

# LA METOPA E IL TRIGLIFO

## LEZIONE I, CONTINUITÀ DELL'ESPERIENZA CLASSICA

L'architettura, nel corso della sua storia, non ha mai strutturato un corpo di regole universali al di fuori dell'esperienza classica. Sebbene movimenti come il **Barocco** o l'**Espressionismo** abbiano manifestato intenzioni comuni, essi non sono mai sfociati in una teoria autonoma; al contrario, ogni tentativo di codificazione teorica è avvenuto in continuità con il sistema classico o come sua contestazione interna, finalizzata a rinnovarne gli assunti piuttosto che a sostituirli. In questo senso, l'architettura classica si configura come l'unica tendenza progressiva della disciplina: un sistema fondato su principi oggettivi che permettono ai costruttori di operare all'interno di un quadro condiviso, superando l'arbitrarietà del punto di vista personale.

Il fondamento di questo apparato risiede nel trattato di Leon Battista Alberti e si poggia su due pilastri concettuali. Il primo è il **realismo**, ovvero l'idea che l'architettura sia strettamente legata alla realtà. Come evidenziato da **Hegel**, l'architettura classica funge da strumento di conoscenza e rappresentazione del reale; da ciò deriva il secondo pilastro, ovvero l'**intelligibilità delle forme**. L'architettura ha come obiettivo la bellezza, intesa non come vago canone estetico, ma come accordo razionale tra la realtà e la ragione umana.

Questo sistema di norme razionali si traduce operativamente in tre ambiti fondamentali: *il rapporto tra l'architettura e la città* (la collocazione dell'opera nel contesto urbano), *la definizione della tipologia edilizia* (la definizione dei modelli funzionali e formali) e *la grammatica della costruzione e del linguaggio* (le regole che governano la tecnica costruttiva e l'espressione formale).

La teoria classica può quindi essere sintetizzata come un processo logico e consequenziale che guida il progetto attraverso una precisa catena di passaggi: dalla dimensione urbana alla definizione del tipo, dal tipo alla logica della costruzione, fino alla determinazione finale della forma.

La teoria dell'architettura si distingue, in prima istanza, per la sua aspirazione al **tipo**: ciò significa riconoscere in ogni genere di edificio una piantina costituita da elementi fissi e tipizzati. Tale processo non è un semplice esercizio grafico, ma la volontà di definire un ordine razionale capace di rendere concreto e riconoscibile un aspetto del reale. Ne è un esempio la **casa**, dove si stabilisce una corrispondenza tra forma e una cultura dell'abitare: l'una si rende palese attraverso l'altra, se la cultura dell'abitare è un aspetto della nostra vita civile, la forma della casa e il tipo in cui questa si fissa la rende concreta ed evidente.

È tuttavia fondamentale chiarire che il tipo non è un modello da ripetere acriticamente o un dato stabilito a priori; esso è piuttosto la definizione progressiva dei caratteri di ciò che si costruisce. In tal senso, il processo di tipizzazione coincide con il processo di conoscenza: il tipo non è dato una volta per tutte, ma viene costantemente verificato attraverso l'analisi della corrispondenza tra ciò che si costruisce e i suoi caratteri ideali.

Il cuore di questa teoria risiede nel rapporto con la costruzione. L'architettura si adegua alle leggi della natura, svelandole attraverso vincoli tecnici che diventano linguaggio. Un esempio è il **sistema trilitico** della classicità (colonna-architrave. In questo quadro, il complesso fatto tecnico viene ridotto a pochi elementi individuati — come il muro, la colonna o la volta — dotati della stabilità necessaria per essere riconosciuti e quando questo non avviene, come in molta architettura contemporanea, pur in presenza di imprese prodigiose fallisce nel raggiungere quella chiarezza formale che permette all'opera di essere "**riconoscibile**".

In conclusione, l'impegno della teoria classica risiede nella definizione di forme appropriate, regolate da un doppio concetto: da un lato, la forma come strumento di conoscenza dell'identità di ciò che si costruisce; dall'altro, la necessità di stabilire sulle forme una convenzione, ovvero un linguaggio comune.

La teoria dell'architettura del **Rinascimento** pone al suo centro la nozione di individualità, derivata da una mimesi con la natura intesa **come insieme di individualità**. Questa nozione si riflette nell'architettura a tre livelli: *nell'individualità urbana*, dove la città assume una forma che la rappresenta che una volta determinata si tipizza; *nell'individualità degli edifici*, ognuno con una propria forma identitaria; e *nell'individualità degli elementi*, come la colonna, concepita come un corpo vivente la cui *entasis* rappresenta lo sforzo fisico della vita che contiene.

Tale approccio non copia direttamente le forme naturali — criticando come "**ingenua**" le forme gotiche — ma crea una "**seconda natura**" analoga alla prima nelle sue leggi costitutive. Per il Rinascimento, la storia e l'antichità classica non sono modelli da replicare, ma un repertorio di forme convenzionali e vitali. Questo permette ad architetti come l'Alberti di non copiare gli ordini, ma di disegnarli ogni volta di nuovo, interpretando il rapporto tra forma e vita. In

questo sistema, la natura offre il movente per il progresso, mentre la storia indica la direzione, nella convinzione che passato e futuro si corrispondano analogicamente.

Questa struttura concettuale persiste fino all'**Illuminismo**, dove l'individualità evolve nel concetto di carattere. Nonostante la crisi degli ordini dovuta alla rivoluzione industriale, la ricerca si sposta verso l'essenza originaria della natura, come espresso nella "*Teoria della capanna*", cioè della riduzione delle forme alla loro essenza. Sebbene ciò segni una rottura col passato, non impedisce di trovare ancora una volta riferimento nella storia dell'architettura, di conseguenza l'obiettivo resta lo stesso: l'individualità degli edifici e dei loro elementi e la definizione di forme convenzionali.

In sintesi, l'intero processo si fonda su tre momenti cardine: la tipizzazione degli edifici (caratteri fissi), la costruzione (elementi necessari) e la forma, intesa come il sistema finale di identificazione e rappresentazione della realtà costruita.

## LEZIONE II, OTTO DEFINIZIONI DI ARCHITETTURA

La ricerca di una definizione dell'architettura testimonia la volontà di fissare i principi della costruzione su un sistema teorico che sia **razionale, trasmissibile e condivisibile**. Non esiste un'unica interpretazione, ma una pluralità di sguardi. Le analisi proposte appartengono a una specifica famiglia di architetti legati dalla certezza che l'architettura debba fondarsi su **basi razionali**.

Partendo da **Vitruvio**, egli evidenzia la necessità di una teoria che orienti la pratica. Elenca sei principi, che possiamo dividere in due gruppi:

- **L'ordinazione, la disposizione e la distribuzione** (che regolano i caratteri distributivi e il rapporto tra le forme e la destinazione d'uso);
- **L'euritmia, la simmetria e il decoro** (che sono i principi formali, quali regolano l'equilibrio, la proporzione e l'adeguatezza delle forme rispetto all'opera). In questo sistema, la proporzione emerge come il principio supremo, capace di rivelare il senso profondo dell'edificio.

Questa base viene poi ripresa da **Leon Battista Alberti**, che riscopre Vitruvio attraverso la lente del Rinascimento e attraverso il suo peculiare rapporto con la natura riesce a rifondare la teoria delle proporzioni, mantenendo saldo l'obiettivo dell'architettura classica, *l'architettura come un sistema di rappresentazione*."

