



QUADERNI di ARCHITETTURA e DESIGN

1|2018 **Insegnare architettura e design**

Angelo **Ambrosi** · Mariella **Annese** · Vincenzo Paolo **Bagnato**
Alberto **Bassi** · Michele **Beccu** · Guglielmo **Bilancioni**
Fiorella **Bulegato** · Gustavo **Carabajal** · Vincenzo **Cristallo**
Elena **Della Piana** · Agostino **De Rosa** · Annalisa **Di Roma**
Riccardo **Florio** · Manuel **Gausa** · Sabrina **Lucibello** · Giovanna
Mangialardi · Nicola **Martinelli** · Maria Valeria **Mininni**
Alfonso **Morone** · Giulia Annalinda **Neglia** · Augusto **Roca**
De Amicis · Elisabetta **Pallottino** · Raimonda **Riccini**
Pier Paolo **Peruccio** · Monica **Pastore** · Viviana **Trapani**

QuAD

Quaderni di Architettura e Design

Dipartimento di Scienze dell'Ingegneria Civile e dell'Architettura – Politecnico di Bari

www.quad-ad.eu

Direttore

Gian Paolo Consoli

Vice Direttore

Rossana Carullo

Caporedattore

Valentina Castagnolo

Comitato scientifico

Giorgio Rocco (*Presidente*), Antonio Armesto, Michele Beccu, Vincenzo Cristallo, Angela Garcia Codoner, Maria Pilar Garcia Cuetos, Imma Jansana, Loredana Ficarelli, Enzo Lippolis, Fabio Mangone, Nicola Martinelli, Giovanna Massari, Dieter Mertens, Carlo Moccia, Elisabetta Pallottino, Mario Piccioni, Cristian Rap, Raimonda Riccini, Augusto Roca De Amicis, Michelangelo Russo, Uwe Schröder, Francesco Selicato, Claudio Varagnoli

Comitato di Direzione

Roberta Belli Pasqua, Rossella de Cadilhac, Aguinaldo Fraddosio,
Matteo Ieva, Monica Livadiotti, Giulia Annalinda Neglia, Gabriele Rossi

Redazione

Mariella Annese, Fernando Errico, Antonio Labalestra, Domenico Pastore

Redazione sito web

Antonello Fino

Anno di fondazione 2017

Angelo Ambrosi

Vocazione per l'Architettura e insegnamento

Il contenuto risponde alle norme della legislazione italiana in materia di proprietà intellettuale ed è di proprietà esclusiva dell'Editore ed è soggetta a copyright. Le opere che figurano nel sito possono essere consultate e riprodotte su supporto cartaceo o elettronico con la riserva che l'uso sia strettamente personale, sia scientifico che didattico, escludendo qualsiasi uso di tipo commerciale. La riproduzione e la citazione dovranno obbligatoriamente menzionare l'editore, il nome della rivista, l'autore e il riferimento al documento. Qualsiasi altro tipo di riproduzione è vietato, salvo accordi preliminari con l'Editore.

Edizioni Quasar di Severino Tognon s.r.l., via Ajaccio 41-43, 00198 Roma (Italia)
<http://www.edizioniquasar.it/>

ISSN 2611-4437 · eISBN (online) 978-887140-892-7

Tutti i diritti riservati

Come citare l'articolo:

ANGELO AMBROSI, *Vocazione per l'Architettura e insegnamento* QuAD, 1, 2018, pp. 45-64.

Gli articoli pubblicati nella Rivista sono sottoposti a referee nel sistema a doppio cieco.

1|2018 Indice

7 EDITORIALE
Rossana Carullo e Gian Paolo Consoli

Architettura

13 UN DISEGNO, BORROMINI E I PROBLEMI DELLA DIDATTICA
NELL'ARCHITETTURA BAROCCA
Augusto Roca De Amicis

23 SULL'IMPARARE E INSEGNARE
Guglielmo Bilancioni

33 ARCHITETTI DEL PATRIMONIO.
FORMAZIONE SPECIALISTICA, PROFILI DI COMPETENZA
Elisabetta Pallottino

45 VOCAZIONE PER L'ARCHITETTURA E INSEGNAMENTO
Angelo Ambrosi

65 *IMAGO RERUM*: RAPPRESENTARE E DESCRIVERE IL MONDO
Agostino De Rosa

85 LA RICERCA E LA DIDATTICA DEL DISEGNO.
UNA ESPERIENZA IN ITINERE SULLA CITTÀ DI NAPOLI
Riccardo Florio

- 103 NARRAZIONI PER L'URBANISTICA
Mariella Annese
- 115 LA DIDATTICA DELL'URBANISTICA. CIRCOLARITÀ CON LA RICERCA E LA TERZA MISSIONE.
Giovanna Mangialardi, Nicola Martinelli
- 125 LA FORMAZIONE DEL PAESAGGISTA. UN'AUTONOMIA DISCIPLINARE?
Maria Valeria Mininni
- 139 PAESAGGIO IN BIVIO.
LAND-LINKS / LANDS-IN-LAND: IL PAESAGGIO COME INFRA/INTRA/ECO (E INFO) STRUTTURA TERRITORIALE
Manuel Gausa
- 157 TRA TEORIA ED ETICA DEL PROGETTO. TRAIETTORIE DI RICERCA NELL'INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA DEL PAESAGGIO NEGLI USA NELLA SECONDA METÀ DEL NOVECENTO
Giulia Annalinda Neglia
- 173 CONVERSAZIONE CON JOSÉ IGNACIO LINAZASORO
Gustavo Carabajal – Traduzione di Roberta Esposito
- 183 INSEGNARE|PROGETTARE L'ARCHITETTURA PER I MUSEI: PRATICA PROGETTUALE E SPERIMENTAZIONE DIDATTICA
Michele Beccu
- 203 DA J.L. SERT A M. DE SOLÀ MORALES. L'INSEGNAMENTO DELL'ARCHITETTURA NELLA SCUOLA DI BARCELONA: TRA POETICA E APPROCCIO MULTIDISCIPLINARE
Vincenzo Paolo Bagnato

Design

- 225 (PRE)HISTORIA DELL'INSEGNAMENTO DEL DESIGN IN ITALIA
Raimonda Riccini
- 237 DA DOVE VENGONO I DESIGNER (SE NON SI INSEGNA IL DESIGN)?
TORINO DAGLI ANNI TRENTA AI SESSANTA
Elena Dellapiana
- 251 LA DIDATTICA DEL DESIGN A TORINO.
IL PROGETTO POLITECNICO, I MAESTRI, LA DIMENSIONE
SISTEMICA DEL DESIGN
Pier Paolo Peruccio
- 261 LA FORMAZIONE DEL DESIGNER: IL CORSO SUPERIORE DI
DISEGNO INDUSTRIALE DI VENEZIA, 1960-72
Fiorella Bulegato, Monica Pastore
- 285 COMUNICARE IL DESIGN
Sabrina Lucibello
- 303 PER IL SOCIALE E LO SVILUPPO LOCALE.
IL DESIGN PRESSO LA FEDERICO II DI NAPOLI
Vincenzo Cristallo, Alfonso Morone
- 321 LA RIDUZIONE DELLA COMPLESSITÀ E IL PROGETTO
DEL PRODOTTO INDUSTRIALE.
IL CONTRIBUTO DI ROBERTO PERRIS
Annalisa Di Roma
- 335 L'EREDITÀ DI ANNA MARIA FUNDARÒ NELLA SCUOLA DI DESIGN
DI PALERMO
Viviana Trapani
- 351 NUOVO DIALOGO FRA STORIA, CRITICA E PROGETTO
PER UNA DIDATTICA CONTEMPORANEA DEL DESIGN
Alberto Bassi

Vocazione per l'Architettura e insegnamento

Angelo Ambrosi

The word "vocation" is typical of the religious lexicon. In its etymon it contains the concept of "calling" which, unlike the Italian language, is also contained in the word "profession" both in German and English. Compared to the divine vocation, there is a natural or lay vocation, which is the recognition of one's own potential and the impulse to act in the related best suited field. The vocation for architecture can be one of the reasons for a choice of university study, but it is rare that an architect declares it openly. The reason for this reticence could be indicated in the twofold meaning we attribute unconsciously to architecture. A first meaning refers to the origin of human culture, to matters, stones, sacred, burials and temples. Another meaning goes back to homes, villages, cities and constructions in the most general sense. Therefore the relationship between learning and teaching architecture develops according to two conceptions: the first is a vocational, initiatory, authoritarian and authoritative, the other eudemonistic, free in teaching, relational, democratic.

