

NESSUNA EVIDENZA MATERIALE

Pietro Valle

“Un contesto urbano tecnologicamente avanzato è completamente artificiale. L'interazione con l'ambiente tende sempre di più verso l'informazione e lontano da processi che coinvolgono le trasformazioni fisiche. Gli strumenti della lavorazione materiale e la loro visibilità diventano sempre più remoti e nascosti. I centri di produzione sono sempre più localizzati al di fuori della città in quelli che vengono eufemisticamente chiamati “parchi industriali”. In queste tetre e remote aree, gli oggetti d'uso quotidiano vengono prodotti da processi sempre più oscuri e la materia trasformata è sempre più sintetica e non identificabile. Come conseguenza, abbiamo acquisito la tendenza a interpretare le cose che ci circondano come “forme” che sembrano fatte di qualche misteriosa plastica o lega metallica indistruttibile. E' interessante notare come, in un contesto urbano, i cantieri di costruzione e le demolizioni di edifici diventano piccole arene teatrali, gli unici luoghi dove i materiali grezzi e i loro processi di trasformazione sono ancora visibili e dove la loro distribuzione casuale è ancora tollerata”

Robert Morris, *Notes on Sculpture - Part 4*, 1968¹

L'arte ambientale e l'architettura visionaria degli anni Sessanta scoprono la cultura di massa e l'artificio della comunicazione. In reazione ad essi sembrano ricercare la casualità, l'inconscio percettivo, il non-senso celato dietro alla serialità industriale. Queste esplorazioni, tuttavia, non anelano al ritorno a una presunta “naturalità” perduta, ma sono indici di un nuovo tipo di evidenza materiale, non a caso definita “teatrale”, che coinvolge il pubblico in un gioco percettivo analogico. I “processi di trasformazione” e i “materiali grezzi” di cui parla Robert Morris, altro non sono che allegorie della divisione del lavoro e della sintesi della macchina. Richiamano i prodotti senza volto che la distribuzione globale riesce a dislocare in sempre nuove combinazioni. Il materiale è *grezzo* nella sua evidenza visiva-tattile, ma è sommamente *artificiale* nel suo processo produttivo. L'ambiguità del cantiere postmoderno contemporaneo è qui già tutta delineata. Esso è viscerale non per la sua *fisicità*, ma per la velocità di scambio con cui ricombina parti discrete. La “distribuzione casuale” di cui parla Morris è il segno del nomadismo di frammenti costruttivi che rimangono staccati, ma si possono collegare a qualsiasi altra cosa.

Sembra, per un certo verso, di essere tornati a quello che il Movimento Moderno aborrisce: a una costruzione stratificata, al rivestimento come mascheratura, all'applicazione di stili superficiali. Tutto ciò nega la gerarchia unitaria, la percezione di trasparenza e l'espressione tettonica, che il Novecento aveva cano-

nizzato. Il cantiere non è più espressione della verità delle tecniche, ma delle forze economiche che le dominano. Queste ultime frammentano la realtà in parti specializzate riferibili a un mercato polverizzato di semilavorati, dividono lavoro “grezzo” nascosto e lavoro “finito” da mostrare per rendere più efficace lo sforzo comunicativo (e commerciale).

La costruzione edilizia, più affine ai meccanismi del mercato post-fordista, è di tipo additivo: in essa, ogni parte è adiacente e collegabile alle altre, ma non è integrata ad esse. Deve mantenere un grado di autonomia e una flessibilità d'uso che gli permetta di essere staccata dalle altre, in quanto segue le esigenze di un mercato volatile che richiede uno sfruttamento immobiliare differenziato delle parti. Nei nuovi edifici si sostituiscono gli interni ma non la facciata (o viceversa), si modificano le dotazioni impiantistiche, si cambia uso integrando l'involucro con nuove partizioni funzionali. La vita di una struttura contempla una stratificazione senza sedimentazione, un accostamento di realtà contigue che non si devono mai legare completamente. Al confine tra parti edilizie diverse si creano cavità, interstizi, passaggi e alloggiamenti per future “predisposizioni” che si lasciano sempre aperte in caso si cambi uso, utente, affittuario, proprietà. Il cantiere diviene il campo di battaglia di esigenze contrastanti, attuato da ditte diverse che lavorano in parallelo, ma seguono processi indipendenti l'uno dall'altro. La costruzione ne è influenzata: per permettere flessibilità d'uso deve essere *leggera* nelle parti e *sommata* nell'insieme. Le lavorazioni possono essere diversamente complesse, ma sono tutte riferibili alle competenze di una manodopera alternativamente primitiva (il grezzo) o specializzata (il finito), senza via di mezzo tra questi due estremi: unico attore cosciente dell'intero processo è il *General*

