

Antonio Monestiroli

## 67 *Questioni di metodo\**

L'architettura ha una realtà sua propria, esiste al di fuori di ognuno di noi, insieme a un'idea di architettura che è patrimonio collettivo, un bene che non è scindibile dalla cultura del tempo. Un'idea che non è violabile, che accetta approfondimenti ma non ribaltamenti. Tutti hanno un'idea di casa radicata nella propria cultura e la riconoscono in alcune case in cui si identificano. Una cultura *preesistente* alla nuova costruzione, che la costruzione amplia o approfondisce, mette a fuoco nel tempo storico in cui si attua. E questo vale per tutti i temi di architettura, per la casa come per gli edifici delle istituzioni civili. Ciò che lega chi progetta alla collettività è il fatto di *lavorare su un terreno ben noto a tutti*. Da qui l'invulnerabilità dell'idea collettiva, pena il rifiuto del nostro lavoro, la generale indifferenza rispetto a esso.

Questo è il primo punto della costruzione del metodo: *la conoscenza del tema*. Un processo lungo e difficile che conduce su terreni quasi sempre estranei all'architettura, un lento e faticoso processo di concentrazione sul *valore* di ciò che si costruisce. Si tratta di riconoscerlo nella sua più ampia e profonda generalità e su *questo* fondare il proprio edificio. Ecco perché non ho mai condiviso l'idea che il nostro lavoro possa essere fatto con spensieratezza; un termine improprio se si pensa che il primo passo è l'impegno conoscitivo. Senza la conoscenza del valore di ciò che si costruisce, la costruzione non può essere intrapresa. Può sembrare che il valore di cui parlo possa essere dedotto dalla cultura del tempo e che, nella sua determinazione, il ruolo di chi progetta sia solo passivo. Sicuramente non è così. Anche se il punto di partenza è analitico, vi è certo un atto di responsabilità nel *rivelare* tale valore, consapevoli che il fine della costruzione è il suo *riconoscimento*.

Fra la collettività e chi progetta vi è dunque un rapporto di andata e ritorno: la collettività affida all'architetto il compito di rappresentare in forme compiute una cultura che le appartiene, che l'architetto metterà in opera e restituirà a essa per il suo riconoscimento.

Il progetto di architettura si radica in un luogo. Assume e conferisce senso a un luogo. Assume le condizioni del luogo in cui si colloca, che siano le regole della costruzione urbana o i caratteri del paesaggio naturale. Le trasforma nel momento in cui la nuova costruzione lega a sé tali regole, o caratteri, in una nuova unità.

Anche i luoghi, come i valori di un tema, sono un *a priori*, si sono formati nella storia, riassumono in

se stessi una cultura precedente al nostro progetto. Anche i luoghi sono oggetto della nostra conoscenza, vanno analizzati, interpretati, se ne deve dare una configurazione corrispondente alla nostra cultura dell'abitare. I luoghi, urbani o naturali, sono i luoghi dell'abitazione, nella cui forma riconosciamo noi stessi.

Il riferimento al luogo, nel progetto di architettura, coincide con il riferimento a *un'idea di città*, in quanto luogo dell'architettura, e alle sue regole di costruzione. La dicotomia fra luoghi urbani e naturali è propria della città ottocentesca, l'ultima forma della città mercantile costruita su regole precise e condivise. La città dell'Ottocento ha costituito, e costituisce ancora oggi per molti, un contesto forte in cui collocare il progetto. La strada impone regole di affaccio che determinano gran parte del carattere dell'abitazione. Così gli edifici pubblici, gli edifici delle istituzioni civili, stabiliscono rapporti fissi con le infrastrutture e l'abitazione in un insieme ordinato al punto da aver prodotto una manualistica. Ma questa città, di cui noi oggi viviamo l'ultima contraddittoria fase di costruzione, non corrisponde più alla nostra cultura: ciò che è stato messo in crisi della città ottocentesca è proprio *il rapporto fra luoghi urbani e naturali*. Un rapporto di dominio dei luoghi urbani sui luoghi naturali, di separazione dei valori degli uni e degli altri. Questa è storia nota. Quel che conta è comprendere come nella costruzione del progetto la conformazione del luogo in cui si colloca non potrà risultare semplicemente dalle regole della città di pietra (il rapporto casa-strada, strada-edificio pubblico), ma da regole più complesse che riguardano il rapporto fra costruzione urbana e luoghi naturali.

Nella cultura architettonica fra le due guerre gli spazi naturali hanno assunto un nuovo ruolo nella costruzione della città. La natura diventa il *nuovo contesto* in cui si collocano gli elementi urbani, secondo regole ancora da definire. Il progetto di Ludwig Hilberseimer<sup>1</sup> per il rinnovo urbano di Chicago propone un rovesciamento dei rapporti città-natura che contiene il programma per la città futura. La natura non è più *altro* dalla città, ma il contesto *dentro cui* la città si colloca. Si comprende come un simile ribaltamento concettuale dei principi influisca profondamente sulla definizione dei caratteri dei singoli elementi urbani.