La parola "vocazione" è tipica del lessico religioso. Essa contiene nel suo etimo il concetto di "chiamata" che, a differenza della lingua italiana, si trova anche nella parola "professione" nella lingua tedesca e in quella inglese. Rispetto alla vocazione divina esiste una vocazione naturale, o laica, che è il riconoscimento delle proprie potenzialità e l'impulso ad agire nel campo ad esse più adatto. La vocazione per l'architettura può essere una delle motivazioni della scelta universitaria, tuttavia è raro che un architetto la dichiari apertamente. La ragione di questa reticenza potrebbe essere indicata nel duplice significato che attribuiamo inconsciamente all'architettura: il primo rinvia all'origine della cultura umana, alla materia, alla pietra, al sacro, alla sepoltura e al tempio; il secondo rinvia all'abitazione, al villaggio, alla città e alla costruzione nel senso più generale. Il rapporto imparare/insegnare architettura si sviluppa, quindi, secondo due tendenze: una vocazionale, iniziatica, sostanzialistica autoritaria, l'altra eudemonistica, libera nell'insegnamento, relazionistica, democratica.

Keywords: *Architecture, teaching, initiation, vocation, instinct.*

Parole chiave: *Architettura, insegnamento, iniziazione, vocazione, istinto.*

Fare l'architetto è una vocazione, insegnare architettura è una vocazione al quadrato, perché senza slancio vitale è inutile metterci ... Partecipare a una scuola italiana richiede addirittura una vocazione al cubo e chi vi si inserisce deve accettare tutti gli oneri, compresi i sacrifici e le umiliazioni che patisce per le incomprendimenti della società dentro e fuori la scuola stessa¹.

“Perché hai scelto di diventare architetto?”

È raro che si risponda a questa domanda, dicendo: per vocazione! Nondimeno, se una “chiamata” divina può condurre un “eletto”, fino allora indifferente o ignaro, a diventare ciò che realmente è, o deve essere, la metafora della parola “vocazione” potrà avere senso anche per una persona che nasce con un particolare talento che si sentirà “chiamata” in altre forme, e ne resterà condizionata al momento delle scelte e per tutta la sua vita.

Se, dunque, la vocazione laica è impulso e predisposizione ad un certo agire dettato dal talento, perché essere reticenti nel dichiarare di averla? Ci sono diverse risposte possibili. La nostra reticenza potrebbe dipendere dalla preoccupazione che il possesso di abilità e preferenze innate, pur rendendoci superiori agli altri, tolga valore all'intenso lavoro che abbiamo fatto per diventare quello che siamo. Un'altra possibilità è che la vocazione sia, in realtà, una specie di mito che ci costruiamo, con la rielaborazione fantastica degli esordi per dare coerenza ai successi e alle disfatte della nostra esistenza. Infine, il turbamento che proviamo nel rispondere a quella domanda iniziale potrebbe dipendere dal fatto che non disponiamo di modi soddisfacenti per descrivere o render conto della competenza artistica che caratterizza, in qualche misura, l'esercizio della nostra professione².

Tutto questo mi ha indotto a cercare una definizione della vocazione laica, piuttosto che nei trattati di psicologia sociale, che di solito ne parlano riguardo alle problematiche giovanili di recupero e reinserimento, nelle pagine iniziali di biografie e romanzi che descrivono vite interamente vissute seguendo un ideale di perfezione in qualche attività intellettuale. Tra i tanti autori, la mia attenzione si è concentrata su Hermann Hesse che, in uno³ dei suoi romanzi avveniristici, forse il più complesso e più famoso, dedica un capitolo⁴ alla vocazione di Joseph Knecht, sommo maestro di un immaginario Ordine laico assunto a potenza globale, ispirato ad un gioco immaginario detto “delle perle di vetro” (da cui il libro trae il suo titolo), le cui regole, non chiare al lettore, sembrano premiare una certa forma di conoscenza universale e una intelligenza che ha a che vedere con l'arte combinatoria. La vocazione del protagonista è descritta come un episodio dell'infanzia, in cui il futuro è già tutto dentro: stati d'animo, entusiasmi, disagi esistenziali, assunzioni di grandi responsabilità e fughe, compresa la morte. Un *Magister musicae* va a trovare Knecht, quando è ancora dodicenne, e lo invita a suonare una musica antica. Poi, suona con lui e questa prova basta per sondare le potenzialità del ragazzo e per farne emergere la grande intelligenza, fino allora nascosta nell'irrisolto torpore del suo stato infantile, ma è anche un momento di piacere esteti-

co e di creatività interpretativa, che si imprime nel ricordo di ambedue, sigillando un lungo rapporto di rispettosa stima e di amicizia. Scrive Hesse:

Varie sono le specie e le forme della vocazione, ma il nocciolo e il significato dell'esperienza sono sempre gli stessi: l'anima si è svegliata, trasformata o elevata dal fatto che invece dei sogni e dei presentimenti interiori si manifesta improvvisamente e interviene un richiamo dall'esterno, un brano di realtà⁵.

Insistendo sulla domanda iniziale, chiediamo ad un architetto di ricordare la sua vocazione: questi finirà per parlare di persone ed eventi reali che hanno fatto confluire le sue confuse aspirazioni in una visione che è diventata norma costante della sua vita. Anche la vocazione secolarizzata può essere provocata dall'esterno e chi ne è soggetto può giungere a percepirsi come il tramite di un progetto più grande di lui, che egli sente di dover interpretare ed eseguire, quasi suo malgrado. L'immaginario romanzesco di Hesse ci dice, anche, che la vocazione è un pesante fardello da portare: la vita di Knecht termina, infatti, con la rinuncia al ruolo di sommo maestro e con la sua morte dopo un tuffo nell'acqua gelata di un lago, che avrebbe dovuto essere l'inizio di una nuova vita, ma che è, invece, quasi un suicidio. Né sfuggono a questa sensazione di negatività gli adepti dell'Ordine laicale: scelti per le loro elevate qualità intellettuali e per la loro dirittura morale, essi sono destinati a vivere a loro piacere e senza alcun condizionamento, e possono dedicarsi, secondo la propria inclinazione, a ricerche e studi privi di finalità pratica, nella splendida regione della *Castalia*; ma, nonostante questi privilegi, essi provano paura e diffidenza⁶ verso il mondo da cui si sono distaccati e disprezzano coloro che, a loro giudizio, sprecano le risorse della propria vocazione, scegliendo di lavorare nelle cosiddette "professioni libere", che finiscono per essere una forma di schiavitù per auto-sfruttamento.

Lo studente riceve il suo diploma e può, sempre in libertà apparente, esercitare la sua professione. Sennonché diventa schiavo di potenze inferiori, viene a dipendere dal suo successo, dal denaro, dalla sua ambizione, dalla sua sete di gloria, dal compiacimento che trova o non trova presso gli altri. Deve sottoporsi a elezioni, guadagnare denaro, partecipare alla gara senza scrupoli tra le caste, le famiglie, i partiti, i giornali. In compenso, gode della libertà di ottenere successi e diventare benestante, di essere odiato dai falliti o viceversa⁷.

Queste osservazioni, pur essendo critiche verso i costumi della fiorente società borghese dell'epoca in cui è scritto il romanzo, sembrano sottintendere lo stretto legame tra vocazione e professione, che era stato il fondamento delle teorie di Max Weber⁸, sulla nascita del capitalismo nel mondo occidentale come effetto indotto dalla Riforma Protestante, che ha introdotto nei costumi una particolare disciplina individuale la quale considera il lavoro come un compito

religioso e morale da svolgere di fronte a Dio. Come prova a favore di questa tesi, era indicata l'appartenenza alla stessa famiglia semantica delle parole "vocazione" e "professione" nella lingua tedesca e in quella inglese⁹, parlate in gran parte da fedeli alla religione riformata. In effetti, in ambedue i casi, le parole corrispondenti derivano da un etimo che esprime l'idea di "chiamata", mentre in italiano e in francese restano etimologicamente distinte.

Senza entrare in tali complesse questioni, ma riflettendo sulle professioni per l'importanza che hanno assunto nell'ambito delle società moderne e, nello stesso tempo, per le crisi che hanno generato nel cattivo uso della loro autonomia e per i casi in cui esse sono incorse in errori e fallimenti, proviamo a cogliere, da tutto questo, spunti di approfondimento per il nostro tema con riferimento alla vocazione per l'architettura.