La svolta dell'Illuminismo: **Milizia e Boullée**

Superata la classicità, arriviamo all'**Illuminismo** dove la teoria si divide. Da un lato abbiamo **Francesco Milizia**, fedele alla tradizione vitruviana. Dall'altro, **Etienne-Louis Boullée** opera un ribaltamento radicale: egli sposta il dibattito su ciò che sta 'a monte' della pratica, ovvero il **fine** e il **significato** dell'opera.

**Boullée** contesta apertamente Vitruvio, affermando che la concezione dell'opera precede l'esecuzione. Per lui l'architettura è *'produzione dello spirito'*. In questo contesto la perfezione risiede nel rapporto tra la forma e la destinazione, la chiave di volta diventa il **carattere**: il valore simbolico che la cultura attribuisce alle tipologie (come la casa o il tempio) espresso attraverso la disposizione delle masse e dei contrasti di luce ed ombra."

Il pensiero moderno: **Le Corbusier e Loos**

Arrivando al Moderno, si approfondisce la distinzione tra **edilizia** e **opera d'arte**. **Le Corbusier** parla di *'gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi sotto la luce'*. Per lui l'architettura è ordine matematico volto a stabilire un rapporto emotivo e a generare commozione.

Questo legame tra forma e destinazione è chiarito anche da **Adolf Loos** con l'esempio del tumulo nel bosco: riconosciamo l'architettura perché la sua evidenza formale comunica immediatamente un significato, provocando un'emozione legata al riconoscimento.

Questa riflessione sulla rappresentazione trova eco anche in ambito filosofico con **Hegel** e **Lukacs**, che vedono l'edificio come uno spazio dove l'uomo si manifesta. Possiamo ricollegarci a **Mies van der Rohe**, che definisce l'architettura *'chiarezza costruttiva portata alla sua espressione esatta'*, ". L'architettura non si limita al costruire, ma deve essere rappresentazione precisa e compiuta del proprio valore, per essere riconosciuta come tale.

**Schelling**, la definisce *'metafora della sua costruzione'*: essa comprende un momento artistico volto a esaltare il senso della struttura e dei suoi elementi.

L'architettura, dunque, non nega la costruzione, ma la trasforma in una rappresentazione del senso dell'insieme. Il lavoro di maestri come Le Corbusier o Mies testimonia che la forma è, oggi come in passato, il risultato di rapporti dotati di senso e logica."

### LEZIONE III, QUESTIONI DI METODO

L'architettura, nell'accezione di Monestiroli, si configura come una realtà oggettiva e un processo conoscitivo che trascende l'individualismo del progettista. Il **metodo** si fonda innanzitutto sulla conoscenza del tema, un atto di responsabilità in cui l'architetto identifica il valore civile di ciò che costruisce. In questo modo si instaura un rapporto con la collettività: l'architetto non inventa dal nulla, ma traduce in forme stabili una cultura che appartiene già al patrimonio comune. La collettività affida quindi all'architetto il compito di rappresentare in forme compiute una cultura che le appartiene, che l'architetto metterà in opera e restituirà a essa per il suo riconoscimento.

Un esempio magistrale di questo approccio è offerto dal **Filarete** e dal suo studio sull'Ospedale Maggiore. Egli non si limita a disegnare un edificio, ma analizza l'istituzione sanitaria per tracciarne l'impianto ideale. In questo modo, Filarete non consegna al Principe un semplice progetto, ma "*l'ospedale del suo tempo*", definendo un modello che rappresenta i valori della città del **Rinascimento**.

Questo riconoscimento passa necessariamente attraverso il radicamento nel luogo. Per Monestiroli, il luogo è un "*a priori*" culturale: esso preesiste al progetto con le sue regole urbane o paesaggistiche. L'architettura non subisce passivamente queste condizioni, ma le assume per trasformarle in una nuova unità. Nel testo viene analizzata la crisi della città ottocentesca, fondata su una gerarchia rigida in cui il costruito dominava la natura attraverso la *strada-corridoio* e l'allineamento dei fronti. La cultura moderna ha rotto questa dicotomia, eleggendo la natura a nuovo contesto per l'edilizia. Il progetto non è più vincolato all'affaccio stradale obbligatorio, ma cerca nuove regole di giacitura.

Dalla riflessione sul tema e sul luogo scaturisce la definizione del **tipo edilizio**. L'aspirazione al tipo corrisponde alla volontà di definire relazioni stabili fra le parti di un edificio che contengano e rivelino un valore duraturo. Il **tipo** non è uno schema da copiare, ma un'aspirazione alla stabilità dei caratteri. È necessario opporsi ogni volta di fronte alla questione del tipo con atteggiamento rifondativo, rinunciare a misurarsi con tale questione significa subire la particolarità di una soluzione individuale e non saper riconoscere una peculiarità dell'architettura che consiste nell'offrire soluzioni valide generalmente.

**Mies van der Rohe** incarna perfettamente questa ricerca: egli non deduce i suoi modelli dalla storia, ma rifonda l'abitare moderno attraverso tre tipi fondamentali: *la corte, la torre e l'aula*. In Mies, la scelta edilizia coincide con la definizione del rapporto con il mondo esterno: la casa a corte (recinto) è un luogo di appropriazione del suolo, mentre la torre è un punto di osservazione privilegiato per contemplare la natura come paesaggio.

L'intero processo approda infine all'atto costruttivo. Monestiroli distingue nettamente la logica tecnica da quella architettonica: la costruzione deve obbligarsi al fine dell'opera e non scadere nel virtuosismo tecnico. Il passaggio fondamentale è la traduzione della forma tecnica in forma architettonica attraverso il principio del *decoro* (o convenienza). Il decoro non è l'ornamento — che è un'aggiunta superflua — ma è la ricerca della forma appropriata che rende l'edificio rappresentativo della propria identità.

Questa distinzione è magistralmente sintetizzata da **Adolf Loos** nell'esempio del tumulo: una semplice collinetta di terra nel bosco è architettura non perché ornata, ma perché la sua forma essenziale dichiara immediatamente la sua funzione di tomba. In conclusione, l'architettura per Monestiroli è l'esito di un percorso laborioso che, partendo dall'analisi dei valori collettivi e dei luoghi, giunge a una costruzione capace di manifestare in modo stabile e rappresentativo il senso dell'abitare.

### LEZIONE IV, LE FORME E IL TEMPO

Il lavoro di Ludwig **Mies van der Rohe** è spesso oggetto di un profondo malinteso critico: sebbene la sua grandezza sia riconosciuta, egli viene frequentemente relegato a figura del passato o interpretato in modo parziale. Monestiroli sostiene invece che l'eredità di Mies risieda nella sua capacità di stabilire legami indissolubili tra natura, tecnica e storia, con l'unico fine di costruire un'architettura che sia espressione autentica del proprio tempo.

L'architettura contemporanea soffre di una divisione tra "**tecnicisti**" (che riducono la forma alla mera funzione tecnica) e "**storici**" (che si limitano alla rievocazione del passato). Mies definisce entrambi "**dilettanti**" perché rinunciano alla ricerca della forma. La sua lezione propone invece un *Realismo costruttivo*: egli non cerca l'originalità a tutti i costi, ma agisce come un "*moderatore della fantasia*", convinto che l'architettura debba rendere evidenti i valori della vita reale attraverso un impegno collettivo e razionale.

Un punto cardine della teoria di Monestiroli è il passaggio dalla funzione al valore. Mentre i funzionalisti mediocri si limitano a rispondere a esigenze pratiche e particolari, Mies eleva la funzione alla sua generalità. Conoscere la *funzione* (l'abitare, il riunirsi) significa individuarne il valore universale per tradurlo in una forma stabile e rappresentativa. Costruire un edificio è un atto necessario; rappresentarne il valore è un atto civile, poiché rende l'opera riconoscibile come parte della cultura collettiva.

