

## IL SEGNO NATURA NELLA STORIA

Il numero degli architetti contemporanei sensibili al tema della ecologia è sempre più numeroso, eppure risulta ancora impossibile ricondurre la grande varietà linguistica delle singole proposte ad una idea collettiva, oggi necessaria.

Paolo Portoghesi, nel suo testo *Geoarchitettura*<sup>1</sup>, propone una via da percorrere alla ricerca di una perduta unità, che riassume così: imparare dalla natura e dalla storia.

Se l'obiettivo da raggiungere è una rivoluzione culturale, guardando alla storia ci accorgiamo che questa passa sempre attraverso *miti e riti*, e quindi *monumenti* secondo un passaggio che va dal fatto più astratto a quello più concreto.

Nell'epoca moderna questa corrispondenza unificante dei fatti umani divenne simbolo e poi segno e la crisi di questi (evento raccontato nello scritto *Lo scambio simbolico e la morte* di Baudrillard) nella contemporaneità coincide con la crisi della collettività stessa.

Alla luce di queste considerazioni è possibile affermare che la riduzione della tecnica e della riflessione sostenibile in simboli facilmente accessibili nel quotidiano agevola e crea il cambiamento.

Al fine di trovare oggi il "simbolismo dimenticato" nel rapporto tra l'architettura e la natura sarà utile analizzare come questo si è manifestato nelle opere del passato, in che modo quindi, l'architettura letta come spazio innanzitutto, ma anche sotto l'aspetto dell'oggetto artistico o come risultato di una dinamica sociale, ha tradotto e quindi espresso il rapporto dell'uomo con la natura.



1 Thomas Demand, *Klausur 2*, 2006.

<sup>1</sup> P. Portoghesi, *Geoarchitettura*, Skira, Milano 2005.



2 Atene, Il Partenone, V sec. a. C. .

### Dall'imitazione alla manipolazione della natura

La società dell'epoca classica si regge su un ordine immutabile: tutto ciò che esiste e il modo in cui esiste viene dalla natura, e l'uomo non crea dal nulla, ma "svela" dalla natura.

L'oggetto architettonico è tratto da una idea sovranaturale prima concretizzata nella natura e poi introdotta nel quotidiano dall'uomo.

L'ordine cosmico di un Dio severo e imprevedibile, dà all'uomo solo tre possibilità nel relazionarsi con questa: imitarla, separarne una parte, e proteggersi da essa. Il rapporto con la natura, infatti, nell'antichità era spesso ambivalente; se da un lato è oggetto di adorazione dall'altro nella necessità di proteggersi bisogna separarsi da essa per sopravvivere. Spesso nei documenti dell'antichità i giardini hanno alte e spesse mura e all'interno di queste è ritagliato un frammento di verde.

Dal metodo dell'imitazione delle forme della natura nasceranno le prime architetture. *Dalla natura prenderà regole, forme, proporzioni, principi, dinamiche e decorazioni, tali da far diventare questo primo manufatto artificiale, una copia umanizzata della natura*<sup>2</sup> e dall'osservazione e dallo studio dei tronchi degli alberi sono nate le colonne. Sin dall'antichità è stato attribuito all'albero un preciso valore simbolico; esso è l'*axis mundi* immagine concreta della verticalità<sup>3</sup> ed essendo elemento mediano tra la terra e il cielo, cioè tra la dimora dell'uomo e quella degli dei è simbolo della vita.

Nei templi l'atteggiamento progettuale di svelamento della natura raggiunge l'apice della sua bellezza ed è ben raccontato da Henry van de Velde, che dice delle colonne del Partenone:

"le erti colonne viventi ci insegnano che esse non esistono...ma che tra esse si librano giganteschi vasi perfetti contenenti vita, spazio e sole, mare e montagne, notte e stelle. L'entasi delle

<sup>2</sup> in F. Fabbrizzi, *Architettura verso natura natura verso architettura*, Alinea editrice, Firenze 2003, p. 18.

<sup>3</sup> in P. Portoghesi, *Geoarchitettura*,... op. cit. p. 79.

<sup>4</sup> in K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Bologna 1986, p.106.

colonne è trasformata finchè lo spazio che risulta tra l'una e l'altra ha raggiunto una forma perfetta, eterna<sup>4</sup>.

Queste parole ci chiariscono che lo scopo di avvicinarsi quanto più possibile ad un modello ideale di perfezione era cosa ben diversa da una semplice imitazione della natura e se la tecnica era comunque considerata una mistificazione della natura<sup>5</sup>, l'uomo compone le sue opere mirando a trarre dalla natura un modello perfetto di ciò che non sarà mai davvero raggiungibile sulla terra creando una vera e irripetibile "architettura naturale". Fu proprio nell'ambito della civiltà greca che l'elemento magico o divino si fuse con la natura diventando *locus*.

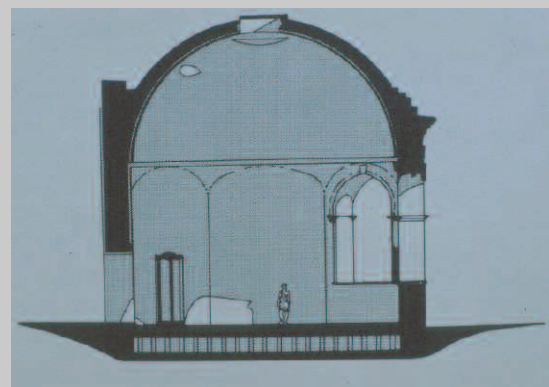
Il luogo naturale e quello artificiale non sono ancora contrapposti, ma anzi insieme formano una immagine dai contorni sfumati che è il territorio<sup>6</sup>.