Nel progetto della casa vengono poste condizioni nuove su cui costruire i nuovi manufatti, così per gli edifici pubblici che dovranno trovare nuove relazioni fra se stessi, l'abitazione e la natura circostante. Un contesto già individuato nella città ideale di Claude-Nicolas Ledoux<sup>2</sup>, in cui le abitazioni, non più vincolate

dalle regole della città mercantile, cercano in *se stesse* i modi per costruirsi in rapporto alla natura circostante; come in molte esperienze successive fino alle unità residenziali ancora di Hilberseimer, piccole cittadelle ben identificate, circondate dalla natura, che trovano nel rapporto con questa i motivi della loro conformazione.

Si tratta di una vera e propria *rivoluzione copernicana* di cui non è stata riconosciuta l'importanza. E lo dimostrano i tanti nostalgici della città dell'Ottocento che, in assenza di regole di costruzione della città nuova, ne ripropongono la logica contro il caos della città contemporanea, senza comprendere che l'impegno per definire un nuovo ordine non può che applicarsi ai valori propri di una cultura in divenire.

Come ho detto a proposito del tema, anche rispetto ai luoghi dell'abitazione la collettività ha una propria idea latente, un'idea che si fonda nella volontà di un rinnovato rapporto con la natura. Si tratta di riconoscere tale aspirazione e di *attrezzarla tecnicamente*. Questo fa parte del nostro mestiere.

La riflessione sul tema di architettura, e lo studio del luogo in cui l'edificio si colloca, conducono alla definizione del *tipo edilizio* e della sua giacitura. Qui è necessario un chiarimento per anticipare le critiche di chi considera il tipo edilizio un ostacolo all'avanzamento della conoscenza in architettura.

La definizione del tipo edilizio non è da intendersi in senso deduttivo, come deduzione dai caratteri degli edifici della storia, come può risultare dagli studi analitici che si avvalgono di metodi comparativi e classificatori, ma come *aspirazione alla generalità e ripetibilità di caratteri determinati*. L'aspirazione al tipo corrisponde alla volontà di definire relazioni stabili fra le parti di un edificio che contengano e rivelino un valore duraturo, almeno per il tempo storico di una cultura dell'abitare. Accorgersi che i tipi edilizi sono pochi e già largamente definiti nella storia passata non consente scorciatoie di tipo deduttivo. È necessario porsi ogni volta di fronte alla questione del tipo con atteggiamento *rifondativo*, consapevoli di doverci confrontare con i tipi della storia. Rinunciare a misurarsi con tale questione significa subire la particolarità di una soluzione individuale e non saper riconoscere una peculiarità dell'architettura che consiste nell'offrire *soluzioni valide generalmente*.

Dicevo che la definizione del tipo edilizio deve prendere avvio dal tema e dai caratteri del luogo. Due architetti esemplari, molto distanti fra loro, che hanno studiato i tipi delle istituzioni per la città del loro tempo,

sono Filarete e Mies van der Rohe. Se osserviamo con attenzione il loro lavoro vediamo che sempre, ogni qual volta affrontano un tema, si pongono l'obiettivo di definirne i caratteri in modo generale e stabile.

Quando Filarete<sup>3</sup> studia l'ospedale, un'istituzione civile fondamentale della *moderna* città del Rinascimento, parte dall'analisi dell'istituzione e nella descrizione contenuta nel suo trattato si scorge la volontà di tracciare l'impianto del manufatto in modo da offrire al Principe non tanto il progetto di *un ospedale*, ma il progetto *dell'ospedale del suo tempo*, costruito *per la città del suo tempo*.

Questo dobbiamo intendere per definizione del tipo, questo intende Mies quando disegna, in ogni successiva occasione, la sua casa bassa, chiusa dentro un recinto, considerando che il problema è trovare una forma stabile del luogo di abitazione.

Pensiamo ai tre temi di progetto di Mies: la casa bassa, la casa alta, l'edificio pubblico. Egli li riconduce a tre tipi sui quali continua a cercare soluzioni più approfondite – la corte, la torre, l'aula – che divengono i tipi costitutivi della grande città condivisa con Hilberseimer. I due modi di costruire la casa, a diretto contatto con il suolo o sospesa in un edificio a torre, indicano due modi di stabilire il rapporto con la natura: come luogo di cui appropriarsi recintandolo o come paesaggio da contemplare da un punto di osservazione privilegiato. Anche gli edifici pubblici vengono ricondotti sempre a quello che è considerato il loro carattere essenziale: la definizione di un luogo che contenga e manifesti l'idea di collettività, l'aula.