Per Mies, il progetto è un processo di identificazione che passa attraverso il Tipo. Monestiroli analizza come Mies riduca la complessità dei temi architettonici a due grandi categorie:

- **La Casa** (Il luogo dell'abitare): Costruita sul rapporto con il suolo o la natura. Mies definisce lo spazio attraverso elementi primari: il **tetto** (autonomo) e il **recinto** (che delimita il luogo). *Il Padiglione di Barcellona e la Casa a tre corti* sono gli esempi massimi di questa ricerca, dove la distribuzione interna è secondaria rispetto alla definizione di un luogo d'identità.
- **L'Edificio Pubblico** (L'Aula): Mies ricerca un tipo unico che comprenda diverse funzioni (teatro, museo, sala congressi) basato sulla funzione generale della "riunione". L'aula diventa la forma corrispondente al valore dell'istituzione. **La Neue Nationalgalerie di Berlino** o **la Crown Hall di Chicago** dimostrano come, pur partendo da un unico tipo (lo spazio indiviso), sia la costruzione a conferire l'individualità finale all'opera.

Monestiroli chiarisce che per Mies la tecnica **non è un fine**, ma un mezzo. La celebre definizione di architettura come "chiarezza costruttiva portata alla sua espressione esatta" non implica un freddo tecnicismo. Mies affronta la sfida di trovare un linguaggio per i nuovi materiali (acciaio e vetro) con la stessa logica dei costruttori antichi. Il "Come" costruire deve sempre seguire il "Cosa" si costruisce: la tecnica serve a rendere manifeste le leggi della natura e le forze che agiscono nei materiali. Questo processo di raffinamento, che Monestiroli chiama *Decoro*, è ciò che trasforma una semplice struttura in architettura, permettendo a un sostegno di diventare una "colonna" nel senso classico del termine.

Mies è l'architetto moderno che più **si avvicina alla classicità**, non perché ne copi le forme, ma perché ne condivide i principi: l'intelligibilità della forma e la progettazione come attività conoscitiva. La sua architettura aspira alla perfezione naturale, cercando un equilibrio (*la mediocritas albertiana*) tra "troppa forma" e "difetto di forma". Le sue opere appaiono "necessarie" e anonime proprio perché non cercano di stupire, ma di scomparire nel sistema logico della costruzione.

In definitiva, il messaggio di Mies recepito da Monestiroli è che l'architettura debba essere intesa come una scienza nel senso vitruviano: un momento di conoscenza del reale. Il compito dell'architetto moderno è partecipare alla costruzione delle forme del proprio tempo, cercando quello stile collettivo in cui il rapporto tra la forma e la vita sia esplicito, razionale e finalmente condiviso.

## LEZIONE V, L'ARTE DI COSTRUIRE LA CITTÀ

Il saggio di Monestiroli si interroga sulla possibilità di intendere la città contemporanea come "*opera d'arte*". Per l'autore, la bellezza urbana non può esaurirsi nella semplice "*regola d'arte*" dell'ingegneria o nella pura necessità infrastrutturale. La città diventa opera d'arte solo quando è **rappresentazione di una cultura dell'abitare**, ovvero quando l'architettura compie il passaggio fondamentale dalla soddisfazione di una funzione (il bisogno pratico) alla manifestazione di un valore (il significato civile e collettivo).

### 1. Le radici del dibattito: Sitte, Howard e Stübben

Monestiroli individua alla fine dell'Ottocento il momento di crisi e **rivoluzione della città moderna**. Tre figure chiave offrono risposte diverse al fallimento della città ottocentesca:

- **Camillo Sitte** (1889): Rivendica la città come luogo dell'identità e dello stare collettivo. Pur legato al limite del "pittoresco", Sitte studia il segreto della piazza chiusa antica come spazio in cui la comunità riconosce se stessa.
- **Ebenzer Howard** (1902): Con la "*Città Giardino*", Howard propone una rottura radicale con la città di pietra, introducendo la natura come elemento strutturante e le infrastrutture (il treno elettrico) come elementi d'ordine.
- **Joseph Stübben**: Rappresenta lo sforzo di codificare tecnicamente la costruzione della città per parti, cercando una mediazione tra espansione e ordine.

### 2. La rivoluzione morfologica del Movimento Moderno

Il Movimento Moderno, recependo queste spinte, opera uno smantellamento dei principi storici:

- **Negazione della strada e dell'isolato**: L'affaccio dell'abitazione sulla strada viene rifiutato. L'isolato ottocentesco è sostituito dall'unità residenziale autonoma.

- **Ribaltamento del rapporto città-natura:** La natura non è più esterna alla città, ma ne diventa il contesto. Si cerca una regola per gli spazi aperti, dove la campagna non è un vuoto di risulta, ma il luogo delle relazioni tra gli edifici.

### 3. La critica alla periferia e al modello monocentrico

Monestiroli osserva che, nonostante l'enorme sforzo teorico, la città moderna ha fallito nel governo della crescita. Accettando la nozione di *periferia*, la città si è espansa senza limiti intorno a *un unico centro storico*, degradando la natura a "*spazio di riserva*" da occupare. Ne è derivata una periferia privatizzata, priva di quel perfetto equilibrio tra pubblico e privato che caratterizza la città antica. Il problema non è estetico, ma di ingegneria urbana: manca un disegno condiviso che tratti la periferia come una parte vitale e autonoma della città.

### 4. Verso la Città Policentrica

La proposta di Monestiroli per il futuro consiste nel trasformare la città *monocentrica* in una città *policentrica*.

**Infrastruttura e Natura:** Le ferrovie e le grandi strade devono essere gli elementi ordinatori che attraversano un territorio restituito alla natura.

**Luoghi Centrali:** Bisogna inserire nella periferia nuove "**funzioni pubbliche**" (centri civili, amministrativi e di servizio). Solo portando lo statuto urbano (il pubblico) nel privato della periferia, si può produrre orgoglio civico.

**La Città-Foresta:** Riprendendo **Marc-Antoine Laugier**, la città è immaginata come un sistema di luoghi significativi immersi nel verde, dove il cittadino riconosce i valori della propria vita percorrendo il territorio.

### 5. La ridefinizione della Piazza: Agorà vs Acropoli

Il tema della piazza è il banco di prova della città come opera d'arte. Monestiroli distingue due modelli:

- **Il modello dell'Agorà** (o Foro): Il luogo recintato e perimetrato, caro a Sitte.
- **Il modello dell'Acropoli:** Il modello d'elezione del Movimento Moderno (si pensi a Le Corbusier a Chandigarh). Qui la piazza non è definita da quinte edilizie continue, ma dalla relazione tra oggetti distinti e monumentali posati sul suolo naturale. In questo modello, la bellezza risiede nelle proporzioni e nelle distanze, permettendo alla natura di attraversare lo spazio pubblico e di qualificarlo. La sfida moderna è definire le misure e le forme di queste nuove piazze affinché siano ancora riconoscibili come luoghi del "*teatro della vita degli uomini*".