La volontà di trovare una capanna primitiva che fosse quanto più vicina al modello natura derivato dal mondo delle idee, si espresse anche nell'uso dei materiali. Secondo Heidegger nel periodo greco questi emergono per la prima volta e rivelano la loro essenza in rapporto alla luce e alla natura del materiale stesso. Secondo Le Corbusier nel Partenone ci troviamo di fronte ad un *effetto naturale*, un'opera plastica sganciata dalle forme della natura, ma che crea un rapporto talmente armonico da suscitare emozioni simili a quelle che provoca un evento naturale.

"...è una pura creazione dello spirito. Il sistema plastico ne risulta così puro che si ha la sensazione dell'elemento naturale. Ma attenzione è un'opera totale dell'uomo ...le forme sono così svincolate dagli aspetti della natura ...sono così ben studiate in rapporti ragionati di luce e di materia da apparire come collagate al cielo, alla terra, naturalmente. Ciò crea un fatto altrettanto naturale per il nostro intendimento del fatto "mare" o del fatto "montagna"<sup>7</sup>.

Nell'osservazione di Le Corbusier c'è l'intenzione di superare l'interpretazione classica di architettura antica come semplice imitazione della natura che poco aggiunge a questa, ma soprattutto la nascita dell'architettura come oggetto creato dalla mente dell'uomo che nel rapportarsi secondo una relazione orizzontale e armoniosa con la natura crea qualcosa di inedito che sta tra il naturale e l'artificiale.

Questo rapporto di non contrapposizione, ma di unità tra le parti spirituali e materiali, naturali e artificiali continua nella tradizione romana. Nel racconto che Aldo Rossi fa ne *L'architettura della città* della nascita del foro romano è evidenziato il ruolo che ebbe la conformazione geografica del luogo nel favorire l'incontro tra i



3 Ricostruzione dell'Eliocaminus.

<sup>5</sup> al possesso di una capacità tecnica viene correlata nel mito anche una volontà di inganno da parte di una determinata divinità, in A. d'Atri, *Vita e artificio*, Bur, Milano, 2008, p.18.

<sup>6</sup> "Questo insieme inseparabile è la patria naturale e artificiale a un tempo dell'uomo. Anche per l'architettura vale questa accezione di naturale. Penso alla definizione del Milizia dell'essenza dell'architettura : " All'architettura manca in verità il modello formato dalla natura, ma ne ha un altro formato dagli uomini, seguendo l'industria naturale in costruire le loro prime abitazioni".

in A. Rossi, *L'architettura della città*, città studi edizioni, Milano 1995, p. 18.

<sup>7</sup> in: Le Corbusier, *Verso un'architettura*, Longanesi, Milano 1973, p. 171.



4 Giardino medievale

5 a fronte, Siviglia, *Patio de los Narajos*, 1172.

6 Palermo, *La Zisa* 1165.

7 Schema di funzionamento della "torre del vento".

popoli della Campania e quelli dell'Etruria e nel dettare il percorso dei sentieri. L'uomo svela ciò che la natura ha segnato e attraverso la codificazione delle regole trasporta il bello di natura dalla sfera del soggettivo a quella dell'oggettivo, crea insomma quella cosa che sta tra natura e artificio che è l'opera d'arte.

Nella città romana la natura continua ad essere frammento, ma con due differenze rispetto al passato: è un frammento che viene trasferito nella intimità quotidiana della casa nell'*hortus* domestico, ma è anche una porzione di una complessa composizione dei giardini pubblici come Villa adriana.

Il significato del giardino romano subisce una evoluzione nell'età augustea che ne moltiplica le funzioni. Fino a questo momento alla natura ci si era avvicinati con circospezione, rispetto e timore, astraendone parti cui venivano attribuiti significati mmiistici da contemplare, adesso invece la natura comincia ad essere manipolata per veicolare messaggi più laici. Oltre ad essere luogo dai significati simbolici e religiosi, infatti l'introduzione dell'*ars topiaria* lo configurano come luogo di rappresentanza e di ostentazione.

Nei giardini romani la raffinatezza del disegno, la presenza smaterializzatrice dell'acqua denunciano la ricerca di una immagine che trasferisca la natura dalla dimensione dell'essere spirituale a quella umana della comunicazione. Piante dai bordi geometrizzati raffiguranti animali o riproducenti motivi architettonici intendono suggerire alla collettività le funzioni dei luoghi o i suoi valori, contribuendo a costruirne l'identità.

I giardini romani così come il foro coincidono con la piazza dove *la gente passa senza far nulla*, o si dedica a varie attività; la geometrizzazione e la manipolazione delle forme naturali, i percorsi o le vasche d'acqua evocano queste attività.

A questa funzione comunicativa degli spazi naturali si associa in questi giardini l'invenzione climatica; nel palazzo d'inverno della villa adriana si trovano due pelli murarie per isolare l'edificio e nell'architettura termale l'ipocausto, il riscaldamento a pavimento e l'*ellocaminus* o stufa solare, si trattava di una costruzione orientata a sud destinata a raccogliere il calore del sole tramite schermature traslucide.

Nell'unica testimonianza che ci resta sulla tecnica di costruzione greca e romana, il *De architectura* di Vitruvio Pollione (I sec. a. C.) appare una importante distinzione tra le macchine mosse meccanicamente (*mechanicos*) e quelle mosse organicamente (*organicos*). Questa classificazione segna una evoluzione importante nell'attribuzione di valore all'elemento naturale.

