

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
РЕГИОНАЛЬНОЙ АРХИТЕКТУРЫ**

ACTUAL PROBLEMS
OF THE THEORY AND HISTORY
OF REGIONAL ARCHITECTURE

2020

МАТЕРИАЛЫ СТАТЕЙ МЕЖДУНАРОДНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ
MATERIALS OF ARTICLES OF THE INTERNATIONAL CONFERENCE

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Тихоокеанский государственный университет
Институт архитектуры и дизайна

Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры

Материалы международной конференции
(Хабаровск, 10–12 ноября 2020)

Actual Problems of the Theory and History of Regional Architecture

proceedings international scientific conference
(Khabarovsk, 10–12 November 2020)

Хабаровск
Издательство ТОГУ
2020

УДК 72:711:001.061.3
ББК Н.л0+Н8л0
А437

Редакционная коллегия:

М. Е. Базилевич, к. арх, доц., ТОГУ (отв. редактор)
Н. П. Крадин, д-р. арх., проф., ТОГУ (редактор)
Е. К. Блинова, д-р. иск., проф., РГПУ (редактор)
Л. И. Иванова-Веэн, к. арх, проф., МАРХИ (редактор)
Е. В. Никифорова-д'Амбра, к. псих. н., доц., Avolare S.R.L.
(редактор, переводчик)
С. С. Левoshko, к. арх, доц., СПбГАСУ (редактор)
Л. В. Задвернюк, к. арх, доц., ТОГУ (редактор)
А. Е. Гашенко, к. арх, доц., ННГАУДИ (редактор)
А. А. Ким, ст. пр., ТОГУ (монтаж, верстка)
Е. А. Малых (переводчик)
М. д'Амбра (переводчик)
И. Д. Путилов (дизайн)

Рецензенты:

М. Е. Базилевич, к. арх, доц., ТОГУ
Л. И. Иванова-Веэн, к. арх, проф., МАРХИ
Е. В. Никифорова-д'Амбра, к. псих. н., доц., Avolare S.R.L.
С. С. Левoshko, к. арх, доц., СПбГАСУ
Л. В. Задвернюк, к. арх, доц., ТОГУ
А. Е. Гашенко, к. арх, доц., ННГАУДИ
Т. А. Гильдина, к. иск., доц., СПбАХ
Е. Ю. Витюк, к. арх, доц., УрГАХУ

Editorial board:

M. E. Bazilevich, PhD, Assoc. Prof., PNU (executive editor)
N. P. Kradin, D.Sc. Prof., PNU (editor)
E. K. Blinova, D.Sc. Prof., Herzen University (editor)
L. I. Ivanova-Veen, PhD, Prof., MARKHI (editor)
E. V. Nikiforova-d'Ambra, PhD, Assoc. Prof., Avolare S.R.L.
(editor, translator)
S. S. Levoshko, PhD, Assoc. Prof., SPbGASU (editor)
L. V. Zadverniuk, PhD, Assoc. Prof., PNU (editor)
A. E. Gashenko, PhD, Assoc. Prof., NSUADA (editor)
A. A. Kim, Asst. Prof., PNU (typesetting)
E. A. Malykh (translator)
M. d'Ambra (translator)
I. D. Putilov (design)

Reviewers:

M. E. Bazilevich, PhD, Assoc. Prof., PNU
L. I. Ivanova-Veen, PhD, Prof., MARKHI
E. V. Nikiforova-d'Ambra, PhD, Assoc. Prof., Avolare S.R.L.
S. S. Levoshko, PhD, Assoc. Prof., SPbGASU
L. V. Zadverniuk, PhD, Assoc. Prof., PNU
A. E. Gashenko, PhD, Assoc. Prof., NSUADA
T. A. Gildina, PhD, Assoc. Prof., SPbAFA
E. Iu. Vitiuk, PhD, Assoc. Prof., USUAA

*Мероприятие проведено при финансовой поддержке Российского фонда фундаментальных исследований,
проект № 20-012-22010*

Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры : материалы А437 международной конференции (Хабаровск, 10–12 ноября 2020 г.) = **Actual Problems of the Theory and History of Regional Architecture** : proceedings international scientific conference (Khabarovsk, 10–12 November 2020) / редкол.: М. Е. Базилевич (отв. ред.) [и др.] ; Министерство науки и высшего образования Российской Федерации, Тихоокеанский государственный университет. — Хабаровск : Издательство ТОГУ, 2020. — 293, [1] с. — ISBN 978-5-7389-3229-8

Международная научная конференция «Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры» — новый проект Тихоокеанского государственного университета, направленный на развитие межвузовских и международных связей и апробацию ключевых результатов научных исследований, проводимых ведущими и молодыми российскими и иностранными учеными на территории Российской Федерации и за рубежом. Целью мероприятия стало создание открытой дискуссионной площадки для обсуждения актуальных проблем в области теории и истории архитектуры отдельных регионов России, Европы и Азии, связанных с поиском национальной идентичности и межкультурного взаимодействия. Научная программа конференции включила более 30 докладов, объединенных в четыре секции, проходившие в онлайн формате на платформе конференции Zoom.

The International Scientific Conference “Actual Problems of Theory and History of Regional Architecture” is a new project of the Pacific National University aimed at developing interuniversity and international relations and testing the key results of scientific research conducted by leading and young Russian and foreign scientists in the Russian Federation and abroad. The purpose of the event was to create an open platform for discussing topical issues in the field of theory and history of architecture of certain regions of Russia, Europe and Asia, related to the search for national identity and intercultural interaction. The scientific program of the conference included more than 30 reports, combined into four sections, held in an online format on the Zoom conference platform.

УДК 72:711:001.061.3
ББК Н.л0+Н8л0

ISBN 978-5-7389-3229-8

© Тихоокеанский государственный университет, 2020
© Коллектив авторов, 2020

СОДЕРЖАНИЕ CONTENT

Базилевич М. Е. / Bazilevich M. E.

**Вступительное слово. Актуальные проблемы теории и истории
региональной архитектуры /**
Introduction. Actual problems of the theory and history of regional architecture 9

**СЕКЦИЯ 1. В ПОИСКАХ РЕГИОНАЛЬНОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ.
АРХИТЕКТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ И СОВРЕМЕННОЕ ГОРОДСКОЕ
ПЛАНИРОВАНИЕ В РОССИИ И КИТАЕ /**

SECTION 1. IN SEARCH OF REGIONAL IDENTITY.
ARCHITECTURAL HERITAGE AND MODERN URBAN PLANNING
IN RUSSIA AND CHINA 13

Базилевич Е. М. / Bazilevich E. M.

**Авторский архитектурный декор в Хабаровске
и Комсомольске-на-Амуре / Author's architectural decor in Khabarovsk and
Komsomolsk-on-Amur 15**

Базилевич М. Е. / Bazilevich M. E.

**Архитектура зданий японских банковских учреждений Харбина
первой трети XX века /**
Architecture of Japanese banking institutions of Harbin
in the first third of the 20th century 25

*Витюк Е. Ю., Загребин О. В., Попугаев А. А. /
Vityuk E. Y., Zagrebin O. V., Popugaev A. A.*

**Выявление региональной идентичности
посредством элементов благоустройства /**
Identification of regional identity by means of improvement elements 31

Вон Д. Ц., Чжоу Ц., Ли С. / Wong J. C., Zhou Q., Li, X.

**Восстановление связующих пространств гонконгского метрополитена
с застройкой: зачем? Сравнительное исследование в Гонконге /**
From the MTR connection space to the buildings in urban renewal: link for what?
A comparative study in Hong Kong 36

Ким А. А. / Kim A. A.

- Особенности расположения банковских учреждений г. Харбина в первой половине XX в. / Features of the location of banking institutions in Harbin in the first half of the 20th century 43**

Путилов И. Д., Базилевич М. Е. / Putilov I. D., Bazilevich M. E.

- Первый иностранный банк в Шанхае / First foreign bank in Shanghai 50**

Смолянинова Т. А. / Smolianinova T. A.

- Железнодорожное строительство как фактор развития городов Маньчжурии (на примере расположения консульских учреждений Харбина и Даляня) / Railway construction as a factor of the development of the cities of Manchuria (on the example of the location of the consular institutions of Harbin and Dalian)..... 55**

Целуйко Д. С. / Tseluiko D. S.

- Архитектура банковских сооружений г. Чанчунь в Китае первой половины XX века / Architecture of bank facilities Changchun of the first half of the 20th century 61**

Шалыгина Д. Н. / Shalygina D. N.

- Крупнейший российский город в постсоветский период: смена градостроительной парадигмы / The largest Russian city in the post-soviet period: change of the urban paradigm 66**

СЕКЦИЯ 2. СИСТЕМА АРХИТЕКТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РАМКАХ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИХ ГРАНТОВ /

SECTION 2. SYSTEM OF ARCHITECTURAL AND ART EDUCATION WITHIN THE FRAMEWORK OF RESEARCH GRANTS 71

Иванова-Везн Л. И. / Ivanova-Veen L. I.

- Архитектурно-художественное образование России в исследовательских грантах 2011–2021 гг. / The system of architecture and art education in Russia in research grants 2011–2021 73**

Алексеев Е. П. / Alekseev E. P.

- От Урала до Харбина: художники-эмигранты
Владимир Анастасьев и Николай Вьюнов /
From the Urals to Harbin: emigrant artists
Vladimir Anastasiev and Nikolai Vyunov** 79

Атапин И. И. / Atapin I. I.

- Учебные экскурсии Сибирского технологического института
в Ленинград и Москву во второй половине 1920-х гг. /
Siberian Technological Institute's student tours to Leningrad and Moscow
in the second half of the 1920s** 90

Лапшина Е. Г. / Lapshina E. G.

- От Пензенского художественного училища
к пензенским ХУТЕМАС (1918–1923) /
From Penza Art School to Penza HUTEMAS: the beginning of 20th century** 96

Донгузов К. А. / Donguzov K. A.

- И. Е. Бондаренко — основатель
архитектурно-художественного факультета
Уфимского политехникума (1920–1921 г.) /
I. E. Bondarenko—founder of Architectural and Artistic Faculty
of Ufa Polytechnic** 100

**СЕКЦИЯ 3. КУЛЬТУРНЫЙ ЛАНДШАФТ ГОРОДА. СТАРОЕ И НОВОЕ /
SECTION 3. CULTURAL LANDSCAPE OF THE CITY. OLD AND NEW** **105**

Белов А. Ю. / Belov A. Y.

- Пространство в русской средневековой архитектуре
и русском авангарде /
Space in Russian medieval architecture and in the Russian avant-garde** 107

Блинова Е. К. / Blinova E. K.

- Ордерные композиции храмовой архитектуры
юго-восточных уездов Вятской губернии.
Проблема идентичности в архитектурной регионалистике /
Order compositions of temple architecture in the south-eastern districts
of the Vyatka province. Problem of identity in architectural regionalism**..... 113

Гильдина Т. А. / Gildina T. A.

- Влияние столичной архитектуры на творчество
губернского архитектора С. Е. Дудина
(на примере храмовой архитектуры
Сарапульского уезда Вятской губернии) /**
The Influence of metropolitan architecture on the creativity
of the provincial architect S. E. Dudin
(temple architecture of the Sarapul district of the Vyatka province)..... 118

Задвернюк Л. В. / Zadvernyuk L. V.

- Исторические предпосылки и современные особенности урбанизации
Хабаровского края. Проблемы и перспективы /**
Historical background and modern features of the urbanization
of the Khabarovsk region. problems and prospects 123

Иванова А. П. / Ivanova A. P.

- В поисках дальневосточного стиля /**
Searching for a Far Eastern style 128

Левоишко С. С., Прощенкова И. С. / Levoshko S. S., Proshchenkova I. S.

- Архитектурно-художественная идентичность культурного ландшафта
Балтийского побережья и проблемы ее сохранения /**
Architectural and artistic identity of the Baltic coast cultural landscape
and the problems of its preservation 136

Прощенкова И. С. / Proshchenkova I. S.

- К проблеме ревалоризации общественных зданий морских курортов
Балтийского региона XIX – начала XX в. /**
To the problem of revalorization 19th–and early 20th Century
resort public buildings in the Baltic Sea region..... 143

Садрединов С. А., Базилевич М. Е. / Sadredinov S. A., Bazilevich M. E.

- Павильон раздельного сбора мусора как малая архитектурная форма.
Опыт города Хабаровска /**
Separate garbage pavilion as a small architectural form.
Experience of the city of Khabarovsk..... 152

Сюй Ш. / Xu S.

- Проблема гармоничного сочетания исторической застройки
и современной архитектуры. На примере проекта Синьтянди
(КНР, г. Шанхай) /**
The Problem of a harmonious combination of historical buildings and modern
architecture. On the example of the Xintiandi project (China, Shanghai)..... 159

СЕКЦИЯ 4. РЕГИОНАЛЬНАЯ АРХИТЕКТУРА. ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ /	
SECTION 4. REGIONAL ARCHITECTURE. STUDY PROBLEMS	165
<i>д'Амбра П., Никифорова-д'Амбра Е. В., д'Амбра М. Д. /</i> <i>d'Ambra P., Nikiforova-d'Ambra E. V., d'Ambra M. D.</i>	
Порто Пиннае — гениальная квинтэссенция побережья карстовой костьеры / Porto Pinnae—Genius Loci of the Triest Karst Coast.....	167
<i>Базилевич М. Е. / Bazilevich M. E.</i>	
Архитектор Дмитрий Владимирович Шебалин и его наследие в Уссурийске / Architect Dmitry V. Shebalin and his heritage in Ussuriisk.....	174
<i>Гарнага А. Ф. / Garnaga A. F.</i>	
Городские вернакулярные районы в контексте эпидемической ситуации (на примере Хабаровска) / Urban vernacular areas in the context of an epidemic situation (on the example of Khabarovsk).....	181
<i>Guaragna G.</i>	
Architettura e magia / Architecture and magic	189
<i>Guaragna G.</i>	
Lo spazio interno: ovvero la sede dei conflitti, delle complessità e delle contraddizioni / Interior are the origin of conflicts, complexities and contradictions	205
<i>Глатоленкова Е. В. / Glatolenkova E. V.</i>	
Архитектурные и градостроительные особенности поселений вдоль Китайско-Восточной железной дороги / Architectural and town-planning features of settlements along the Chinese Eastern Railway	245
<i>Zerbo A.</i>	
Trieste: rapporto tra architettura e storia, sotto diverse dominazioni / Trieste: relationship between architecture and history, under different dominations.....	249
<i>Marchesi M.</i>	
Un condominio passivo a Treviso con struttura lignea / The Passive condominium with a wooden structure in Treviso	264

Путилов И. Д., Базилевич М. Е. / Putilov I. D., Bazilevich M. E.

К проблеме реновации промышленных территорий.

Завод «Сплав» в городе Хабаровске /

To The Problem of renovation of industrial territories.

Plant “Splav” in the city of Khabarovsk..... 273

Rossetti S.

Villa E 1027: dopo il restauro, rivive oggi il sogno di Eileen Gray /

Villa E 1027: after the restoration, today Eileen Gray’s dream relives..... 277

УЧАСТНИКИ / PARTICIPANTS 288

УКАЗАТЕЛЬ АВТОРОВ / INDEX OF AUTHORS 290

LO SPAZIO INTERNO: OVVERO LA SEDE DEI CONFLITTI, DELLE COMPLESSITÀ E DELLE CONTRADDIZIONI

Guaragna Gianfranco

*Università degli studi di Trieste, Trieste, Italia,
gguaragna@units.it*

ABSTRACT

Quando si parla di architettura, ci si riferisce sostanzialmente a quell'operazione, potremmo dire, finalizzata all'appropriazione di un determinato spazio allorché essa avviene e si manifesta – distinguendosi in questo dall'edilizia – attraverso l'appropriatezza del linguaggio, delle proporzioni e della materia che lo definiscono. Essa, in generale, si compone di spazi e percorsi, forma e materia, tuttavia, se è vero, come afferma Wright, che: «l'ambiente interno, lo spazio entro cui si vive, è il grande fatto dell'edificio...», risulterà più che mai evidente come l'attenzione per l'interno non possa venir in alcun modo tralasciata, in particolar modo in questo periodo storico pesantemente segnato dalla pandemia in atto.

La questione che si intende affrontare, tuttavia, non può essere quella dello spazio interno in quanto tale – anche se bisognerà necessariamente partire da questo per prenderne eventualmente le distanze – ma è invece il concetto di luogo, ed in particolar modo, proprio quando esso si presenta come la sede dei conflitti, delle contraddizioni e degli apparenti paradossi.

A rigor di logica, non può esistere uno spazio interno se non in relazione ad uno spazio esterno, tuttavia questo rapporto non è sempre così schematico e lineare e talvolta può addirittura venir meno.

Keyword: interno, architettura, L. B. Alberti, rivestimento, contraddizioni

1. L'ESTERNO INVISIBILE

All'inizio di febbraio del 2003, Susumi Tachi, un ingegnere dell'università di Tokio, ha dato luogo alla prima dimostrazione mondiale di «mimetismo ottico», un complesso sistema di telecamere, visori e superfici retroriflettenti, capaci di creare l'illusione di poter vedere non solo attraverso un oggetto o una parete ma addirittura un tessuto [80].

L'invisibilità, vale a dire il sogno agognato per millenni da ogni essere umano, si appresta a diventare realtà non certo per effetto della magia, unico ambito all'interno del quale era contenuta questa possibilità, ma grazie ad un semplice sistema che, attraverso una rete di microdisplay elettronici, riesce a trasformare una qualunque superficie nell'immagine – generata dalla proiezione – di tutto ciò che le sta dietro e che, a rigor di logica, dovrebbe essere escluso dalla vista.

In realtà, i primi studi relativi al sistema risalgono ai primi anni '90 e si devono al californiano Richard Schowengerdt, il quale, con il "Project Chameleon" si prefigge l'obiettivo di sfruttare

contemporaneamente i progressi dell'elettronica, dell'informatica e dei microcomponenti allo scopo di realizzare nuovi tipi di sistemi mimetici.

Il risultato della ricerca si concretizzerà nel 1994 con il brevetto del «mantello mimetico elettro-ottico» con il quale si può rendere invisibile un oggetto o un edificio nascondendolo dietro un sottilissimo schermo digitale su cui viene riprodotta l'immagine dell'ambiente retrostante.

A partire da questo progetto, altri due ricercatori, Philip Moynihan e Maurice Langevin, sono riusciti, per conto della Nasa, ad apportare ulteriori miglioramenti all'idea iniziale trasformando lo schermo rigido ideato da Schowengerdt in una rete di microschermi al plasma in cui sono inseriti sensori attivi che funzionano come telecamere. Di conseguenza il sistema, collegato da una fibra ottica e controllato da un computer centrale, sarà in grado non solo di riprendere e proiettare tutto l'ambiente circostante, ma anche di adattarsi ad ogni forma sulla quale verrà applicato.

Gli elementi flessibili, infatti, sono in grado di rivestire totalmente un qualunque elemento tridimensionale sia esso un carro armato, un soldato o una tuta mimetica; tuttavia, l'aver utilizzato elementi flessibili per coprire l'oggetto da mimetizzare, lascia subito comprendere che una volta perfezionato il sistema, i molteplici campi di applicazione dell'invenzione travalicano gli specifici interessi strategico-militari.

Alla luce di questa incredibile notizia, viene quindi da pensare che in un prossimo, o forse immediato futuro, lo spazio interno potrebbe diventare l'unica parte indispensabile del progetto. L'attenzione per l'aspetto esterno, per la forma, nonché per il carattere del manufatto, grazie agli studi sull'invisibilità, diventerà superflua. Una semplice membrana ci permetterà di nascondere tutto quello che non è gradito alla vista; case, palazzi e intere città, potranno improvvisamente trasformarsi in prati, laghi, montagne e natura. In sostanza, come per magia, potrà sparire tutto ciò che non ci piace.

Sappiamo per fortuna che non è proprio così, ma questo nulla toglie all'importanza che ricopre e che ha sempre ricoperto, lo spazio interno di un insieme architettonico.