Qualcuno può sostenere che Mies deduce i tipi della città moderna dalla storia. Al contrario, io credo che il movente della sua ricerca sia la volontà di trovare la versione moderna della casa a partire dalla riflessione sul suo significato più profondo e sul suo rapporto con il luogo. La casa è un luogo in cui stare, il senso dell'abitare è legato alla forma del luogo. Guardando poi tutti i suoi progetti insieme si riconosce la casa di sempre, nei suoi edifici «riecheggia il suono di antiche canzoni»<sup>4</sup>.

Ma conviene rassegnarsi a credere che questo è il *risultato* della sua ricerca e non il punto di partenza. Il punto di partenza è la definizione di un'idea dell'abitare di cui cercare la *forma propria*. Ne risulta un'idea di architettura come conoscenza, come laborioso processo di definizione dei valori delle istituzioni, del loro rapporto con i luoghi, fino alla definizione di un impianto che contenga e manifesti tali valori e rapporti in modo stabile.

Il ragionamento seguito finora riguarda il progetto di architettura nella sua fase preliminare astratta. Le considerazioni sul *tema*, sul *luogo*, sul *tipo* conducono a un'idea di architettura ancora priva di una propria materialità. Il primo atto concreto della sua definizione è *l'atto costruttivo*.

La costruzione è il momento centrale del progetto di architettura, posta al centro di molte definizioni della disciplina, intesa appunto come arte del costruire.

Va detto subito che della costruzione dal punto di vista tecnico ci interessano le leggi generali, quelle leggi naturali che delimitano il campo dei possibili modi di costruire. In questo senso noi stabiliamo un rapporto con un universo logico che ha una sua autonomia. Il nostro rapporto con la costruzione, dunque, è al contempo interessato e di estraneità. Interessato perché sarà attraverso l'adozione di un sistema costruttivo che noi daremo corpo alla nostra idea di progetto; di estraneità perché non siamo noi direttamente a studiarne le leggi. Più che di ricerca sulla costruzione, dobbiamo occuparci dei modi di applicazione, nel nostro progetto, di sistemi ed elementi costruttivi, considerando che la costruzione va strettamente riferita al carattere dell'edificio che stiamo progettando. Dunque il sistema costruttivo, che pure ha delle sue leggi incontrovertibili, nel progetto di architettura non può mantenere la sua autonomia, ma *deve obbligarsi al fine* per cui è messo in opera.

Il momento ingegneresco, dunque, deve saper andare oltre la propria logica tecnico-costruttiva, che esercita pur sempre una forte attrazione, a volte talmente forte da costituire *in sé* il valore di un edificio. È questo il caso di quelle imprese tecniche che hanno affascinato molti maestri dell'architettura moderna. La logica costruttiva mostra una tale coerenza di rapporti fra mezzi e fini da saper trasmettere un'idea di verità. È questo il motivo dell'ammirazione per le *forme tecniche*, quelle forme che rivelano esplicitamente la loro funzione pratica. Gran parte della cultura contemporanea fa coincidere *forme tecniche e idea di modernità*. Eppure il limite di questa posizione è evidente.

La chiarezza costruttiva in sé non può esaurire il valore dell'opera: pensiamo alla cupola del Pantheon, separata dall'idea di unità del luogo che nel Pantheon è contenuta, o alla navata della chiesa di Santo Spirito, separata dall'idea dell'asse prospettico che conduce dall'ingresso all'altare. Quando la costruzione prende il sopravvento e si distingue dagli altri momenti del processo ideativo del progetto, il senso dell'opera si riduce a una sorta di *virtuosismo tecnico*.

Cosa che accade anche ai maestri cui sempre ci riferiamo.

Ma vi è un altro limite evidente delle forme tecniche: la loro *rinuncia programmatica* a essere *rappresentative*. Infatti, le forme che si limitano a manifestare le loro qualità tecnico-costruttive, che esercitano il loro fascino proprio per il rifiuto a evocare altro da ciò, non riconoscono un'importante proprietà delle forme architettoniche: quella di essere *rappresentative dell'identità* degli elementi della costruzione.

E questo è l'ultimo passaggio del metodo che intendo mettere in discussione e che affronteremo in modo sistematico in una lezione dedicata a questo argomento: *la traduzione delle forme tecniche in forme architettoniche* attraverso il principio del *decoro*.

Questo è un principio largamente frainteso dal senso comune, a cui si è attribuita una funzione secondaria, addirittura superflua, di abbellimento. Il *decoro* da cui la sua applicazione, la *decorazione* è stato sempre confuso con l'ornamento. I due termini, *decorazione* e *ornamento*, sono stati usati come sinonimi creando non poca confusione. Se cerchiamo di distinguerli, a partire dal loro grado di necessità, ci accorgiamo che attraverso il decoro gli elementi della costruzione assumono le loro forme rappresentative e che quindi è un principio necessario, mentre l'ornamento racconta una storia parallela al senso dell'edificio *applicandosi* alle sue forme in modo didascalico.