Se infatti originariamente le culture dell'antichità sono accomunate dal considerare la natura superiore alla tecnica e quindi all'uomo stesso, già in quella greca e soprattutto in quella romana è possibile individuare un preciso momento di separazione tra architettura naturale e architettura tecnica, quando cioè le macchine non possono essere più gestite da un solo individuo, ma necessitano una organizzazione sociale. L'evoluzione tecnica, a sua volta, ha un suo momento di grande rilievo nel periodo della nascita dei mulini ad acqua a partire dal I sec. a.C. quando alla trazione animale si sostituisce quella di natura inorganica. Nel passaggio dallo strumento organico costruito secondo forme e proporzioni derivate dal corpo umano ad uno indipendente da queste, si allontana il riferimento costante all'uomo e alle sue proporzioni.

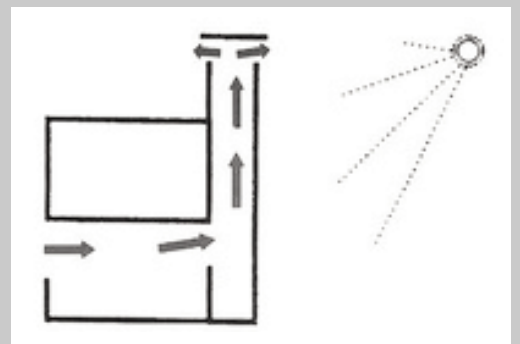
Il riferimento dato dall'agire umano è ormai solo simbolico<sup>8</sup>. In ogni caso l'osservazione della natura e del corpo umano resteranno riferimenti a cui attingere per la creazione di forme architettoniche, come nel caso del famosissimo uomo vitruviano, canone poi ripreso nel medioevo e nel rinascimento.

### L'acqua e il vento, la forza meccanica come nuova figurazione

La scoperta della forza meccanica in epoca medioevale non ebbe come conseguenza una rapida rivoluzione a causa della grande abbondanza della manodopera, ma agevolò il passaggio da un unico riferimento antropico, naturale e imitativo a quello simbolico; l'acqua o il vento sono forze meccaniche potenti capaci di produrre energia che possono avere solo un riferimento lontano con i meccanismi del corpo umano o con la natura (come era stata intesa fino a quel momento).

L'epoca medievale, infatti, esprime il suo rapporto con Dio (diversamente dall'epoca classica che si relazionava con imitazioni più dirette e vicine all'elemento naturale), attraverso il mito e l'allegoria. Tutta la visione della realtà è attraversata da una figurazione che investe anche la dimensione della composizione architettonica. La natura torna ad essere frammento all'interno dei chiostri e dei cortili delle abitazioni secondo figure geometriche simbolo di Dio, come il cerchio, o dell'uomo il quadrato, o ancora l'ottagono la sovrapposizione di entrambe. Tutte queste figure sono sempre funzionali alla creazione di un centro, un punto di trascendenza suprema dove si trova la natura da contemplare.

Di grande interesse è l'elaborazione della natura da parte della



<sup>8</sup> in A. d'Atri, *Vita e artificio*, Bur, Milano, 2008, p.72.

8 a fronte Leonardo da Vinci, *Studi sul corso della Loira*

9 Giuliano da Sangallo, *Villa medicea di Poggio a Chiaiano*, 1470.

10 Michelozzo, *Villa dei Medici a Fiesole*, 1458.

<sup>9</sup> Le torri del vento. In Iran ed in Pakistan, l'architettura tradizionale impiega le *baud geers* (letteralmente: "acchiappa vento"), sin dal decimo secolo. Si tratta di specie di torri o camini, che contengono al proprio interno diversi condotti verticali. Sfruttando la pressione prodotta dalle correnti d'aria presenti ad una certa quota, la torre procura frescura e benessere all'interno dell'edificio anche nei momenti più caldi della giornata. Oggi, nel Marocco meridionale, il sistema delle torri del vento è ritornato in auge, grazie all'iniziativa di un architetto che le ha adattate alle nuove ville dei ricchi locali. Gli "acchiappa vento" vengono spesso combinati con i tetti a cupola. Infatti, l'aria calda sale più in alto in uno spazio a volta, e la zona ad altezza d'uomo rimane più fresca. Inoltre, la cupola, avendo una maggior superficie radiante sulla stessa pianta, rispetto ad un tetto piano, riceve la stessa radiazione solare, ma disperde meglio il calore durante la notte.

<sup>10</sup> in J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 1979, p. 62.

cultura araba. Il giardino del mondo arabo è anch'esso rappresentativo del paradiso, di una dimensione ultraterrena, ma più fisica e sensoriale rispetto a quello occidentale perchè attraverso i sensi l'uomo conosce Dio.

La spazialità della moschea di Cordova alla fine dell'ottavo secolo esprimeva grande raffinatezza in origine prima che la costruzione dei muri perimetrali. Nel Patio de los Narajos (1172 Cattedrale di Siviglia) l'interno della moschea la selva di colonne che sorregge l'edificio, mimando lo slancio di tronchi d'albero, continua al ritmo degli aranci del giardino.

Nei giardini arabi ha un ruolo fondamentale la presenza dell'acqua. Fontane, vasche e canali ne definiscono la spazialità e introducono un elemento sonoro, ma svolgono anche una funzione climatizzatrice. La cultura araba introduce, infatti, anche in Occidente sistemi di raffrescamento passivi validi ancora oggi.

Il sistema di raffreddamento per evaporazione attraverso il passaggio dell'aria sulla superficie dell'acqua opera spesso in sinergia con altri teciche di raffreddamento, che sono ancora oggi la base dei sistemi passivi. Tra questi le "torri del vento", utili in climi con forti sbalzi di temperatura tra il giorno e la notte.