Sono interessanti, in questo senso, le prime pagine dell'*Autobiografia scientifica* di Aldo Rossi¹⁰. Il famoso architetto, pur non usando le parole "vocazione" e "professione", descrive i suoi esordi dando un'idea di come sia stata determinante la percezione dei fondamenti del lavoro di architetto negli oggetti con cui è entrato in contatto visivo fin dall'infanzia. Rossi dichiara apertamente di non aver ricevuto un'educazione particolarmente orientata, ma che, pur vivendo un'indeterminatezza che avrebbe potuto portarlo a qualunque destino, è giunto a interessarsi all'architettura, non per un impulso interno, ma per le sollecitazioni che gli sono venute dalle "forme" e dalle "cose", che al suo sguardo molto attento si sono rivelate come sistemi di particolare complessità, densi accumuli di materia che, nel rendersi visibile, gli sembravano trascendere in una specie energia. Scrive, infatti, Rossi:

La mia prima educazione non è stata figurativa e d'altra parte anche oggi penso che un mestiere valga l'altro, purché si abbia un fine preciso; avrei potuto fare qualsiasi cosa e, infatti, il mio interesse per l'architettura e la mia attività di architetto iniziano abbastanza tardi. In realtà credo che sia sempre esistita in me un'attenzione alle forme e alle cose; ma le ho sempre guardate come momento ultimo di un sistema complesso, di un'energia che era visibile solo in questi fatti¹¹.

C'è, in questo racconto di vocazione, accanto alla nascita dell'"interesse" specifico per l'architettura, la suggestione di un talento che dilata i tempi della sua manifestazione, lasciandosi aperta ogni possibilità di scelta, e c'è anche l'idea che questo iniziale sperpero delle proprie risorse possa essere un modo per conservarle per un momento propizio. Aldo Rossi trae questa suggestione e il titolo del suo saggio autobiografico dall'autobiografia¹² di un grande scienziato che spiegava il concetto di energia facendo l'esempio del lavoro apparentemente inutile, ma non per questo meno gravoso, di un muratore che porta in cima al tetto della casa in costruzione, un pesante masso di pietra. Il lavoro compiuto rimarrà «immagazzinato per molti anni, mai diminuito, latente nel blocco di

pietra, finché un giorno può capitare che il blocco si stacchi e cada sulla testa di un passante». Ed è interessante notare che, nel modo come Rossi riporta questo esempio, la totale liberazione dell'energia accumulata dalla ricerca formativa sia associata all'idea di una fine.

Per continuare le nostre riflessioni rileggiamo le frasi iniziali di un articolo di Guido Canella intitolato "Una vocazione per l'architetto":

Penso che la tragica degenerazione del paesaggio che oggi ci circonda sia dovuta soprattutto al primato del tecnicismo. Infatti, l'aver assimilato la carriera dell'architetto a quella dell'ingegnere, insomma a quella di un tecnico, costituisce il vizio di origine delle nostre scuole di architettura: vizio moltiplicatosi a dismisura con l'avvento dell'università di massa. Sono molti i laureati in architettura e non pochi tra gli stessi insegnanti che, scoprendosi privi di motivazione e perciò frustrati, finiscono per reagire odiandola o falsificandola in nuovi pseudosaperi. A differenza di altre professioni, sono convinto che il mestiere dell'architetto richieda anche oggi una vera e propria vocazione e una passione affatto particolari, simili a quelle che sostengono il pittore, il poeta, il musicista. Naturalmente quella dell'architetto è una passione diversa dalle altre, poiché non si tratta di essere versato nell'arte del disegno (come si riteneva al tempo delle Beaux-Arts e come talvolta si torna a ritenere), dell'arredo o dell'oggetto d'uso, ma nella complessa arte di mantenere vivo il respiro della città con l'architettura¹³.

Dire, come fa Canella, che l'identità dell'architetto deve essere "sostenuta" dalla vocazione sembra un'affermazione retorica, anche se giustificata dalle situazioni universitarie a cui in seguito fa riferimento. Ma è sulla retorica di tale affermazione e della stessa parola vocazione, che vorremmo focalizzare l'attenzione. Quando Canella scriveva quel testo, alla fine degli anni Novanta, le università italiane stavano vivendo gli effetti di un'improvvisa apertura alle masse. In questo contesto, le facoltà di Architettura, considerando, come loro compito primario, quello di uno standard accettabile di competenze tecniche, avevano finito per generare una specie di volgarità istruita, causa, per Canella, della diffusa alterazione di tanti paesaggi italiani. Aldo Rossi e altri, forti del richiamo della vocazione, si rendevano presenti alla disattenzione del mondo e nel disordine professionale e didattico, rimarcando la loro identità di architetti, oltre che con le rare, ma volutamente esemplari elaborazioni progettuali del loro pensiero architettonico oscillante tra l'estetico e il sociale, anche con quella specie di autoritratto¹⁴ che è stata la cosiddetta "architettura disegnata". In questa espressione grafica dell'architettura, la vocazione era un richiamo che usava la figura retorica dell'ossimoro: l'"architettura disegnata" altro non è che un "fare architettura" senza fare architettura, un impulso che si vuol far durare nel tempo, un individualismo che si vuol far diventare sociale. Ed ecco venir fuori dalle osservazioni di Canella un tratto tipico di quegli anni, quando la vocazione, che è individua-

le, introspettiva ed esclusiva, era confusa con la passione, che è, invece, collettiva, estroversa e inclusiva, rivolta alla città, infine, politica, nell'illusione che questa seconda potesse sostituire la prima, o, per lo meno consolidarla e farla perdurare, introducendo il senso di scopo e l'azione.

Anche se Canella non ne fa cenno, le sue argomentazioni evidenziano il problema della scelta¹⁵ della facoltà universitaria, spesso fatta, più che per vocazione, in modo casuale, o per la forte attrazione per una professione ben riconosciuta e remunerata se non proprio per ragioni prettamente utilitaristiche. Bisogna dire, però, che, nel primo periodo di applicazione delle selezioni attitudinali, chi insegnava nelle facoltà di Architettura da poco istituite in Regioni come la Puglia (che non aveva mai ospitato, fino allora, nelle sue università, quel genere di studi) aveva l'impressione che i suoi studenti costituissero un caso a parte, per l'entusiasmo e per la considerazione che avevano di se stessi come degli eletti. Sorpreso da questo particolare atteggiamento, a metà degli anni Novanta, iniziando il mio insegnamento presso la Facoltà di Architettura di Bari, ho avuto l'idea di proporre un questionario in cui capeggiava la stessa domanda che ho posto all'inizio di questo mio scritto. Per quanto sia consapevole di aver fatto un'indagine senza alcuna tecnica, e benché sia convinto della scarsa genuinità delle dichiarazioni degli studenti che avevano da poco sostenuto le selezioni di accesso alla facoltà, leggendo ora le risposte¹⁶ le trovo utili a continuare le mie considerazioni.

Gli studenti rispondevano di essere attratti dalla concretezza di un lavoro descritto, in certi casi, come un piacevole gioco con sue regole interne. Li attraeva il "fare" dell'architetto e l'ampio dominio delle sue competenze, dal piccolo oggetto di design all'edificio, dal progetto del nuovo al restauro dell'esistente e, da tutto questo alla città e al paesaggio. Altro attrattore per gli allievi era la bellezza che essi speravano di poter riportare, da architetti, nelle città deturpate dallo squallore e dal degrado, sentendosi in questo quasi dei dispensatori di qualità visive e benessere, giungendo a fantasticare una professione integrata con le scienze sociali e per se stessa autogratificante. Infine, predisponendosi all'apprendimento dell'architettura, essi si aspettavano un insegnamento puntuale e finalizzato che, istruendoli sugli aspetti della tecnica, potesse anche garantire un apporto alla crescita della società. A parte l'allievo che dichiarava apertamente di avere "una vocazione innata", tutti gli altri davano risposte in singolare consonanza con l'idea di "passione" espressa da Canella. Iniziava, con quelle risposte, il racconto della propria vocazione individuale, che se, da un lato, è un richiamo interiore che deve restare nascosto, dall'altro, è un impulso che chiede di essere riconosciuto, assecondato e condiviso con gli altri, con una proiezione all'esterno che, però, può avvenire solo in altra veste: e ciò che veste la vocazione è la "passione", che nel caso degli studenti è solo immaginata, ma non ancora vissuta.