Quando si parla di architettura, infatti, ci si riferisce sostanzialmente a quell'operazione, potremmo dire, finalizzata all'appropriazione di un determinato spazio allorché essa avviene e si manifesta – distinguendosi in questo dall'edilizia – attraverso l'appropriatezza del linguaggio, delle proporzioni e della materia che lo definiscono. Essa, in generale, si compone di spazi e percorsi, forma e materia, tuttavia, se è vero, come afferma Wright, che: «l'ambiente interno, lo spazio entro cui si vive, è il grande fatto dell'edificio...» [74], risulterà più che mai evidente come l'attenzione per l'interno non possa venir in alcun modo tralasciata, in particolar modo in questo periodo storico pesantemente segnato dalla pandemia in atto.

2. LE SEDI DEL CONFLITTO

Secondo Oswald Zoeggeler: «l'architettura definisce spazi più che costruire interni»,¹ tuttavia, senza voler smentire quest'affermazione, è forse necessario cercare di comprendere prima di

¹ Lezione tenuta al corso di Dottorato di Ricerca in Composizione Architettonica e Urbanistica della Facoltà di Architettura di Trieste il 26 maggio 2004.

tutto cos'è lo spazio interno dell'edificio per dipanare almeno in parte la notevole complessità racchiusa in questo termine.

Spazio [52, P. 33],² come ci rammenta Franco Farinelli: «...è una parola che deriva dal greco stádion. Per gli antichi greci lo stadio era l'unità di misura delle distanze, e significava dunque alla lettera un intervallo metrico lineare standard. Ne deriva che all'interno dello spazio tutte le parti sono l'un l'altra equivalenti, nel senso che sono sottomesse alla stessa astratta regola, che non tiene affatto conto delle loro differenze qualitative. (...) Luogo, al contrario, è una parte della superficie terrestre che non equivale a nessun'altra, che non può essere scambiata con nessun'altra senza che tutto cambi. Nello spazio invece ogni parte può essere sostituita da un'altra senza che nulla venga alterato, proprio come quando due cose che hanno lo stesso peso vengono spostate da un piatto all'altro della bilancia senza che l'equilibrio venga compromesso» [21, P. 11].

Allora l'architettura, ancor di più che definire spazi, forse configura luoghi. Definisce luoghi che, per quanto potrebbero ripetersi all'infinito, paradossalmente rimangono unici e irripetibili. Sempre Farinelli, precisa infatti che un luogo: «... è “un campo d'attenzione”, la cui forza dipende dall'investimento emotivo di chi lo frequenta. A differenza di un monumento, un luogo non può essere conosciuto dall'esterno, ma soltanto dall'interno, ed esso è strettamente connesso alla nostra identità, che è qualcosa di definibile unicamente in competizione con gli altri. (...) I luoghi sono posti tutt'altro che pacifici, sono essi stessi le sedi del conflitto e del cambiamento...» [21, P. 121].

Risulterà chiaro a questo punto che la questione che si intende affrontare non può essere quella dello spazio interno in quanto tale (anche se bisognerà necessariamente partire da questo per prenderne eventualmente le distanze) ma è invece il concetto di luogo, ed in particolar modo, proprio quando esso si presenta come la sede dei conflitti delle contraddizioni e degli apparenti paradossi.

Riprendendo le tesi espresse da Peirce, sempre Farinelli ci fa notare che: «...vi può essere in qualche caso, a rigore, fumo senza fuoco, ma non può esservi abitazione senza via di comunicazione, per quanto esile ed esigua possa essere...» [21, P. 124].

Il che introduce una nuova questione; difatti secondo La Cecla: «Una volta incardinato lo spazio del proprio abitare, lo si può percorrere. Esso non è vuoto, non è fermo, ma non è neanche pieno uniformemente. Come si è detto, è pieno di presenze, di forze, di campi e domini diversi. Se lo percorro posso sentirme le differenze di densità, il passaggio da un campo di forze ad un altro. Di alcuni di questi campi, domini percepisco la soglia come qualcosa di attraversabile, di altri sento che essa è una barriera, che è pericoloso, non consentito attraversarla. (...) Attraversare la soglia è una possibilità/pericolo di cambiamento, una inversione (...) La soglia è un luogo dove due identità nello spazio si attestano, si attendono, si confrontano, si riflettono, si difendono. Essa serve a ribadire le differenze» [37, P. 109–110].

Dunque, senza addentrarci sul problema della soglia, e quindi del limite, che ci riporterebbe inevitabilmente al segno sul territorio, al tracciato di fondazione, a Romolo e Remo, a Giano

² «...Michael Foucault discutendo dell'opera di Jeremy Bentham scrive nel 1983 E'sorprendente vedere quanto tempo il problema degli spazi ha impiegato per apparire come problema storico-politico (...) lo si analizzava o come “suolo”, o come “area”, ciò che importava era il “sostrato” o le “frontiere...” »

bifronte, la citazione serve invece in questo caso a ribadire che, a rigor di logica, non può esistere uno spazio interno se non in relazione ad uno spazio esterno, anche se questo rapporto, come vedremo, non è sempre così schematico e lineare e talvolta può addirittura venir meno.

La stessa ideologia della trasparenza legata al movimento Moderno, si potrà osservare, pone già una forma di conflitto nei confronti del «luogo» architettonico – l'interno appunto – il quale, nel momento in cui tende ad aprirsi verso l'esterno come mai era avvenuto prima, riuscirà ad annullare, o quantomeno ad edulcorare, il limite imposto dalla parete muraria; il che, è senz'altro vero, tuttavia non è questo il tipo di conflitto che si vuole analizzare, almeno in questa sede. Difatti, più che la questione della continuità fra interno ed esterno, quel che c'interessa approfondire è forse la contraddizione che può generarsi tra i due spazi. A prescindere quindi dal cosiddetto spazio continuo, peculiare all'architettura moderna, ciò su cui si è tentato di concentrare l'attenzione, non è neppure la contraddizione deliberata tra l'aspetto interiore e quello esteriore enunciata tettonicamente nella composizione generale di un edificio, in quanto, tale intrinseca componente, rivelandosi come precipua caratteristica di alcune importanti opere architettoniche, viene già ampiamente affrontata da Robert Venturi, al quale eventualmente si rimanda [71]. La contraddizione sulla quale si è cercato di convogliare l'interesse invece, si riferisce piuttosto a quel tipo di antinomia tra gli spazi, scaturita dalla trasformazione – fisica o concettuale – degli stessi che, indipendentemente dalle intenzioni reali del progetto, per le connotazioni che assume, tende inevitabilmente a ridestare quella sorta di fascinazione inquietante generata dal prodigio e dall'anormale, inteso nella sua accezione specifica.³ Ossia, quella sorta di «abnormità» o anomalia che, a causa di fattori diversi, si configura appunto in uno spazio fisico capace di evocare l'imprescindibile paura ancestrale che si accompagna da sempre al soprannaturale. O forse, più semplicemente, soltanto perché sovverte quelli che sono i nostri schemi di riferimento abituali [30, P. 75].⁴

3. LO SPAZIO INTERNO

Procedendo con ordine, cerchiamo allora di comprendere cos'è lo spazio interno.

L'affermazione di Loos, secondo la quale, «...La stanza deve apparire accogliente, la casa abitabile...» [39, P. 255] non è così diversa nella sostanza, da ciò che raccomandava Sebastiano Serlio quando, quattro secoli prima, scriveva: «decoro et commodità huniti insieme». Del resto in tutti i trattati di architettura, a partire da Vitruvio, e poi fino all'Alberti, al Palladio e a tutti coloro che ne rinnovarono e ne diffusero gli insegnamenti, risulta evidente come il compito dell'architetto sia sempre stato quello di occuparsi, tra le altre cose, della disposizione degli ambienti, del loro dimensionamento e delle giuste misure e proporzioni degli spazi [13, P. 63-64; 72, P. 277-278],⁵ tanto che, sempre secondo Loos, «... gli ambienti del Rinascimento erano

³ Anormale: «Di individuo o fatto singolo che non rientra nella consuetudine, ovvero rappresenta un'infrazione a schemi, regole o norme mediante le quali si interpreta la realtà oggettivamente». G. Devoto – G. Oli, Dizionario della lingua italiana.

⁴ «Il corpo, infatti, è l'unico sfondo da cui può nascere uno spazio esterno, è il "rispetto a cui" un oggetto può apparire, è la frontiera che non solo le ordinarie relazioni di spazio non oltrepassano, ma da cui queste stesse relazioni si dipartono. Lo spazio omogeneo e oggettivo della geometria acquista senso solo partendo dallo spazio orientato del corpo da cui, per astrazione, è stato costruito, per cui il mio corpo non è un semplice frammento nello spazio, ma per me non ci sarebbe spazio se non avessi corpo...»

⁵ Nonostante Vitruvio dia una descrizione parziale della casa patrizia romana, limitandosi infatti alla sola esposizione degli ambienti situati sul lato posteriore, quelli appunto più nobili, all'interno dei quali, nel I secolo a. C., si svolgeva la vita di

diventati proverbiali per il loro carattere accogliente e confortevole» [39, P. 20], e lo stesso Loos, come ci rammenta Joseph Rykwert nella prefazione di *Parole nel vuoto*, prova un interesse quasi ossessivo sul come un edificio sarebbe stato abitato [39, P. XVI].⁶

Anche se potrebbe apparire superfluo va tuttavia precisato, aprendo una breve parentesi, che l'importanza attribuita allo spazio interno, naturalmente, è comunque sempre indipendente dai materiali che si impiegano per realizzarlo. Vale a dire, essa non è rilevabile sulla sola scorta dei materiali più o meno preziosi utilizzati in esso; difatti, anche se Orazio (*Odi*, II, 18) mostra di disprezzare il lusso esibito nelle case dei nuovi ricchi, ridondanti di oro, avorio e marmi pregiati provenienti dalla Grecia e dall'Africa, ciò non vuol dire disdegnare il decoro per l'ambiente. Del resto, sempre Adolf Loos ci rammenta che soltanto al commerciante sembrerà ridicolo il quesito su cosa abbia più valore tra un chilo d'oro o un chilo di pietra dal momento che «...l'artista risponderà: per me tutti i materiali sono ugualmente preziosi. (...) L'artista ha una sola ambizione: dominare il materiale in modo che la sua opera risulti indipendente dal valore del materiale di cui è fatta...» [39, P. 73].

Loos, ovviamente, nonostante la sua lungimiranza, così come non poteva immaginare che nella civiltà attuale l'essere umano sarebbe tornato a tatuarsi il viso, a maggior ragione non poteva prevedere che l'espressione estremizzata di questo inconfutabile concetto, con lucida coerenza, si sarebbe in seguito potuta tradurre nella «*merda di artista*» di Piero Manzoni.⁷

Inutile precisare che quest'ultima digressione è soltanto una piccola nota a margine che naturalmente, non solo è priva di giudizi «moralistici» sulla pratica del tatuaggio, ma soprattutto non può né vuole assolutamente porre in discussione l'ineccepibile spessore di una figura come Loos, né tanto meno mettere in dubbio il valore di un artista come Manzoni.

Ad ogni modo, tralasciando quest'appunto marginale, va rilevato che i valori e le funzioni permanenti della vita pubblica e privata, attraverso i trattati di architettura non solo trovano appropriata collocazione all'interno dell'impianto compositivo, ma per gli spazi loro preposti, viene anche definito lo specifico carattere e la più idonea configurazione, fino ad arrivare alla precisazione nel dettaglio degli elementi ornamentali e decorativi, tanto dell'ambiente destinato ad assolvere la determinata funzione, quanto dell'intero manufatto. Pertanto, in questo genere di testi, non vengono affrontate soltanto le questioni prettamente costruttive legate alla realizzazione dell'opera architettonica, ma in tutte le operazioni di rifondazione teorica dell'architettura, e lo stesso avviene nella pratica del mestiere, dai trattatisti del Rinascimento fino alla manualistica contemporanea non si è mai trascurata, né posta in discussione, l'importanza dello spazio interno della costruzione. Difatti, se in un eccesso di sintesi estrema

rappresentanza della famiglia [13, P. 63-64], è fuor di dubbio che le questioni di cui tratta siano legate alla disposizione, al dimensionamento ed alle proporzioni degli spazi, oltre che al decoro degli ambienti. «Delle misure, e proporzioni dei privati edifici Niuna cura maggiore ha l'Architetto, che fare, che gli edifici abbiano per la proporzione della loro parte i compartimenti delle loro ragioni. Quando sarà espedita la ragione delle Simmetrie, & con discorso esplicate le proporzioni, allhora ancho è proprio di acuto animo prouedere alla natura del luogo, all'uso, alla bellezza, & aggiungendo, o scemando fare conuenevoli temperamenti, acciò quando sarà tolto, ouero accresciuto alla misura, questo paia esser drittamente formato in modo, che niente più si desidererà per lo aspetto: perché altra forma pare, che sia d'appresso, & al basso, altre da lontano, & in alto, né quella stessa pare in luogo rinchiuso, che pare in luogo aperto: nelle quali cose è opera di gran giudizio sapere prendere partito, perché non pare, che il vedere habbia i veri effetti ma bene spesso la mente dal suo giudizio è ingannata...» [72, P. 277-278].

⁶ Prefazione di Joseph Rykwert.

⁷ Piero Manzoni, Soncino 1933 – Milano 1963, *La Merda d'artista è del 1961*.

prendiamo come esempio la colonna, sia essa esterna o interna all'edificio, non è mai considerata da Leon Battista Alberti nella sua mera componente strutturale, bensì le viene riconosciuta, quella duplice funzione di sostegno e di ornamento che le è sempre stata propria.

È senz'altro vero, come rileva Moses I. Finley, che gli architetti greci, prima che si costruissero i palazzi e le ville ellenistiche non si occuparono molto degli interni, difatti i templi erano concepiti per essere contemplati dall'esterno [25, P. 150], tuttavia l'interesse per esso diventerà ben presto sempre più consistente.

«...Sebbene [scrive Mario Praz] le pitture vascolari greche rappresentino spesso scene domestiche, e le scene dipinte sulle pareti di case romane (soprattutto a Pompei) raffigurino persone sedute o sdraiate, di veri e propri interni non si possono ricavare documentazioni precise dalle testimonianze figurative del mondo classico...» [50, P. 72].

I resti di una casa di Pompei, tuttavia, oltre a rappresentare una testimonianza eloquente della concezione romana dell'abitare, sono in grado di mostrarci l'attenzione che già allora veniva riposta nella realizzazione degli ambienti domestici [14, P. 32, 41].⁸

D'altronde, se è vero che poche figure di mobile non bastano certo a consentire la ricostruzione di un interno, è anche vero che attraverso questi scarni elementi e con l'ausilio dei testi, ci è possibile, ad esempio, risalire al fatto che nell'antica Roma per ricoprire il letto si faceva largo uso di cuscini e di stoffe colorate importate dall'oriente. Dallo stesso genere di fonti si può inoltre rilevare che in Grecia trova larga diffusione il tavolo con zampe di animali (comparso nel quarto secolo a. C.), così come ci informano che il letto, i cui piedi potevano avere forma quadrangolare, tornita o teriomorfa, veniva anche qui ricoperto di stoffe colorate e profumate.

I Romani, inoltre, alla vivacità delle stoffe, com'è noto, aggiungevano la ricchezza dei pavimenti in mosaico, particolarmente curati, ed i colori delle pitture murali, le quali, va osservato, divise in quattro stili corrispondenti ad epoche diverse, nascono da un concetto più profondo che non quello meramente decorativo come potrebbe invece lasciar supporre l'analisi di Praz. Egli, infatti, attraverso un lodevole studio delle rappresentazioni iconografiche nelle

⁸ Naturalmente, quando si parla di queste abitazioni ci si riferisce prevalentemente alla *domus* e, la *domus*, il cui sviluppo avviene in senso orizzontale, com'è noto, è destinata alla dimora di quelle famiglie appartenenti ad un ceto sociale più elevato, al contrario delle numerosissime *insulae* che invece, senza scrupoli per le condizioni igieniche e l'incolumità di chi le abita, si sviluppano in senso verticale e sono destinate al popolo. La *domus*, tuttavia, come ci informa Jérôme Carcopino, non va identificata esclusivamente con la villa o la casa isolata ma rappresenta più in generale un'abitazione signorile che può integrarsi nella stessa *insula*. Infatti, queste imponenti costruzioni, le *insulae* appunto, si dividevano in due categorie: «...le più sontuose, il cui pianterreno costituiva un'unità messa a disposizione di un locatario unico e acquistava il prestigio e i vantaggi di una casa signorile alla base dell'*insula*, donde il nome di *domus* che gli veniva dato in opposizione agli appartamenti a *cenacula* dei piani superiori; e quelle più comuni in cui il pianterreno era diviso in una infinità di botteghe o magazzini, le *tabernae* (...) In ogni caso, lavoratori liberi, o domestici schiavi, gli inquilini di una *taberna* avevano per se e per i familiari soltanto un ambiente: qui lavoravano, cucinavano, mangiavano, dormivano in una confusione per lo meno uguale a quella di cui soffrivano, come vedremo, i locatari degli ultimi piani...» Non tutte le *insulae*, quindi, sono sinonimo di precarie condizioni abitative, pertanto, sarebbe errato credere che esse siano concepite come semplici ricoveri senza cura per gli ambienti e i materiali impiegati, in quanto, esempi come *La Casa dei dipinti ad Ostia*, arricchita da fregi, mosaici, affreschi e pavimentazioni decorate, ci mostrano che le attenzioni dei romani non sono riservate esclusivamente agli ambienti della *domus*, anche se, Carcopino precisa inoltre che: «...Quest'*insula* non oserei immaginarla fornita di lacunari divisi in placche mobili di tuia o d'avorio lavorato, con cui un'arricchito come Trimalcione ricopriva i macchinari del soffitto della sala da pranzo per far discendere sui convitati rapiti e soddisfatti una pioggia di fiori o di profumi o di piccoli, preziosi regali. Ma forse le stanze eran coperte da quei soffitti di stucco dorato di cui si compiaceva già il capriccio di tanti contemporanei di Plinio il Vecchio? Ad ogni modo tale sontuosità aveva il suo rovescio, e le *insulae* più doviziose peccavano per la fragilità delle loro murature, per la scarsità dei mobili, per l'insufficienza di illuminazione, di riscaldamento e di igiene».

quali appaiono raffigurazioni di interni domestici e di rappresentanza, rileva indicazioni precise circa l'arredamento ed il mobilio in uso nei diversi periodi della storia, tuttavia, limitandosi ad un'attenta ricostruzione descrittiva degli arredi, trascurando, o pone in secondo piano, una serie di aspetti relativi all'interno che a nostro avviso sono fondamentali.

Secondo Christian Norberg-Schulz, infatti, le pitture murali pompeiane, «...per mezzo dell'illusione prospettica, dissolvono le mura, cosicché la stanza entra a far parte di una totalità spaziale comprensiva, e le azioni che ivi avvengono si inquadrano nel piano storico divino, simbolizzato dai motivi pittorici...» [46, P. 48].

In esse vi è un'ordine dinamico che sovrintende l'articolazione degli ambienti per dare allo spazio continuità e ritmo, quel che si voleva ottenere, continua Norberg-Schulz, era la caratterizzazione dello spazio come scenario per l'azione umana divinamente ispirata. Lo spazio quindi diventa palcoscenico vario e dinamico, ma anche ordinato, su cui si svolge la storia [46, P. 48].

L'importanza attribuita alle pitture murali nell'antica Roma, quindi, non può essere scissa dall'interesse per lo spazio interno degli edifici. Del resto, il Pantheon romano (118-128 d. C.), scrive ancora Norberg-Schulz, rappresenta l'introduzione dello spazio interno come espressione di una nuova dimensione esistenziale e la sua costruzione, secondo quanto afferma Ward Perkins, segna il rovesciamento del pensiero architettonico. Da questo momento, infatti, egli sostiene, «...la concezione dello spazio interno come fattore dominante del disegno architettonico diventa un elemento fisso nei principi artistici della Capitale...» [81], tanto da permettere, negli anni seguenti, la costruzione delle Terme di Caracalla (212-16 d. C.) che, con la ricca varietà di ambienti coperti da cupole e volte, oltre a rappresentare indubbiamente la testimonianza più grandiosa dell'interesse dei romani per la realizzazione di uno «spazio interno concreto» [46, P. 52-53], rivelano un nuovo modo di unificare gli spazi per formare gruppi complessi di figure architettoniche.