In questo sistema, una piastra all'interno della torre si raffredda durante la notte e rinfresca l'aria calda che entra durante il giorno; a sua volta questa, per un fenomeno di pressione spinge l'aria calda verso l'esterno<sup>9</sup>.

Canalizzazioni, vasche, piscine, fontane, torri e cupole costituiscono una complessa e raffinata matrice formale figurativa di una antica architettura ed è oggi attuale sistema di riferimento.

## La riproduzione della natura

*E' dunque nel Rinascimento che è nato il falso, assieme al naturale<sup>10</sup>.*

Il processo operato da Leon Battista Alberti, volto ad individuare regole e caratteri da estendere a tutto il costruito, codifica dei principi che mirano a ricreare l'armonia. Egli trasforma le leggi che la governano in rapporti numerici e quindi in architetture che traducono l'emozione originaria proveniente dalla natura in architetture. Si raggiunge così la consapevolezza del fatto che se la materia proviene dalla natura, la forma viene invece dalla mente del progettista che deve operare in accordo con le leggi del creato.

Con il progredire dell'osservazione scientifica si approfondisce anche una lacerazione nell'unità tra uomo e natura. L'uomo scopre che attraverso la ragione può carpire alla natura i suoi segreti e l'architetto, attraverso lo strumento del disegno, in modo più efficace rispetto al pittore, può misurarla e controllarla.

Gli studi di Leonardo colgono con una rivoluzionaria precisione le leggi della natura e questo rafforza ulteriormente il distacco. Sostituendo alla fisicità una "riproduzione" precisa e ammirevole di questa, assistiamo alla prima elaborazione artistica e artificiale della natura.

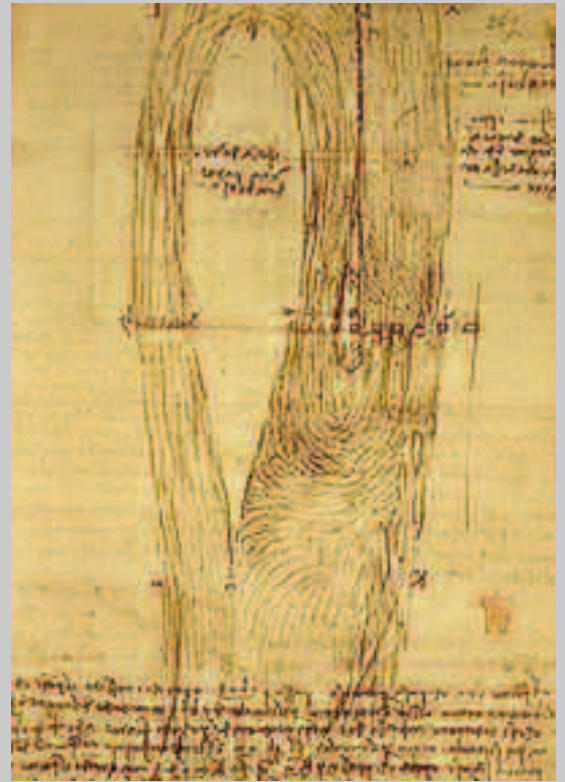
E' bene precisare che non si tratta del distacco profondo, come quello avvenuto in seguito alla rivoluzione tecnologica moderna (capace di produrre oggetti slegati tanto dal corpo quanto dalla natura), ma di una prima presa di coscienza da parte dell'uomo di essere non un imitatore della natura, ma un suo prosecutore. Nei paesaggi di Leonardo la natura non è più inserita nei progetti per frammenti, ma sezionata e analizzata minuziosamente e poi inserita in una spazialità più grande: quella del paesaggio e dei progetti territoriali dove sembra quasi piegarsi dolcemente al volere della ragione.

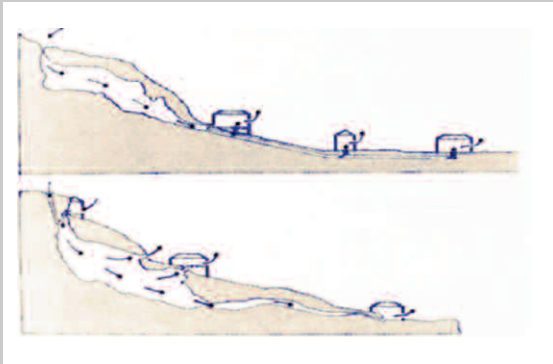
Nel Rinascimento avviene una rivoluzione importante rispetto al giudizio sulla natura; mentre ancora con Leonardo nella formazione delle discipline il riferimento alla figura umana è presente in questa epoca avviene una definitiva separazione: la natura è una immensa selva a cui l'uomo deve imporre un ordine. Non è l'unica scissione importante che si verifica in questi anni.

Di fronte alla variabilità dell'esperienza sensoriale e alla soggettività del giudizio, solo l'evoluzione del metodo può garantire uniformità del risultato. Avviene quindi una separazione tra tecnica e arte che invece mantiene le caratteristiche di soggettività e relatività.

Nasce in questo periodo la tipologia della villa che interagisce con l'ambiente in due diversi modi a seconda del tipo di rapporto che innesca con la natura circostante. Una tipologia di villa è quella che ha una costruzione compositiva complessa e che integra gli elementi del paesaggio nella composizione stessa tramite rampe, portici, basamenti. Un'altra tipologia è quella che basa il rapporto con la natura sul domino del paesaggio privilegiando quindi la dimensione contemplativa e la cui composizione è fatta di forme cubiche regolari e compatte.

