

Corso di laurea in scienze dell'architettura
anno accademico 2006/2007

Vittorio Gregotti

lezioni di teoria e tecnica
della progettazione architettonica

lunedì, dal 6 novembre al 18 dicembre 2006
cotonificio, auditorium ore 9

1 Le forme della tradizione teorica dell'architettura

lunedì 6 novembre 2006

- > Che cosa significa teoria
- > Estetica e storia
- > Trattati e manuali
- > La teoria disegnata
- > Teoria ed utopia urbana
- > Gli scritti degli architetti
- > Organizzazione e trasmissione della teoria: botteghe, accademie, scuole



[Lezione 1 \[60 kb\]](#)
[riferimenti bibliografici](#)

Il quadro complessivo di questi miei 6 seminari del lunedì è scritto nel programma, tuttavia vorrei qui cercare di rendere più esplicite le mie intenzioni ma anche dichiarare subito l'ambiguità e la parzialità del mio punto di vista. L'ambiguità nasce dal continuo dover sconfinare in territori non di mia specifica competenza come l'estetica, la filosofia teoretica o la storia, la parzialità perché il mio punto di vista è interessato a farsi dell'architettura e tale interesse è orientato (o, se volete, contaminato) dal praticare io stesso l'architettura ormai da più di mezzo secolo.

Il seminario di oggi è dedicato alle forme della tradizione teorica ed ai suoi confini con altri territori disciplinari come quelli della critica, dell'estetica, della storia e dell'ideologia politica ma anche delle tecnologie e delle altre pratiche artistiche.

Parlerò delle forme più dirette e specifiche della teoria del progetto come i trattati ed i manuali per accennare poi alla "teoria disegnata", ai concorsi come atti teoretici dimostrativi ed alla relazione tra teoria ed utopia per terminare con le forme di organizzazione e trasmissione della teoria: botteghe, scuole, accademie o università che esse siano.

Nel secondo seminario mi occuperò delle forme che la teoria assume nella costituzione del moderno in architettura a partire dalla fine del XVIII secolo includendovi le nuove forme teoretiche dei manifesti di avanguardia e l'influenza crescente sulla teoria della storia e della critica come attività autonome e cercando anche di confrontare le teorie del moderno fondate sulla prevalenza del processo e del metodo, con le teorie conservatrici e con quelle non costruttiviste.

Nel terzo seminario vorrei affrontare il tema dell'eredità e della crisi del progetto moderno nell'ultimo mezzo secolo,

analizzandone schematicamente per decenni le diverse ragioni ed esiti.

Il quarto seminario riguarderà i cambiamenti della figura dell'architetto, dal mestiere alla professione sino al suo mutamento istituzionale in società di servizio o in attività genericamente creative ma anche le trasformazioni nei processi di produzione edilizia e le loro influenze sulla teoria del progetto.

Un quinto seminario sarà dedicato al dibattito sulla specificità disciplinare riguardato dal punto di vista del peso che hanno nella sua messa in discussione i materiali provenienti dalla politica, dalla tecnoscienza, dall'impero dell'economia finanziaria e dall'incessante mutamento della visualità oggi, nell'ambito delle comunicazioni di massa e dell'estetica diffusa.

Infine, nel sesto seminario mi propongo di sottoporvi le principali contraddizioni a cui la teoria del progetto è oggi sottoposta a partire dall'esempio del progetto urbano in quanto teoria dell'architettura.

Durante questi seminari io nominerò alcuni libri: essi non pretendono di rappresentare certo una bibliografia sui ostri argomenti ma solo un accenno al loro possibile approfondimento. Ho cercato di limitarne il numero citando il più possibile le edizioni italiane dei testi.

Noi usiamo probabilmente la parola teoria in modo nello stesso tempo abusivo ed indispensabile. Abusivo perché il suo significato è assai distante dall'uso che ne fanno scienza e filosofia in quanto essa non è per noi né costruzione in sé autonoma, né ipotesi di spiegazione progressiva del mondo ma è nello stesso tempo fondamento, scelta e strumento dell'agire concreto non distinguibile dal suo esito. Mettere in scena il pensiero sotto forma della forma sembra essere il compito dell'architettura quando si parla di teoria. Si potrebbe dire che, in qualche modo, le cose stesse dell'architettura sono in primo piano la sua teoria.