Contractor, che coordina ma non costruisce. Tale tipo di costruzione ha un'origine americana: sono gli Stati Uniti che, in contrasto con l'ideologia europea del Moderno, hanno inventato una costruzione di parti industrializzate minime e generiche, che si stratificano una sull'altra: *frame, infill, cladding, sheathing, interior and exterior finishes* sono parole che, sorte con il *balloon* (in legno) o con lo *steel frame* (acciaio), sono diventate appannaggio di tutto il mondo occidentale con vari gradi di spessore degli involucri. Le finiture interne ed esterne che nascondono la struttura e gli impianti sono ideate da più progettisti e costituiscono contesti paralleli con clienti spesso diversi.

Negli ultimi decenni, le esigenze di contenimento energetico, hanno spinto verso una più attenta dotazione impiantistica, ma, in un'ottica di risparmio dell'uso delle fonti primarie, si è preferito incrementare lo spessore di un involucro edilizio passivo che contiene il calore con la sua massa. In un mondo ormai dominato dalla divisione di parti leggere industrializzate, questa esigenza non è per nulla stata posta in contrasto con la stratificazione muraria, anzi, ha visto il suo aumento, sia nel numero dei livelli di cui è formata, sia nel loro spessore. Il *marketing* di prodotti di isolamento e di finitura ne ha beneficiato e il cantiere ha recepito positivamente tale incremento, in quanto affine alle divisioni con cui è organizzato. La linea nera che segna in pianta il confine di un edificio è diventata più grossa (con l'aumento degli strati di isolamento termico, si pensi alla diffusione del “cappotto”), ma si è anche divisa in più “pelli” (negli involucri vetrati con interposta intercapedine d'aria). Tali ispessimenti creano un interregno al confine tra interni ed esterni che nega sia la monoliticità (l'edificio è formato da strati) sia la trasparenza (le finestre si moltiplicano in un gioco di

riflessioni ed hanno istigato una ricerca sull'ambiguità degli involucri — si pensi alla mostra *Light Construction* di Terence Riley o alle ricerche sulle facciate a specchio dell'artista Dan Graham).² Dire che tale parcellizzazione delle parti di un edificio (e del cantiere) è lo specchio della divisione postmoderna tra significante e significato è quasi un eufemismo. Mai come in questo momento storico il linguaggio architettonico è stato più libero di scegliere la propria espressione costruttiva tra più opzioni e questo proprio per la reciproca indipendenza tra la rappresentazione visiva e la materialità divisa che la supporta. L'architetto non deve più rispondere all'imperativo di costruire olisticamente e di legare espressione e materialità. Il rivestimento-significante è una decorazione applicata, che può alternativamente mimare una costruzione monolitica (che in realtà non c'è) o assumere un'immediatezza grafica indipendente da ogni peso visivo. Tettonica e antitettonica sono diventate due facce della stessa medaglia: la costruzione oscilla tra imitazione dichiarata e mascheramento dissimulato senza soluzione di continuità. In questa logica, la tradizionale espressione degli elementi portanti di un edificio non è per nulla esclusa, diventa solo una delle opzioni possibili e una parte relativa nell'economia generale di una struttura. La tettonica si rivela un artificio, forse lo è sempre stato, il quale è sempre possibile ma non più necessario. Gli edifici sono uguali nel loro assemblaggio, ma appaiono diversi nella loro espressione materiale. Il cantiere reifica tale babele di opzioni possibili: esse sono pianificabili, ma possono diventare anche varianti in corso d'opera decise all'ultimo momento. Nello stesso modo in cui sono divisi lo spazio e la materia degli edifici, così anche il tempo del processo costruttivo è parcellizzabile.