Un ulteriore modo di rapportarsi alla natura si instaura con le ville di Palladio che si pongono esse stesse come una cerniera che collega il razionale con l'irrazionale. La Rotonda di Palladio





11 Palladio, *La Rotonda*, Vicenza 1566.

12 Sistema di raffreddamento applicato alle ville sui Colli Berici.

<sup>11</sup> A Costozza, sulle pendici dei monti Berici, una decina di chilometri a sud di Vicenza, sei ville costruite in varie epoche, a partire dal 1550, sfruttano lo stesso sistema di raffreddamento. I locali interni sono collegati a cavità e condotti sotterranee, naturali ed in parte anche artificiali, chiamati "còvoli", che forniscono d'estate l'aria fredda necessaria a climatizzare l'ambiente. La temperatura dell'aria nei còvoli si aggira intorno agli 11-12 °C durante tutto l'anno. I ventidotti, o canali di ventilazione, che collegano i còvoli alle ville di Costozza, sono lunghi sino a qualche centinaio di metri, e vanno a sboccare nelle cantine. Da qui, l'aria fresca penetra nei locali d'abitazione attraverso rosoni di marmo traforati, posti nei pavimenti. L'aria si rinfresca così di una decina di gradi, e in un caso si è misurata addirittura una temperatura interna di 16 °C quando l'aria esterna era a 33 °C. Il sistema di raffreddamento delle ville di Costozza era così famoso che persino il Palladio, nei suoi "Quattro Libri dell'Architettura", ne parlò diffusamente. [www.liutprand.it](http://www.liutprand.it).

riprende la forma cubica elementare delle ville medicee, si trova su un poggio in modo da dominare il luogo e si integra con l'ambiente per mezzo delle logge.

Palladio cerca un rapporto con il luogo che non sia solo simbolico, ma anche tecnico. Nel primo dei suoi quattro libri descrive con accuratezza un sistema di raffreddamento naturale applicabile ad alcune ville sui Colli Berici basato su cavità sotterranee preesistenti che consentono la risalita di aria rinfrescata<sup>11</sup>.

### I meccanismi invisibili del cosmo e la "naturalità"

La riflessione filosofica sulla natura che fa da sfondo ai giardini del barocco è quella di Cartesio e Galilei. La scoperta del dubbio e del potere del ragionamento come metodo privilegiato e sicuro per la conoscenza, la capacità della mente umana di essere specchio della natura e di ricostruirla tramite la conoscenza dei suoi meccanismi, proseguono la strada dell'allontanamento definitivo del corpo dell'uomo dal corpo fisico della natura stessa.

La realtà della natura non è più infatti quella che si presenta ai nostri occhi, ma quella matematizzata da Galilei, quella ben diversa da come appare rivelata dai nuovi strumenti come il cannocchiale, il telescopio e il microscopio.

Bacone individua nell'uomo un ordinatore che impone alla natura-selva un ordine artificiale attraverso il "metodo".

Contemporaneamente insieme all'immagine di una natura disciplinata dalla ragione ne compare una opposta.

La crescita della ricerca scientifica, la differenziazione delle discipline muta la composizione dei giardini nel senso di una emancipazione degli elementi naturali dalla tradizionale architettura degli interni. La disposizione dei giardini barocchi è ancora impostata secondo geometrie e rapporti matematici, ma questi sono interpretati con maggiore libertà, seguendo linee sinuose e cercando effetti scenografici. Nel cominciare a riconoscere alcuni caratteri informali alla natura vengono anticipati i caratteri del giardino anglosassone. La conoscenza della natura raggiunge livelli tali, da trattarne le sue componenti con disinvoltura, distinguendo ora nettamente le parti destinate all'edificio da quelle del giardino, questo oltre ad essere fatto di natura deve anche evocare la "naturalità".

Un altro fattore determinante verso lo scioglimento della rigida architettonicità dei canoni rinascimentali fu causata dall'introduzione di un certo esotismo. Pur essendo una Cina immaginaria



quella a cui si riportarono gli inglesi agli inizi del 600, fu questa una conoscenza che condusse alla scoperta di una grande libertà compositiva che portò alla nascita del pittoresco basata su una figuratività irregolare, su viali flessuosi e rocce toruose cioè sulla capacità dell'uomo di tradurre l'osservazione diretta della natura non in canoni accademici, ma secondo una nuova sovrapposizione di naturale e artificiale.

### La classificazione

Il pittore protagonista del film *I misteri del giardino di Compton house* raccontato da Greenway e ambientato alla fine del 600 disegna case di campagna e giardini e si vanta dell'esattezza della natura o almeno dell'occhio umano che guarda la natura e che riduce ad uno schema ciò che vede affinché possa egli stesso conoscerlo.

Il settecento è il secolo delle classificazioni delle sistematizzazioni, l'uomo comprende che una conoscenza intuitiva e immediata delle leggi della natura è impossibile. Per Diderot la natura è il nome che diamo ad una combinazione di elementi e l'uomo stesso è tra questi. Si tratta di un passaggio importante rispetto al predominio che la volontà dell'uomo ha avuto fino a questo momento, ma egli è comunque l'elemento decisivo.

Nel dibattito architettonico di questi anni si inserisce, dando una svolta, la teoria di Abbè Laugier; egli indirizza l'architettura verso una semplificazione che avvicini la composizione all'ordine naturale tramite la ricerca dell'essenza costruttiva. Tra i concetti più innovativi della teoria di Laugier, l'uso dei materiali secondo la loro natura e l'introduzione del concetto di città come foresta, una assimilazione dell'inevitabile espansione delle città ad una legge di natura.