La parola "teoria" è, però, oggi circondata dal sospetto. Se si mettono da parte coloro che guardano alla teoria come forma di rassicurazione, da un lato vi sono coloro che guardano ad essa (in quanto formulazione sistematica di principi generali) con il sospetto che ciò impedisca il flusso diretto dell'espressione soggettiva, dell'intuizione pura come atto ritenuto indispensabile alla costituzione dei fatti dell'arte. Si tratta, è vero, di una convinzione che si è costituita solo negli ultimi due secoli, dopo una tradizione millenaria che concepiva l'arte come un lavoro ben fatto che propone una diversa verità al mondo. Ma si tratta anche di una convinzione che nei nostri anni ha pericolosamente trasformato le idee di autonomia assoluta dell'arte nate con il romanticismo all'inizio del XIX secolo nelle convenienze dell'imitazione dello stato delle cose e del consumo come valore assoluto e funzionale al mercato. Vi è poi, rispetto alla riflessione teorica dell'agire, il sospetto di rigidità e di astrazione che riduce forzatamente ai principi il nostro agire progettuale. È il fantasma delle regole e dei modelli considerati ingiustamente come impedimenti rispetto alla creatività ed al flusso della vita che modifica continuamente le cose. Un sapere teorico, quindi, che sottrae

l'architettura a ciò che consideriamo il mutamento incessante della realtà empirica e le sue esigenze.

Ma l'arte è invece precisamente questo: una metafora del sottrarsi alla realtà empirica per mezzo della forma. Alle resistenze contro la teoria si può quindi opporre che funzione della teoria è la presa di coscienza e la scelta di quali condizioni della storia del soggetto e della società costituiscano elemento strutturale e materiale essenziale del nostro agire considerato come messa in campo di ciò che non è in alcun modo presente ma che proprio per questo è necessario.

Mutamento e teoria, cioè, anziché opposti costituiscono così gli strumenti essenziali anche per misurare criticamente il mutamento stesso, aprendo per esso possibilità alternative [1].

Teoria per altri ancora sembra voler trasferire la nostra azione dal mondo concreto delle tecniche e della prassi a quello della riflessione estetica che è invece riflessione intorno al fatto e non al suo farsi che chiude quindi la teoria del progetto nella galleria del giudizio e dell'interpretazione, anche se dal giudizio si può risalire ad una teoria estetica. Carattere essenziale dell'arte è invece la capacità di produrre per mezzo dell'opera significati diversi nel tempo anche tradendo la prima intenzionalità originale ma senza dimenticare che essa è intrinseca alla sua formazione [2].

Queste difficoltà di comprensione della teoria del progetto sono accentuate dallo stato incessante, altamente liquido (per usare una bella espressione di Zygmunt Bauman [3]) dei valori e dei principi in cui la società contemporanea sembra volersi caratterizzare. L'ideologia dell'anti-ideologia della nostra società di oggi fonda l'apertura al diverso sull'incostanza delle superfici delle immagini che si pretendono sempre nuove e della polarità informazione-comunicazione come valori in sé e, nello stesso tempo, sull'omogeneità dei comportamenti dominanti indotti, o sulla irragionevole ribellione ad essi. Su questo si fonda oggi l'opposizione non solo alla teoria ma alla nozione stessa di opera ed alla sua stabilità, come si vedrà più avanti.

Ma, come in ogni pratica artistica (e forse in particolar modo in architettura) la nuova cosa concreta propone non solo un punto di vista sulla realtà ma soprattutto le ragioni e le necessità di una modificazione del suo assetto per mezzo della propria presenza; cioè, come si diceva all'inizio, si fa teoria per mezzo dell'opera.

La teoria nelle forme della parola, dello scritto e soprattutto del farsi dell'opera è, quindi, secondo me, un piano di fondazione inevitabile per le pratiche artistiche a cui si può solo fingere di sottrarsi.

Io vorrei quindi qui affermare l'esistenza e la necessità di uno speciale piano teorico del fare architettura distinto non solo da quello della scienza e della filosofia ma anche da quello del giudizio estetico e da quello di documento storico sugli esiti di quel fare. Un piano che, però, comunque non dimentica ma congiunge la specificità delle condizioni storiche soggettive ed oggettive alla necessità di trasformazione alternativa per mezzo della prassi del progetto, cioè confronta criticamente i fondamenti del nostro fare specifico con il mutamento delle condizioni e del modo di viverle nel soggetto.

Sappiamo che esiste oggi anche qui una profonda diffidenza nei confronti di nozioni come fondamenti, essenze, specificità, dopo più di un secolo di critiche alle convinzioni illuministe di

ragione e progresso o meglio dopo la loro recente trasformazione in mezzi strumentali.