D'altro canto, è interessante notare, che lo stesso ordine progressivo che governa il susseguirsi e la gerarchia degli ambienti interni dell'edificio permette di teorizzare e sviluppare, nel mondo classico, anche l'arte della memoria [77, P. XXVIII, 3-4].⁹

Come ci ricorda Cicerone nel *De oratore* (II, LXXXVI, 351-354), l'arte della memoria è una delle cinque parti della retorica e si divide per «luoghi» e «immagini» (*loci e imagines*). Fra i principi generali della mnemonica il primo passo consisteva nell'imprimere appunto nella memoria una serie di *loci* o luoghi. Il più comune, benché non il solo tipo di sistema mnemonico di luoghi, fu proprio il tipo architettonico. La descrizione più chiara del processo, tuttavia, è quella data da Quintiliano (*Instituto oratoria* XI, II, 17-22) il quale dice che: «... Per formare una serie di luoghi nella memoria, si deve ricordare un edificio, il più spazioso e vario possibile, con atrio, soggiorno, camere da letto, sale, senza dimenticare statue ed ornamenti che abbelliscono le stanze...» [77, P. 4].

⁹ L'arte della memoria, spiega la Yates, nasce in Grecia e come tutte le arti verrà trasmessa a Roma per poi passare nella tradizione europea. Secondo le fonti storiografiche, pare che essa abbia origine con il poeta e filosofo Simonide la cui prodigiosa facoltà di ricordare, consentì il riconoscimento dei cadaveri di Scopas e dei suoi ospiti, periti sotto il crollo del tetto di una sala conviviale durante un banchetto. Simonide, scampato miracolosamente alla tragedia per un caso fortuito che l'aveva condotto fuori dall'abitazione proprio nel momento del disastro, rammentava perfettamente il posto occupato da ognuno degli invitati durante il convito, permettendo in tal modo ai parenti delle vittime di ricomporre e seppellire i corpi dei loro cari.

Secondo questo metodo, le figure che dovranno richiamare alla mente il discorso, seguendo un ordine rigoroso, sono poste con l'immaginazione nei diversi luoghi dell'edificio già impressi nella memoria e quindi, affidandosi all'ordine definito dalla successione di quegli ambienti, il procedimento trasforma lo spazio architettonico ed il relativo apparato ornamentale in una sorta di schedario inesauribile, assicurando in tal modo il ricordo dei vari punti del discorso nel giusto ordine consequenziale.¹⁰

4. IL DENTRO E IL FUORI

Come premesso fin dall'inizio, la nostra ipotesi, proprio partendo dai limiti soggettivi (imposti dalla scelta del tema da sviluppare) ed oggettivi (dovuti all'ampiezza dell'argomento nel suo complesso), escludeva a priori che vi potesse essere da parte nostra la presunzione di dipanare, attraverso questo semplice ragionamento, tutta la complessità dello spazio interno. Ciò che si cercava di evidenziare, è invece l'enorme rilevanza che ha sempre avuto e che continuerà ad avere lo spazio interno di un'opera architettonica, e quanto difficile (se non impossibile) sia poter prescindere da esso. È naturale, dunque, che l'interesse per lo spazio interno, al pari di quello per l'esterno, non può essere circoscritto ad un particolare periodo storico, né può riguardare solo alcuni architetti o determinate opere.

Per esempio, quando pensiamo ad un architetto come Aldo Rossi, la prima cosa a cui associamo il suo nome, molto probabilmente è l'architettura della città e non certo l'interno. Ciò avviene suo malgrado, quasi inevitabilmente, certamente a ragione del prezioso e fondamentale contributo che Rossi, proponendo «...una teoria della città come locus della memoria collettiva...» [67, P. 168], è stato in grado di apportare alla comprensione della città ed alla ridefinizione della «scienza urbana» [67, P. 170],¹¹ tuttavia, nella sua *Autobiografia Scientifica*, si può leggere che: «...i luoghi sono più forti delle persone, la scena fissa è più forte della vicenda...» [57, P. 63].

Dunque, Aldo Rossi, definito da Manfredo Tafuri: «il maestro del segno trattenuto, del confine, della laconica eloquenza» [67, P. 166], con la sua attenzione rivolta alla storia della città, al disegno della trama urbana, alla ricerca tipologica sintetizzabile sommariamente nell'idea sulla persistenza ed adattabilità delle costruzioni al modificarsi degli usi, ma soprattutto per le sue architetture in cui si pone in gioco la trasformazione dei materiali ridotti al loro grado zero e nelle quali la composizione è costituita dal montaggio di «parti» e di elementi (vale a dire, caratterizzata da quel «procedimento additivo» di cui lo stesso Rossi parla nello scambio di

¹⁰ Per preservare il sapere e la conoscenza, il processo di catalogazione mentale deve ancorarsi necessariamente alla realtà di luoghi ben definiti, e se tra i vari tipi di *loci*, il più diffuso è quello architettonico, ciò può avvenire solo grazie alle peculiarità dell'architettura classica; difatti si può collocare uno 'schedario' immaginario all'interno di un edificio, trasformandolo idealmente in un contenitore di nozioni, solo nella misura in cui il processo compositivo dell'ipotetico manufatto sia comprensibile e largamente condiviso dalla collettività. Di conseguenza noi crediamo che non sia casuale il fatto che questo particolare tipo di metodo mnemonico, fondato sulla medesima struttura organizzativa che governa l'aggregazione e la distribuzione degli ambienti e degli apparati decorativi di un edificio, possa realizzarsi proprio all'interno del mondo classico. Difatti «l'architettura [secondo quanto sostiene Antonio Monestiroli] non ha mai definito una teoria per la sua costruzione al di fuori dell'esperienza classica...» [42, P. 3-4]. Ciò vuol dire che, grazie ad un punto di vista unitario su cui fondare una teoria, in questo tipo di società, l'architettura si sviluppa su un corpo teorico costruito collettivamente. Partendo, quindi, dal presupposto che l'architettura classica possiede una struttura fatta di regole condivise, il procedimento mnemonico dei loci può facilmente articolare il suo metodo all'interno di uno scenario architettonico immaginario; purché esso, naturalmente, sia rigorosamente ordinato.

¹¹ Il fatto che la città, come scrive ancora Tafuri, «...malgrado ogni affermazione in contrario del Nostro, si rivela come semplice pretesto...» per la "rappresentazione", nulla toglie a questo suo apporto universalmente riconosciuto.

lettere con Ezio Bonfanti) [8, P. 368],¹² può apparire, e per certi versi sicuramente lo è, quanto di più lontano si possa immaginare riguardo all'interesse per la configurazione dello spazio interno. Una distanza, tra l'altro, che appare ancora più evidente se lo si confronta con quegli architetti le cui opere si distinguono per la cura del particolare, per la conoscenza e l'utilizzo raffinato dei materiali, l'uso sapiente delle tecniche costruttive e l'interesse rivolto alla questione abitativa, per non dire al tema più complesso dell'abitare [30, P. 69].¹³

«...Non a caso [osserva Tafuri] l'opera di Rossi provoca cori di proteste indignate, insieme ad amori irreflessi...» [67, P. 169] (dovuti al suo carattere profetico, direbbe Cesare Musatti) [45, P. 11]¹⁴ che non vanno tuttavia ad intaccare l'elevato spessore culturale rappresentato dalla sua figura, né a condizionare la sua personale ricerca architettonica.

D'altronde tutte le critiche che gli sono state mosse, a partire proprio dalla sua mancanza d'attenzione verso il particolare o dal suo scarso interesse per il procedimento costruttivo, pur mirando a ridurre il ruolo per relegarlo sostanzialmente a quello di teorico dell'architettura, non fanno che concorrere ad avvalorare le ragioni che ci consentono di avvicinare la sua figura ad un grande maestro del passato come Leon Battista Alberti. Difatti, all'interno di un panorama storico contrassegnato ciclicamente da sostanziali operazioni di rifondazione della disciplina architettonica, avvenute sulla base di una teoria e di un linguaggio che affondava le sue radici nell'esperienza classica, è innegabile che Aldo Rossi potesse anelare al ruolo di colui il quale, in epoca contemporanea, propone questa strada in senso radicale. Quindi, senza voler trarre conclusioni costruite in maniera affrettata su raffronti sommari, ma per rimarcare invece quanto il paragone sia suffragato anche dalle critiche, è forse sintomatico al riguardo, il giudizio che esprime sull'Alberti il noto critico viennese Julius von Schlosser (ai cui corsi universitari si è formato lo stesso Gombrich) [34] in un ritratto estremamente corrosivo, nel quale, riferendosi al Tempio Malatestiano di Rimini, tra le altre cose, egli afferma che: «...l'umanistica astensione dal "vile mestiere" del costruire lo rende "carta", "letteratura", "mascherata d'erudito"...» [78, P. 340].

Tutto questo insieme di motivi, quindi, indurrebbero a pensare che, Aldo Rossi, sia uno degli esempi meno idonei da prendere in considerazione per trattare il tema specifico, tuttavia, proprio perché parliamo di spazio architettonico e non di architettura degli interni, l'interesse

¹² «...Penso allora che il procedimento additivo sia legato alla conoscenza della città, dei manufatti, dei monumenti ma che concepisca tutto questo come una serie di frammenti. Le mie architetture, i singoli progetti, sono a loro volta le parti di una sola architettura che sono incapace di comporre, o anche solo di scorgere nella sua totalità. Allora si dispongono come i pezzi rotti, i cocci di una forma precedente...» [Aldo Rossi, *Lettera ad Ezio Bonfanti*, 3 gennaio 1971]. E' interessante notare come dalle due lettere scritte ad un solo giorno di distanza l'una dall'altra (la prima è datata 30 dicembre 1970 - 2 gennaio 1971, la seconda 3 gennaio 1971), si possano evincere tutte le tematiche che si andranno più compiutamente a sviluppare nella sua Autobiografia scientifica del 1990).

¹³ Il termine, qui è inteso nella sua accezione più profonda che lo distingue dagli studi e dalle esperienze mirate alle esigenze di standardizzazione per il miglioramento delle qualità abitative. Abitare, come ci ricorda Galimberti, «...non è conoscere, è sentirsi a casa, ospitati da uno spazio che non ci ignora, tra cose che dicono il nostro vissuto, tra volti che non c'è bisogno di riconoscere perché nel loro sguardo ci sono le tracce dell'ultimo congedo. Abitare è sapere dove deporre l'abito, dove sedere alla mensa, dove incontrare l'altro, dove dire e u-dire, rispondere e cor-rispondere. Abitare e trasfigurare le cose, è caricarle di sensi che trascendono la loro pura oggettività, è sottrarle all'anonimia che le trattiene nella loro "inseità", per restituirle ai nostri gesti "abituali" che consentono al nostro corpo di sentirsi tra le "sue cose", presso di sé».

¹⁴ Cesare Musatti, descrive questo tipo di persone che sono: «...Rivoluzionari disarmati! Come i Profeti dunque, ma dotati di uno straordinario coraggio, perché capaci di porsi contro l'umanità intera. Questo carattere profetico è certamente qualche cosa di molto strano. Si comprende però come sia suscettibile di provocare la formazione di fedelissimi seguaci, e folle di oppositori tenaci».

per lo spazio interno, naturalmente, non può essere estraneo neppure ad un architetto apparentemente così avulso all'argomento come Rossi.

Partendo dal presupposto che l'ornamento legato all'orpello, come si sa, è cosa ben diversa dall'effetto ornamentale della figurazione ottenuta attraverso la composizione dei materiali, l'appropriatezza dello spazio interno, non solo è indipendente dal suo apparato decorativo, ma soprattutto, non ha nulla a che vedere con l'arredamento; difatti, se Adolf Loos potrà scrivere che «ognuno dev'essere l'arredatore di se stesso» [39, P. 25], è soltanto perchè il vero compito dell'architetto, secondo Josef Frank, è la creazione dello spazio, «...tutto il resto è questione di buon gusto del proprietario che, a questo punto, potrà dare forma all'ambiente secondo la propria personalità...» [64, P. 17]

In realtà accade spesso che quando si parla di Aldo Rossi, soffermandosi sul tipo, sul modello, sulla forma, si tende in qualche modo a trascurare lo spazio interno o a sottovalutarne l'importanza, mentre quando è Rossi a parlare della propria architettura o dell'architettura in generale, il suo interesse per l'interno, ovviamente assai discosto da una visione meramente estetica o prettamente funzionalista, si rivela attraverso il racconto di luci e di atmosfere depositate nella memoria, come avviene, ad esempio, per l'interno del suo Teatro del Mondo, in cui riaffiora il ricordo della Venezia del Carpaccio che egli vede «... nelle luci dell'interno, nel legno, come in certi interni olandesi che ricordano le navi e sono vicine al mare» [57, P. 84].

Ovviamente, l'associazione non è casuale, dal momento che proprio gli interni del Carpaccio, com'è noto, preludono a certi motivi d'interni olandesi del Seicento; ma al di là di tutto ciò, il concetto di spazio interno, in generale, non può ovviamente concludersi nella semplicistica schematizzazione dentro-fuori, in quanto, questa naturale dicotomia, come s'è detto, in certi casi può stravolgersi o addirittura perdere di significato. Talvolta, infatti, c'è bisogno di un altro spazio che tolleri qualcosa di più che divisioni e confini, come scrive Rovatti; Deridda ha proposto di chiamarlo *enclave topologica*: «...senza questa zona ospitale, nella quale dentro e fuori possano mescolarsi, ogni concetto o idea rimarrebbe bloccata nella propria definizione» [54].¹⁵

Luciana Finelli, tuttavia, curando la voce *Interno* del *Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica* diretto da Paolo Portoghesi, ci fornisce una definizione che non lascerebbe spazio ad alcun dubbio. Difatti, se proviamo a consultare questo testo, si può leggere che l'interno di un'opera architettonica è: «Lo spazio racchiuso tra pareti comunque siano disposte o configurate. E' l'elemento precipuo e caratterizzante di qualsiasi opera architettonica, destinato alla fruizione da parte di chi lo percorre, lo attraversa o vi sosta; in questo senso con significato chiaramente distinto da quello delle altre arti figurative» [82].

Lo spazio interno, dunque, non solo presupporrebbe l'esistenza di un relativo spazio esterno, ma di un involucro che lo possa contenere, o quantomeno di un limite che lo definisca; eppure nel *Teatrino scientifico*, che era per Rossi «il teatro della memoria», un'opera «*divertita e pensosa*» [67, P. 169] del 1978, in cui, dirà Tafuri, egli esprime la propria introspezione, «...lo spazio della rappresentazione coincide con la rappresentazione dello spazio...» [67, P. 169] e l'interno diventa così tutto il progetto.

¹⁵ J. Deridda ha proposto di chiamarlo *enclave topologica*.

Lo stesso avviene nella Biblioteca Nazionale di Boullée, dove l'interno è il progetto stesso; vale a dire, la biblioteca è definita dal suo interno ed in questo caso i libri coincidono con la costruzione che li contiene: «...Boullée pensa a una libreria e la libreria sono i volumi, è il peso, non solo statico, che la determina; essa si esaurisce in questo spazio...» [57, P. 57].

D'altro canto, se quella di Boullée rimarrà un'idea utopica (nell'accezione marxiana del termine),¹⁶ va forse aggiunto, come nota a margine, che MVRDV, riusciranno in un certo qual modo a concretizzarla quando realizzano la biblioteca di Tianjin Binhai in Cina. Un gigantesco contenitore che racchiude una superficie di circa 34.000 metri quadrati, caratterizzato da un ingente serie di scaffalature per i libri che scendono a cascata dal soffitto al pavimento lungo tutto il perimetro della biblioteca seguendo la curva sinuosa delle pareti.

Dunque, vi sono architetture che valgono per il loro interno, in quanto, si concludono in esso e sono interno esse stesse; così come vi sono architetture in cui interno ed esterno si confondono e sovrappongono.

5. L'INTERNO ESTERNO

Le Carceri, invenzioni di Giovanni Battista Piranesi (fig. 1), legittimate concettualmente dalla propria funzione, sono ovviamente un interno, tuttavia, esse sono un interno, non solo perché, come avviene per gli esempi precedenti, la gravità dello spazio interno rende l'aspetto esteriore irrilevante, ma proprio perché questo singolare interno titanico, pare addirittura non poter nemmeno concepire l'esistenza di un esterno, in quanto, paradossalmente appare già come tale.

Piranesi, come si sa, rappresenta il suo *capriccio* architettonico in una serie di versioni sostanzialmente simili dove un complesso di elementi archetipici, configurano una sorta di labirinto che si sviluppa tridimensionalmente in un inestricabile groviglio di volte, torri, archi, porte, ponti e scale enormi, collocate in uno spazio di smisurate dimensioni, tanto da portare Borges a dire che quelle sue acqueforti «...rappresentano poderosi palazzi che sono anche labirinti inestricabili...» [83], confermando in tal modo l'immagine di uno spazio esterno.

Anche per Tafuri: «Lo spazio della costrizione – la carcere – è, nelle incisioni piranesiane, uno spazio infinito...» [68, P. 20], e come tale, esso appare evidentemente in contrasto con l'idea di spazio chiuso.

Le Carceri di Piranesi, quindi, mostrandosi come uno spazio esterno, sembrano in contraddizione con la stessa funzione assegnata loro, dal momento che carcere è sinonimo di reclusione, e la condizione dell'essere recluso, presuppone inevitabilmente l'esistenza di uno spazio interno (relativamente ridotto) nel quale si è costretti, separato da uno spazio esterno (relativamente infinito), il quale ci è precluso. E' senz'altro vero, però, che lo stesso concetto di limite può essere messo in discussione e a volte, paradossalmente, si può essere reclusi in uno spazio completamente aperto, come accade ne *I due re e due labirinti*, dello stesso Borges, in cui il secondo re, per vendicarsi del primo che precedentemente lo aveva rinchiuso in un labirinto, lo abbandona nel deserto, dimostrando in tal modo l'impossibilità di uscire da un luogo totalmente aperto e quindi la relatività del limite.

¹⁶ Nella voce *utopico* del Devoto-Oli si può leggere: «Riconducibile a un'utopia (nel marxismo contemporaneo ha una valenza diversa rispetto a *utopistico*, perché connota l'idea della realizzabilità concreta e positiva dell'utopia)».



Figure 1. Le Carceri di Giovan Battista Piranesi

Nelle *Carceri* piranesiane, tuttavia, il paradosso si delinea in un quadro contestuale concettualmente diverso e d'altronde, esse rappresentano una condizione talmente singolare da riuscire a smentire persino l'affermazione apparentemente inconfutabile di Robert Venturi, secondo la quale: «...l'idea dello "spazio fluente" ha implicato l'esser dentro quando si è fuori, fuori quando si è dentro, ma non dentro e fuori al tempo stesso...» [71, P. 30].

In queste *Carceri* terrificanti, invece, i due spazi si sovrappongono e si confondono in misura tale, non solo da apparire ma, per quel che si è detto, addirittura da essere nel contempo interno ed esterno.

A parte le architetture che si esauriscono nel loro interno, non c'è dubbio che vi siano grandi opere di architettura conosciute soprattutto per i loro interni, senza che vi sia una ragione apparente perché ciò avvenga.

La Borsa di Amsterdam (fig. 2), ad esempio, realizzata da H. Petrus Berlage, negli anni a cavallo tra i due secoli appena trascorsi, definita da Bruno Zevi «il capolavoro del neoromanico europeo» [84], nonostante l'indubbia rilevanza architettonica ed urbanistica che possiede, è conosciuta e si è divulgata quasi esclusivamente per il disegno della prospettiva interna che mostra l'immagine del salone principale, a tutta altezza, sul quale affacciano i ballatoi.