Se riconduciamo il significato di decorazione alla sua origine più antica (vitruviana) di *ricerca delle forme convenienti*, risolviamo molte contraddizioni, come quella fra decorazione e forme semplici, e quindi il presunto e inspiegabile conflitto fra decorazione e architettura moderna. Le forme semplici dell'architettura moderna non risultano dalla soppressione della decorazione, semmai dalla soppressione dell'ornamento, ma sono forme in cui *il principio della convenienza* è portato alle massime conseguenze. Pensiamo al punto di vista di Adolf Loos<sup>5</sup> contro l'ornamento come contraffazione, ma attento alla definizione degli elementi attraverso la ricerca della loro forma appropriata. La sua bella definizione di architettura si fonda sul riconoscimento del senso di una forma elementare, il tumulo, e della sua destinazione. Il tumulo di Loos è privo di ornamenti, ma la sua forma si compie attraverso il principio del decoro. Non è solo un mucchio di terra, ma *una forma rappresentativa della propria identità e destinazione*.

Le forme semplici di certa architettura moderna

non sono riconducibili alle forme tecniche direttamente; ciò che le distingue è appunto il fatto di essere rappresentative. Un sostegno non è una colonna, un'apertura, non è una finestra o una porta. Perché questi elementi, colonna, porta, finestra, si rendano riconoscibili è necessaria la *trasformazione delle forme tecniche in forme architettoniche*. Tale trasformazione è compito della decorazione, intesa appunto come ricerca delle forme convenienti.

Ho cercato di tracciare i passaggi che considero fondamentali per la definizione di un metodo. È certo che l'esito di un progetto non è tutto affidato al metodo; molto conta il talento di ognuno di noi, tuttavia il metodo serve almeno a non perdere di vista la vastità e complessità del campo disciplinare in cui lavoriamo, e a stabilire che il progetto di architettura è un momento della conoscenza degli uomini e dei luoghi che essi abitano, che vengono conformati secondo la loro cultura storica con l'intento di rappresentarne in modo evidente e duraturo i valori.

La conoscenza del *tema*, lo studio dei *luoghi*, la ricerca sulla *forma* sono passaggi di un unico procedimento seguito con la consapevolezza che chi progetta deve sapersi fare interprete della cultura della collettività a cui il suo progetto è destinato. Lo spazio per il proprio punto di vista è molto ridotto, si limita alla capacità di *tradurre* in forme architettoniche le aspirazioni del tempo.

Chiunque pensi di poter sostituire alla complessità della ricerca su tali temi la rapidità di un proprio segno è destinato all'emarginazione. Può darsi che per un certo periodo qualcuno di noi riesca a imporre le proprie invenzioni, ma è certo che avrà seguito solo il lavoro di chi ha saputo fondare il progetto nella realtà del proprio tempo. Di chi ha saputo essere *moderno*.

\*Lezione tenuta al Politecnico di Milano nel gennaio del 1991; pubblicata in «Domus», 727, maggio 1991

1. L. Hilberseimer, *Un'idea di piano* (1963), trad. it., Marsilio, Padova 1967.
2. C-N. Ledoux, *L'architecture considérée sous les rapports de l'art et de législation*, Lenoir, Paris 1804 1807.
3. A. Averulino detto Filarete, *Trattato di Architettura* (1460 circa), Il Polifilo, Milano 1972.
4. L. Mies van der Rohe, *Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology*, Chicago 1938, in M. Bill, *Mies van der Rohe*, trad. it., Il Balcone, Milano 1955, p. 29.
5. A. Loos, *Parole nel vuoto*, trad. it., Adelphi, Milano 1972.

## 71 *Kwestie metody\**

Architektura posiada własną rzeczywistość, istnieje poza każdym z nas, wraz z ideą architektoniczną – wspólnym dziedzictwem, dobrem, którego nie można oddzielić od kultury danej epoki. Ideą, której nie można pogwałcić, która akceptuje głębokie przemyślenia, ale nie przewroty. Wszyscy mamy wyobrażenie domu tkwiące w naszej kulturze i odnajdujemy je w domach, z którymi się identyfikujemy. Kultura ta *poprzedza* formę nowego budynku, a ta poszerza ją lub zgłębia, umieszcza w centrum uwagi okresu historycznego, w którym powstaje. Dotyczy to wszystkich tematów architektury, tak tematu domu, jak i budynków użyteczności publicznej. To co łączy projektującego ze społecznością, to fakt działania w obszarze, który jest *wszystkim dobrze znany*. Stąd niemożliwość pogwałcenia wspólnej idei; pod karą odmowy zaakceptowania naszej pracy, bądź ogólnej obojętności w stosunku do niej.