Per Monestiroli, fare della città un'opera d'arte oggi significa operare tra storia e idealità. Non si deve tornare nostalgicamente alla città ottocentesca, né limitarsi al gioco dei linguaggi architettonici. Bisogna utilizzare il patrimonio teorico del Movimento Moderno per costruire un'armatura urbana dove la natura sia la scena fissa e l'architettura rappresenti la verità del nostro tempo. L'obiettivo finale è **l'intelligibilità**: una città dove ogni forma, dalla casa al grande edificio pubblico, manifesti con chiarezza il proprio ruolo civile

## LEZIONE VI, LA METOPA E IL TRIGLIFO, RAPPORTO FRA COSTRUZIONE E DECORO NEL PROGETTO DI ARCHITETTURA

### 1. Il fondamento: Costruzione, Tipo e Decoro

L'architettura non è semplicemente l'atto di costruire, ma la ricerca di una coerenza tra il **sistema costruttivo** e il **carattere dell'edificio**. Per diventare architettura, una costruzione deve relazionarsi con il **tipo edilizio** (il concetto che ordina le parti dell'edificio) e con il **decoro**. Attraverso la costruzione, il tipo si materializza e diventa un edificio fisico.

- **Il Tipo:** È l'idea logica e lo schema spaziale (es. la casa a corte). Ordina le parti e le loro relazioni prima ancora di costruire.
- **La Costruzione:** È la traduzione materiale del tipo. Dà forma fisica al concetto attraverso la tecnica e i materiali, rendendolo un edificio reale.
- **Il Decoro:** È la coerenza estetica e simbolica. Non è un ornamento inutile, ma il linguaggio che esprime il carattere e la funzione dell'opera.

È fondamentale che il sistema costruttivo non contraddica il carattere dell'opera, ma lo esalti. In questo senso, dobbiamo distinguere tra:

- **Forma tecnica:** Una forma legata solo alla funzione statica (quella degli ingegneri), priva di intenzione estetica.
- **Forma architettonica:** Una forma in cui ogni elemento ha un nome e un ruolo identificabile (ad esempio, la differenza tra un generico "sostegno" e una "colonna").

## 2. L'origine: Dalla Capanna al Tempio

La **capanna primitiva** rappresenta l'atto costruttivo originario basato sul **sistema trilitico** (due elementi verticali e uno orizzontale). Tuttavia, la capanna è solo una forma "naturale". L'architettura vera e propria nasce con il **tempio**, ovvero quando gli elementi della capanna vengono trasformati in **ordini architettonici**. Come sosteneva **Schelling**, l'architettura non è direttamente costruzione, ma la rappresentazione dell'atto costruttivo. La bellezza del tempio deriva dalla volontà di dare una forma stabile e metaforica a quegli elementi che nella capanna erano solo funzionali.

## 3. La teoria del Decoro: Necessità e Ornamento

**Quatremère de Quincy** identifica tre tipi di decorazione, e sostiene che bisogna distinguere tra ciò che è necessario e ciò che è superfluo:

- **Decorazione analogica:** È la decorazione "necessaria". Essa descrive la costruzione stessa, rendendo riconoscibili gli elementi e i loro rapporti (come il dorico). Senza di essa, l'occhio non capirebbe il senso della struttura.
- **Ornamento:** È un sistema formale secondario e superfluo (decorazione ornamentale), che può essere rimosso senza cambiare il senso architettonico dell'edificio.
- **Decorazione allegorica:** Quando l'architettura diventa un supporto per raccontare storie relative alla sua destinazione (come un libro storico).

## 4. Lo sdoppiamento tra Costruzione e Rappresentazione: Roma, il Rinascimento e il Gotico

Nella storia dell'architettura, il rapporto tra come si costruisce e come si comunica quella costruzione non è sempre stato lineare. Se prendiamo il sistema murario, tipico dell'architettura romana e poi di quella rinascimentale, ci accorgiamo che esso coincide con la costruzione materiale (muri, archi, volte), ma spesso non riesce a trovare in sé le forme adatte a "raccontare" l'atto costruttivo.

Per risolvere questo problema, i **Romani** prima e gli architetti del **Rinascimento** poi, hanno fatto ricorso agli ordini classici come a una metafora. Pensiamo al **Colosseo**: la sua struttura è fatta di enormi masse murarie, ma su di esse sono "disegnati" i tre ordini greci sovrapposti. Questo è ciò che Quatremère de Quincy chiamerebbe decorazione analogica: un sistema (quello trilitico) viene usato per dare senso a un altro sistema (quello murario). Leon Battista **Alberti** stabilì una regola precisa su questo sdoppiamento: poiché l'arco appartiene logicamente al muro, è inopportuno poggiarlo su una colonna; la colonna deve sostenere l'architrave, mentre l'arco deve poggiare sul pilastro. È una scelta che mira alla massima chiarezza visiva e intellettuale.

Discorso diverso vale per la **cattedrale gotica**. Qui, la costruzione non è un supporto per una decorazione esterna, ma ne è la matrice stessa. Nel Gotico, il muro perde la sua importanza e la gravità viene negata. Si crea un sistema continuo di pilastri e archi dove non c'è più distinzione tra chi porta e chi è portato. La colonna composita (come quella di **Amiens**) non è un abbellimento ornamentale: la sua forma complessa è necessaria per rappresentare fisicamente la diramazione degli archi che sostiene. In questo caso, l'abilità tecnica dei maestri diventa architettura proprio perché ha trovato un linguaggio capace di rappresentare quel determinato sforzo costruttivo.

## 5. L'Illuminismo e la sfida della Rifondazione

Arrivando all'**Illuminismo**, ci troviamo di fronte a quello che il testo definisce il momento più critico della storia dell'architettura. Si sente il bisogno di ripartire da zero, e per farlo si torna ancora una volta all'idea della **capanna primitiva**. In questo periodo si riconoscono i principi teorici del passato, ma si inizia ad abbandonare progressivamente l'uso degli ordini classici intesi come decorazione tradizionale.

Il cambiamento è profondo: si capisce che il carattere di un edificio può essere espresso attraverso **la proporzione** piuttosto che attraverso l'ornamento. Come diceva **Diderot**, *il bello è un sistema di rapporti*. Ecco allora che architetti come **Ledoux** o **Schinkel** iniziano a lavorare su forme essenziali. Nelle pareti di Ledoux, le finestre perdono cornici e timpani: il loro senso deriva esclusivamente dal rapporto dimensionale con la parete. **Schinkel**, allo stesso modo, lavora sul sistema trilitico spogliandolo di tutto, cercando la bellezza nel proporzionamento di pilastri e travi. L'architettura non si affida più a un linguaggio tramandato, ma cerca di dare un'identità agli elementi attraverso la geometria e la logica costruttiva.

## 6. La Modernità: dal superamento dell'Eclettismo ai Grandi Maestri

L'Ottocento aveva creato una profonda frattura: da un lato le **forme tecniche** dell'ingegneria (il ferro e il vetro), dall'altro le **forme storiche** dell'eclettismo. Il **Movimento Moderno** nasce proprio dalla volontà di superare questa divisione, rifiutando l'idea che l'architettura debba essere o puramente tecnica o puramente nostalgica.

Questa ricerca viene portata avanti con approcci diversi ma convergenti. **Auguste Perret**, ad esempio, sosteneva che l'architettura fosse una **"decorazione costruita"**: per lui bisognava trasformare ogni elemento necessario al sostegno in un'occasione di bellezza, arrivando a "far cantare il punto d'appoggio". **Adolf Loos**, pur essendo un fiero nemico

dell'ornamento, rivendicava l'importanza del decoro. La sua "*parete finestrata*" è una sintesi di tutta la storia urbana europea, ridotta all'essenziale ma studiata con una precisione geometrica che la rende una forma stabile e definitiva.