Figure 2. H. Petrus Berlage, La Borsa di Amsterdam

Questo spazio interno, caratterizzato dall'imponente muratura in laterizio e le pietre decorate, poste ora a sorreggere l'ampia capriata in acciaio, ora ad articolare il disegno della chiave di volta degli archi, quasi a far da contrappunto alla sua idea urbanistica in cui la strada «è essenzialmente una stanza all'aperto» [26, P. 75], è concepito dal maestro olandese come una sorta di spazio esterno.

Del resto, affermava Berlage: «L'arte del costruttore sta in questo, nel creare spazio, non nello schizzare facciate...» [26, P. 74], e nello spazio della Borsa, come ricorda ancora Frampton: «... un fregio a mosaico o una lampada filigranata sono soltanto inflessioni entro ampi volumi in mattoni, dove spalle, conci d'angolo, mensole e capitelli, tutti in granito, segnano costantemente i punti di spinta e di carico della struttura» [26, P. 74].

Proprio come accade per Le Carceri piranesiane, anche qui, dunque, il dentro dell'edificio è un «esterno», ma non per le dimensioni o le sensazioni che suscita, quanto proprio per l'idea esprimibile in quel concetto frankiano de «la casa come strada e come piazza». La borsa è la piazza degli affari perché è nella piazza che gli affari si concludono – basti solo pensare alle cittadine padane, nei giorni di mercato, quando la piazza si trasforma nel luogo degli accordi e delle contrattazioni economiche – e la Borsa di Amsterdam, con la sua copertura vetrata che ne accentua tale aspetto, sembra concepita proprio come una piazza destinata ad accogliere la gente. Del resto, essa è un elogio, non al denaro, ma al lavoro manuale dell'uomo che lo produce, come si può dedurre dalla scelta dei temi legati al lavoro rappresentati su alcune delle facciate interne.

6. IL CASO DELLA BASILICA DI S. ANDREA

Il rapporto tra il dentro ed il fuori, che a volte si sovrverte, non è estraneo neanche alle riflessioni di Aldo Rossi (di cui si è già accennato in precedenza e sul quale, avvalendoci proprio del collegamento con Berlage,¹⁷ vogliamo tornare brevemente), solo che in questo caso, non sono

¹⁷ Rossi, come si sa, cura l'allestimento della mostra su Berlage realizzata in occasione della Biennale di Venezia nel 1986 e non può sfuggire come l'esposizione di S. Maria di Sala coincida proprio con la realizzazione del progetto Centro torri Di Parma (1985/88) nel quale, nonostante egli attribuisca l'uso della ceramica colorata al ricordo di Siviglia e di Salsomaggiore,

le dimensioni smisurate delle architetture piranesiane o i sottesi risvolti sociali di Berlage a confondere gli spazi, ma l'elemento di contraddizione fra l'interno e l'esterno è l'evento atmosferico naturale.

Quelle di Rossi sull'interno, sono sempre considerazioni profondamente poetiche. Esse sono frutto di quell'innata sensibilità che consente di cogliere percezioni sottili, apparentemente estranee all'architettura, ma che riconducono inesorabilmente ad essa, come quella, appunto, sul rapporto tra l'architettura e il tempo nel suo doppio significato, cronologico ed atmosferico, che gli si disvela proprio attraverso l'impressione avvertita all'interno della basilica di Sant'Andrea, a Mantova, pervaso dalla nebbia: «...vedevo la nebbia entrare nella basilica, (...) come l'elemento imprevedibile che modifica e altera, come la luce e le ombre, come le pietre ridotte e lisciate dai piedi e dalle mani di generazioni di uomini» [57, P. 9].

È vero che l'azione del tempo (nel suo doppio significato) sull'architettura, era stata evidenziata già da John Ruskin, tuttavia in quel caso, la relazione – come rileva Alessandra Ponte¹⁸ – era circoscritta al «Pittoresco», mentre in Rossi, il legame si estende all'architettura nella sua totalità. La nebbia, inoltre, come sappiamo tutti, è un fenomeno naturale che si manifesta in particolari condizioni atmosferiche, ma è un evento generalmente collegato all'esterno, quindi, il vederla propagarsi all'interno di un edificio, certamente può contribuire a sovvertire il rapporto logico tra gli spazi; eppure, nella basilica albertiana, ciò che ci riporta alla contraddizione tra il dentro ed il fuori, a nostro avviso, non è tanto la presenza dell'elemento naturale, quanto piuttosto il concorso di un complesso di fattori diversi.

È noto, infatti, che l'intenzione principale dell'Alberti, come si evince da una lettera datata 23 settembre 1470 indirizzata a Ludovico Gonzaga, era quella di creare uno spazio imponente in cui potessero raccogliersi grandi masse di persone per vedere la reliquia del Sangue di Cristo custodita a Mantova. Uno spazio di grandi dimensioni, però, generalmente ci fa pensare ad uno spazio esterno, ed il fatto che gli storici concordino nel ritenere che il motivo dell'arco trionfale, ripetendosi anche nella facciata, tenda proprio ad evidenziare la volontà dell'architetto di unificare interno ed esterno dell'edificio, dimostra in qualche modo che, entro gli opportuni limiti [5, Bk VII, Vol. II, P. 544],¹⁹ il primo spazio, pur senza esserlo, vuole implicitamente ricordare un esterno.

Il tradurre in pratica questa volontà di proiettare l'interno verso l'esterno, tuttavia, più che provocare l'unificazione, in realtà forse produce una singolare inversione di tendenza fra i due spazi; un capovolgimento che, a nostro avviso, è accentuato ulteriormente, proprio dalla soluzione adottata per il portico dell'ingresso.

Nella parte anteriore dell'edificio, infatti, si viene a creare una sorta di sovrapposizione tra il prospetto del portico vero e proprio e quello dell'intero manufatto che li rende quasi indistinguibili uno dall'altro, tanto da trasformare la facciata dell'avancorpo nel fronte stesso della basilica (fig. 3).

l'influenza palese dell'architetto olandese si avverte in maniera eclatante proprio nell'uso del mattone faccia a vista, combinato con le fasce orizzontali, gialle e blu, che caratterizzano i volumi.

¹⁸ Alessandra Ponte, *Le Corbusier e il Mediterraneo* Conferenza tenuta alla Facoltà di Architettura di Trieste, 11/12/2002.

¹⁹ «...Narra Strabone che i Milesii costruirono un tempio tanto grande da rimanere senza copertura: è un esempio da non imitare. I Samii dal canto loro si vantavano di avere nella loro terra il tempio più grande di tutti. Da parte nostra raccomandiamo pure di dare all'edificio le proporzioni maggiori che siano possibili; ma occorre farlo in modo che possa essere ornato...»



Figure 3. Leon Battista Alberti, Sant'Andrea, Mantova (la facciata)

O per meglio dire, le condizioni visive e la densità del contesto urbano nel quale si inserisce l'intervento architettonico, possono indurre lo spettatore a ritenere erroneamente che il prospetto del portico, in un certo qual modo coincida con quello del fronte della chiesa, o quanto meno, questo è ciò che oggettivamente si percepisce [31].²⁰

In ogni caso, tenendo conto dei presupposti, per quanto sia difficile da dimostrare, non ci sentiamo di escludere che l'effetto raggiunto possa non essere estraneo alle reali intenzioni dell'architetto [44, P. 45; 73, P. 56].²¹

²⁰ «...quando diciamo di vedere una casa in realtà vediamo solo una facciata emergente su uno sfondo che non è percorso direttamente dallo sguardo, ma è dato come un insieme in cui si distingue la casa. La serie dei rapporti che si concludono nella casa facendola apparire, in se propriamente non appaiono, perché sono nascosti proprio dal lato della casa che si offre alla vista, eppure sono presupposti da quella fede percettiva che consente, in presenza della sola facciata, di vedere la casa. Ciò dipende dal fatto che la nostra coscienza è sempre una coscienza situata, e come tale può aprirsi al mondo solo da un punto di vista, in una prospettiva, su questi aspetti e solo successivamente su altri. A motivo di questo limite, le cose sono colte per lati, per profili, per adombramenti, che diventano significanti solo se la fantasia li completa e li coordina, conducendosi sulla linea di quei rapporti che l'osservazione, dal punto di vista in cui è situata, non vede, ma suppone affinché ciò che ha sotto gli occhi possa avere senso».

²¹ Ci sentiamo infatti di dissentire su quanto afferma Murray, secondo il quale: «...l'aspetto attuale della facciata non corrisponde alle intenzioni dell'Alberti se non fino al frontone...» [44, P. 56].

Com'è noto, l'Alberti si era già ispirato ad un altro arco onorario (in quel caso «simboleggiante il trionfo sulla morte») [2, P. 10] per l'ingresso del Tempio Malatestiano di Rimini; questa volta, però, pur facendo riferimento allo stesso motivo architettonico, per riuscire a sfruttare la profondità dell'elemento classico, trasforma l'arco di trionfo non più in un rivestimento per la facciata, come accadeva a Rimini, ma nel tipico elemento connesso alla facciata: il portico, appunto. Tuttavia, nel momento in cui compie un'operazione di questo tipo, egli non poteva assolutamente ignorare che una simile scelta progettuale, oltre ad influire in maniera preponderante sull'esterno dell'edificio, sarebbe andata inevitabilmente a ripercuotersi sull'interno.

Indubbiamente, i dati oggettivi, inducono senz'altro a ritenere che l'idea di collocare un grande portico sul fronte principale del manufatto, sia stata dettata all'architetto, proprio dalla volontà di far fronte alle specifiche istanze progettuali; del resto, appare oltremodo evidente, come l'esistenza di uno dei vincoli sostanziali che andavano a condizionare fortemente ogni possibile scelta per la composizione della facciata, rendeva assolutamente necessario che venisse adottata un'opportuna soluzione disciplinare, in grado appunto di coniugarsi efficacemente con il sussistere delle particolari condizioni.

Com'è ampiamente risaputo, uno dei due vincoli più consistenti [5, Bk. VIII, Vol. II, P. 548]²² che si frapponavano alla concreta realizzazione dell'opera, era rappresentato proprio

O meglio, non siamo d'accordo con Murray se egli crede che l'Alberti non potesse pensare ad un effetto percettivo di questo tipo. In ogni caso, la nostra posizione è forse più vicina a quella del Wittkower quando scrive che: «...l'Alberti preferì lasciare che le mura nude della chiesa apparissero al di sopra della sua facciata, piuttosto che sacrificare il suo colossale fronte di tempio classico. Per rendergli giustizia dovremmo ricordare che tutte le fotografie della facciata stessa sono state prese dall'alto, mentre il muro, dalla piazza di fronte alla chiesa, è appena visibile» [73, P. 56].

Tuttavia, se il Wittkower ci trova senz'altro d'accordo sul fatto che il lasciare apparire alle spalle del portico il volume della chiesa sia stata una scelta consapevole dell'Alberti, ci sentiamo in parte di dissentire circa le motivazioni addotte da quest'ultimo; o quanto meno, a noi appaiono più complesse.

²² I vincoli principali erano sostanzialmente due: oltre alla posizione del campanile, l'altro vincolo da superare per la stesura del progetto era costituito dalla presenza di un gruppo di case che fin dalle origini dovevano addossarsi su un fianco della chiesa. Naturalmente, quest'ultimo vincolo, non era certo meno importante del precedente, in quanto, oltre a condizionare l'impianto planimetrico, determinava un serio problema per l'illuminazione laterale dell'edificio; tuttavia l'Alberti, superando l'ostacolo in maniera brillante, sarà capace di trasformare questa sorta di accidente, nella caratteristica forse più singolare dell'intero manufatto. Infatti, il compatto blocco edilizio, costituito appunto dalle case esistenti che si attestano lungo la strada e la piazza del mercato avvolgendo tutto il lato della chiesa fino a lambirne il portico, rimane una particolarità tuttora riscontrabile, in quanto, nonostante il gruppo di case allora esistenti, dopo una prima ristrutturazione, sia stato in seguito ricostruito, la condizione originaria è rimasta pressoché inalterata. D'altro canto, è interessante notare come, di fronte al verificarsi di particolari condizioni, le posizioni teoriche dell'Alberti, pur mantenendo una lucida coerenza con i propri principi, nella pratica del mestiere, non sono poi così radicali come invece potrebbero apparire. Come si evince da questo passo, tratto dal *De re aedificatoria*, per esempio, la sua idea di Tempio è indubbiamente molto diversa dalle condizioni oggettive nelle quali si realizzerà la chiesa mantovana, infatti, egli scrive: «...il luogo nel quale si edifica il tempio dovrà essere frequentato, ben noto e, -come si dice- prominente; inoltre sia in tutto scevro da contatti coi profani. Perciò dinanzi alla sua facciata vi sarà una piazza degna in ampiezza del tempio; all'intorno si avranno spaziose vie lastricate o meglio ancora piazze maestose; per modo che la costruzione sia bene in vista da ogni lato...» [5, Bk. VIII, Vol. II, P. 548]

Tutto ciò, naturalmente non gli impedisce di portare a compimento – nonostante sia stato realizzato solo dopo la sua morte – un progetto esemplare. Senza voler approfondire l'argomento già accennato alla nota 39, anche perché non è questo il tema della nostra ricerca, all'interno del suo brillante percorso disciplinare gli episodi in cui è possibile registrare una palese contraddizione tra la pratica e la teoria sono molteplici; tanto che, scrivono Franco e Stefano Borsi: «...Come poi questa visione dell'antico che in lui è sollecitata davvero di classici equilibri (contro i capitelli di fantasia, per esempio, o contro l'impiego di colonne al di sotto degli archi) si traduca dalla pagina nei testi murari è difficile dire, se non del tutto inverificabile...» La contrarietà dell'Alberti, ai capitelli di fantasia, infatti, non gli impedisce di realizzare quelli per la facciata del tempio Malatestiano, di cui si è già parlato; così come la sua disapprovazione per l'utilizzo delle colonne al di sotto degli archi, che dovrebbero invece essere sostenuti da *columnae quadrangulae*, non gli impedirà – qualora possa essere inconfutabilmente attribuito all'Alberti – d'impiegare proprio la colonna, sotto l'arco del Cavallo di Ferrara.

dall'esigenza di mantenere il campanile preesistente, ciononostante, l'espedito architettonico adottato per risolvere l'inconveniente, oltre a suggerire la brillante soluzione per l'inserimento delle cappelle laterali [44, P. 58] nelle quali si ripete il motivo dell'arco trionfale utilizzato per l'esterno, permetterà, ad un tempo, di risolvere egregiamente il problema che si presentava nella composizione della facciata.

La presenza del campanile, infatti, imponeva necessariamente che la facciata fosse più stretta del corpo di fabbrica della chiesa, di conseguenza, il portico doveva sicuramente apparire all'Alberti come la soluzione più congrua per sopperire a quest'anomala coercizione. Pertanto, proprio in virtù di quelle regole armoniche che contraddistinguono la composizione classica, non si poteva, a rigor di logica, restringere in maniera cospicua la larghezza del modello senza alterarne nel contempo tutte le proporzioni; è naturale, quindi, che affinché si mantenesse invariata l'armonia dell'elemento architettonico, bisognava necessariamente ridurre l'intera volumetria. Va da sé, che non è assolutamente immaginabile che si potesse portare a termine un'operazione di questo tipo in maniera pedissequa, a prescindere cioè, dalla morfologia del contesto urbano all'interno del quale il progetto sarebbe andato ad inserirsi.

Ovviamente, così come non occorre certo una mente raffinata per capire che il riferimento all'archetipo è una cosa completamente diversa dalla trascrizione acritica della sua forma, allo stesso modo, è comprensibile a chiunque che l'opera di traduzione, ossia l'adeguamento del modello alle contingenze, sebbene debba inevitabilmente sottostare alle regole severe della composizione, non per questo deve necessariamente trasformarsi nella rigida applicazione delle misure o nell'inflessibile ripresa delle proporzioni. Dunque, se è vero com'è vero, che in questo caso, il modello architettonico di riferimento è l'arco di trionfo, e non c'è motivo di dubitare che, date le specifiche caratteristiche, il tipo a cui l'Alberti s'ispira maggiormente sia proprio il famoso Arco di Costantino (315 d. C), sarebbe profondamente errato liquidare la questione riducendola ad un problema di centimetri, bensì, come il buonsenso suggerisce, va sicuramente ricondotta ad un problema di armonia generale.

Tutto ciò, naturalmente, è ben chiaro all'Alberti, il quale, infatti, sa benissimo di poter ampiamente intervenire sul modello con alcune sostanziali correzioni e, come ci dimostrano palesemente i risultati, sarà proprio questo il modo in cui agirà, a cominciare dall'aggiunta del timpano in sostituzione della parte superiore dell'antico monumento, fino alla trasformazione dei due archi laterali che spariscono per far posto ai passaggi rettangolari – di più modeste dimensioni – sormontati dalla nicchia e la finestra sovrapposte. Per non parlare poi delle lesene, delle decorazioni e di una serie infinita di altre variazioni non meno eclatanti.

Tuttavia, la questione fondamentale, a nostro avviso, probabilmente è un'altra. In realtà, dietro un progetto apparentemente misurato, si cela una prova di grande virtuosismo che, senza lasciar trasparire alcuna ostentazione, per le sue intrinseche peculiarità, sarà capace di trasformare il semplice intervento architettonico, in una sorta di raffinato e ineguagliabile artificio.

L'Alberti, infatti, nel proporre una soluzione di questo tipo, oltre a fornire una risposta adeguata ai quesiti posti dall'impegnativo tema progettuale, riuscirà sicuramente ad ottenere almeno altri due pregevoli risultati, i cui esiti straordinari saranno in grado di ripercuotersi in tutto l'intorno.

Per comprenderne l'enorme portata, però, sebbene possa apparire scontato, occorre premettere che l'arco di trionfo, nella sua accezione specifica, è per definizione una «Porta monumentale

libera» [2, P. 27]. Partendo da questo necessario presupposto, risulta fin troppo evidente che Leon Battista Alberti, prendendolo a modello per il portico della chiesa, andrà inevitabilmente a sopprimerne proprio la sua principale caratteristica; e lo farà doppiamente, non solo perché, in funzione della propria scelta, deve addossarlo all'edificio, ma soprattutto perché, a causa delle preesistenze urbane legate al contesto, deve anche inserirlo tra gli edifici.

Il primo effetto che ne consegue è che il portico albertiano – ovvero l'arco di trionfo romano sormontato dal timpano – grazie al tetto a capanna con il quale si conclude, viene a risolversi concretamente, non per quello che a rigor di logica dovrebbe essere, vale a dire un elemento architettonico connesso alla chiesa, ma come un volume urbano completamente indipendente che s'inserisce in maniera armoniosa all'interno di un blocco variegato di altre costruzioni.

Francamente, si fa fatica ad immaginare che un tal effetto d'insieme sia stato ottenuto in maniera del tutto accidentale e non faccia invece parte – come noi riteniamo – delle reali intenzioni dell'architetto. A nostro avviso, infatti, appare fin troppo evidente che un portico siffatto, capace quindi di tali implicazioni contestuali, non può che essere il frutto di una lucida scelta progettuale, dettata certamente dalle determinate condizioni oggettive di cui si è detto, tuttavia, non per questo priva della chiara consapevolezza che, in un simile contesto urbano, un oggetto così concepito sarebbe senz'altro riuscito a svincolarsi perfino dall'edificio retrostante al quale invece appartiene. Ed è proprio in questo dettaglio apparentemente marginale che si condensa tutta la spiegazione del concetto espresso all'inizio, in quanto l'Alberti, doveva assolutamente aver previsto che se il volume della basilica si fosse configurato, così come del resto avviene, non per quello che è in realtà, ovverosia il corpo della chiesa, ma quasi come un fondale per il portico, quest'ultimo sarebbe finito necessariamente per apparire come la chiesa stessa.