To będzie pierwszy punkt budowania metody: *poznanie tematu*. Długi i trudny proces, który prowadzi zazwyczaj po terenach prawie zawsze obcych architekturze, powolny i żmudny proces koncentrowania się nad wartością tego, co powstanie. Chodzi o uznanie tej *wartości* w sposób jak najbardziej ogólny i obszerny, i oparcie na *niej* własnego projektu budynku. To właśnie dlatego nigdy nie podzielałem zdania, że można wykonywać naszą pracę z nierozwagą; to niewłaściwe określenie, gdy uświadomimy sobie, że pierwszym krokiem jest zadanie poznania. Bez poznania wartości tego, co budujemy, nie można rozpocząć budowania. Może wydawać się, że wartość, o której mówię może być wyprowadzona z kultury danego okresu i że rola projektującego w jej określeniu jest wyłącznie bierna. Z pewnością tak nie jest. Nawet jeśli punkt wyjścia ma charakter analityczny, jest w tym pewien akt *odpowiedzialności* za odślonienie danego waloru; ze świadomością, że celem budynku jest jego *akceptacja*.

Pomiędzy społecznością a projektantem jest zatem zależność dwutorowa: społeczność powierza architektowi zadanie reprezentowania w skończonych formach własnej kultury; architekt urzeczywistnia ją i zwraca społeczności, by ją zaakceptowała.

Projekt architektoniczny jest zespolony z miejscem. Przyjmuje i nadaje znaczenie miejscu. Przyjmuje warunki miejsca, w którym jest zlokalizowany; są nimi reguły struktury urbanistycznej lub cechy krajobrazu naturalnego. Przekształca je w chwili, w której nowy obiekt łączy z sobą reguły lub cechy w nową całość.

Również miejsca, tak jak i wartości danego te-

matu, stanowią pewne *a priori*; powstałe w przeszłości, łączą w sobie kulturę poprzedzającą nasz projekt. Również miejsca są przedmiotem naszego poznania, powinny być poddane analizie i interpretacji; sposób ich kształtowania powinien odpowiadać naszej kulturze mieszkania. Miejsca, zurbanizowane lub naturalne, są miejscami zamieszkiwania, a w ich formie odnajdujemy samych siebie.

W projekcie architektonicznym odniesienie do miejsca zbiega się z odniesieniem do *idei miasta*, jako że jest ono miejscem architektury i reguł jej tworzenia. Dychotomia: miejsce zurbanizowane – miejsce naturalne jest charakterystyczna dla miasta dziewiętnastowiecznego, ostatniej formy miasta handlowego zbudowanego według dokładnych, ogólnie akceptowanych zasad. Miasto dziewiętnastowieczne stanowiło – i dla wielu stanowi jeszcze dzisiaj – mocny kontekst, w którym można zlokalizować projekt. Ulica narzuca reguły kształtowania elewacji, reguły te determinują w większości cechy domów. Budynki użyteczności publicznej tworzą stałe relacje z infrastrukturą i z zabudową mieszkaniową w jednej całości uporządkowanej do tego stopnia, że stała się tematem szeregu opracowań podręcznikowych. Obecnie jesteśmy świadkami ostatniego, pełnego sprzeczności etapu rozwoju miasta; miasto to nie jest już tożsame z naszą kulturą; to czego dotknął kryzys w mieście dziewiętnastowiecznym, *to relacja pomiędzy miejscami zurbanizowanymi a naturalnymi*; dominacja miejsc zurbanizowanych nad miejscami naturalnymi, rozdzielenie wartości tych miejsc. Problem jest oczywisty. To co się liczy, to zrozumienie w jaki sposób, w budowaniu projektu, kształtowanie miejsca, w którym jest on zlokalizowany, nie będzie po prostu wynikiem działania tylko zasad dotyczących litego miasta (relacji dom-ulica, ulica-budynek użyteczności publicznej), ale także reguł bardziej złożonych, które dotyczą relacji pomiędzy strukturą urbanistyczną a miejscami naturalnymi.

W kulturze architektonicznej okresu międzywojennego przestrzenie naturalne nabrały nowego znaczenia w budowaniu miasta. Natura staje się *nowym kontekstem*, w który zostają wpisane elementy urbanistyczne, według reguł, które należy określić. Projekt Ludwiga Hilberseimera<sup>1</sup> na przebudowę urbanistyczną Chicago, zawierający program dla przyszłego miasta, proponuje odwrócenie relacji miasto-natura. Natura nie jest już czymś innym niż miasto, ale kontekstem, *wewnątrz* którego wpisane jest miasto. Staje się oczywi-

ste, jak głęboko takie odwrócenie koncepcyjne zasad wpływa na określenie cech poszczególnych elementów miasta.

W projekcie domu mieszkalnego pojawiają się nowe uwarunkowania, na których ma opierać się projektowanie nowych budynków; również w projektach budynków użyteczności publicznej, które będą musiały znaleźć nowe relacje pomiędzy sobą, zabudową mieszkaniową i otaczającą naturą. Pewien kontekst, określony już w mieście idealnym Clauda-Nicolas Ledoux<sup>2</sup>, w którym zabudowa mieszkaniowa, nieobwarowana regułami miasta handlowego, szuka sama w sobie sposobów na wejście w relację z otaczającą naturą, tak jak w wielu innych kolejnych projektach, aż do jednostek mieszkaniowych Hilberseimera – małych, mocno zdefiniowanych „twierdz” otoczonych przez naturę: w relacji z nią znajdują one motywy dla własnego kształtowania.