Tuttavia nel caso delle teorie del progetto di architettura (ma forse per le arti in generale) ciò che le instaura, le rende non astratte, è comunque una dialettica tra fondamenti e condizioni. Quando parlo di condizioni per l'architettura esse si confrontano innanzitutto con quelle fisico-geografiche del sito specifico, della geografia, cioè come modo di essere fisico della storia e dei principi insediativi del gruppo sociale, là dove fondazioni e fondamenti coincidono. Poi anche il confronto con le condizioni dell'agire normativo, comunicativo, teologico, scientifico, politico, estetico dell'oggi con i loro strumenti e le loro storie che si presentano alla nostra soggettività sia come materiali attivi dell'intenzionalità del nostro agire progettuale, cioè sia come insieme empirico di fatti, sia come ideologie. Noi poi siamo abituati (o dovremmo esserlo) dallo studio della storia a considerare le opere dell'arte come altamente significative (pro o contro) delle concezioni sociali, politiche e religiose e della conoscenza di uno specifico momento della storia di una civiltà: ma esse ci parlano anche in modo continuamente nuovo di tutto questo perché sono nello stesso tempo documenti e monumenti delle relazioni umane e delle convinzioni che, in modo diverso, sono capaci di investire anche nell'oggi le nostre discussioni [4].

Le discussioni religiose tra Bernardo di Chiaravalle e Suger abate di St. Denis intorno al 1125 ebbero una decisiva influenza sulla nascita del Gotico maturo non meno dei principi e dei progetti del grande teorico ed architetto Villard d'Honnecourt (1240/50) [5] [6] .

La discussione sulla pianta centrale o basilicale della chiesa alla metà del XV secolo era nello stesso tempo discussione religiosa, culturale e sociale la cui influenza sull'architettura del primo Rinascimento fu un materiale rilevante della progettazione. Tuttavia non si tratta mai di deduzioni dell'architettura dalle condizioni storiche ma sempre di dialettica tra condizioni e fondamenti disciplinari.

Tutto questo pone, però, a noi oggi anche il problema dell'autonomia o eteronomia della teoria e delle pratiche artistiche e quindi della loro estetica, questione che preoccupa solo da due secoli il nostro fare artistico ma che comunque riemergerà in modi diversi, molte volte in questi nostri seminari.

Adorno affermava che, "Proprio perché l'architettura oltre che autonoma è anche legata ad uno scopo, non può negare gli uomini come sono, anche se in quanto autonoma deve farlo – superare nell'opera questa contraddizione senza negarla è il suo compito e più avanti Adorno aggiungeva – L'arte non coglie la propria autonomia se le manca ciò che le è eterogeneo". Il "ciò che è eterogeneo" però non si dà come tale, l'architettura non può dedurre niente da esso che deve essere trasformato per mezzo del progetto e diventare materiale per la costituzione della forma. È con le ceneri di ciò che è eterogeneo, anche dei sentimenti e delle storie soggettive, che si costruisce l'opera di architettura insieme alla sua teoria.

Bisogna quindi subito riaffermare che politica, religione, tecnologie, estetica e teoria del progetto sono attività distinte anche se si influenzano reciprocamente. La storia fa ipotesi sulle ragioni esterne della costituzione delle opere, noi, in quanto architetti, guardiamo alle teorie del progetto ed alle opere che ci hanno preceduto, come confronto con quelle

contemporanee e quindi come materiali per la costituzione delle nuove opere, né si deve dimenticare che sono proprio le nuove opere a mutare il nostro sguardo sulla nostra tradizione disciplinare (Le Goff, *La storia si guarda dal presente*).

Anche se, come è ben noto, l'estetica in quanto settore autonomo della filosofia è di costituzione tarda, della seconda metà del XVIII secolo, la riflessione della filosofia teoretica si è posta la questione dell'arte almeno sin dal VI secolo prima di Cristo e certo anche prima. Ma nell'antichità l'arte non aveva come scopo la bellezza ma l'apparire della verità (e qui torniamo alla questione dell'autonomia/eteronomia). Anche Sant'Agostino nel IV sec. d.C. (da cristiano) scriveva "Il bello è la luce del vero", cioè alla tesi dell'eteronomia dell'arte. La necessità del riferimento esterno, cioè della mimesi o imitazione della verità al di fuori della disciplina, era connaturata nell'arte greca sia alla *tekné* che al *poiein*, cioè sia alle arti che implicavano una azione manuale che alla danza, musica e poesia che erano considerate arti immateriali [7].

