

Il libro nasce dal fatto che sono stato vicino a Leoncilli, ovvero al prof. Leoncilli Massi (come avrebbe voluto lo chiamassi), per per circa 15 anni. Sono stato suo figlioccio adottivo e poi “sub-mozzo” e poi “mozzo”, come amava indicarci. Il titolo di assistente, a essere onesti, è stato sempre riservato a Daniele Spoletini e a Andrea Ricci, e da questa bipartizione non si è più spostato.

Per lui ho dovuto disegnare tanto e scrivere tanto: correggere bozze di suoi testi e scrivere tracce di lezioni che mi ha lasciato fare fin da quando ero studente. Da studente, poco dopo passato l'esame con lui, mi ha fatto tenere una lezione su Alberti nel mitico Brunelleschi a Firenze.

Quindi ho dovuto prendere confidenza con la scrittura e con la scrittura dell'architettura, in particolare. Con le parole, in definitiva. Che è un po' una forzatura per me, che sono notoriamente sintetico, ermetico, laconico.

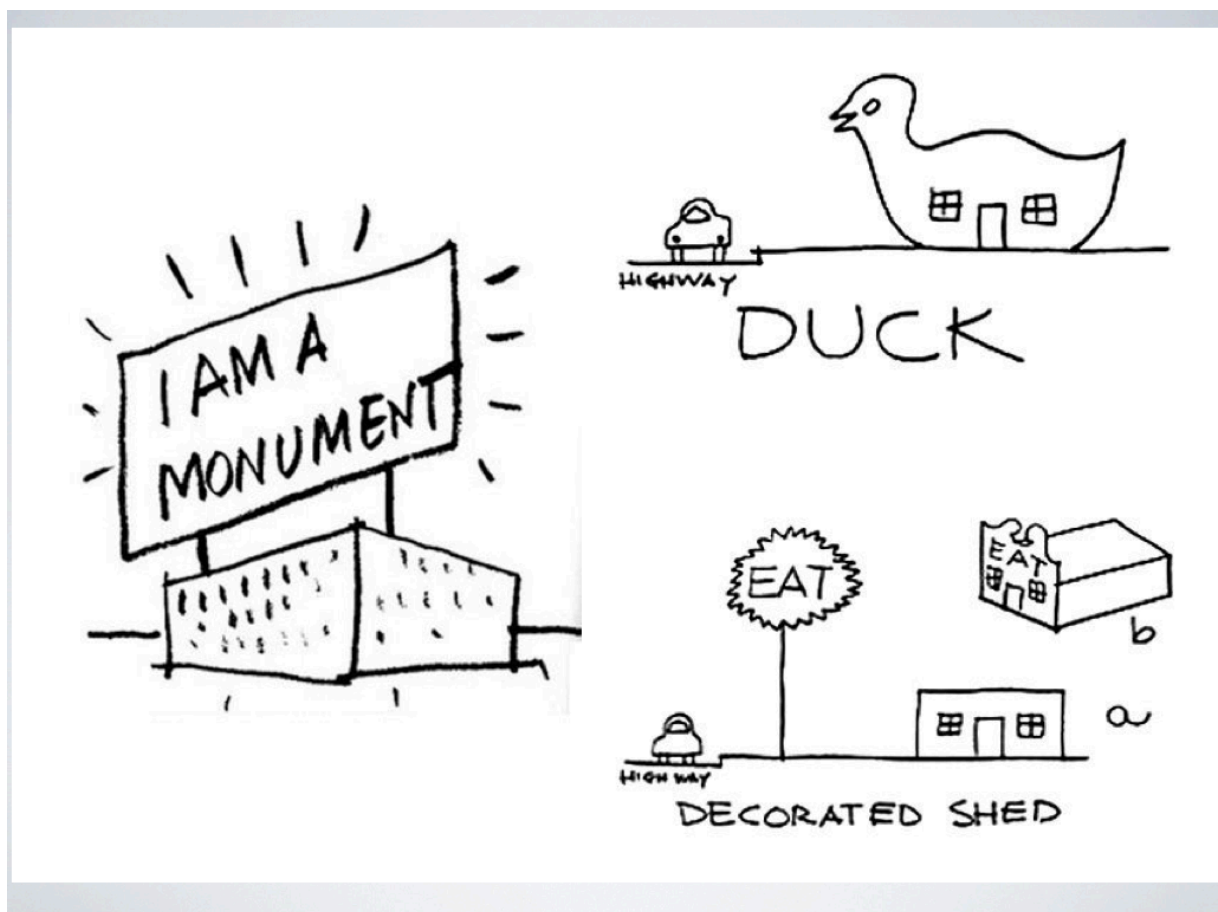
Quando aprivamo il corso con il prologo o alle primissime lezioni potevo vedere lo sguardo un po' perso e sfuggente dei ragazzi di fronte a parole come Masaccio, Stravinskij, Steiner, asclepeion, Arianna a Nasso, Terzo movimento della Sinfonia n. 3 di Brahms, pecile, Casa del Mantegna, Richard Strauss, Sanssouci.

Mi rendevo conto che mancava tutto un linguaggio, soprattutto in chi non aveva fatto studi classici.

Lo stesso spaesamento ho trovato quando, fatte le debite proporzioni, ho insegnato presso allora la Facoltà di Ingegneria (oggi Dipartimento), grazie alla segnalazione di Paolo Belardi.

Ho pensato allora che fosse necessario costruire un vocabolario minimo, una minima lista di termini sui quali essere d'accordo per poter sviluppare un discorso. Ecco qua. Ho iniziato questo testo 10 anni fa. Poi l'ho asciugato, ho tolto per quanto possibile aggettivi, avverbi, citazioni colte, ecc.

Ovviamente il libro è una risposta esplicita al **tema del testo scritto in riferimento all'arte in generale e all'architettura in particolare**. Vi sono posizioni differenti al riguardo: c'è chi dice che le opere di architettura non hanno bisogno di testi, poiché proprio la necessità di un testo indebolisce lo statuto dell'opera d'arte. Se c'è bisogno di uno scritto, si dice, di una descrizione, di una spiegazione, è proprio perché l'opera d'arte non parla. È vero: bisogna però intendersi su quale sia la lingua in cui l'opera parla o dovrebbe parlare e quale sia il pubblico a cui è rivolta l'opera. Poiché se è quasi certo che in passato la distanza tra l'opera d'arte e il pubblico (anche il più vasto), era quasi nulla, oggi la distanza è enorme. Gli esempi sono fin troppo facili, come diceva Benedetto Croce. Dalle sedie oggetto di design su cui non ci si può sedere agli edifici che hanno bisogno di un'insegna per dichiarare il proprio statuto è pieno il mondo. **[I'm a monument]**





La controprova è semplice: portate un vostro genitore o parente “vergine” (vergine rispetto all’arte contemporanea: innocente), a vedere una scultura di Koons o una plastica bruciata di Burri e chiedete che cosa ne pensano.





Provate invece con questa e vedrete che vi è maggior gradimento, approvazione.





È innegabile insomma che oggi, per godere appieno di un'opera d'arte è necessario abbreviare questa distanza, ricostruire un codice, un canale, un linguaggio. Questo canale passa attraverso il testo scritto o parlato: la parola, in ogni caso. Massimamente questa necessità si avverte nei luoghi e nel tempo in cui si formano nuovi architetti. Se fosse sufficiente il solo guardare le grandi architetture per divenire bravi architetti, oggi, in Italia, dovremmo essere soffocati da bravi architetti e da pervasiva bellezza. Ma evidentemente così non è. Solo pochissimi riescono a vedere l'Architettura nell'architettura e quei pochissimi non hanno bisogno di percorsi universitari per emergere: trovano da soli la propria strada. Tuttavia anche questi pochissimi e grandissimi, per divenire tali, oltre a disegnare le architetture precedenti, tornano e vanno ad abbeverarsi alla fonte dell'architettura e della cultura classica. Non voglio nemmeno citare Alberti sul punto, ma da Michelangelo e Palladio per finire nel moderno (Scarpa) e nel contemporaneo (Ando), tutti si tuffano (o rituffano) nella cultura, fatta di altre opere di architettura ma anche di pittura e di letteratura. Forse solo Leonardo (ma ammetto la mia ignoranza sull'uomo) si dichiara "*omo senza lettere*". Chiudo poi con un passaggio di un'intervista a Aldo Rossi.

