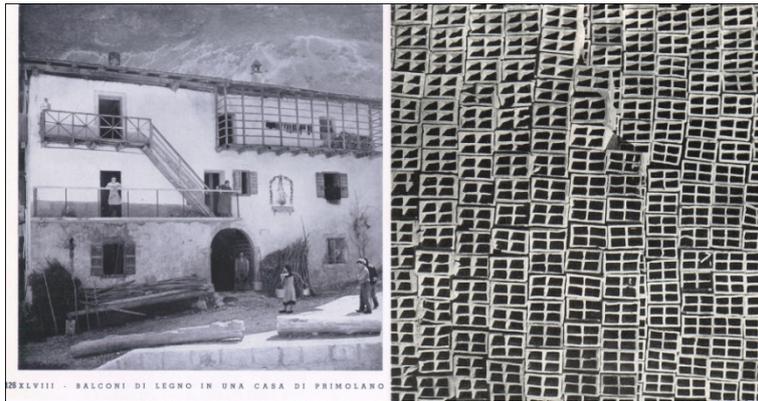


Fig. 14

Pagano e Daniel, Mostra di “Architettura rurale italiana”, 1936
Giuseppe Pagano, Standards

Lo sguardo entusiastico che esplora la tradizione architettonica popolare, si concentra sulla sincerità della costruzione moderna, sulle potenzialità del ferro e dei nuovi materiali, senza nessuna volontà celebrativa, consapevole che la sua professione di fede nell’architettura non si nutre delle soluzioni, piuttosto di una formula morale.

La costruzione per Pagano è il mezzo attraverso il quale sente di rinnovare l’*habitus* che ha riscoperto nell’architettura popolare, professare in maniera onesta e necessaria la sua modernità, ovvero “una lunga tradizione”.

Così questo stesso “*perché*” lo conduce ad indagare la qualità e la quantità, “*Tutto il suo sforzo verso lo standard si fondava su di un solo principio: pensare la forma come pensata dalla collettività, divenuta concreta ed abituale, come levigata da un uso continuo*”⁽¹⁾, e a riscoprire proprio grazie l’architettura anonima, la fiducia in una ricerca proiettata verso il futuro, capace di portare avanti una sola istanza.

La questione del carattere, riletta attraverso la produzione letteraria, e le opere di Pagano, è evidentemente un “*come*” liberato da ogni *retorica*, testimonia una ricerca al tempo stesso reale ed essenziale.

L’*“Inquèrito à Arquitectura Regional Portuguesa”* è senza dubbio l’opera che ha la maggiore sistematicità di metodo, configurandosi come un’indagine su tutto il territorio Portoghese, dal verde del Minho alla costa Alentejana. L’indagine nasce sulla proposta dell’architetto Keil do Amaral e coinvolge giovani architetti, i quali divisi in gruppi, conducono ricerche che, a partire da un’impostazione di base comune, acquistano una loro specificità a seconda delle scelte degli autori e delle particolarità delle regioni.

L’indagine territoriale dell’ Inquèrito

L’iniziativa nasce a cavallo tra gli anni ‘40 e ‘50, e per quanto resa operativa dal regime dittatoriale, sovverte gli stessi intenti propagandistici del regime, mostrandosi con evidenza quale eccezionale strumento d’indagine concreta, della diversità, della varietà di espressioni dell’abitare che l’architettura popolare esprime.

Come afferma lo stesso Keil do Amaral, nella premessa alla pubblicazione *“Non esiste una architettura portoghese o una “casa portoghese”*. Se di carattere portoghese si può parlare esso è una qualità assai difficile da cogliere, *“non diremo un’unità di tipo determinata da precisi elementi architettonici, ma qualcosa del carattere della nostra gente, rivelato negli edifici che hanno costruito, una componente difficile da definire con rigore”*⁴².

Le parole di Keil do Amaral lasciano ben intendere che l’indagine dell’Inquerito riguarda gli aspetti più profondi dell’architettura tradizionale in rapporto alla cultura locale, sottraendosi e sovvertendo l’immagine stereotipata della propaganda di regime.

Lontano da qualsiasi retorica celebrativa il lavoro di fatto si configura come un’indagine interdisciplinare sul territorio portoghese, anticipando l’interesse che la cultura architettonica europea avrebbe avuto negli anni a venire per la scala territoriale e gli studi geografici.



Fig. 15

Arquitectura popular em portugal.
Copertina del primo volume, ried.2004

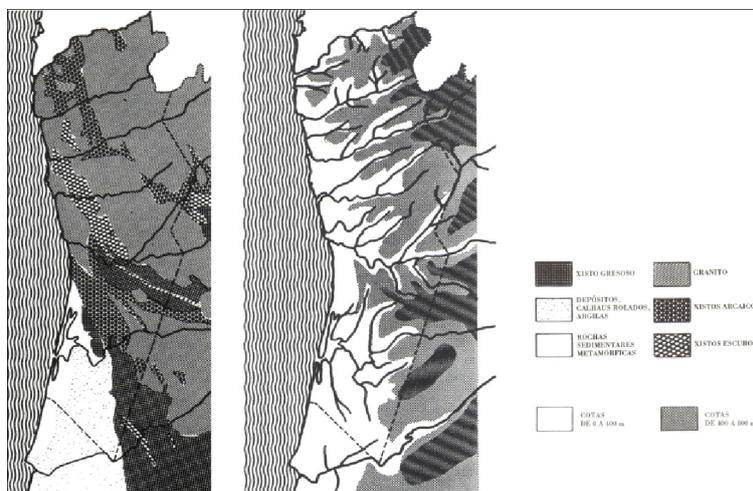


Fig.16

Arquitectura popular em portugal.
Análisi geologica, dei rilievi montani e dei corsi d’acqua

Il territorio è analizzato nelle sue caratteristiche geologiche, idrografiche, antropologiche, ed alla ricostruzione storica si affiancano l’individuazione del costruito e l’analisi delle componenti sociali: di fatto un documento “d’avanguardia” per un paese che era e sarebbe stato ancora a lungo vittima della chiusura

del regime dittatoriale.

Ancora di più va valutato il contributo che l'*Inquêrito* ha nell'essere tuttora un punto di riferimento per gli architetti della “scuola di Porto”, sulla scia dell'insegnamento e della figura rappresentativa di Fernando Tavora. Proprio quest'ultimo, infatti, è tra i giovani del gruppo e si occupa della regione del Minho, il nord del paese fino ai confini della Galizia.

Per Tavora l'esperienza dell'*Inquêrito* è un punto di svolta per la sua ricerca sul rapporto tra modernità e tradizione, nonché sul ruolo sociale dell'architettura. Attraverso la lettura del territorio portoghese e la scoperta dell'architettura popolare, si viene formando quell'equilibrio e quell'unità di spirito che avrebbe fatto del *metodo di Tavora*, la base solida su cui fondare i diversi percorsi che attraversano la scuola di Porto.

Di fatto, l'architettura popolare mostra nel reale il risultato della dialettica tra permanenza e varietà, tra individualità e collettività, tra storia e geografia, tra progetto e circostanza, che avrebbero poi segnato l'intero percorso di Tavora e la sua idea di un carattere integrale *“Nelle grandi opere c'è molto di un singolo ma anche molto di molti altri. Ed è questo molto di molti altri, passati e presenti in un concatenamento successivo, che conferisce all'opera un carattere più che individuale, un carattere, diciamo, integrale, perché è concezione di uno, ma basato, fondato, sul lavoro di molti e avendo come finalità servire a totalità. Lo stile nasce esattamente non da un uomo, ma da ciò che quest'uomo racconta di tutti coloro che gli stanno attorno, fornendo loro, nel caso dell'architettura, la possibilità di manifestarsi”*⁴³.

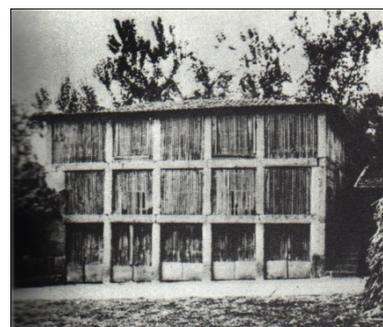
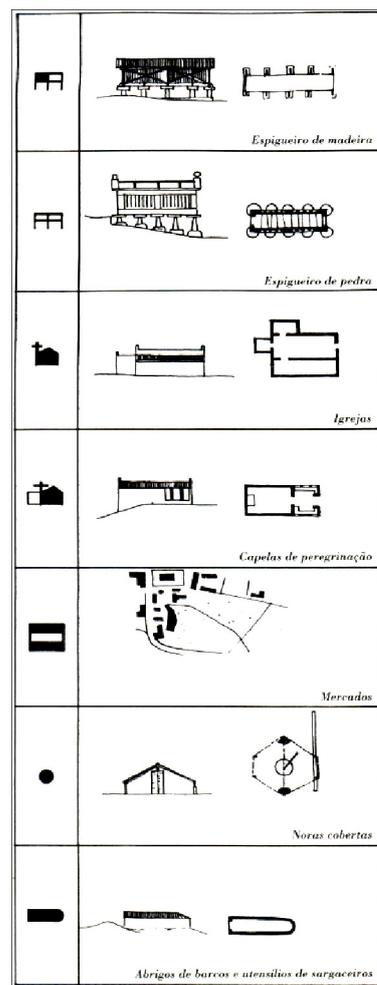


Fig. 17
Arquitettura popular em portugal.
Carta tipologica
Sequeiro.

Note cap 3

- 1 G. Grassi, *Il carattere degli edifici*, in “Casabella” a.LXVIII , n°722, Milano 2004, pag. 4
- 2 G. Deleuze, “*Logique du sens*”, tr.it. Feltrinelli editore, ed. 2011.
- 3 I.de Sola Morales, *L'intervento architettonico. I limiti dell'imitazione*, prefazione a Giorgio Grassi, “*Architettura lingua morta*”, Quaderni di Lotus, Electa, Milano 1988, pag. 16.
- 4 R.Koolhaas, *Prefazione* in AMO/Rem Koolhaas, *Post-Occupancy*, Editoriale Domus, Milano 2006.
- 5 G.Grassi, *La ricostruzione del luogo*, in “Lotus International” n° 74, Electa, Milano 1992, pag.129.
- 6 G. Grassi, *Il carattere degli edifici...* pag. 4
- 7 Ivi pag. x
- 8 Ivi pag. x
- 9 I.De Sola Morales, *Decifrare l'architettura, Inscriptiones del XX secolo*, Torino 2001, p.121.
- 10 I.de Sola Morales, “*L'intervento architettonico...*”, pag.18.
 “A costo di produrre, a volte, un'architettura per niente gratificante né piacevole, a costo di perdere nello sforzo per l'essenziale le qualità dell'effimero, del casuale, del particolare, l'opera di Grassi, che ora si trova ad affrontare il problema specifico dei rapporti fra il progetto presente e il materiale storico passato, ha soprattutto il valore di una rinuncia esemplare”.
- 11 I.De Sola Morales,. «*Tendenza ...*»,p.127.
- 12 Ivi, p.125.
- 13 I.De Sola Morales, *L'intervento architettonico:...*, pag. 17.
- 14 G.Grassi, *La ricostruzione del luogo...*,
- 15 Ivi
- 16 C.Rowe, *Carattere e composizione o di alcune vicissitudini del linguaggio architettonico del XIX secolo*, in Colin Rowe, *La matematica della villa ideale ed altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990
- 17 L.Semerani, *Introduzione a A.A.V.V., Il Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*
- 18 E.Mantese, voce *Carattere* in a A.A.V.V, *Il Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*
- 19 A.Tourain , *Critica della modernità*, Milano1997, pag.13.
- 20 O. Paz, “*Los Hijos del limo*”.
- 21 G.Leoni, *Rafael Moneo: architettura come architettura*, in “Area” n 67, Milano 2003, pag.6
- 22 E. Mantese, cit.
- 23 G.Leoni, cit., pag.12
- 24 A. Loos, *Parole nel vuoto*, edizione Gli Adelfi, Milano 2001⁵, pag.255.
- 25 B. Munari, *Promemoria*, in A.A.V.V, *Bruno Munari*, Electa, Milano 1986, pag. 29
 “Quello delle macchine inutili del 1930. Nessuna galleria d'arte le voleva esporre, mi dicevano: ma che roba è? non è pittura, non è scultura, si appendono al soffitto come lampadari...”
- 26 V.Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, 1991,pag. 71.
- 27 R.Moneo, *La solitudine degli edifici ed altri scritti*, in “Casabella” n°666, Milano 1999
- 28 A.Vidler, *I Linguaggi del carattere:hotels chateaux, 1765-1780*, in *Claude Nicolas Ledoux 1736-1806* , Electa, Milano1994, pag.31
- 29 J.F. Blondel , *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des batiments; contenant les leçons données en*

17500, *et les années suivantes*, 9 voll, Parigi 1771-1777, vol. II, 1771, p.256

- 30 C. Rowe, *Carattere e composizione o di alcune vicissitudini del linguaggio architettonico del XIX secolo*, in *La matematica della villa ideale ed altri scritti*, Zanichelli, 1990, pag.63
- “...Tuttavia l'esigenza di conferir espressione al carattere, quale prerequisito della buona architettura, fu, forse, il principale agente di dissoluzione della gerarchia dei valori alla quale il sistema accademico si era consegnato. La tradizione accademica si era incuriosita all'ideale e a come questo potesse essere incorporato in una norma visiva; aveva promulgato leggi e aveva dichiarato la sua solenne indisposizione a contemplare eccezioni ...ma erano proprio queste forme singolari, consuetudini locali, eccezioni, ...a diventare colmi di interesse e di carattere; e, forse, è in questa scoperta, ben più che in altre manifestazioni, che la rivoluzione romantica, trova compiuta rappresentazione”.
- 31 G.Grassi, *Il carattere degli edifici*, pag.9.
- 32 L. Prestinzenza Puglisi, *Silenziose avanguardie/3*, ARCH'IT files, www.architettura.it/files.
- 33 R. Koolhaas, *Prefazione* in AMO/Rem Koolhaas, *Post-Occupancy*, Editoriale Domus, Milano 2006.
- 34 B. Rudofsky, *Architecture without architects*, New York 1964, trad It. *Architettura senza architetti*.
- 35 Ivi
- 36 Ivi
- 37 G. Pagano, *Del monumentale nella architettura*, in “Casabella” n°123, Milano 1938.
- 38 G.Pagano, *Una lezione di modestia*, in “Casabella” n°111, Milano 1937
- 39 Ibidem
- 40 A. Saggio, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica ed architettura-*
- 41 G.Pagano e G. Daniel, *Architettura Rurale Italiana*, “Quaderni della Triennale”, Hoepli, Milano 1936.
- 42 A.A.V.V., *Arquitectura popular em portugal*, Lisboa 1961.
- 43 Fernando Tavora, *Opera completa*, a cura di Anotnio Esposito e Giovanni Leoni, Electa, Milano 2005.

Dalla teoria dei colori alle atmosfere: la dimensione potenziale del carattere

Qual'è il ruolo del carattere nel processo artistico?

Ernesto Nathan Rogers, nel presentare ai suoi studenti la cattedra da lui tenuta riguardante i “caratteri costruttivi e stilistici dei monumenti”, così ci descrive la nozione: “*L’espressione “carattere” viene dal greco: significa intaglio, impronta, suggello e cioè per traslato la natura specifica di una cosa o di un uomo....***Il carattere rappresenta un modo di essere della volontà, è il modo di essere della potenzialità: il carattere è un elemento causale per il processo artistico; esso si attualizza nell’estrinsecazione della storia, cioè negli atti della vita e nelle opere concrete dell’arte**”¹.