È utile paragonare la situazione dell'allievo che si accingeva a iniziare i suoi studi negli anni Novanta, con quella di aspiranti artisti delle arti del Disegno in epoca precedente all'età moderna: e questo si può fare rileggendo il breve testo che riportiamo in nota¹⁷, insieme ad altri luoghi del *Dictionnaire* di Quatremère

de Quincy (1755- 1789) nei quali il teorico dell'architettura accenna ai segni di riconoscimento di un artista ai suoi esordi: la parola *vocation* compare una sola volta in questi testi, accompagnata dall'aggettivo *naturelle* (evidentemente per distinguerla da quella religiosa) come sinonimo dell'espressione più tecnica, *prognostics d'aptitude à l'imitation*. Hanno, invece, maggior peso le parole "istinto" e "talento", unite nell'espressione *instinct du talente*, che ci porta alla mente l'abate Marc Antoine Laugier¹⁸, quando, descrivendo l'uomo primitivo nell'atto di costruire la propria capanna, dice che questi segue *l'instinct naturel de ses besoins*, sostenendo la tesi che il modello da seguire nella composizione deve essere ritrovato nella logica con cui la Natura regola i suoi processi.

Per comprendere il senso di queste espressioni consultiamo i coevi trattati di iconologia, che, come è noto, sono repertori di nozioni astratte presentate con immagini allegoriche e simboliche, commentate con brevi scritti esplicativi, ad uso degli artisti e dei cultori delle arti del Disegno. Un'opera¹⁹ di Filippo Pistrucchi (1782-1859) pubblicata nel 1821 ci offre suggerimenti utili alla ricerca. In particolare si guardi la Tavola 226 (*fig. 1*) intitolata "Inclinazione, Immaginazione, Istinto naturale", che l'autore fa corrispondere a tre figure umane, personificazioni di concetti che, a mio giudizio, possono aiutarci a comprendere come, prima dell'Ottocento, si inquadrasse la vocazione laica, più nelle espressioni del corpo che in quelle dell'anima. L'"inclinazione"²⁰ è la tendenza fortemente sentita a preferire determinate cose, viste anche come spinta verso l'azione e quindi, come potenzialità. Si veda, come esempio, l'espressione «da naturale inclinazione guidato» usata da Andrea Palladio²¹ nel proemio del suo trattato, a proposito del grande interesse sentito, fin da ragazzo, per l'architettura. L'"immaginazione"²² è l'attualizzazione mentale di tali proprie potenzialità attraverso visioni estatiche che prefigurano esiti futuri. L'"istinto naturale", attualizza, invece, le potenzialità in un'azione senza alcuna mediazione esterna, come è evidente dalla figura e dalla didascalia che qui riporto:

Giovane, colla faccia velata, ignudo, ed in atto di correre ... In mano ha un elitropio. Giovane si dipinge, perché mai non si muta, ma sempre si mantiene nella stessa istessa forza e vigore. Gli si vela il viso, essendo la causa dell'istinto naturale occulta, e non manifesta ... La di lui nudità significa che non conosce né arte, né artificio veruno. Per la sua azione di correre si intende l'inclinazione ed il moto che ha immediatamente in sé stesso, onde si vede altri spinto ad amare altrui, altri ad odiarlo senza saperne il motivo. Tiene l'elitropio perché questa è una pianta che naturalmente ha l'istinto di volgersi al sole ...²³.

Lo strano comportamento qui descritto è una reazione panica, generata, non tanto dalla paura, quanto da un impulso irresistibile e incontrollabile. Chi corre con la testa bendata, in effetti, nasconde se stesso e la causa che lo fa muovere obbligandolo a correre, sia pure alla cieca: in questo modo egli vive drammaticamente l'azzardo dell'azione che lo spinge verso una meta a lui ignota.

Fig. 1. Filippo Pistrucci
"Inclinazione, Im-
maginazione, Istinto
naturale" (PISTRUCCI
1821, tav. 226, p. 210).



L'icona rinvia alla classica figura del giovane e inesperto che si lancia con estrema determinazione in un'impresa più grande di lui. Il grande regista russo Tarkovskij, ha tratteggiato magistralmente questa figura nel film dedicato al grande pittore russo *Andrëj Rublev*. L'episodio²⁴, apparentemente secondario, pone in sequenza, "un brano di realtà" costituito da un bisogno, il risveglio di un'inclinazione e l'istinto del talento naturale che porta all'agire. Tuttavia, nonostante questa scomposizione in fasi, la vocazione non ha una temporalità misurabile in termini cronologici con un inizio ed una fine: ed è forse questa indeterminatezza della vocazione a farla percepire con angoscia, a indurre chi ne

è soggetto a cercare un maestro e ai maestri a cercare allievi.

La precedente citazione²⁵ di Quatremère de Quincy ci dà un'idea di come si formassero coloro che operavano nel settore delle arti del Disegno, prima dell'avvento della pubblica istruzione. Il primo passo era il riconoscimento dei loro talenti in un'età ancora prossima all'infanzia. Ed era il giudizio di un esperto sulle inclinazioni e sugli istinti naturali, di solito espressi nei disegni infantili, a far decidere al contesto familiare e sociale di avviare i ragazzi sul cammino delle arti. Possiamo immaginare che chi andava ad apprendere il mestiere presso un maestro volesse subito mettere a frutto le proprie risorse, imparando nuove attraenti pratiche artistiche, ma il più delle volte restava deluso, poiché gli si imponeva l'azzeramento²⁶ delle precedenti conoscenze e lo svolgimento di compiti umili e gravosi, anche se ciò che all'allievo doveva sembrare una distrazione dal suo scopo e uno sperpero di tempo e di risorse era compensato da momenti di intensa partecipazione alla creazione dell'opera d'arte che sorgeva dalle materie e dal disordine dei concitati preparativi. L'imitazione imposta come regola di tutte queste esperienze generava un'assoluta dipendenza dell'allievo dal maestro-modello che comportava in molti casi anche una vera e propria iniziazione con l'obbligo di mantenere segrete tecniche e procedure. Quando l'apprendista di talento raggiungeva il livello del maestro, il loro rapporto diventava insostenibile. Perciò, se c'era chi restava presso il vecchio maestro come assistente o come aiuto, c'era anche chi lasciava la bottega e, a sua volta, diventava famoso e attraeva altri apprendisti. Un tempo, ogni arte presupponeva la duplice vocazione a farla e ad insegnarla, mentre, oggi, anche se l'università ha conservato la tradizione di formare i suoi quadri attingendo dai propri laureati, raramente si trovano artisti-maestri tra i liberi professionisti.

Come già scriveva Quatremère de Quincy²⁷, la società moderna ha posto l'insegnamento istituzionalizzato, a disposizione delle masse, dei luoghi che con la loro neutralità, non riescono a compensare la perdita di contiguità del rapporto imparare-insegnare che c'era nelle botteghe e negli atelier. Questi mutamenti hanno influito sia sui metodi d'insegnamento che sulle cose insegnate, che, indubbiamente, hanno subito un processo di de-materializzazione.

Dopo le prime fasi educative, dedicate alle conoscenze più diverse e generali, ci si dirige in modo sempre più preciso verso una sola disciplina. I giovani fanno le loro scelte come se avessero tolto quel panno che nell'allegoria del Pistrucchi occultava la fonte del loro istinto. Predisponendosi ad affrontare i compiti futuri, essi, da un lato, sono garantiti dallo Stato che è interessato a formare i suoi quadri e, dall'altro, trovano chi è disposto ad istruirli: secondo una visione ottimistica, questo farebbe crescere l'individuo nella collettività. In questa democratizzazione, si intravede un'altra causa della nostra reticenza ad accettare l'idea di vocazione che può diventare un ostacolo per la difficoltà del suo riconoscimento e per la sua tardiva apparizione. Si tende a valorizzare le cognizioni e le capacità tecniche acquisite negli insegnamenti primari e secondari, che non solo non dovrebbero essere azzerate, né sperperate nei corsi universitari. Si accetta di buon

grado di sostituire l'evento della vocazione con il controllo attitudinale che, in realtà, verifica le nozioni già apprese, le quali, in teoria, dovrebbero confluire, senza discontinuità, dai precedenti studi nei corsi universitari e poi, da questi, nell'esercizio della professione²⁸.

Ritornando agli allievi-architetti che avevano risposto alle domande del questionario ostentando entusiasmo, ricordo come rimanevo interdetto, qualche tempo dopo, nel vedere i più sensibili e preparati perdere ogni sicurezza, mostrare sconforto e ammettere la loro incapacità, quando si trovavano per la prima volta davanti agli edifici storici, per farne il disegno e rilievo ed erano sollecitati a percepire "architettonicamente" la materia dell'edificio. Essi se ne ritraevano, non so dire se più che per mancanza di un "istinto naturale", che nell'assenza di una "inclinazione".