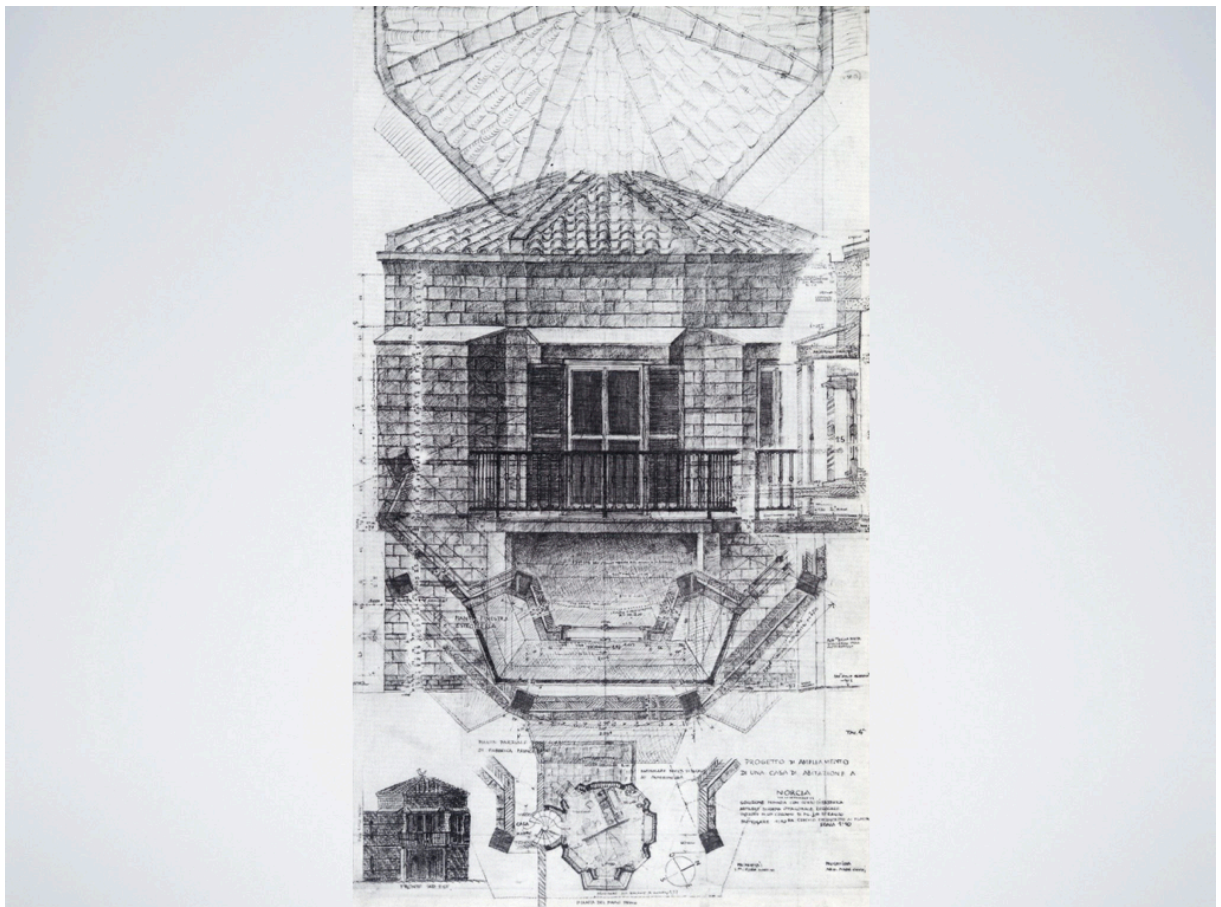
**Raggi:** Ti piace scrivere?

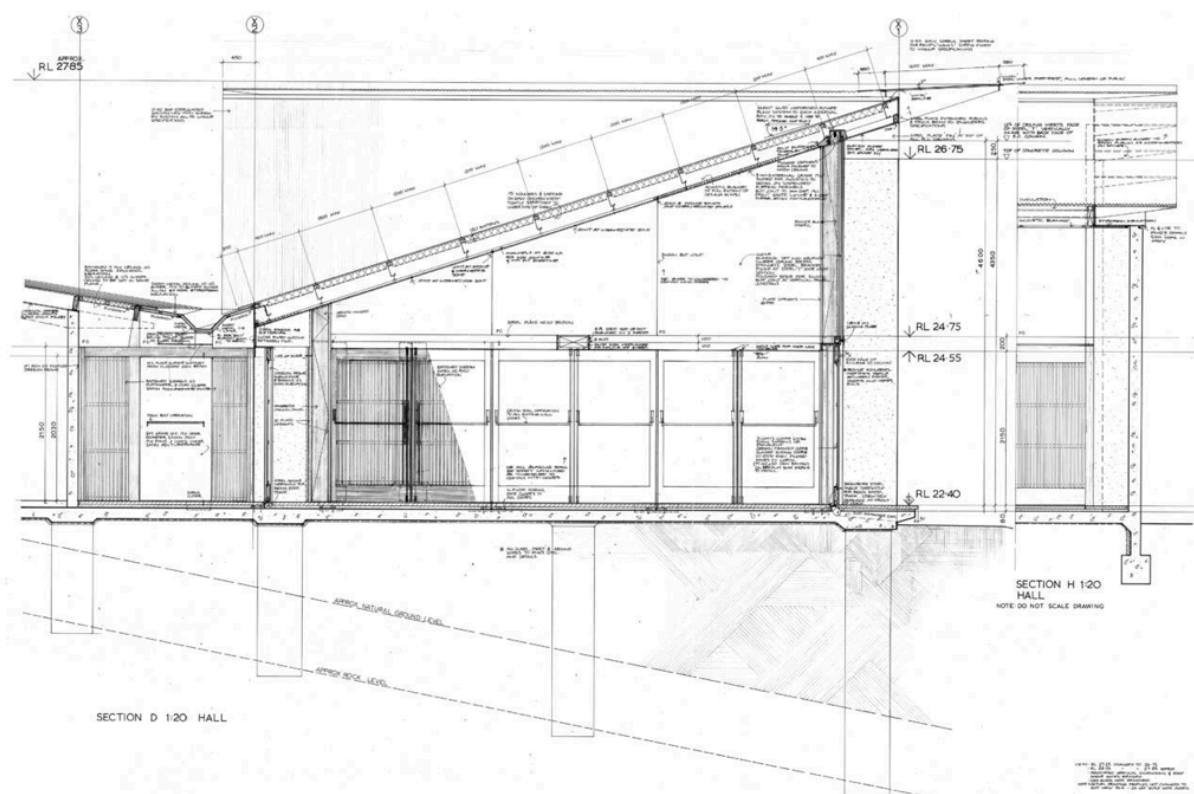
**Rossi:** Fin da ragazzo avevo interessi prevalenti letterari e cinematografici, ho un tipo di educazione letteraria. Credo che conti molto lo studio; inoltre mi piace scrivere, cerco di essere sempre personale nel modo di scrivere, come fosse un progetto. Mi interessa la perfezione tecnica. Non credo che un medico o un avvocato debbano scrivere male, non credo che la letteratura tecnica debba essere brutta, i bravi tecnici scrivono bene. [...]

