

Sarebbe un errore credere che l'uso di materiali pregiati sia garanzia di buona architettura. Anzi il materiale pregiato è stato spesso usato per compensare un'architettura mediocre. In realtà il materiale, pregiato o povero che sia, assume significato e valore architettonico solo rispetto all'impiego che se ne fa (L. Hilberseimer).

TRAVERTINO. Dal lat. *lapis tiburtinus*, pietra di Tivoli.

Il Travertino è una "roccia calcarea di formazione chimica, prodotta da fenomeni di incrostazione di acque calcarifere di fiume o di lago, con tipica struttura vacuolare, derivante dalla decomposizione dei fusti vegetali e delle foglie racchiusi, un tempo, nei depositi calcarei... Resistenza alla compressione 200-600 kg/cmq, peso specifico apparente 1500-2500 kg/mc" (1). Oppure il travertino è un particolare riflesso della luce, una grana irripetibile di superficie, un'entità minerale che la geniale sapienza di uomini d'animo poetico ha sottratto alla natura per trasformarla plasmandola in simboli posti a segnare la vittoria, sempre apparente perché temporanea, del pensiero sul peso, vero elemento 'drammatico' dell'architettura quest'ultimo, perché implicito fattore della sua inevitabile disgregazione.

Le due definizioni (tecnica e poetica) se contrastano apparentemente servono tuttavia ad esemplificare l'incerto limite del passaggio tra materia e architettura, tra tecnologia e arte, tra natura e storia. Un'incertezza essenziale per il progettista, dunque, riposta in un contrasto solo apparentemente dissimulato dalla congiunzione 'e' che comunemente, nel linguaggio convenzionale, lega tecnica 'e' poetica, come lo sport 'e' il tempo libero. Una congiunzione che lascerebbe presumere una concordia ideale, ovvia tra i due termini laddove invece essi si nutrono di un profondo quanto irriducibile e necessario dissidio: atemporalità della materia (natura) contro temporalità (storia) dell'architettura. In tale contrasto e soprattutto per le rilevanti implicazioni che ne derivano è possibile rintracciare le ragioni dell'incerto procedere di molti progettisti che sovente, in una fase particolarmente delicata della loro formazione confondono i termini delle due questioni -anteponendo impropriamente l'una all'altra- o scambiano le ragioni soggettive di ciascuna di esse. Ne consegue che spinti dalla ricerca di più "stabili", "oggettive" o inopinate acquisizioni metodologiche l'esito che molti ottengono non è altro che il reciproco depotenziamento dei due fattori in campo, costruendo artificiosamente a priori, tra tecnica e poetica, una concordia che non è un presupposto ma, semmai, il risultato dell'architettura: superamento del dato materiale.

Qui torna in mente la bellissima considerazione di Le Corbusier in cui egli sembra scorgere il senso dell'architettura proprio "quando, di fronte alle testimonianze della pietra, riconosciamo che l'uomo è capace di grandi cose" (2).

Tra materia e forma, vi è poi la misura, "qualità" concretissima e spiritualissima allo stesso tempo, interna a ogni materia, che il progettista svela (o rivela) agli altrui occhi con la millimetrica esattezza che è del suo lavoro, e del suo modo di pensare; quell'esattezza che Galvano Della Volpe aveva già ben individuata come la più precipua caratteristica che accomuna l'intuizione scientifica a quella poetica. Si potrebbe infine dire che questi tre elementi, materia, misura e forma - le loro reciproche interrelazioni, a cui la tecnica imprime il segno della storia materiale- sono caratterizzati da tre differenti velocità, da tre diversi modi di esprimere una temporalità che però nessuno di essi abbraccia separatamente ma sol-

tanto nel loro insieme. Una triplice temporalità dell'architettura, quindi, in cui da un lato sono poste le necessità pratiche e dall'altro ciò che va oltre i mezzi che le producono verso un luogo inedito e desiderato in cui deve risiedere l'essenza stessa del progetto e dell'architettura.

Nell'ultimo volume di scritti comparso in Italia J. M. Lotman segnalava una verità che per chi progetta potrebbe costituire, con un lieve adattamento, un vero e proprio programma di lavoro: "il nuovo nella tecnica è realizzazione di ciò che è atteso, mentre il nuovo nella scienza e nell'arte è attuazione dell'inatteso" (3).

In questa fase seppur incerta e confusa, e per taluni "terminale" ma pur sempre 'interna' alla Modernità, comprendere che è ancora valida l'equazione che unisce l'inatteso al nuovo e questi alla bellezza significa predisporre di fronte alle più autentiche tensioni che stanno conducendo, per molti, alla inevitabile trasformazione della disciplina architettonica, una trasformazione ritenuta da altri imminente e da altri ancora già in atto. Comprendere tempestivamente che l'architettura si è attestata davanti a un bivio nel quale da un lato la si spinge a rapprendere il suo significato in un'immagine, a smaterializzarsi, e dall'altro la si sollecita a riformulare un principio dialogico del suo modo di comunicare, a riconcettualizzarsi, significa in prima istanza ripensare il modo di insegnarla e, nella fattispecie, di insegnare la tecnologia dell'architettura.

Sappiamo che l'acquisizione, vale a dire la comprensione e la padronanza, degli aspetti tecnologici che influenzano la costruzione dello spazio è un mezzo prezioso per l'espressione architettonica. Ma proprio per tale motivo bisogna insistere nella rimozione delle incrostazioni tecnicistiche che sovente hanno avvolto l'insegnamento della tecnologia finendo col trasformarla in un corpo a sé rispetto al progetto. Un corpo confinato in un luogo astratto e distante o, al contrario, in un corpo vicinissimo, ma non meno sterile, in cui sono custodite soluzioni preformate a cui ricorrere alla bisogna. Ripensare l'insegnamento della tecnologia nelle scuole di architettura significa allora ripensarlo come un luogo investito fino in fondo dal progetto. Significa, ancora, capire e far capire innanzi tutto allo studente, che uso fare della tecnologia in vista di un significato da trasmettere.

In calce a questo breve scritto corre l'obbligo ricordare, oltre un'associazione che dà una suggestiva vertigine -la stupenda "Roma di travertino" da un lato e, dall'altro, gli edifici di Mies (il Padiglione Barcellona, il pavimento di casa Farnsworth e la gabbia degli ascensori del Seagram Building)-, una considerazione che su questa pietra faceva il giovane Stendhal: "... Il Colosseo è costruito quasi per intero con blocchi di *travertino*, pietra assai brutta piena di buchi come il tufo, d'un bianco che tira al giallo e che è fatta venire da Tivoli" (4); ciò per dimostrare come il genio letterario, a volte, possa essere fallibile nelle cose dell'architettura.

Note

1. Voce *Travertino*, DEAU, Istituto Editoriale Romano, Roma, 1969; 2. Le Corbusier, *Urbanistica*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 74; 3. J. M. Lotman, *La cultura e l'esplorazione*, Feltrinelli, Milano, 1993; 4. Stendhal, *Passeggiate romane*, Edizioni Plurima, Roma, 1990, p. 23. Continua ancora lo scrittore francese: "L'aspetto di tutti i monumenti di Roma sarebbe ben più gradevole al primo colpo d'occhio se gli architetti avessero avuto a loro disposizione la bella pietra da taglio adoperata a Lione o a Edimburgo, oppure il marmo con cui è stato fatto l'anfiteatro di Pola (Dalmazia) ...".