Non è un caso che, ancora oggi, il Disegno dal vero sia ritenuto un modo di "iniziare" l'allievo all'architettura, anche se lo obbliga ad uscire fuori dalle aule universitarie. Quando ci applichiamo a questo difficile esercizio, percepiamo la nostra inclinazione verso la materia che ci fronteggia con le sue superfici e dalla sua profondità in una specie di empatia che fa diventare le opere murarie, diafane, virtualmente attraversabili e modificabili. L'allievo prende coscienza di sé come soggetto normativo che presiede alla rappresentazione e alla progettazione.

Noi, che assistiamo dall'esterno alla manifestazione di questa "inclinazione" e agli esiti dell'immaginazione e dell'istinto naturale, non possiamo fare altro che indurre gli studenti a prenderne atto, restandone noi stessi stupiti, osservando, impotenti, lo svolgersi di processi mentali che sono, in ogni modo, naturali. Ed è proprio questo stupore la chiave per entrare nel misterioso fenomeno estetico dell'architettura, cominciando a costatare quanto raramente questa si lasci scorgere tra i tanti edifici costruiti per soddisfare le esigenze materiali degli uomini.

Torna alla mente, qui, il noto aforisma²⁹ di Friedrich Nietzsche³⁰ sull'architettura, "La pietra è più pietra di prima", di cui qui riporto la sola frase iniziale³¹: «In generale, noi non capiamo più l'Architettura, certamente non nel modo in cui capiamo la musica».

Soffermiamoci sul titolo che, pur suggerendo un guadagno, è, anche, la costatazione di una perdita³² che trae la sua ironica e desolata efficacia dalla trasformazione del sostantivo "pietra" in aggettivo nella forma comparativa. È interessante osservare come questa frase, unendo la forzatura linguistica ad una ridondante concisione, ci presenti il segno "pietra" in tutto il suo campo semantico: dalla materia al materiale, dal banco sotterraneo e invisibile su cui impostare la fondazione a quanto da questa è sostenuto e si rende visibile, dalla parte elementare alla composizione dell'intero organismo. Il titolo sottintende anche i significati della pietra come metonimia riferita alle sue molteplici connotazioni (durezza, durata, resistenza, pesantezza, opacità, ecc.), ognuna referente di qualche qualità morale che può presentarsi a noi, nella valenza po-

sitiva e in quella negativa. Infine, la perdita di cui si fa allusione nel titolo dell' aforisma è perdita della vocazione, nel senso che non siamo più capaci di mutare la materia in architettura, ma solo in ciò che è utile ai nostri fini più immediati.

Il filosofo si rivolge a chi fa, della pietra, lo scenario del proprio quotidiano ma, soprattutto, a noi che costruiamo edifici, a noi che scriviamo le loro storie, pensando di trarne ammaestramenti per costruirne di nuovi e volgiamo alla pietra uno sguardo che ci ritorna con un messaggio che non siamo più in grado di comprendere, poiché è attratto in una specie di *mise en abîme*, una sequenza inarrestabile di presenze e rappresentazioni che può essere interrotta solo risalendo alla mimesi originaria. È nel rinvio ad una tale origine che la materia dell'edificio genera l'architettura³³. Il filosofo, pertanto, ci invita a riferirci più che alla storia, alla preistoria, per comprendere l'architettura, cogliendo il messaggio inattuale che ci giunge dalla sua ultima realtà. Egli accenna ad un'educazione (*Bildung*) che ora non riceviamo più: un'educazione che, invece, l'uomo della preistoria "succhiava" con il latte materno.

Al cospetto dei complessi megalitici più antichi³⁴, abbiamo due possibili reazioni che sono, in fondo, due modi basici di percepire l'architettura. Da un lato, avvertiamo, anche nell'odierna disincantata ignoranza delle antiche funzioni di questi complessi, i mondi irriducibili della vita e della morte e la volontà di arrestare lunghi periodi di violenze, con un ultimo sacrificio, che potesse evocare eventi remoti e terribili, rendendoli presenti in una forma rituale. Dall'altro, quelle pietre gigantesche ci fanno pensare alla loro costruzione e, quindi, agli uomini che le hanno innalzate coordinando i loro sforzi per portarle a rappresentare cose ed eventi da loro immaginati.

Come Nietzsche, anche Adolf Loos³⁵ afferma che «solo una piccolissima parte dell'architettura appartiene all'arte: il sepolcro e il monumento. Il resto, tutto ciò che è al servizio di uno scopo, deve essere escluso dal regno dell'arte». Egli è polemico verso gli architetti del suo tempo che non sono in grado di produrre lo stesso stato d'animo di un mucchio di terra «lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide»³⁶, che appare all'improvviso ad un viandante in un bosco.

Al tempo di Nietzsche, gli eccessi decorativi di un certo Eclettismo svalutavano gli Ordini Architettonici, tuttavia, ancora oggi, essi continuano ad essere uno dei primi argomenti affrontati dall'insegnamento dell'architettura. Questa scelta didattica è, per tradizione, giustificata da una teoria interpretativa di genere positivista che considera gli Ordini come una traduzione nella pietra di schemi strutturali propri del legno, consentendo il passaggio graduale della razionalità e dell'essenzialità delle costruzioni primitive, nella disposizione logica e nel coordinamento modulare delle parti dell'organismo architettonico.

Il filosofo tedesco, con le sue argomentazioni, ci esorta a guardare oltre il mito della capanna primitiva e oltre l'idea di una "pietrificazione" delle strutture dei primi templi lignei. Accettando la sfida di Nietzsche, lo storico dell'arte George Hersey³⁷ ha avanzato l'ipotesi che la grande efficacia estetica e la lunga durata progettuale degli Ordini architettonici siano dovute ad un loro significa-

to nascosto da noi percepito solo al livello subliminale. Avvalendosi dei metodi dell'antropologo culturale e del filologo attento al linguaggio, Hersey ipotizza strette relazioni semantiche sottese ai singoli vocaboli della nomenclatura degli Ordini classici e ai ruoli che i vari membri architettonici da essi designati avrebbero avuto nei complessi apparati rituali con i quali, in origine, si presentavano i trofei dei nemici vinti e i resti mortali di sacrifici cruenti.

Furio Jesi³⁸, un singolare studioso di miti e archeologo, scrivendo una guida alle strutture megalitiche sparse per l'Italia, che è anche un interessante saggio di antropologia culturale, prima di inoltrarsi in dettagliate descrizioni, dedica alcune pagine al "linguaggio delle pietre", sostenendo che, per comprendere l'architettura di questi enigmatici monumenti, si deve essere iniziati. L'iniziazione, secondo lui³⁹, è l'accesso al mondo diverso ed esclusivo della sacralità; un mondo, a dire il vero, che pur comportando l'esclusione dei non iniziati, non impedisce loro di essere partecipi del sacro, poiché le cose che essi vengono a sapere di quel mondo, acquistano un valore, proprio perché non le possono conoscere fino in fondo e per questo le accettano a priori.

Pensando ad un'architettura in cui tutto, dalla distribuzione degli spazi e delle luci all'alzato delle strutture, abbia un corrispondente anagogico e pedagogico, vengono in mente le teorie di Erwin Panofsky⁴⁰ che vedeva riflesse, nelle disposizioni delle grandi cattedrali gotiche, le divisioni e suddivisioni della filosofia scolastica. Da architetti, non possiamo fare a meno di immaginare i cantieri dei grandi edifici templari o ecclesiali come luoghi dell'incontro tra vocazioni religiose e laiche, ispirandosi reciprocamente per concepire un'architettura della rappresentazione del divino, della persuasione e dell'ammonimento. Si può citare qui, il singolare romanzo di Fernand Pouillon⁴¹, centrato sulla figura di un *maître d'œuvre* che è anche monaco cistercense. Adottando la finzione narrativa del diario, il testo dà il senso dell'impegno fisico e intellettuale che richiedeva il lavoro murario della seconda metà del XII secolo, tanto da far pensare che, a quel tempo, non fosse possibile fare architettura senza il sostegno di una fede religiosa che potesse consigliare nella scelta dei luoghi, nell'impianto del cantiere, nella divisione planimetrica degli spazi, nell'approvvigionamento dei materiali, nel mantenimento della disciplina delle maestranze al lavoro, nell'alternarsi delle stagioni e nell'assoluta vicinanza al sacro, per cui ogni parte che si realizza nella materia è anche segno di conquista spirituale.

