

Forma

Forma è tra quelle parole che entrano nel vocabolario di ognuno di noi fin da piccoli, della quale comprendiamo subito il significato perché è spesso usata dai genitori per farci conoscere le cose che ci circondano; è altrettanto spesso parte integrante di innumerevoli “giochi intelligenti”, nei quali si associa una parola ad una forma quale rappresentazione di cose, animali, o persone che esistono nella realtà. E sono anche le forme, assieme al colore, al suono e al tatto che ci sorprendono e che vogliamo afferrare per giocare, quando ancora sfuocate le intravediamo fuori di noi nei primi mesi di vita; ma, nonostante questi presupposti, se ci chiedano cos'è la forma, ci coglie una sorta di smarrimento e di naturale perplessità data proprio dall'impossibilità di darne una definizione precisa e assoluta.

Diventa importante fare chiarezza su alcune questioni che coinvolgono la forma nella disciplina architettonica; credendo che la forma, con le sue strutture interne più o meno visibili, possa essere quel concetto unificante che ci aiuta nella lettura “operativa” dell'opera d'arte. Che si tratti di pittura, scultura o architettura la forma ferma il tempo, crea spazio e appare alla memoria in un futuro prossimo. Anche se oggi pittura, scultura e architettura non bastano più per individuare la produzione d'arte.

Forma, Composizione ed Evoluzione della Forma sono gli ambiti che hanno sempre assimilato l'architettura all'arte, che proprio nel cristallizzare il processo creativo del progetto rappresenta forme e crea spazi sensibili da “abitare”. Continuare lo studio sulla “**vita delle forme**” (Focillon Henri, *Vita delle forme*, Einaudi editore, Torino 1990, prima edizione, Parigi 1943) nel momento in cui l'arte contemporanea sembra abbandonare quasi totalmente il lavoro sulla forma e l'architetto riscoprirlo attraverso le molteplici possibilità offerte dall'uso del computer - diventa necessario per capire se possa e se debba esistere ancora una didattica del progetto in grado di giustificare l'attenzione alle strutture formali architettoniche e alle loro possibili modificazioni. Prendendo avvio dal principio che la forma è “l'essere per sé”, l'oggettività, questo scritto pone tra i propri obiettivi anche la necessità di chiarezza sulla trasmissibilità degli strumenti compositivi che persistono nell'architettura, sostenendo la legittimità della composizione architettonica anche in assenza di “elementi” pre-figurati, che vengono sostituiti da *azioni* interne allo sviluppo stesso della forma.

Le storie della parola forma, le *Morfostorie*, ci aiutano a creare domini di lavoro scansionando gli autori e i movimenti del passato che più si

avvicinano a uno studio della forma condotto a partire dai “materiali” con i quali essa stessa viene generata.

La parola latina *Forma* traduce dal greco due termini: “μορφή” forma visibile, e “εἶδος” forma astratta, ed è proprio su questa dualità di significati che ruotano tutte le “storie” della forma. Forma è anche “*rottura con il tempo e una apertura allo spazio, alla visibilità*” (Bodei Remo, *Cristalli di storia*, introduzione al testo di: Diano Carlo, ***Forma ed Evento***, Marsilio, Venezia 1993). Due ambiti che nella filosofia greca risalgono a due figure Platone e Aristotele, il primo che vede la forma come oggetto autonomo separabile dai contenuti che produce spazio e che si fissa nel tempo a memoria futura, per il secondo la forma non è separabile dalla materia e dai contenuti, infatti per Aristotele la forma sta alla materia come l’atto sta alla potenza.

“*La forma è la configurazione visibile del contenuto*” con questa affermazione del pittore Ben Shahn, inizia il capitolo “Forma” del saggio “**Arte e percezione visiva**” (Arnheim Rudolf, *Arte e percezione visiva*, Feltrinelli, Milano 2000) in cui la compresenza dei significati generati dalle due parole greche è inequivocabile; Arnheim scrive che “quando si percepisce la configurazione la si prende, consapevolmente o no, come rappresentazione di qualche cosa, e quindi come forma di un *contenuto*”, associando quindi alla definizione di *forma* il concetto di *con-figurazione* la quale però “*non si percepisce mai come forma di una sola cosa particolare, ma sempre di un genere di cose*”. In realtà la forma può sostenere anche questa affermazione, ma non è solo questo; diventa importante spostare l’attenzione dalla parola configurazione, per non entrare in ambiti che non mi competono quali gli studi di psicologia della forma, il configurazionismo, ad altri due importanti concetti legati alle parole *figura* e *composizione* sempre in rapporto alla forma.

“La forma è la composizione delle parti”

Questa è la prima delle dieci definizioni di forma nel campo dell’estetica e dell’arte che propone Wladyslaw Tatarkiewicz, il quale scrive un saggio importante sulla storia dell’idea di forma nel volume “**Storia di sei Idee**” (Tatarkiewicz Wladyslaw, *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1997. Prima ed. Varsavia, 1976). Tatarkiewicz introduce da subito il rapporto che c’è tra forma e composizione ma senza interesse verso i singoli elementi se non nella loro giustapposizione e proporzione; definizione che trae origine fin dagli antichi Greci, dove i termini armonia e proporzione designavano il bello.