Chodzi o prawdziwą *rewolucję kopernikowską*, której ważności nie doceniono. Potwierdzają to ci, którzy odnoszą się z nostalgią do miasta dziewiętnastowiecznego i proponują ponownie jego logikę zamiast chaosu miasta współczesnego – wobec braku reguł budowania nowego miasta – nie rozumiejąc, że zaangażowanie w określenie nowego porządku może odnosić się tylko do wartości charakterystycznych dla danej kultury w trakcie jej tworzenia.

Jak powiedziałem w związku z tematem, również jeśli chodzi o miejsca zabudowy mieszkaniowej dana społeczność posiada własną, drzemiącą w niej ideę tkwiącą w woli odnowienia relacji z naturą. Chodzi o uznanie tego zamierzenia i wyposażenie go w odpowiednie *narzędzia*. To należy do naszego zawodu.

Refleksja dotycząca tematu architektury i poznania miejsca, w którym zostanie zlokalizowany budynek, prowadzi do określenia *typu zabudowy* i jego charakterystyki. W tym momencie należy przedstawić pewne wyjaśnienie, by uprzedzić krytykę tych, którzy uważają, że problematyka typu zabudowy jest przeszkodą w postępie wiedzy w architekturze.

Określenie typu zabudowy nie powinno być podejmowane na zasadzie wnioskowania, tak jak to czynimy w przypadku cech charakterystycznych dla budynków historycznych, co może wynikać z właściwości studiów analitycznych, które posługują się metodami komparatywnymi i klasyfikującymi; określenie powinno być podejmowane jako *zmierzanie ku ogólności i powtarzalności cech determinujących*. Dążenie do określenia typu oznacza chęć określenia relacji stałych pomiędzy czę-

ściami budynku, tak by zawarły w sobie i odsłoniły pewną wartość trwającą w czasie, przynajmniej w czasie historycznym danej kultury mieszkania. Stwierdzenie, że niewiele jest typów zabudowy i że zostały one już szeroko zdefiniowane w przeszłości, nie pozwala na skrótowy typ dedukcyjnego. Za każdym razem należy podejmować problematykę typu zabudowy w sposób zakładający tworzenie *na nowo*, mając świadomość, że należy przeprowadzić konfrontację z typami zabudowy z przeszłości. Zrezygnowanie z podjęcia takiego problemu oznacza doświadczanie specyfiki rozwiązania indywidualnego i nieumiejętność rozpoznania tej szczególnej cechy architektury, która polega na przedstawianiu *rozwiązań ogólnie uznawanych*.

Powiedziałem, że określenie typu zabudowy powinno brać początek w temacie i cechach miejsca. Dwóch przykładowych architektów, bardzo odległych od siebie, którzy zajmowali się badaniem typów zabudowy dla miast im współczesnych, to Filarete i Mies van der Rohe. Jeżeli przyjrzymy się uważnie ich pracom, zauważymy, że zawsze, gdy podejmują jakiś temat, stawiają sobie za cel określenie charakterystyki w sposób ogólny i stały.

Kiedy Filarete<sup>3</sup> analizuje typ szpitala, podstawową instytucję społeczną nowoczesnego miasta Odrodzenia, wychodzi od analizy instytucji, a w opisie zawartym w traktacie można dostrzec zamiar nakreślenia założenia budynku w taki sposób, by przedstawić Księciu nie tyle projekt jakiegoś *szpitala*, ale projekt szpitala jego czasów, opracowanego dla *miasta jego czasów*.

Tak właśnie powinniśmy rozumieć określanie typu i to ma na myśli Mies, kiedy rysuje, przy każdej kolejnej okazji, ten sam pomysł parterowego domu zamkniętego ogrodzeniem, uważając że problemem jest znalezienie stałej formy dla miejsca zamieszkania.

Rozważmy trzy tematy projektowe Miesa: budynek niski, budynek wysoki, budynek użyteczności publicznej. Mies sprowadza je do trzech typów i szuka w oparciu o nie dalszych dokładniejszych rozwiązań: dziedzińca, wieży, auli; stają się one typami konstytutywnymi dużego miasta, za którym opowiada się wraz z Hilberseimerem. Dwa sposoby projektowania domu, w bezpośrednim kontakcie z terenem lub jako zawieszony w strukturze budynku-wieży, wskazują na dwa sposoby ustanawiania relacji z naturą: to miejsce, w posiadanie którego wchodzimy – wygradzając je lub krajobraz, który kontemplujemy z uprzywilejowanego punktu obserwacyjnego. Również budynki użyteczności publicznej zawsze zostają sprowadzone do tego, co jest uważane za ich esencjonalną cechę: określenia

miejsca, które zawierałoby i wyrażało ideę wspólnoty – jest nim aula.