Se il primo effetto, quindi, è di tipo immediato in quanto si concretizza in una sorta d'illusione percettiva, il secondo, non per questo meno importante, si avverte invece solo nel momento in cui si attraversa il portico per accedere alla basilica. Infatti, sebbene all'inizio, ciò che colpiva più d'ogni altra cosa era proprio la completa trasformazione dell'arco di trionfo, il quale, oltre a diventare un portico, a prima vista sembrava addirittura la chiesa, in un secondo momento ci si accorge che nonostante tutto, esso riesce a mantenere sorprendentemente inalterate le caratteristiche sostanziali del modello originario; dimostrandosi alla fine per quello che in realtà dovrebbe essere, vale a dire, nient'altro che un passaggio, un attraversamento monumentale per accedere ad uno spazio di enormi dimensioni.

Che l'Alberti fosse mosso proprio dall'intenzione di unificare gli spazi, appare un fatto accertato, del resto, non v'è alcun motivo per dubitare di una tesi peraltro condivisa da autorevoli studiosi, tuttavia noi crediamo che questa sua provata volontà, non può essere ridotta, così come molti storici sostengono, al semplice fatto che egli riproponga il motivo dell'arco trionfale impiegato per le cappelle, anche per la soluzione dell'ingresso.

Il portico, infatti, ponendosi come una sorta di strozzatura dell'ipotetica continuità virtuale fra lo spazio esterno e quello interno della basilica, non solo li unisce, ma rende possibile da parte di chi lo varca, l'appercezione improvvisa dello straordinario spazio ecclesiale, il quale, in virtù dell'espedito capace di dissimulare dal di fuori le reali dimensioni della chiesa, rimane fino all'ultimo completamente celato dalle costruzioni (fig. 4).

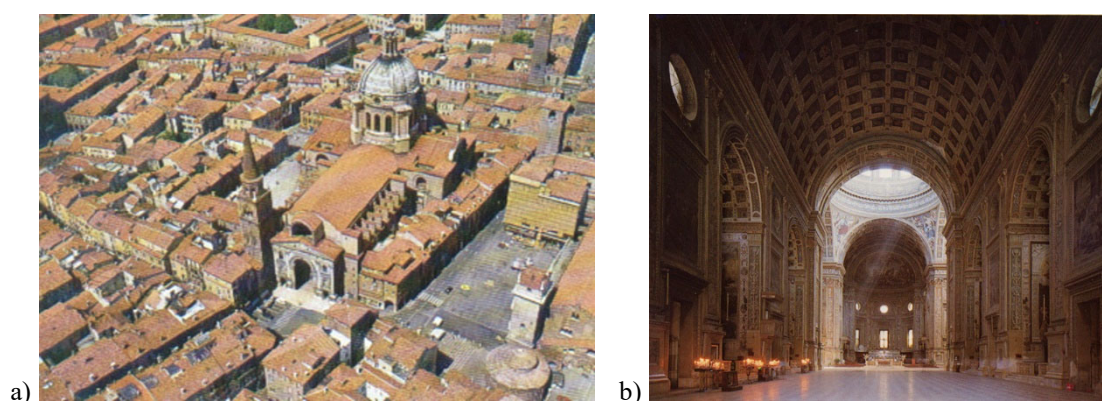


Figure 4. Leon Battista Alberti, Sant'Andrea, Mantova: a – la facciata; b – l'interno

Prima ancora di essere una soglia, quindi, il portico è innanzitutto lo strumento che permette di velare e dis-velare; vale a dire, esso concettualmente pone un velo, affinché possa essere tolto per svelare, secondo la sua accezione etimologica, l'interno nascosto dell'edificio. Infatti, occultare il volume della chiesa, non fa che accrescere la sensazione di sorpresa che si prova, quando entrando, ci appare inaspettato uno spazio interno di dimensioni eccezionali.

Va rilevato, inoltre, che anche la porta d'ingresso della basilica, facendo sì che il portico si trasformi in una sorta d'imbuto, concorre in qualche modo ad accentuare quest'impressione. Infatti, nonostante le notevoli dimensioni, il contrasto con la mole del grande fornice centrale crea l'illusione di farla apparire più piccola; in tal modo lo spazio esterno si chiude per riaprirsi improvvisamente su uno scenario in cui l'interno sembra essere infinitamente più grande dello spazio precedente, producendo quella sensazione di stupore e meraviglia, sicuramente ricercata dall'Alberti. Del resto, secondo l'idea di spazio religioso, riportata dettagliatamente nel suo trattato, occorre che il tempio: «...sia disposto in ogni particolare in modo che i visitatori entrando vengano colpiti da stupore e da meraviglia alla vista di cose tanto degne...» [5, Bk. VII, Vol. II, P. 544].²³

Ad ogni modo, bisogna prendere atto che quando si è dentro la costruzione albertiana, la sensazione di trovarsi in uno spazio esterno si avverte realmente ed, in parte, è dovuta certamente alle dimensioni, al vuoto, alla luce che accentuano la percezione prospettica delle figure ma, al di là delle reali intenzioni dell'architetto, a nostro parere l'impressione non è causata solo da questi fattori, bensì è marcata in particolar modo soprattutto da quello scambio di ruoli cui si accennava prima, da una sorta di rovesciamento tra il dentro e il fuori. Vale a dire questa sensazione si avverte proprio nel momento del passaggio da un esterno di dimensioni contenute (la piazza dalla quale si accede alla basilica) ad un interno maestoso (la navata misura quasi 100 metri di lunghezza, è larga circa 19 ed ha un'altezza di poco inferiore ai 28 metri) che appare improvviso e che non è visibile né percepibile dall'esterno in quanto è celato dalle abitazioni addossate al manufatto; facendoci scoprire, solo nel momento in cui si entra nell'edificio sacro, che il dentro è paradossalmente più grande del fuori. La piazza è l'interno stesso.

²³ Inoltre, nella relativa nota di Paolo Portoghesi si legge: «Il tema dell'edificio religioso presuppone una contrapposizione gerarchica al tessuto urbano e quindi una più interna qualificazione plastica capace di esercitare una funzione di richiamo; all'interno poi l'immagine si qualifica ulteriormente esercitando sull'animo dell'osservatore una profonda impressione...»

7. L'INTERNO CHE SI MOSTRA

Lo spazio interno di un'architettura, dunque, trascende il mero spazio delimitato dai muri ed il fatto che a volte esso appaia come un esterno, dipende da molteplici fattori.

Se Frank Lloyd Wright ha «distrutto la scatola» permettendo alla Prairie house di estendersi nella natura, Mies van der Rohe – come Maometto e la montagna – attraverso la trasparenza delle superfici e nonostante il progetto possa essere indifferente ad essa, porta la natura nelle sue dimore. In modo sostanzialmente diverso, in entrambi i casi l'abitazione esprime comunque la necessità di unificare interno ed esterno, e questa esigenza, nonostante possa essere generata dalla nostalgia, caratterizzerà in qualche modo tutta l'architettura moderna:

«...È nostalgia, infatti [scrive Francesco Dal Co], di un abitare armonioso, di un luogo, quindi, ove il dimorare si realizzi apertamente, nella continuità voluta e progettata di interno ed esterno, ove l'intimità più profonda non escluda una scheerbartiana luminosità, ove il confort non sia sinonimo di un semplice processo di oggettivazione. Utopia, in definitiva, di una trasparenza concepita tettonicamente, ove l'armonia del prendere dimora si compia mostrandosi...» [16, P. 4].

La casa di colui che si rifiutò di partecipare (fig. 5), progettata da John Hejduk nel 1979 (10 immagini per Venezia), attraverso l'estremizzazione del concetto, però, sembra voler denunciare proprio la patologia latente, insita in questo processo del «mostrarsi».

È curioso pensare, infatti, che molti anni prima della nascita del Grande Fratello televisivo e molti anni dopo la comparsa del Moderno sulla scena architettonica internazionale, il mostrarsi, nel progetto veneziano di Hejduk, si traduce drammaticamente in quella sorta di gogna per l'abitante, dove, in un'apposita stanza della casa, destinata esclusivamente a questa funzione, egli è implacabilmente condannato a mostrarsi attraverso lo specchio che riflette la sua immagine all'esterno.

Va precisato, tuttavia, che mentre da una parte il Moderno tende ad aprirsi dall'interno verso l'esterno nel tentativo di unificare i due spazi, dall'altra c'è anche chi, come Adolf Loos, dall'esterno si separa opponendovi la presenza silenziosa dei volumi. Ciò non significa, ovviamente, indifferenza al luogo, difatti, ci rammenta Aldo Rossi che solo «...pochi architetti, come Loos, hanno l'amore del luogo; ogni costruzione si formava nel luogo che gli era assegnato interpretandone poeticamente l'ambiente...» [58, P. 103].

Nelle sue case, d'altro canto, non è l'interno a mostrarsi bensì è la sua espressione ciò che si rivela, «...l'architettura si ritrova, la composizione è perfetta poiché non è l'involucro ma l'espressione dell'interno; per questo essa possiede all'esterno l'interiorità di un mondo privato e l'accento personale di ciò che è abitato...» [58, P. 103].

Anche in questo caso, però, in maniera ulteriormente diversa, viene posto nuovamente in discussione il rapporto tra interno ed esterno; o più precisamente, ancora una volta si rompono gli schemi in base ai quali operiamo questa divisione. Difatti, in tutta l'opera di Loos, scrive ancora Rossi: «...non ha molto senso parlare di interno e di esterno dell'edificio poiché tutta la costruzione è determinata da un'unica, sintetica concezione dei piani e degli spazi...» [58, P. 96].

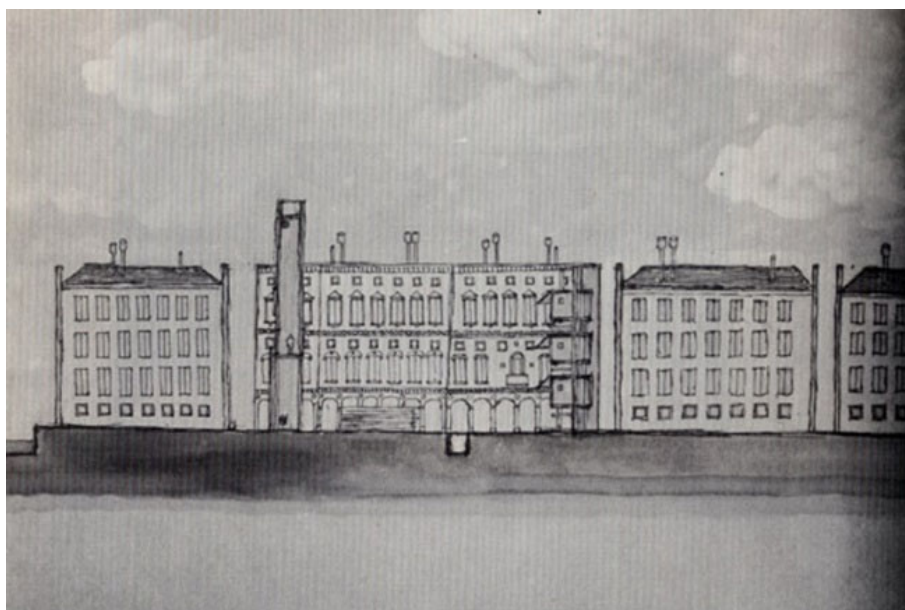


Figure 5. John Hejduk, La casa di colui che si rifiutò di partecipare, 1979

8. L'OGGETTO NELL'OGGETTO

Partendo dall'idea di Eliel Saarinen per il quale l'edificio è l'organizzazione di spazi nello spazio (così come lo sono la città e la comunità), Robert Venturi precisa che un'architettura può includere spazi negli spazi ma anche oggetti negli oggetti [71, P. 86-87] e quando ciò si verifica, possiamo aggiungere, non avviene come invece succedeva negli esempi fin qui presi in considerazione, un rovesciamento tra il dentro e il fuori dovuto ad un apparente scambio di ruoli. Né come in altri casi la separazione tra i due spazi è tale da delegittimarne i rispettivi significati. Eppure, anche l'includere oggetti negli oggetti può sovvertire i rapporti di interdipendenza tra l'interno e l'esterno mettendo in relazione un altro interno ed un altro esterno, mostrando la relatività tra il dentro e il fuori.

I confessionali, scrive ancora Aldo Rossi: «... sono delle piccole case all'interno dell'architettura (...) Le edicole di vendita all'interno dei mercati o i confessionali e le cappelle all'interno delle cattedrali mostrano questo rapporto tra singolo e universale, rendendoci il rapporto tra l'interno e l'esterno dell'architettura» [57, P. 31-32].

La cappella Rucellai ad esempio (fig. 6), ubicata nell'angolo nord della chiesa di San Pancrazio, a Firenze e realizzata da Leon Battista Alberti per Giovanni Rucellai tra il 1461 ed il 1467, rappresenta appunto un caso di oggetto nell'oggetto; ovvero, di un volume architettonico contenuto in un ambiente che gli fa da «contesto».

Il vano della cappella, la cui pianta si configura in un rettangolo piuttosto irregolare di circa sei metri per dodici, contiene una preziosa edicola che misura all'incirca un terzo del suo contenitore.



Figure 6. Leon Battista Alberti, Cappella Rucellai (1461–1467), Firenze

Riecheggiando in qualche modo gli stessi rapporti proporzionali che governano lo spazio urbano, la composizione architettonica della cappella, grazie anche all'abile disegno geometrico del pavimento sul quale si adagia il tempio, ma soprattutto in virtù delle relazioni spaziali che si vengono a creare, fa sì che l'aula rettangolare parallela alla navata della chiesa, diventi come una minuscola piazza nella quale si evidenzia un piccolo edificio commisurato alla sua scala. L'Alberti, infatti, proprio per rendere visibile dall'interno della chiesa il sepolcro della famiglia Rucellai, aveva osato portare a termine un'ardita demolizione del setto murario che divideva la cappella dalla navata, sostituendolo con un'ampia trabeazione sorretta da due colonne corinzie scanalate.²⁴ Per evidenziare ulteriormente la tomba di famiglia, queste ultime andavano inoltre ad inquadrare esattamente il fianco della preziosa edicola, in maniera tale che le paraste del tempio s'inserivano visivamente entro un ordine gigante di colonne (fig. 7).

Oggi, purtroppo, quella fluidità spaziale che l'Alberti era riuscito ad ottenere con l'audace demolizione del muro laterale della cappella, è andata sicuramente perduta, in quanto, all'inizio dell'Ottocento, per decorare in stile neoclassico la facciata della chiesa, veniva sconsideratamente rimosso l'intero blocco costituito da colonne e trabeazione con il ripristino consequenziale del tamponamento murario.

²⁴ L'episodio è stato già accennato alla nota 39.

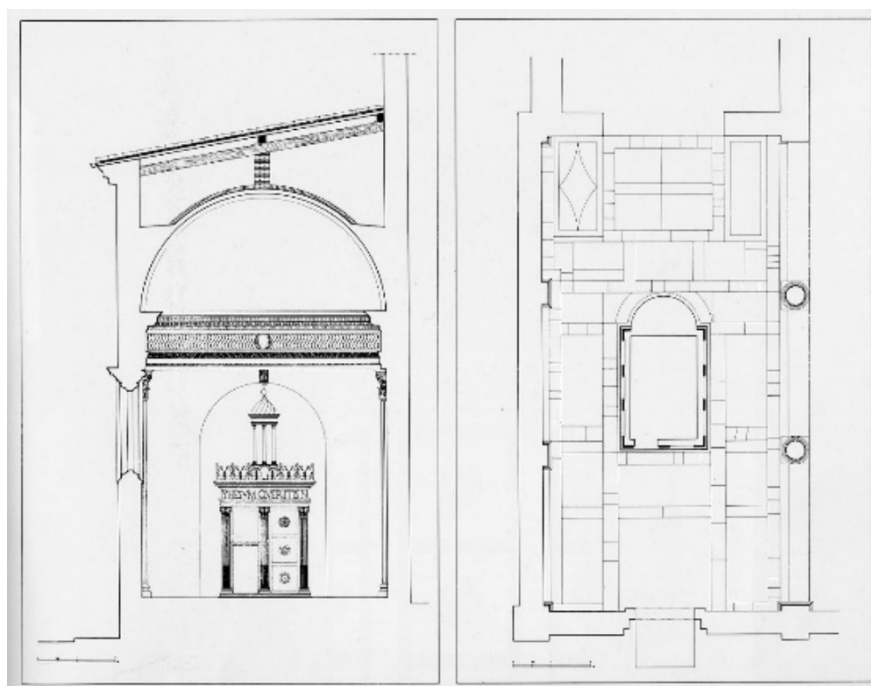


Figure 7. Leon Battista Alberti, Cappella Rucellai (pianta e sezione)

È inutile dire che un intervento così radicale, poiché andava indubbiamente ad alterare una delle caratteristiche principali del progetto, non poteva avere soltanto esito materiale; infatti, produrrà l'increscioso risultato di far scomparire proprio la scenografica percezione prospettica del sepolcro che l'Alberti era riuscito opportunamente a realizzare attraverso il diaframma di colonne.

In seguito agli interventi ottocenteschi, inoltre, non solo va perduta inesorabilmente la visione prospettica del tempietto, ma sparisce, o quanto meno si affievolisce considerevolmente, proprio l'articolato sistema di relazioni spaziali e volumetriche che a nostro avviso era capace di trasformare concettualmente un intervento architettonico circoscritto ad un ambiente tutto sommato modesto, quasi in un episodio di carattere urbano; quanto meno concettualmente.

Ad ogni modo, è senz'altro vero che in questo straordinario complesso sepolcrale, contenitore e contenuto sono vicendevolmente legittimati da una precisa correlazione che li fa tuttora risultare come due distinti ma inseparabili episodi di un unico organismo architettonico; dal momento in cui, però, è stata in parte compromessa la percezione d'insieme, quel che resta leggibile più di ogni altra cosa è senza dubbio il prezioso tempietto marmoreo.

Com'è noto, l'Alberti, per espresso desiderio della committenza, riprenderà un concetto risalente ad una lunga tradizione medievale, riproducendo all'interno della cappella, una copia del Santo Sepolcro di Gerusalemme: vale a dire, la principale meta di pellegrinaggio in Terra Santa.

A prescindere dalle dimensioni dell'edicola – che sono dimezzate rispetto all'originale – non si tratta in realtà di una fedele riproduzione ma più che altro di una sua personale interpretazione. D'altronde, è difficile immaginare che un architetto come Leon Battista Alberti potesse offrire una risposta pedissequa a questa precisa istanza del committente, e non certo a causa della

scarsa delle fonti a sua disposizione [9, P. 79],²⁵ ma proprio per il carattere precipuo delle sue stesse opere, tutte contrassegnate in maniera costante e diversificata, da straordinarie forme di metamorfosi.

I suoi radicali interventi sull'esistente, infatti, sono capaci di trasformare drasticamente luoghi e linguaggi architettonici, riportando ad una nuova condizione di vita non solo ruderi o manufatti incompiuti. Con apparente naturalezza, trasfigurano spazio e materia, rigenerando forme ed ambienti preesistenti attraverso una lucida sovrapposizione di regole ed elementi architettonici sapientemente recuperati dalla tradizione classica.

Il tempio, infatti, cercando di riportare il modello di Gerusalemme alle sue origini [12, P. 142],²⁶ riprende solo i tratti essenziali del Santo Sepolcro: tanto che la similitudine, si riduce unicamente ad alcuni elementi derivanti dalle testimonianze, come la ripartizione del fianco in quattro parti, o la sovrastante lanterna-ciborio, sorretta da colonne e conclusa con una piccola cupola decorata con una scanalatura a spirale. Innalzata su uno zoccolo basso ed impreziosita dal fregio di coronamento a forma di gigli, l'edicola ha una pianta rettangolare e termina con un'abside nel quale, per non interrompere il ritmo e per evitare nel contempo una spiacevole ridondanza dell'elemento classico, due fasce verticali di marmo bianco sostituiscono in questo punto le paraste che formano la salda ossatura del sepolcro.