Questo rapporto apparentemente inscindibile che ha la composizione con gli elementi mi porta a suddividere questa prima definizione “**forma come composizione delle parti**” in due (A e B), le quali trovano legittimità proprio nel loro definire una forma o una composizione; la seconda definizione “**forma come ciò che viene presentato direttamente ai sensi**” si suddivide anch’essa in due (A e B), riporta in luce un passaggio importante per la storia dell’arte, più precisamente quando l’arte smette di imitare la natura, preparando il terreno alle avanguardie del XX secolo. E infine propongo una terza e nuova definizione “**forma come unità genetica**”, più affine a certe sperimentazioni contemporanee, legate allo sviluppo di software che permettono attraverso procedimenti matematici la generazione e la manipolazione della forma, in cui attraverso la ridefinizione del concetto di *elemento* (E.N.Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, Guida editori, Napoli 1981) in architettura, da una *figura* ad una *forza*, riporta la genesi del progetto al suo processo formativo, definizione che, tra le altre, trova nell’opera di Johann Wolfgang Goethe, nei suoi studi sulla *Metamorfosi delle Piante* (Goethe Johann Wolfgang, *La metamorfosi delle piante*, a cura di Stefano Zecchi, Guanda editore, Parma 1983, prima ed. Stoccarda, 1817-1822), e successivamente in Paul Klee (Klee Paul, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli 1984 Milano, prima ediz. 1956 Basilea) i riferimenti principali.

La definizione

1 - La forma è la composizione delle parti

quindi si suddivide in

- **1a** “Composizione di forme”

e

- **1b** “Forma come composizione di elementi”.

1a “Composizione di forme” individua gli elementi come singole unità; sono forme che si distinguono autonomamente, mantenendo anche un’autonomia topologica all’interno della composizione: non si individua, infatti, una forma, ma una composizione.

Questo tipo di composizione è forse tra le più intuitive e di conseguenza tra le più antiche; consiste nel tenere insieme due o più forme assegnando tra esse una giusta distanza o un corretto equilibrio di “pesi”, all’interno di una superficie, forme nello spazio bidimensionale o tridimensionale che tendono, diciamo così, a una disposizione paratattica.

A questa composizione si associano anche quelle architetture che nascono da procedimenti di montaggio¹, di “figure” geometriche determinate e/o sempre riconoscibili e di conseguenza nominabili.

Per citare alcuni esempi tra i tanti possibili, si associano alla *Composizione di Forme* progetti come **Villa Adriana** a Tivoli, **l’Acropoli di Atene** considerata come superficie con i suoi oggetti, **Campo dei Miracoli** a Pisa, la **Ferrara** di Biagio Rossetti, **La Venere di Urbino** di Tiziano, le tre tavolette rinascimentali anonime della **Città Ideale**, le **Saline Chaux** di Ledoux, il **Campidoglio di Chandigar** di Le Corbusier, il **Convento delle suore Domenicane** in Pennsylvania di Louis Kahn, le **Nature Morte** di Morandi, il **Centro Congressi** di Agadir di Rem Koolhaas, il **Museo per Berlino** di Aldo Rossi, la **Casa del Farmacista** di Franco Purini, ma anche la **Pianta del Museo di Bilbao** di Frank Gehry.

1b - Forma come composizione di elementi - associa un altro gruppo di immagini, in cui **la forma si impone sulla composizione; gli elementi si distinguono come frammenti di forme che traslando, ruotando e compenetrandosi generano la forma.**

Gli elementi in questo tipo di composizione sono determinanti; anzi, direi che per queste architetture la struttura della forma è data proprio dal tipo di elementi che la compongono. Da Vitruvio a Palladio passando per Alberti, dove nel suo *De re aedificatoria* ricondurrà la definizione di *forma 1* al principio di coordinazione delle parti ossia di bello, “concerto”, “consenso”, “concordantia”, “corrispondenza” e soprattutto, in latino, “concinnitas”, trovando seguito per tutto il Rinascimento e fino al Neoclassicismo, negli scritti di Johann Joachim Winckelmann e di Quatremère de Quincy, per arrivare a **Durand**, il quale nelle sue **Lezioni di Architettura** crea un abaco di tutti gli elementi che devono andare a comporre le architetture (muro, colonne, basamento, portici, finestre, paraste, cornicioni, tetti, ecc.), l’architettura è stata progettata con gli elementi “composti” tra loro.

¹“(…) la *tecnica del montaggio*, come operazione progettuale attraverso cui elementi architettonici dati diventano parti costitutive la “macchina” del progetto, (che per G. Polesello) si basa essenzialmente su scelte di natura geometrica (...)” da “gli elementi del progetto”, PierLuigi Grandinetti, in *G.Polesello* a cura di PierLuigi Grandinetti, ed. Kappa,

Sarà il Barocco, volendo richiamare uno “stile” e non i singoli artisti, a creare una parentesi in cui questo modo di comporre l’architettura troverà uno sviluppo diverso dell’“accostare”, e ancora del “sovrapporre”, del “ripetere”, del “limitare”, per citare alcune azioni del comporre individuate da Franco Purini (Purini Franco, *Una lezione sul disegno*, Gangemi editore, Roma 1996), ma soprattutto la scultura di Bernini, in cui i singoli elementi, dopo essere stati accostati, sovrapposti, ripetuti e bordati, sono compenetrati e fusi tra loro per creare una forma fluida e unitaria allo stesso tempo. Questa composizione diventa interessante ai fini di quanto sostengo, quando gli elementi ridotti a segni, figure e forme primarie - da Palladio, dagli “architetti visionari” del Settecento, e dagli impressionisti in pittura - collaborano più o meno silenziosamente all’unità della forma. Riduzione formale e concettuale abbandonata e volgarizzata dal movimento *postmoderno* in architettura, in cui recuperando gli stessi procedimenti compositivi dell’accostare, del ripetere, dell’isolare, cioè usando proprio la capacità che le forme hanno di farsi riconoscere e di conseguenza di autolegittimarsi nella città; ha fatto in modo di eliminare ogni possibile potenzialità che esse stesse hanno di evolvere nel tempo.