Ktoś może uważać, że Mies wyprowadza typy zabudowy miasta współczesnego z przeszłości. Wręcz przeciwnie. Sądzę, że motorem jego poszukiwań jest chęć znalezienia współczesnej wersji domu, poczynając od refleksji nad jego najgłębszym znaczeniem i jego relacją z miejscem. Dom jest miejscem, w którym mamy przebywać, w którym idea mieszkania jest związana z formą miejsca. Gdy patrzymy dalej na wszystkie projekty Miesa, rozpoznajemy ten sam dom, w jego budynkach „echem odbija się dźwięk dawnej melodii”<sup>4</sup>.

Należy jednak pogodzić się z przekonaniem, że jest to *rezultat* jego poszukiwań, a nie punkt wyjścia. Punktem wyjścia jest określenie idei mieszkania, a następnie znalezienie jej *własnej formy*. Rezultatem jest pewna idea architektury jako wiedza, jako żmudny proces określenia wartości danych instytucji, ich relacji z miejscem, aż do zdefiniowania założenia, które zwiarałoby, łączyłoby i wyrażało te wartości w sposób trwały.

Rozumowanie przedstawione do tego momentu dotyczy projektu architektonicznego w jego wstępnej, abstrakcyjnej fazie. Rozważania na temat *miejsca, tematu, typu* prowadzą do idei architektonicznej pozbawionej jeszcze własnej materialności. Pierwszym konkretnym aktem jej zdefiniowania jest *akt budowania*.

Budowanie jest momentem kluczowym dla projektu architektonicznego, umieszczanym w centrum wielu definicji tej dyscypliny, która jest pojmowana właśnie jako sztuka budowania.

Należy od razu powiedzieć, że z technicznego punktu widzenia, jeśli chodzi o wznoszenie budynku, interesują nas prawa ogólne, te prawa naturalne, które wyznaczają pole możliwych sposobów wznoszenia budynku. W tym sensie ustanawiamy związek ze światem logiki, który posiada własną autonomię. Nasz stosunek do budowania jest zatem nacechowany równocześnie zainteresowaniem i biernością. Zainteresowaniem, ponieważ to poprzez przyjęcie danego sposobu budowania nadamy materialności naszej idei projektowej; biernością, ponieważ to nie my bezpośrednio zajmujemy się studiowaniem jego reguł. Bardziej niż poszukiwaniami dotyczącymi budowania powinniśmy zająć się sposobami zastosowania w naszym projekcie systemów i elementów budowlanych, biorąc pod uwagę to, że konstrukcja w sposób bezpośredni znajduje odniesienie w charakterze budynku, który właśnie projektujemy. Tak więc sposób budowania, który

nawet jeśli rządzi się własnymi nieodwracalnymi prawami, w projekcie architektonicznym nie może zachować własnej autonomii, ale musi *podporządkować się celom*, dla których zostaje wprowadzony.

Moment inżynierski musi zatem umieć wyjść poza własną logikę techniczno-konstrukcyjną, która od zawsze jest bardzo atrakcyjna, a czasami tak bardzo, że doprowadza do stworzenia sama w sobie wartości budynku. To przypadek tych przedsięwzięć technicznych, które zafascynowały wielu wistrzów architektury współczesnej. Logika konstrukcji wykazuje taką spójność relacji pomiędzy środkami a celem, że potrafi przekazać pewną ideę prawdy. Jest to powód podziwu dla form technicznych, form, które objawiają w oczywisty sposób ich rolę praktyczną. Współczesna kultura, w dużej mierze, widzi zbieżność pomiędzy *formami technicznymi* a ideą nowoczesności. Aczkolwiek linia graniczna takiego stanowiska jest wyrazista.

Jasność konstrukcji sama w sobie nie może wyczerpać wartości dzieła: weźmy kopułę Panteonu, pozbawioną idei jedności miejsca, jaką zawiera Panteon lub nawę kościoła Santo Spirito, pozbawioną idei osi perspektywy, która prowadzi od wejścia do ołtarza. Kiedy konstrukcja zaczyna przeważać i wyróżniać się w procesie ideowym projektu, sens dzieła zostaje sprowadzony do pewnego rodzaju *wirtuozerii technicznej*. To rzecz, która zdarza się również mistrzom będących dla nas, tutaj punktem odniesienia.

Istnieje jeszcze inna, oczywista granica dla form technicznych: *ich programowa rezygnacja z bycia reprezentatywnymi*. Rzeczywiście, formy, które ograniczają się do manifestowania swoich jakości techniczno-konstrukcyjnych, które fascynują właśnie dlatego, że odrzucają przywoływanie czegokolwiek innego, nie uznają ważnej cechy form architektonicznych: *bycia reprezentatywnymi dla tożsamości* elementów budowli.

Ostatnia kwestia dotycząca metody, którą chcę poddać pod dyskusję i którą podejmiemy w kolejnym wykładzie poświęconego temu argumentowi to: *przełożenie form technicznych na formy architektoniczne* poprzez zasadę *decorum-stosowności*.