Analogamente, seppur da una diversa prospettiva, ossia all’interno del discorso sull’estetica, Emilio Garroni, ci descrive le tre condizioni del fenomeno artistico attraverso le quali si manifesta la “*costruttività dell’arte*”: “*La finalizzazione pratica e il carattere comunicativo dell’attività artistica sono dunque suoi aspetti essenziali, senza dei quali non si capirebbe neppure che cosa possa essere e perché mai sia nata la cosiddetta attività artistica; ma essi non esauriscono le sue condizioni di possibilità e neppure il quadro esplicativo fondamentale che permette concretamente di analizzare e interpretare adeguatamente i suoi prodotti : il sentimento o se si vuole il piacere sono componenti altrettanto indispensabili*”².

Non deve sembrare azzardato associare le due definizioni, mostrando, ancora una volta, che la prospettiva all’interno della quale il discorso sul carattere si inserisce, è per sua stessa natura legata al discorso sul fare poetico dell’architettura.

Volontà, causalità e potenzialità, dunque, riassumono la condizione *creativa* della nozione, e definiscono gli aspetti attraverso i quali comprendere il rapporto tra carattere e conoscenza.

In primo luogo la prospettiva della volontà, che si associa al tema della comunicatività dell’attività artistica e pertanto a “*questioni di significazione*”. Attraverso questa prospettiva, la questione del carattere si lega al rapporto tra architettura e semiotica, riprendendo discorsi che hanno suscitato un forte interesse nella cultura architettonica degli anni ‘60-’70, alla luce delle teorie linguistiche di Saussure, e degli studi sulla società di massa.

Il carattere nel processo artistico

La domanda del carattere si lega, attraverso la semiotica, alla questione del significato che Renato de Fusco associa all’aspetto *conformativo* dell’architettura, ossia alla domanda “*che cosa significa la forma dell’architettura?*”³. Non si può far a meno a tal proposito di citare la conclusione di Renato De Fusco, “*Il segno architettonico è per noi l’unità dialettica di un vaso abitabile (significato) e di un involucro (significante) che lo delimita*”⁴, ossia il riconoscimento del binomio involucro – vaso quale costante metastorica e dualità originaria dell’architettura di tutti i tempi.

L’aspetto causale del carattere nel processo artistico invece, corrisponde alla condizione “logica”, intesa come ragione dell’opera, rimandando pertanto a quella condizione di necessità, facendo coincidere la conformità dell’opera al suo “*dover essere*”.



Fig. 1

Christo e Jean-Claude, Valley Curtain, 1968

Se la condizione di volontà rimanda ad una condizione “*soggettiva*”, quindi a quell’aspetto intenzionale, sia esso inteso come scelta o condizione critica, che è indubbiamente ineliminabile dalla prospettiva del carattere, il nesso causale rimanda ad aspetti “*oggettivi*”, ossia alla necessità, al dover essere dell’opera che è al tempo stesso premessa e ragione del suo carattere.

In entrambi i casi, la questione del carattere è inseparabile dai discorsi *cui rimanda* e che finora abbiamo cercato di descrivere come “tema dell’oggetto e del soggetto”.

La *dimensione potenziale* del carattere definisce, invece, una prospettiva diversa per la questione, offrendoci la possibilità di considerare il tema dal punto di vista della conoscenza sensibile, ossia in quanto qualità *provocatoria*.

Che una qualità *provochi* può sembrare per alcuni versi, un dato di fatto, rispetto al quale non vale neppure la pena soffermarsi, a meno

processo artistico		carattere
volontà	comunicatività	cosa vuol significare?
causalità	funzione pratica	qual'è la sua ragione?
potenzialità	sensibilità	cosa provoca?

La dimensione potenziale del carattere

di correre il rischio di confondere ciò che più comunemente consideriamo un esito, un risultato, con un'intenzione esplicita, ossia quella *di voler provocare e basta*. D'altro canto, questa presa di distanza trova una ragionevole giustificazione in buona parte dell'architettura, che si limita a “porre in essere”, a rappresentare un *messaggio ad effetto*. Eppure, la considerazione della dimensione *provocatoria* del carattere appare un punto di partenza imprescindibile per il ripensamento della nozione di carattere ai nostri giorni, alla luce dei temi che hanno segnato e che di fatto continuano a rappresentare la nostra contemporaneità.

In primo luogo la ricerca fenomenologica che pone al centro l'esperienza e la questione dell'“abitare”, ossia la realizzazione esistenziale dell'uomo, condizione che sembra imprescindibile per il ripensamento del ruolo della nozione nel nostro presente, come nota Adrian Forty, *“Il crescente interesse, nel corso degli ultimi venti anni, per il carattere è un sintomo del declino delle teorie semiotiche sul significato e del crescente favore per quelle analisi che si basano sulla fenomenologia. L'attuale uso del termine carattere scaturisce dalla convinzione che il significato può essere compreso come il risultato dell'occupazione del soggetto di un preciso luogo fisico”*⁵.

La dimensione fenomenologica dell'architettura è al tempo stesso concreta e qualitativa, si pone come reazione alle teorie del moderno che pur partendo dal binomio qualità – quantità, rappresentato emblematicamente dalla ricerca dello standard, si erano poi illuse che la prima potesse scaturire dalla seconda, trascurando la dimensione esperienziale ed il rapporto tra la qualità e l'abitare dell'uomo. La rivalutazione dell'aspetto sensibile e della dimensione esistenziale costituisce pertanto il punto di riferimento per un discorso che vuole superare le posizioni scientifiche sull'architettura ed al tempo stesso difendere la condizione propria della ricerca architettonica ed il suo rapporto con la dimensione concreta e reale dell'esperienza dell'uomo.

Così Christian Norberg Shultz, nella premessa al suo *“Genius Loci”*, sottolinea la volontà di parlare all'interno della disciplina, ossia in termini architettonici piuttosto che attraverso riferimenti eteronomi e la ricerca di una *“una teoria che comprenda l'architettura in termini concreti ed esistenziali”*⁶, in tutta risposta da un lato alle teorie “scientifiche” dell'architettura, dall'altro alle ricerche che si concentrano sulle implicazioni delle condizioni economiche e sociali sull'architettura.

Abitare Il carattere ambientale

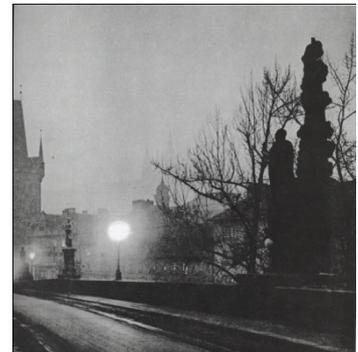


Fig. 2

Christian Norberg Shultz, *Genius Loci*
Notte d'inverno a Praga
Una sera d'inverno

Nella definizione di luogo l'architetto norvegese, ispirato dalla filosofia di Heidegger, riconosce una sintesi di struttura e carattere. Il carattere esprime la dimensione qualitativa del luogo, rappresentando la modalità attraverso la quale esso si manifesta come presenza. L'autore è legato a una visione esistenzialista della realtà: i caratteri sono valutati come tracce di cui l'uomo si serve per riconoscere il mondo come totalità di significati, *sono le modalità attraverso le quali si manifesta una presenza*. In questo quadro il discorso qualitativo si concentra sulla nozione, non in quanto condizione “dell'architettura” o “degli edifici”, ma piuttosto in quanto “carattere ambientale”, ossia come qualità capace di esprimere una condizione integrata tra uomo e ambiente, e che contribuisce, pertanto, a dare un *senso* all'abitare dell'uomo. Il *luogo*, per Christian Norberg Shultz non è soltanto il punto di arrivo della sua ricerca, ma ne costituisce al tempo stesso il *necessario supporto*, per una riflessione sulla dimensione qualitativa e fenomenica, ed il carattere, inteso come qualità ambientale, come espressione dell'abitare, ne rappresenta l'essenza ed al tempo stesso il fine.

In secondo luogo la cultura del paesaggio, inteso come possibilità di relazione tra soggetto ed oggetto, ossia “*luogo mentale della costruzione di un progetto di relazione*”⁷.

Di fatto, “*l'architettura come metafora del paesaggio*”⁸, realizza l'idea di un progetto di integrazione, spostando l'attenzione dall'oggetto alle relazioni tra gli oggetti, offrendo la possibilità di una visione che sia di nuovo un insieme, non solo in quanto sintesi, ma soprattutto come narrazione.

Provocare e relazionare

L'architettura come metafora del paesaggio

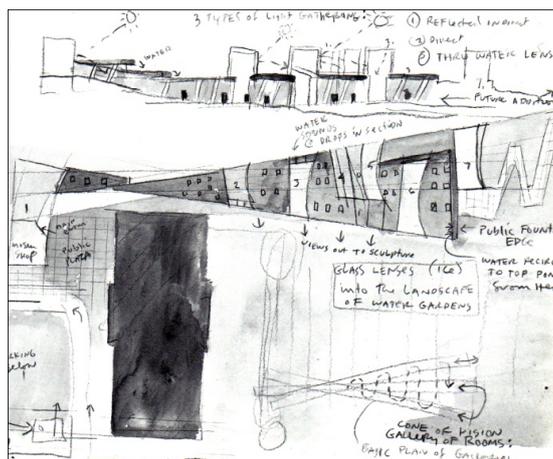


Fig. 3

Steven Holl, Nelson Atkins Museum, disegno concettuale, 1999.

Nella realtà e nell'idea di paesaggio l'architettura ritrova “*una materia operabile*”⁹, un “*fenomeno*” che unisce all'aspetto estetico percettivo, ossia in quanto proiezione dell'interiorità, la condizione topografica, ossia l'idea di un progetto che modifica la natura, trasforma la realtà restando inevitabilmente legato al debito che contrae nel compiere una modificazione.

La dimensione del carattere nell'architettura che aspira a farsi paesaggio riscopre la sua natura provocatoria e sentimentale, capace di generare una relazione tra l'io e la natura, e tale attenzione si ritrova da un lato nel rinnovato interesse per i materiali, per le loro proprietà concrete e percettive, dall'altra nel sentimento geografico che realizza l'aspirazione di simbiosi tra architettura e natura.

La considerazione della dimensione potenziale del carattere, che qui abbiamo inteso come “condizione provocatoria” della qualità, costituisce, inoltre, un importante punto di collegamento con la “*nascita*” della nozione nella cultura illuminista ed in particolare con la “*teoria del gusto*”.

Nel Settecento, l'educazione dell'artista è interpretata come affinamento delle potenzialità sensibili e si valuta l'arte come capace di produrre un certo effetto. La nozione, infatti, valutata nella sua condizione provocatoria, è soprattutto uno strumento per introdurre nell'opera i sentimenti, in un percorso che tende ad unificare carattere ed effetto, non in quanto riduzione del fare artistico all'evocazione, ossia intendendo il carattere come fine, ma riconoscendo nella relazione psicologica, ossia di coinvolgimento dello spettatore, un punto essenziale dell'*invenzione* architettonica. E' su questa strada che ritorna il tema dell'architettura parlante, valutato non in quanto condizione comunicativa dell'opera, ossia nel rapporto tra carattere e rappresentazione, ma piuttosto nel rapporto affezione - espressione, come condizione di coinvolgimento che l'artista deve trasmettere all'opera e che lo spettatore deve sentire al punto da “*subirne*” il carattere.

Come nota Giorgio Pigafetta, i caratteri nell'estetica del '700 sono strettamente legati con la “*teoria delle passioni*”, “... *l'architetto può trovare nel carattere della propria opera il sedimento espressivo a cui attingere per produrre l'effetto desiderato sull'animo dello spettatore. Il punto di fondo è che affezioni dell'anima e carattere tendono a identificarsi nella corrispondenza tra sentimento dell'autore e dello spettatore o, detto in altri termini, fra azione e passione*”, pertanto “... *carattere ed affezione sono due facce della stessa medaglia*”¹⁰.

La considerazione sulla dimensione potenziale del carattere pertanto, prende le mosse proprio dal richiamo al legame tra la nozione ed il programma dell'estetica, che nasce a metà del '700 come “*aistetica*”, teoria generale della conoscenza sensibile. Il richiamo alla teoria estetica nell'Illuminismo ed alla “*svolta ambientale*” che costituisce il tratto saliente del discorso estetico attuale, ci consente di chiarire ancora una volta e da una diversa prospettiva, quella *sensibile*, il rapporto tra carattere e conoscenza, nonché di esplorare , *nuovamente in profondità*, la dimensione dell'apparenza, cui inevitabilmente si lega la nozione , valuta questa volta dalla parte del soggetto ricevente, del destinatario dell'opera.

Infine solo attraverso il richiamo all'estetica a nostro parere possiamo esplorare il rapporto tra carattere ed atmosfera, altrimenti liquidato come evocazione fine a sé stessa.

Nel corso della seconda metà del XX secolo, abbiamo assistito ad una vera e propria rivoluzione in seno all'estetica , nella sua riconduzione al campo della percezione e della sensibilità.

La rivalutazione della sfera sensibile, la riscoperta della realtà proprio corporea, l'idea di un nuovo realismo come superamento della visione postmoderna, sono solo alcuni dei fattori che forniscono un contributo in tal senso.

Non si tratta di un'evoluzione, piuttosto di un ritorno alle origini, alla prima formulazione di *aistetica* ad opera di Gottlieb Baumgarten nella metà del '700. La parola Estetica (dal latino *aistesis* , sensazione) è stata infatti adottata per la prima volta dal filosofo, per designare la conoscenza sensibile, la teoria del bello e della arti liberali, intesa in stretto rapporto con la sua esperienza.

Il filosofo ritaglia un ruolo per questo livello di conoscenza, sottraendolo alla presunta inferiorità rispetto alla conoscenza dell'intelletto, “la logica”, con la chiara intenzione di contribuire a creare un quadro ben più completo della capacità conoscitiva umana. La conoscenza di cui si occupa l'estetica, è mediata dai sensi, in quanto tale è contingente ed oscura, ma non per questo rappresenta esclusivamente una prima fase della “*vera conoscenza*”, quella dell'intelletto, né tantomeno è irrazionale, è piuttosto una conoscenza diversa, “*aurorale*”, dotata di un proprio valore autonomo.

Il filosofo tedesco è consapevole dell'originalità della sua posizione ed è convinto che quest'estetica possa fornire un contributo non di poco conto nel perfezionamento delle sfere cognitive.

Ben presto però il problema estetico è trasferito nel rapporto

Aistetica: il ruolo del carattere nella conoscenza sensibile

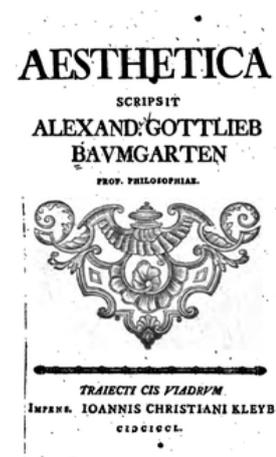


Fig. 4
G. Baumgarten, Aesthetica, 1750.
Frontespizio.

soggetto-oggetto, l'estetica perde il suo rapporto con la natura e si allontana dal primato percettologico: così l'estetica dell'Ottocento (Hegel) è ridotta essenzialmente nel campo della filosofia dell'arte, affermando uno slittamento del discorso dall'esperienza del bello al giudizio sul bello e sull'opera d'arte (primato dell'oggetto), l'estetica del XX secolo invece, si è concentrata sul tema dell'interpretazione e del ruolo del soggetto, mettendo in evidenza l'aspetto segnico dell'opera ed il ruolo decodificatore del soggetto (primato del soggetto). Ciò che accomuna entrambe queste visioni è il primato della bellezza artistica su quella naturale e di conseguenza della produzione estetica sulla percezione e sull'esperienza del bello.