Infine, arriviamo a figure come **Le Corbusier** e **Mies van der Rohe**. Per **Le Corbusier**, la struttura (lo scheletro) è la *struttura logica* del progetto, e la modanatura serve a individuare il carattere degli elementi sotto la luce, proprio come nell'ordine greco. **Mies**, invece, insegue la "chiarezza costruttiva portata alla sua espressione esatta". Il suo celebre pilastro a croce è la risposta moderna alla colonna antica: una forma che ha una ragione tecnica, ma soprattutto una forza espressiva data dai riflessi e dalle ombre, capace di comunicare stabilità e identità senza bisogno di decorazioni aggiunte.

Tutto questo lungo percorso ci porta a una conclusione fondamentale per chi progetta oggi: l'architettura non può essere ridotta a puro **fatto tecnico** (tecnicismo), né può limitarsi a imitare le **forme del passato** (storicismo). La nostra missione è proseguire la ricerca avviata dai maestri, portando i sistemi costruttivi contemporanei alla loro espressione esatta. Dobbiamo cercare forme che non siano solo funzionali, ma che sappiano "rappresentare" il senso della costruzione. Dobbiamo, in altre parole, essere ancora capaci di distinguere in ogni nostro progetto ciò che è struttura e significato (il *triglifo*) da ciò che è spazio di libertà e ornamento (la *metopa*).

## LEZIONE VII, CINQUE NOTE SULLO STILE

Il testo analizza la categoria dello **stile** nell'ambito della produzione artistica, con un'attenzione privilegiata all'**architettura**, intesa come disciplina elettiva in cui si realizza la celebre definizione di Stendhal dell'**arte come «promessa di felicità»**.

Secondo questa prospettiva teorica, lo stile non si configura come un semplice attributo estetico, bensì come il requisito fondamentale affinché l'opera possa dirsi compiuta. Esso rappresenta una **forma duratura, stabile e condivisa**. L'autore opera una distinzione netta tra la produzione di forme provvisorie e soggettive — che, pur contribuendo alla conoscenza, non possono fregiarsi della qualifica di stile in quanto lo stile non può coincidere con il linguaggio individuale o personale dell'artefice. Sebbene l'architetto sia colui che aspira alla sua definizione, la legittimazione dello stile risiede nel **riconoscimento della collettività**: è la società che, identificando nel lavoro dell'artista un obiettivo raggiunto e una forma rivelatrice della natura delle cose, eleva quell'opera a **canone**.

Infine, il testo chiarisce l'impossibilità di uno "*stile della crisi*". Nei momenti di incertezza storica e culturale, come quello contemporaneo, la produzione artistica tende alla frammentazione dei punti di vista individuali. La rinascita di uno stile sarà dunque possibile solo attraverso una **convergenza forte** tra la ricerca dell'artista e le aspirazioni profonde della comunità, ristabilendo quel legame indissolubile tra forma architettonica e dimensione etico-sociale.

### I NOTA

Il concetto di stile nell'arte non coincide con la semplice copia della realtà, ma nasce da un profondo processo di astrazione che trasforma il dato naturale in qualcosa di universale. Questo passaggio avviene attraverso due modalità complementari, ben rappresentate dalle teorie di **Alois Riegl** e **Johann Joachim Winckelmann**.

Da un lato, **Riegl** ci mostra come lo stile possa nascere dalla **riduzione all'essenziale**. Osservando l'ornato a motivi vegetali, come *il fior di loto*, ci si accorge che l'artista non ritrae mai un fiore specifico incontrato in natura, ma ne estrae i tratti fondamentali. Il risultato è una forma che non appartiene a nessun fiore reale, eppure li rappresenta tutti: un'astrazione che permette di riconoscere l'oggetto attraverso i suoi caratteri comuni e invariabili.

Dall'altro lato, **Winckelmann** descrive un processo simile applicato alla scultura greca, intesa come **creazione dell'ideale**. In questo caso, l'artista non si limita a semplificare, ma seleziona e combina le parti più belle da soggetti diversi per comporre una figura perfetta. Mentre **Riegl** punta alla *sintesi* dei tratti, **Winckelmann** punta alla massima *espressione della bellezza*; in entrambi i casi, però, non ci troviamo di fronte a un individuo particolare (come un singolo guerriero), ma a un *modello ideale*.

Ciò che unisce queste due visioni è quella che Riegl definisce *Kunstwollen*, ovvero la "*volontà di forma*". È questo impulso artistico a guidare la mano dell'autore verso l'astrazione, superando l'imperfezione della natura per raggiungere una forma che sia portatrice di un significato più alto.

In ultima analisi, questo processo ha una funzione sociale fondamentale. Come suggerito da **Stendhal**, l'opera d'arte racchiude una "promessa di felicità" proprio perché l'idealità della forma è accessibile a chiunque. Quando una collettività riconosce in quella forma un ideale comune, l'arte smette di essere un esercizio individuale e diventa il fondamento di un sentimento condiviso, un punto di incontro in cui tutti possono riconoscere una parte di sé e della propria aspirazione alla perfezione.

### II NOTA

Il termine "**stile**" deriva dallo strumento usato nell'antichità per scrivere, ma richiama anche lo "**stilo**" inteso come colonna. Nell'architettura classica, la colonna è la testimonianza più alta della volontà artistica: pur potendo

assumere infinite forme, essa si riduce a una sola, capace di evocare visivamente l'atto del sorreggere. Come osservato da **Hegel**, la colonna deve dare un'impressione di "rispondenza": non deve apparire né troppo debole né troppo compressa dal peso, ma deve tranquillizzare l'occhio attraverso una forma che dichiara la propria saldezza.

Questa idea di stile come equilibrio tra forze si ritrova anche nella pittura. Il testo cita **Roberto Longhi**, che descrive come in **Piero della Francesca** la figura della Vergine sembri assumere lo stesso carattere solido e stabile della colonna al suo fianco. In queste opere, il sentimento dominante è la quiete, un equilibrio raggiunto che diventa "promessa di felicità".

Anche **Raffaello** ricerca l'equilibrio, lo stato di quiete, anche quando l'azione è drammatica. La lettura di **Heinrich Wölfflin della Cacciata di Eliodoro dal Tempio** è la dimostrazione della capacità di Raffaello di «*mettere in equilibrio un dramma*».

La sua rappresentazione lo porta fuori dal tempo: Eliodoro non è ancora calpestato, il salto delle figure centrali, i due flagellatori, non è ancora compiuto. Tutto è sospeso un attimo prima del compimento, che appare tuttavia inevitabile. E questo fermare l'azione che mantiene aperto il dramma e allo stesso tempo lo fissa nell'equilibrio delle figure attorno al grande vuoto centrale. Questo equilibrio è raggiunto attraverso un alto esercizio di stile.

In sintesi, come suggerito da **Goethe**, lo stile è l'unità del molteplice: è quel momento in cui l'arte riesce a trovare un equilibrio duraturo e immediatamente riconoscibile, rendendo evidente la funzione e il significato di ogni forma.

### III NOTA

Riprendendo **Charles Baudelaire**, il testo spiega che il bello è sempre composto da due elementi: uno invariabile (*l'anima dell'arte*) e uno relativo (*il corpo*), legato all'epoca, alla moda o alla morale. Lo stile nasce proprio in questo passaggio dal particolare al generale. Già **Goethe** sosteneva che ogni opera deve saper andare oltre il fenomeno concreto per raggiungerne l'essenza. Questo vale soprattutto per l'**architettura**: progettare una casa non significa solo rispondere ai bisogni quotidiani, ma costruire un'idea generale dell'abitare che rappresenti la nostra cultura.