**Raggi:** La parola scritta ha una sua autonomia.

**Rossi:** Certamente, chi non capisce la bella letteratura non capisce la bellezza tecnica o figurativa.

In quali occasioni la parola accompagna l'architettura? Abbiamo visto che vi è un momento didattico, o almeno didascalico, ineliminabile. Se si vuole insegnare la buona architettura a qualcuno, bisogna essere in grado di dire qualcosa di intelligente sul tema. Lasciare che l'architettura parli da sola è un atteggiamento un po' troppo ottimista, ed è un eufemismo. I romani (romani di Roma odierna), sarebbero tutti bravi architetti dalla nascita, *ope legis, ius architectonico*, per esempio. Io dico che se gli occhi non sono preparati, non vedono nulla. Vi è poi, anche nel disegno dell'architettura, vi è sempre stato, un rapporto prosaico: scrivo perché è più facile, è più economico. Prendete i nostri disegni di architettura e cominciate a togliere le parole e osservate se il disegno è più o meno comprensibile. A essere rigorosi, poi, potremmo togliere anche i numeri, e disegnare solo forme geometriche.





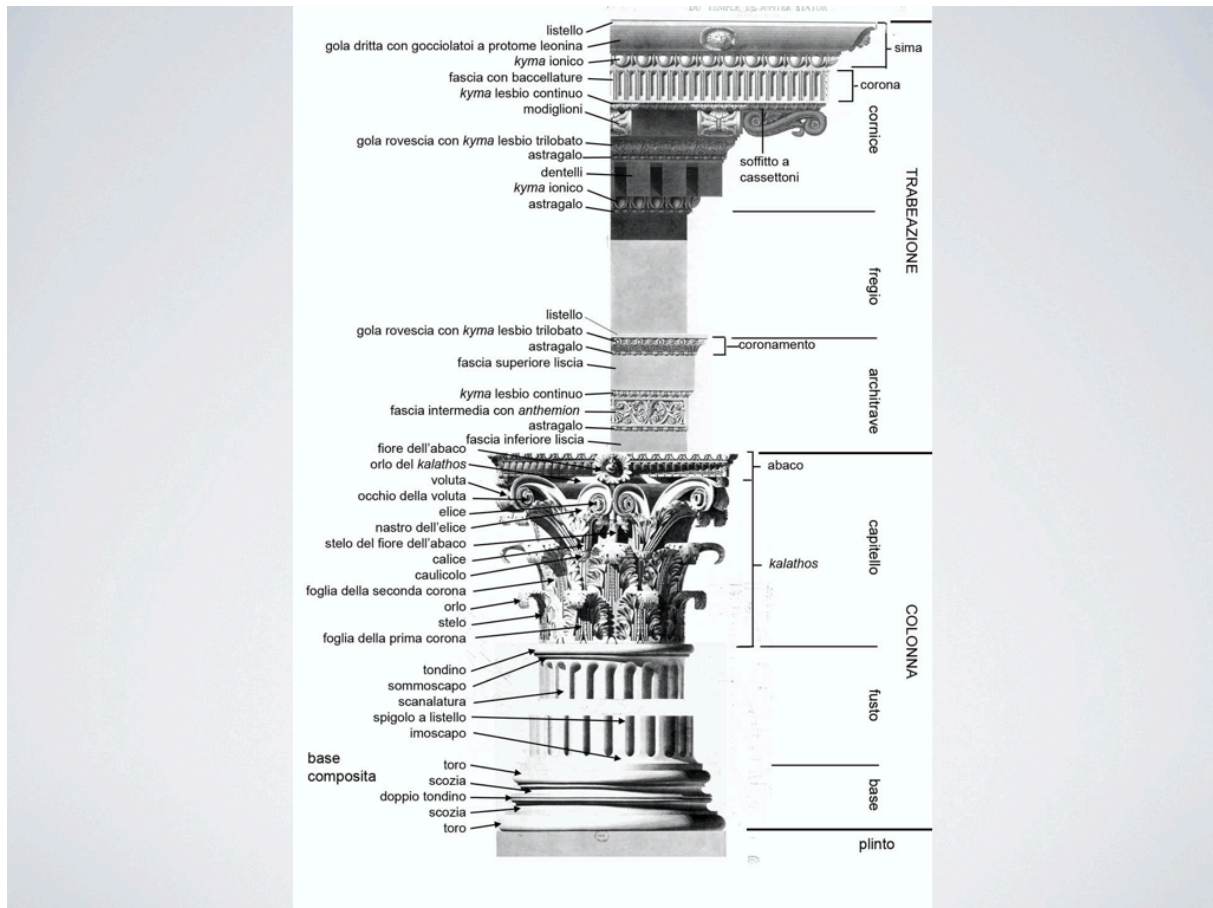
Questo estremismo non porta a nulla di buono, come sempre. Come in tutte le cose vi è un'aurea *mediocritas*, che ottimizza i risultati. Il rapporto tra parola e opera d'architettura era molto più intimo, in passato. Oggi è molto più difficile nominare le cose: è un tetto o una facciata che si piega? È un tetto o una pista da sci, per restare all'attualità? Andando ancora più in profondità, oggi è difficile riconoscere anche le forme geometriche. Mentre tutti sanno che cos'è un quadrato e come si costruisce, già se dico paraboloide andiamo in confusione (e a Assisi il termine si è consolidato). Se dico iperboloide qualcuno comincia a strabuzzare. Se prendiamo le forme di Gehry o quelle dell'architettura parametrica, queste sono innominabili.