Il *grafting*, termine alla moda che descrive il collegamento tra strutture diverse, è interno a ogni singolo edificio. La struttura portante è un telaio perforabile, è divisa in parti da giunti, non appare mai perché è sempre nascosta, inquadra i rivestimenti che la coprono, ma non li trattiene. La facciata esterna è il significante/maschera che supporta il feticismo dei materiali staccati dall'insieme. La stratificazione di involucri leggeri ha prodotto un florilegio di diaframmi e schermature che hanno liberato l'impaginato dei prospetti dal rispetto delle forometrie e dei marcapiano. I passaggi quali intercapedini, montanti, cavedi, controsoffitti e pavimenti sopraelevati sono i veicoli dei flussi dell'edificio: possono essere ritagliati all'interno delle strutture, ma è meglio se sono ricavati nelle separazioni tra gli strati, assumendo, quindi, una natura interstiziale. Il rivestimento interno è la finitura parziale legata ad un uso e a un tempo specifici, magari solo a quelli di un *tenant*, l'affittuario temporaneo.

La polverizzazione delle parti costruttive le rende, a volte, intercambiabili nel loro ruolo strutturale. Tra muro e telaio, tra sistemi continui e puntuali, si stabiliscono relazioni inaspettate. Non c'è più solo il binomio portante/portato, ma il lavoro solidale tra struttura e tamponamento, come avviene nel *balloon frame*, dove la placcatura in compensato (*sheathing*) unisce i montanti (*studs*) che costituiscono il diaframma parietale, fornendo il controvento all'intero involucro esterno. Le due parti sono chiaramente separate nella forma e nel montaggio in opera, ma risultano unite nel costituire un nuovo tipo di muro composito. La miniaturizzazione dell'elemento portante, (ma anche di quello portato) genera una lettura multipla dei ruoli costruttivi che dissolve i confini netti. Come non c'è più gerarchia evidente tra portante e portato, non c'è neanche una

gradazione tra parti principali e secondarie: permane un diffuso movimento dei ruoli tra i diversi componenti di un edificio. Questa relatività può condurre sia a una riduzione frattale di parti minute, sia all'esaltazione di un unico elemento costruttivo, che diventa il significante unico della materialità di un edificio, anche quando non è solo. Quante volte abbiamo visto negli ultimi anni premi e pubblicazioni di architetture riferite a un singolo materiale? Anche questa forma di lettura, mentre celebra elementi tradizionali come il legno o la pietra, è figlia dell'alienazione della parte dal tutto, della forma dal materiale, del linguaggio dallo spazio. La costruzione, e con essa il cantiere, assume una dimensione virtuale, mostra una presunta identità di un edificio, ma anche la possibilità di diventare altro, a più livelli e a più fasi. Questo non avviene solo a causa della separazione della forma dalla tecnica, ma proprio per la relatività della lettura di quest'ultima. La fragilità e l'aleatorietà di tecnologie legate all'immissione di sempre nuovi prodotti in un mercato edilizio consumista, la gestione differenziata dei diversi spazi di un edificio, la mutabilità delle esigenze immobiliari in tempi brevi, impongono una modificazione profonda del processo di pianificazione e costruzione:

- richiedono una progettazione integrata con la gestione immobiliare e commerciale (il cosiddetto *project management*), ma in realtà divisa nelle diverse competenze tecniche che corrispondono alle specializzazioni del cantiere (strutture, finiture, impianti, lavoro grezzo e finito).
- fanno in modo che la progettazione non sia più anteposta all'esecuzione, ma sovrapposta temporalmente ad essa. Le varianti in corso d'opera e le successive modifiche che avvengono dopo il completamento di un edificio innescano un flusso temporale, dove

ogni fase cambia la lettura di un manufatto.