Jest to zasada, w sensie ogólnym, generalnie źle rozumiana; nadano jej funkcję drugorzędną, wręcz zbędną – upiększania. *Stosowność* (*decorum*) – stąd jej użycie: dekoracja – zawsze była mylona z *ornamentem*. Te dwa określenia, *stosowność* i *ornament*, były używane jako synonimy, wprowadzając niemałe zamieszanie. Jeśli próbujemy je rozróżnić, biorąc pod uwagę najpierw stopień ich niezbędności, spostrzegamy, że

poprzez stosowność elementy budowli przyjmują swoje formy reprezentatywne, a zatem jest to zasada konieczna; natomiast ornament opowiada historię równoległą do sensu budynku, dostosowując się do jego form, na zasadzie didaskalii.

Jeśli sięgniemy do najbardziej źródłowego (witrwiańskiego) znaczenia terminu dekoracja, znaczenia – *poszukiwania form odpowiednich*, rozwiążemy wiele sprzeczności, jak tę pomiędzy dekoracją a formami prostymi, a zatem domniemany i niewytłumaczalny konflikt pomiędzy dekoracją a architekturą nowoczesną. Formy proste nowoczesnej architektury nie wynikają z wyeliminowania dekoracji, jeśli już to z wyeliminowania ornamentu, są to formy, w których zasada odpowiedniości wywołuje *ważkie konsekwencje*. Przypomnijmy stanowisko Adolfa Loosa<sup>5</sup>, który wypowiada się przeciwko ornamentowi jako fałszowaniu, a skupia się na definiowaniu elementów poprzez poszukiwanie ich właściwej formy. Jego piękna definicja architektury opiera się na rozpoznaniu znaczenia formy elementarnej – kopca i jej przeznaczenia. Kopiec Loosa jest pozbawiony ornamentu, a jego forma dopełnia się poprzez zasadę stosowności. Nie jest to tylko pryzma ziemi, ale *forma reprezentacji własnej tożsamości i przeznaczenia*.

Nie można sprowadzić prostych form niektórych obiektów architektury współczesnej bezpośrednio do form technicznych; to, co je rozróżnia wynika z faktu bycia reprezentatywnymi. Podpora nie jest kolumną, otwór nie jest oknem lub drzwiami. By te elementy – kolumna, drzwi, okno – stały się rozpoznawalne, konieczne jest *przełożenie form technicznych na formy architektoniczne*. Takie przełożenie to zasada dekoracji pojmowanej jako poszukiwanie form odpowiednich.

Próbowałem nakreślić kwestie, które uważam za fundamentalne dla zdefiniowania metody. Jest oczywiste, że rezultat projektu nie tkwi w całości w metodzie; bardzo liczy się talent każdego z nas, a metoda służy przynajmniej temu, by nie zatracić świadomości, jak rozległa i złożona jest dziedzina, którą się zajmujemy. Po to, by stwierdzić, że projekt architektoniczny jest momentem poznania ludzi i miejsc, które zamieszkują, które kształtujemy zgodnie z ich kulturą historyczną, dążąc do przedstawienia ich wartości w sposób oczywisty i trwały.

Poznanie *tematu*, studium *miejsca*, poszukiwanie *formy* są fragmentami dotyczącymi tego samego działania prowadzonego ze świadomością, że ten, kto projektuje musi umieć stać się tłumaczem kultury spo-

łeczności, dla której przeznaczony jest jego projekt. Obszar dla przedstawienia własnego punktu widzenia jest bardzo niewielki, ogranicza się do umiejętności *przełożenia* na formy architektoniczne aspiracji danych czasów.

Ktokolwiek myśli, że może zastąpić złożoność poszukiwań dotyczących takich kwestii szybkością własnego znaku, jest skazany na znalezienie się poza marginesem. Być może, przez jakiś czas komuś z nas uda się narzucić własne pomysły, ale jest oczywiste, że kontynuacja doczeka się praca tego, kto umiał osadzić swój projekt w rzeczywistości swoich czasów. Tego, kto umiał być *współczesny*.

\* Wykład wygłoszony w Politechnice Mediolańskiej w styczniu 1991r., opublikowany w „Domus”, 727, maj 1991.

1. L. Hilberseimer, *Un'idea di piano* (1963), tłum. wł. Marsilio, Padwa 1967.
2. C-N. Ledoux, *L'architecture considerée sous les rapports de l'art et de la legalisation*, Lenoir, Paris 1804-1807.
3. A. Averulino, zwany Filarete, *Trattato di Architettura* (ok.1460), Il Polifilo, Milano 1972.
4. L. Mies van der Rohe, *Inaugural Address as Director of Architecture at Armour Institute of Technology*, Chicago 1938, w M.Bill, Mies van der Rohe, tłum. wł. Il Balcone, Mediolan 1955, str. 29.
5. A. Loos, *Parole nel vuoto*, tłum. wł. Adelphi, Mediolan 1972.