Nonostante la ricca decorazione e la preziosità dei materiali, tutto risulta, perfettamente calibrato, in quanto, la complessità ornamentale, senza alcuna intemperanza rimane contenuta nel perfetto equilibrio del progetto. A cominciare dal rapporto tra i diversi elementi architettonici, infatti, ogni particolare è curato minuziosamente, tant'è che la meticolosa attenzione posta nella posa delle tarsie marmoree non è inferiore a quella dedicata all'iscrizione del coronamento [9, P. 83-90]²⁷ e perfino gli intagli della cornice sono messi in risalto proprio dal contrasto con le superfici levigate dei marmi bicolore che rivestono completamente le pareti.

I pannelli quadrati di marmo bianco fulcra utilizzati per il rivestimento, inoltre, sovrapposti verticalmente e suddivisi dal ritmo dettato dalle lesene in dieci gruppi formati da tre elementi ciascuno, hanno i contorni evidenziati da ampie fasce di marmo scuro: due lunghe, parallele alle paraste e altre quattro corte ortogonali ad esse per formare appunto i quadrati. Al centro di ciascun pannello, infine, s'inserisce un disco intarsiato nel quale il raffinato contrasto fra i colori dei due marmi viene riproposto per sagomare i disegni accurati dei trenta diversi motivi decorativi che ricordano fantasie caleidoscopiche (fig. 8).

²⁵ «...A parte il contributo del rilievo eseguito per conto del committente a Gerusalemme e la questione su come si presentasse nel XV secolo il Santo Sepolcro, le cui fasi di costruzione fino al XIX secolo sono un problema assai complesso, si può ritenere che si tratti di un modello ripreso a Santa Costanza e a Santo Stefano, nel primo caso come mausoleo eretto dalla casa di Costantino per il corpo di Cristo, nel secondo come prodotto artistico dell'Oriente romano, tra l'altro corrispondente nelle misure al modello. L'Alberti conosceva bene i due edifici romani: e abbiamo visto come sul secondo intervenisse di persona. Non sappiamo invece se conoscesse questo rapporto di corrispondenza proporzionale, o se proprio in presenza di una leggendaria tradizione al riguardo scaturisse l'idea di una verifica in loco, suggerita da lui al Rucellai che ne aveva la pratica possibilità. Altra ipotesi a conferma della tipologia e della mitologia di edifici ispirati al S. Sepolcro, è quella che l'Alberti conoscesse bene, per la frequentazione bolognese durante gli studi, il Santo Stefano, costruzione del V secolo, rifatta nel XII con navata anulare e tempio centrale su colonne, e porticina bassa da passare solo in ginocchio, conosciuta come tomba di S. Petronio o S. Sepolcro».

²⁶ «...Alberti elabora un modello del Santo Sepolcro (...) non come era allora, decorato con archi ciechi gotici, ma come doveva essere un tempo: una posizione, questa, giustificata dalla consapevolezza dei cambiamenti che i monumenti subiscono nel tempo e dal continuo stimolo a migliorare gli edifici che egli osservava...»

²⁷ Per quanto riguarda le iscrizioni.

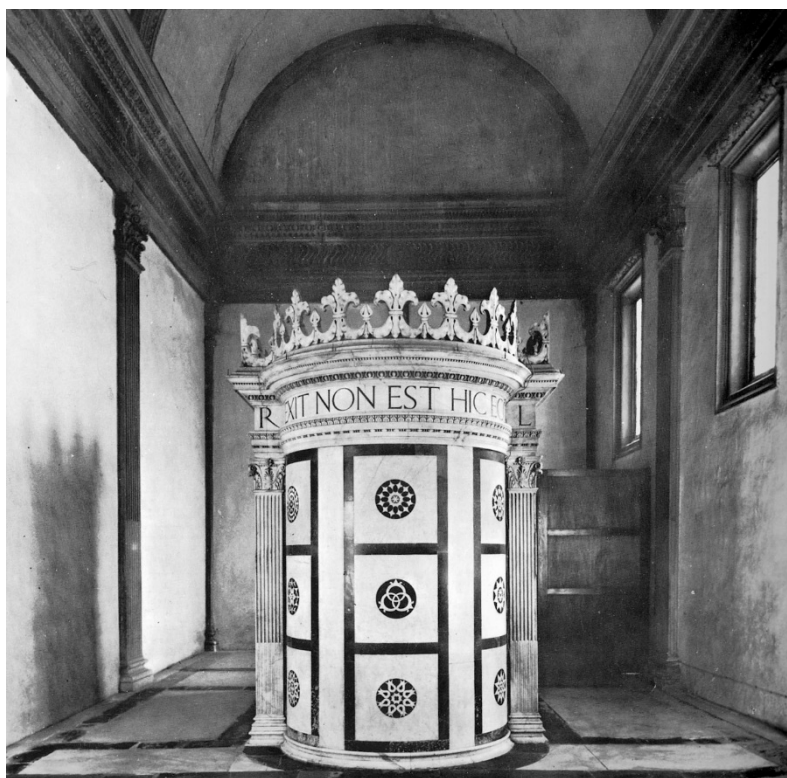


Figure 8. Leon Battista Alberti, Cappella Rucellai (abside del tempietto)

Un particolare importante di cui non si è ancora parlato, ma che reputiamo si possa in qualche modo considerare un elemento utile a corroborare ulteriormente gli argomenti a favore della nostra tesi su questo spazio, è che la cappella in cui viene alloggiato il tempietto si caratterizza per una copertura a volta.

«...La scelta di realizzare una volta a botte leggera [scrive Howard Burns] sembra ovvia per l'Alberti, vista la sua predilezione per questa forma espressa nel *De re aedificatoria*» [12, P. 140].

Tuttavia, senza voler in alcun modo sottovalutare la spiccata tendenza albertiana a prediligere questo tipo di soluzione architettonica, ci pare estremamente riduttivo pensare che si possano addurre le ragioni della sua scelta al mero attaccamento per questa forma. D'altronde, che l'Alberti considerasse la volta a botte come la soluzione più appropriata per la cappella Rucellai è dimostrato dal fatto che per poterla realizzare sarà costretto a sopraelevare i muri perimetrali del vano preesistente; francamente, però, non ci sembra possibile che in questo caso egli possa aver agito solo in funzione dei principi costruttivi contenuti nel suo trattato.

A prescindere dalle reali o presunte motivazioni che possono aver determinato questa scelta, infatti, il risultato ottenuto non sarà solo quello di ampliare il volume della cappella concedendo di conseguenza più spazio al sepolcro, ma l'effetto più importante dell'intervento, a nostro avviso, sarà proprio quello di riuscire in un certo qual modo a creare una simulazione simbolica e percettiva della volta celeste, capace di riportarci concettualmente all'idea di uno spazio esterno. Che la sua intenzione fosse proprio questa, naturalmente è difficile da provare, tuttavia, un'ulteriore testimonianza a dimostrazione del fatto che vi fosse la volontà di aumentare

ulteriormente la percezione dello spazio sovrastante, è fornita dalla presenza dell'ampia cornice sporgente che, come avviene peraltro in Sant'Andrea, stacca ancora di più la volta a botte contribuendo ad ampliare il volume.

Anche l'oggetto contenuto nell'oggetto, dunque, senza abrogare la correlazione esistente tra i termini del binomio interno-esterno, né invertirne i rispettivi significati, attraverso la reiterazione in scala ridotta dei rapporti proporzionali, può trascendere l'accezione logica che noi diamo agli spazi, e quindi, trasformarli.

Gli esempi che si potrebbero prendere in considerazione, naturalmente sono tanti, e lo stesso Sepolcro contenuto nella basilica di Santo Stefano a Bologna (fig. 9) – che l'Alberti, avendo studiato Diritto in quella città, non poteva certo ignorare – mantiene in qualche modo fede a questo principio. Realizzata nel XII secolo, dopo la prima crociata, e contenuta in un ambiente sviluppatosi su quello che era stato fino al V secolo un tempio pagano dedicato ad Iside, anche questa edicola, infatti, si presenta come un oggetto contenuto nell'oggetto. Le aggiunte apportate alla fine dell'Ottocento, vale a dire: la scala esterna, la balaustra, l'altare in alto e la croce di legno, in parte contribuiranno ad attenuare l'effetto di edificio in scala ridotta che invece le dimensioni della minuscola porticina concorrevano a far percepire.

Tuttavia, che si tratti di un'eloquente simulazione dello spazio esterno, non solo è suggerito dall'ampia cupola in laterizio, ma è evidenziato in particolar modo dalla serie di bifore della galleria superiore che, come in un fronte urbano, si affacciano su ognuno dei lati del dodecagono su cui poggia la copertura.

Il dodecagono in mattoni, infine, sorretto da una combinazione di colonne singole o abbinata, alcune in marmo ed altre in laterizio risalenti a periodi diversi, a sua volta è contenuto in un ottagono irregolare in modo da creare un unico ambiente suddiviso da una navata anulare, nel quale è appunto collocata l'edicola marmorea.

Anche in questo caso, naturalmente, non possiamo essere certi che l'idea di richiamare alla memoria una sorta di spazio esterno facesse realmente parte delle intenzioni progettuali, tuttavia non può sfuggire il fatto che le finestre risalgono allo stesso periodo del Sepolcro, il che ci induce a pensare che questa ipotesi, per quanto possa essere senz'altro soggettiva, non sia del tutto priva di fondamento.

Così come avviene nel caso precedente, ma gli esempi come si è detto potrebbero essere tanti, anche qui, l'oggetto nell'oggetto sottopone lo spazio interno ad una radicale metamorfosi nella quale l'utilizzo delle regole proporzionali serve a creare un gioco di rimandi, di simulazioni e percezioni visive, tali da trasformare semplici ambienti chiusi, in qualcosa di assolutamente diverso.

9. IL RIVESTIMENTO CHE TRASFORMA

Un altro tipo di contrasto avulso al rovesciamento tra interno ed esterno, ma che è tale da fare apparire lo spazio interno in contraddizione con il suo contenitore, è senza dubbio riconducibile all'operazione del «rivestimento».

Il *retablo* all'interno delle chiese spagnole, ad esempio, per Aldo Rossi, al pari della scena fissa del teatro romano è «la scena dell'azione liturgica» e può diventare, a volte, una vera e propria facciata [57, P. 75-85].



Figure 9. Santo Sepolcro, XII secolo, basilica di Santo Stefano, Bologna

Il *retablo*, nel suo ruolo di vera o apparente facciata, mentre rientra indubbiamente nella gamma delle possibili contraddizioni tese ad alterare il rapporto di relazioni oggettive tra interno ed esterno, a un tempo ci dà la misura di quanto la sovrapposizione dell'apparato decorativo possa, non solo alterare, ma addirittura trasformare completamente lo spazio architettonico fino a fargli assumere connotati totalmente diversi dalla configurazione originale.

A volte Infatti accade che la sovrastruttura ornamentale non si limiti alla semplice decorazione degli ambienti, bensì, intervenendo in maniera preponderante sullo spazio interno, riesce a trasformare un determinato luogo in qualcosa di completamente diverso; e quando ciò si verifica, con grande sorpresa, accade che si materializzi ai nostri occhi dopo aver varcato una soglia, uno spazio di cui nulla traspariva all'esterno.

Nel Santuario della Madonna delle Grazie, realizzato alla fine del '300 nei pressi di Mantova [3, P. 33]²⁸ su un luogo leggermente sopraelevato che domina i canneti del Lago Superiore formato dal Mincio, la struttura muraria viene ridotta al ruolo di puro involucro da un apparato decorativo seicentesco che, per mezzo di un'armatura lignea, lavorata ed arricchita di fregi,

²⁸ «L'architettura del santuario è per tradizione attribuita a Bartolino da Novara, ma nessun documento comprova tale affermazione. Tuttavia, si sa che Bartolino fu in contatto col signore di Mantova, Francesco Gonzaga, per il quale progettò il castello di S. Giorgio, tra gli anni 1397 e 1401» [Renzo Margonari, Quadro storico. Convento-Santuario-Origini-Vicende].

modanature, statue, colonne e da bizzarri motivi ornamentali, riveste le pareti laterali dell'unica navata ricoprendole completamente in tutta la loro altezza come una sorta di nuova pelle [3, P. 151]²⁹ (fig. 10-12).

La spessa struttura in legno, ritmata da due ordini sovrapposti di colonne realizzate nello stesso materiale, ospita all'interno delle nicchie ricavate nello spazio regolare dell'intercolunnio le statue votive, simulacri umani polimerici dai colori vivaci, costruiti quasi a grandezza naturale con cera, stoffa, cartapesta ed altri materiali sapientemente combinati e che rappresentano i principali miracoli ascritti al Santuario. I motivi decorativi, realizzati con cera colorata, lavorata in forme di mani, bulbi oculari e bubboni della peste, sono applicati come borchie in rilievo sulla parete lignea, tuttavia, il motivo forse più curioso è rappresentato dalle innumerevoli piccole mammelle, anch'esse di cera, colorate di rosa, che si avvolgono ordinate in forma elicoidale attorno alle colonne [85].³⁰

Indubbiamente, l'impalcata era un'opera concepita per suscitare meraviglia negli astanti, difatti, il saggio di pulitura eseguito sugli ex voto anatomici, ha messo in evidenza una graniglia di vetro pesto colorato [3, P. 97]³¹ che, molto probabilmente, per effetto dell'illuminazione delle torce e delle candele sottostanti, doveva permettere ai manufatti votivi di brillare, accrescendo in tal modo l'aspetto fantasmagorico dell'insieme.

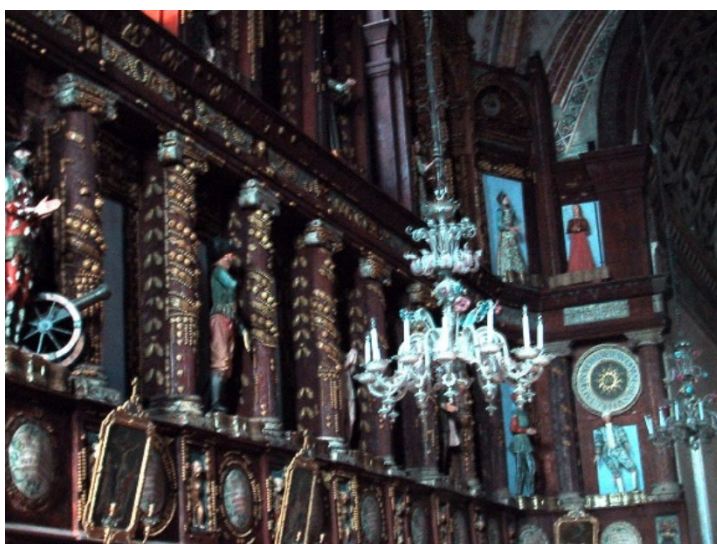
²⁹ «Per Ercolano Marani le attuali impalcature lignee furono collocate nel Santuario nellaseconda metà del XVII secolo: esse sostituirono quelle cinquecentesche di frate Francesco [Francesco da Acquanegra] che, forse, erano state più modeste ed avevano subito gravi danni durante i fatti del 1630 (sacco di Mantova). E' da credere, però, che le impalcature attuali non siano sostanzialmente molto diverse da quelle originali, considerando gli scopi per cui esse furono erette. E' indubbio che negli anni successivi esse furono oggetto di rimaneggiamenti vari, che si attuarono trasferimenti di statue, modifiche che, però, non furono tali da snaturare completamente il significato dato alla raccolta e alle ornamentazioni. Molti ex voto di cera che, col tempo, si sono staccati, sono stati più o meno affrettatamente inchiodati alle impalcature, senza rispettare la collocazione originale o non sono stati riattaccati affatto. Per quanto riguarda, però, l'andamento delle finte spirali di ex voto cerei che avvolgono le mezze colonne del primo ordine delle impalcature non si ha motivo di dubitare che sia diverso da quello delle impalcature precedenti...» [Attilio Zanca, *Elementi simbolici e devozionali*].

³⁰ Per ciò che riguarda l'uso ed il significato degli Ex voto anatomici, è forse interessante leggere quanto riportato qui di seguito per cercare di comprenderne le origini: «Il mito di Oreste deve la propria fama alla tragedia; ma ai suoi margini l'immaginazione greca aveva prodotto un rigoglio di varianti, sovente attestate da realtà culturali. In Arcadia, secondo Pausania, presso un santuario delle Furie sorgeva un tumulo sovrastato da un dito di pietra, detto "Monumento del dito." Qui, Oreste, posseduto dalla follia per il matricidio, mangiandosi un dito della mano recuperò il senno; e in un luogo vicino, che aveva nome "Guarigione," si celebrava il sacrificio di ringraziamento alle dee, istituito dall'eroe. In forma edulcorata, una storia analoga compare in un testo di Elio Aristide, il retore posseduto da un'ossessiva ipocondria. A costui il dio Asclepio aveva predetto in sogno che sarebbe morto di lì a tre giorni, aggiungendo bonariamente che la catastrofe si poteva scongiurare se, "al fine di salvare il suo corpo," egli ne avesse amputato un pezzo. Per fortuna Aristide viveva in tempi meno cruenti; e il dio amico gli concesse di sostituire il dito con l'offerta di un anello. L'orizzonte di questi fatti è la religione; ma lo scambio di una parte del corpo con la salvezza dell'individuo rientra nel programma biologico di alcune specie animali. La lucertola sfugge all'assalitore staccandosi la coda; e la volpe si libera dalla tagliola amputando a morsi la zampa imprigionata. Raccontando miti il genere umano trasmetteva una memoria primordiale delle proprie esperienze, anche di tipo biologico. (...) La religione ha per oggetto il non-evidente, così da manifestarsi come un segreto comunemente accettato; tuttavia essa opera attraverso la comunicazione e l'interazione, che ne consegnano certe funzioni al piano della realtà; (...) In ogni cultura il terrore del male ignoto promuove espiazioni offerte alle forze arcane che sovvertono la normalità dell'esistere; e allorché intende interpretare o stornare l'assurdo della violenza, l'uomo ricorre all'immagine della divinità attribuendo al mistero una dimensione culturale che ne distanzia la necessità biologica. Nell'idea di una provvidenza, che protegge dall'angoscia della malattia e della morte si esprime l'impulso primordiale di un programma di sopravvivenza che collega la razza umana con le specie animali. (...) La religione è la forma culturale in cui si assestarono le prime reazioni dell'uomo di fronte all'imprevisto della natura; e proprio in quanto la base naturale della vita è ineliminabile, la religione è fondamentalmente realistica anche quando si esprime secondo il modello della trascendenza». Recensione del libro di Walter Burkert. *La creazione del sacro. Orme biologiche nell'esperienza religiosa*. Milano : Adelphi, 2004.

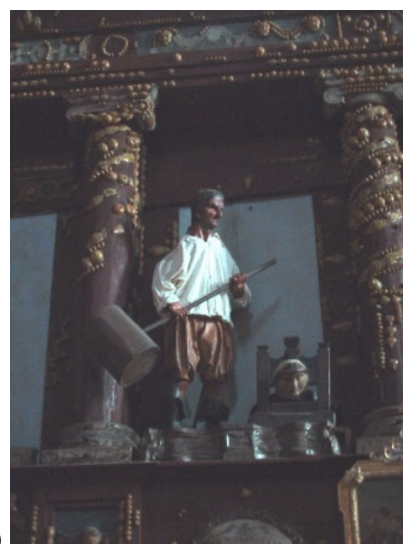
³¹ Renzo Margonari, *L'impalcata, Guida alla visione*.



Figure 10. Interno del Santuario della Madonna delle Grazie nei pressi di Mantova



a)



b)

Figure 11. Interno del Santuario della Madonna delle Grazie nei pressi di Mantova:
a – impalcato ligneo con le colonne decorate; b – una delle statue votive: simulacri umani polimerici



Figure 12. Karl Friedrich Schinkel, Stanza-tenda, Charlottenhof, Potsdam

All'interno dell'edificio sacro, tra l'altro immortalato da Bernardo Bertolucci in una breve sequenza dello splendido film *Novecento*, scene e raffigurazioni simboliche si dipanano ordinatamente in una sorta di racconto, nel quale, oltre al ciclo vitale, sono rappresentate le molteplici componenti di una stessa umanità miracolata. Figurano pertanto una serie di personaggi appartenenti alle più diverse condizioni sociali: dal papa ai re, dai prelati ai guerrieri, fino all'uomo di umili origini, senza escludere, naturalmente, i numerosi condannati salvati da morte certa per intercessione della Madonna.