Certamente gli esempi di questo tipo di composizione sono innumerevoli, dal **Partenone** al **Pantheon** per l’età classica; **Brunnelleschi** li compone con una maestria quasi da pittore, trovando il giusto peso ed equilibrio tra i materiali; l’**Alberti** li teorizza; **Michelangelo** li esalta da scultore nella **biblioteca Laurenziana** e nella **cupola di San Pietro**; il genio di **Palladio** li riduce all’essenziale; **Borromini** li usa per accogliere e respingere lo spazio, ma appartiene già alla terza definizione di composizione; **Boullée** li rende abitabili; **Piranesi** ne comprende il valore rappresentativo, li eleva a scultura nella **piazzetta della Madonna del Priorato** purificandoli da ogni decorazione, e relegandoli misteriosamente dietro l’altare della **chiesa dei Cavalieri di Malta**; **Hoffmann** usa gli elementi per “disegnare” le compenetrazioni dei suoi volumi; fino a **Adolf Loos** che sull’insegnamento di Palladio li trasforma in “azioni compositive” per strutturare e manipolare il vuoto interno delle sue case, aprendo le porte al movimento moderno inizia un discorso fondamentale nel rapporto tra pubblico e privato, in cui composizione e forma sono i protagonisti del momento scenico in cui gli elementi perdono il valore rappresentativo per tornare ad essere le vere forze che costruiscono lo spazio.

L'astrazione degli elementi in architettura (**Contessi** Gianni, "Astrazione e figurazione fra arte e architettura", in *Appolineo e Dionisiaco: lo specchio delle idee*, **ArchInt**, n° 7, Ottobre 1998) fino a renderli concreti (**Fossati** Paolo, *Il movimento arte concreta 1948/1958*, Martano Editore, Torino 1980) è stata tra le tappe più importanti, se non la più determinante ottenuta dal movimento moderno.

Purtroppo per ora prevale ancora il concetto di *rappresentazione*, spesso di elementi riconoscibili, su quello di *presentazione*, delegando il valore di un linguaggio anonimo e che riporti l'attenzione allo spazio a chissà quale tempo.

Ed è nella volontà di fare chiarezza tra elementi riconoscibili e non, che in questa definizione rientra anche il rapporto tra **figura / forma**,

infatti per definire la composizione del corpo umano durante il medioevo, tanto in un modello che in una statua, si faceva uso del termine *figura* (da "fingere", immaginare con la mente, e "foggiare", dare forma), che col tempo diventerà il sinonimo di *forma* sia nella lingua parlata sia in molti scritti. Questo ha creato, e crea ancora, delle ambiguità interpretative nell'arte in particolar modo tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del ventesimo, quando, messi in discussione i canoni classici, il termine *figura* non si è riferito più a rappresentazioni di corpi di modelli umani, e persi completamente anche i riferimenti visivi con la realtà oggettiva, con l'arte astratta e informale, si cade nell'errore di usare *figura* o *forma* indifferentemente per definire persone e oggetti riconoscibili o per rappresentazioni astratte e/o concrete².

Soprattutto in architettura è sempre più frequente l'uso di questo termine per pre-figurare ambiti spaziali da usare nel progetto, quasi presi da un "catalogo" di forme storicizzate e di conseguenza accademicamente "possibili"; la *figura* diventa spesso metafora di un concetto da spiegare, altrimenti non rappresentabile mentalmente.

² Mi riferisco con il termine "concrete" all'arte concreta definita da **Max Bill** nel 1936 in un suo scritto: "Noi chiamiamo col termine d'arte concreta le opere d'arte create secondo una tecnica e delle leggi che appartengono esclusivamente ad esse – senza alcun riferimento esteriore alla natura sensibile o alle trasformazioni di quest'ultima – cioè senza l'intervento di un processo d'astrazione", il termine "concreta" Gillo Dorfles lo riconduce a Van Doesburg e ripreso successivamente, in alcune sue lezioni da Kandinskij, e dal movimento d'arte concreta, MAC fondato a Milano nel 1948 da Dorfles, Monnet, Munari, e Soldati.

Ci aiuta a chiarire il rapporto tra figura e forma la storia della seconda definizione di forma,

2 “forma come ciò che viene direttamente presentato ai sensi “

la quale si suddivide anch'essa in due:

2a “forma come contorno o profilo di un oggetto”

e

2b “ forma a priori”.

Nella *forma 2a come contorno o profilo di un oggetto* non interessa né la materia dell'oggetto, né la sostanza di cui è composta: la forma, scriveva Kandinsky, “è il confine tra una superficie e un'altra”, (Kandinsky Wassily, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989) una definizione da pittore che trova legittimità anch'essa nelle due dimensioni delle superfici ed è proprio su questa ambiguità tra le due e tre dimensioni che va chiarita un'ulteriore differenza tra figura e forma.

“Forma come figura”, introduce un'importante considerazione soprattutto per l'architettura, e più precisamente nel rapporto tra **vicino e**

lontano, cioè nelle relazioni spaziali tra l'oggetto osservato, l'osservatore e l'intorno; il suo valore è spesso bidimensionale in quanto percependo il suo contorno la figura assume un valore nel suo rapporto con lo sfondo, divenendo quindi una forma che si legge come unità “nel paesaggio” e “con il paesaggio” in cui è collocata.

Lo scultore **Adolf von Hildebrand**, che col pittore **Hans von Marées** e il teorico dell'arte **Konrad Fiedler**, sono considerati i “padri delle teorie pur-visibiliste” (Mazzocut-Mis Maddalena a cura di, AAVV, *I percorsi delle forme. I testi e le teorie*, Bruno Mondadori, Milano 1997), la chiamerebbe “**forma effettuale**” che si coglie da lontano contrapposta alla “**forma esistenziale**” che invece si coglie da vicino (Hildebrand Adolf, *Il problema della forma*, TEA, Milano 1996).