Tale concezione si proietta nei secoli successivi, sino al tardo Medioevo: l'estetica (neoplatonica) di S. Tommaso della "integritas, claritas e proportio" è convenienza intelligibile nei confronti degli atti morali e razionali, "adeguazione della cosa a sé stessa ed alla propria funzione" nei confronti della verità di Dio. Nessuno tuttavia fa riferimento ad un principio di deduzione delle forme delle pratiche dell'arte direttamente dalle convinzioni esterne ad esse, ciò che invece oggi sembra avvenire rispetto ai valori ideologici consolidati. Come ci insegna il libro di M. Tafuri sul Rinascimento, anche l'idea del modello di perfezione rappresentato dalla classicità a cui aspirare nasce nel Rinascimento in modo altamente critico nel XVI secolo come attitudine verso la realtà. Vi è, almeno in Europa, un costante interesse per il rinnovamento, per il "moderno" secondo significati diversi, sia, per esempio, che questo vocabolo sia impiegato, come lo usa Cennino Cennini, per definire l'opera di Giotto, che, egli scrive, "rimutò l'arte del dipingere di greco in latino e la ridusse al moderno", sia che esso venga utilizzato per definire l'arte gotica in contrapposizione con la maniera "alla romana et alla antica", sia infine che il moderno designi, come fa Vasari, la maniera antica rinnovata, distinta da quella antica vera e propria. Ovviamente il rapido mutamento è un carattere del tutto speciale dell'architettura (e dell'arte) europea. Moltissimi di noi hanno sovente provato un senso di smarrimento di fronte al problema di datare, anche con l'approssimazione di un centinaio di anni, architetture di grande rilevanza monumentale costruite nell'America Centrale precolombiana o distinguere tra i monumenti indiani del periodo Andhra e di quello Gupta, o capire perché il gusto del monocromo nella fattura delle ceramiche duri in vaste aree della Cina per quasi un millennio. Il manuale cinese scritto intorno al 1090 dal titolo *Ying Zao Fashi (Norme architettoniche)* parla solo delle regole del costruire considerando implicito il fatto che l'edificio è rappresentazione dell'universo la cui concezione è fissa come la forma e la tipologia degli edifici che ne sono una conseguenza. Anche nella fondazione delle città esistono principi e norme per la loro fondazione dettata dalla riscrittura per secoli (a partire dal IV a.C.) del *Chu-Li*, trattato dell'organizzazione del sistema amministrativo che contiene un capitolo sulle opere pubbliche: dal Ming T'ang alla città [8].

Diverso è il caso della cultura indiana che, dopo gli antichi trattati in sanscrito, ha prodotto intorno al XII secolo numerosi

trattati intorno ai canoni di misura, materiali, elementi dell'architettura perché l'architettura era per la cultura indiana la più importante delle arti.

Per una gran parte è la nostra ignoranza ed il nostro secolare eurocentrismo culturale ad essere colpevole di questa incapacità di lettura, così come della scarsa elasticità del nostro occhio a distinguere quelle differenze. Ma la parola teoria ha comunque un altro valore ed un'altra durata nelle culture dell'Estremo Oriente. Ma, per tornare alla cultura europea, dopo l'introduzione nel XVIII sec. in estetica della nozione di "sublime" accanto a quella di bello, dopo il dibattito intorno alla relazione tra modello ideale e soggettività artistica, il romanticismo (ma anche l'estetica di Croce) si sono, come si è visto, decisamente pronunciate per quest'ultima.

È stato compito dell'estetica del XX secolo ridare spazio alla dialettica con la società ed a mettere in discussione i compiti delle arti nella società nelle diverse forme. I nomi dei filosofi che ne hanno discusso da Heidegger a Husserl, ad Adorno e Gadamer, Derrida e Slavoj Žižek, sono diventati magari un po' sbrigativamente popolari tra gli architetti. Tutto questo richiederebbe ovviamente un intero insegnamento dedicato. Mi limito ad indicare il libro [9].

Non vi è dubbio, comunque, che, nel XX secolo, le teorie del progetto e le teorie estetiche infittiscono le loro relazioni ed il loro numero e si trasferiscono sovente in modo largamente abusivo dalla filosofia teoretica all'estetica ed anche alla teoria-prassi del progetto.

Bisogna comunque anche considerare gli aspetti della teoria del progetto connessi con la storia delle arti, non in quanto discussione sulle metodologie della storia ma come loro influenza sulla teoria del progetto. Jakob Burkhardt tra i suoi grandissimi meriti ci ha spiegato (alla fine del XIX secolo) l'importanza delle botteghe nella trasmissione dei principi oltre che delle pratiche artistiche del Rinascimento come forma di relazione tra teoria e prassi. Aby Warburg e la sua scuola ci hanno messo nella prima metà del XX sec. di fronte alle questioni dell'iconologia, del significato e della tradizione dei simboli [10] [11].

È ovvio ricordare le visioni diversissime della storia del moderno in architettura di Pevsner, Giedion, Hitchcock e Mumford o il punto di vista della critica all'ideologia (la storia come progetto di crisi) che muove l'interpretazione di Manfredo Tafuri [12] o quello dell'antropologia della storia promossa da J. Rykwert [13].

Ognuna delle storie ha promosso dibattiti (sovente operativi) nel campo della teoria del progetto. Come è popolarmente noto, le due storie dell'architettura più diffuse in Italia, quelle di Bruno Zevi e di Leonardo Benevolo scritte più di 40 anni or sono, hanno punti di vista diametralmente opposti. Sarebbe interessante un corso comparativo delle storie dell'architettura moderna ma non è mio compito né competenza.