Sopra l'ingresso, inoltre, sospeso da pesanti catene ad un tirante della volta a crociera, un coccodrillo impagliato, posto lì a rappresentare «... il reperto collegato al primo mitico miracolo ed, insieme, il drago-demonio incatenato e vinto...» [3, P. 9]³², sorprende l'ignaro visitatore [3, P. 172; 86, P. 244].³³

³² Giuseppe Papagno, *Il Santuario della Madonna delle Grazie*.

³³ Quella di appendere spoglie di coccodrilli all'interno delle chiese, nonostante possa apparire come un'idea bizzarra e alquanto originale, è un'usanza che nel XVI secolo, sulla scorta del rinnovato interesse per il mostruoso medievale, si diffonderà in tutta Europa. Alla fine del Cinquecento, infatti, Pierre Belon, a proposito del rettile, scriveva: «Noi lo ammiriamo sospeso in molte chiese e nelle pubbliche piazze» [87, P. 244].

Inoltre, come ci rammenta Attilio Zanca [Il coccodrillo di S. Maria delle Grazie ; 3, P. 172], consultando i repertori o le monografie dedicate ai singoli santuari, così come i testi sulle tradizioni e le leggende popolari, gli esempi relativi ai coccodrilli custoditi nelle diverse chiese italiane ed europee che si possono ricavare sono numerosissimi; ed anche se, va rilevato, molti esemplari sono stati rimossi dalla loro collocazione originaria, dal nutrito elenco che se ne deduce possiamo sicuramente annoverare: quello della chiesa di S. Giorgio (XII secolo) ad Almeno S. Salvatore e del santuario di S. Maria delle Lagrime (XVI secolo) a Ponte Nossola, entrambi in provincia di Bergamo; quello del santuario di S. Maria del Monte o Sacro Monte (XV secolo) presso Varese; quello del santuario di Montallegro (XVI secolo) presso Rapallo; quello del santuario di S. Maria delle Vergini (XVI secolo) presso Macerata; quello del santuario della Madonna della Pace (XVI secolo), detto di Campagna vicino Verona. Per quanto riguarda l'estero, tra gli altri, va sicuramente menzionato quello collocato nella cattedrale di Siviglia (sostituito a causa dell'usura del tempo, con un coccodrillo di legno); inoltre, quello dell'abbazia di Saint Victor a Marsiglia; quello della cappella di Notre Dame presso Audenard in Belgio; e quello della chiesa di Saint-Bertrand de Comminges, nei pressi di Tolosa.

Per completare questa sorta di commistione fra religiosità e magia, infine non potevano mancare le figure legate alla simbologia alchemica che si possono notare tra i motivi floreali delle volte affrescate. In ogni caso, come si è già avuto modo di scrivere in altre occasioni, questo non può meravigliare più di tanto.

A prescindere dalle incolmabili distanze, forse non è azzardato affermare che l'intervento realizzato all'interno del santuario mantovano, in un certo qual modo corrisponde all'esatto contrario di quel che avviene per opera dell'Alberti nel Tempio Malatestiano di Rimini. Vale a dire, partendo dal fatto che entrambi gli interventi si riconoscono fundamentalmente nella stessa idea di rivestire un edificio esistente per trasformarlo integralmente, l'operazione delle Grazie, anche se materialmente opposta, è concettualmente simile a ciò che avviene nella chiesa di S. Francesco a Rimini: solo che nelle Grazie, usando una struttura leggera, l'intervento si concentra esclusivamente sull'interno, nel Tempio riminese, avviene esattamente il contrario.

Ad ogni modo, per quanto possa trattarsi di due cose sostanzialmente diverse, il senso drastico che viene dato all'operazione del rivestimento, si traduce in entrambi i casi in un'azione capace di intervenire radicalmente sulla struttura preesistente, trasformandola.

A volte, tuttavia, anche attraverso forme più effimere d'intervento – o quantomeno oggettivamente più delicate – si possono ottenere risultati altrettanto «dirompenti».

La dimostrazione di come si possa riuscire a trasformare completamente lo spazio interno facendo ricorso al solo uso del rivestimento; ovvero sia l'utilizzo della tappezzeria non in semplice funzione ornamentale o estetica, ci viene fornita dall'*originale stanza-tenda*, realizzata tra le altre cose da Karl Friedrich Schinkel nel più ampio progetto per Charlottenhof a Potsdam nella prima metà dell'Ottocento (fig. 12).

In effetti, all'interno della stanza schinkeliana si avverte nettamente la piacevole sensazione di trovarsi in una tenda, e questo solo grazie al sapiente utilizzo di materiali semplici che saranno capaci di riprodurre efficacemente le precipue caratteristiche del rifugio temporaneo. A partire dal tessuto a righe bianche e celesti utilizzato per ricoprire le pareti e gli arredi della stanza, infatti, tutto concorre ad una perfetta simulazione della tenda: dalla forma del soffitto modellato a guisa di tetto e rivestito della stessa stoffa, fino alla sottile cornice della finestra; ma forse il massimo della raffinatezza si manifesta nel sistema utilizzato per mascherare le giunture del tessuto nel punto in cui s'incrociano le finte falde, costituito appunto da sottili profili metallici che, imitandone la struttura leggera, rendono ancora più realistica la sensazione di trovarsi all'interno di una straordinaria tenda di stoffa.

10. SOVRAPPORRE E COMPORRE

Il luogo in cui si manifesta in maniera più esplicita il rapporto fra l'architettura e il suo apparato ornamentale, rimane senza dubbio la chiesa, tuttavia, questo stretto legame, come si è visto, non è naturalmente prerogativa dello spazio ecclesiale. L'impianto decorativo, inoltre, non sempre è concepito insieme all'edificio, così come il suo linguaggio, non necessariamente si conforma ai caratteri architettonici generali degli spazi e degli elementi ai quali si sovrappone. Anche perché, la sovrastruttura decorativa, in particolar modo quando non viene realizzata insieme al manufatto ma in epoca successiva, spesso è del tutto indipendente dalle intenzioni riconducibili alla genesi dell'invenzione progettuale e ai propositi dell'architetto.

Pertanto, il risultato della configurazione ottenuta dal rapporto tra lo spazio esistente e le nuove componenti sovrastrutturali che concorrono a determinarne la trasformazione, nonostante queste ultime possano alterare in maniera risolutiva il carattere dell'opera o degli ambienti preesistenti, è completamente indipendente dall'entità dell'intervento e dalla natura dei materiali utilizzati.

Bisogna riconoscere, però, che sebbene l'interno sia in genere parte integrante di un unico processo compositivo, il quale nasce e prende forma nel momento stesso della progettazione di un edificio, ciò non esclude, in funzione di nuove esigenze, l'eventualità che nel corso del tempo vi si possano apportare ulteriori modifiche a loro volta tali da poter essere senza dubbio considerate esse stesse opere architettoniche esemplari.

Questo tipo d'intervento, che va generalmente sotto il nome di 'restauro creativo' ma che in realtà appartiene a tutti gli effetti al mondo della Composizione architettonica, attraverso un attento lavoro di rilettura critica dell'esistente, può arrivare a un'interpretazione del luogo che talvolta si spinge fino alla negazione completa del carattere distributivo ed ornamentale preesistente. Di conseguenza, creando un diverso sistema dei percorsi ed una nuova configurazione degli ambienti e dell'apparato decorativo, naturalmente delinea un concetto spaziale e architettonico differente dal precedente, mutando in certi casi insieme allo spazio interno, il carattere generale dell'intera costruzione, con risultati che a volte sono senza dubbio più interessanti di quelli offerti dal complesso architettonico originario.

Uno degli esempi più pertinenti a questo proposito è sicuramente il restauro, risalente ai primi anni Sessanta del Novecento, del piano terreno della Querini Stampalia, ad opera di Carlo Scarpa il quale, nonostante mantenga il *contenitore* pressoché invariato rispetto al *contenuto* [79, P. 24],³⁴ realizza all'interno dell'antico palazzo veneziano una preziosa architettura fatta di «...angoli spezzati e “figurati,” piani slittati, acqua introdotta a diluire ulteriormente forme instabili...» [67, P. 141], componendo, in una serie di fantasiose invenzioni architettoniche, forme e materiali che andranno ad influire fortemente sul carattere generale dell'intera costruzione (fig. 13). Il palazzo Cinquecentesco aveva già subito nell'Ottocento alcuni interventi concentrati proprio al piano terra che ne avevano travisato la configurazione originale attraverso aggiustamenti scenografici fatti di colonne e foderature in legno, tuttavia, nella personale restituzione architettonica che Scarpa fa del luogo, così come del resto avviene in molti altri suoi lavori, «il maestro di età bizantina casualmente vissuto nel XX secolo (...) usa scritture attuali per far parlare verità antiche» [67, P. 142].

La grande suggestione di quest'opera, però, sta forse nell'idea dell'acqua; vale a dire nell'intuizione, tanto semplice quanto geniale, di aprirsi e non di opporsi all'elemento della natura, lasciando che esso entri ad esaltare, prendendone parte, un mondo nascosto formulato per accoglierlo.

L'acqua, quindi, trasformandosi nel tema stesso del progetto, diviene in questo caso protagonista del racconto di una Venezia onirica, narrata nella sua essenza di marmi, pietre e stucchi finemente lavorati; con «...*parole* [sicuramente] “*troppo piene...*”» [67, P. 141] ma il cui uso sapiente rivela anche il poeta.

³⁴ In ogni edificio, il contenitore è la cassa muraria, il contenuto lo spazio interno.

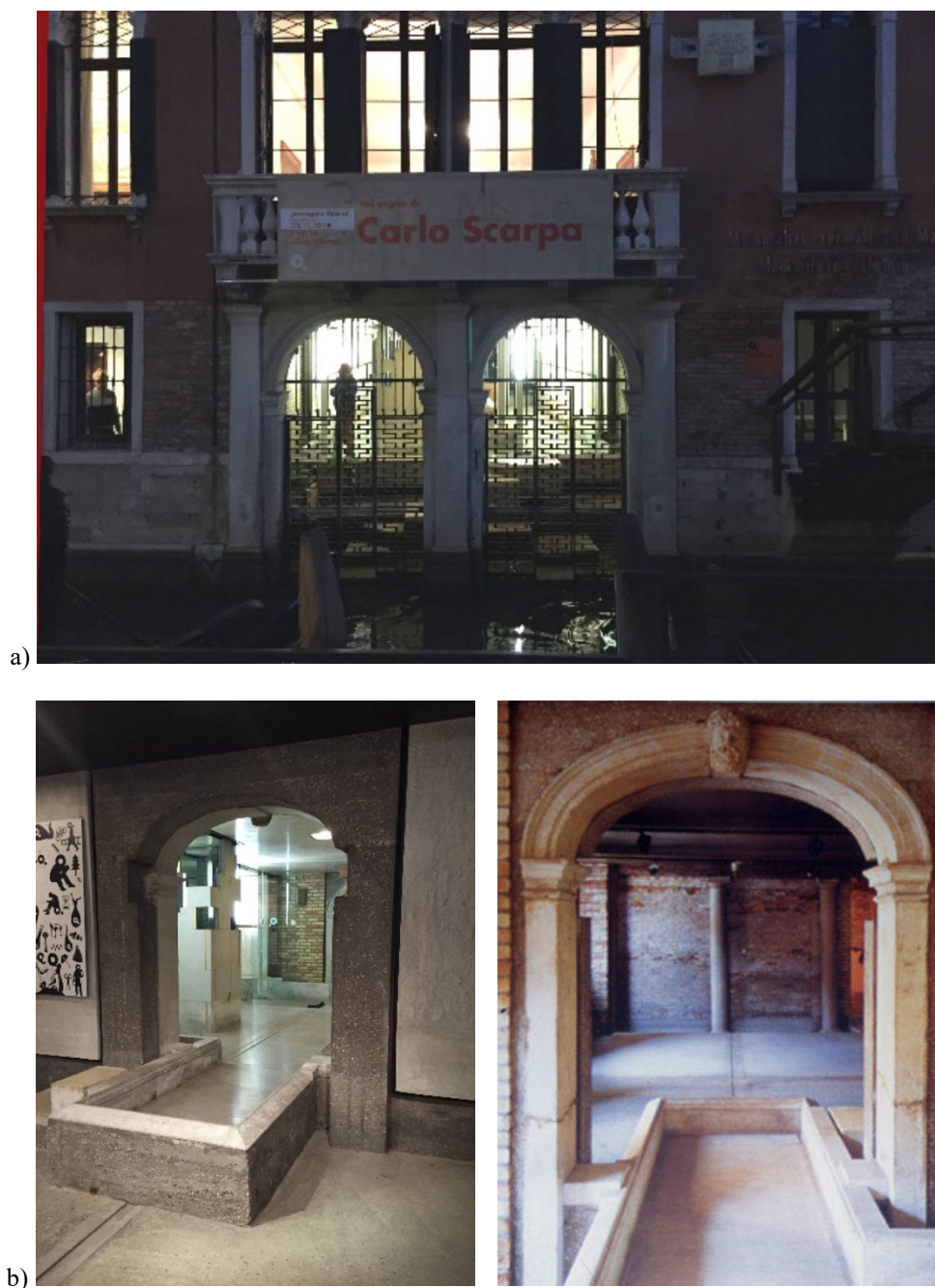


Figure 13. Carlo Scarpa, Querini Stampalia, Venezia: a – vista esterna; b – vista interna del piano terreno

A parte i progetti esemplari, come quest'ultimo, o tanti altri indubbiamente non meno degni d'interesse, sappiamo bene che in molti casi la *decorazione* si risolve il più delle volte in un ingombrante addobbo dello spazio architettonico che Zevi chiama appunto con disprezzo: «*melliflua ornamentazione rancida e deteriore*». Purtuttavia va precisato che non sempre si tratta di superfetazioni dipendenti dal susseguirsi dei periodi storici e di conseguenza dal relativo gusto artistico il quale, trasformandosi nel tempo, tende a cancellare le tracce del precedente.

In Villa Barbaro (fig. 14), ad esempio, il ridondante impianto decorativo caratterizzato dagli affreschi di Paolo Veronese, si risolve indubbiamente in un intervento di grande effetto scenografico; va però rilevato che proprio la sua capacità di confondere oltre misura artificio e realtà, riuscirà a penalizzare considerevolmente la composizione spaziale e figurativa palladiana. Non a caso, sarà disapprovato dall'Architetto che nei *Quattro Libri* ometterà di parlarne [51, P. 316].³⁵

In ogni qualmodo, l'integrazione fra architettura, arte ed elementi di arredo, tale a volte da trasformare completamente lo stesso spazio architettonico originale, non solo riguarda anche il mondo «laico», come si è detto, ma nemmeno è peculiarità dei sontuosi ambienti del passato, dal momento che la stessa architettura contemporanea, com'è noto, si dirama in un contesto di relazioni determinato proprio dal rapporto tra lo spazio architettonico, il prodotto artistico e le componenti di arredo.

Questo tentativo d'integrazione tra il *contenitore architettonico* e il suo *rivestimento*, senza dubbio però, è portato con successo alle estreme conseguenze da Kurt Schwitters³⁶ con il suo *Merzbau* (fig. 15) che, a partire dalle *Merz-Saulen*, iniziò a costruire dopo il 1919 nella casa-studio situata al n°15 bis della Waldhausenstrasse a Hannover, ora distrutta.

Realizzato con cose ed oggetti trovati casualmente ed assemblati giorno per giorno nell'arco di molti anni fino a riempire intere stanze [22, P. 39]³⁷, il *Merzbau*, come rileva

Francesco Dal Co: «esprime l'aspirazione a un'esperienza creativa che si ponga al di là della diversità dei generi, che applichi alle varie arti la medesima tecnica della mescolanza che il comporre di Schwitters impiega nel selezionare le sfide della casualità delle cose, per poter "passare sia sul cadavere dell'oggetto," come lui sosteneva, sia sui confini delle diverse esperienze artistiche...» [22, P. 39].

Il *Merzbau* è dunque un «opera totale»; un'opera interminabile che trascende lo specifico luogo. Esso è il risultato, come scrive ancora lo storico veneziano, «...di un lavoro aperto all'inatteso, poiché fondato su una severa disciplina che annulla la distanza tra intuizione, costruzione e rappresentazione esibendo una radicale sovrapposizione di casualità e rigore (...) Il *Merzbau* di Hannover, sviluppandosi, occupa l'intero luogo ove prende forma. Sostituisce la propria dinamica espansiva alla configurazione spaziale che l'accoglie; la rappresentazione dell'incompiutezza alla finitezza dell'ambiente; il rigetto dell'uso alla fruibilità...» [22, P. 39-40].

³⁵ E' ampiamente dimostrato che «Andrea abbia profondamente disapprovato, e perciò rifiutato, l'impianto decorativo, carico di amplificazioni e di forzature illusionistiche della misura spaziale predisposta (si pensi solo alle finte pergole, ora scomparse, sulla crociera: Ridolfi 1648, vol. I, p. 289) adottato dal Veronese; estromettendone la citazione dal contesto didascalico del trattato (cfr. da ultimo, il convincente discorso del Wolters, 1968, pp. 262-264) e, credo, addirittura compromettendo la relazione con l'amico».

³⁶ Ernst Nundel, Kurt Schwitters, Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt von Ernst Nundel, Germany, Tausend Oktober 1999.

³⁷ «In una lettera del 1997 a Ernst Nundel, il pittore ungherese Lajos d'Ebneith rievoca una passeggiata, compiuta lungo le spiagge olandesi nell'estate del 1926, in compagnia di Kurt Schwitters. D'Ebneith racconta che Schwitters, in quell'occasione, portava un sacco sulla spalla; di tanto in tanto s'arrestava e dopo aver smosso la sabbia, raccoglieva quanto il mare aveva trascinato a riva durante la notte. Quando il sacco fu colmo, i due ripresero la via di casa. Li giunti, Schwitters depositò nello studio le prede di questa 'caccia minima', materiali suscettibili di venire impiegati per la costruzione di un nuovo *Merzbau*» [Francesco Dal Co, Il mondo capovolto: la tartaruga vola e la lepre minaccia il leone].



Figure 14. Andrea Palladio, Villa Barbaro, affreschi di Paolo Veronese



Figure 15. Kurt Schwitters, Merzbau 1919, Waldhausenstrasse, Hannover (ora distrutta).
La scarsa qualità dell'immagine è dovuta al fatto che esiscono pochissime testimonianze
e le rare fotografie che ci sono pervenute sono appunto di bassissima qualità

Ciò vale a dire: la vera apoteosi della trasformazione e del rivestimento dello spazio interno.

In conclusione, va forse precisato che nell'affrontare la questione dell'interno e della sua *trasformazione*, si è cercato più che altro di porre l'attenzione sullo spazio architettonico secondo una chiave di lettura che in qualche modo ci riconducesse a quegli aspetti più sorprendenti della trasformazione senza ovviamente pretendere di farlo in maniera completa ed esaustiva. Pertanto, è necessario aggiungere un'ultima chiosa. Ossia il riferimento ad argomenti o la precisazione di alcuni concetti che, pur necessitando di un maggiore approfondimento, al fine di renderne più scorrevole e articolata la lettura, nel testo non hanno ottenuto lo spazio adeguato, trovano posto nelle note esplicative che in alcuni casi, data la lunghezza delle stesse, vengono ad assumere il ruolo di veri e propri *parerghi*.