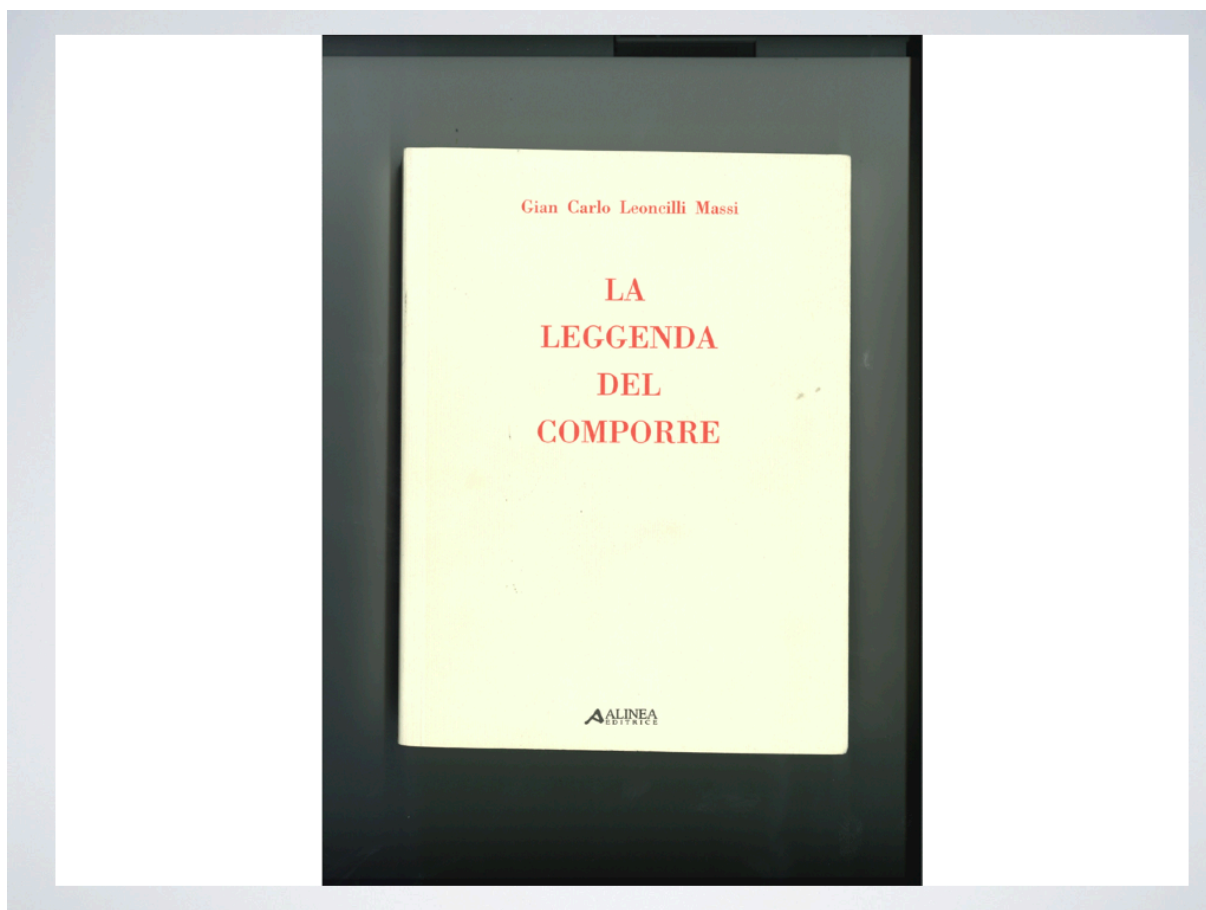




La “legge generativa” di cui parla Alberti, il *logos spermatikos* aristotelico, si è ormai nascosto dietro a un algoritmo incomprensibile ai più. Eravamo partiti invece da echino, fusarole, perline, bucrani, metope, imoscapo. L’imoscapo è la base della colonna greca, che si chiama anche piede, e il piede, lo sa bene chi ha fatto studi classici, è la misura della poesia greca. [Corinzio]



Ovviamente il libro è un omaggio tardivo a Leoncilli. Uomo di pessimo carattere, ma insegnante straordinario e architetto geniale. Con una scrittura difficilissima.



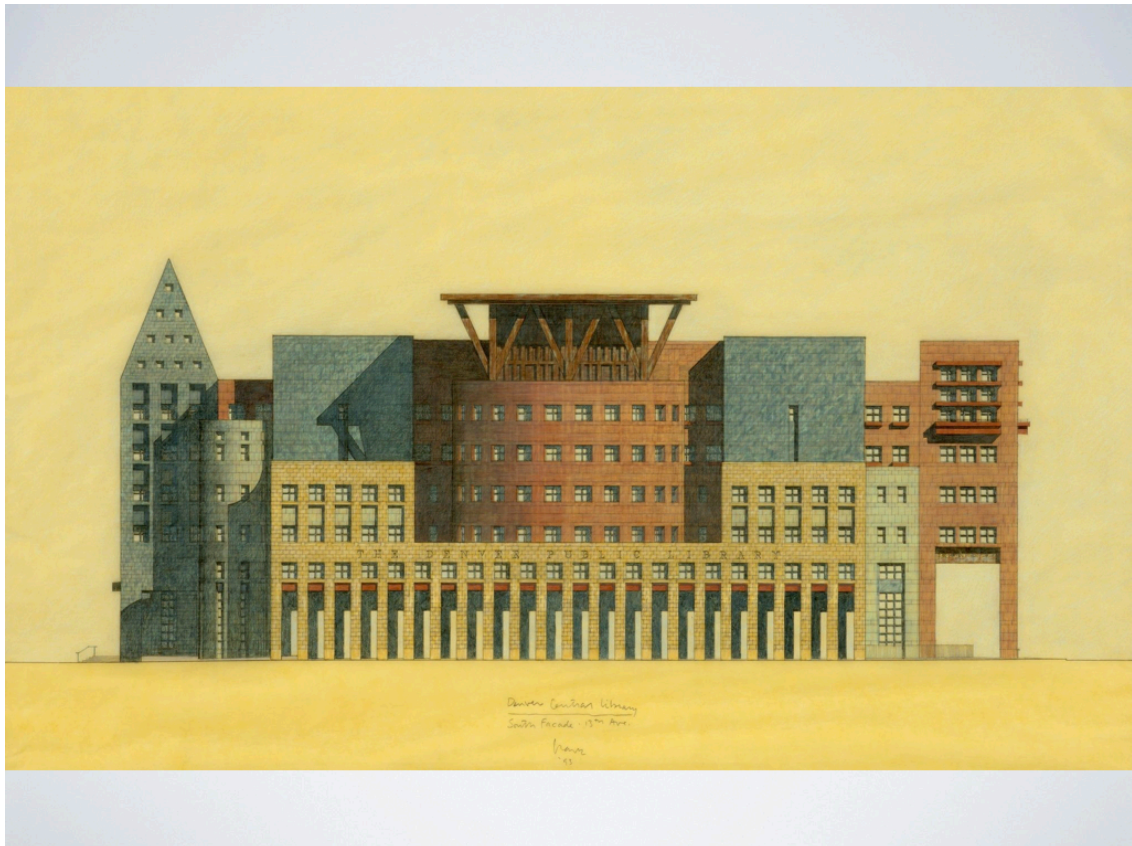


Tuttavia voglio ricordare qui tre insegnamenti di Leoncilli, che solo in parte ribattono sulle parole che sono nel libro. Solo in parte perché un insegnamento è magari più ampio di una sola parola. E solo in parte perché gli insegnamenti sono quelli che uno pensa di aver ereditato.

Il primo insegnamento è la storia. La storia in tante accezioni.

- 1) La storia come eredità.
- 2) La storia come progetto.
- 3) La storia come committente.
- 4) La storia come esercizio.

1) La storia non è un regalo, ma un'eredità. La differenza è psicologica ma molto profonda e produce effetti diversi. Il regalo è pronto all'uso ed è disinvolto. L'eredità, per dare frutti deve essere riconquistata. E' una cosa diversa appunto dal regalo ed è una fatica, un esercizio, una responsabilità, come ci dicono Recalcati e Zoja nei loro ultimi libri sulla figura del padre. È questa differenza per esempio che rende per



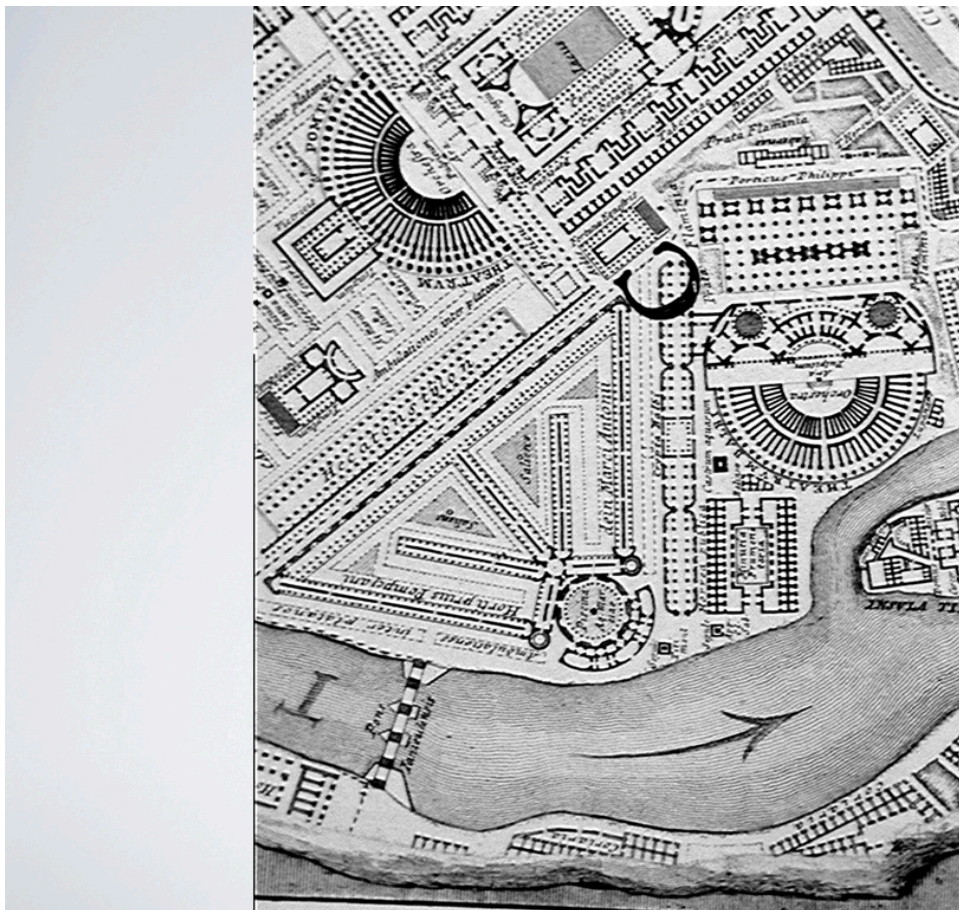
me impossibile collocare Aldo Rossi nel post-modern, accanto a Graves o a Hans Hollein.