La “svolta nell'estetica”¹¹ è sostanzialmente di senso ambientale, e va di pari passo con la diffusa sensibilità per i valori ambientali e paesaggistici, nonché si lega alla ricerca di una dimensione estetica dell'ecologia, ossia di una “ecosofia”, come sostiene Felix Guattari, alla quale compete “... di reinventare nuove maniere di stare nel mondo e nuove forme di socialità. L'ecologia sarà in primo luogo mentale e sociale o non sarà nulla, o comunque poco”¹².

All'interno di questo discorso si collocano i sostenitori dell'estetica percettiva logica, tra cui spiccano le ricerche del filosofo tedesco Gernot Bohme¹³, il quale parla di una vera e propria nuova estetica come “aistesis”, teoria generale della conoscenza sensibile, richiamandosi esplicitamente alla formulazione iniziale della teoria estetica ad opera di Gottlieb Baumgarten.

La nuova “aistetica”, si presenta di fatto come estetica ecologica della natura. Si rapporta alla natura per ciò che essa significa per l'uomo, in quanto mondo ambiente, contrapponendo alla natura tematizzata ed estraniata dalle scienze ecologiche, la natura come orizzonte dell'esperienza sensibile dell'uomo.

L'interesse si sposta pertanto da una visione contemplativa o scientifica della natura alla relazione tra le qualità ambientali e la situazione affettiva umana. Lo spostamento di senso che l'estetica come teoria generale della conoscenza sensibile opera, ci porta, pertanto, a una considerazione soprattutto ambientale del carattere, come potenzialità dello spazio antropico. Tale visione va di pari passo con la rivalutazione della percezione e della sensibilità come strumento di conoscenza. L'approccio percettologico, infatti, si pone nello spazio intermedio tra soggetto e oggetto. Ponendo l'enfasi sull'esperienza dei sensi, valorizza l'aspetto ingenuo ed ineliminabile del sentire e del “sentirsi”, quell'aspetto aurorale in cui soggetto ed oggetto appaiono ancora indistinti.

La concezione ambientale e atmosferica del carattere costruisce

pertanto, un quadro sintetico, ossia una dimensione in cui oggetto e soggetto comunque necessariamente coesistono, valutando soprattutto la condizione relazionale che la dimensione qualitativa mette in atto.

Il tema principale dell'aistetica sono le atmosfere. Esse rappresentano l'elemento mediano tra soggetto e oggetto, tra definire e patire. L'atmosfera rappresenta la vera essenza del momento percettivo, del sentire che è in primo luogo “sentirsi” in un ambiente.

L'atmosfera nell'aistetica

L'accento è posto pertanto non sulla dinamica esistenziale, come avviene nella filosofia esistenzialista di Heidegger, ma sull'aspetto percettivo e esperienziale inteso come “*dato inequivocabile*”¹⁴.

Nel campo percettivo la percezione primaria è atmosferica, ossia nell'atmosfera si definisce un primo momento percettivo che è sostanzialmente aurorale, non si è ancora specificato in un oggetto. Prima della percezione dei sensi entra in gioco il momento del sentirsi coinvolti, condizione che si manifesta ancora una volta a un livello intermedio tra soggetto e oggetto. Condizione necessaria per l'apparire di un'atmosfera è la presenza del soggetto percipiente, mentre solo a posteriori le atmosfere possono essere riviste come oggetto di un discorso proprio.

Atmosfera e carattere in tal senso sono legati da una stretta relazione, pur se non necessariamente da un rapporto di causa-effetto e soprattutto possono essere valutati come una dimensione operativa della prassi architettonica, rivolta alla definizione di una dimensione ambientale per l'uomo.

Qual è il ruolo del carattere nell'aistetica e come cambia il discorso sul carattere in rapporto alla condizione atmosferica?

La teoria estetica percettologica contribuisce in maniera incisiva non solo a far chiarezza sul significato della questione del carattere ma anche su quale può essere un'interpretazione del carattere nei nostri giorni.

Lo spostamento di senso che l'aistetica realizza, comporta un ripensamento del carattere, visto non più, o meglio non solo, come corrispondenza tra indole ed azione, ossia come proiezione dell'essere nell'apparire, (condizione che privilegia il rapporto autore - opera), ma anche e soprattutto come rapporto tra azione e ricezione, ossia nella relazione che la stessa dimensione dell'apparire provoca nel soggetto ricevente (condizione che pone al centro il rapporto opera - destinatario)..

Ciò equivale a riconoscere una dimensione propria alla qualità che il carattere esprime, senza che ciò significhi privarla di un suo significato etico.

Il rapporto etica – estetica sembra piuttosto rinnovarsi o meglio definirsi attraverso una diversa prospettiva, per la quale il carattere, non è soltanto valutato in quanto corrispondenza dall’interno all’esterno (ossia tra essere ed apparire), ma è anche la proiezione di una apparenza, ossia termine mediano di una relazione che coinvolge *emozionalmente* il soggetto percipiente. Emblematica in tal senso è l’interpretazione che il filosofo tedesco da della “*fisionomia*”, ossia della dimensione propria dell’espressione del volto (dell’aspetto), generato dai tratti che lo definiscono.

Il discorso sulla fisionomia, che richiama il significato originario della nozione di carattere come impronta, rivendica nell’estetica atmosferica di Gernot Bohme, una dimensione propria, svincolata dal nesso semantico, seppur non in contraddizione con esso “... *Nella nostra fisiognomica non s’intende la fisionomia che un uomo o un paesaggio o una cosa possiedono come espressione ma come un potenziale d’effetto, ossia come ciò che può produrre una certa impressione su colui che vi è ricettivo*”¹⁵.

Il riconoscimento di una dimensione propria dell’apparenza va di pari passo con un altro dei temi essenziali su cui si concentra il lavoro di Gernot Bohme, essenziale per comprendere l’attualità e l’utilità dell’approccio percepito logico all’estetica, il fenomeno di “*estetizzazione del reale*”, ossia “... *la messa in scena di tutto ciò con cui e in cui viviamo*”¹⁶.

Tale discorso riprende e richiama il monito di Walter Benjamin, il quale nell’“*L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*”, denuncia l’estetizzazione della politica ad opera dei regimi totalitari, ossia l’illusione generata attraverso la propaganda, la retorica di regime, della possibilità per le masse di esprimersi¹⁷, finalizzata alla loro strumentalizzazione. Per il filosofo tedesco, nella società attuale, dominata dalle falsità del capitalismo e della logiche mediatiche, tale fenomeno assume una dimensione soprattutto economica, ossia mira a creare un valore di messa in scena delle merci, su cui fondare la continua e soprattutto superflua domanda di merci, a fronte di una negazione o in ogni caso dello spostamento in secondo piano, dei bisogni reali.

A questa denuncia, si associa d’altro canto la difesa ed il riconoscimento dell’importanza del “*lavoro estetico*”, ossia il lavoro che abbraccia “*l’intero ambito della produzione artistica*”. Alle discipline che si occupano di “*generare atmosfere*” è affidata la possibilità di una nuova educazione estetica di quello che Bohme

definisce il “paziente maggiorenne” ossia il soggetto che proprio alla luce dell’approccio realista dell’estetica percettologica sa di vivere “esposto”, di essere determinato da ciò che lo circonda, e può pertanto imparare dal “patire”.

L’interesse percettologico non riguarda, pertanto, solo la teoria, ma si ripercuote soprattutto sulla prassi estetica. Il discorso si sposta, dalla comprensione e definizione di cosa sono le atmosfere, all’attenzione per quelle arti che le materializzano. Nell’aistetica l’architettura ha un ruolo centrale, in quanto, tra le pratiche artistiche, è quella che non può *fare a meno di generare atmosfere*, di partecipare alla costruzione dello spazio antropico. “*E’ precisamente l’architettura a produrre atmosfera in tutto ciò che crea*” afferma Gernot Bohme, “*L’architettura è lavoro estetico proprio perché si realizzano così sempre anche spazi dotati di una determinata qualità sperimentale, ossia atmosfere... non si tratta mai soltanto di dar forma ad un oggetto , ma sempre di creare le condizioni per il suo apparire*”¹⁸.

Attraverso il legame con l’estetica, il discorso sulla condizione potenziale del carattere trova nuovo vigore ed opportunità di approfondimento. Piuttosto che approfondire tale discorso attraverso l’opera ed i trattati degli architetti Illuministi, inevitabilmente inseparabile dal giudizio complessivo sul fare artistico dell’epoca, si è ritenuto chiarire i temi e l’approccio che tale discorso induce attraverso un’opera “scientifica” come la “*Teoria dei colori*” di Johann Wolfgang Goethe.

In piena sintonia con l’approccio *aistetico*, seppure da una diversa prospettiva, quella *dell’uomo universale*, il poeta Tedesco, tra i fondatori del pensiero Romantico, da avvio nella metà del Settecento, al suo trattato sui colori, con il chiaro intento di contraddire le tesi scientifiche di Newton e della sua scuola che riconoscevano nella luce la “ragione” dell’esistenza dei colori.

*“Agli uomini il colore dona, in genere, grande diletto. L’occhio ne ha bisogno come ha bisogno della luce”*¹⁹.

L’interesse per l’opera del poeta e studioso tedesco, non è soltanto per l’originalità della trattazione, quanto piuttosto per il punto di vista *sulla conoscenza*, ossia la divergenza dell’autore nei confronti del metodo scientifico che pretende di astrarre il fenomeno del colore nella volontà di darne una spiegazione scientifica. In tal senso l’opera di Goethe, chiarisce i confini ed il metodo della conoscenza

La teoria dei colori di Goethe

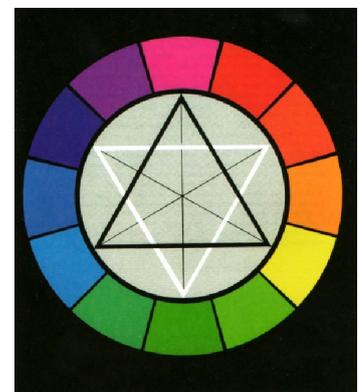


Fig. 5, Tavole da “la Teoria dei colori”.
Johannes Pawlik
Il cerchio dei colori di Goethe.

sensibile , ed un possibile approccio che essa può offrire al tema del carattere , affrontato nella sua dimensione potenziale, ossia in quanto qualità provocatoria.

L’importanza dell’opera, che per certi aspetti può essere considerata di fatto anticipatrice delle teorie della Gestalt e dell’approccio fenomenologico , è appunto quella di mostrare la natura relazionale della qualità , ossia il tenere uniti oggetto e soggetto costituendosi per l’uomo come condizione di conoscenza attraverso l’ esperienza piuttosto che come tesi scientifica.

In tal senso è sorprendente l’attualità con la quale l’autore affronta la delicata questione dell’origine del colore, il punto di partenza e di orgoglio della tesi newtoniana: Il colore *non nasce dalla luce*, come Newton aveva dimostrato attraverso la famosa prova del prisma attraversato da un fascio luminoso, al contrario esso è “*la natura conforme al senso dell’occhio*”²⁰, ossia “*è per il senso dell’occhio, un fenomeno naturale elementare che, come tutti, si manifesta attraverso divisione e opposizione, mescolanza e unione, potenziamento e neutralizzazione, trasmissione e distribuzione e così di seguito, e che in queste universali formule naturali può essere considerato e compreso nel modo migliore*”²¹.

Il punto chiave per la trattazione di Goethe è che la conoscenza è esperienza, pertanto il fenomeno dei colori è comprensibile solo a partire dall’occhio umano, ossia nel senso della vista capace di averne esperienza “*Colori e luce stanno anzi in un rapporto strettissimo, ma dobbiamo rappresentarci l’una e gli altri come appartenenti all’intera natura: poiché è proprio essa che, tramite loro, si svela per intero in particolar modo al senso della vista*”²².

In stretta conseguenza di un approccio fondato sull’osservazione e sull’esperienza, Il metodo con cui Goethe esplora il fenomeno del colore, è sostanzialmente *relazionale*, ossia si costruisce attraverso rapporti. In primo luogo quello tra soggetto-oggetto, ossia la relazione tra il senso dell’occhio e la presenza del colore, che è il punto di forza dell’intera trattazione.

Quindi il rapporto tra quantità e qualità, che scaturisce dal considerare i colori non solo come *dati*, ossia presenze rilevate, ma come materia del sapere pratico del tintore, che nel ricercare la giusta quantità di ogni colore, realizza quella specifica ed unica qualità ricercata. L’indagine è al tempo stesso empirica e poetica “*Non ci sono aggettivi aggiunti ai sostantivi, ma mezzi di cui gli uomini si servono per esprimere se stessi nella realtà del mondo*”²³.

Infine il rapporto tra creatività e tradizione, che rappresenta un altro aspetto fondativo della diversa “*conoscenza*” della “*teoria dei colori*”, nonché di presa di distanza dal metodo di Newton che di

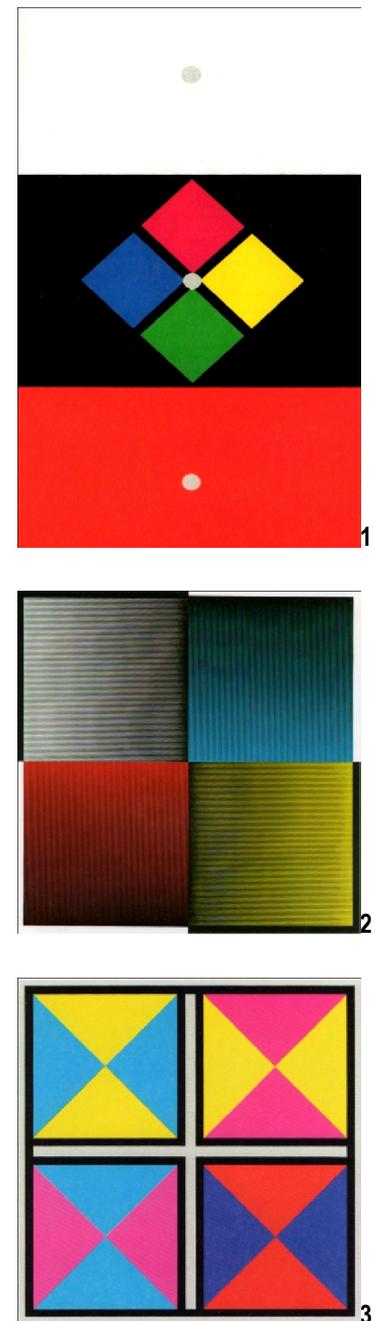


Fig. 6, Tavole da “la Teoria dei colori”.

Johannes Pawlik

1. Contrasto successivo
2. Mescolanze ottiche
3. Composizioni caratteristiche

fatto vede nell'originalità e nell'autonomia scientifica la condizione necessaria per lo spessore ed il rilievo delle sue teorie. La tradizione, è per l'autore quel particolare rapporto che lega la tecnica al sapere, anche in questo caso una storia fatta di esperienze “*La storia dell'uomo presenta l'uomo, e nello stesso senso la storia della scienza è la scienza stessa. Non si può riconoscere in maniera chiara quanto si possiede, fino quando non si sa riconoscere quanto prima di noi altri possedettero*”²⁴.

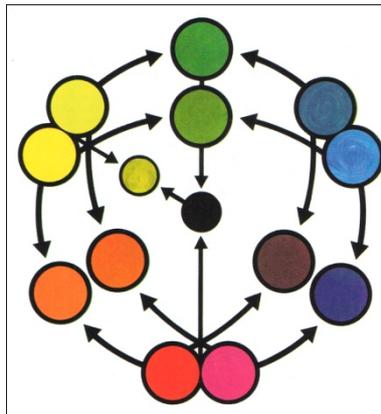


Fig. 7, Tavole da “la Teoria dei colori”. Johannes Pawlik
Cerchio dei colori composto da colori da pittore.