Insieme alla ricerca sull'archetipo ci si interroga in questo secolo su una nuova questione: quella sul significato e sul carattere dell'opera. Esempari in questo senso furono le opere di Boullè e Ledoux nelle quali la natura, allo stesso modo dell'architettura, fu funzionale alla espressione di una idea e ad una intenzione rivoluzionaria: la disposizione della masse sotto la luce.

Qualche anno prima Diderot scrisse *Interpretazioni sulla natura* (1753); la sua teoria è quella che ogni cosa nella natura è costituita da molecole senzienti e le diverse proprietà dei corpi cambiano a seconda della diversa disposizione tra queste. Per questo nel famoso cenotafio di Newton la natura si annulla nella



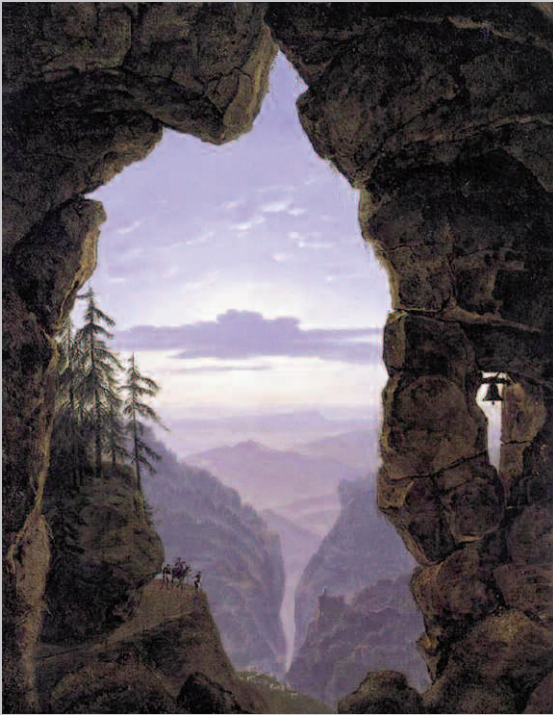
13 Peter Greenway, *Il mistero del giardino di Compton house*, 1982.

14 Peter Greenway, *il ventre dell'architetto*, 1987, architettura è mettere in opera la natura.



geometria della composizione, si sottomette alla forza espressiva dell'opera per manifestare la meraviglia di un ordine universale che governa il cosmo intero natura e architettura raccontate nelle utopie di Boullè come una visione muta.

Una diversa modalità di rapporto con la natura nasce alla fine del 700 con la tipologia della "serra". L'elemento verde, tessuto con la griglia strutturale partecipa di una rivoluzione non più solo formale, ma anche strutturale, operata grazie alla lavorazione del vetro. La trasparenza crea nuove spazialità dove lo sguardo si perde all'orizzonte e la natura si confonde con il paesaggio.



### La natura portatrice di grazia

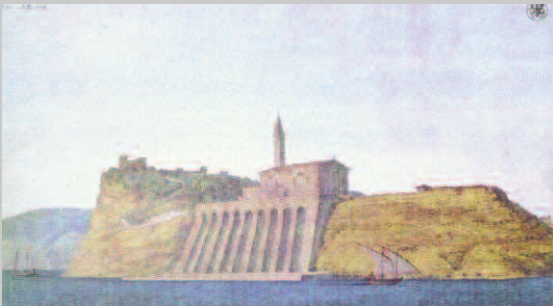
Il secolo XIX si apre con le scoperte della speculazione Kantiana della superiorità dell'essere morale sull'elemento istintuale e della necessità per una elevazione spirituale di una distanza dalla natura.

L'uomo è il principale artefice di ciò che la sua mente può rappresentare ed ha un solo limite: quello dell'incommensurabilità rappresentata dal concetto del "sublime".

La teoria della supremazia dello Spirito di Kant sarà approfondita da Hegel per definire una decisa superiorità della storia rispetto alla quale la natura non contiene nessun fine in se stessa.

Da Winckelmann in poi il modello non è più nella natura non è più nel presente, ma solo nel passato e secondo lo spirito romantico, la natura stessa non è più assimilata a materia misurata e misurabile, ma torna ad essere sostanza impalpabile e portatrice di grazia.

Di ispirazione sicuramente romantica sono le opere pittoriche di Schinkel dove compare una interpretazione inedita del paesaggio non nella suggestione inquieta dei suoi elementi, ma nella concezione spaziale costituita da rocce, alberi, e piante che si fanno architettura in un rapporto adesso paritario con gli elementi artificiali costruiti dall'uomo. In molti dei progetti non realizzati l'architettura e la natura si compenetrano quasi intrecciandosi e creano un nuovo rapporto di relazione.



## Nuovi paesaggi e nuove definizioni

L'accelerazione della diffusione dei mezzi meccanici da fine 800 in poi muta profondamente il paesaggio.

Bruno Zevi descrive così questo cambiamento:

“I testi iconografici soccorrono assai meno nel tratto di storia che va dal risorgimento ad oggi. I disboscamenti inconsulti, le strade ferrate, i programmi parziali di riforma, la meccanizzazione, il saccheggio delle campagne da parte dei monopoli industriali inducono radicali rielaborazioni geografiche, nuove forme del paesaggio che i pittori non captano se non in episodi marginali”<sup>11</sup>.

Parallelamente al dissolvimento dei caratteri del territorio, emergono teorie che prendono atto, in modo lungimirante, di questi cambiamenti e propongono di conseguenza, nuovi modi di relazione tra campagna e città, urbano e non urbano.