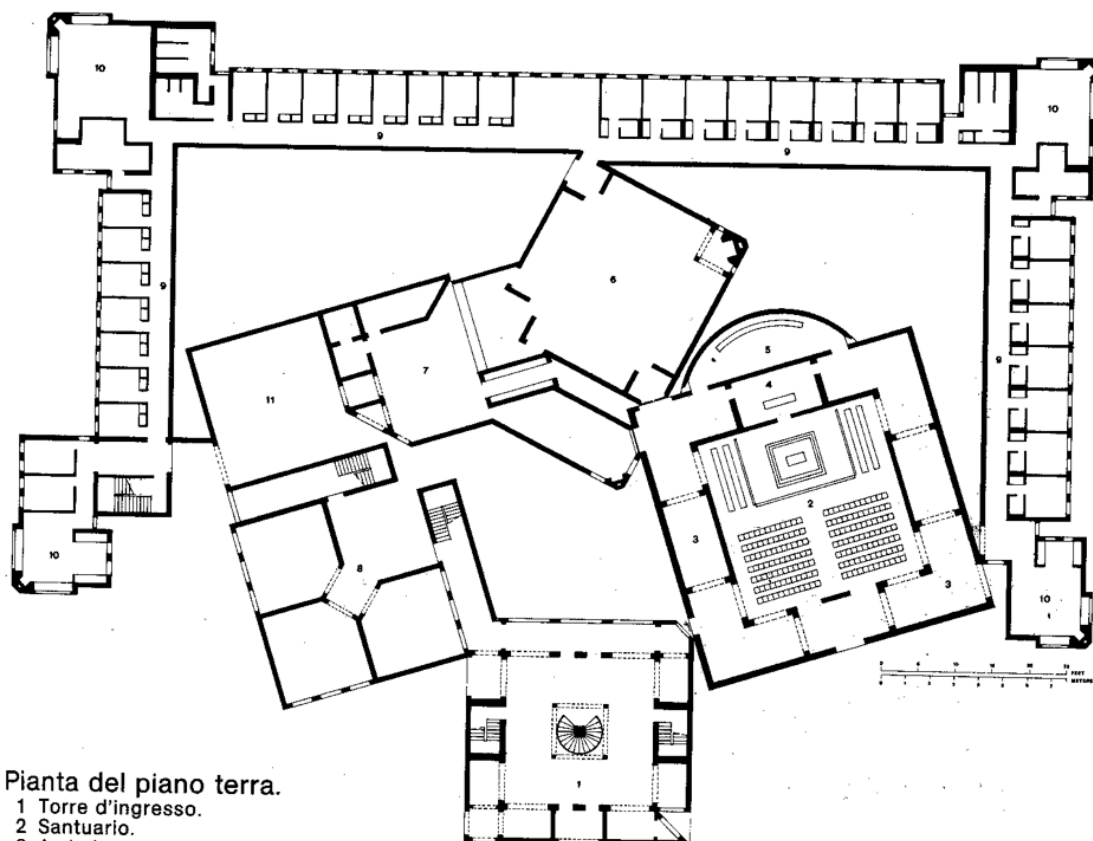


Non c'è mai un foglio assolutamente bianco. E dunque salta anche la distinzione molto perniciosa tra restauro e progetto. Secondo effetto è che non c'è mai un'azione di progetto del nuovo, ma anche nel posto più sperduto del mondo stiamo facendo un'operazione di restauro, di riqualificazione, di rigenerazione, di risemantizzazione. Sono categorie concettuali che andrebbero obliate.



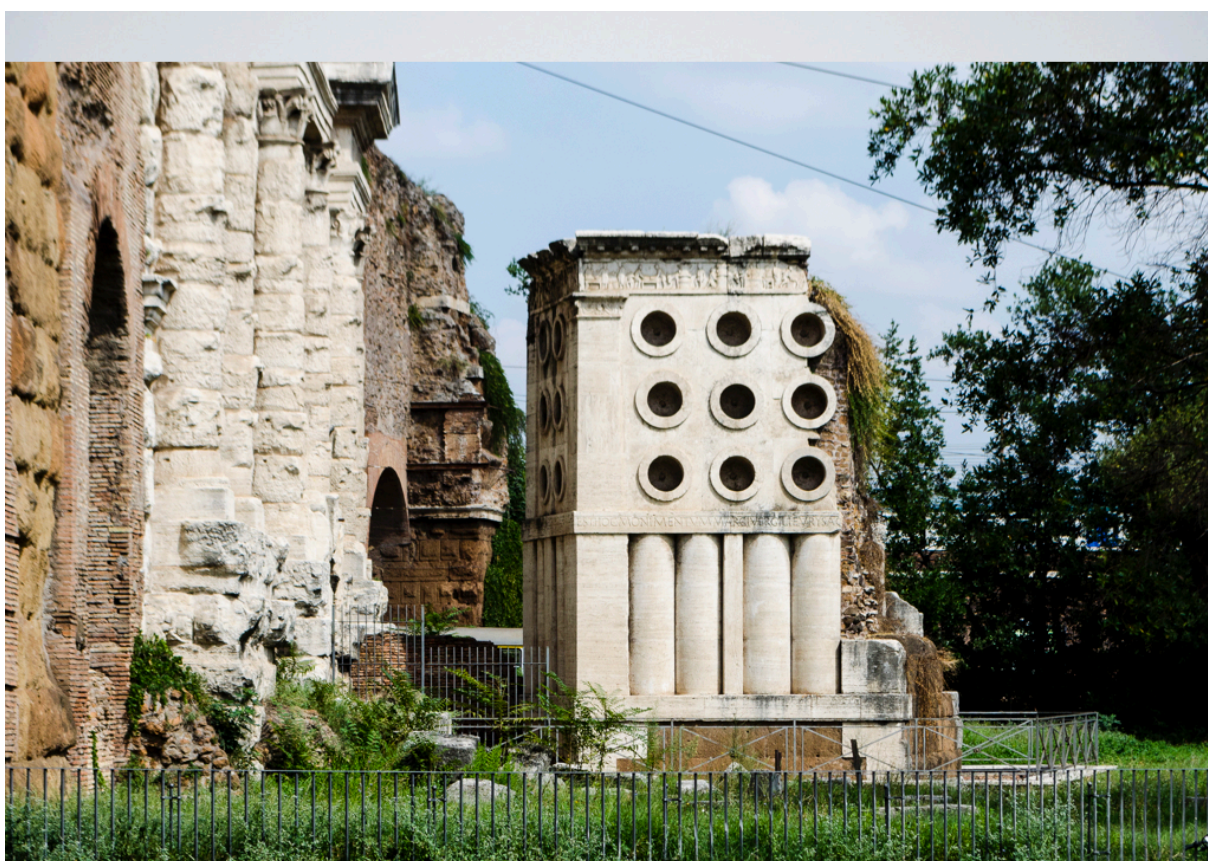
2) la Storia come progetto. La storia è la raccolta ordinata di fatti e teorie. Ora, poiché non si può ricordare tutto, la storia è una selezione, e dunque un progetto, un'intenzione, una volontà, una tensione, una pre-figurazione. Sto parlando ovviamente di una storia sub specie costruendi. La storia cioè per un architetto che voglia costruire qualcosa di serio. Questa storia è una storia ordinata, ma non cronologicamente ordinata: figurativamente ordinata. In questa personale storia dell'architettura non è nemmeno importante sapere i nomi degli artisti, né le date. È una storia basata sulle risposte spaziali che l'opera ha dato a un particolare problema. Questo tipo di storia rende naturalmente contemporanei e coevi l'asclepeion di Kos, la pianta di Piranesi e il convento di Kahn, Eurisace e Fukuoka.