Certamente il modo di essere privilegiato della teoria del progetto è stato il trattato. Come è ben noto, l'unico trattato dell'antichità romana che è giunto intero sino a noi è quello di Vitruvio di cui dirò più avanti. Gli scritti sull'arte bizantini e le "Etimologie" di Isidoro di Siviglia (VI-VII sec.) o il ricettario di Eraclio (XI sec.) hanno tutti caratteri più enciclopedici che di trattato teorico. Il libro del Mitrato di Sicardo Vescovo di Cremona (che è soprattutto un insieme di istruzioni architettoniche) e quello di Vincenzo di Beauvais sono contemporanei ai 33 fogli di Villard d'Honnecourt nel XIII sec.,

certo il più importante scritto-disegnato di teoria dell'architettura di tutto il Medio Evo [14]. Nella forma più chiara e compiuta, il trattato ha una vita relativamente breve: dalla metà del XV secolo alla fine del XVIII. Da Ghiberti a Ledoux ed a Milizia con l'esempio antico (del I secolo) del già ricordato "De Architectura" di Vitruvio, un trattato sui generis senza immagini che ci siano giunte, scritto da un funzionario architetto sembra non operante ma anche denso di notizie indirette sulla teoretica della Grecia antica [15]. Poco noto per secoli, fu riedito solo nel 1414 e poi con grande influenza culturale da Daniel Barbaro nel 1556 (dopo le edizioni di Fra Giocondo e del Cesariano e di Jean Martin nel 1547) tutti i trattatisti rinascimentali ne tennero conto con interpretazioni molto diverse [16]. Teniamo presente le date. Leon Battista Alberti 1445, Ghiberti nel 1447, Filarete 1464, F. di Giorgio 1482, in meno di mezzo secolo si costituisce una solidissima tradizione. Accanto a questi scritti sistematici vi sono poi molti documenti frammentari importanti; ricordo i pareri sul tiburio del duomo di Milano oppure indiretti, che detta i fondamenti della prospettiva in Brunelleschi (+ 1446) (attraverso agli scritti del)[17]. Poi nel secolo successivo, Jacques e Baptiste Androuet, Du Cerceau 1559 (Livre d'architecture) e poi 1579 (Les plus excellents monuments de France, Pont Neuf), Philibert de l'Orme 1561/7, Vignola 1562, Palladio 1570, Serlio 1575 (e prima 1550 sull'architettura domestica) ed al bordo del secolo lo Scamozzi 1615. Anche in Germania si comincia dopo la metà del XVI secolo.

Nel secolo successivo la parola è lasciata ai biografi ed ai critici come il Bellori che scrive nel 1672 "Idea della pittura, scultura ed architettura": il suo ideale è Poussin che coniuga letteratura e pittura, soggetto e mito "ut pictura poesis". In Francia alla morte di François Mansart nel 1666, si sono succeduti Salomon de Brosse, Le Muet e Chantelou per citare i principali. Claude Perrault con gli "Ordini dei cinque tipi di colonne secondo il metodo degli antichi", 1683 apre il dibattito tra "anciens et modernes", cioè tra modello antico ed interpretazione soggettiva di quel modello.

Del 1676 è il progetto-manifesto del "Plan d'Embellissement de Paris" di Nicolas Blondel voluto da Colbert (che precede di più di mezzo secolo quello di Pierre Patte) un vero manifesto per il disegno urbano e poi: Place Royale Nantes 1760, Jardin de la Fontaine Nîmes, Jacques Jules Gabriel e il Piano di Bordeaux nel 1730, Piazza Stanislas a Nancy del 1752 di Here de Corny ed infine Pierre Patte nel 1765 ed il dibattito sui poteri degli interventi di regolazione dello sviluppo urbano nella seconda metà del XVIII sec.

In Inghilterra Colen Campbell pubblica il "Vitruvius Britannicus" nel 1715. Con Lord Burlington si dà il via al "classic revival" che domina l'intero secolo. Ma il fenomeno più rilevante è rappresentato dal lavoro dei due John Wood che a Bath fondano una tradizione di disegno urbano che arriverà attraverso alla nuova Edimburgo sino all'inizio del XIX secolo con il lavoro di John Nash. Wood fu anche un prolifico teorico intorno al 1742 scrisse una "Descrizione di Bath" ed il testo "The origin of building" scrivendo del mitico tempio di Salomone.

Nella prima metà del '700 ecco un ritorno al grande trattato di architettura anche in Italia: quello del Guarini nel 1737 (tema della geometria) e di B.A. da Vittone nel 1760; a mezzo secolo

dal trattato – quasi un manuale sul disegno di architettura – del 1711 di Galli Bibiena.