Rinviando ai numerosi saggi e articoli⁴² che trattano dell'insegnamento dell'architettura, provo, ora, a trarre dalle precedenti considerazioni una conclusione provvisoria. Mi sembra di poter dire, in primo luogo che l'architettura ha la sua origine⁴³ nella cultura umana del Neolitico, epoca corrispondente alla nascita e al consolidarsi di comunità, seguendo due strategie che fanno ricorso all'intesa collettiva, peraltro, già presente nella caccia e nella raccolta praticate dalle culture precedenti, in due modi, il primo in senso simbolico, facendo riferimento alla funzione rappresentativa del sacro, inteso come espressione tangibile e nello stesso terrificante, del divino, il secondo in senso sociale, applicandosi

alla modificazione degli spazi naturali e alla costruzione in sé, sia della piccola capanna, che dei grandi complessi dedicati alla divinità.

Con estrema semplificazione, si può dire che la prima forma di intesa collettiva ispira una tradizione pedagogica che pone al centro la “vocazione”: essa è iniziatica, molto attenta ad un “saper essere” e ad un “saper fare” volutamente inattuali e al di fuori della storia; il docente, anche a costo di isolarsi nella sua concezione sostanzialistica, assume, atteggiamenti apodittici, conservatori e autoritari.

La seconda concezione ispira, invece, una tradizione pedagogica che pone al centro la “passione”, inquadrando la formazione del futuro architetto in una prospettiva eudemonistica; essa è attenta ad un “saper essere” e a un “saper fare” volutamente immersi nella storia; il docente ama sentirsi democratico e relazionistico⁴⁴, rivolgendo i suoi interessi, nel senso più generale, alla costruzione di un’architettura civica e sociale.

Queste due concezioni, che non sono poi altro che due modi diversi di sentirsi “chiamati” all’architettura, influenzano le tre forme con cui facciamo di essa diretta esperienza, cioè, nella pretesa di farla, nella disposizione a comprenderla e ad imparare a farla e, infine, nella pretesa di insegnarla. Sarebbe interessante sciogliere (ma qui lo faccio con brevissimi accenni) l’intreccio che, nel corso del Novecento, ha stretto le due concezioni a queste tre forme di esperienza, producendo un generale mutamento dei paesaggi dell’Occidente, nell’eccellere di figure di architetti che sono stati anche grandi maestri⁴⁵.

Un punto di partenza per una simile ricerca (della quale è evidente la grande complessità) potrebbe essere la raccolta compilata con grande acribia da Hans Wingler⁴⁶ della documentazione del Bauhaus⁴⁷. In particolare, inizierei con l’analisi del programma di Weimar⁴⁸ del 1919, nella cui stesura le due tendenze prima descritte erano entrambe presenti, raggiungendo un apparente compromesso con lo stratagemma di uno spostamento programmatico dell’Arte su un livello non accessibile dall’insegnamento e il conseguente sviluppo delle attività didattiche tutte al livello artigianale e tecnico. Un’altra ambizione della scuola era quella di riportare l’unità nelle tre arti, la Pittura, la Scultura e l’Architettura. In realtà, già l’estetica tradizionale considerava la possibilità di una loro unione per effetto del comune fondamento nel Disegno. Il programma del Bauhaus evidenziava, tuttavia, la difficoltà di portare a compimento questa idea, dovendo affrontare il problema dell’architettura, il cui insegnamento era collocato alla fine dei corsi, come se, per imparare tale Arte, si dovesse cogliere il frutto delle esperienze didattiche delle altre. Questa scelta, che evoca il tema del primato delle arti, era anche dovuta alla forte presenza nella direzione della scuola di architetti dalla forte personalità, come Walter Gropius, Hannes Meyer e Mies van der Rohe, nonostante fossero stati chiamati ad insegnare alcuni tra i più grandi artisti del tempo, come Paul Klee e Wassily Kandinsky, Oskar Schlemmer. L’imposizione di un primo anno di corso comune a tutti gli indirizzi per acquisire le nozioni di base per tutti i procedimenti artistici poneva di fronte alla problematica presenza della Materia nell’Arte, quando ancora gli allievi non poteva-

no intravedere un modo per ottenere, attraverso le tecniche, determinati fini. Il confronto tra l'Artista e la Materia aveva indotto alcuni docenti ad accentuare gli aspetti esoterici, come nel caso di Johannes Itten, il cui insegnamento aveva assunto i caratteri dell'iniziazione. Un aspetto particolarmente interessante dei corsi di Itten riguardava programma di esercitazioni in cui l'allievo era sollecitato a studiare creativamente le opere del passato, immedesimandosi nei loro artefici, iniziando in questo modo una tradizione dell'insegnamento della progettazione⁴⁹ dell'architettura, che non si avvale dei metodi di studio storiografico, ma accetta la contiguità con le discipline storiche per dare sostanza al suo fare architettura rivisitando le precedenti realizzazioni che testimoniano i processi di trasformazione in atto. Infine, la forte ostilità del regime nazista, l'intromissione della politica tra gli studenti e la prevalenza dell'architettura rispetto alle altre arti furono fattori determinanti della crisi del Bauhaus, nonostante i tentativi di Mies van der Rohe di tenere in vita l'istituzione.

L'eredità pedagogica, tuttavia, non andò del tutto dispersa, poiché due maestri come Walter Gropius e Mies van der Rohe si trasferirono negli USA e continuarono ad insegnare, il primo nella Harvard Graduate Center di Cambridge e il secondo a Chicago, nell'IIT, adattando al nuovo ambiente culturale le formulazioni didattiche già sperimentate in Germania e contribuendo in modo sostanziale all'evoluzione dell'architettura americana. Rinviando ai numerosi studi⁵⁰ per i necessari approfondimenti sulle interessanti diversità dei due grandi architetti, nel loro modo di insegnare, di fare la professione e, quindi, di concepire le loro opere di architettura, ricordo un esempio italiano che è stato oggetto di ammirazione e motivo di discussione e scandalo. Mi riferisco all'insegnamento di Saverio Muratori e, in particolare, alla famosa esercitazione⁵¹ (anni 56-63 del Novecento) della cappella a pianta centrale in muratura. Con questa esperienza di disegno compositivo, si intendeva iniziare⁵² l'allievo alla concezione dell'organismo architettonico, guidandolo all'uso dei materiali secondo la logica imposta da una regola fissata *a priori* e dal dialogo con l'architettura stessa, di cui andava ascoltato il messaggio inattuale. Ma questo si è compreso solo in seguito, poiché l'esercitazione aveva tutta l'apparenza di uno scandaloso sperpero di risorse, per la scelta di procedure e soggetti desueti in una situazione dominata da una pratica progettuale modellata sui bisogni immediati della società, nella simulazione dei fattori esterni, avendo come risorsa l'imitazione dello stile di celebri architetti, attraverso le opere pubblicate sulle riviste specialistiche.

Concludo queste riflessioni sulla vocazione, dichiarando che esse riprendono, per alcune parti, temi da me sviluppati in una relazione ad un convegno⁵³ tenutosi al Politecnico di Bari nel 2002 sulla stereotomia. Mentre allora avevo avuto la possibilità di riflettere sulla pietra intesa come risorsa simbolica del progetto di architettura, la presente occasione mi ha spinto a ritornare sugli stessi temi inquadrandoli in un contesto più specificamente pedagogico, e questo mi ha fatto ripensare alla singolare esperienza della Facoltà di Architettura di Bari, che, nel corso dei primi anni dalla sua istituzione, ha dedicato gran parte del-

la didattica e della ricerca alla Pietra, considerata come materiale costituente, essenziale e unico della compagine architettonico-strutturale, proiettando le conquiste della *Coupe de la pierre* e della Stereotomia nel presente e nel futuro. Mi sembra, che in questo modo, si sia preferita la vocazione piuttosto che la passione. Le due concezioni, in genere, si sono fuse nell'insegnamento del singolo docente o sono convissute in una rispettosa collaborazione tra più docenti esperti nei diversi settori specialistici; ma, altrettanto spesso, si sono mostrate irriducibili, dando avvio a diaspore intellettuali. Pensando che sia stata proprio la marcata inattualità di questa scelta a fissare meglio l'identità di architetto e a garantirne la sopravvivenza in un ambiente generalmente avverso all'architettura, lascio ad altri il compito di documentare i vari passaggi teorici e pedagogici di questa scelta monotematica e di dare un giudizio sugli esiti, con eventuali riscontri sulle nostre città.