Tra le teorie più interessanti su questo tema quella che sicuramente ha influenzato progetti urbanistici del 900 in cui il tema della natura è elemento importante della composizione è la teoria Ebenezer Howard e la sua *Garden City of Tomorrow* del 1902. Una embrionale consapevolezza delle conseguenze negative del progresso è alla base di questa teoria solo in parte antiurbana. Howard infatti non propone un utopico ritorno al passato, ma una integrazione con una tecnologia meno inquinante. La città e la campagna sono immaginati come magneti che si attraggono e si fondono. L'aspetto più interessante della teoria è nella concezione di comunità autosufficienti e ispirerà importanti interventi urbanistici come Hampstead a Londra, anche se l'aspetto dell'autosufficienza verrà percepito e tradotto con la sola presenza del giardino nelle singole residenze.

Nel 1909 Raymond Unwin scrive *La pratica della progettazione urbana*. In questo scritto vengono sviluppate le teorie di Howard sull'integrazione dell'elemento verde nell'abitato. La *green belt* si propone come elemento rassicurante, che può confortare e forse risolvere la perdita reciproca di identità sia della città che della campagna.

I diversi approcci (Howard, Unwin) che hanno animato il dibattito della prima metà del XX secolo, sono stati in parte riconciliati nel pensiero di Abercrombie, che raggiunge un compromesso accettabile tra i vari operatori proponenti nuove forme per la città. Patrick Abercrombie sostiene uno sviluppo urbano su un *green background* proponendo una serie di cinture verdi: un *cordon sanitaire* circonda la città per una profondità di dieci-sedici chilometri separando la

15 a fronte Decimus Burton, *Palm house*, Londra 1841.

16 Friedrich Schinkel, *Apertura tra le rocce*

17 Friedrich Schinkel, *Watercolor*, 1803.

<sup>12</sup> in B. Zevi, *Editoriali di architettura*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino 1979, p. 180.



**18** Il paesaggio disgregato dell'età bizantina, ricco di ville nel primo medioevo, "bello" nel rinascimento, poi bonificato ed irrigato, infine degradato nel '500 e sconvolto nel '600. Da Per una coscienza storica del paesaggio, in Bruno Zevi, *Editoriali di architettura*, Piccola biblioteca Einaudi, Torino 1979.

**19** Ebenezer Howard, *Garden cities of tomorrow*, 1902.

*campagna minacciata dalla città minacciosa* (The Green Belt Ring); cinture minori, ampie due o tre chilometri i cui terreni sono principalmente dedicati alle attività ricreative, sono poste attorno alle città esistenti e a quelle nuove nella fascia della campagna più aperta (Outer Country Ring). Se la prima cintura ha finalità igieniche e di contenimento dell'urbanizzazione e le seconde ricreative, una terza cintura verde ha funzione scenica ed è messa in pratica, ad esempio, per limitare lo sviluppo ai piedi delle colline. Le tre tipologie formano un sistema di parchi continuo e consequenziale..., <sup>13</sup>.

In questi approcci la natura nelle diverse attribuzioni di significato ora rurale, ora ricreativo è considerata come elemento imprescindibile della composizione urbanistica, in quanto soluzione alla eccessiva densità urbana e, tramite l'espedito delle diverse cinture, contenimento alla dispersione, ma soprattutto per la prima volta la natura è considerata depositaria di un valore, un fattore importante con cui interagire per formare il luogo per svelare l'identità di un sito.

Appare chiaro che il 900 è il secolo in cui le forme culturali diventano complesse e le definizioni del termine natura si moltiplicano. Natura è Dio, uomo, paesaggio ambiente e immagine.

Nel 1910 esce il testo di Cassirer, *Concetto di sostanza e concet-*

<sup>13</sup> cfr. A. Valentini, *Green belt*, Quaderni della ri-vista, ricerche per la progettazione del paesaggio, anno 2, numero 2, volume 3, Firenze sett. dic. 2005, p. 167,168.

to di funzione . Il proposito di Cassirer è quello di ricondurre sotto un unico concetto la complessità delle formazioni culturali, le produzioni che è possibile cogliere con i sensi e quelle immateriali. Questo unico concetto è per Cassirer quello del “simbolo”. L’acquisizione del simbolo costituisce sempre un primo e necessario passo per l’acquisizione della conoscenza obiettiva<sup>14</sup>. Cassirer è il primo a formulare una teoria che registrasse un fenomeno già in atto: quello della distanza che cominciava a fraporsi tra l’uomo e la realtà; l’uomo, egli dice non può più vederla come era prima faccia a faccia e il simbolo interviene a colmare questa lacuna della conoscenza. In questo tessuto di figure che intreccia la realtà Cassirer vede un uomo più libero perchè, costruendo da solo la sua realtà, è non è condizionato dai fenomeni sensibili e naturali.

Questi sono i fermenti che costituiranno lo sfondo delle radici del Moderno che instaurerà nell’immagine finale dell’opera architettonica con sempre maggior forza un chiaro limite con la natura a cui però giungerà dopo una vitale e innovativa ricerca che indaga i rapporti tra arte e natura.

Per comprendere le origini di questo passaggio è necessario fare un passo indietro. Da un lato la segmentazione culturale che è in atto dal settecento in poi condurrà ad uno studio sempre più attento a tutte le componenti della forma, dall’altro la rivelazione del filtro simbolico impone l’interrogarsi sul significato dell’opera architettonica e sul suo rapporto con l’arte.