Attraverso queste premesse si vien formando il discorso “*sull’azione sensibile e morale dei colori*”, alla quale l’autore dedica la sezione conclusiva del suo trattato. E’ qui che affronta il rapporto tra conoscenza sensibile e prassi estetica. I colori, vitalità rilevata dall’occhio dell’uomo, “*provocano uno stato d’animo*”. All’azione sensibile, rivelata dall’occhio, corrisponde un’azione morale, ossia capace di coinvolgere e di elevare l’animo. Pertanto Goethe dopo aver classificato i colori in colori del più e del meno in base al loro azione attiva o al contrario passiva sull’uomo, descrive le loro “*azioni morali*”, ossia gli stati d’animo che essi provocano, che sono per l’autore una condizione imprescindibile per cogliere la genesi del colore “*ecco i quesiti da porsi: che cosa ha a che fare l’azzurro con la sensazione di freddezza? Che cosa con la sensazione spaziale del vuoto?...e che cosa nell’azzurro ci rattrista?...*”²⁵

Piuttosto che presentarsi come un’opera datata, la “Teoria dei colori” di Goethe, si pone di fatto come un’opera anticipatrice della visione fenomenica, costituendo un valido strumento per la ricerca attuale sulla dimensione potenziale del carattere.

Il contributo fondamentale del trattato, nonché ragione del suo

richiamo nel discorso sul carattere dell'architettura, è quello di individuare e ben spiegare il rapporto che lega *qualità* (colore) – *fenomeno* (luce) – *affezione* (sensazione morale, stato d'animo), ed ancora di mostrare che questo legame, non è semplicemente di causa effetto, riconoscendo il primato del fenomeno sulla qualità (come concludeva la teoria newtoniana) o dell'affezione (carattere come effetto), ma si nutre della mutua relazione e presenza di queste tre condizioni.

Con queste premesse dunque possiamo ritornare al discorso sulla dimensione potenziale del carattere dell'architettura, con una maggiore consapevolezza dell'orizzonte all'interno del quale si inserisce questo tema, rivalutando nuovamente *in profondità* il discorso sull'*apparenza* cui si lega il carattere.

L'attenzione per la condizione sensibile e percettiva delle qualità, rappresenta di certo un punto di estrema attualità per l'architettura di oggi. Alla rivalutazione della percezione come condizione centrale nell'estetica si può associare il ritrovato materialismo che la cultura architettonica attuale esprime, l'affezione per gli spazi totalizzati, per le potenzialità evocative sensoriali. D'altra parte, l'approccio fenomenologico, nel fondarsi sulla presenza del soggetto percipiente chiama in causa, seppure da una diversa prospettiva (quella del coinvolgimento attraverso l'esperienza), il ruolo sociale dell'architettura, quella coincidenza tra dimensione estetica ed etica ineliminabile oggi da qualsiasi prospettiva *artistica*. Anche in questo caso non si tratta di un approccio che attinge alla libera creatività, all'arbitrarietà delle scelte di progetto, ma rivendica piuttosto la centralità della conoscenza sensibile nel rapporto tra opera e luogo. Di fatto è la stessa idea di progetto come processo di trasformazione a indicare una continua sovrapposizione tra conoscenza e progetto, in un processo teso a “*immaginare l'evidenza*”²⁶, ossia a cogliere gli aspetti intangibili eppure evidenti che costituiscono la realtà e l'atmosfera del luogo. “*lascarsi marcare da ciò che non è visibile eppure costituisce l'ambiente*”²⁷.

E' su questa strada, come notano Matteo Brandli e Pierre Alain Croiset, a proposito dell'opera degli architetti Svizzeri Herzog e de Meuron, (discorso che però a nostro parere può di fatto estendersi ad un orizzonte critico più ampio), che il tema del carattere si lega con aspetti “*concettuali e materiali*”²⁸, rivendicando una possibile autonomia, e soprattutto la possibilità di parlare, ancora una volta e da una diversa prospettiva, del rapporto opera – luogo.

I caratteri concettuali testimoniano la centralità della conoscenza

sensibile nel progetto, il processo, complesso e spesso sofisticato, di trasposizione dei caratteri del luogo in un'immagine che rivendica il suo “spessore”, ossia la possibilità di aprirsi a diversi livelli interpretativi, tra unicità e generalità, sincerità costruttiva e sperimentazione progettuale.

L'acquisizione dell'esperienza e quindi della relazione opera – destinatario come punto di partenza e termine di riferimento costante del progetto, va di pari passo con un consapevole spostamento del punto di vista, la tensione verso l'idea di un'opera aperta, sempre più presente ed attuale nel dibattito sull'architettura.

I caratteri concettuali, piuttosto che richiamarsi ad una nuova *eteronomia*, che oggi sembrerebbe affidarsi alla trasposizione in architettura delle “conquiste” della società della comunicazione e dell'informazione, rivendicano ciò che già negli anni '60 Umberto Eco teorizzava nell' “*opera aperta come metafora epistemologica*”²⁹, “...in un mondo in cui la discontinuità dei fenomeni ha messo in crisi la possibilità di un'immagine unitaria e definitiva, essa suggerisce un modo di vedere ciò in cui si vive, e vedendolo accettarlo, integrarlo alla propria sensibilità. Un'opera aperta affronta appieno il compito di darci un'immagine della discontinuità: non la racconta, la è. Mediando l'astratta categoria della metodologia scientifica e la viva materia della nostra sensibilità, essa appare quasi una sorta di schema trascendentale che ci permette di capire nuovi schemi del mondo”.³⁰ In tal modo la conoscenza diventa parte integrante nel processo formativo dell'opera, che accoglie proprio per queste ragioni la sperimentazione come aspetto fondante del progetto.

Al tempo stesso la “distanza” critica, parametro fondamentale per comprendere il ruolo del carattere, si avvicina e riconduce all'opera, trasformandosi in azione ed assolvendo pertanto ad un ruolo strategico.

Il tema della facciata incarna emblematicamente il solco che divide l'approccio al progetto fondato sulla “rappresentazione”, sul linguaggio delle parti, ciascuna riconoscibile nella propria autonomia di ruolo e di significato, e l'approccio esperienziale, fenomenologico, che esplora la condizione potenziale della qualità.

Così la profezia di Venturi, che nell'inaugurare il postmoderno afferma che “*l'architettura accade nel muro*”³¹, se da un lato anticipa il protagonismo della facciata come elemento di “*mediazione urbana*”, non è altrettanto efficace nell'individuare le potenzialità e soprattutto gli sviluppi di questo tema.

Caratteri concettuali e materiali



Fig. 8

Spessore di facciata

Herzog e De Meuron, casa vinicola Dominus, 1995-98.

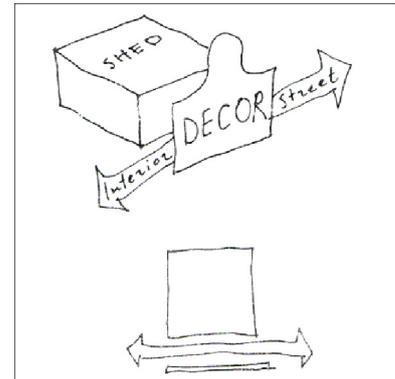


Fig. 9

Robert Venturi, *The interior street*.

Tale rapporto, di fatto, nell'architettura postmoderna si pone come composizione di elementi a “*funzione simbolica*”, capaci di “*rappresentare*” il rapporto architettura città, piuttosto che tradurlo in spazi capaci di generare questa transizione come condizione per l'uomo. L'architettura che punta sul ruolo centrale dell'esperienza e quindi sull'approccio fenomenologico, inverte il senso di questo rapporto, preferisce la porosità alla “*giustapposizione*”, lo spessore all'*insegna*.

L'ambiguità, non è soltanto l'accettazione di un'architettura complessa e contraddittoria, ma soprattutto è la condizione percettiva di un progetto che cerca di cogliere il reale, offrendosi quale esperienza per l'uomo, un progetto che individua nell'ambiguità non una volontà di spaesamento o d'intellettualismo progettuale, piuttosto una condizione per il coinvolgimento e la partecipazione dell'opera e per la sua integrazione al luogo.

I caratteri concettuali, sulla scia della vocazione sperimentale legata ad una visione pragmatica del progetto, ed al tempo stesso distante dall'arbitrarietà del segno, si pongono come strumenti di indagine creativa, di esplorazione delle potenzialità del luogo.

Così ritornando sulla riflessione critica sull'opera degli architetti Svizzeri, Matteo Brandli e Pierre Alain Croiset individuano nello “*spessore dell'immagine*”, la possibilità per l'opera di rapportarsi al luogo ad una pluralità di livelli, “*A livello percettivo, questo spessore si verifica nel riconoscere una tensione tra ciò che l'oggetto evoca in un primo momento – l'immagine di continuità, di affinità con i caratteri specifici del luogo – e ciò che l'oggetto rivela in un secondo momento - la sua struttura costruttiva, il suo essere il risultato di un'operazione di montaggio concettuale, e quindi il suo*

critico straniamento rispetto al contesto immediato. Le architetture di Herzog e de Meuron costituiscono una relazione “stratificata” con il luogo: ad ogni livello di percezione ... corrisponde una determinata e specifica relazione tra architettura e luogo”³².

Al tempo stesso, attraverso i caratteri concettuali, si ha la possibilità di affrontare da un’altra prospettiva, anch’essa basata sull’orizzonte dell’esperienza e dunque ancorata al reale, il tema, di certo caro alla cultura postmoderna, della *simulazione*, inteso non come condizione altra ed autonoma dell’immagine rispetto alla realtà, piuttosto come condizione di sperimentazione, di trasformazione della materia, come punto di conciliazione tra scienza e percezione “ *Il postmodernismo ha proclamato che tutto è simulacro, tuttavia ciò non esclude la realtà del mondo. Non utilizzerei la simulazione nel senso delle fantasie di Disney, che non fanno altro che mascherare la realtà delle cose, ma come strumento per trasformare questa realtà o per crearne una nuova.*”³³

I caratteri materiali testimoniano un ritorno origini per l’architettura, una prospettiva “interna” e per certi versi “autonoma” rispetto ai condizionamenti della società postmoderna, un modo di fatto per “resistere”, ritrovando forza nel rapporto tra materia e costruzione.

La materia diventa l’impronta della sensibilità dell’architetto, offre la possibilità di legare l’architettura ad un ruolo al tempo stesso concreto ed originario. Di fronte ad un’architettura ossessionata dall’icona, la ricerca sulle proprietà dei materiali offre un orizzonte reale e concreto, in cui l’architettura sembra ritornare alla sua dimensione essenziale, “*Fare architettura implica costruire, dare vita ai materiali, che acquisiscono nel costruito il loro più autentico modo di essere, la loro natura....Sono i materiali a rendere possibile l’apparizione delle forme*”³⁴.

Il rapporto con la costruzione è inteso in tal senso da una prospettiva *anonima*, ossia distante dal gesto personale e dal soggettivismo, ed al tempo stesso svincolata, proprio in nome della sua originarietà, dal rapporto con la tradizione intesa come “*sguardo orientato verso il passato*”. Percorrendo questa strada il carattere è interpretato come strumento di relazione piuttosto che di rappresentazione, “*come catalizzatore del cambiamento, l’architettura ha la capacità sottile, eppure forte, di dar forma alle nostre esperienze quotidiane in termini di materiale e dettaglio*”³⁵.

L’opera degli architetti svizzeri Herzog e de Meuron è sicuramente emblematica in tal senso. Le loro prime opere, sono il manifesto di una ricerca di *materialità*, di un’architettura proiettata in un

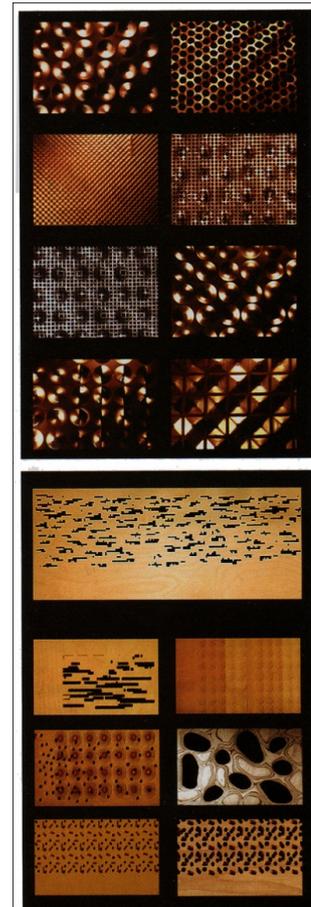


Fig. 10
Herzog e De Meuron, studi di facciata per il Museo de Young e il Centro Culturale Oscar Dominguez.

orizzonte concreto e pertanto originario. Il progetto per il magazzino Ricola a Laufen, realizzato tra il 1986-1987, rappresenta un vero e proprio manifesto della loro ricerca sul materiale come carattere del progetto. All’involucro si affida tutto il significato dell’opera, esso ci racconta la difficoltà e la serietà del costruire, assorbe gli sforzi costruttivi in un sistema essenziale e necessario. Un solo materiale, da esso una regola costruttiva, che varia in rapporto alla struttura che lo sostiene, definiscono un insieme allo stesso tempo rigoroso ed essenziale.



Fig. 11
Magazzino Ricola, Laufen, Svizzera
Herzog e De Meuron, 1986-1987

Il rapporto con la natura è cercato attraverso il dialogo per differenza. Così il magazzino si colloca sfruttando il pendio esistente e ricerca nella prossimità con la parete rocciosa una tensione espressiva. Non c’è volontà mimetica, ma semplicemente due logiche che dialogano per contrasto, e per questo coesistono in armonia. Lo sforzo di rappresentare il rigore della regola costruttiva e quindi dell’utilizzo del materiale, non risponde ad una volontà di semplificazione dell’opera, ma piuttosto ad una riduzione in essa di tutto ciò che comunemente costituisce l’architettura. Così, come commenta Rafael Moneo, *“La sofisticata parete che costituisce il tema principale del progetto nasce dall’evidente desiderio di risolvere contemporaneamente, tutti i problemi: la costruzione acquisisce un livello di generalità che la converte in qualcosa di astratto, di non specifico.....Stranamente la loro ricerca di elementarità, il loro desiderio di raggiungere la costruzione essenziale, fa in modo che nel lavoro riappaia il singolare”*³⁶.

Attraverso la ricerca sui materiali, e quindi in una prospettiva al tempo stesso concreta ed *inventiva*, ritorna la dialettica, legata alla questione del carattere già dai tempi di Quatrèmere, tra singolare e generale, valutata in questo caso da una prospettiva propriamente espressiva e relazionale. Il *generale* è in tal senso il materiale restituito alla sua condizione di natura, restituito al luogo da cui è stato prelevato come da una “cava”, il *singolare* è l’esito di un processo di trasformazione sulla materia, è l’esito materico di un processo concettuale ed empirico. I caratteri materiali, non sono

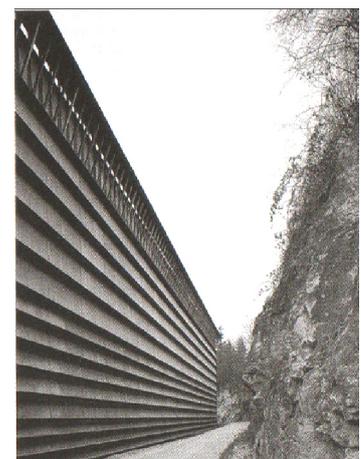


Fig. 12
Magazzino Ricola, Laufen, Svizzera
Herzog e De Meuron, 1986-1987

soltanto gli strumenti per la rivendicazione della capacità dell'architettura di coinvolgere, di offrire attraverso la qualità, una condizione di partecipazione e relazione, sono anche e soprattutto l'esito e la ricerca di una dimensione interna al sapere architettonico e capace di rispondere, attraverso la sperimentazione, alla domanda di una società sempre più complessa, ricercando in un orizzonte proprio e interno al mestiere, la possibilità di affermare, in un mondo sempre più in preda al caos, la possibilità di una trasformazione, mostrando, in fondo, una visione tenacemente positiva del ruolo dell'architetto nella società.