La ricerca dello stile tende dunque a una **forma in stato di quiete**, una sintesi definitiva che, secondo **Berlage**, si raggiunge quando si arriva all'essenza delle cose, riducendo al minimo le variazioni. Tuttavia, il testo evidenzia come lo stile sia fragile: ha una giovinezza, una maturità e una decadenza. Nell'**arte moderna**, questo equilibrio sembra essersi spezzato. Artisti come **Mondrian** e **Bacon**, pur cercando l'essenziale e l'ideale, non arrivano a una forma fissa, ma procedono per **variazioni continue** e distorsioni, cercando di portare alla luce ciò che è nascosto dietro l'apparenza.

Il brano conclude osservando che, mentre la classicità raggiungeva lo stile come "risoluzione" e forma stabile, l'arte contemporanea (da Picasso a Pollock, fino a maestri come Le Corbusier) vive in una **tensione costante**. Spesso non si raggiunge un vero "stile" collettivo, ma ci si ferma a linguaggi e maniere individuali. Lo stile rimane così un traguardo difficile, possibile solo quando una collettività riesce finalmente a riconoscere una forma stabile della propria esistenza.

### IV NOTA

**Michele Serra** propone una riflessione profonda sulla nozione di **trash**, definendolo, come una «*emulazione fallita*». Il trash non è dunque una semplice mancanza di gusto, ma la ripetizione servile di modelli culturali e "padronali" da parte di chi non ne domina il significato autentico. Questo meccanismo rivela una natura autoritaria, poiché impone dall'esterno comportamenti e stili preconfezionati, soffocando quella nobile urgenza di armonia e riconoscibilità che dovrebbe invece caratterizzare l'espressione umana.

Nell'epoca attuale, questo fenomeno si traduce in un paradosso: la società nega la necessità di una "forma" artistica e intellettuale solida, ma contemporaneamente obbliga gli individui a seguire binari comportamentali rigidi. Si crea così una cultura della forma instabile che limita la libertà invece di favorirla.

In contrapposizione al trash, lo stile viene descritto come una "**forma conquistata**", ovvero un ordine che nasce dalla ricerca della verità e dalla conoscenza della natura delle cose. Il testo distingue tra un ordine puramente esteriore e un ordine profondo, che scaturisce dalla comprensione della realtà: solo quest'ultimo permette una vera condivisione tra le persone. In definitiva, lo stile non è un'imposizione, ma l'equilibrio naturale tra le cose; per questo motivo, l'obiettivo fondamentale dell'uomo deve essere la conoscenza autentica della realtà per poter dare alle cose la loro forma più appropriata.

### V NOTA

L'architettura non può essere ridotta a un puro esercizio estetico, ma deve configurarsi come un atto di coscienza e un **impegno civile**. Riprendendo la riflessione di **Edoardo Persico** del 1934, emerge una critica severa all'incapacità storica di tradurre le aspirazioni ideali in uno "stile" concreto, una carenza che oggi appare persino aggravata da una diffusa mancanza di volontà artistica e da un'incertezza che nega ogni slancio creativo.

La crisi dello stile nasce dalla frammentazione dei sistemi di riferimento: per tutto il Novecento, la cultura architettonica ha tenuto separati — e talvolta in conflitto — i mondi della tradizione, della tecnica e della natura. Il testo chiarisce che il raggiungimento di uno stile autentico è precluso finché queste anime rimangono scisse:

- La sola precisione tecnica approda a un linguaggio specialistico, ma privo di anima.
- Il ricorso alle forme storiche per semplice semplificazione genera un codice formale, ma non uno stile.
- L'approccio dei nuovi naturalisti, che tentano di eludere il problema della forma, ignora che la vita stessa è forma e che l'architettura non può sottrarsi a questa responsabilità.

Il vero obiettivo dell'architettura è dunque l'**unità** necessaria tra costruzione, tradizione e natura. La tradizione non va intesa come un limite, bensì come la capacità di rinnovarsi attraverso la conoscenza; allo stesso modo, la costruzione deve sempre manifestare la "*ragion d'essere*" più profonda dell'edificio per non perdere il proprio senso. Lo stile diventa così un'attività della conoscenza, un processo che definisce forme stabili e rappresentative capaci di rendere partecipe l'intera collettività.

L'opera di **Mies van der Rohe**, e specificamente la **Neue Nationalgalerie di Berlino**, rappresenta la sintesi perfetta di questo equilibrio. Qui il luogo è definito dal grande tetto metallico a cassettoni, sostenuto da otto pilastri a croce che evocano la stabilità della colonna classica senza imitarla servilmente. In questa forma stabile e condivisa, la comunità riconosce la propria cultura, trasformando l'opera architettonica in un motivo di orgoglio collettivo. Lo stile assolve così alla sua funzione più alta: offrire a chi abita la città una piena consapevolezza della propria cittadinanza.

## LEZIONE VIII, IL TETTO E IL RECINTO

### I. Metodo di lavoro e la ricerca del senso

In questo saggio, Antonio Monestiroli riflette sulla propria professione descrivendo l'architettura non come un semplice esercizio di disegno, ma come una vera disciplina teorica. Per l'autore, ogni progetto è come uno scritto che serve a spiegare un modo di costruire, la cui validità deve essere poi verificata con la realizzazione pratica. Un punto fermo della sua visione è che l'architettura è un **lavoro collettivo**, un percorso condiviso che mira a definire un metodo applicabile a temi fondamentali come gli edifici pubblici e la forma della città.

Il cuore del suo ragionamento si basa sulla distinzione tra il "**cosa**" (la concezione) e il "**come**" (la forma):

Monestiroli sostiene che sia impossibile iniziare a progettare senza aver prima compreso a fondo il senso di ciò che si sta costruendo. Per spiegare meglio questo concetto, usa una metafora legata alla letteratura: in un libro sono importanti sia il contenuto che lo stile, ma lui preferisce di gran lunga un racconto "**maldestro**" che narra una storia profonda rispetto a un esercizio di stile tecnicamente perfetto ma privo di significato. In architettura, considera l'abilità tecnica fine a sé stessa quasi un'offesa se manca un'idea solida alla base.

L'autore porta come esempio il progetto dell'**asilo di Segrate** (1972), raccontando la fatica fatta per capirne l'identità. Inizialmente, nessuna forma sembrava adatta a rappresentare quella funzione; la svolta avvenne solo quando riuscì ad associare l'idea dell'asilo a quella della casa.

Ispirandosi alle ricerche di **Mies van der Rohe**, Monestiroli individuò nel rapporto tra il tetto e il recinto gli elementi chiave per definire lo spazio. In questo modo, il **recinto** (che delimita e protegge) e il **tetto** (che offre riparo) sono diventati gli strumenti per restituire all'edificio un'identità chiara e riconoscibile, dimostrando che la forma di un progetto deve sempre nascere dalla comprensione del suo scopo profondo.

### II. Il Tipo Edilizio e la Scena Fissa

L'architettura, nel suo nucleo più profondo, è sempre stata una ricerca sul rapporto tra la forma e l'identità. Questa corrispondenza non è un'invenzione estemporanea, ma si manifesta storicamente attraverso la definizione dei tipi edilizi. Interpretare l'architettura attraverso il "**tipo**" significa riconoscere che non ci troviamo mai di fronte a problemi inediti, bensì a questioni antiche che si rinnovano ciclicamente. Questa consapevolezza eleva la progettazione a *rago di scienza*, poiché permette all'architetto di attingere a un repertorio di forme preesistenti — come la corte o il recinto — che portano con sé un significato intrinseco di comunità e identificazione. Tuttavia, questo patrimonio non va ereditato passivamente: il "**moderno**" consiste proprio nella continua rifondazione di questo rapporto, in un processo di ridefinizione che cerca la profondità dell'abitare attraverso forme semplici e chiare.