Le considerazioni fatte da Hildebrand sono importanti perché aprono due vie distinte su cui tracciare alcune considerazioni sullo studio della forma in architettura; la prima che vagli l'importanza del rapporto tra spazio, forma e

figura in cui la distanza del “fruitore” dall’opera costruita diventa fondamentale per percepire emozioni sia dall’oggetto sia dal suo rapporto con il contesto, e la seconda che si può sintetizzare nell’importanza che ha il livello di consapevolezza dell’artista nel rappresentare attraverso la propria opera qualità spaziali, percettive, sensoriali e/o intellettuali. Per l’architetto inoltre questa distanza gli è data in fase progettuale soprattutto dal lavoro scalare con la pianta o anche con altri strumenti di controllo del progetto come plastici o modelli digitali tridimensionali, proprio perché “l’attività motoria dell’occhio”, come la chiama Hildebrand, è fissata in un’unica immagine, dalla quale distaccarsi e avere una giusta “distanza critica per guardare”, è comunque sempre necessario.

“Ma solo con la guida del bisogno ottico, solo ordinati e unificati come impressione ottica, questi fattori plastici agiscono in modo artistico” ed è qui chiara la seconda via, dove il cammino dell’artista non avviene verso la ricerca della “creatività”, ma è mirato a *“riconoscere il nesso causale tra l’oggetto e la sua impressione, ovvero tra i fattori e il prodotto in riferimento all’apparenza, come preconditione della possibilità di raffigurare”*, ed in cui *“l’occhio viene attirato dal punto dell’apparenza che parla più energicamente”* (Hildebrand).

Un esempio per tutti è dato dal porsi davanti a un’opera di **Frank O.Gehry**, o davanti a un dipinto di **Jackson Pollock** *“l’occhio è inquieto, esso non può pervenire ad alcun punto fisso di quiete che gli sarebbe gradito”*. Quietè messa in crisi dalla nostra contemporaneità, negata dal continuo “bombardamento” di immagini a cui siamo sottoposti e che ha educato oramai i nostri occhi a cogliere masse apparentemente informali e trarre da esse piacere visivo, paradossalmente riusciamo a stare più tempo fermi davanti all’unità di un groviglio di una **discarica** che davanti all’unità ottenuta da Palladio tra il paesaggio dei colli vicentini e **la Rotonda**, dove con un colpo d’occhio memorizziamo il tutto. Di conseguenza se una forma può “parlare” di caos e/o di ordine o di equilibrio tra i due, solo se il suo creatore ha dei contenuti da proporre.

È proprio su questa nostra capacità di cogliere immediatamente la forma e di assorbirne più o meno consapevoli il suo significato e i suoi contenuti che si fonda la seconda definizione **2b di “forma a priori”**, aprendo una ulteriore distinzione tra **forma e contenuto** (Eco Umberto, *“le forme del contenuto”* Bompiani 1971). Differenza valida solo per la poetica fino al 1750

poiché successivamente si iniziò a considerare la stessa distinzione anche per la musica e le belle arti; in fondo non è difficile immaginare che la stessa differenza che troviamo tra parole e il loro contenuto, cioè quello che rappresentano, non sia dissimile a ciò che un'opera d'arte mostra attraverso la pura forma e quello che essa stessa rappresenta, racconta o descrive. Inizia quindi tra ottocento e novecento la competizione tra forma e contenuto che ancora oggi, dopo un secolo, alimenta dubbi e incertezze spostando anche l'attenzione tra i due termini, forma e formalismo. Sarà proprio per colmare questi dubbi che nei primi decenni del XX secolo si svilupparono parallelamente movimenti, manifesti e scuole che davano consistenza teorica alla "Pura Forma", come i **formalisti russi**, il suprematismo, il purismo, da Le Corbusier fino a Henri Focillon con la fondamentale definizione che *"le forme non sono simboli né immagini: ma rappresentano ed esprimono unicamente loro stesse"* (Focillon).

Queste due proposizioni trovano soluzione concordando tra loro quando la capacità di trasmettere bellezza della forma è conseguenza di un processo formativo, quando forma e contenuto coincidono, quando ciò che viene presentato ai "sensi" è *l'invisibile reso visibile*, citando una nota affermazione di Paul Klee.

La definizione "**forma a priori**" trova origine attorno al pensiero di **Emmanuel Kant**, il quale sosteneva che *"...la forma è definibile come la proprietà dell'intelletto che fa sì che esso possa percepire e comprendere l'esperienza..."*, dove *"ciò che viene direttamente presentato ai sensi"*, ovvero la forma, *"vive una vita autonoma con le sue leggi e i suoi principi"* (Mazzocut-Mis Maddalena), in cui il contenuto non interessa se non nel suo manifestarsi attraverso la costruzione della forma oggettuale però pre-determinato dal soggetto creatore nella volontà di comunicare un sentire che diventa artistico se interno all'opera stessa.

Sarà proprio nel XIX secolo che iniziano a svilupparsi le più interessanti e chiare teorie sulla forma. Già Johann Wolfgang von Goethe aveva visto la forma *"non come qualcosa che viene aggiunto dall'esterno all'opera d'arte, ma come il vivente reso visibile"*.