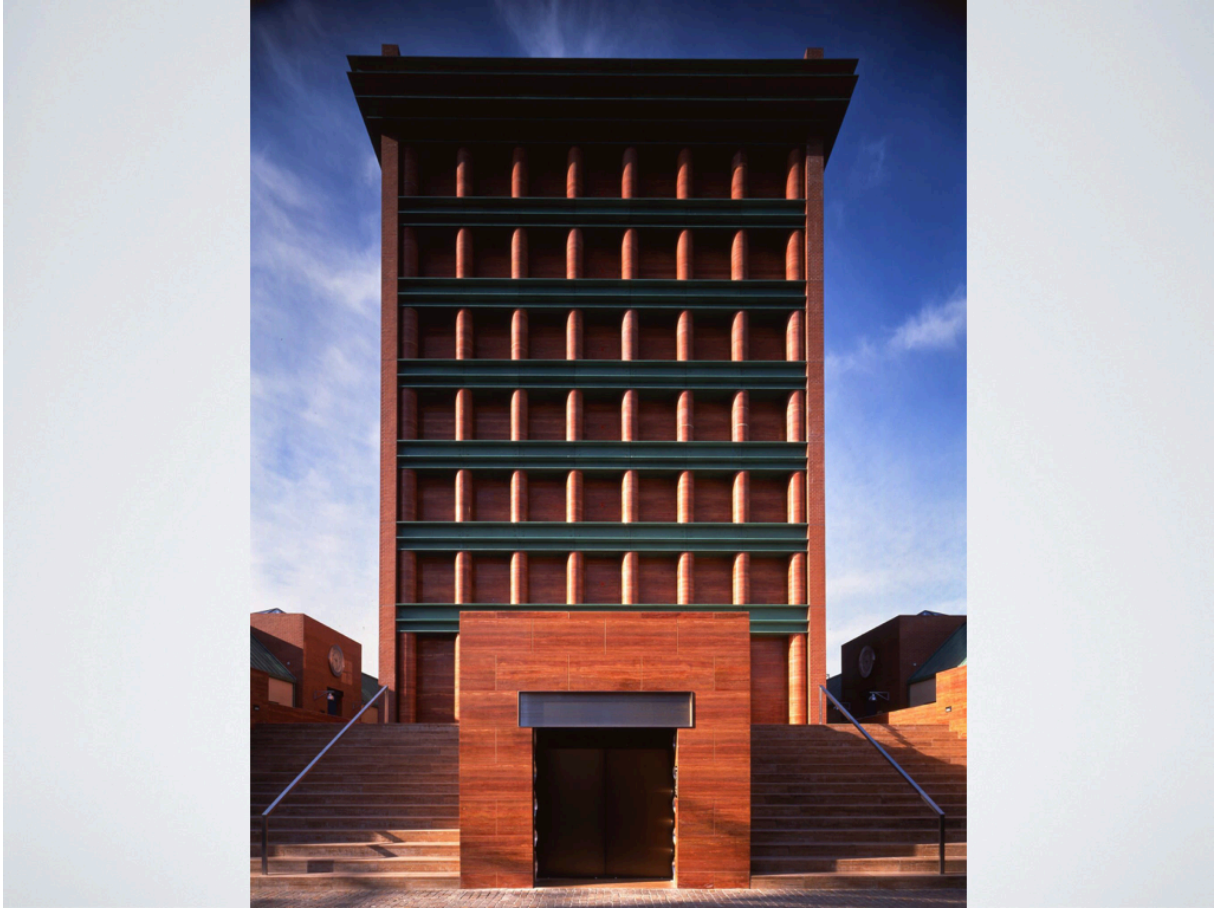


Pianta del piano terra.

- 1 Torre d'ingresso.
- 2 Santuario.
- 3 Ambulacro.
- 4 Sacrestia.







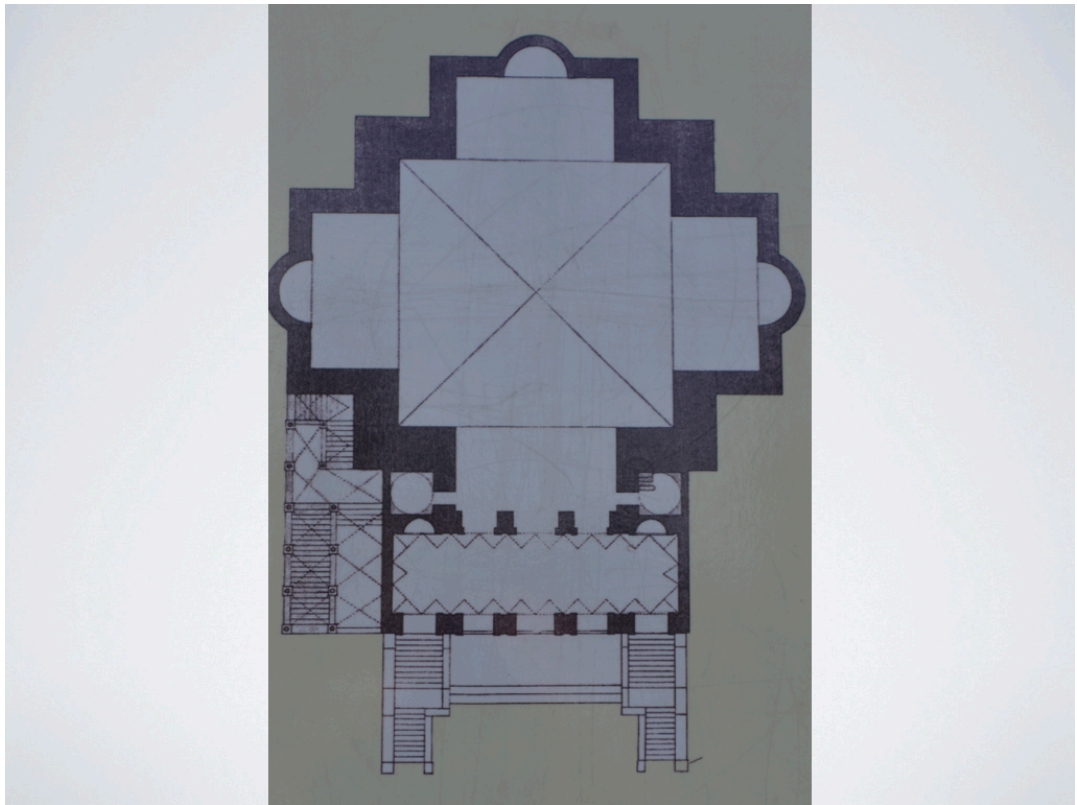
3) La storia dell'architettura rappresenta sempre il vero committente dell'architetto. Il committente attuale (quello reale, quello con cui si discute di soldi e tempi, generalmente), è in realtà un pretesto per una sfida tra l'architetto e la storia. L'architetto, insomma, deve scegliersi i propri nemici. Leoncilli quando progetta la villa del Farmacista si confronta sì con Zuccari (suo committente nella vita reale), ma egli pensa o fantastica di avere come committente lo stesso principe che ha Schinkel o un console romano. Rossi a Fukuoka, per restare su quest'immagine non risponde certo al suo committente, ma al tema della facciata e del tempio giapponese, all'Alberti, al Palladio.