A metà del secolo due trattati, quello di William Chambers del 1759 (il "Trattato sull'architettura civile") e quello dell'austriaco Fischer von Erlach (1721, "I fondamenti di storia dell'architettura") introducono nel trattato le tradizioni di paesi esotici come Cina ed India, spostando il trattato verso la storia dell'architettura.

Dopo la metà del secolo, con le "Osservazioni sull'architettura" di Laugier (1753), i testi di Winkelmann sulla scultura e pittura della Grecia antica del 1755 e con "Laocoonte" di Lessing, fondamento della scultura neoclassica, con Mengs, "Pensieri sulla bellezza", del 1762 e con l'Hogart dell'"Analysis of beauty" (1753), è di nuovo la teoria critica (quella neoclassica) intorno alla pittura ed alla scultura che ha anche sull'architettura una grande influenza e prende il sopravvento su quella progettuale nella fondazione del gusto neoclassico. Anche negli Stati Uniti il neoclassicismo si impone almeno a partire dal progetto dell'università di Ponticelli di Jefferson 1768, Clérissieux scrive nel 1779 "Antiquités de France", un libro importante ma distante dalla tradizione dei trattati. Nella seconda metà del secolo poi con i "Corsi di architettura civile" di Jacques François Blondel (1771), il trattato tende ad istituzionalizzarsi negli obiettivi in quanto insegnamento. Ma con la seconda metà del secolo siamo già nelle questioni che affronteremo durante il prossimo seminario.

La questione della trasmissione della teoria e della prassi ad essa connessa attraverso ad una organizzazione istituzionalizzata come corsi di istruzione superiore si è costruita, si può dire, a partire dalla metà del XVII secolo con la fondazione dell'Académie Royale francese promossa da Colbert. Naturalmente le Accademie (come quella di San Luca del 1577) avevano avuto grande fortuna tra la seconda metà del Cinquecento e la prima del Seicento un po' in tutta Europa ma erano luoghi di discussione piuttosto che di istruzione. La loro professionalizzazione e la necessità di insegnare l'arte attraverso regole, separando le "belle arti" dalle arti minori si precisa solo in Francia dopo la metà del XVIII secolo.

Nei secoli precedenti l'insegnamento dell'architettura avveniva in cantiere in tutto il Medio Evo, intorno ad un maestro (come Lanfranco che costruì e fermò verso il 1100 il Duomo di Modena), talvolta con la costituzione di tradizioni familiari come i maestri comacini e nel XIV secolo. I Lombardo a Venezia che erano nello stesso tempo scultori, fornitori di pietre, imprenditori ed architetti. Tuttavia, già in periodo gotico sono molti i nomi che emergono con una preparazione culturale specifica in quanto responsabili di progetti come Matieu d'Arras, Giovanni di Gloucester, Guglielmo di Sers, Villard d'Honnecourt ed Arnolfo di Cambio († 1302).

È comunque ben noto che sarà il Rinascimento a provocare il passaggio dell'architettura dalla organizzazione per corporazioni alla sua appartenenza alle arti liberali ed all'accesso socialmente autorizzato della teoria dell'architettura alla cultura superiore accanto a quelle letterarie, giuridiche e teologiche.

L'organizzazione istituzionale avviene circa due secoli più tardi ed accentua i temi della specificità disciplinare e della professionalizzazione della pratica artistica dell'architettura: la teoria è quindi nelle mani del maestro e dell'organizzazione per "atelier" nella tradizione delle Ecoles des Beaux-Arts dove si confrontano diverse teorie interpretative della classicità.

Si dovrebbero aprire qui due importanti parentesi: l'una dedicata alla relazione teoria-utopia, l'altra che dovrebbe indagare il valore di quella che chiamerei la teoria disegnata, l'esplicitazione di una posizione teorica direttamente attraverso il disegno come strumento di indagine.

Bisogna subito dire che, per quanto riguarda la relazione tra teoria del progetto ed utopia, si forma, nella tradizione della nostra disciplina, subito una identificazione tra utopia e città ideale: in particolare città ideale del Rinascimento.

Si tratta di un'identificazione abusiva, poiché le utopie (tra eutopia e atopia) da Gioacchino da Fiore a Tommaso Moro, sino a Saint-Simon sono fondate su teorie politiche di organizzazione totale della società (Mumford propone addirittura una identificazione tra utopia e pensiero totalitario mentre Karl Mannheim contrappone utopia come pensiero progressista ed ideologia come falsa coscienza) [18] [19].

Robert Klein ha scritto pagine molto convincenti nel suo saggio del 1963 *Urbanistica utopica da Filarete a Valentin Andrae* (in *La forma e l'intelligibile*, Einaudi, Torino 1975) sulla relazione tra disegno della città ideale e pensiero utopico. Egli sostiene l'importanza tutta interna alla tradizione architettonica dei progetti di città ideali.