Un caso esemplare di questa metodologia è il progetto per il **Teatro di Udine** (1974). Qui la sfida è stata radicale: superare l'assetto del teatro ottocentesco senza però cadere nell'errore di rendere l'edificio irriconoscibile in nome di una generica sperimentazione. L'autore risolve la tensione tra la necessità di una forma rappresentativa e la flessibilità richiesta dagli usi contemporanei tornando all'essenza del teatro: la specularità. Se nel teatro moderno la "**macchina**" scenica tende a celarsi, nel progetto di Udine si recupera l'idea della "**scena fissa**" di matrice classica, intesa come paradigma dell'architettura stessa che rappresenta il contesto della vita umana.

Lo spazio interno viene così definito dal faccia a faccia tra due modi fondamentali di comporre un fronte: da un lato la parete finestrata dei palchi e dall'altro il sistema trilitico dei ballatoi in ferro. Questa scelta genera un edificio che, pur apparendo all'esterno come una fortezza chiusa in mattoni a vista, custodisce all'interno un dialogo perenne tra forme. Seguendo la lezione di **Aldo Rossi**, l'architettura diventa la "*scena fissa*" dove tutto può mutare — dalla posizione del pubblico alle modalità di spettacolo — tranne la forza evocativa delle due quinte architettoniche contrapposte.

Questa ricerca dell'identità del luogo non si esaurisce nell'edificio teatrale, ma si estende a ogni scala urbana. Si ritrova nella **piazza coperta di Ancona**, concepita come una metafora del bosco dove la luce zenitale definisce lo spazio collettivo; nel **Ponte dell'Accademia a Venezia**, inteso come un "*attrezzo*" per inquadrare i punti di vista della città; o ancora **nella stazione di Bologna**, dove la forma deve interpretare l'incrocio dei flussi pedonali e ferroviari. In definitiva, per l'autore, progettare significa sempre trovare quella forma specifica che sia capace di rappresentare l'identità profonda di un luogo, sia esso un asilo, una scuola o un grande spazio pubblico.

### III. La Residenza e la forma del luogo (Case a Galliate e Chieti)

Nei progetti per la residenza, il senso dell'abitare è affidato alla forma del luogo e alla sua relazione con l'intorno (corte, strada o paesaggio), più che al singolo alloggio. In interventi come quelli di **Montesiro o Polpenazze**, la casa si conforma interamente in funzione del rapporto con il paesaggio.

Questa ricerca si riflette in due "*case collettive*":

- **Casa dello studente di Chieti (1976)**: Il progetto coincide con una strada porticata su cui affacciano gli spazi collettivi; un tratto di dimensione urbana "estraniato" e proiettato verso la campagna collinare.
- **Casa per anziani a Galliate (1981)**: La forma del luogo nasce dalla successione prospettica di due corti aperte (una porticata per i servizi, una finestrata per la residenza) che conducono al giardino finale.

Come nel **teatro di Udine**, l'autore utilizza qui i modi elementari della costruzione: il **sistema trilitico** per la corte dei servizi e la **parete finestrata** per quella degli alloggi, sottolineando la centralità dello spazio collettivo attraverso un **prato** che ne ricalca la forma.

### IV. Il Prato come elemento ordinatore e la Città (Parigi, Milano, Venezia)

Il **prato** è l'elemento costante che definisce il luogo, assumendo il ruolo di centro della composizione e materializzazione del suolo naturale. Esso non è un semplice spazio verde, ma un dispositivo che stabilisce l'ordine generale tra le parti di un edificio o di una città.

Nei progetti a scala edilizia, il prato funge da *elemento relazionale*:

- **Scuole di Sannicandro Garganico e Trento**: La scuola si costruisce prima come confine del prato che come organismo. A Sannicandro, l'ordine è dato dal rapporto tra prato, palestra e gradinata d'ingresso; a Trento, un prato lungo e stretto funge da connettore verso l'Adige.
- **Cimiteri di Voghera e San Michele (Venezia)**: Il prato (o l'acqua della laguna che lo perimetra a Venezia) trasforma il luogo in un'isola. Questo vuoto invalicabile impone un distacco fisico dalle lapidi, obbligando a un rapporto puramente contemplativo e rispettoso.

Nella dimensione urbana, il prato è lo strumento per rifondare la città moderna come luogo di relazioni:

- **Les Halles (Parigi)**: Un grande prato centrale tra due sponde parallele permette il confronto a distanza tra monumenti storici (Saint-Eustache, la Borsa) e nuovi edifici. Qui la qualità del singolo oggetto conta meno della forma del luogo centrale, dove la città rappresenta sé stessa.
- **Progetti Milanese (Politecnico, San Donato, Garibaldi-Repubblica)**: Il prato è il principio regolatore che garantisce unità a sistemi complessi. Nel Politecnico, il vuoto centrale ordina le "crociere" dei dipartimenti, mentre a San Donato stabilisce un asse tra municipio e teatro.

In sintesi, il prato agisce come una metafora della natura che, inserita nei contesti storici, genera nuove relazioni spaziali e rende immediatamente riconoscibili le istituzioni pubbliche attraverso il grande vuoto.

### V. La Costruzione e il Decoro (Porta Genova, Berlino, Stazione di Bologna)

In questo lavoro sulla città costruita, l'autore individua nella **costruzione** e nel **decoro** i temi fondamentali per rappresentare i valori delle istituzioni. Nei progetti per **Porta Genova a Milano** e per **la Spreeinsel a Berlino**, la ricerca si concentra sugli edifici alti e sul loro ruolo nel definire luoghi monumentali e fuochi di un sistema urbano. Questi edifici si distinguono in due parti: un **basamento**, sede delle attività collettive, e i **corpi alti**, che contengono uffici o attività private. A Milano e Berlino, l'analogia con il *castello* definisce il carattere dell'intervento, mentre nel **fronte-mare di Patrasso** la costruzione di due edifici sul molo mira a restituire una "*visione sintetica*" della città.

Il momento centrale del progetto è quello della costruzione, intesa come il sistema attraverso cui l'idea si rende riconoscibile. Nella **Sala civica di Torricella Peligna**, la costruzione mette in opera un concetto attraverso due elementi: il **muro**, che definisce il perimetro, e il **tetto**, che individua il luogo. Questa capacità evocativa si ritrova anche nel **Ponte dell'Accademia a Venezia**, dove forma tecnica e forma rappresentativa coincidono nelle quattro mensole a sbalzo, e nella **stazione di Bologna**, dove le basi trapezoidali dei ponti pedonali richiamano i piloni che si modellano sullo scorrere dell'acqua tra i binari.

Infine, la questione del decoro è affrontata come "*descrizione degli elementi della costruzione*", una qualità che distingue l'architettura dal semplice costruire. Nel progetto per una **facciata a Pescara**, il sistema trilitico è rappresentato sulla superficie muraria al di là di ogni funzione pratica, mentre nel **teatro di San Donato** il fronte diventa la "scena fissa della vita degli uomini". Ogni elemento, dalle travi della **scuola di Sannicandro** alle lapidi bianche incastonate nei **cimiteri di Voghera** e Venezia, concorre attraverso la decorazione a mettere in scena l'identità delle parti e dell'insieme, assolvendo al compito di rendere riconoscibile il senso delle istituzioni urbane.

## LEZIONE IX, LA FORMA DISUNITA

### Analisi della Perdita dell'Unità Formale

Il testo si interroga sul momento preciso in cui la forma architettonica ha smesso di essere un'entità unitaria. Questa perdita di unità si verifica quando i suoi riferimenti fondamentali — **natura, storia e tecnica** — cessano di essere **complementari** e si separano, diventando ambiti d'azione isolati per diverse figure di progettisti: l'architetto della natura, quello della storia e quello della tecnica. Questa scissione sembra coincidere con l'avvento dell'architettura moderna, che, rompendo con gli ordini classici, si è trovata costretta a ricercare un linguaggio completamente nuovo.