Fondamentali per le istanze degli architetti progressisti che volevano sostituire ai materiali tradizionali, come la pietra e il marmo con altri nuovi prodotti industriali, furono le teorie di Gottfried Semper. Egli infatti non solo promosse l’utilizzo di mattoni, legno, ferro e zinco, ma soprattutto ne incitò il loro uso nel senso più naturale:

“Lasciamo che siano i materiali a parlare; lasciamo che assumano apertamente le fogge e proporzioni che sono rivelate, per esperienza e per scienza, più idonee,. Il mattone dovrebbe apparire mattone, il legno legno, il ferroferro, ciascuno secondo le sue proprietà strutturali,ma soprattutto dice nel 1851 l’architettura come la natura ...deve far dipendere le forme delle sue strutture ...dalle idee insite in esse<sup>15</sup>.

Semper pone l’attenzione sulla ricerca di una autonomia delle regole su cui si deve basare la costruzione architettonica e da cui deriverà il carattere dell’edificio. Il concetto di natura applicato all’architettura acquista con le sue teorie un carattere più radicale e tecnico in quanto riferito all’uso dei materiali. Semper pone



20 Ebenezer Howard, *Garden cities of tomorrow*, 1902.

<sup>14</sup> E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, I, a cura di E. Arnaud, La Nuova Italia, Firenze, 1988, p. 25-27.



**21** Gunta Stolz, cardo disegnato durante il corso pro-pedeutico di Itten, 1920. Il cardo veniva disegnato molto spesso perché Itten lo considerava particolarmente adatto ai suoi scopi didattici grazie alla sua forma particolarmente espressiva. Così Itten scrisse nel 1921: *davanti a me c'è un cardo. I miei nervi motori avvertono un movimento straziato e slegato. I miei sensi del tatto e della vista percepiscono l'affilata spinosità del suo movimento formale, ed il mio spirito penetra la sua essenza. io sento profondamente il cardo.* da M. Droste, *Bauhaus 1919-1933*, Taschen

un grande accento sull'importanza del rivestimento che paragona ad un vestito che evidenzia il carattere e il procedimento strutturale dell'edificio che lo indossa.

Gli aspetti più innovativi delle teorie di Semper saranno ripresi poco più tardi da Adolf Loos. Nel principio del rivestimento contenuto in *Parole nel vuoto* Loos sostiene che i materiali vanno usati evitando qualsiasi confusione tra materiale rivestito e rivestimento, così come l'albero ha la sua corteccia. Ogni materiale possiede un linguaggio formale che gli appartiene e nessun materiale può avocare a sé le forme che corrispondono ad un altro materiale<sup>16</sup>.

Il rapporto tra natura e artificio è indagato da Loos attraverso l'interpretazione del materiale e attraverso l'adeguamento della forma edilizia all'aria, al terreno e alla natura del posto come se l'architettura e i rivestimenti fossero una cassa di risonanza ora del luogo ora dell'uomo che lo abita.

### **Le interpretazioni della natura secondo il gioco dei volumi e della superfici**

Da un lato la diffusione della meccanica e della tecnologia, dall'altro le speculazioni filosofiche sull'essere sempre più sottili condussero ad una architettura più che mai fedele all'uomo che visse quell'epoca e contemporaneamente complessa e apparentemente contraddittoria.

Abbandonato infatti definitivamente il rapporto mimetico con la natura, la composizione architettonica, allo stesso modo dell'arte, complica il suo modo di rapportarsi all'elemento naturale, ne arricchisce le possibilità espressive della stessa quantità che è contenuta nella concezione moderna della natura.

Le forme di espressione del sentimento della natura dal 900 in poi saranno tante quante le personalità dei grandi maestri che tradurranno in capolavori i fermenti culturali del secolo.

Nei primi anni del Novecento Frank Lloyd Wright crea le *Prairie house* dove interpreta la bellezza del midwest, egli dice che è necessario capire e accentuare questa bellezza tranquilla. *Ebbi l'idea che i piani orizzontali negli edifici appartenessero al terreno. Cominciai a mettere in pratica quest'idea.*

Nel 1919 Ozenfant e Le Corbusier elaborano l'estetica purista, che sarà diffusa attraverso la rivista *L'esprit nouveau*. Il purismo esaltava la teoria platonica delle "sensazioni primarie" generate dalle semplici forme geometriche e l'armonia dei processi del-

<sup>14</sup> in R. Weston, *Materiali e forma in architettura*, Logos, Singapore 2003, p. 60.

<sup>15</sup> A. Loos, *I principi del rivestimenti*, da A. Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano 1972, p. 1.

l'arte con quelli della natura.

Il sentimento per la natura coincide in Le Corbusier con una ricerca trascendentale di eternità.

L'architettura è la prima manifestazione dell'uomo che crea il suo universo ad immagine della natura, nell'antichità come nella modernità, seguendo le leggi del cosmo, ma i materiali e i mezzi e quindi l'immagine finale sarà diversa.

I mezzi della modernità sono per Le Corbusier un valore aggiunto verso l'infinito e l'eterno contro la vecchia e inaffidabile trave di legno, contro la pesantezza della casa arcaica.

La natura viene studiata nella sua forza compositiva da questi maestri perchè fosse inclusa nel grande progetto della nascita di una nuova architettura che fosse interprete di un nuovo spirito. Quindi le suggestive stratificazioni geologiche di Alvar Aalto o i sottili rapporti tra le superfici naturali e artificiali di Mies traducono in una forma chiara e conclusa una idea. una fiducia illimitata nel progresso della società coeva.



22 Adolf Loos, *Casa della Michaelerplatz*, Vienna 1910.