La considerazione degli aspetti concettuali e materiali nella dimensione potenziale del carattere, costituisce una visione di certo pertinente alla condizione attuale del progetto di relazione tra opera e luogo, a costo però di offrire una visione “parziale” della *qualità complessa* che il carattere esprime.

Se da un lato appare inevitabile considerarne il ruolo nel rapporto opera- luogo, d'altro canto il prezzo sembra essere quello di una “semplificazione” a cui si affida il progetto per ritrovare una sua forte legittimazione, condizione quest'ultima che sembra allontanarci dallo sforzo di unificazione che finora si è riconosciuto alla nozione di carattere. Di fatto se i caratteri di necessità, appartenenza, eventualità, confermano una visione in ogni caso d'insieme del rapporto opera - luogo, affrontato dal punto di vista del soggetto, la materialità conferma piuttosto una proprietà dell'opera che un *criterio qualitativo dotato di una certa generalità*. E' invece il rapporto carattere – atmosfera a chiarire, nella prospettiva potenziale della nozione, la possibilità di una visione di nuovo di sintesi.

La rivisitazione della questione del carattere pertanto, ci porta pertanto al tema delle atmosfere, tema, come abbiamo visto fondamentale dell'estetica della percezione.

Atmosfere

Che cosa sono le atmosfere e perché attraverso il concetto di atmosfera possiamo rivedere la dimensione potenziale del carattere dell'architettura?

Un avvicinamento significativo a questo orizzonte, nonché alla comprensione del rapporto carattere – atmosfera, è sicuramente costituito dal contributo di Christian Norberg-Schultz con il suo *Genius loci*. Nella definizione di luogo l'architetto norvegese, riconosce una sintesi di struttura e carattere. La struttura rappresenta l'aspetto conformativo del luogo, che l'autore descrive come spazio,

ossia “l’organizzazione tridimensionale degli elementi che compongono il luogo”³⁷, mentre il carattere ne “denota” la dimensione qualitativa, la modalità attraverso la quale il luogo si manifesta come presenza. Così “... i luoghi sono designati da sostantivi e ciò significa che vengono considerati come «cose esistenti» reali, secondo il significato originale della parola «sostantivo». Lo spazio invece ... è contrassegnato da preposizioni ... infine il carattere ... da aggettivi”³⁸.

Nella visione di Christian Norberg-Schultz carattere ed atmosfera coincidono: “Il concetto di carattere (...) denota sia un’atmosfera generale omnicomprensiva, sia la forma concreta e la sostanza degli elementi che definiscono lo spazio”³⁹, ed ancora l’autore ribadisce questa condizione nel descrivere il percorso e le domande attraverso le quali conosciamo il carattere del luogo ... “ il carattere è definito dalla costituzione materiale e formale del luogo. Bisognerà dunque chiedersi come sia il terreno su cui si cammina, come sia il cielo che si sovrasta, o in genere come siano i confini che delimitano il luogo”⁴⁰.

L’atmosfera, dunque, si viene configurando come una condizione ben diversa dal sentimento Romantico, inverato nel sublime, ed al tempo stesso distante dalla visione immateriale del Postmoderno. Nel chiarire la coincidenza del carattere con gli aspetti qualitativi, materiali e tangibili del luogo, Christian Norberg-Schultz, ci conferma la corrispondenza della nozione con un orizzonte di certo esperienziale, ma proprio per questo reale e concreto, ed ancora nell’affermare la coincidenza tra carattere ed atmosfera (che non vuol dire affermare che essi siano la stessa cosa, piuttosto che *partecipano della stessa sostanza*, il luogo per l’appunto), ci mette in guardia dal ritenere l’atmosfera una condizione inafferrabile, inesprimibile, offrendoci una valida chiave di lettura per il tema.

In tal senso, si viene chiarendo che la dimensione *evocativa* che appartiene al carattere considerato nella sua condizione potenziale, ossia in quanto qualità provocatoria, rimanda ad una dimensione ambientale. Riconoscere la dimensione atmosferica nel progetto, dunque, non ha nulla a che vedere con la ricerca del *carattere come fine*, ossia dell’evocazione fine a se stessa, ma corrisponde a una maggiore consapevolezza della dimensione ambientale della qualità, condizione quest’ultima, imprescindibile per la nostra contemporaneità.

Né tantomeno il discorso sull’atmosfera va contro la difesa di un’opera autentica, ma al contrario ci consente, attraverso la dialettica tra gli aspetti materiali e tangibili e l’atmosfera, di opporre una resistenza ai fenomeni di *estetizzazione della realtà*.

Quanto più l'architettura sarà capace di *indirizzare* il piano dell'evocazione in termini ambientali ed autentici, quanto più sarà lontana dall'idea di merce e di prodotto che alimenta tale fenomeno, tanto più si porrà come condizione di *resistenza* a tali logiche.

L'atmosfera, in tal senso, può di fatto mostrarsi quale orizzonte operativo nel progetto, come testimonia il lavoro dell'architetto svizzero Peter Zumthor, che sottolinea il legame tra la sua opera e la dimensione dell'atmosfera, che è considerata una categoria della bellezza.

Il ruolo dell'atmosfera ha a che vedere essenzialmente con l'obiettivo della qualità architettonica, intesa in primo luogo come qualità ambientale, che esprime una condizione di naturalezza dell'opera rispetto al sito, ed è ancora capace di instaurare un legame emotivo con l'uomo.

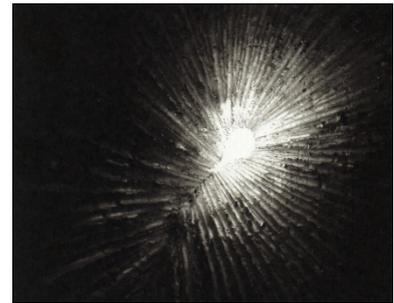


Fig. 13

Cappella di San Nicola di Flue.
Peter Zumthor. Mechernich, Germania.
Particolare del modello.



Fig. 14

Cappella di San Benedetto.
Peter Zumthor, Sumvitg Graubünden, Svizzera.

Di nuovo quindi, seppure da una diversa prospettiva, quella sensibile, si riconosce la possibilità di costituire un orizzonte di sintesi della qualità dell'opera, in stretta relazione con gli aspetti costruttivi dell'architettura.

Creare atmosfere, infatti, è un “problema” di mestiere, ossia si riferisce ad una dimensione operativa dell'architettura.

A conferma di questo ruolo, Peter Zumthor individua i temi che si riferiscono alla dimensione ambientale, ossia attraverso i quali la tensione verso l'atmosfera si traduce in orizzonte operativo, mostrando ancora una volta il carattere, non come risultato di un lavoro sull'“oggetto”, ma come punto di partenza per la stessa

concezione del progetto: *il corpo dell'architettura, la consonanza dei materiali, il suono dello spazio, la temperatura dello spazio, gli oggetti che mi circondano, tra calma e seduzione, la tensione tra interno ed esterno, gradi dell'intimità, la luce delle cose*⁴¹.

L'architettura che ricerca la dimensione atmosferica come risultato di un consapevole ed attento lavoro di *mestiere*, sembra nascere dalla consapevolezza che la realtà in cui viviamo ha bisogno di ambienti più che di simboli, e da questa prospettiva, di certo ben più modesta ma non per questo meno utile, si pone il compito di creare uno sfondo ospitale per l'abitare.

Note cap 4

- 1 Ernesto Nathan Rogers, *Carattere e Stile*, in *Esperienza dell'architettura*, a cura di Luca Molinari, Skira, città 1997, p.165.
- 2 Emilio Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010, pag.181.
- 3 Renato de Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari 2005, pag. 153.
- 4 Ivi, p. 158.
- 5 Adrian Forty, *Parole e edifici*, Pendragon, 2005, p. 120.
- 6 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Archiettura*, Electa, Milano 1979, pag.5.
- 7 Gaia Redaelli, *I paesaggi invisibili*, Maggioli, Milano 2007.
- 8 Cfr. P.Gregory, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo. L'architettura come metafora del paesaggio*, Laterza, Roma 1998
- 9 Cfr Gaia Redaelli, *I paesaggi*
- 10 Giorgio Pigafetta, *Le passioni del classico*, Alinea editrice, Firenze 2009, pag.18.
- 11 Paolo D'angelo, *Estetica ambientale*, voce Treccani
- 12 Felix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, 1989
- 13 Cfr. Gernot Bohme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, trad. It. *Atmosfera estasi messe in scena, L'estetica come teoria generale della percezione*, a cura di Tonino Griffero, Milano 2010.
- 14 Ivi
- 15 Ivi pag. 167
- 16 Ivi
- 17 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*, trad. it.di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.
“Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione degli stessi. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica. All'oppressione delle masse che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde l'oppressione da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali”
- 18 Gernot Bohme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, trad. It. *Atmosfera estasi messe in scena, L'estetica come teoria generale della percezione*, a cura di Tonino Griffero, Milano 2010, pag. xxx
- 19 Johann Wolfgang Goethe, *Goethe Farbenlehre*, a cura di Johannes Pawlik, trad. It. *La teoria dei colori*, il Saggiatore, Milano 2008³, pag. 189.
- 20 Ivi pag.15
- 21 Ibidem
- 22 Ivi pag.5
- 23 Giulio Carlo Argan, introduzione a Johann Wolfgang Goethe, *Goethe Farbenlehre...*
- 24 Johann Wolfgang Goethe, *cit.*, pag. 9.
- 25 Gernot Bohme, *cit.*, pag. 151.
- 26 Cfr. Álvaro Siza, *Immaginare l'evidenza*, Laterza, 1998
- 27 Álvaro Siza, *El sentido de las cosas*, intervista in “El Croquis n 140”, El Escorial , Madrid 2008.
- 28 Matteo Brändli, Pierre Alain Croset , *Herzog e de Meuron : caratteri concettuali e materiali*, in “Casabella” a.LVIII , n°612, Milano 1994.

- 29 Cfr. Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2009⁸.
- 30 Ivi pag. 163.
- 31 Cfr. Robert Venturi, Complexity and
- 32 Matteo Brändli, Pierre Alain Croset , *Herzog e de Meuron : caratteri concettuali e materiali*, in “Casabella” a.LVIII , n°612, Milano 1994.
- 33 Luis Fernández-Galiano intervista a Jacques Herzog, *Diálogo y logo*, in “Arquitectura Viva” n 91, Madrid 2003, pag. 31.
- 34 Rafael Moneo, *Inquietudine teorica e strategia progettuale nell’opera di otto architetti contemporanei*, Electa, Milano 2007,pag. 296.
- 35 Steven Holl, *Parallax. Architettura e Percezione*, Postmedia, Milano 2004, pag.29
- 36 Rafael Moneo, *Inquietudine teorica*, pag. 304.
- 37 C. Norberg-Schulz, *Genius Loci.*, pag.11.
- 38 Ivi, pag. 15.
- 39 Ivi, pag. 13.
- 40 Ivi, pag. 14.
- 41 Peter Zumthor, *Atmosfera*, Electa, Milano 2008.

Parte terza.

“Integrazioni”

Dall’opera al luogo : la dimensione del carattere

*“Il paesaggio umano che ci circonda è un’ampia composizione spaziale, costituita di pieni e di vuoti. I volumi possono essere edifici, o ponti, o alberi, o colline. Ogni tratto visibile esistente, naturale o fatto dall’uomo, conta nell’effetto visivo di questa grande composizione. Chi se non l’urbanista e l’architetto creativo, dovrebbe essere il primo responsabile custode del nostro possesso più prezioso, il nostro ambiente naturale, e della bellezza e adeguatezza del nostro spazio vitale, come fonte di soddisfazione sentimentale per un modo di vivere nuovo? ... Sono giunto alla conclusione che un architetto o un urbanista degni di questo nome debbano possedere una visione assai larga e comprensiva per raggiungere una vera sintesi di una comunità futura. Potremmo chiamare questo **“architettura integrata”**.... Abbiamo cominciato ad intendere che modellare il nostro ambiente fisico non significa applicarvi uno schema fisso, ma vale piuttosto un continuo, interno sviluppo, una convinzione che va continuamente ricreando il vero, al servizio dell’umanità”¹.*

Architettura integrata e carattere

Con queste animate parole, Walter Gropius, si appella all’utopia del moderno, al sogno di una dimensione “totale”, in cui il senso etico e la capacità di sintesi, si traducono nel riconoscimento di un ruolo guida per la figura dell’architetto e dell’urbanista nella società.

Oggi, di certo, il significato di un’*“architettura integrata”*, è ben diverso, lontano da una visione totale e dall’animata fiducia in un ruolo guida, si volge piuttosto a ricucire figure di senso, in una realtà sempre più complessa e frammentata.

Pertanto permane, ed è quanto mai presente oggi, il bisogno di ragionare per integrazione, ossia ricercare una lingua comune, la possibilità di andare oltre la *cultura della separazione*², di creare orizzonti al tempo stesso specifici e trasversali nel discorso sul progetto.

Parlare, al contempo, d’integrazione e di carattere può sembrare, per certi versi, un controsenso, se ci appelliamo all’accezione comune di questi due termini, che rimanda nel primo caso ad una logica inclusiva, nel secondo ad un criterio di specificazione, e pertanto esclusivo. In tal senso, è opportuno, chiarire il punto di vista della tesi e le ragioni che lo sottendono.

Una prima associazione tra carattere e integrazione nasce dal constatare, tanto nella formulazione originaria della nozione nel ‘700

quanto ai nostri giorni, un filo di continuità nel riconoscimento del carattere come qualità complessa, ed in quanto tale capace di tenere uniti, nel discorso sull’opera, ciò che attraverso altri punti di vista appare diviso, separato in quanto partecipe di logiche distinte.

Già Quatremère de Quincy ci descrive la condizione del carattere come qualità complessa, al punto da ricorrere alle tre locuzioni di carattere essenziale, dimostrativo e relativo per descriverla. Ancora Ernesto Nathan Rogers ce ne parla come di una dimensione potenziale, di nesso causale ed al contempo intenzionale del processo artistico.

La nozione infine, proprio per la sua natura anticlassica, che la vede *distante dal mondo perfetto dei numeri*, da un lato si apre a diversi livelli interpretativi, individuando questioni tra *il soggetto e l’oggetto*, dall’altro è in grado di conciliare ambiti diversi, si pone di fatto come un tema trasversale, prima ancora che specifico.

Il carattere, nel “*costruire il vero ritratto*”³ afferma pertanto l’inevitabilità di *tenere uniti* nell’opera, necessità ed emozione, oggettivo e soggettivo, regola ed eccezione, il misurabile con l’incommensurabile.

Il nucleo diventa l’uomo, la sua esperienza, ed il progetto la ricerca di un *destino*, non di un prima o di un dopo, bensì di un tempo in svolgimento, in cui la qualità è per l’uomo, per la collettività.

Un secondo aspetto, questa volta non legato al discorso sull’opera, ma alla stessa idea di “architettura integrata”, nasce dal constatare che la caratterizzazione testimonia un processo il cui senso, oggi, è tutto da ricercare nella tensione dialettica tra opera e luogo, attraverso la quale la nozione si rende nuovamente parte essenziale nella stessa *domanda di progetto*.