### L'Unità nell'Architettura Classica

Al contrario, nell'architettura classica il legame tra natura, tecnica e storia appare forte e **inscindibile**. In questo contesto, l'opera riesce a sintetizzare in un unico sguardo le forme naturali, la tradizione e le logiche costruttive. Nelle opere classiche, questi mondi non solo convivono, ma si confrontano e si moderano a vicenda: non esiste una priorità assoluta di un riferimento sull'altro. Il risultato è un equilibrio perfetto in cui l'osservatore riconosce contemporaneamente la presenza della natura, la solidità della costruzione e la continuità storica.

L'esempio emblematico di questa sintesi è la **colonna classica**. In essa, i tre mondi sono riuniti in un'unica forma. La colonna supera la funzione di "*semplice sostegno*" perché esprime la volontà di definirsi come un elemento architettonico dotato di identità. Come evidenziato dalla trattatistica rinascimentale, l'individualità degli edifici e dei loro componenti nasceva da una definizione mutuata dalla natura, riconosciuta attraverso la storia e realizzata mediante la ricerca tecnica sulla costruzione.

### La Dialettica tra i Mondi Formali

Il rapporto con la natura gioca un ruolo strategico: è ciò che ha permesso al Rinascimento di distinguersi dai modelli antichi senza cadere nell'accademismo. In **Palladio**, ad esempio, la natura funge da strumento di critica: la storia fornisce il materiale di partenza, ma è il riferimento naturale che gli permette di non ripetere l'antico ciecamente e di essere un architetto moderno, pienamente inserito nel suo tempo. I tre mondi formali agiscono quindi l'uno come critica dell'altro, permettendo al pensiero architettonico di progredire.

Anche per **Schinkel**, le forme storiche non erano statiche, ma andavano riscritte attraverso nuovi punti di vista suggeriti da:

- **La natura degli edifici:** intesa come ciò che lega l'architettura alla vita umana.
- **La tecnica:** volta a definire la nuova identità degli elementi costruttivi.

### Dalla Conoscenza Scientifica alla Frammentazione dell'Architettura

Il passaggio cruciale verso la modernità avviene attraverso una trasformazione profonda del rapporto tra architettura e realtà. Questo cambiamento si fonda su un sistema di reciproca attenzione critica tra i tre riferimenti (natura, storia, tecnica), un equilibrio che è stato fondamentale per superare la crisi degli ordini classici. Nel momento in cui è stato necessario rifondare il linguaggio architettonico, la critica alle forme del passato è stata radicale, alimentata soprattutto da un nuovo punto di vista sulla natura.

### La Natura come Conoscenza e Ricerca

All'inizio dell'Ottocento si assiste a una rivoluzione concettuale: la natura non è più intesa come l'elemento visibile da imitare superficialmente, ma come *natura conosciuta scientificamente*. Questo mutamento dell'analogia naturale trasforma le forme che a essa si riferiscono. Anche se svanisce il riferimento diretto alle apparenze naturali, l'analogia continua a operare, permettendo di trovare, insieme alle nuove tecnologie, le forme della costruzione.

In questo scenario, la figura di **Schinkel** è determinante: egli chiarisce che la natura di un edificio non è un dato immediato, ma il risultato di un *processo di conoscenza*. La forma smette di essere un canone prestabilito e diventa il risultato di una ricerca che parte dalla vita che si svolge negli spazi e dal senso profondo che attribuiamo agli elementi che li compongono.

### La Scissione e l'Autonomia della Tecnica

È proprio in questo contesto che nasce l'architettura moderna, ma con essa si porta dietro una frattura pericolosa. Il legame unitario tra i sistemi di riferimento classici si allenta fino alla loro completa separazione. Oggi viviamo in una condizione in cui si crede, erroneamente, di poter progettare isolando un solo ambito: riferendosi esclusivamente alla natura, o alla tecnica, o alla storia. Questa scissione è, secondo il testo, la vera responsabile della crisi dell'architettura contemporanea.

Un esempio lampante di questa separazione avviene nell'Ottocento, quando il mondo delle forme tecniche si distacca da quello dell'accademismo classicista. Con l'avvento di nuovi materiali come il ferro, la costruzione inizia a essere considerata un'impresa a sé stante, acquisendo un valore autonomo. Il rischio, però, è che il "**come**" si costruisce diventi più importante del "**cosa**" si costruisce. Il testo conclude con un monito fondamentale: la costruzione non deve essere espressiva di sé stessa o del proprio equilibrio statico, ma deve sempre essere *espressione del senso e della finalità* dell'opera che sta realizzando.

In quest'ultima parte della riflessione, l'attenzione si sposta su come la teoria della scissione si sia manifestata concretamente nel Novecento, individuando nella **Cappella di Ronchamp di Le Corbusier** il punto di svolta definitivo. In quest'opera, il legame tra forma e costruzione si spezza: la forma si proclama autonoma, non risponde più alle logiche della struttura ma si modella esclusivamente sul riferimento alla natura e sull'emozione del luogo. Qui è la tecnica a dover fare un passo indietro, adattandosi plasticamente e quasi annullandosi per assecondare la libertà della forma.

### La specializzazione dei linguaggi: i grandi maestri

L'autore osserva come, già nella prima metà del secolo, i tre pilastri dell'architettura moderna abbiano iniziato a percorrere strade divergenti, ognuno eleggendo un diverso mondo di riferimento come proprio linguaggio:

- **Le Corbusier** si è rivolto alla natura, traendone le logiche per le sue forme plastiche.
- **Mies van der Rohe** ha invece eletto la tecnica, interpretando la costruzione come la forma identitaria del suo tempo.
- **Adolf Loos** ha continuato a misurarsi con la storia, cercando in essa le radici del proprio linguaggio.

Se inizialmente la grandezza di questi architetti permetteva loro di mantenere un equilibrio residuo, con il passare dei decenni queste strade si sono allontanate sempre di più, rendendo i linguaggi architettonici della fine del secolo frammentati e difficilmente comunicabili tra loro.

### Gli eredi della separazione

Questa scissione è diventata palese nelle opere degli architetti contemporanei, che il testo identifica come gli eredi di questo isolamento dei riferimenti:

- **Frank Gehry** incarna il mondo delle forme organiche e naturali, creando edifici-campione unici che però rinunciano a creare una matrice tipologica comune.
- **Aldo Rossi** rappresenta la linea della storia, convinto che l'architettura debba essere pensata a partire da un punto di vista esterno ad essa.
- **Norman Foster** porta all'estremo la logica tecnica: le sue forme si fanno ammirare per la loro perfezione costruttiva, ma corrono il rischio di attirare tutta l'attenzione su di sé, distogliendola dal senso dell'oggetto che stanno costruendo.

### La sfida del futuro: la riunificazione

Il discorso si chiude con un auspicio per le nuove generazioni: la necessità di riunificare natura, tecnica e storia. Non si tratta di un mero esercizio di stile, ma di permettere a questi sistemi di tornare a interagire criticamente. L'obiettivo è un'architettura che non si limiti a esibire la propria qualità tecnica — che dovrebbe essere un presupposto scontato — ma che torni a essere *espressiva del senso che vogliamo dare agli edifici e alla nostra vita*. Solo attraverso questa ritrovata unità potremo di nuovo riconoscere interamente noi stessi nelle forme che abitiamo.