4) La storia come forma di disciplina, di esercizio, di umiltà, di studio. Se dovessi scegliere prosaicamente un solo esercizio utile alla formazione dell'architetto, questo sarebbe "le letture compositive". Le letture compositive erano quei momenti in cui dovevi interrogare il monumento (come direbbe Giorgio Grassi), o avere degli occhi per vedere (Le Corbusier). Erano, sono, la capacità di smontare compositivamente (decostruire ha un'accezione filosofica troppo intensa e non è questo il luogo e il professore odiava Derrida e Deleuze), un capolavoro dell'architettura. Ora, per smontare un qualcosa occorre avere gli strumenti giusti. Per l'apprendista architetto gli strumenti giusti sono semplicemente le operazioni di proiezione e di sezione e, a essere ancora più precisi e rigorosi, quella di sezione. Senza farla troppo lunga, lo strumento principe è il disegno nel piano, che non è la pianta. Sia per smontare l'architettura che per montarla. Che il professore fosse uno dei più bravi prospettivari, fino al suo infarto, attiene alla sua idiosincrasia, alla sua biografia più personale, e non al suo insegnamento. L'architetto compositore non ha bisogno della prospettiva, essendo la prospettiva l'effetto di quello che egli ha disegnato nel piano, di quello che ha pensato nel piano. Il pubblico colto (quello che frequenta l'architettura da vicino), non ha bisogno della prospettiva. Ricordo a tutti tra l'altro che la prospettiva nasce come supremo inganno di Brunelleschi. Le letture compositive di Leoncilli erano molto simili alle letture che Eisenman aveva fatto nel suo libro *La base formale dell'architettura moderna*.



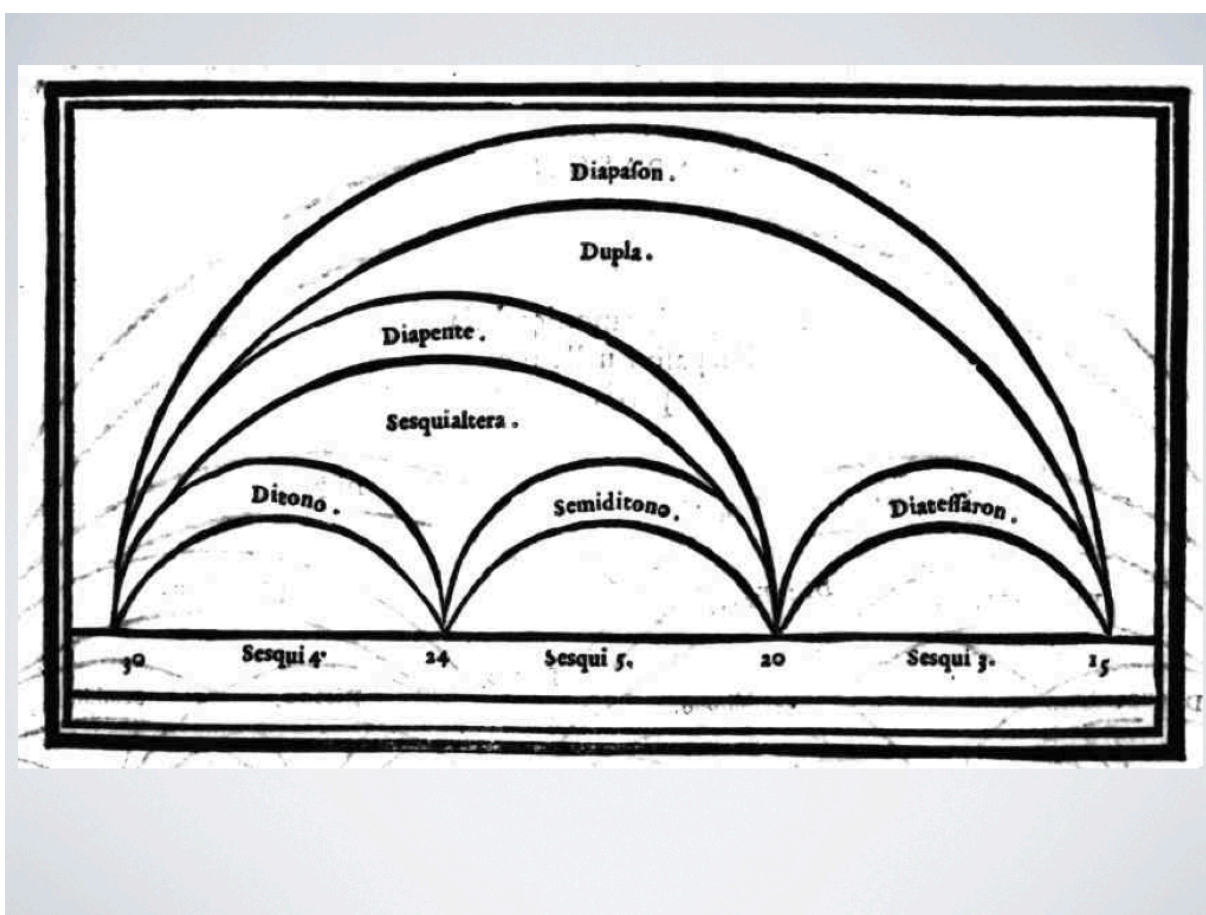
Ma mentre Eisenman si ferma alla pura geometria delle forme che ritrova nei suoi esercizi, Leoncilli vi abbina subito un riferimento storico importante. Eisenman dice: “Questo è un quadrato”. Leoncilli dice: “Questo è il San Sebastiano”. Ovviamente chi non sapeva a quale San Sebastiano si riferiva aveva un percorso molto difficile davanti. Non ci sono generici labirinti: c’è un imperativo “Perché non fai Chartres?” [**Chartres**]







**Secondo insegnamento: la Musica.** Ecco il rapporto tra musica e architettura è stata una rivelazione e forse un'altra particolarità dell'insegnamento leoncilliano. La musica non intesa nella corrispondenza un po' banale di prospetti trattati come pentagrammi, ma la musica declinata in due modi: il primo come ritmo; il secondo come tecniche di scrittura. Il ritmo porta con sé il tema del tempo, e il tempo trascina con sé numeri e proporzioni (tema troppo ampio da illustrare oggi).



Il musicista compone (altra affinità, altra assonanza, con il mestiere dell'architetto), attraverso una scrittura formale e formalizzata, cosa che l'architetto non ha. Tuttavia vi sono molti temi e molte parole in comune. Ne indico solo alcune: la variazione, la cadenza, la pausa, l'accento, il tono, l'ornamento.