- Richiedono un processo decisionale in cui la frammentazione spaziale-costruttiva e le continue modifiche possono estendere il processo progettuale durante e dopo la costruzione. Tale dilazione indefinita può diventare un incubo per il progettista, in quanto mina continuamente l'identità che ha pensato per un edificio. Può, alternativamente, trasformare il cantiere in un *open-source* dove rivedere continuamente il progetto e sperimentare nuove soluzioni costruttive.

In tale scenario, la costruzione diventa non la verifica del progetto, ma la sua proiezione in più dimensioni parallele, lasciando aperta la possibilità di revisioni anche quando il cantiere è iniziato e, spesso, anche dopo la sua conclusione. Questo processo assomiglia più al *restyling* continuo di un edificio esistente (senza l'idea della conservazione identitaria della sua *facies* originale) che alla nuova costruzione di un'unità compiuta. L'architetto si dovrà convincere che dovrà mettere mano più volte alla sua creatura, prima, durante e dopo la costruzione. Se tale indeterminatezza potenziale viene inglobata nel processo pianificatorio di una struttura, può dare un notevole impulso a una progettazione aperta. Essa si troverà a definire alcuni nodi pubblici e dovrà lasciare aperte più appendici intercambiabili: è questa l'unica *chance* di controllo della crescita di una struttura in un processo dove domina l'imprevisto, dove il tempo lavora non a consolidare, ma a moltiplicare le identità di un'architettura in una curiosa iridescenza semantica. Anche la definizione di un *brand* d'immagine per un edificio, spesso incorporato in un solo elemento iconico e separabile dagli altri, non escluderà la presenza di parti grigie volutamente anonime, che potranno cambiare, mentre esso rimarrà intoccato.

Tale condizione aperta e di mercato dà maggior potere al cliente, agli utenti e al costruttore di proporre alternative costruttive in corso d'opera. Alcune di esse non incidono sull'immagine generale, ma solo su alcune parti funzionali, se si è pianificato di non controllare tutto, ma di lasciare un margine di variabilità a un organismo edilizio che non si può più considerare unitario. Il dualismo tra elementi identitari e flessibili frammenta la percezione di una struttura, ma costruisce un dialettica continuamente *in fieri* che cambia ad ogni progetto. Il funzionalismo commerciale, imposto da sempre più numerosi consulenti, sembrerebbe ridurre il ruolo dell'architetto alla definizione della sola cosmesi della facciata. In realtà la vera sfida oggi per il progettista esecutivo che deve consegnare uno spartito da eseguire in cantiere, è la definizione di una convivenza di parti con un uso e un'interpretazione differenziati. La logica consumista, che domina l'organizzazione del cantiere, innesca un nuovo funzionalismo pragmatico e sperimentale che sembra procedere empiricamente seguendo i *diktat* del mercato, ma che, invece, richiede una più sottile immaginazione proiettiva. Questa deve considerare l'edificio come un palinsesto composito al cui interno convivono più esigenze caratterizzate da temporalità diverse. Il tempo delle strutture, orfano della *firmitas* classica, ma anche della proiezione in avanti del Moderno, si presenta come uno specchio della complessità odierna. Il cantiere è il periodo esteso in cui si gioca questa convivenza: essa si consolida, ma si può anche sciogliere per ricomporsi in nuove configurazioni. Saper vedere questo obiettivo, formato in egual parti di identità e di alterità, nel non finito di una struttura *in fieri* è una delle sfide per l'architettura contemporanea.

1.

Robert Morris, *Notes on Sculpture - Part 4*, in id. *Continuous Project Altered Daily*, the Writings of Robert Morris, The MIT Press, Cambridge 1993, p.123.

2.

Il primo è il catalogo dell'omonima mostra: Terence Riley, *Light Construction*, The Museum of Modern Art, New York 1995. Per capire il pensiero architettonico di Graham, vedi le interviste contenute in: Adachiara Zevi e Pietro Valle, *Dan Graham, Half Square Half Crazy*, Charta, Milano 2005.