Di nuovo ritorna la complessità del carattere, questa volta intesa come testimonianza di una condizione unitaria ed essenziale, capace di porre in essere nell’aspirazione al luogo, un principio al tempo stesso di affermazione e di superamento dell’opera.

E’ in questo senso che si è inteso affermare che aspirare oggi ad un’architettura integrata, è (anche) una *questione di carattere*.

L’integrazione sembra, infatti, più di ogni altro concetto, rappresentare il lavoro, lo sforzo di unificazione che la nozione di carattere trasferisce alla progettualità, e soprattutto di rappresentarne il processo, l’azione, prima ancora del risultato.

Quali sono i temi attraverso i quali leggere il rapporto tra carattere e integrazione?

Un primo tema è rappresentato dallo spazio esistenziale inteso come condizione di esperienza per l'uomo.

Per Louis Kahn, l'unità corrisponde alla consapevolezza che l'architettura partecipa alla presa esistenziale dell'uomo e della collettività, costruendo spazi per l'abitare, "Con lo spazio inizia l'architettura. E' il luogo della mente. Quando ti trovi in uno spazio, con le sue dimensioni, la sua luce, tu rispondi al suo carattere, al suo spirito: capisci che tutto ciò che l'uomo propone e realizza diventa una vita"⁴.

La caratterizzazione è finalizzata appunto alla ricerca di questa unità, alla realizzazione dello spazio esistenziale, "ovvero della stanza, della strada e del patto tra gli uomini"⁵.

Lo spazio esistenziale

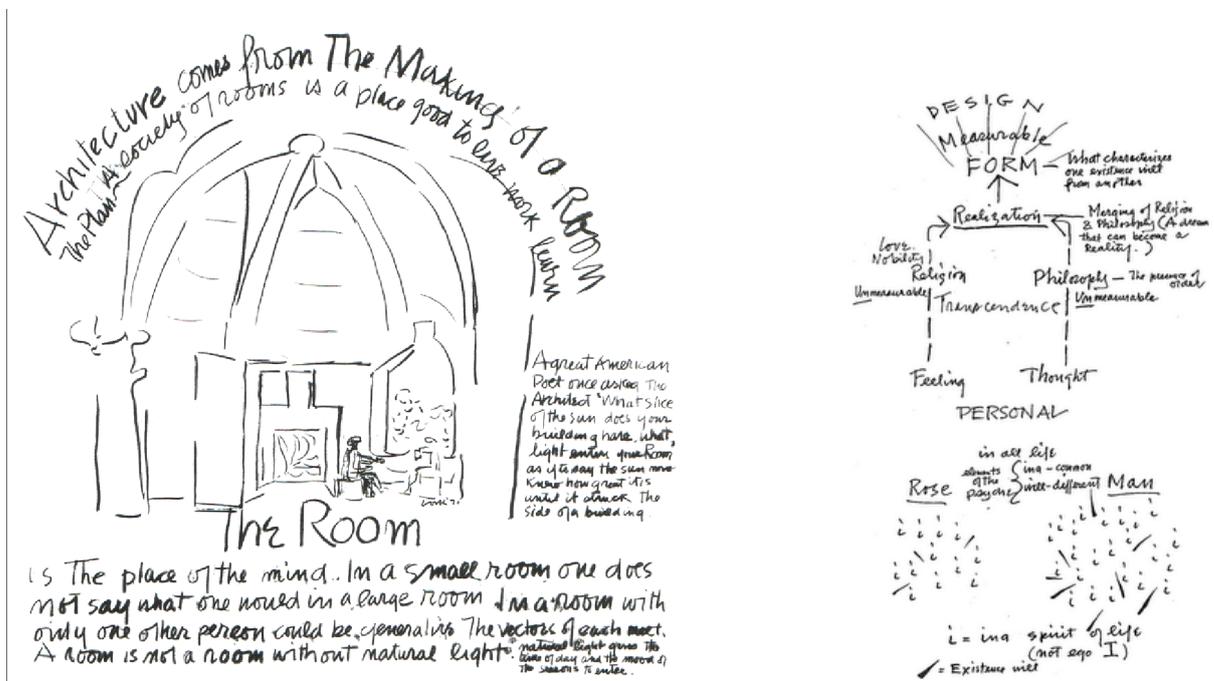


Fig. 1

"Architecture comes from the making of a room", Louis I. Kahn

La stanza non è la cellula abitativa, piuttosto il nucleo dell'abitare, ossia il primo esempio della costruzione di uno spazio esistenziale, "Entrate nella vostra stanza e avvertirete come vi appartenga e ne sentirete la vita"⁵.

L'autore descrive il carattere della stanza attraverso le relazioni che rendono possibile l'apparire di uno spazio esistenziale, ossia, il suo carattere.

In primo luogo la relazione tra interno ed esterno "Di ciò che caratterizza lo spazio, ossia una stanza, la cosa più meravigliosa è la finestra"... "Che raggio di sole entra nella tua stanza? Qual è

l'intensità della luce dal mattino alla sera, da un giorno all'altro, da stagione a stagione, negli anni?⁶”

E' una prima precisazione attraverso la quale, la stanza non è più solo uno spazio, ossia *un luogo della mente*, ma trova un indizio di **localizzazione**, definisce una soglia, una condizione che modifica tanto “l'esterno” quanto “l'interno”, “...*il sole non era consapevole della meraviglia che porta in sé fino a quando non ha colpito il fronte di un edificio*”⁷.

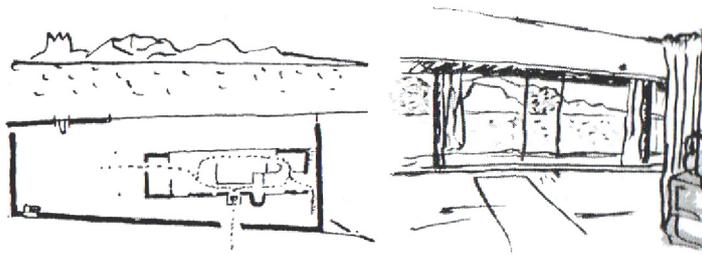


Fig. 2

Un petite maison , Le Corbusier, 1923

Quindi un secondo passo della caratterizzazione, la definizione di una **misura**, intesa come sistema di mutue relazioni, tra lo spazio, l'uomo e le sue azioni. “*Se siete in una stanza piccola con una persona, potreste dire cose non ancora dette. Se invece vi sono più persone, allora è diverso...L'incontro invece di essere un evento, diventa una rappresentazione: ciascuno recita le sue battute, ripetendo cose già dette tante volte. In un grande spazio però l'evento appartiene alla comunità. La relazione prende il sopravvento sul pensiero. La stanza in cui adesso ci troviamo è grande; nulla la differenzia; le pareti sono lontane. Eppure so che se dovessi rivolgermi ad una certa persona, le pareti si avvicineranno e la stanza diventerebbe piccola. Se ora stessi leggendo, il problema sarebbe la dizione*”⁸. Le dimensioni, più che definire le condizioni della stanza, ci raccontano la sua adeguatezza, in primo luogo rispetto all'uomo, quindi rispetto alle sue azioni, agli usi, che non sono solo funzionali, ma sono a loro volta capaci di dare diversi significati allo spazio. Il carattere della stanza è tale perché è capace di suscitare relazioni, eventi, rappresentazioni, pensieri, e sono queste stesse azioni che risignificano *la stanza, ovvero lo spazio*.

Infine l'ultima condizione della caratterizzazione della stanza, la relazione nel tempo e quindi di nuovo nel pensiero: “*Se questo spazio fosse il Battistero di Firenze, la sua immagine ispirerebbe il pensiero, come una persona ispira un'altra persona, un architetto un altro architetto, perché a tal punto uno spazio suscita le sensazioni*”⁹. Quest'ultima affermazione sembra introdurre un brusco salto, ciò che

fino ad ora era stato descritto attraverso la corrispondenza tra carattere, uomo e azione, si è condensato nell'immagine probabilmente più nitida che potessimo immaginare. La relazione, la corrispondenza, questa volta, è nel tempo, è nella dimensione della **memoria**, quindi, ritorna nel pensiero e l'architetto è lì, nella stanza, come persona, a *rispondere* al suo carattere. L'esperienza, ci sembra voler dire l'autore, appartiene a una molteplicità di soggetti, tra cui l'architetto, che dallo spazio riceve un particolare stimolo che agisce sulla sua memoria e quindi sul suo pensiero creativo.

Se la stanza è il luogo della persona, “ *la strada è uno spazio che esprime un accordo, ...è una stanza per la comunità*”¹⁰. Anche in questo caso il carattere è dato dalla corrispondenza tra le proprietà dello spazio e gli usi che, lontano dal rappresentare la semplice destinazione funzionale, corrispondono piuttosto a quelle azioni capaci di dare significati.

Il carattere pertanto non scaturisce dalla semplice definizione dello spazio fisico, ma dal renderlo oggetto di vita, quindi da una relazione tra soggetto ed oggetto “*Oggi possiamo iniziare col piantare alberi in tutte le strade residenziali, col ridefinire l'ordine del movimento, il che restituirebbe la strada ad un uso più intimo, cosa che a sua volta stimolerebbe i sentimenti del ben-essere e consentirebbe a ogni strada di rendere palese il suo particolare carattere*”¹¹. Così la stanza, la strada ed il patto tra gli uomini, sono i termini attraverso i quali si rinnova ed acquisisce nuovi significati la promessa del carattere. (*le vrai de la destination*).

Un secondo tema attraverso il quale rivedere il carattere come criterio di unità dell'opera è il rapporto tra dato ed emozione, tra soggettivo ed oggettivo. Anche in questo caso la prospettiva del carattere ci consente di tenere uniti, posizioni che apparentemente potrebbero sembrare antitetiche, e che si radicalizzano da un lato nella difesa esclusiva di un principio di necessità quale ragione dell'opera, dall'altro nell'interpretazione della creatività come un campo dalle infinite possibilità.

Così Le Corbusier, il maestro che con il suo contributo ha più di ogni altro mostrato come logica e spirito non fossero condizioni opposte, ma piuttosto complementari, ci descrive questo particolare rapporto: “*Se ci fermiamo davanti al Partenone è perché alla sua vista la nostra corda interna comincia a vibrare; l'asse è stato toccato. Non ci fermiamo davanti alla Madeline, che prevede, come il Partenone, gradini, colonne, frontoni (gli stessi elementi primari), perché, al di là delle sensazioni elementari, la Madeline non arriva a far vibrare la corda del nostro asse; non avvertiamo l'armonia profonda, non*

Regola- intuizione
Soggettivo- oggettivo

siamo inchiodati sul posto dalla sua percezione.

*Le forme della natura e i prodotti del calcolo sono rigorosamente stabiliti, la loro organizzazione è priva di ambiguità. Questo perché l'accordo è ben visibile, riconoscibile, afferrabile. **Penso: nell'opera d'arte occorre pervenire ad una formulazione rigorosa.***

*Se le forme della natura vivono, e se i prodotti del calcolo tornano e si traducono in lavoro, è perché li anima un'unica intenzione motrice. **Penso: all'opera d'arte occorre un'unità motrice.** Se le forme della natura e i prodotti del calcolo fermano la nostra attenzione, risvegliano il nostro interesse, è perché hanno entrambi un punto essenziale che li caratterizza. **Penso: all'opera d'arte occorre un carattere.***

Formulare in modo chiaro, dotare l'opera di unità, conferirle un aspetto essenziale, un carattere: pura creazione dello spirito”¹².

Non si tratta di definire un prima ed un dopo, il carattere scaturisce al tempo stesso dalla *formulazione rigorosa* e dall'*unità motrice*, o meglio dalla presenza di entrambe queste condizioni, dal controllo dei materiali, della costruzione come dal superamento stesso dell'opera, quell'andare oltre che solo la consapevolezza di un'istanza artistica può provocare.

Che si tratti della difesa di una *diversa logica* piuttosto che di una evasione appare evidente attraverso il rapporto che per Le Corbusier esiste tra osservazione e creazione, tra atto conoscitivo e costruttivo. Egli si sente in primo luogo “..un asino ma che ha l'occhio. Si tratta dell'asino che ha capacità di sensazioni. Sono un asino con l'istinto della proporzione, Sono e rimango un visivo impenitente”¹³. È la testardaggine dell'asino che gli consente di cercare il rigore nell'opera, di proseguire sulla ricerca dell'essenziale, mentre solo la sensibilità è capace di dare quell'impulso iniziale, quella capacità di vedere, che costituisce il motore iniziale dell'opera.

L'intenzione motrice non è pertanto il frutto di un'intuizione *artistica*, ma è il punto in cui si incontrano creatività e conoscenza, come prova, tra l'altro, la critica che Le Corbusier mette in atto rispetto all'insegnamento dogmatico dell'Accademia, che parte dal principio, dalle regole piuttosto che dal conoscere, dall'osservare, dall'allenare continuamente l'occhio a vedere.

Pertanto, la prospettiva artistica, all'interno della quale il discorso sul carattere si inserisce, consente di chiarire il rapporto tra sensibilità e conoscenza, di superare “la vecchia banalità secondo la quale l'arte restituirebbe un equivalente immaginario, un riflesso sensibile e sentimentale del mondo conosciuto e praticato, risolvendosi perciò in un «lusso» di cui tuttavia non si saprebbe fare a meno, inspiegabilmente, senza dispiacere”¹⁴.

La questione del carattere trova posto senza dubbio all'interno di un

discorso più generale sulla creatività, ma contribuisce a chiarire che quest’ultima è essa stessa un modo di conoscere, dunque appartiene ad un discorso intimamente connesso con la realtà, *“L’arte non fornisce un doppio della conoscenza, come qualcosa in più rispetto ad essa, ma è radicata nel conoscere e si specializza secondo sue proprie leggi di sviluppo e di costruzione”*¹⁵.

Il terzo tema è anch’esso legato alla dimensione creativa, valutata questa volta attraverso la possibilità di collegare l’aspetto sensibile e relazionale.

Apparenza e gioco, afferma Walter Benjamin, *“costituiscono una polarità estetica”*, attraverso la quale l’arte si pone come *“una proposta di miglioramento della natura: un imitare la cui intimità recondita è un simulare”*¹⁶.

La dimensione del gioco, collega l’opera al rito, interpreta la condizione di coinvolgimento ed integrazione che sono essenziali per ricondurre la qualità alla sua dimensione di *aura*, di cui l’autore nel celebre scritto sull’ opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica denuncia la perdita.

Se l’apparenza richiama la condizione sensibile, il gioco rappresenta la dimensione d’interrelazione operativa, attraverso la quale si crea un sentimento di appartenenza, di partecipazione alla circostanza dell’opera. E’ questa in fondo la prospettiva del carattere che esplora il campo dell’autocostruzione, il mondo dei collettivi artistici e delle organizzazioni che attraverso iniziative nel territorio, fondono emozione e pratica, coinvolgimento e artisticità per ridare vita *agli spazi ultimi*.

Sensazione - relazione



Fig. 3
Collettivo Coloco, Urbanités inattendues



Fig. 4
Collettivo Coloco
Jardins Possibles

Anche in questo caso si tratta di svolgere il rapporto tra l’opera ed il luogo, la tensione tra costruire ed abitare, traducendo la progettualità in pratica operativa. Il ruolo dell’autore si ridefinisce, esso coincide

con il soggetto collettivo, che non è una semplice pluralità di soggetti, ma piuttosto un’idea di umanità.

D’altro canto è facile costatare che questa prospettiva appartiene, anche e sempre più al progetto di architettura “*tradizionalmente inteso*”, ne giustifica soprattutto la condizione sperimentale e la sempre maggiore attenzione per la dimensione etica.

In fondo è la stessa ricerca che portava Alvar Aalto a sostenere negli anni dei Ciam la difesa di un’*umanizzazione* dell’architettura, che propriamente possiamo intendere come punto di conciliazione tra la condizione logica ed emozionale dell’operare artistico.