Ma è con Konrad Fiedler, (Fiedler Konrad, **L'attività artistica**, tre saggi di estetica e teoria della "pura visibilità", Neri Pozza, Vicenza 1963) sostenuto dai due amici Hans von Marées, e Adolf von Hildebrand, che l'arte prende il posto alla natura e col quale, soprattutto la storia dell'arte, assume caratteri diversi. Infatti, a rinnovare la storia dell'arte sulle interpretazioni fino a qui enunciate sarà

Heinrich Wölfflin (**Wölfflin** Heinrich, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1999) il quale userá delle coppie concettuali “*il lineare e il pittorico*”, “*superficie e profondità*”, “*forma chiusa e forma aperta*”, “*molteplicità e unità*”, “*chiarezza e non chiarezza*”, per sistematizzare la sua storia dell'arte, leggendo l'opera attraverso i “materiali” interni della genesi della forma; tutta la sua opera è pervasa da questo desiderio appassionato di dimostrare come le forme mutino, evolvano, e soprattutto la loro capacità di trasformarsi da **statiche** in **dinamiche**. In fondo la sua comparazione tra Rinascimento e Barocco non è nient'altro che questa volontà di dimostrare l'alternanza dei periodi storici nel passare da forme chiuse a forme aperte, dal bidimensionale al tridimensionale, da un'architettura tettonica a una a-tettonica, dalla molteplicità all'unità, tenendo una costante attenzione all'oggettività degli strumenti compositivi. Gli strumenti che usa Wölfflin nelle sue descrizioni sono gli “strumenti universali”, sono queglii “elementi” che oggi possiamo chiamare **azioni**, **forze**, che agiscono nella “costruzione” della forma.

È sempre in questi anni che si presenta il concetto di **astrazione**; sarà Wilhem Worringer con “**Astrazione e empatia**”, (**Worringer** Wilhem, *Astrazione e empatia*, Einaudi, Torino 1975), che fu il suo lavoro di tesi presso Heinrich Wölfflin nel 1907, ha creato “*il terreno spirituale per una svolta artistica che condusse dal sensualismo all'astrazione*” (**Kultermann** Udo, *Storia della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1997), ed è del 1913 il primo acquerello, erroneamente chiamato astratto, di Wassilij Kandinsky che dará origine successivamente proprio all'arte concreta abbandonando totalmente il processo di astrazione.

“...Su tutto spicca un saggio veramente esemplare di Kandinsky. Così semplice e allo stesso tempo così profondo, di una chiarezza impeccabile. E' senz'altro convincente, e tuttavia la gente ha ancora bisogno di chiarimenti! E' proprio una cosa che non capisco. Un'osservazione come: “L'opera d'arte diventa soggetto”, dice pur tutto. Tutto lo svolgimento del suo pensiero è così equilibrato e sereno! Così sicuro di trovarsi di fronte ad una ferma certezza...Comunque il motivo di queste poche righe era un altro: volevo dirti infatti che qui si possono già trovare delle patate. Avrei bisogno del certificato. Ma forse non è così urgente e potrai darmelo la prossima volta...” (**Klee** Paul, Lettera a Lily Klee, Gersthofen, 24 settembre 1918, in Paul Klee Preistoria del visibile, a cura di C. Fontana, Silvana Editoriale, Milano 1996).

La terza definizione trova spunto dalla messa in discussione della *forma-composizione*, la quale sostiene Tatarkiewicz, già nel III secolo d.C. Plotino affermò che il *bello non esiste solo nelle cose che sono necessariamente composte, ma anche in quelle semplici*, facendo l'esempio del sole, la luce e l'oro. L'affermazione di Plotino è determinante perché riporta il concetto di forma e di bello all'unità in quanto tale e non come somma di elementi.

Ed è su questa idea di unità contrapposta alle parti che si fonda la terza

definizione **3** “**Forma come unità genetica**”:

quí la composizione non viene nominata ma partecipa alla costruzione della forma in modo subliminale assumendo un ruolo nuovo, e **gli elementi vengono sostituiti da azioni-forza che in un continuo processo formativo costruiscono, modellano, trasformano e generano la forma.**

Tutto il ventesimo secolo dagli impressionisti al decostruttivismo ha lavorato per creare forme che includono la propria temporalità, forme aperte, non finite, dove il contorno non delimita più ma crea relazioni tra una superficie ed un'altra, tra un dentro e un fuori, dove non si capisce più la differenza tra composizione e *scomposizione* di una forma; può suscitare interesse formale tanto una macchia su una parete, come sosteneva Leonardo, che crea una figura con una differenza di tono, quanto la necessaria ieraticità e staticità nella forma della rotonda del Palladio nel paesaggio vicentino. L'informe (Bois Yve-Alain, Krauss Rosalind “*L'informe*” Mondadori 2003, prima ed. 1997) che nasce come rifiuto della ratio, oggi non può più definirsi tale, in quanto l'informe oggi è misurabile, definibile e spesso anche con una struttura genetica ancora incalcolabile.

La forma così concepita è la realizzazione di una natura composta di *forze inseparabili*, se una delle sue azioni venisse sottratta, la forma dovrebbe mutare; nasce come un organismo vivente, contiene geneticamente delle strutture formali riconoscibili che appartengono alla scelta iniziale dell'artista o dell'architetto.

C'è chi è più portato ad usare in pianta il cerchio, il quadrato o il triangolo, come forme regolari di partenza, o chi inizia un progetto lavorando in tre dimensioni, rispettivamente con la sfera, il cubo, la piramide, deformando il solido stesso. Ci sarà chi è più propenso a non avere delle forme date a priori ma progetta in una continua manipolazione o dei segni che trova nel

contesto o delle griglie o di linee curve, rette, spezzate o composte tra loro arrivando ha determinare la forma a posteriori; comunque sia esiste un punto da cui inizia la “vita della forma”, la quale troverà lungo il suo percorso continui imprevisti e nuovi incontri che l’atto del comporre dovrà di volta in volta controllare, proporzionare, sbilanciare e restituire una forma nuova ma che appartenga sempre alla propria *struttura genetica*.