RIFERIMENTI

1. Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica. Roma : Istituto Editoriale Romano, 1969.
2. Pevsner N. Fleming J. Honour H. Dizionario di architettura. Torino : Einaudi, 1992.
3. Santa Maria delle Grazie sei secoli mantovani di arte storia e devozione. Mantova : editoriale sometti, 1999.
4. 1771-1841 Schinkel l'architetto del principe. Venezia : Albrizzi Editore-Cluva Libreria Editrice, 1982.
5. Alberti L. B. De re aedificatoria. Milano : IL Polifilo, 1966.
6. Arnell P., Bickford T. Aldo Rossi Buildings and Projects. New York : Rizzoli International Publications Inc., 1987.
7. Belluzzi A. Venturi, Scott Brown e Associati. Bari : Editori Laterza, 1992.
8. Bonfanti E. Nuovo e moderno in architettura. Milano : Bruno Mondadori, 2001.
9. Borsi F. Leon Battista Alberti : Opera completa. Milano : Electa, 1996.
10. Borsi F., Borsi S. Leon Battista Alberti. Firenze : Giunti, 1997.
11. Brooks Pfeiffer B. Frank Lloyd Wright. Koln : Taschen, 1991.
12. Burns H. Leon Battista Alberti // Storia dell'architettura italiana : Il Quattrocento / ed. F. P. Fiore. Milano : Electa, 1998.
13. Capitani U. Scienza e pratica nella cultura latina. Firenze : Sansoni, 1973.
14. Carcopino J. La vita quotidiana a Roma. Roma-Bari : Editori Laterza, 2001.
15. Chelli M. Manuale per leggere l'architettura. Dalle origini al Rinascimento. Roma : Edup, 2001.
16. Dal Co F. Abitare nel Moderno. Bari : Laterza, 1982.
17. Dal Co F., Mazzariol G. Carlo Scarpa (1906-1978), opera completa. Milano : Electa, 1984.

18. Dal Co F., Forster K. W., Soutter Arnold H. Frank O. Gehry. Tutte le opere. Milano, Electa, 1998.
19. di Giorgio M. F. Trattato di Architettura, ingegneria e arte militare (1482). Milano : Il Polifilo, 1967.
20. Durbiano G. I Nuovi Maestri architetti tra politica e cultura nel dopoguerra. Venezia : Marsilio, 2000.
21. Farinelli F. Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo. Torino : Piccola Biblioteca Einaudi, 2003.
22. Ferlenga A. Aldo Rossi. Tutte le opere. Milano : Electa, 1998.
23. Ficacci L. Piranesi, The Complete Etchings. Koln : Taschen, 2000.
24. Filarete. Trattato di architettura. Milano : Il Polifilo, 1972.
25. Finley M. I. Gli antichi greci. Torino : Piccola Biblioteca Einaudi, 1965.
26. Frampton K. Storia dell'architettura moderna. Bologna : Zanichelli editore, 1982.
27. Frank J. Architettura come simbolo. Bologna : Zanichelli Editore, 1986.
28. Galimberti U. Orme del Sacro. Milano : Feltrinelli, 2000.
29. Galimberti U. Psiche e techne – L'uomo nell'età della tecnica. Milano : Feltrinelli, 1999.
30. Galimberti U. Il corpo. Milano : Feltrinelli, 2000.
31. Galimberti U. Fantasia, Idee: il catalogo è questo. Milano : Saggi Universale Economica Feltrinelli, 2001. P. 76–77.
32. Gombrich E. H. L'uso delle immagini Studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva. Milano : Leonardo Arte, 1999.
33. Gombrich E. H. Arte e progresso storia e influenza di un'idea. Bari : Editori Laterza, 2002.
34. Gombrich E. H. Dal mio tempo Città, maestri, incontri. Torino : Giulio Einaudi editore, 1999.
35. Gravagnuolo B. Adolf Loos. Milano : Idea Books Edizioni, 1981.
36. Hersey G. Il significato nascosto dell'architettura classica. Milano : Bruno Mondadori Editori, 2001.
37. La Cecla F. Perdersi – L'uomo senza ambiente. Roma ; Bari : Editori Laterza, 2000.
38. Lévêque J.-J. Piranesi. Milano : Alfieri e Lacroix, 1989.
39. Loos A. Parole nel vuoto. Milano : Adelphi Edizioni, 1984.
40. Mazza M. Carlo Scarpa alla Querini Stampalia. Venezia : Il Cardo, 1996.
41. Middleton R., Watkin D. Architettura dell'Ottocento. Milano :Electa, 1977.
42. Monestiroli A. La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura. Bari : Editori Laterza, 2002.

43. Murray P. Architettura del Rinascimento. Milano : Electa, 1978.
44. Murray P. L'architettura del Rinascimento italiano. Bari : Editori Laterza, 1998.
45. Musatti C. Ebraismo e Psicoanalisi. Pordenone : EST Edizioni Studio Tesi, 1994.
46. Norberg-Schulz C. Architettura Occidentale. Milano : Electa Editrice, 1979.
47. Palladio A. I quattro Libri dell'Architettura. Milano : Ulrico Hoepli Editore Libraio, 1980.
48. Pape T. Un architetto tra Rinascimento e Barocco. Koln : Taschen 1993.
49. Portoghesi P. Leggere l'architettura. Roma : Newton Compton editori, 1981.
50. Praz M. La filosofia dell'arredamento. Milano : Ed. Tea, 1993.
51. Puppi L. Andrea Palladio. Milano : Electa, 1989.
52. Rami Ceci. L. La città, la casa, il valore: borghesia e modello di vita urbano. Roma, Armando editore, 1996.
53. Rave P. O. Karl Friedrich Schinkel. Milano : Electa, 1989.
54. Rovatti P. A. Il paiolo bucato – La nostra condizione paradossale. Milano : Raffaello Cortina Editore, 1998.
55. Rosa G. L'architettura degli interni. Roma : Officina Edizioni, 1999.
56. Rossi A. Adolf Loos, 1870-1933 // Casabella continuità. 1959. No. 233.
57. Rossi A. Autobiografia Scientifica. Parma : Pratiche Editrice, 1990.
58. Rossi A. Scritti scelti sull'architettura e la città. Torino : CittàStudiedizioni, 1978.
59. Rossi A. L'architettura della città. Milano : Clup, 1987.
60. Ruskin J. Le pietre di Venezia. Milano : BUR, 1987.
61. Rykwert J. I primi moderni – Dal classicismo al neoclassico. Milano, Arnoldo Mondadori Editore, 1994.
62. Rykwert J. La casa di Adamo in Paradiso. Milano, Adelphi, 1972.
63. Steffens M. K. F. Schinkel 1781-1841. Un artista al servizio della bellezza. Modena : Ed. Italiana Taschen, 2004.
64. Das Neuzeitliche Landhaus (1919) // Josef Frank. 1885-1967 / ed. J. Spalt, H. Czech. Wien : Hochschule fur angewandte Kunst, 1981.
65. Summerson J. Il linguaggio classico dell'architettura. Torino : Einaudi, 1973.
66. Tafuri M., Dal Co F. Architettura Contemporanea. Milano : Electa Editrice, 1976.
67. Tafuri M. Storia dell'Architettura italiana 1944-1985. Torino : Piccola Biblioteca Einaudi, 1997.
68. Tafuri M. Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico. Bari : Laterza, 1977.
69. Tafuri M. Teoria e storia dell'architettura. Bari : Laterza, 1968.

70. Trevisiol R. Adolf Loos. Bari : Editori Laterza, 1995.
71. Venturi R. Complessità e Contraddizioni nell'Architettura. Bari : Edizioni Dedalo, 1980.
72. Vitruvio Pollione M. I dieci libri dell'Architettura. Roma : Edizioni Librarie Siciliane – Bardi editore, 1993.
73. Wittkower R. Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo. Torino, Einaudi, 1971.
74. Wright F. L. In the Cause of Architecture // Architectural Record. 1928.
75. Wright F. L. Testamento. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1963.
76. Wundram M., Paglia A. Andrea Palladio 1508-1580. Trieste : Assicurazioni Generali, 1997.
77. Yates F. A. L'arte della memoria. Torino : Giulio Einaudi Editore, 1972.
78. Zevi B. Storia e controscoria dell'architettura in Italia. Roma : Grandi Tascabili Economici Newton, 1997.
79. Zevi B. Saper vedere l'architettura. Saggio sull'interpretazione spaziale dell'architettura. Torino : Giulio Einaudi editore, 1956.
80. Di Giorgio C. Basta una tuta mimetica e l'uomo diventa invisibile – La prossima frontiera dell'hi-tech supera la fantasy // La Repubblica. 28.02.2003. P. 39.
81. Ward-Perkins J. B., Boethius A. Etruscan and Roman Architecture. Harmondsworth, 1970. P. 256.
82. Luciana Finelli // Dizionario Enciclopedico di Architettura e Urbanistica / ed. P. Portoghesi. Roma : Istituto Editoriale Romano, 1969. Vol. III. P. 193.
83. Grau C. Borges e l'architettura. Torino : Testo & Immagine, 1998. P. 98.
84. Zevi B. Capire e fare architettura, Capolavori del XX secolo esaminati con le sette varianti del linguaggio moderno. Roma : Newton & Compton editori, 2000. P. 23.
85. Del Corno D. Perché si crea un Olimpo // Supplemento domenicale de Il Sole. 27.06.2004. P. 33.
86. Belon P. Petri Bellonii... Plurimarum singularium et memorabilium rerum in Graecia, Asia, Aegipto, Judaea, Arabia, allisque exteris provinciis ab ipso conspectarum observationes, tribus libris expressae. Carolus Clusius è Gallicis Latinas faciebat. Antverpiae : Ex Officina Christophori Plantini, 1589.

INTERIOR ARE THE ORIGIN OF CONFLICTS, COMPLEXITIES AND CONTRADICTIONS

Guaragna Gianfranco

*University of Trieste, Trieste, Italy,
gguaragna@units.it*

ABSTRACT

When considering architecture, it is principally referred to as the moment when the operation of appropriating a determined space manifests itself—distinguishing itself from construction—through an appropriation of its own language, with proportions and materials to define it. In general, the study consists of spaces and paths, forms and matter, however, if it is true, as Wright says, that “the internal environment, the space within which you live, is the great fact of the building,” then it becomes ever more evident that attention to the interior cannot be in any way neglected, especially in this historical period heavily marked by the progressing pandemic.

The question that is to be addressed, however, cannot be that of the internal space as such—although it will be a necessary starting point in order to possibly distance into broader concepts—but instead the concept of place, and in particular, precisely when an interior presents itself as the place of conflicts, contradictions and apparent paradoxes.

Foreboding logic, there can be no interior space without its relation to an external space, however this relationship is not always so schematic and linear and may sometimes even collapse.

Keyword: interior, architettura, L. B. Alberti, coating, contradictions

PARTICIPANT

1. Company “Avolare S.R.L.,” Treviso, Italy.
2. Moscow Architectural Institute (state Academy), Moscow, Russia.
3. Novosibirsk State University of Architecture, Design and Arts, Novosibirsk, Russia.
4. Penza State University of Architecture and Construction, Penza, Russia.
5. Herzen State Pedagogical University, Saint-Petersburg, Russia.
6. Saint Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia.
7. Company “Zerbo Alessandro,” Trieste, Italy.
8. Pacific National University, Khabarovsk, Russia.
9. Iuav University of Venice, Venice, Italy.
10. University of Trieste, Trieste, Italy.
11. Ural State University of Architecture and Art, Yekaterinburg, Russia.
12. Ural Federal University, Yekaterinburg, Russia.
13. Ufa State Petroleum Technological University, Ufa, Russia.
14. CIRDA of the Ministry of Construction and Housing and Communal services of the Russian Federation Scientific Research Institute of the Theory and History of Architecture and Urban Planning.
15. Harbin Institute of Technology, Shenzhen, China.
16. Hohai University, Nanjing, China.
17. Shenzhen Urban Planning & Land Resource Research Center, Shenzhen, China.

СПИСОК АВТОРОВ INDEX OF AUTHORS

Алексеев Евгений Павлович

кандидат искусствоведения, доцент,
Уральский федеральный университет

д'Амбра Марта Дафнее

студент, Университет Триеста, менеджер
в области агрокультур, Avolare S.R.L.

д'Амбра Пиппо

архитектор, Университет Иуав Венеции,
менеджер проектов, контролер качества,
Avolare S.R.L.

Атапин Иван Ильич

магистрант, Санкт-Петербургский
государственный университет

Базилевич Евгений Михайлович

кандидат психологических наук, доцент,
Тихоокеанский государственный
университет, член Союза художников РФ

Базилевич Михаил Евгеньевич

кандидат архитектуры, доцент,
Тихоокеанский государственный
университет, член Союза дизайнеров РФ

Белов Антон Юрьевич

магистрант, Пензенский государственный
университет архитектуры и строительства

Блинова Елена Константиновна

доктор искусствоведения, профессор,
Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена

Alekseev Evgeniy Pavlovich

PhD in History of Arts, Associate Professor, Ural
Federal University

d'Ambra Marta Dafnee

MSc, student, University of Trieste, agricultural
manager, Avolare S.R.L.

d'Ambra Pippo

architect, Iuav University of Venice, project
manager, quality supervisor, Avolare S.R.L.

Atapin Ivan Ilich

graduate student, Saint Petersburg State
University

Bazilevich Evgeniy Mikhailovich

PhD in Psychology, Associate Professor, Pacific
National University, member of the Union of
Artists RF

Bazilevich Mikhail Evgeneevich

PhD in Architecture, Associate Professor, Pacific
National University, member of the Union of
Designers RF

Belov Anton Yurievich

graduate student, Penza State University of
Architecture and Construction

Blinova Elena Konstantinovna

D.Sc. (History of Arts), Professor, Herzen State
Pedagogical University

Витюк Екатерина Юрьевна

кандидат архитектуры, начальник научно-исследовательской части, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

Вон Дженис Ц.

кандидат архитектуры, профессор, Харбинский технологический институт

Гарнага Анастасия Филипповна

старший преподаватель, Тихоокеанский государственный университет

Гваранья Джанфранко

кандидат архитектуры, доцент, Университет Триеста

Гильдина Татьяна Александровна

кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена

Глатоленкова Екатерина Викторовна

старший преподаватель, Тихоокеанский государственный университет

Дзербо Алессандро

руководитель проектно-архитектурной студии «Zerbo Alessandro»

Загребин Олег Владимирович

кандидат архитектуры, профессор, директор института изобразительных искусств, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

Задвернюк Людмила Валерьевна

кандидат архитектуры, доцент, Тихоокеанский государственный университет

Иванова Алина Павловна

кандидат архитектуры, доцент, Тихоокеанский государственный университет

Vityuk Ekaterina Yurevna

PhD in Architecture, Head of the Scientific&Research Department, Ural State University of Architecture and Art

Wong Janice C.

PhD in Architecture, Professor, Harbin Institute of Technology

Garnaga Anastasiia Filippovna

Assistant Professor, Pacific National University

Guaragna Gianfranco

PhD in Architecture, Associate Professor, University of Trieste

Gildina Tatyana Aleksandrovna

PhD in History of Arts, Associate Professor, Herzen State Pedagogical University

Glatolenkova Ekaterina Viktorovna

Assistant Professor, Pacific National University

Zerbo Alessandro

CEO of Architectural Design Studio “Zerbo Alessandro”

Zagrebin Oleg Vladimirovich

PhD in Architecture, Professor, Director of the Institute of Fine Arts, Ural State University of Architecture and Art

Zadvernyuk Lyudmila Valerevna

PhD in Architecture, Associate Professor, Pacific National University

Ivanova Alina Pavlovna

PhD in Architecture, Associate Professor, Pacific National University

Иванова-Веэн Лариса Ивановна

кандидат архитектуры, профессор, директор музея МАРХИ, Московский архитектурный институт

Ivanova-Veen Larisa Ivanovna

PhD in Architecture, Professor, Director of the Museum of MARKHI, Moscow Architectural Institute

Лапшина Елена Геннадьевна

кандидат архитектуры, профессор, заведующий кафедрой основ архитектурного проектирования, Пензенский государственный университет архитектуры и строительства

Lapshina Elena Gennadevna

PhD in Architecture, Professor, Head of the Department of Fundamentals of Architectural Design, Penza State University of Architecture and Construction

Левашко Светлана Сергеевна

кандидат архитектуры, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет, ведущий научный сотрудник, филиал ФГБУ «ЦНИИП Минстроя России» НИИТИАГ, советник РААСН, почетный архитектор России, член Союза архитекторов России

Levoshko Svetlana Sergeevna

PhD in Architecture, Associate Professor, Saint-Petersburg State University of Architecture and Civil Engineering, Leading Researcher, Scientific Research Institute of Theory and History of Architecture and Urban Planning, Advisor of Russian Academy of Architecture and Building Sciences, Honorary Architect of Russia, Member of the Union of Architects of Russia

Ли Си

Хохайский университет

Li Xi

Hohai University

Ким Антон Андреевич

старший преподаватель, Тихоокеанский государственный университет

Kim Anton Andreevich

Assistant Professor, Pacific National University

Маркези Марко

архитектор, Университет Иуав Венеции, директор студии ММ+

Marchesi Marco

Architect, Iuav University of Venice, Studio MM+ CEO

**Никифорова-д'Амбра
Елена Валерьевна**

кандидат психологических наук, доцент, директор Avolare S.R.L.

Nikiforova- d'Ambra Elena Valerevna

PhD in Psychology, Associate Professor, Avolare S.R.L. CEO

Попугаев Александр Александрович

главный специалист, научно-исследовательская часть, Уральский государственный архитектурно-художественный университет

Popugaev Alexander Aleksandrovich

Chief Specialist, Scientific&Research Department, Ural State University of Architecture and Art

Прошенкова Ирина Сергеевна

Научный сотрудник, филиал ЦНИИП
Минстроя РФ НИИ теории и истории
архитектуры и градостроительства
(НИИТИАГ)

Путилов Иван Дмитриевич

магистрант, Тихоокеанский государственный
университет

Росети Симонета

кандидат архитектуры, Университет Триеста

Садрединов Семён Александрович

магистрант, Тихоокеанский государственный
университет

Смолянинова Татьяна Анатольевна

старший преподаватель, Тихоокеанский
государственный университет

Целуйко Дмитрий Сергеевич

старший преподаватель, Тихоокеанский
государственный университет

Чжоу Цинфэн

PhD, Исследователь, Центр городского
планирования и исследования земельных
ресурсов Шэньчжэня

Шалыгина Дарья Николаевна

аспирант, Новосибирский государственный
университет архитектуры, дизайна и искусств

Сюй Шучэн

аспирант, Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена

Proshchenkova Irina Sergeevna

Science research, CIRD of the Ministry of
Construction and Housing and Communal
services of the Russian Federation Scientific
Research Institute of the Theory and History of
Architecture and Urban Planning

Putilov Ivan Dmitrievich

graduate student, Pacific National University

Rossetti Simonetta

PhD in Architecture, University of Trieste

Sadredinov Semen Aleksandrovich

graduate student, Pacific National University

Smolianinova Tatiana Anatolevna

Assistant Professor, Pacific National University

Tceluiko Dmitrii Sergeevich

Assistant Professor, Pacific National University

Zhou Qing-feng

PhD, Researcher, Shenzhen Urban Planning
& Land Resource Research Center

Shalygina Daria Nikolaevna

postgraduate student, Novosibirsk State
University of Architecture, Design and Arts

Xu Shuchen

postgraduate student, Herzen State Pedagogical
University

Научное издание

Актуальные проблемы теории и истории региональной архитектуры

Scientific publication

Actual Problems of the Theory and History of Regional Architecture

Отпечатано с авторских оригиналов

Подписано в печать 21.12.20. Формат 60 × 84 ½. Усл. печ. л. 34,18. Тираж 100 экз. Заказ 233.

Издательство Тихоокеанского государственного университета.
680035, Хабаровск, ул. Тихоокеанская, 136.

Отдел оперативной полиграфии издательства Тихоокеанского государственного университета.
680035, Хабаровск, ул. Тихоокеанская, 136.

ISBN 978-5-7389-3229-8



9 785738 932298