La casa Laboratorio realizzata da Alvar Aalto nell’isola di Muuratsalo, è un’opera emblematica in tal senso. Costruita per lo stesso architetto come rifugio in un momento assai difficile per la sua esistenza ed al tempo stesso come laboratorio per la sperimentazione di soluzioni costruttive e tecniche, essa , come sostiene lo stesso autore, è una “*casa gioco*”, in cui poter affrontare “*quei problemi che un architetto non ha la possibilità di risolvere nel quadro dei suoi lavori di routine*”¹⁷. E’ lo stesso Alvar Aalto a chiarire che si tratta di una teoria capace di rispondere alla complessità dell’architettura ed al tempo stesso rispondere all’ essenziale aspirazione alla sintesi che costituisce il tratto distintivo del fare architettonico “*Solo quando le parti costruttive dell’edificio, le forme che logicamente ne derivano e le nostre conoscenze empiriche sono trasmesse in ciò che possiamo seriamente chiamare arte del gioco, allora saremo sulla strada giusta*”¹⁸.

La condizione sperimentale, non corrisponde ad un atteggiamento disimpegnato , al contrario esalta la volontà di servizio, che riguarda in primo luogo la *collettività*.

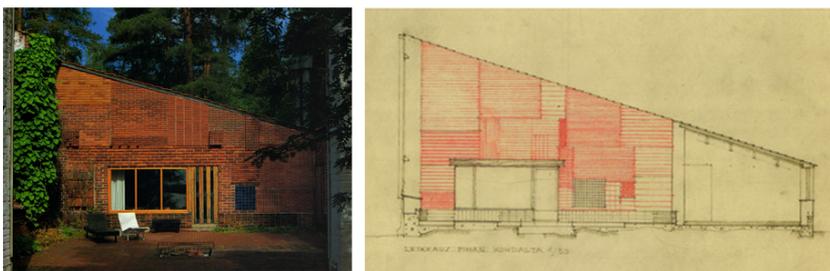


Fig. 5

Casa di mattoni a Muuratsalo, 1953

Il carattere di questa architettura è pertanto, il risultato di una *ricerca in profondità sull’ apparenza*, che è intesa come coincidenza tra l’aspetto e le proprietà, esercizio di tecnica, rapporto con il tempo, con i fattori esterni, ma non meno scaturisce dalla dimensione del gioco, ossia all’indubbio coinvolgimento che non solo è essenziale

per la sperimentazione, ma che fa parte della logica stessa dell’*intero*, inteso come successione di spazi per l’abitare. Così il focolare al centro del patio, sottolinea la condizione rituale che costituisce l’essenza dell’estetica tradizionale, prima ancora di sedimentarsi nella forma e nel tipo, ed è al tempo stesso il centro dell’intera composizione architettonica, che asseconda e si insinua nel paesaggio.

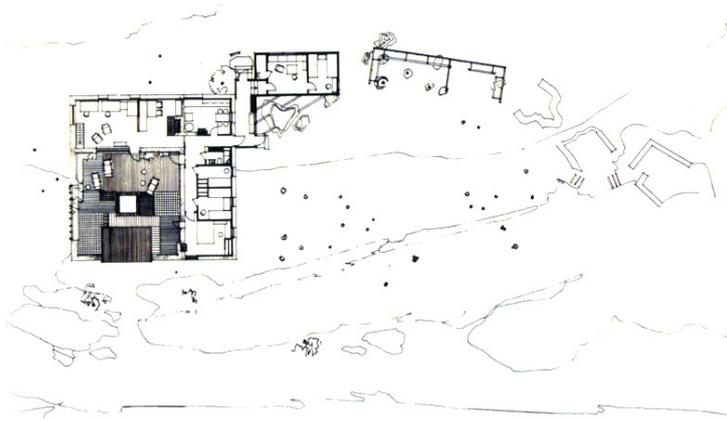


Fig. 6

Casa di mattoni a Muuratsalo, 1953, Pianta

Il patio testimonia la ricerca di uno spazio intimo ed *umano*, in cui vivere intensamente il rapporto con la natura in una condizione atemporale, come sottolinea lo stesso autore “*Tutto il gruppo di costruzioni è dominato dal focolare che arde al centro del cortile; dal punto di vista della praticità e del confort esso ha la stessa importanza del fuoco da campo al centro di un accampamento; la fiamma e il suo riflesso sulle superfici innevate irradiano un’atmosfera di calore gradevole, quasi mistica*”¹⁹.

Per Aalto questa condizione è essenziale per conciliare la profondità etica che sente come condizione ineliminabile del progettare e l’aspirazione ad “*un’umanizzazione*” dell’architettura. Egli avverte questa particolare condizione dell’opera, la sua circostanza, come la condizione indispensabile per la giusta esplorazione di “*problemi non ancora maturi per essere tradotti altrove*”²⁰. E’ da questa particolare condizione che, afferma ancora, “*forse sarà possibile definire il carattere di dettagli architettonici tipici dell’ambiente nordico*”²¹. La vicinanza alla natura, la possibilità di conoscere attraverso l’esperienza, di lavorare sulla domanda ancora prima che sulla proposta, sono per Aalto le condizioni per raggiungere al tempo stesso la massima creatività ed il maggiore impegno nei confronti dell’umanità, per unire la ricerca su di uno stato originario dell’architettura nordica ed al tempo stesso la possibilità di *far*

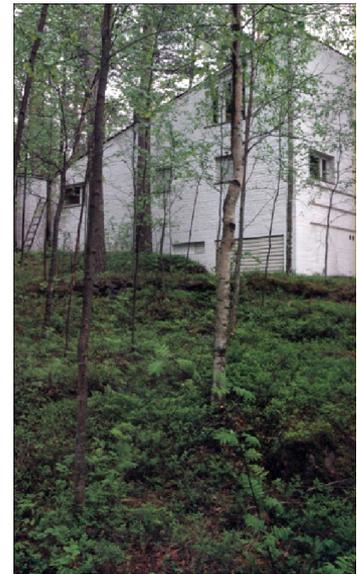


Fig. 7-8

Casa di mattoni a Muuratsalo, 1953.
Immagini esterne.

maturare problemi. La scelta del materiale, il mattone, non corrisponde solo ad una vocazione locale del progetto, vuole essere al tempo stesso la sperimentazione su di un materiale essenziale, che esprime forse più di ogni altro la condizione originaria del costruire, rimandando inevitabilmente non solo alla tradizione romana, ma ancor prima al rapporto con la terra. Un materiale che proprio in virtù della sua *originarietà*, esalta il ruolo della composizione nella definizione del carattere dell'insieme, trasformando il *come* nella ragione stessa dell'opera e della proprietà del materiale, secondo l'affermazione dello stesso Aalto “ *quando si utilizza in maniera adeguata, il mattone si trasforma in oro* ”²².



Fig. 9
Casa di mattoni a Muuratsalo, 1953.
Particolari della facciata

Così il carattere di questa costruzione sperimentale, scaturisce dall'equilibrio tra una voluta frammentazione che sembra richiamare il principio tessile dell'architettura e la coerenza dell'insieme, che ovviamente non è solo l'opera ma soprattutto il suo rapportarsi alla natura, la relazione che instaura con il paesaggio. Le numerose soluzioni di finitura sperimentate esaltano questi rapporti, e richiamano in ogni caso alla coerenza e unità dell'insieme, come alla ragione sperimentale della loro origine. Così le pareti esterne sono stuccate di bianco, sia per contrastare con il rosso dello spazio interno del patio, sia per ricercare una maggiore relazione con il verde e con i colori atmosferici nordici. La facciata interna e la pavimentazione del patio sono divise in un disegno di 50 settori, in cui Alvar Aalto studia le proprietà del materiale, volutamente lasciato in alcuni casi grezzo per mostrare i segni dell'esecuzione, la loro resistenza così come l'invecchiamento ed il rapporto con il verde ed il muschio. Con assoluta coerenza l'autore sembra mostrarci realmente “*il significato della bella apparenza*”.

Infine il rapporto tra carattere ed integrazione si può esprimere nell’opera attraverso la relazione parte intero e nel rapporto opera luogo, come aspirazione ad un’architettura integrata.

“Il concetto di carattere (...) denota sia un’atmosfera generale omnicomprensiva, sia la forma concreta e la sostanza degli elementi che definiscono lo spazio”.

“Il carattere è costituito dalla costituzione materiale e formale del luogo. Bisognerà dunque chiedersi come sia il terreno su cui si cammina, come sia il cielo che si sovrasta, o in genere come siano i confini che delimitano un luogo..il carattere dipende dunque da come le cose sono fatte ed è perciò determinato dalla realizzazione tecnica. I luoghi sono designati da sostantivi, lo spazio da preposizioni, il carattere da aggettivi.. Un carattere è una totalità complessa di cui un singolo aggettivo non può che riflettere un aspetto; sovente però un carattere può avere una individualità così marcata che una sola parola sembra sufficiente”²³.

Parte ed intero, partecipano allo stesso modo nella definizione del concetto di carattere di Christian Norberg Shulz.

Il carattere del luogo, ossia la sua dimensione qualitativa, dipende allo stesso modo dalla parte e dall’intero, in quanto entrambi sono modalità di erogazione dell’ambiente, appartengono a quella categoria del *come* che attraverso la parte realizza l’insieme, che non è l’unità delle parti, è soprattutto, l’atmosfera generale, ossia la dimensione totale della qualità .

Così, possiamo conoscere l’atmosfera di una città dal materiale delle sue pavimentazioni, dal basamento degli edifici, dai suoi colori, dalle componenti più minute del paesaggio urbano e naturale, non meno che attraverso i suoi tracciati, i suoi vuoti.

La conoscenza che focalizza sul carattere, è *sensibile*, ossia si concentra sulla capacità di vedere, per poter *immaginare ciò che evidente* , come afferma Alvaro Siza, *“La sensibilità per un architetto consiste nell’allenare la maniera di vedere le cose, la profondità dell’osservare e vedere;e questo si conquista attraverso un lavoro continuo.... si tratta di lasciarsi marcare da ciò che non è visibile eppure costituisce l’ambiente. Captare l’atmosfera di una città, per esempio, consiste nel percepire cosa ci impressiona di essa, cosa le dà carattere ed identità”²⁴.*

Qual è il contributo della nozione nella definizione del rapporto parte-intero nell’opera?

Attraverso il carattere l’opera realizza la sua aspirazione verso il luogo, ricerca il suo stesso superamento, la conquista del suo ruolo

Parte –intero
Opera-luogo



Fig. 10
Area sacra. Kyoto.
Giappone

nel reale. Anche in questo caso la parte ci racconta non meno dell'intero di quest'aspirazione, si fa frammento, ossia “*realtà operante*”, capace di condensare il significato dell'opera e soprattutto di raccontarci la sua aspirazione al luogo.

Il frammento, non meno dell'intero, è *portatore* di significati, e ci racconta delle relazioni che ha assunto, che ancora può assumere l'opera, di quel prima che ora non c'è e del dopo che è una nuova unità. Esso, la parte, esprime in fondo più dell'intero, l'idea dello scorrere del tempo, insegue quell'aspirazione che annuncia la massima di Auguste Perret secondo la quale “un buon edificio produrrà una bella rovina”, che annuncia il tentativo di dissolvere l'opera in uno stato di natura, testimonia la volontà di cancellare il segno di artificializzazione della materia.

Il dettaglio diventa l'occasione per mettere alla prova la coerenza tra la parte ed il tutto, per esprimere non solo la vocazione estetica dell'opera ma soprattutto la sua dimensione etica. Esso, di fatto, corrisponde ad una condizione di limite per l'opera e quindi di confine tra la sua affermazione e dissoluzione. Per Edoardo Souto de Moura questo particolare rapporto, quando non scaturisce dalla condizione di *necessità, di vincolo* del luogo, diventa l'occasione per instaurare un dialogo con l'osservatore, annunciando la frattura dell'opera, la rottura del limite “*Lasciando aperta la definizione del limite della costruzione consento all'osservatore di stabilire altre possibili soluzioni....Quando la costruzione della facciata (che è la maschera dell'edificio) pone dei dubbi compositivi, invece di far vedere la facciata, faccio vedere una sezione, che considero una frattura come fosse un incidente*”²⁵.

Non si tratta di una negazione della forma, o di un'esaltazione dell'incompiuto, piuttosto di un'affermazione della sincerità costruttiva come principio dell'opera, un voluto mettere a nudo l'architettura, in fondo, un modo di formulare da un altro punto di vista nuovamente il tema dell'origine, “*Quando l'estetica non riesce a dare risposte viene sostituita dall'etica*”²⁶. Così nella casa das Artes il dettaglio del muro annuncia gli elementi costruttivi, per dissolvere l'architettura *simulando la realtà* ossia dando forma alla nudità della costruzione. La parte, non meno delle regole compositive dell'intero, rende manifesto il carattere dell'opera, la sua aspirazione a raggiungere attraverso questa frattura annunciata uno stato di natura .

Lavorare col carattere pertanto può significare ricercare una misura nella stessa osservazione, riscoprire il *piccolo*, piuttosto che il *fuori misura*, per costituire un approccio alla complessità

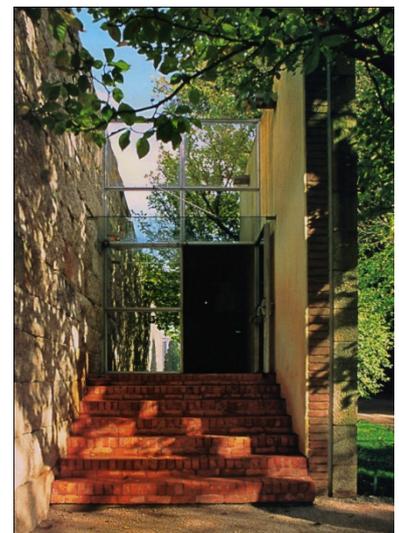


Fig. 11
Edoardo Souto de Moura
Casa das Artes , Porto,1991

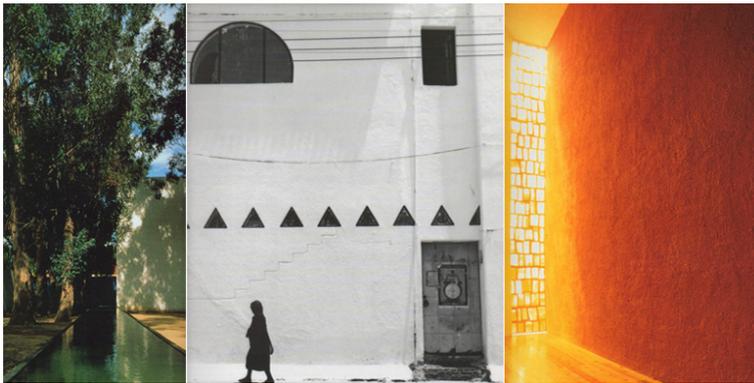


Fig. 12
Luis Barragan opere

La parte ci racconta, l’operatività della caratterizzazione, il suo “mettere in opera un luogo”, che è al tempo stesso un processo costruttivo e semantico, essa costruisce la stessa narrativa del progetto, il suo aspirare alla condizione di testo attraverso il quale si manifesta la sensibilità poetica dell’autore ed al tempo stesso la possibilità attraverso l’opera di costruire rapporti con il luogo.

Attraverso il carattere, che è qualità capace di conferire significato, ossia di aspirare al luogo, l’immagine scopre la sua profondità, l’impronta è al tempo stesso segno e narrazione.