Questo procedere è ben esplicitato dal testo di Klee “La confessione creatrice”: *“Un punto si fa movimento e linea: ma questo richiede del tempo. Altrettanto allorché una linea movendosi diventa superficie, e lo stesso per il movimento da superfici a spazi”* il processo di formazione della forma ha determinato e alimentato l’energia vitale di tutto il suo lavoro, la temporalità dell’opera è essa stessa soggetto e il suo carattere è determinato dal movimento.

Questo movimento che struttura le forme sta all’origine, ne è la genesi, di gran parte delle architetture virtuali create con strumenti digitali, ma è anche *lo spazio temporalizzato* teorizzato nelle sette invarianti di Bruno Zevi, *“...la vita è sempre investita da eventi; si tratta di graduarne il dinamismo, ma in nessun caso lo si può ridurre a zero...”* (Zevi Bruno, *Il linguaggio moderno dell’architettura*, Einaudi editore, Torino 1973), all’origine del tempo di Zevi c’è il Dio d’Israele che è il Dio degli eventi *“Si è detto che l’ebraismo è una concezione del tempo...”* (Zevi Bruno, *Ebraismo e architettura*, Editrice La Giuntina, Firenze 1993), l’essere ebreo respingere la staticità delle cose e delle idee, e credere nel mutamento e nel riscatto saranno i fondamenti di tutte le teorie avanzate da Bruno Zevi.

Non è lo stesso tempo “svizzero” di Klee, ma le strutture formali delle sue opere sono proprio il privilegiare la crescita e il divenire sulla cosa rappresentata, la formazione rispetto alla forma come entità conclusa; il paragone può sembrare forse ardito, ma quello che mi interessa mettere in luce è come Klee risponda esattamente con strumenti e tecniche di rappresentazione assolutamente semplici ai grandi temi della nostra contemporaneità e ovviamente alle teorie zeviane, e dimostrare come non sia necessariamente la tecnologia ad aprire le porte al nuovo, ma è il “sentire sensibile” dell’uomo che ascolta il proprio tempo.

“...Così la forma, nel gioco delle metamorfosi, va perpetuamente dalla sua necessità alla sua libertà. Questo conflitto, questa dialettica, questa metamorfosi sono, precisamente, la vita delle forme” (Bettini Sergio, *Tempo e forma*, scritti 1935-1977, a cura di A.Cavalletti, ed. Quodlibet 1996).

E ancora prima dell'atto fisico del disegno, questa genesi come movimento formale, nelle opere di Klee è da ricondurre alla continua e necessaria verifica tra il pensiero, l'idea, e la "presentazione" della sua messa in forma; ogni disegno di Klee, come per Leonardo, è la rappresentazione didattica del suo contenuto concettuale in un progressivo progredire della vita delle forme. Indagare sulle "cose" che ci circondano seguendo il metodo di Klee, anche a ritroso, è lo stesso approccio allo studio dell'opera d'arte teorizzato dalle teorie purovisibiliste con le quali Giulio Carlo Argan (**Argan** Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi editore, Torino 1988. Prima ed.1951) individua una continuità con l'organizzazione del corso preliminare del Bauhaus studiato da Itten, analisi che miravano proprio a mettere in luce la struttura interna della forma e a indagarne il processo genetico.

morfòsi

La mutazione é l'unica costante della realtà, tutto cambia (Munari Bruno, Codice ovvio, Einaudi, Torino1971)

Diventa inoltre interessante oggi notare come si affianca, alla forma come unità genetica, un altro procedere nell'ambito della costruzione della forma architettonica, il processo di **Morfòsi** in cui le forme abbandonano la struttura formale iniziale, per evolvere tramite elaborazioni digitali in infinite possibili trasformazioni. Vale a dire che la libertà della forma, oggi ottenuta e tanto voluta e rincorsa da Bruno Zevi, non provoca più solamente piacere estetico, ma piuttosto ci interroga sui suoi fondamenti: deve la forma, inaugurando l'epoca della post-forma all'inizio del terzo millennio, riassumersi la responsabilità di essere soprattutto produttrice e portatrice di senso? La modificazione della forma di un "organismo" o di una sua parte, provocata da un agente esterno é tra le azioni causa/effetto che da sempre quotidianamente ci coinvolgono, e anche per questo argomento le implicazioni disciplinari, sia scientifiche sia umanistiche, sarebbero molteplici: dal concetto di trasformazione dell'energia all'entropia, dalla ricerca sui materiali all'architettura.

"...Il materiale di una campana si trasformava in una palla di cannone, la forma di un anfiteatro in quella di una città, quella di una città in un palazzo...fin da i miei primi progetti, dove ero interessato al purismo, amavo le contaminazioni, i piccoli cambiamenti, i commenti e le ripetizioni..." (Rossi Aldo, Autobiografia scientifica, Pratiche editrice, Milano 1999)

L'attenzione è rivolta alle metamorfosi delle strutture formali, in modo particolare all'analisi delle implicazioni che gli strumenti digitali messi a disposizione dalla tecnologia hanno nello studio della forma.