Peraltro la regolarità geometrica è il simbolo stesso dell'eguaglianza su cui è da sempre fondato il pensiero utopico. Eguaglianza di opportunità sociale, eguaglianza fissata dal potere, eguaglianza in dio, questo dipende dalle diverse interpretazioni, nel tempo, del tema dell'utopia.

Anche da questo punto di vista, però, alcune limitazioni devono essere operate. La regolarità geometrica o planimetrica non è criterio assoluto: per giudicare un'architettura teoreticamente utopica. Il "castrum" romano non è una città ideale, ma la struttura organizzativa urbana per "romanizzare" il territorio e quindi il fondamento essenziale di un tipo ideale di città da moltiplicare (come le città gesuitiche sudamericane nel XVIII sec.).

Non sono città ideali Palmanova o Livorno (poligonale anche quest'ultima, ma con la struttura interna a maglia quadrata), la cui forma in pianta è il portato di una riflessione sulla difesa militare e sulle gettate dei cannoni. Sébastien Vauban era un architetto militare, non un utopista, anche se ha costruito nel 1698 l'intera città di Neuf-Brisach.

Tuttavia esse sono importanti perché (sono convinto, con Robert Klein) vi è reciproca contaminazione tra pensiero utopico e riflessioni di teorie progettuali a partire da Sforzinda e dai trattati del XV secolo. Anticipando il prossimo seminario si può dire che la cultura architettonica della prima parte del Novecento ha prodotto utopie (dalla Ville Radieuse di Le Corbusier alla comunità mumfordiana, dalla città industriale di Tony Garnier a Broadacre City, da Hilberseimer alla città socialista) che, pur senza successo, hanno voluto dare a una società moderna gli strumenti di una civiltà dell'organizzazione e della razionalità, ma anche della giustizia sociale come equità. Nella seconda parte del XX secolo sembrano invece prevalere le previsioni utopiche come mimesi tecnologico-comunicative dell'efficienza e del globalismo (limitato, però, solo ai paesi industrializzati o finanziarizzati) o, al contrario, quelle che muovono dall'idea di una società postmarcusiana dell'amore e dell'ecologia o quelle del futuro come disastro (*Blade Runner*), per giungere, infine, alla caricatura dell'utopia diffusa delle imprese disneyane o alle utopie negative che fantascienza e cinematografo ci hanno regalato.

Una riflessione sulle teorie disegnate o indirette risulta altrettanto complicata. Vi sono le teorie che già dal XV secolo si rifanno al disegno come indagine scientifico-geometrica (il caso di Leonardo è ben noto), quelli che riguardano teorie della simmetria, della prospettiva e della proporzione (come il "De perspectiva pingendi" di Piero della Francesca, 1490) dei cinque corpi regolari di Luca Pacioli, una tradizione che giunge sino al moderno ai lavori di Mathila Gyka negli anni '50 del XX secolo e del celeberrimo Modulor di Le Corbusier [20].

Poi vi sono i disegni dei taccuini di viaggio di architetti ed artisti da "Album del Nord Italia", Nicoletto da Modena 1470, Hermskerk nel XVI secolo, le pubblicazioni dei rilievi e disegni di antichità intorno al 1760 compresi i disegni di Piranesi e i quadri di rovine sono all'origine del gusto neoclassico (Hamilton, Mengs) dell'attrazione per l'Italia. Robert e James Adam a metà del XVIII sec. rendono di grande moda il fenomeno culturale del "Grand Tour". Poi Léotarouilly nel 1882 disegna una completa descrizione della Città del Vaticano. Infine si deve citare il "Voyage en Orient" di Le Corbusier, vera e propria ricerca sul valore di insegnamento dei principi architettonici dei grandi monumenti del passato per rapporto al soggetto-architetto che indaga la condizione dell'attualità in cui agisce.

Vi è poi il materiale teoretico offerto dal progetto come disegno nel doppio significato del valore documentario e figurativo degli elaborati grafici di progetto (basta ricordare le grandi raccolte di disegni di Palladio all'ARIBA e la loro influenza in Inghilterra) un patrimonio di grandissimo valore per una lettura del procedimento progettuale. Ma qui si dovrebbe distinguere tra valore figurativo e valore di documento del processo progettuale specie oggi dove il primo ha assunto un valore prevaricante sul secondo. Infine vi è il valore teoreticamente dimostrativo dei progetti di concorso antichi e moderni, almeno sino agli anni '60 del XX secolo ma qui si dovrebbe distinguere tra valore figurativo e valore di documento del processo progettuale specie oggi dove il primo ha assunto un valore prevaricante sul secondo. Quelli dei nostri anni purtroppo non si propongono più come sezione significativa dello stato della cultura architettonica ma piuttosto come strumento corporativo o di marketing. Da un concorso come quello della facciata di S. Petronio di Bologna in cui erano presenti progetti neogotici e moderni cioè classici come quello di Palladio, nella seconda metà del Cinquecento Rudolf Wittkower ha ricavato un ritratto sorprendente del dibattito sulle teorie architettoniche del tardo '500. Si potrebbe fare un'operazione analoga sui grandi progetti sconfitti durante il primo trentennio del moderno guardando disegni e leggendo le relazioni dei concorsi della Società delle Nazioni o del Palazzo dei Soviet, del Chicago Tribune o del Teatro di Karkov.