Bisogna dire, però che più grave è il pericolo di crisi che corrono, oggi, le scuole di architettura, considerando il rapido e profondo mutamento indotto dal digitale. Gran parte di quelle funzioni che prima consentivano ad inclinazioni, immaginazioni, istinti naturali di esprimersi nelle materie, sono state, oggi, incorporate dai nuovi e straordinari strumenti informatici. Accanto alla dematerializzazione, la digitalizzazione ha posto in atto un altro processo che porta il soggetto verso una progressiva perdita della sua identità di architetto: la "vocazione" continua a svuotarsi di senso, ma non per trasformarsi nella "passione" con cui animare e dare forza alla "professione", bensì a vantaggio di quella forma di prestazione che sembra diventare, oggi, sempre di più, il progetto di architettura.

■ NOTE

¹ ROGERS 1968, pp. 242-250.

² SCHON 1993, p. 47.

³ HESSE 2017.

⁴ Ivi, pp. 39-51.

⁵ Ivi, pp. 48-49.

⁶ Ivi, pp. 62-63.

⁷ Ivi, p.62.

⁸ WEBER 1997.

⁹ *Beruf* ("professione"), *Berufung* ("vocazione"), *calling* ("vocazione", ma anche "professione").

¹⁰ ROSSI 2009, p.18.

¹¹ ROSSI 2009, p. 8-9.

¹² PLANK, 1956.

¹³ CANELLA 1998, pp. 22-23.

¹⁴ È d'obbligo citare la mostra *Riti di passaggio: Autoritratti. Artisti ed Architetti all'A.A.M. 1978-1984*, a cura di Francesco Moschini, tra la fine del 1983 e gli inizi del 1984, presso la galleria A.A.M. Si può consultare il sito Internet della galleria FFMAAM.

¹⁵ Cfr. CORRADI 2010, p. 12.

¹⁶ Il questionario è stato distribuito nell'anno accademico 1994-95. Riporto di seguito alcune risposte al quesito "Perché scegliere di diventare architetto?": «Mi piace ciò che fa, mi piace disegnare e credo sia bellissimo creare qualcosa. - Per il fine di contribuire a migliorare l'aspetto estetico, ormai quasi in degrado della nostra società. - Per migliorare sostanzialmente la nostra città, il paese in cui vivo. - Senza dubbio per passione (cosa che spinge a prediligere una professione rispetto ad un'altra) anche per predisposizione al Disegno (alla "precisione" del segno). - Per dare libero sfogo alla mia creatività! - Mi piace disegnare e progettare ambienti, rispondere alle esigenze della vita quotidiana moderna. - Per essere più vicini al campo artistico, e soprattutto storico-artistico. - Per entrare nella logica di ciò che ci circonda. - Perché l'architetto riesce nei suoi progetti (oggetti, palazzi, ecc.) ad essere libero [di compiere ciò], basando il lavoro su leggi fondamentali, ma arricchendolo della propria personalità. - Perché è un lavoro molto importante per la società, vario ed interessante. - Per creare attraverso materiali anonimi una struttura che testimoni il nostro passaggio nel mondo. - Perché questa professione impegna anche socialmente l'individuo, anzi soprattutto socialmente,

in tal modo mette la sua opera a disposizione degli altri, della società. - Secondo me questa non è una scelta, ma una vocazione innata (come nel mio caso) in ciascuno di noi. - Perché è una professione che mi ha sempre affascinato. - Perché è affascinante creare dal nulla un'"architettura". - L'architetto è una professione che mi affascina perché prevede lo studio delle antiche strutture e la creazione di nuove attraverso il progetto. - Per migliorare le condizioni logistiche di ogni uomo, non solo dal punto di vista strutturale, ma anche estetico. - Perché amo disegnare e riuscire a trovare soluzioni adeguate ai vari problemi costruttivi che si presentano».

¹⁷ QUATREMERE DE QUINCY 1832, p. 325: «Puget (Pierre)1622-1694. Cet artiste célèbre, surtout en France, fut, comme c'étoit encore assez l'usage au temps où il vécut, à la fois peintre, sculpteur et architecte. A cette époque les établissements d'enseignement pour les arts du dessin n'existoient nulle part. L'instinct du talent, ou ce qu'on appelle encore la vocation naturelle, faisoit apparaître dans les jeunes gens certains prognostics d'aptitude à l'imitation. Lorsque le jeune homme rencontroit un œil assez exercé pour interpréter la volonté de la nature, il étoit placé chez un maître, dont il suivait les leçons et les exemples, à moins que son génie ne le portât à s'affranchir de toute conduit».

¹⁸ LAUGIER1755, p. 8: «consideron l'homme dans sa première origine sans autre secours, sans autre guide que l'instinct naturel de ses besoins». Cfr. anche AMBROSI 2010, pp. 7-15.

¹⁹ PISTRUCCI 1821, tav. 226, p. 210.

²⁰ Ivi, p. 211: «Giovane si dipinge l'inclinazione, perché potenza che eccita l'anima all'odio o all'amore colle cose buone o cattive, lo che si mostra principalmente ne' primi anni della nostra vita, nei quali non avendo conoscenza del mondo, con facilità si propende più per un oggetto che per l'altro senza indagare il merito del medesimo ...».

²¹ PALLADIO 1570, p. 5.

²² PISTRUCCI 1821, p. 211: «Immaginazione. Facoltà dell'anima, per mezzo della quale ella si fa presenti le cose esteriori e sensibili con l'ajuto dell'intelletto, ... sta seduta e tiene gli occhi in alto rivolti, tutta la pensosa e astratta, avendo le mani inerti una sopra l'altra onde dare ad intendere che quantunque le altre facoltà dell'anima e del corpo non operino, ciononostante ella agisce per sé medesima».

²³ *Ibidem*.

²⁴ Un principe vuol far costruire una grande campana. Si fa avanti un giovane vantandosi di co-

noscere i segreti dell'arte che, come egli dice, gli sarebbero stati trasmessi dal padre, esperto fonditore, proprio mentre moriva di peste. Il ragazzo si aggiudica questo importante lavoro. Dirige gli operai nella fornace con energia e decisione, ma, mentre il lavoro procede, perde la sicurezza iniziale. Ciò nonostante termina l'opera con successo e, stranamente, alla fine, invece di gioire, piange. Rompendo il suo voto di mutismo, Andréj Rublev gli chiede il motivo di questo pianto e il giovane confessa di aver mentito: il genitore non gli ha trasmesso alcun segreto. La disperazione è la consapevolezza che il suo agire si è svolto nella costrizione, piuttosto che nella libertà.

²⁵ Cfr. nota 14.

²⁶ Si veda anche la voce del *Dictionnaire* su Jivarra: Ivarra (Philippe) 1685 1732, in QUATRENERE DE QUINCY 1832, p. 30: «L'amour de l'architecture ne pouvoit que se réveiller puissamment en lui au milieu del la ville qui en renferme les plus beaux modèles. Il entra à l'école de Charles Fontana, et lui fit voir, entre autres essais de son talent, les dessins d'un palais qu'il avoit conçu d'après les idées qu'il s'étoit formées de la magnificence applicable à ce genre d'édifice. Fontana l'ayant examiné, lui dit en lui redant: "oubliez tout ce que vous avez appris jusq'ici, si vous voulez restez dans mon école". Fontana fit copier à son nouvel élève le palais Farnèse, et quelques autre palais d'un style simple et noble tout à la fois, lui recomandant toujours la simplicité».

²⁷ Cfr. nota 14.

²⁸ GOBO 1994, pp. 167-196.

²⁹ NIETZSCHE 1878, Aforisma 218.

³⁰ Cfr. MASIERO, PIGAFETTA 1988, pp. 82-84.

³¹ «In generale, noi non capiamo più l'Architettura, certamente non nel modo in cui capiamo la musica. Siamo cresciuti fuori del simbolismo delle linee e delle figure, come ci siamo disabituati agli effetti sonori della retorica, e non abbiamo più succhiato sin dal primo istante di vita quella specie di latte materno dell'educazione. In origine, in un edificio greco o cristiano, tutto significava qualcosa, in vista di un ordine superiore delle cose; questo senso di un significato inesauribile circondava l'edificio come un velo magico. La bellezza entrava secondariamente, senza pregiudicare nella sostanza quel sentimento fondamentale del perturbante-sublime, del consacrato dalla magia e dalla vicinanza della divinità; tutt'al più la bellezza mitigava l'orrore, ma quest'orrore era dappertutto il presupposto. Che cos'è oggi per

noi la bellezza di un edificio? Quello che è il bel volto di una donna priva di spirito: una maschera» (NIETZSCHE 1878, pp. 157-158).

³² Cfr. LUTTRINGER 1999, pp. 7-9.