Possiamo osservare forme che si allontanano dalla propria struttura formale genetica, spesso fino a perderla per assumerne un'altra. Kurt Lewin definirebbe questo processo "*cambiamenti di struttura*" (Lewin Kurt, *Principi di psicologia topologica*, cap.XIV, edizioni OS, Firenze 1936) per dimostrare le infinite possibilità che oggi la nostra mente ha di pensare, costruire e trasformare forme che successivamente diventino immagini, le quali contengono nel loro valore intrinseco tutta la libertà che il nostro contemporaneo ci dispone. Ma se la "libertà" della forma è stata ottenuta e legittimata, si riuscirà finalmente ad affrontare un progetto di architettura

senza alcuna frustrazione di “artista” mancato, che porta molto spesso a costruire bizzarrie accattivanti? Si potrà parallelamente proclamare l’ottenimento di una libertà tanto interiore, quanto anche determinata da leggi fisiche? Forse sì, ma basterebbe almeno non dimenticare la responsabilità etico-sociale nei confronti della produzione di spazio fisico ed estetico in cui a determinate scelte progettuali all’approccio del progetto segue un valore dato dal quel preciso momento storico, in quel determinato contesto, per quelle singole società e in coerenza con l’evoluzione della disciplina architettonica con le sue leggi perenni.

La **forza di gravità**, per esempio, costringe le masse a radicarsi al suolo, ma all’uomo è data libertà di decidere come farlo; la tecnologia applicata ai materiali ci permette di percorrere un modo piuttosto che un altro, poiché la *struttura* è considerata nient’altro che una forza che si oppone alla gravità. *“...l’architettura, del resto, dimostra di continuo che la base stessa della sua esistenza è nell’instabile equilibrio fra un nucleo di valori e di significati permanenti e le metamorfosi che questi subiscono nel tempo storico...”*

(Tafuri Manfredo, *Teoria e storia dell’architettura*, pag.207, Editori Laterza, Bari 1986).

Le forme, dal classicismo fino a ieri, hanno certo subito delle metamorfosi, però l’attenzione è stata per gran parte rivolta alla rappresentazione degli elementi; l’invenzione di Palladio nel reinterpretare il timpano del tempio greco, straniarlo dal suo contesto per collocarlo nella pianura veneta a elevare l’uomo con la sua casa a divinità, non determina una metamorfosi formale, ma una traslazione di valori e significati.

Tafuri è sempre stato interessato a quelle figure che il qualche modo reinterpretavano o trasgredivano i codici formali, da Francesco di Giorgio Martini, Sansovino, all’ironico Giulio Romano e molti altri, ma oggi le metamorfosi devono riguardare principalmente lo spazio dell’uomo in tutte le sue libertà di pensiero, di movimento e di “punti di vista”. La **rappresentazione** interessa solo nel suo scopo primario di *rendere visibile quello che non c’è*, non più per “giocare” con le forme del passato, come nell’architettura postmoderna sostenendo la loro “giustezza” in base ad una mera funzione di collegamento mnemonico con luoghi, fatti e incontri in quello stesso “passato” di origine.

Oggi finalmente interessa la **gravità** perché ci fa stare con i piedi per terra, ci fa ragionare sul tema dell’appoggio e ci permette di ragionare sulle **strutture**, non perché possiamo rappresentarla con un toro, una scozia o con un bugnato rigonfio; ci interessa la **luce** perché ci fa vedere e ci da

energia, perché possiamo modulare le ombre, non perché è divina; la **facciata** perché ci ripara dal dentro e dal fuori, dal freddo e dal **caldo**, e ci fa ragionare sul tema della soglia, non perché rappresenta la nostra potenza economica; il piano **attico** non è la parte finale di una tripartizione orizzontale classica del palazzo, ma è l'ultimo piano che ci permette di osservare il paesaggio circostante stando a contatto con l'aria del **cielo**.

Manifestare palesemente l'**eccezione** e la **regola**, far entrare una forza dirompente in un figura statica, sono atti del comporre che si sono esauriti nell'analisi delle opposizioni dicotomiche, ovvero con il riconoscimento di un **tutto composito**, le cui relazioni tra componenti sono tanto differenziate quanto inscindibili. L'accensione formale relegata a coppie oppostive come, "*Ordine e disordine*" che è tra l'altro il titolo di un 'importante articolo di Tafuri" (Tafuri Manfred, *Ordine e disordine*, art.in Casabella 421, 1977), o anche il tema del doppio, dell'apollineo e del dionisiaco che strutturava la nascita del dramma della tragedia greca trattata da Friedrich Nietzsche (Nietzsche Friedrich, *La nascita della tragedia*, Editori Latrza, Bari 1990, prima ed. 1907), dai dialoghi di Denis Diderot, a *Didascalo e Protopiro* di Gian Battista Piranesi, a gran parte dell'opera di Fiedor Dostoevskij, all'*Idea Fissa* di Paul Valery, allo scontro tra il *Sole e la Medusa* di Le Corbusier, fino al confronto tra i *movimenti cartesiani* della macchina da presa di Michelangelo Antonioni e le *zoommate in movimento* di Federico Fellini nel suo mondo onirico, sono opposizioni che appartengono ad un codice binario che trova energia compositiva, oggi, proprio nella sua simultanea coesione degli opposti; tutto nel terzo millennio, è formato da elementi che si sono trasformati in azioni/forza che generano indissolubilmente la forma. *"...Se una forma è destinata a sopravvivere, deve essere in grado di trasformarsi. Questo non sta a significare che una forma debba muoversi, ma piuttosto che un movimento debba passare attraverso la forma tutto ciò che è statico, è condannato a morire. Nulla che vive, può esistere senza trasformarsi. L'abilità di un sistema fluido di mantenere ordine è dovuto alla sua abilità nell'alterare la sua struttura"*

Tra questi concetti di Lars Spuybroek (Spuybroek Lars, *Geometria Motoria*, in <http://www.architettura.it>, la traduzione italiana è stata pubblicata su 2a+p ("BODY" numero 0) saggio apparso originariamente nel 1997) che è teoricamente tra i più interessanti architetti contemporanei sostenitori della trans-architettura, si nota l'importanza fondamentale che ha comunque progettare partendo da una struttura formale predeterminata, sia essa rappresentata numericamente attraverso algoritmi, sia se presente come immagine che

può essere anch'essa immagine determinata o formata o scritta in algoritmi.