Le forme della tradizione teorica dell'architettura sono, come si è visto, molto complesse anche cercando di restare all'interno del suo solido territorio ed in via di ulteriore complessificazione e variazione delle forme negli ultimi secoli, come vedremo meglio nel prossimo seminario. I suoi confini presentano comunque vaste aree di tangenza e sovrapposizioni con altre attività teoretiche: non solo quelle della storia dell'estetica e della critica delle arti figurative o visuali e della stessa filosofia ma di molte altre riflessioni variabili nel tempo: quelle generalissime delle forme del potere, della religione, delle ideologie: quelli delle tecno-scienze, e delle loro

intermediazioni dalla politica alla sociologia sino alle teorie del desiderio soggettivo e collettivo. Proprio questo ci invita a cercare di distinguere e precisare una teoretica interna alla descrizione ed ai processi della nostra pratica artistica non per isolarci ma per muovere da essa verso il dialogo con le altre teorie e pratiche a partire dalla propria identità. Senza tale punto interno anche il dialogo con le altre cose teoretiche del mondo non sarebbe istituibile. Dobbiamo guardarci, cioè, dalle trasposizioni abusive di processi teoretici anche affascinanti come sono quelli che guidano oggi il mondo delle tecnoscienze o quelle dell'economia globale o della comunicazione, guardarci dal dedurre o dall'imitare da essi processi metodologici in modo meccanico o puramente metaforico. Ma questo sarà il tema del nostro prossimo quinto seminario. Vorrei concludere con un'ulteriore osservazione. La nostra, si è detto, è una pratica artistica collettiva nell'articolazione stessa del suo processo di costituzione. Il dialogo tra i vari numerosi attori del progetto rende necessarie forme di comunicazione esplicita che devono trovare un terreno di intesa nella intenzionalità del progetto, cioè nelle forme costruttive della sua teoria. Essa si forma nella dialettica tra la tradizione della nostra disciplina e le esigenze del problema che stiamo risolvendo. Tale dialettica a sua volta costruisce una serie di regole dell'opera che contribuiscono alla modificazione delle nostre riflessioni teoretiche intorno all'insieme dell'architettura. "La creazione – scriveva qualche anno fa il grande musicista Luciano Berio – è fatta di tante piccole disobbedienze che modificano un ordine sostanziale". Esso, noi possiamo dire, non è un dato ma il risultato, ogni volta provvisorio, di una coniugazione tra pratica e teoria nel concreto della forma architettonica dell'opera.

riferimenti bibliografici

- [1] Michael Baxandall, *Le forme dell'intenzione*, Einaudi 2000
- [2] Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*
- [3] Zygmunt Bauman, *La società liquida*, Laterza 2005
- [4] André Chastel, *1527*, Einaudi 1983 (nascita del Manierismo in pittura)
- [5] Panowsky, *Il significato delle arti visive*, Einaudi 1962
- [6] R. Wittkower, *Principi di architettura nell'età dell'Umanesimo*
- [7] Carchia, *L'estetica antica*
- [8] Vittorio Gregotti, *Identità e crisi dell'architettura europea*, Einaudi 1999
- [9] Roberto Masiero, *Estetica dell'architettura*, Il Mulino 1999
- [10] Saggio di Agamben su Artaud
- [11] E. Gombrich, *Aby Warburg*, 1980
- [12] M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Introduzione al progetto storico*, Einaudi 1980
- [13] J. Rykwert, *La casa di Adamo in Paradiso*, Mondadori 1977
- [14] E. Holt, *Storia documentaria dell'arte*, Feltrinelli 1972
- [15] *Introduzione di Pierre Gros*, Einaudi 1997
- [16] J. Ackerman *Palladio*
- [17] Anthony Blunt, *Le teorie artistiche in Italia tra Rinascimento e Manierismo*, Einaudi 1966
- [18] *Utopie*, Catalogo Beaubourg, Fayard 2001
- [19] V. Gregotti, *17 lettere*

[20] E. Panowsky, *La prospettiva come forma simbolica*,
Warburg 1924

[torna al calendario completo delle lezioni](#)