E’ attraverso la dialettica parte interno che si viene chiarendo il ruolo del carattere come materiale urbano, come sostiene Fabrizio Spirito, “L’esser parte, caposaldo che costruisce un più vasto sistema di relazioni, è la qualità urbana dell’intervento”. “Da qui la tesi: il carattere e il tema stesso del progetto di architettura è definito da un appartenere, dal necessitare, più o meno esplicitamente, una contestualità, che si renda anche garante di una qualche oggettività dell’espressione”²⁷.

Parte ed intero si rincorrono pertanto in un gioco di *figure*, aspirano ad una sola lingua che sia capace di parlare, *al di sopra delle parole*.

In tal senso la domanda di carattere, riguarda ancor prima dell’architettura, la ricerca di luoghi, che come ci ricorda Louis Kahn, “...potrebbero rimanere inespressi se non se ne ridefinisce la natura. Non basta risolvere il problema. Tutt’altra questione è permeare gli spazi di qualità autonomamente generate, nuovamente fondate. La soluzione sta nel come si progetta, mentre la comprensione del cosa viene prima”²⁸, testimonia un continuo procedere dall’ opera al luogo, tra lettura e progetto, interpretazione e trascrizione.

Così la questione del carattere, si pone oggi non più come tema dell’oggetto, del fare “l’edificio”, ma riguarda la stessa ricerca di una domanda di progetto, in un continuo muoversi dall’opera al luogo,

ossia tra una dimensione del fare, che è espressione di un sapere al tempo stesso costruttivo e poetico, ed una dimensione del fine, che è al tempo stesso obiettivo ed ambiente, pertanto espressione di una dimensione integrata.

La ricerca del carattere si rinnova oggi in opere come il recupero del centro Storico di Salemi i cui interventi, in parte ancora in corso, sono stati il risultato di un laboratorio di indagine e del lavoro di gruppo degli architetti. Il risultato è un progetto urbano complesso, che lavora su diversi livelli cercando di ricucire una continuità interrotta, attraverso l'osservazione attenta di ogni muro, di ogni casa, creando risposte architettoniche ai problemi della ricostruzione, attraverso una cultura del progettare profondamente attenta alle tradizioni insediative ed ai valori del luogo.

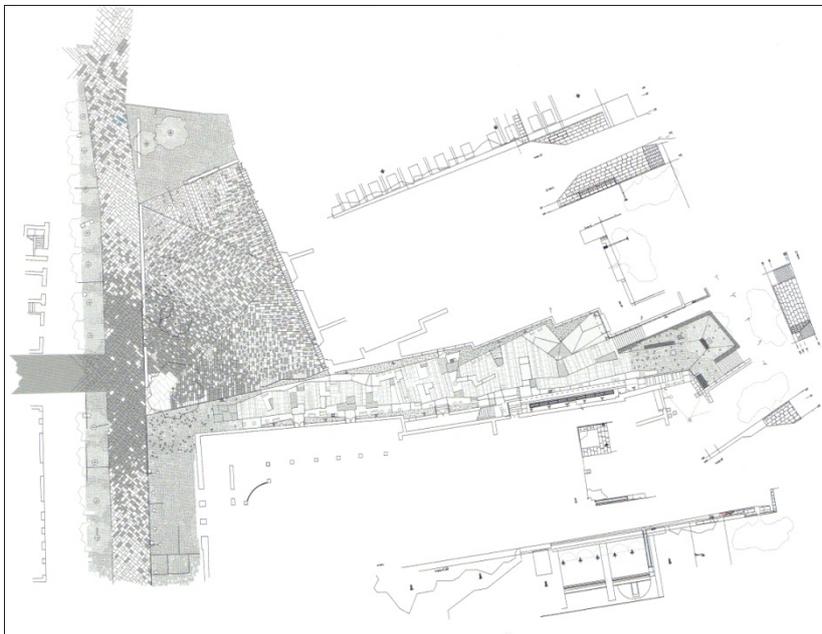


Fig. 14
Roberto Collovà, Una via Tre Piazze, Gela, 2006-2012
Planimetria dell'intervento di Piazza Salandra.



Fig. 15
Roberto Collovà, Una via Tre Piazze
Scorcio di piazza Salandra. Particolare della
pavimentazione.

In progetti complessi che cercano di offrire attraverso il ridisegno dello spazio pubblico l'occasione per tradurre in opera l'aspirazione al luogo, in contesti in cui questa condizione è negata o mortificata. Opere minute ed al tempo stesso diffuse, che intrecciano metodo ed osservazione, come il lavoro dell'architetto Roberto Collovà a Gela, in cui “ *l'intervento si declina attraverso un minuto ridisegno dello spazio pubblico in grado di descrivere il contesto, definire nuove relazioni tra gli ambienti urbani e differenziare gli spazi connotando ogni luogo con una nuova preziosità*”²⁹.

O ancora in opere perennemente in “itinere”, come il lavoro di Monte Carasso, in cui l'intero paese, è tutt'ora un laboratorio aperto per l'architetto Ticinese Luigi Snozzi. L'intervento ha inizio con una proposta di piano particolareggiato per il centro del villaggio, e va avanti comportando revisioni dello stesso piano regolatore, sostituendo ad una logica di decentramento e frammentazione, una strategia imperniata sulla riconoscibilità del luogo e sulla partecipazione. La progettualità prosegue tutt'ora con un seminario di progettazione per studenti e giovani architetti, coordinato dallo stesso Luigi Snozzi, che ha sede annualmente nello stesso Comune che mira a elaborare proposte progettuali per il paese.

Le *tracce di carattere* si ritrovano oggi in opere che tendono a ricucire i frammenti in figure di senso, lavorare in un orizzonte al tempo stesso preciso e continuo, costruire possibilità di appropriazione, fare da sfondo all'abitare dell'uomo, provocare emozioni autentiche. Opere il cui autore è sempre più collettivo, nelle quali *l'architetto urbanista* ritrova il suo ruolo *guida*, non in un senso esclusivo, piuttosto nel saper portare il proprio contributo in processi, pratiche, che intrecciano conoscenza e progettualità, sapere e agire, azione ad emozione, mostrando che la potenzialità del carattere oggi, è quella di offrirsi come *trama dell'integrazione*.

Note cap 5

- 1 W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, 1955, trad. It “ Architettura integrata”, Milano 2010, pag.209-210.
- 2 M. Pica Ciamarra, *Integrare, il progetto sul finire dell'era della separazione*, Perugia 2010.
- 3 F. Spirito, “*Il carattere nasce dalle modalità con cui viene rieditato il già fatto: dà attualità ad un genere e insieme particolarizza, rende locale il progetto di architettura, lo rende urbano, provinciale, partecipa alla storia di quella città perché ne costruisce il vero ritratto*”.
- 4-11 L. Kahn, *Lo spazio, la strada e il patto tra gli uomini*, in ID *Louis Kahn. Scritti*, Electa, pag.144-155.
- 12 Le Corbusier, *Scritti*, Einaudi, Torino 2003.
- 13 Pierre Alain Croset, Occhi che vedoni, in “Casabella” n°531-532, Milano 1987, pag. 4.
- 14 Emilio Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010, pag.173.
- 15 Ibidem
- 15 W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*, trad. it.di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011. Apparati.
- 16-22 Alvar Aalto, *Una casa sperimentale a Muuratsalo*, in ID. *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna 1987, pp. 105-107.
- 23 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architetture*, Electa, Milano 1979.
- 24 Álvaro Siza, *El sentido de las cosas*, intervista in “El Croquis n 140”, El Escorial , Madrid 2008.
- 25 Edoardo Souto de Moura, intervista a cura di Fatima Fernandes e Michele Cannatà, in “Piano Progetto Città” n°24, Trento 2010.
- 26 Ivi
- 27 Fabrizio Spirito, *I termini del progetto urbano*, Officina edizioni, Roma
- 28 L. Kahn., *Scritti*, cit.
- 29 Roberto Collovà, Una piazza tre Vie, in “Lotus 151”, Milano 2012.

Bibliografia generale

Alvar Aalto , *La humanizaciòn de la arquitectura*, Ed.Tusquets, Barcellona 1978

C.M. Arís, *Le Variazioni dell'identità Il tipo in architettura*, Milano 1994.

C. Alexander, *A Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*, 1977 United States of America.

Luis Barragan, *Escritos y conversaciones*, El Croquis Editorial, 2000

W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen*, trad. it.di Enrico Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2011.

J.F. Blondel , *Cours d'architecture, ou traité de la décoration, distribution et construction des batiments; contenant les leçons données en 17500, et les années suivantes*, 9 voll, Parigi 1771-1777.

Gernot Bohme, *Asthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*, München 2001, trad. It. *Atmosfera estasi messe in scena, L'estetica come teoria generale della percezione*, a cura di Tonino Griffero, Milano 2010.

E. L.Boullée, *Architecture, Essai sur l'Art*, trad. it. *Architettura Saggio sull'arte*, Padova 1967.

Matteo Brändli, Pierre Alain Croset , *Herzog e de Meuron : caratteri concettuali e materiali*, in “Casabella” a.LVIII , n°612, Milano 1994.

Paolo D'angelo, *Estetica ambientale*, voce Treccani

R. De Fusco, *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*, Dedalo, Bari 2005.

G. Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de création?*, trad.it *Che cos'è l'atto di creazione*, Edizioni Cronocopio, Napoli 2003

I. De Sola Morales, *L'intervento architettonico. I limiti dell'imitazione*, prefazione a Giorgio Grassi, “*Architettura lingua morta*”, Quaderni di Lotus, Electa, Milano 1988.

I.De Sola Morales, *Decifrare l'architettura, Inscriptiones del XX secolo*, Torino 2001.

Vittoria di Palma “*Architecture, Enviroment, Emotion. Quatremère de Quincy and the concept of Character*”, in “AAfiles” n°47, 2002.

Umberto Eco, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 2009.

Adrian Forty, *Parole e edifici*, Pendragon, 2005.

W.Gropius, *Scope of Total Architecture, 1955*, trad. It “ *Architettura integrata*”, Milano 2010.

E. Garroni, *Creatività*, Quodlibet, Macerata 2010.

J. W. Goethe, *Goethe Farbenlehre*, a cura di Johannes Pawlik, trad. It. *La teoria dei colori*, il Saggiatore, Milano 2008³,

G. Grassi, *Il carattere degli edifici*, in “Casabella” a.LXVIII , n°722, Milano 2004.

G.Grassi, *La ricostruzione del luogo*, in “Lotus International” n° 74, Electa, Milano 1992.

P.Gregory, *La dimensione paesaggistica dell'architettura nel progetto contemporaneo. L'architettura come metafora del paesaggio*, Laterza. Roma 1998

- V.Gregotti, *Dentro l'architettura*, Bollati Boringhieri, 1991.
- Felix Guattari, *Les trois écologies*, Galilée, 1989
- J. Herzog, *Diálogo y logo, intervista* in “Arquitectura Viva” n 91, Madrid 2003.
- Steven Holl, *Parallax. Architettura e Percezione*, Postmedia, Milano 2004.
- L. Kahn, *Forma e Progetto*, in *Louis Kahn. Scritti*, Electa, pag. 87
- E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Leipzig-Wien, 1933, trad. it., *Da Ledoux a Le Corbusier, origini e sviluppo dell'architettura autonoma*, Milano 1973.
- R.Koolhaas, *Prefazione* in AMO/Rem Koolhaas, *Post-Occupancy*, Editoriale Domus, Milano 2006.
- M. A. Laugier, *Essai sur l'architecture*, Paris 1753.
- Le Corbusier, *Scritti*, Einaudi, Torino 2003.
- G.Leoni, *Rafael Moneo: architettura come architettura*, in “Area” n 67, Milano 2003.
- A. Loos, *Parole nel vuoto*, edizione Gli Adelfi, Milano 2001⁵.
- E.Mantese, voce *Carattere* in a. A.A.V.V., *Il Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*.
- B. Munari, *Promemoria*, in A.A.V.V., *Bruno Munari*, Electa, Milano 1986, pag. 29
- R.Moneo, *La solitudine degli edifici ed altri scritti*, in “Casabella” n°666, Milano 1999.
- M. Narpozzi *Composizione, generi, carattere*, in “Casabella” n°520-521, Milano 1986.
- C.Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa, Milano 1979.
- C.Norberg-Schulz, *Architettura: presenza, linguaggio e luogo*, Skira, Milano 1996.
- C.Norberg-Schulz, *Intenzioni in architettura*, Officina Edizioni 1977.
- G.Pagano e G. Daniel, *Architettura Rurale Italiana*, “Quaderni della Triennale”, Hoepli, Milano 1936.
- G. Pagano, *Del monumentale nella architettura*, in “Casabella” n°123, Milano 1938
- G.Pagano, *Una lezione di modestia*, in “Casabella” n°111, Milano 1937
- O. Paz, “*Los Hijos del limo*”.
- Giorgio Pigafetta, *Le passioni del classico*, Alinea editrice, Firenze 2009.
- M.Pogonick, *Sulla nozione di spazio in Claude – Nicolas Ledoux*, in “Annali di architettura” n°16, Vicenza 2004.
- L. Prestinzenza Puglisi, *Silenziose avanguardie/3*, ARCH'IT files, www.architettura.it/files.
- A.C. Quatremère de Quincy “*Caractère*”, *Dictionnaire Historique d'Architecture, contenant dans son plan les notions historiques, descriptive, archaéologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques, de cet art (Paris, 1832)*, trad. It Dizionario Storico di architettura, Marsilio.
- A.C. Quatremère de Quincy, “*Caractère*”, *Encyclopedie Methodique:Architecture* (Paris, 1788
- Gaia Redaelli, *I paesaggi invisibili*, Maggioli, Milano 2007.
- E. N. Rogers, *Carattere e Stile*, in *Esperienza dell'architettura*, a cura di Luca Molinari, Skira, Milano 1997.
- A. Rossi, *Introduzione a Boullée*, in E. L. Boullée, *Architettura Saggio sull'arte*, Padova 1967.

- C. Rowe, *Character and Compositon; or Some Vicissitudes of Architectural Vocabulary in the Nineteenth Century*, in “Oppositions” n°2, trad. it. *Carattere e composizione o di alcune vicissitudini del linguaggio architettonico del XIX secolo*, in Colin Rowe, *La matematica della villa ideale ed altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990.
- B. Rudofsky, *Architecture without architects*, New York 1964, trad It. *Architettura senza architetti*.
- A. Saggio, *L'opera di Giuseppe Pagano tra politica ed architettura*
- G. Santangelo, *La rêve pétrifié de C.N. Ledoux* , <http://www.club.it/culture/culture98>
- L. Semerani, Introduzione in A.A.V.V. *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, C.E.L.I., 1993.
- Á. Siza, *Immaginare l'evidenza*, Laterza, 1998
- F. Spirito, *Saper Leggere, dal formale al figurale. Materiali di ricerca*, Cuen, Napoli 2011.
- G. Teyssot , *Teoria e progetto le dimensioni dello spazio del logos*, introduzione a M.A.Laugier, *Saggi sull'architettura*, pag. 21
- G. Teyssot, *Storia e fortuna di un Dizionario. Quatremere Quatremère de Quincy in Italia*, in Quatremère de Quincy *Dizionario Storico di architettura*, Marsilio Editori, pag.32
- A.Tourain , *Critica della modernità*, Milano1997, pag.13.
- P.Valery, *Eupalinos ou l'Architecte*, trad. Rafaele Contu, commento di Giuseppe Ungaretti, 1932.
- R. Venturi, *Complexity and Contradiction in architecture*, New York 1966.
- A.Vidler, *Claude Nicolas Ledoux*, Electa, Milano1994.
- P. Viganò, *La città elementare*, Skira, Milano 1999
- P.Zumthor, *Atmosfere*, Electa, Milano 2008.
- P.Zumthor , *Pensare Architettura*, Electa, Milano 2003.