“...Le forme e le organizzazioni degli edifici si evolvono attraverso l'interazione di forze separate e gradienti d'influenza in ambienti temporizzati, all'interno dei quali il progettista guida la loro crescita, la loro trasformazione e la loro mutazione, spesso indecidibili... Lo sviluppo di questi progetti procede attraverso lo sviluppo di prototipi scelti in base alla loro flessibilità e adattabilità. Per dare il via alla trasformazione e alla mutazione, vengono esercitate delle pressioni esterne su questi prototipi regolati dall'interno. Il risultato di questa interazione tra un'organizzazione generalizzata e flessibile e delle particolari costrizioni esterne è un procedimento di progettazione dai risultati indecidibili che dà libero spazio alle attitudini improvvisative nel design...”

Greg Lynn (Lynn Greg, *Animate form*, in <http://www.architettura.it> o <http://www.glforn.com>) rafforza il concetto di Spuybroek delegando esclusivamente ad una forza esterna, impressa alla forma, questa seconda componente, quella del caso, dell'evento, necessaria alla forma per animarsi. *“La forma vive, inoltre, - sottolinea Renato Rizzi - in diretto rapporto con la forza, che però mai la eccede. La forza ne stabilisce l'atto vitale, la volontà essenziale, che non è altro che la virtù: virtù che si trasforma nella sua foderà estetica”*. Le forze che generano le forme crescono, vengono piegate e deformate da una parte dall'idea, dai contenuti concettuali che l'architetto come costruttore intellettuale mette in opera, dall'altra dalla presenza di altre forze che vengono coinvolte nel progetto quando inizia a prendere vita nella realtà concreta e a contaminarsi con luoghi e persone.

“...Il passaggio dal determinismo a una controllata indeterminatezza è assolutamente centrale nello sviluppo di un metodo di progettazione dinamica. L'uso di geometrie topologiche in grado di essere piegate, ritorte, deformate e differenziate mantenendone la continuità è altrettanto fondamentale...” (Lynn)

In arte la forma intesa platonicamente come oggetto finito è stata da molti artisti completamente abbandonata, e sostituita con il *dare una forma* a concetto che sviluppa un “progetto” indipendentemente dalle tecniche usate; in architettura invece la forma sta assumendo un ruolo da protagonista proprio per le molteplici possibilità offerte dal computer. Infatti oggi ci si divide tra chi sostiene che il digitale non debba servire a produrre

forme ma a predisporre algoritmi da applicare alla tecnologia con il compito di avvicinare il progetto di architettura al fruitore, e chi invece lo usa per vedere più forme e più velocemente. Una distinzione importante da fare a questo punto, è nella differenza che intercorre tra i contenuti strutturali della forma e i suoi “applicativi” successivi, che permettono all’architettura stessa di variare nel tempo e di partecipare in modo attivo alla vita dei suoi abitanti.

“...Nel passato gli architetti disegnavano lo spazio entro il quale si formavano e agivano le identità. Ora, in mondi di integrale artificialità, gli architetti sono chiamati a disegnare non solo lo spazio, ma anche i suoi abitanti, e non solo il loro aspetto ma anche i loro sensi e le loro capacità. Le barriere tassonomiche che tenevano separati i modi dell’espressione sono caduti, si sono trasformati in finestre, in specchi. Il pittore deve disegnare gli occhi dell’osservatore, il compositore deve comporre le orecchie dell’ascoltatore..” (Novak Marcos, Babele 2000, in <http://www.architettura.it>, o <http://www.centrifuge.org/marcos>).

L’architettura sembra ritrovare ancora oggi, il bisogno di simboli riconoscibili, di metafore accattivanti, di curiose narrazioni, proprio nella raccontata possibile interattività che può avere con il fruitore, creatagli dalla tecnologia. Questi processi che derivano dalle sperimentazioni digitali stanno incominciando a colmare, anche se ancora parzialmente, la frattura creata dal dopoguerra in poi tra l’Architettura e il grande pubblico che la “abita”. Riescono a fare ciò proprio con le molteplici possibilità che si offrono al committente di essere “flusso energetico attivo” all’interno della propria casa, di vivere la malleabilità dello spazio che lo avvolge in tempo reale. Il rischio in questo processo di ricongiunzione è però che si creino dei fraintendimenti tra “l’hardware” di un’architettura, il quale è determinato dal pensiero concettuale che struttura la forma gestita dalla composizione, e “il software” che parallelamente crea possibilità di flessibilità, partecipazione, e chissà quale altra possibilità futura.

La gestione e le competenze specifiche di questi software da applicare, come un impianto di riscaldamento o condizionamento programmabile e autogestito, da qui a poco vedrà la nascita di nuove figure professionali che si andranno ad aggiungere alla pari dello strutturista per collaborare con l’architetto, il quale però a sua volta deve tutelare la propria specificità di “compositore puro”.

Come un regista, l'Architetto ha il compito di mettere in scena forme e materiali, di conoscere e di saper gestire strumenti come fosse un compositore musicale, deve essere in grado di mettere in ascolto all'interno di una sinfonia tanto il rumore provocato dallo stridore di due lamiere voluto da *John Cage* quanto la più sofisticata arpa elettronica suonata da *Simone*.