La variazione era uno dei termini preferiti dal professore: "si compone variando". Il termine invenzione era pochissimo usato e il termine creazione costava la radiazione dal corso. Invenzione era tollerato perché la parola viene dal latino *inventio, invenio*, e quindi attiene più allo scoprire al ritrovare che non al creare. Benché fosse una parola mal sopportata dagli studenti e dagli architetti ormai usciti dalla scuola perché percepita come limitante la propria creatività, in realtà la variazione non ha limiti e quindi si tratta di una cattiva coscienza. Se si compone variando è perché si può partire da un qualcosa, da un già dato, e non dal nulla. Ecco che ritorna la storia. **La novità è solo oblio.** È difficile trovare in architettura un problema spaziale del tutto nuovo e dunque c'è sempre un antecedente. E anche se non c'è, anzi proprio se non c'è, l'architetto deve essere colto e preparato e ritrovarlo. Con la musica c'è anche questo rapporto di notazione sul tempo, che lì si dà con il metronomo e in architettura attraverso il metro: dimensioni e proporzioni. Lo spazio è in architettura una condizione di esistenza e di percezione del tempo. Lo spazio sarebbe insomma la capacità di somatizzare il tempo, dandogli un campo d'esistenza. Vi sono in architettura, per chi sappia leggerli, degli adagio, dei crescendo, dei largo, dei temi, delle riprese, delle pause dei fortissimo. La differenza è che mentre ha formalizzato la sua scrittura ogni opera di architettura crea il proprio spartito e le proprie note.

### **Terzo insegnamento la favola, la leggenda, il verosimile: l'ornamento.**

Devo fare qui una piccola nota autobiografica.

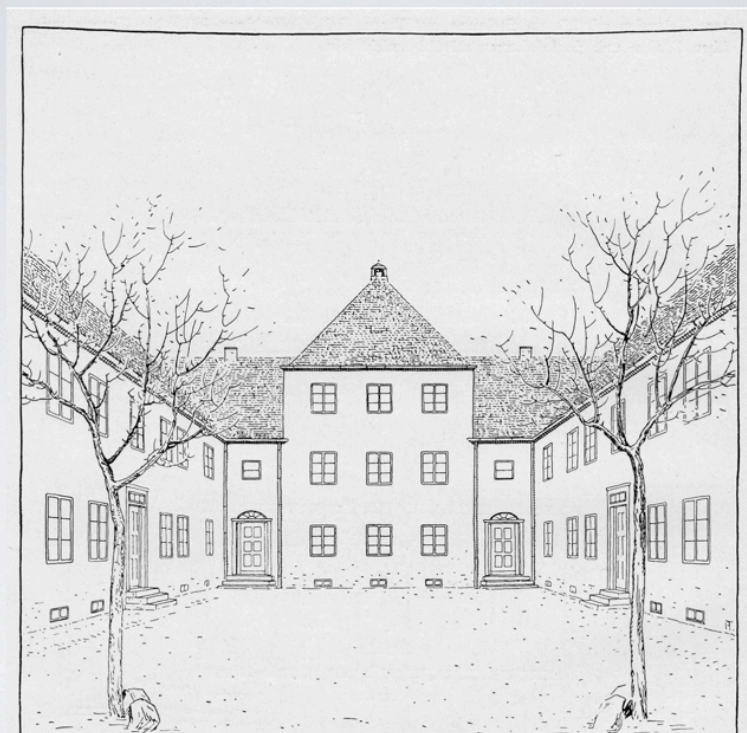
Io ho fatto architettura perché mio padre, da semplice muratore emigrato in Francia, mi portava nel cantiere a 4 o 5 anni, e quindi il profumo della calce e la sensazione di potenza che dà il cantiere mi è sempre piaciuto. Il cantiere mi dà sempre questa sensazione di potenza, di spirito corale. Mi sembra uno dei momenti migliori dell'umanità: le persone collaborano a qualcosa di buono, di utile, che cresce di giorno in giorno. L'opera, una volta realizzata, difficilmente esprime ancora questa potenza creatrice. A lui piaceva che diventassi architetto e non so se capita anche a voi uno si chiede se ha vissuto il proprio sogno o il sogno di altri. La mia cresima, la mia conferma è avvenuta però andando in gita alle superiori a vedere Castelvechio a Verona, di Carlo Scarpa. E quindi l'apoteosi dell'ornamento, della finzione, del doppio, dell'inutile, se volete.



Vado all'Università e comincio invece a studiare il movimento moderno e Giorgio Grassi (che rimane per me un grande architetto), che dice in sostanza, una frase che per me vale tutti i suoi corsi di insegnamento, e cioè che "[...] dopo il movimento moderno non è più possibile fare una modanatura a cuor leggero". I suoi progetti e i suoi scritti mi impressionano fortemente [mettere immagini], e non so più come uscirne. L'ornamento, la decorazione, anche il colore mi sembrano, oltre che difficilmente gestibili, anche eticamente inopportuni. Una lettura banale di Loos da parte di alcuni insegnanti (Ornamento e delitto diventa Ornamento è delitto), mi spinge sempre più verso una ricerca di un'architettura algida, a Asplund, a Tessenow, al grandissimo Oud.







Wohnhof mit Kleinwohnungen für Pöhlner, Thüringen





Occorre incontrare Leoncilli (e con Leoncilli Aldo Rossi), per uscire dalla tela di ragno, dal vischio in cui mi sono infilato. Ne esco da solo. Ne esco capendo che il grado zero dell'architettura è irraggiungibile. Non solo è irraggiungibile ma è anche inutile. Ne esco capendo che anche la semplice geometria e il ritmo delle aperture sono strumento ornamentale decorativo, anche nelle mani di Grassi o nelle mani di Loos.







Infine risalgo un altro po' la corrente: se il vero non è così fondamentale, forse è meglio tornare al verosimile. E qui devo dire che Leoncilli aiuta invece molto, aiutando a riprendere i grandi temi del passato, queste che lui chiama le figure del comporre. E aiuta a liberarsi da questa moralità quasi calvinista, da questo minimalismo banale, da questo riduzionismo concettuale.

Inseguendo un paragrafo del suo libro *La composizione. Commentari*, paragrafo dedicato all'ornamento, e dopo diversi anni di studio, sono giunto alla conclusione che bisogna distinguere tra ornamento e decorazione. Ha proprio ragione Milan Kundera quando dice che **non esistono sinonimi**. La decorazione è a mio avviso quell'informazione in più (la faccio molto asciutta), che arriva ex post: si decora un soldato dopo un'azione eroica, si decora con festoni una stanza o il timpano di un tempio. L'ornamento è invece quell'informazione che è consustanziale al farsi dell'architettura. Lo so che sembra una



faccenda troppo colta e cerebrale, ma per me ornamento è veramente una sorta di sincope di ordinamento, dove la sillaba di si perde. Ecco perché la geometria, le proporzioni, anche senz'altre decorazioni, è ornamentale. Direi anzi il fondamento dell'ornamento. E' veramente l'intenzione progettuale, la volontà, a fare la differenza. È qualcosa che è in più rispetto alle necessità statiche? Può stare solo lì, solo in quel modo, solo in quel progetto? È ornamento.

Ne consegue che posso ricondurre anche Casa del Fascio di Terragni a un grande e raffinato gioco ornamentale, compositivo. Ecco perché Eisenman vi dedica tanta attenzione.



Finalmente liberato da una gabbia ideologica troppo stretta e arida, posso tornare ad apprezzare tecniche e strategie compositive diverse quali il raddoppio, il falso, l'inganno, la leggenda, il mito, l'idea, l'ornamento, la decorazione, il frammento, il non detto, il silenzio, l'errore voluto, il velare (il velario). Sembra di tornare a giocare a scacchi dopo aver creduto che ci fosse solo la dama. Nello stesso anno (1985) due architetti partecipano allo stesso concorso: il Ponte dell'Accademia a Venezia.



Certo, il disaccoppiamento tra ideologia e architettura (non solo il mio personale disaccoppiamento che conta poco, ma il disaccoppiamento generazionale) ha forse prodotto oggi quest'ipertrofia di immagini in libertà, quest'architettura di solo immagini.

Forse era un prezzo da pagare. Credo tuttavia che, anche a fronte di alcune degenerazioni, oggi l'architettura sia migliore di come avrebbe potuto essere, se fosse rimasta invischiata in un mondo troppo ideologicamente orientato.