³³ Espuelas fa riferimento all'artista concettuale Lara Almarcegui che, in una sua opera, dopo aver calcolato le quantità dei materiali che compongono un certo edificio, ha depositato accanto ad esso le stesse quantità delle materie che lo compongono, realizzando in questo modo una rappresentazione dell'edificio stesso prima che fosse costruito e dopo la sua demolizione (Espuelas 2012, p.18).

³⁴ Ivi, p. 17.

³⁵ LOOS 1972, p. 254.

³⁶ Ivi, p. 255.

³⁷ HERSHEY 2001. Nel suo saggio introduttivo Marco Biraghi cita anche i vari saggi sul fondamento sacro delle società primitive di René Girard, e in particolare *La violence et le sacré* (BIRAGHI 2001, pp. VII-XXXII).

³⁸ JESI 1978, pp. 18-20.

³⁹ Ivi, p. 20.

⁴⁰ PANOFSKY 1986, pp. 16-17.

⁴¹ POUILLON 1964.

⁴² Cfr. ad es. i vari numeri dedicati a questi argomenti dalla rivista «Op. cit.» e, in particolare, il n. 77 del 1990.

⁴³ BENEVOLO, ALBRECHT 2002.

⁴⁴ Cfr. la serie di articoli di PACI 2007, pp. 7-56.

⁴⁵ Cfr. PURINI 1978, p. 272.

⁴⁶ WINGLER 1972.

⁴⁷ Cfr. la raccolta di testi DROSTE, HAHN, HINZ, WEBER, WOLSDORFF 1999.

⁴⁸ Ivi, pp. 35-38.

⁴⁹ LOVERO 2017, pp. 17-18.

⁵⁰ FRAMPTON, LATOUR 1980, pp. 5-39.

⁵¹ SPAGNESI 2001, pp. 373-386; cfr. anche il capitolo, "L'esperimento didattico e la contestazione studentesca", in PIGAFETTA 1992, pp. 123-132; MENCHINI, PALMIERI 2009.

⁵² PURINI 1989, pp. 28-29.

⁵³ Il titolo della mia relazione era *Pietra e rappresentazione*; il convegno era dedicato al tema *Architettura e stereotomia: tradizione e innovazione. Giornata studi sull'architettura in pietra da taglio* e si è tenuto al Politecnico di Bari, 3 giugno 2002. Gli atti non sono stati pubblicati.

⁵⁴ BYUNG-CHUL HAN 2017, pp. 65-66.

▪ BIBLIOGRAFIA

AMBROSI 2010

Ambrosi A., *Per una rilettura del saggio "Accumulare/legare"*, in Massari G. A. (a cura di), *Tempo forma immagine dell'architettura. Scritti in onore di Vittorio Ugo con due suoi testi inediti*, Roma 2010.

BENEVOLO, ALBRECHT 2002

Benevolo L., Albrecht B., *Le origini dell'architettura*, Bari 2002.

BIRAGHI 2001

Biraghi M., *Delle cose nascoste nell'architettura sin dalla sua fondazione*, in HERSHEY 2001, pp. VII-XXXII.

BYUNG-CHUL-HAN 2017

Byung-Chul Han, *Nello sciame. Visioni del digitale*, Bologna 2017.

CANELLA 1998

Canella G., *Una vocazione per l'architetto*, in «Archi: rivista svizzera di architettura, ingegneria, e urbanistica», 1998, fasc.1, pp. 22-23.

CORRADI 2010

Corradi F., *Razionalità, coerenza e vocazione nelle scelte universitarie individuali*, Milano 2010, p. 12.

DROSTE, HAHN, HINZ, WEBER, WOLSDORFF 1999

Droste M., Hahn P., Hinz K., Weber K., Wolsdorff C., *Bauhaus Archive Berlin. Museum of design. The collection*, Berlin 1999.

ESPUELAS 2012

Espuelas F., *Madre Materia*, Milano 2012.

FRAMPTON, LATOUR 1980

Frampton K., Latour A., *Note sull'insegnamento dell'architettura in America dalla fine del diciannovesimo secolo agli anni 70*, in «Lotus international», 27, 1980, pp. 5-39.

GIRARD 1972

Girard R., *La violence et le sacré*, Paris 1972.

GOBO 1994

Gobo G., *Vocazione e creatività*, in Melucci A. (a cura di), *Creatività, miti, discorsi, processi*, Milano 1994, pp. 167-196.

HERSHEY 2001

Hershey G., *Il significato nascosto dell'architettura classica. Speculazioni sull'ornato architettonico da Vitruvio a Venturi*, Milano 2001.

HESSE 2017

Hesse H., *Il gioco delle perle di vetro: saggio biografico sul Magister Ludi Josef Knecht pubblicato insieme con i suoi scritti postumi*, Milano 2017 (1° ed., *Das Glasperlenspiel*, Zurich 1943).

JESI 1978

Jesi F., *Il linguaggio delle pietre*, Milano 1978.

LAUGIER 1755

Laugier M.A., *Essai sur l'architecture*, Paris 1755.

- LOOS 1972
Loos A., *Parole nel vuoto*, Milano 1972.
- LOVERO 2017
Lovero P., *Dalla pianta libera all'architettura liquida*, Venezia 2017.
- LUTTRINGER 1999
Luttringer K., *Die Rückkehr der Stein*, Würzburg 1999.
- MASIERO, PIGAFETTA 1988
Masiero R., Pigafetta G., *L'arte senza muse. L'architettura nell'estetica contemporanea tedesca*, Milano 1988.
- MENGHINI, PALMIERI 2009
Menghini A.B., Palmieri V., *Saverio Muratori. Didattica della composizione nella facoltà di architettura di Roma 1954-1973*, Modugno Bari 2009.
- NIETZSCHE 1878
Nietzsche F., *Menschliches, Allzumenschliches, ein Buch für freie Geister* 1878 (trad. it. *Umano troppo umano*, Milano 1977).
- PACI 2007
Paci E., *Architettura e filosofia*, in «aut aut», 333, 2007, pp. 7-56.
- PALLADIO 1570
Palladio A., *I quattro libri dell'architettura*, Venezia 1570.
- PANOFSKY 1986
Panofsky E., *Architettura gotica e filosofia scolastica*, Napoli 1986.
- PIGAFETTA 1992
Pigafetta G., *Giorgio Saverio Muratori architetto. Teoria e progetti*, Venezia 1992.
- PISTRUCCI 1821
Pistrucci F., *Iconologia ovvero immagini di tutte le cose principali a cui l'umano talento ha finto un corpo*, Milano 1821.
- PLANK 1956
Plank M., *Autobiografia scientifica ed ultimi saggi*, Torino 1956.
- POUILLON 1964
Pouillon F., *Les pierres sauvages*, Parigi 1964.
- PURINI 1978
Purini F., *Un'educazione sentimentale all'architettura*, in Montuori M. (a cura di), *Lezioni di progettazione, 10 maestri dell'architettura italiana*, Milano 1978, p. 272.
- PURINI 1989
Purini F., *“L'ammirazione che all'arte si deve”. Impressioni, interpretazioni, riflessioni su Saverio Muratori, sulla sua opera interrotta*, in «Phalaris: giornale di architettura», 1989.
- QUATRÈMERE DE QUINCY 1832
Quatremère de Quincy A.C., *Dictionnaire historique d'architecture*, II, Parigi 1832, p. 325.
- ROGERS 1959
Rogers E.N., *Professionisti o mestieranti nelle scuole di architettura?*, in «Casabella-continuità», 234, 1959, p. 2, ripubblicato in Rogers E.N., *Editoriali di architettura*, Torino 1968, pp. 242-250.

ROSSI 2009

Rossi A., *Autobiografia scientifica*, Milano 2009, p.18, 1° ed. *A scientific Autobiography*, Cambridge 1981.

SCHON 1993

Schön D.A., *Il professionista riflessivo - Per una nuova epistemologia della pratica professionale*, Bari 1993.

SPAGNESI 1992

Spagnesi G., *L'esperimento didattico e la contestazione studentesca*, in Pigafetta G., *Saverio Muratori Architetto, teoria e progetti*, Venezia 1992, pp. 123-132.

SPAGNESI 2001

Spagnesi G., *L'insegnamento di Saverio Muratori: la cappella in muratura a pianta centrale*, in Franchetti Pardo V. (a cura di), *La facoltà di architettura dell'Università "la Sapienza" dalle origini al 2000*, Roma 2001, pp. 373-386.

WEBER 1997

Weber M., *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano 1997.

WINGLER 1972

Wingler H.M., *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Milano 1972.

FFMAAM

<<http://ffmaam.it/mostre/riti-di-passaggio-autoritratti-1983>> [settembre 2017].